

Das Dokument des Grauens

Eine Chronik des Horrorfilms

Ralf Ramge

vorläufige Version, 31. August 2006

Inhaltsverzeichnis

1	Einführung	1
2	Eine kurze Reise durch die Zeit	7
	Die Katharer	7
	Der Kreuzzug gegen die Albigenser (1209)	8
	Die heilige Inquisition (1233)	9
	<i>Dante Alighieri: La Divina Comedia (1321)</i>	10
	Der schwarze Tod (1346)	11
	<i>Gyot Marchant: Danse Macabre (1435)</i>	13
	Vlad Tepes (1411–1476)	13
	Hieronymus Bosch (1470)	17
	<i>Heinrich Institoris, Jakob Sprenger: Malleus Malificarum (1487)</i>	17
	<i>Hans Holbein der Jüngere: Totentanz (1526)</i>	21
	<i>Christopher Marlowe: The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus (1604)</i>	22
	Elisabeth Bathory (1560–1614)	22
	<i>John Milton: Paradise Lost (1667)</i>	25
	Die Hexenprozesse von Salem (1692)	25
	<i>Thomas Parnell: A Night-Piece on Death (1714)</i>	29
	Der Mykonos-Bericht des Joseph Pitton de Tournefort (1732)	30
	Der Fluckinger-Report (1732)	31
	<i>Dom Augustin Calmet: Vom Erscheinen der Geister und denen Vampyren (1746)</i>	32
	<i>Horace Walpole: The Castle of Otranto (1765)</i>	32
	<i>Uneda Akinari: Ugetsu Monogatari (1766)</i>	33
	<i>Anne Radcliffe: The Mysteries of Udolpho (1794)</i>	33
	<i>William Beckford: Vathek (1794)</i>	33
	<i>Henry Fuseli: The Nightmare (1781)</i>	33
	<i>Matthew Lewis: Ambrosio, or The Monk (1795)</i>	34
	<i>Mary Wollstonecraft Shelley: Frankenstein, or The Modern Prometheus (1818)</i>	34
	<i>E.T.A. Hoffmann: Nachtstücke (1817)</i>	35
	<i>Victor Hugo: Notre Dame de Paris (1831)</i>	35
	<i>Jakob und Wilhelm Grimm: Kinder- und Hausmärchen (1832)</i>	35
	Edgar Allan Poe	36
	Penny Blood, Penny Gaff (1840)	37
	<i>Robert Browning: The Ring and the Book (1868)</i>	37
	Jack the Ripper (1888)	38
	Der <i>Kinematograph</i> von Thomas A. Edison (1894)	42
	Der <i>Cinématographe</i> von Louis und Auguste Lumière (1895)	42

3	1896–1910	43
	<i>H.G. Wells: The Island of Dr. Moreau (1896)</i>	44
	<i>Bram Stoker: Dracula, or The Undead (1897)</i>	44
	<i>The Circle of the Golden Dawn</i>	46
4	1911–1914	51
5	1915	59
6	Les Vampires (1915–16)	65
7	1916–18	75
	<i>Hanns Heinz Ewers: Alraune (1911)</i>	78
8	1919	81
9	Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)	85
10	Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920)	99
11	1920	107
12	Der Golem: Wie er in die Welt kam (1920)	115
13	1921	125
14	Der müde Tod (1921)	129
15	Die Mythen: Im Reich des Vampirs	137
	Die Ursprünge	137
	Der Vampir entsteht	139
	Der Vampir erwacht	141
	Der Vampir im Film	147
16	Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)	157
17	Häxan (1922)	177
18	1922	195
19	Eine kurze Reise durch die Zeit	203
	Das Grab von Tut-Ench-Amun	203
20	The Hunchback of Notre Dame (1923)	207
21	1923	221
22	Eine kurze Reise durch die Zeit	227
	Howard Phillips Lovecraft	227
	Fritz Haarmann	230
23	Das Wesen des Grauens	237
	Ein Genre am Scheideweg	237
	Das Fundament des Horrors	239
	Gesichter des Grauens	244
	Die Horrorkomödie	245
	Splatter & Gore	248

Exploitation	250
Opfer der Zensur	256
Zurück zu den Wurzeln	257
24 Das Wachfigurenkabinett (1924)	261
25 1924	271
26 The Lost World (1925)	281
27 The Phantom of the Opera (1925)	291
28 1925	313
29 Faust: Eine deutsche Volkssage (1926)	319
30 1926	331
31 The Unknown (1927)	341
32 London After Midnight (1927)	357
33 The Cat and the Canary (1927)	367
34 1927	377
35 Eine kurze Reise durch die Zeit	381
Albert Fish	381
36 Un chien andalou (1928)	391
37 The Man Who Laughs (1928)	399
38 La chute de la maison Usher (1928)	409
39 1928	417
40 1929	427
41 Als der Horror laufen lernte	439
Das Genre, welches niemand kannte	441
Ein Blick hinter die Kulissen	447
Aufbruch in eine neue Ära	461
42 The Bat Whispers (1930)	465
43 1930	479
44 Dracula (1930)	489
45 Drácula (1931)	519
46 Eine kurze Reise durch die Zeit	537
Peter Kürten	537
47 M (1931)	551
48 Svengali (1931)	575

49 Die Mythen: Im Labor von Dr. Frankenstein	585
Die Anfänge	586
Curriculum Vitae: Victor Frankenstein	591
Dr. Frankensteins Nachfahren	603
Arzt und Dämon: Dr. Jekyll und Mr. Hyde	610
Das verbrecherische Genie: Jack Griffin	622
Unfreiwillige Mutationen: André Delambre	626
Facetten des Irrsinns	634
50 Frankenstein (1931)	645
51 Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)	675
52 1931	707
53 Freaks (1932)	715
54 Murders in the Rue Morgue (1932)	751
55 Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)	771

Kapitel 1

Einführung

Vielleicht erging es Ihnen einst ähnlich wie mir. Als Kind - zu alt, um an den schwarzen Mann zu glauben, aber dennoch jung genug, um sich noch vor ihm zu fürchten - stand ich an einem unvergesslichen Samstagnachmittag im strömenden Regen vor der Eingangstür des Kinos unserer Stadt und wartete darauf, daß sich die Tore öffnen und mich einlassen würden. Der Film, welcher an diesem Tag gezeigt werden sollte, trägt den Titel *20.000 Leagues Under the Sea (1954)* und ich konnte es seit Tagen kaum abwarten, diesen Film sehen zu dürfen. Es ist nicht so, daß ich gewußt hätte, wer Jules Verne gewesen war oder daß hier ein alter Filmklassiker gezeigt werden würde - der Grund für mein Interesse lag vielmehr darin, daß ich in den Glaskästen, in welchen Szenenfotos der derzeit laufenden Filme zu sehen waren, ein Bild entdeckte, welches mich in seinen Bann zog. Es war das Bild eines Monsters, welches ein eigenartig aussehendes Schiff mit seinen riesigen Fangarmen umklammert und durch die Abwehrversuche einiger winzig aussehender Männer in keinsten Weise beeindruckt schien. Der Film an sich war mir völlig egal, ich wollte nur dieses Monster sehen.

So betrat ich unerschrocken das Reich des Grauens.

Das Ergebnis jenes Kinobesuches war, daß mich die Welt der Monster und Mutationen in ihren Klauen gefangen hielt, bevor ich der primären Zielgruppe von Disney-Kinofilmen entwachsen war. Von jenem Augenblick an war kein Ungeheuer vor mir sicher, welches in der Heimatstadt meiner Jugend das Licht der Leinwand erblicken durfte. Der Samstagnachmittag war nach kurzer Zeit generell verplant, das sogenannte Jugendkino stand an diesem Tag auf dem Programm. Hier konnte ich für schlappe drei Mark Eintritt massenhaft Filme sehen, welche mein Bedürfnis nach immer neuen Monstrositäten befriedigten.

Einige Zeit später entdeckte ich in einer TV-Zeitschrift, daß einer der damals drei Fernsehkanäle an Samstagabenden doch tatsächlich alte Monsterfilme aus den Fünfziger Jahren ausstrahlte. Ich konnte es kaum glauben, was ich hier vor mir sah - das Monster aus dem Sumpf, zum Leben erwachte Kreaturen der Urzeit, gigantische Ameisen, sprich alles, was die Phantasie eines kleinen Jungen beflügelte wie nichts sonst auf der Welt dies vermochte. Natürlich stellte ich damals noch sehr konkrete Anforderungen an die Filme, die um meine Aufmerksamkeit buhlten - versprach mir ein Film kein Ungeheuer in irgendeiner Form, hatte er es schwer, bei mir auch nur einen Pfifferling zu gewinnen -, doch letzten Endes fehlte nicht viel, um die großen Ungeheuer durch ihre unheimlichen Kollegen abzulösen. Genauer gesagt vollzog diesen Schritt ein Film namens **Tarantula (1955)**, in welchem eine durch die üblichen wissenschaftlichen Experimente auf das Hundertfache ihrer natürlichen Körpergröße angewachsene Tarantel ihr Unwesen treibt. Das eigentliche Monster dieses Films war für mich jedoch Professor Deemer (*Leo G. Carroll*), welcher sich selbst aufgrund eines danebengegangenen Selbstexperiments unwiderruflich in eine entstellte Kreatur verwandelt. Die Spinne selbst wurde allen Anforderungen an ein überdimensioniertes Insekt durchaus gerecht, doch der Professor prägte sich in mein Gedächtnis ein. Seine Fratze

schaffte etwas, was kein Filmmonster bislang geschafft hatte: ich bekam es mit der Angst zu tun und dieses Gesicht verfolgte mich bis in den Schlaf. Die gigantischen Kreaturen Hollywoods und Japans spielten ab sofort die zweite Geige - ihr Platz wurde fortan von Professor Deemer und seinen zwar ebenfalls vergleichsweise winzigen, aber wesentlich gruseligeren Kollegen belegt.

Die Welt des Schreckens zog mich daraufhin schnell in ihren Bann. Aus dem kleinen Racker, der darauf brannte, *20.000 Leagues Under the Sea (1954)* zu sehen, war binnen eines Jahres ein nicht minder kleiner Racker geworden, welcher zwar noch immer vor dem Kino stand und in den gleichen Schaukasten voller Werbefotos startete, sein Augenmerk allerdings vielmehr auf die Kreaturen aus **Alien (1979)** und **Dawn of the Dead (1978)** richtete, zwei Filme, die damals gerade bei uns anliefen und die ich unbedingt sehen wollte. Denn ich liebte die Angst, die diese Filme in mir erzeugten. Ich war regelrecht süchtig nach dieser Angst. Und damit war ich nicht allein. Vielleicht war ich diesbezüglich etwas frühreif, aber mit Sicherheit keine Ausnahme, wie die Einspielergebnisse von Horrorfilmen, egal welches Datums, stets zeigen - unabhängig davon, ob der Horrorfilm nun gerade mit dem Mainstream schwimmt oder in die entgegengesetzte Richtung. Hier stellt sich natürlich die Frage, was daran so toll sein soll, Angst zu haben.

Angst ist der Schlüssel zu unserer Phantasie. Angst ist die Eintrittskarte zu unserem Herzen, unseren Gedanken. Wir können Wünsche haben. Hoffnungen. Oder auch Träume. Visionen des Glücks und der Zufriedenheit können unsere Kreativität erblühen und uns wie Federn im Wind schweben lassen. Doch der kleinste Hauch von Angst holt uns wieder auf den Boden der Tatsachen zurück. Träumen kann man entfliehen, der Angst jedoch nicht. Angst ist eine elementare Erfahrung und begleitet uns unausweichlich durch unser Leben - kein Wunder, daß sie auch Einzug in jene Bereiche unseres Lebens gehalten hat, welche wir eigentlich der Freude und der Unterhaltung widmen möchten.

Auf viele von uns übt die Angst eine ungeheure Faszination aus, sei es durch Schreckensnachrichten von Kriegen, Katastrophen und Unglücken aller Art im realen Leben, durch die Medien oder auch nur in unserer Vorstellung, durch religiöse Überlieferungen, erzieherische Maßnahmen wie die Androhung, daß der schwarze Mann die kleinen Plagegeister holen würde, wenn sie nicht sofort brav sein würden, oder auch nur der Drang, diese dunkle Faszination ausleben zu können. Angst kann angenehm sein - jedenfalls solange sie uns nicht selbst betrifft und wir lediglich als Zeugen des Schreckens auftreten können.

Die vielen Erscheinungs- und Ausdrucksformen der Angst in den Bereichen der Kunst und der Unterhaltung sind unter der umfassenden Bezeichnung *Horror* vereint. Horror schildert die Angst. Doch seine Hauptaufgabe ist eine andere: die Aufgabe, Angst beim jeweiligen Publikum zu *erzeugen*. Sei es Musik, Literatur, die bildenden Künste - überall ist der Horror ein fester, oftmals existentieller Grundstein für das jeweilige Werk, bildet er doch eine vergleichsweise simple Möglichkeit, Emotionen zu wecken. Wenn Sie ein Bild betrachten, auf welchem sich zwei Liebende küssen, werden Sie aufgrund dieses Anblickes wohl kaum - jedenfalls in den seltensten Fällen - von einem wohligen Schauer durchströmt werden. Wenn es passiert, ist es meistens Glückssache, ein Zufallstreffer sozusagen. Beim Horror hingegen ist es wesentlich einfacher, Emotionen gezielt zu erzeugen. Dem Horror kann man sich nicht entziehen.

Eine grundlegende Form der Furcht ist instinktiver Natur. Wenn wir mit offenem, unkontrolliertem Feuer konfrontiert werden, bekommen wir es ebenso mit der Angst zu tun, wie bei dem Gedanken, zu ersticken, zu ertrinken oder in irgendeiner sonstigen Form unser Leben bedroht zu sehen. Doch diese instinktive Angst erscheint als banal und lockt nur selten den Hund hinter dem Ofen hervor - schließlich bricht die Furcht hier nur dann aus, wenn sie uns unmittelbar betrifft. Jedoch keineswegs, wenn wir dabei zusehen, wie andere dem Grauen ausgesetzt sind. Das ist der Stoff, aus dem die Helden sind, welche die Unschuldigen aus brennenden Hochhäusern, den Fluten geborstener Staudämme und der Enge führerlos gewordener Flugzeuge retten. Doch der Funke des Grauens springt nur selten auf den Zuschauer über.

Verlassen wir die Stufe der reinen Instinkte, bekommen wir es schnell mit Furcht auf emotionaler Basis zu tun. Kennen Sie die Furcht, welche eintritt, wenn man über beide Ohren verliebt ist und es nicht wagt, den Traumprinzen bzw. die Traumprinzessin anzusprechen? Oder der berühmte Gang des Teenagers nach Hause, ein Schulzeugnis voller schlechter Zensuren in der Tasche? Derartige Furcht ist wohl kaum angeboren - einer hat sie, ein anderer vielleicht nicht. Durch ihre Unberechenbarkeit taugt emotionale Furcht nicht viel für die Zwecke eines Autors oder Filmemachers und erfordert generell dramaturgische Hilfsmittel, will man vermeiden, daß das Publikum gegenteilig zum beabsichtigten Effekt reagiert und sich langweilt oder gar halbtot lacht.

Doch es gibt eine Ausdrucksform der Furcht, welche ein gefundenes Fressen für unsere künstlerisch veranlagten Peiniger darstellt. Die Furcht vor dem Unbekannten, welche generell dann eintritt, wenn unsere Sinneseindrücke nicht ausreichen, um unsere Umgebung ausreichend zu beschreiben. Stellen Sie sich vor, sie befänden sich in einer Holzhütte, inmitten eines in Dunkelheit versunkenen Waldes. Sie hören die ungewohnten Geräusche des Waldes - raschelndes Laub, Rufe einer Eule, das Knacken eines Astes. Es gelingt nicht, die Klänge mit optischen Eindrücken zu verbinden, es wird unheimlich. Wenn sie nur eine Lampe hätten ...

Und wenn sich in Ihrer Gesellschaft dann noch ein Hund befindet, welcher inmitten dieses Gedankenganges damit beginnt, ein der Nacht zugewandtes, kehliges Knurren von sich zu geben, fährt das Grauen endgültig mit Ihnen Schlitten.

Diese letzte Spielart der Angst, die Furcht vor dem Unbekannten, stellt die ultimative Herausforderung für Schriftsteller, Maler, Musiker und natürlich auch Filmemacher dar. Hier kann man sich relativ sicher sein, mit Hilfe einiger Tricks und Verfahrensweisen dem Publikum das Blut in den Adern gefrieren zu lassen. Der erste Schriftsteller, welcher diese Vorgehensweise bewußt anwandte und auch die entsprechende Regel formulierte, war übrigens H. P. Lovecraft, ein Mann, welchem wir auf unserer Reise durch das Reich des Schreckens noch des öfteren begegnen werden.

Erwartungsgemäß ist das Unbekannte auch eine beliebte Spielweise der Schöpfer von phantastischen Filmen. Allerdings ist das Horrorgenre als Unterabteilung der Phantastik nicht alleine bei dem Versuch, Furcht und Grauen zu ergründen. Der Bereich der Science Fiction mischt hier kräftig mit - eine Seelenverwandtschaft, welche schon so manchen Anhänger eines der beiden Genres bei dem Versuch, ein Werk eindeutig dem Horror oder der Science Fiction zuzuordnen, an den Rand der Verzweiflung getrieben hat. Die Grenze zwischen dem Horror und der Science Fiction erscheint auch in der Tat als ausgesprochen fließend. Da entstehen gräßliche Monster aufgrund utopischer Experimente. Gefährliche Kreaturen treiben ihr Unwesen auf Raumschiffen und fremden Planeten. Außerirdische überfallen die Menschheit und knechten ihre Opfer auf grauenvolle Art und Weise. Die Unterscheidung fällt in der Tat oftmals alles andere als leicht.

Betrachten wir jedoch die Vorgehensweisen, mit welcher sich die beiden Genres einer Thematik annähern, so fallen uns wesentliche Unterschiede auf, anhand welcher wir eine klare Abgrenzung vornehmen können. Vertreter aus dem Reich der Science Fiction setzen sich kritisch mit einem Thema auseinander. Seien es Vorhersagen, wie unsere Zukunft aussehen könnte, oder auch nur die Beschreibungen von Ungeheuern, welche durch die Herumspielerei mit nuklearen Waffen entstanden. Dieses kritische Element findet man im Horrorfilm in der Regel nicht. Dort wird nichts begründet oder gar ein philosophischer Gedanke weitergesponnen - es ist so, wie es ist, das *Warum* ist uninteressant. Ebenso basieren Gedankenspiele der Science Fiction stets auf Gegebenheiten der Gegenwart. Wieder sei hier die Atombombe genannt, welche in den 50er Jahren für einen ungeheuren Zulauf zur Science Fiction sorgte. Darüber hinaus könnte man noch die jeweils aktuelle politische Lage und Weltanschauung nennen, welche von George Orwells *1984* und Aldous Huxleys *Brave New World* bis hin zu TV - Serien wie *Star Trek* der Science Fiction ihren Stempel aufdrückte. Ein derart sozialkritisches Engagement fehlt den Vertretern des Horrors völlig. Horror beschäftigt sich vorrangig mit Phantasien, weniger mit Realitäten. Es ist zwar durchaus

möglich, daß auch hier eine Abgrenzung schwerfällt und man einen Film beiden Genres zuordnen kann. Als Beispiel für einen solchen Film sei hier **Alien (1979)** genannt, welcher einerseits pursten, unbegründeten Horror bietet, aber in gleichem Maße auch durchaus sozialkritische Fragen stellt. Zum Beispiel wenn die Teilthematik aufkommt, in welcher das außerirdische Biest als Quelle für eine utopische Waffe betrachtet wird, für welche man selbst die Besatzung des transportierenden Raumschiffes opfern würde. Dann halten sich die Verhältnisse zwischen Science Fiction und Horror jedoch so gut wie nie die Waage, wodurch eine eindeutige Zuordnung des gesamten Werkes zu einem primären Genre wiederum möglich wird.

Während die Science Fiction ihre Ideen vornehmlich in wissenschaftlichen Bereichen findet, sucht der Horror seine Grundlagen vornehmlich in den kulturellen Bereichen unseres Lebens und unserer Geschichte. Dies beginnt bei altertümlichen Artefakten und endet beim Umgang mit Werten unserer Gesellschaft. So ist das Horrorgenre einem stetigen Wandel unterworfen. In den 50ern war es, wie auch die Science Fiction, von dem realen Schrecken der Atombombe geprägt. In den 60ern hingegen fanden wir vermehrt Filme, welche sich mit sexuellen und sogar inzestösen Themen beschäftigten. In den 70ern wurde ausgelotet, wie weit man ins Extrem gehen kann. Was unsere Gesellschaft der jeweiligen Zeit als unmoralisch oder gar widerwärtig empfand, wurde bevorzugt in Filme verwurstet. Mit sich ändernden moralischen Werten änderte sich dementsprechend auch die Wirkung der Filme beim Publikum. Als ein Beispiel hierfür kann ich Ihnen einen Fall nennen, in welchem ein Film mit Kommentaren wie „einer der schrecklichsten Filme aller Zeiten“, „als Freigabe sei SO empfohlen - Sadists only“ (dtsch. „nur für Sadisten“) und ähnlichem bedacht wurde. Bei diesem Film handelt es sich keineswegs um einen der Kannibalen-, Zombie- oder Folterstreifen der ausklingenden 70er Jahre, wie Sie vielleicht erwarten würden. Nein, diese Kommentare konnte man hören, als Terence Fishers **The Curse of Frankenstein (1957)** in den Kinos anlief, ein Film, welcher heutzutage neben Liebhabern des Genres vornehmlich jugendliche Zuschauer begeistern dürfte. Horror hat, ganz im Gegensatz zur Science Fiction, in vielen Fällen ein Verfallsdatum.

Dementsprechend ist es für Uneingeweihte oft alles andere als einfach, den Horror in einem betagten Vertreter des Genres auf Anhub wahrzunehmen, sofern es sich bei ihm nicht um eine der eingangs geschilderten Spielformen der Furcht handelt, sondern vielmehr um ein Konstrukt, welches auf einer furchterregenden Basis erschaffen wurde. Unsere Urängste sind im Laufe der Jahrzehnte und Jahrhunderte die gleichen geblieben. Doch die von Autoren und Filmemachern erschaffenen Gebäude des Schreckens, welche auf dem Fundament unserer Furcht errichtet wurden, sind nicht immer derart standhaft. Einige sind für die Ewigkeit gebaut, von anderen existieren nur noch Ruinen.

Doch diese Ruinen haben es noch immer in sich, man muß sie nur aufsuchen. Und wie ein Archäologe hat man die Möglichkeit, nach erfolgter Ausgrabung Schlüsse zu ziehen und Zusammenhänge herzustellen, welche uns erneut erleben und, was nicht weniger interessant und auch wichtig ist, verstehen zu lassen, was die Menschen damals wie auch heute faszinierte. Daher sollten wir uns nicht einfach nur ins Kino begeben und eine Vielzahl von Horrorfilmen betrachten, ohne uns in den zugrundeliegenden Stoff hineindenken zu können. Es fiel uns schwer, die Filme und die dahintersteckenden Leistungen einiger kreativer Geister so zu würdigen, wie sie es sich verdient haben. So bliebe z.B. die Frage unbeantwortet, ob die surrealen Visionen aus **Eraserhead (1975)** etwas einzigartiges in ihrer Zeit darstellten oder ob derartiger visueller Tobak uns bereits bedachte, als noch niemand von bewegten Bildern auch nur zu träumen wagte. Hatte Mario Bava einfach nur eine gute Idee, als er Barbara Steele in **La maschera del demonio (1960)** damit beglückte, daß er der vermeintlichen Hexe eine mit nach innen gerichteten Stacheln bewehrte Maske aufs Gesicht drückte oder ließ er sich vielmehr von einer entsprechenden Sammlung historischer Quellen inspirieren? Was verbindet die alte Mrs. Bates aus **Psycho (1960)** mit der skurrilen Familie aus **The Texas Chain Saw Massacre (1973)**? Und welcher Film war eigentlich der erste Vertreter dieses Genres?

Nun gibt es eigentlich nur drei Möglichkeiten. Entweder sind Sie ein Experte auf dem Gebiet des Horrors, und derartige Fragen stellen keine Herausforderung mehr für Sie dar, weil Sie die Antworten bereits kennen. Dann vergeuden Sie mit Sicherheit ihre Zeit, wenn Sie hier weiterlesen. Die zweite Möglichkeit wäre, daß Sie derartiges überhaupt nicht interessiert, sie wollen lediglich unterhalten werden, Sie besorgen sich ihr visuelles Futter am liebsten in der Videothek, hassen Vor- und Abspanne, der Titel eines Films ist uninteressant - weil spätestens am Ende des Films bereits wieder vergessen - und langweilige Stellen überspringen Sie am liebsten sowieso unter Zuhilfenahme des Bildsuchlaufs ihres bevorzugten Abspielgerätes. Auch dann sollten Sie ihre Zeit nicht weiterverschwenden und das Papier, auf welchem diese Zeilen gedruckt sind, zum Feuermachen, Schuheputzen oder zur Reinigung gewisser Körperpartien benutzen. Doch wenn Sie absichtlich bis hierher gelesen haben, weil Sie mehr über dieses Filmgenre und seinen Facettenreichtum erfahren möchten, ja vielleicht sogar mehr möchten, als nur eine weitere seelenlose Auflistung einiger hundert Filme, sind sie wahrscheinlich mehr oder weniger von dem Genre des Horrorfilms fasziniert. Egal, ob sie sich mit dem Horrorfilm aus einem umfassenderen filmhistorischen Interesse annähern oder ob sie danach dürsten, die Vertreter dieser Filmgattung nicht nur zu sehen, sondern diese und das komplette Genre auch bis zu einem gewissen Maß zu durchschauen, tauchen Fragen wie die oben angeführten früher oder später auf. Die Antworten auf derartige Fragen können Sie natürlich auf die simpelste Art und Weise erhalten, nämlich indem Sie sie einfach weiter hinten nachschlagen, doch eine solche Annäherung an ein derart komplexes Thema wie den Horrorfilm macht den Bock wahrlich nicht fett. Die Quintessenz jeglicher genauen Betrachtung eines Themenbereiches ist nämlich die Fähigkeit, sich nicht nur Fragen mitsamt ihren Antworten vorkauen zu lassen, sondern die Fragen auch selbst zu stellen und zumindest die reelle Chance zu haben, selbstständig eine Antwort finden zu können.

Um den Grundstein für eine genauere Betrachtung des Horrorfilms zu legen, möchte ich sie zu einer kurzen Reise einladen, welche uns helfen wird zu verstehen, welche historische Geschehnisse und intellektuelle Strömungen den Horrorfilm des 20. Jahrhunderts in seiner uns bekannten Form erst möglich machten und späterhin auch vorantrieben. Begeben Sie sich mit mir auf eine einleitende Reise durch die Zeit, besuchen Sie mit mir Orte des Schreckens, grauenerregende Persönlichkeiten und historische Momente wohligen Gruselns. Haben Sie keine Angst vor der Geschichte und ihren Daten, den Kontakt mit staubtrockenen historischen Fakten werden wir, soweit möglich und sinnvoll, vermeiden.

Die Reise beginnt. Nehmen Sie meine Hand - und halten Sie sie gut fest, dann wird Ihnen nichts passieren.

Kapitel 2

Eine kurze Reise durch die Zeit

Das Bestimmen eines geeigneten Zeitpunktes der menschlichen Geschichte, ab welchem wir unsere Betrachtungen vornehmen könnten, erweist sich als nicht trivial. Theoretisch könnten wir uns etwa bis ins Jahr 585 v. Chr. zurückbegeben und dabei zusehen, wie Priester der berühmten griechischen Stadt Delphi ein frühes Exempel der Zensur statuierten, indem sie den als Erzähler von Fabeln berühmt gewordenen Botschafter Aesop vor die Tore der Stadt führten und einen hohen Felsen hinunterschubsten. Oder wie es mit dem Jahr 443 v. Chr., als im römischen Reich die erste staatliche Zensurbehörde ins Leben gerufen wurde, der Prototyp einer Institution, welche den Horrorfans des 20. und 21. Jahrhunderts das Leben schwer macht?

Würden wir derart weit in der Zeit zurückreisen, würden wir über das Ziel hinausschießen. Für uns sind schließlich nur jene Vorgänge interessant, welche dem Horrorgenre und dem Horrorfilm im besonderen ihren Stempel aufdrückten. Antike Vorkommnisse sind hier ebensowenig von Belang wie die Christenverfolgung im alten Rom oder irgendwelche Menschenopfer in mittelamerikanischen Stadtstaaten zu einer Zeit, als man im mittelalterlichen Europa noch dachte, man würde nicht allzu weit westlich von Spanien noch über den Rand der Erde stürzen. Nein, der Horror ist ein Kind der abendländischen Kultur, weshalb es als sinnvoll erscheint, sich auf das letzte Jahrtausend zu beschränken. Hier sticht uns ein Datum besonders ins Auge: das Jahr 1209, ein Jahr, in welchem sich die „Religion der Liebe“ anschicken sollte, den europäischen Kontinent langsam mit einer Woge des Hasses und der Angst zu überfluten.

Etwa im zweiten Jahrhundert unserer Zeitrechnung traten erstmals religiöse Gesellschaften auf, welche sich, ähnlich wie das Christentum, nach den Prinzipien von Gut und Böse richteten. Von der Gnosis über die Manichäer, Paulikianer und Bogumilen entwickelte sich hier eine Sekte, die **Katharer**, deren Anhänger ein Leben nach den Regeln der Bescheidenheit, Keuschheit und der Geduld lebten, was sich durchaus mit den Zielen des Katholizismus vertragen hätte, wäre im katharischen Weltbild nicht eine wesentliche Diskrepanz zu jenem des Christentums auffällig gewesen. Die Katharer betrachteten Jesus Christus nicht als Sohn Gottes und, schlimmer noch, weigerten sich, die Kirche als religiöse Führungsinstitution anzuerkennen. Von besonderem Interesse für uns ist ein Zweig der Katharer, dessen Heimat im südfranzösischen Raum lag, in jener Gegend um Carcassonne, Toulouse, Agen und Albi, welche unter dem Namen Languedoc bekannt ist. Dieser Glaubensgemeinschaft, *Albigenser* genannt, gehörten damals neben Menschen aus dem gemeinen Volk auch viele Adlige jener Region an. Das Zusammenleben mit den Christen funktionierte über lange Zeit einigermaßen. Heiße Debatten zwischen Katharern und Christen waren an der Tagesordnung, doch dabei blieb es auch. Die Angelegenheit begann sich jedoch zuzuspitzen, als im Jahre 1184 Papst Lucius III. in Übereinkunft mit dem Kaiser Friedrich I. Barbarossa eine Bulle proklamieren ließ, in welcher die Häresie zur Straftat erklärt wurde, welche es zu bekämpfen gilt. In diesem Zusammenhang wurden auch die Katharer und die *Ar-*

men von Lyons (späterhin unter dem Namen *Waldesier* bekannt) genannt. Der komplette Süden Frankreichs war angeblich von Häretikern verseucht. Dem einigermaßen friedlichen Zusammenleben wurde jäh ein Ende gesetzt. Der Kreuzzug gegen die Ketzler war jedoch ebensowenig von Erfolg gekrönt wie diverse Bekehrungsversuche.



Verbrennung von Katharern in der Grube.
Holzschnitt, 1494

Als im Jahr 1208 Pierre de Castelnau, seines Zeichens Legat des Papstes Innozenz III., einem Attentat zum Opfer fiel und die Bischöfe in den Augen des Papstes nicht hart genug gegen die Ketzler vorgingen, setzte der Papst das erste päpstliche Pogrom gegen ein Volk anderer religiöser Denkweise in Europa in Gang; im Jahr 1209 begann der **Kreuzzug gegen die Albigenser**.

Beziers und Albi wurden erobert, Katharer und Katholiken in gleichem Maße von den fanatisierten Kreuzrittern getötet. „*Tötet sie alle, denn Gott wird die Seinen erkennen!*“ lautete der diesbezügliche Befehl des päpstlichen Legaten und die Stra-

ßen dieser beiden Städte wurden folgerichtig von etwa 20.000 Leichen gesäumt. Noch im gleichen Jahr fiel Carcassonne. Simon de Montfort wurde zum Führer der kirchlichen Streitmacht ernannt. Unter seinem Kommando fanden die ersten beiden öffentlichen Hinrichtungen in Castres statt: Zwei Katharer wurden auf dem Scheiterhaufen verbrannt.

Der Kreuzzug wurde im Jahr 1210 endgültig zu einem Pogrom, in welchem die Kirche nur ein Ziel vor Augen hatte: die vollständige Ausrottung des katharischen Volkes im südfranzösischen Raum. Nach dem Fall von Bram wurden die Einwohner ermordet und ihre Leichen verstümmelt, die Festungen von Minerve, Termes and Puivert folgten kurz danach. In Minerve kam es zur ersten Massenhinrichtung von Albigensern im Zeichen des Kreuzes. Man ließ eine Grube herrichten, in welcher 140 Frauen, Männer und Kinder den Flammentod erlitten.

Wer damals dachte, noch grausamer könnte die päpstliche Streitmacht wohl nicht gegen das Volk vorgehen, irrte sich gewaltig. Bereits im April des Jahres 1211 folgte die Belagerung von Lavaur, nach deren erfolgreichem Abschluß am 3. Mai eine erneute Massensexekution kompletter Familien einsetzte, dieses Mal mußten allerdings 400 Menschen den Feuertod sterben, gefolgt von weiteren 94 nach dem Fall von Casses.

Im Süden Frankreichs wurde dieser bis ins Jahr 1229 währende Kreuzzug und die ihm nachfolgende, im Jahr 1233 durch Papst Georg IX. ausgerufene erste päpstliche Inquisition endgültig zum Realität gewordenen Grauen. Und niemand, der sich nicht der Kirche unterwarf, sollte innerhalb ihres Herrschaftsgebietes von ihr verschont bleiben. Im Laufe der Jahre fiel eine Albigenserzuflucht nach der anderen, bis im Jahr 1239 nach der Hinrichtung von 183 Katharern im an der Marne gelegenen Montwimer nur noch eine Festung übrig blieb: die Festung von Montségur. Die Feste hielt der Belagerung über ein Jahr stand, konnte der Kapitulation letzten Endes jedoch nicht entgehen. Im Jahr 1244 feierten der Katholizismus und die Inquisition ihren größten Triumph, als mit Montségur die letzte Bastion fiel und in dem nun folgenden Massaker die letzten bekennenden Albigenser und ihre Führer dem Tod auf dem Scheiterhaufen entgegensahen. Wieder starben 215 Menschen aller Altersgruppen gemeinsam.

Der Widerstand gegen die Kirche war hiermit praktisch gebrochen, die Inquisition war erfolgreich. Der letzte Führer der versprengten Katharer, Guillaume Belibaste, starb im Jahr 1321 auf dem Scheiterhaufen in Villerouge-Termenès.

Die heilige Inquisition funktionierte nach einem einfachen, jedoch im wahrsten Sinne des Wortes todsicheren Prinzip. Die päpstlichen Inquisitoren, zumeist Mönche des von Georg IX. hierfür gegründeten Dominikanerordens, zogen in Gemeinden ein, versammelten die Einwohner um sich und forderten sie auf, jede Person zu nennen, welche der Häresie verdächtig sei. Jedermann konnte einen solchen Verdacht aussprechen, was in der vertraulichen Atmosphäre vollständiger Anonymität des Klägers gegenüber dem Beklagten stattfand. Wer beschuldigt wurde, fand sich unweigerlich im Angesicht eines Inquisitionsverfahrens wieder.

Daß hier auch eine hervorragende Möglichkeit geschaffen war, unliebsame Mitbürger oder Konkurrenten aus dem Weg zu räumen, dürfte klar sein. Da der Verdächtige nie erfuhr, wer ihn beschuldigt hatte, wurde hiervon munter Gebrauch gemacht. Auch Adlige waren von der Verfolgung nicht ausgenommen; die Inquisitoren hatten das Recht, Fürsten zu exkommunizieren, was die weltliche Macht der Kirche extrem stärkte. Eine schreckliche Paranoia setzte angesichts dieser Denunzipierungspolitik daher meist zwangsläufig ein, sobald der Rockzipfel eines Inquisitoren am Horizont auftauchte. Die Möglichkeit eines Freispruches bestand letztendlich nicht. Dem Beschuldigten blieb zunächst der Zeitraum von einem Monat, um sich schuldig zu bekennen. Tat er das nicht, war es die Aufgabe der Inquisitoren, ein Schuldbekenntnis aus ihm herauszupressen. Die hierbei verwandten Mittel reichten von Todesdrohungen über Einkerkung bis hin zur 1252 von Papst Innozenz IV. legitimisierten Folter, stets im Beisein von Mönchen, welche ein eventuelles Schuldbekenntnis sofort aufzeichnen sollten. Gab es ein solches Bekenntnis, war der Betroffene zumindest Zeit seines Lebens ruiniert, in vielen Fällen jedoch schlichtweg tot - der Ketzerei schuldig befundene Angeklagte wurden in schweren Fällen den weltlichen Behörden übergeben und die Scheiterhaufen brannten oft in jenen Tagen.

Doch damit war es nicht vorbei - die Kirche war anscheinend auf den Geschmack gekommen. Nach einiger Zeit kam es sogar in Mode, nicht nur der Ketzerei beschuldigte Menschen der Folter zu unterwerfen, sondern auch solche Bürger, von welchen man dachte, daß sie jemanden beschuldigen könnten. Der Terror zog somit erst recht seine Kreise, denn es war recht leicht, angesichts von Folter irgend jemanden der Ketzerei zu beschuldigen - früher oder später musste man es sowieso, denn vorher ließen die Folterknechte nicht von der armen Seele ab. Das dunkle Zeitalter, welches im Zeichen des Kreuzes über Europa hereinbrach, sollte, mit Unterbrechungen, mehrere Jahrhunderte andauern und hunderttausende von unschuldigen Menschen den päpstlichen Inquisitoren zum Opfer fallen - eine Spur des Terrors, welche zu einem zwar weitgehend von der Kirche verschwiegenen, aber dennoch tief in unserer Kultur verwurzelten Mythos werden würde. Denn es sollte nicht lange dauern, bis die katholische Doktrin keinen Unterschied mehr machte zwischen „teuflischer Ketzerei“ und schlichtem unüblichen Verhalten; dementsprechend fand die erste Verurteilung einer angeblichen Hexe bereits im Jahr 1264 statt.

Die Bedeutung der ersten Inquisition für den phantastischen Film ist ähnlich grundlegend wie jene der damaligen Vorgänge für den Horror als solchen. Der Kreuzzug gegen die Albigenser findet in der Welt des Films kaum Beachtung und direkte Bezüge lassen sich, ganz im Gegensatz zu dem inquisitorischen Treiben der folgenden Jahrhunderte, nur schwer herstellen. Wir werden fündig, wenn wir uns auf die Details und Begleitumstände des Kreuzzuges konzentrieren. Die bekannteste historische Vorlage dürften hier die Tempelritter sein, welche auf der Seite der Kirche gegen die Ketzer ins Feld zogen und späterhin wegen ihres Reichtums und ihrer politischen Unabhängigkeit selbst mit dem Vorwurf der Ketzerei konfrontiert und gnadenlos durch die Kirche verfolgt wurden. 1971 treffen wir sie wieder, in einem spanischen Spielfilm mit dem Titel **La noche del terror ciego (1971)**. Dieser Film diente angesichts seines ungeheuren kommerziellen Erfolges neben seinen vier Fortsetzungen für eine ganze Reihe von Filmen, welche sich an den halbverwesten Gestalten der Tempelritter orientierten, darunter auch **The Fog (1980)**. Die meisten Anleihen sind jedoch eher unauffällig. So finden die Protagonisten in **The Evil Dead (1982)** im Keller einer Holzhütte das „Buch der Toten“ sowie ein Tonband mit einer Beschwörungsformel, welche Dämonen zum Leben erweckt. Hier haben wir das Motiv einer Entdeckung, deren

grausige Errungenschaften in einer vergangenen, fremden Kultur liegen und welche selbst einen durchweg religiösen Touch vorweist. Bereits hier einen Bezug zu den inquisitorischen Kreuzzügen im 13. Jahrhundert zu sehen, ist natürlich eine Interpretationsfrage, doch in der Fortsetzung dieses Films, **Evil Dead II: Dead by Dawn (1982)**, wird als Quelle des ganzen Hokuspokus eine mittelalterliche Festung genannt, weshalb zumindest Anleihen an die Geschichte der Katharer und die damit verbundene Legendenbildung nicht verleugnet werden können.

Der Einfluß der Kirche auf das tägliche Leben der Menschen und deren tiefe Religiösität schlug sich natürlich auch in der Kunst nieder. Das wohl bekannteste literarische Werk jener Epoche stammt aus der Feder des italienischen Dichters Dante Alighieri. Dieses Werk mit dem Titel **La Comedia** (auch unter dem Titel „La Divina Comedia“ bekannt), welches im Zeitraum zwischen 1307 und 1321 entstand, ist nicht nur ein Meilenstein der Weltliteratur, sondern dient auch unserer Sache: in diesem Werk finden wir eine der einflußreichsten Beschreibungen der Hölle vor.

Dantes gigantisches Gedicht erzählt die Geschichte des Dichters, der sich am Anfang im finsternen Wald der Sünde vorfindet, umgeben von drei wilden Tieren. Er betritt die Hölle durch das Tor mit der mittlerweile zum geflügelten Wort gewordenen Inschrift „*Laßt jede Hoffnung, die Ihr mich durchschreitet*“ und begibt sich auf eine epische Reise durch das Jenseits. Er trifft auf nahezu 600 berühmte Persönlichkeiten aus den Bereichen der Künste und Politik jener Tage, welche auf ihre Erlösung harren. Im Zuge seiner Reise durchquert Dante neun Höllenkreise bis hin zum eisigen Mittelpunkt der Erde, wo sein Weg über den Läuterungsberg steil nach oben ins himmlische Paradies führt.



Zeichnung zu Dantes La Comedia, Inferno XVIII,
von Sandro Botticelli

Bei einem Drama, welches derart grausam beginnt und doch so glücklich endet, konnte es sich nach der Auffassung des 14. Jahrhunderts nur um eine Komödie handeln, daher dieser für unser Empfinden etwas seltsam anmutende Titel. *La Comedia* ist in drei Teile untergliedert, namentlich *Inferno*, *Purgatorio* und *Paradiso*, in welchen man jeweils 33 Gesänge vorfindet (mit Ausnahme von *Inferno*, welcher aus 34 Gesängen besteht; der erste Gesang stellt eine Einleitung für alle drei Teile dar). Innerhalb der Gesänge führte Dante Alighieri ein revolutionäres Reimschema ein, welches bewirkt, daß sich jeder Reim aus letztendlich drei Zeilen zusammen-

setzt, welche nach dem Schema *aba, bcb, cdc* angeordnet sind und jeder einzelne Vers selbst auch wiederum aus drei Zeilen gebildet wird. Jede dieser Zeilen besteht aus 11 Silben, wobei der Klang der Stimme über die ersten 10 Silben getragen wird und bei der letzten abfällt. Was sich hier bereits wie eine literarische Meisterleistung anhört, führt endgültig zu einer regelrechten Ehrfurcht, wenn man eine gedruckte Fassung des Werkes in Händen hält und feststellt, daß es ein wahrhaft episches Werk ist, welches in Buchform gedruckt einen Umfang von etwa 500 Seiten aufweist.

Auffällig ist die regelrechte Obsession, mit welcher sich Dante Alighieri der Zahl Drei widmet. Diese Zahl taucht nicht nur im äußeren Aufbau, sondern auch innerhalb der Handlung des Gedichtes immer wieder auf. Man nimmt an, daß diese Zahl als Symbol für die heilige Dreifaltigkeit Verwendung findet - für uns ist sie ein Indiz dafür, wie eng die Dichtkunst als Zeugnis der damals vorherrschenden Weltanschauung mit dem christlichen Glauben verwoben war. Der Inhalt macht dies endgültig deutlich, denn letztendlich beruhen die Be-

schreibungen der Hölle, ja ihre ganze Existenz, auf der Lehre der Kirche. Dantes *Inferno* beschreibt die Hölle anfangs als düsteren Ort, dessen Dunkelheit in einigen Ebenen durch den rötlichen Schimmer des Höllenfeuers durchbrochen wird. Die in ihr hausenden Seelen leiden Höllenqualen:

Die Armen, die zum Leben nie erweckt,
Sie sind ganz nackt auf diesen Weg gegangen,
Von Fliegen und von Wespen sehr gesteckt.
Es trauerte Blut herab von ihren Wangen;
Vermischt mit Tränen, ward es auf dem Grunde
Von ekelhaften Würmern aufgefangen.¹

Dante Alighieri fackelt nicht lange und läßt vor dem inneren Auge des Lesers Bilder des Schreckens aufsteigen, welche die kühnsten Phantasien der Menschen des 14. Jahrhunderts überstiegen. Für uns stellt *La Comedia* hierdurch ein wahrhaft wichtiges Werk dar, können wir es doch durchaus als das erste Werk der Weltliteratur betrachten, welches nicht nur mit einer Thematik arbeitet, aus welcher das uns bekannte Horrorgenre hervorging, sondern auch durchaus zumindest während der 33 Gesänge des *Inferno* innerhalb dieses Genres bestehen könnte².

Kurze Zeit nach der Fertigstellung von *La Comedia* schien die Hölle wahrhaft in Europa einzuziehen, eine Hölle, wie sie sich in ihrer Grausamkeit auch Dante nicht auszumalen wagte. Es war das Jahr 1346, als, nach dreizehnjähriger Reise aus dem fernen Asien kommend, ein Gast in Europa eintraf, dessen Wüten die Menschheit nie mehr vergessen sollte:

Der schwarze Tod.

Das Übel nahm seinen Anfang, als die Horden des Tartaren Khan Djam Bek die am schwarzen Meer gelegene Handelsstadt Kaffa belagerten. Die Tartaren brachten als unfreiwilligen Gast das Pestbakterium mit, welches in im asiatischen Raum lebenden Nagetieren seinen natürlichen Lebensraum hatte. Als die Pest unter den Soldaten des Khans zu wüten begann, ließ dieser die Leichen auf die Katapulte packen und über die Stadtmauern in die Stadt schießen. Die verseuchten Kadaver verfehlten ihre Wirkung nicht, die Pest nistete sich ein.

Nach Beendigung des Krieges ging das Sterben noch weiter und breitete sich auch umgehend aus, als die Stadt Kaffa ihre Handelstätigkeiten wieder aufnahm. Kaum jemand dachte, daß die Händler aus Kaffa nun vorrangig den Tod verkaufen würden. Erste Station war Konstantinopel, kurz danach erreichte der schwarze Tod Sizilien. Von dort sprang die Krankheit auf Pisa über und breitete sich über das nördliche Italien aus. Nun endgültig ins Herz des europäischen Kontinents vorgedrungen, ließ sie sich nicht mehr aufhalten. Es war nur noch eine Frage der Zeit, bis die Seuche von Grönland bis Konstantinopel zum ständigen Begleiter der Menschen wurde.

Die schlechten sanitären Verhältnisse jener Tage waren der ideale Nährboden der Krankheit. Die hauptsächliche Brutstätte des Bakteriums sind Ratten. Ratten gab es damals im Überfluß. Sie lebten in Gemeinschaft mit den Menschen. Ein weiterer Nebeneffekt der fehlenden Hygiene waren die Flöhe, welche wiederum den optimalen Überträger des Bakteriums der Beulenpest von den Ratten auf den Menschen darstellen. Nach einer Inkubationszeit von zwei bis 10 Tagen treten die ersten Symptome auf. Die Zunge und die Lymphknoten schwellen bis zu Faustgröße an, ein extremer Durst stellt sich ein, ebenso wie heftiges Fieber. Die nächste Stufe des Krankheitsbildes beinhaltet Schüttelfrost, Kopfschmerzen,

¹Zitat aus dem III. Gesang von Dante Alighieris *Die Göttliche Komödie*, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München, 9. Auflage

²Ja, natürlich, Sie haben ja recht. Grundzüge des Horrors finden wir bereits im alten Testament vor. Man möge mir jedoch verzeihen, wenn ich auf die Bibel hier keinerlei Rücksicht nehme. Der Horror ist ein Bestandteil der phantastischen Literatur, welche dem alleinigen Zwecke der Unterhaltung dient, was man von der Bibel mit ihren erzieherischen Zielen nicht behaupten kann (und oftmals auch gar nicht behaupten darf). Derartige Vergleiche wären in unserem Sinne unzulässig.

Erbrechen und auch Delirium. Ein durch die Bakterien freigesetztes Toxin sorgt dafür, daß sich das Gewebe zersetzt, was zu unstillbaren inneren und äußeren Blutungen führt. Das unverwechselbare optische Erkennungszeichen der Beulenpest sind jedoch die schwarzen Beulen, *Bubonen* genannt, welche Hühnereier durchaus in der Größe übertrumpfen können. In diesen Beulen sahen die Ärzte jener Tage verständlicherweise die Wurzel der Krankheit und nicht nur ein Symptom, weshalb man sich darauf konzentrierte, die Beulen zu behandeln. Die gängige Behandlung der Pest sah dann dementsprechend auch so aus, daß ein Helfer die kranke Person festhielt, während der Arzt eine Beule nach der anderen aufschnitt und ausbluten ließ. Ein fataler Irrglaube, welcher der Verbreitung der Pest durch den Kontakt mit verseuchtem Blut noch weiteren Vorschub angedeihen ließ und den Patienten noch zusätzlich schwächte. Die Ärzte waren sich der Ansteckungsgefahr zwar wohl bewußt, die Vorkehrungen waren jedoch vergleichsweise jämmerlich. Die dicken, schweren Kleider, welche die Ärzte bei der Öffnung der Pestbeulen trugen, schützten sie genausowenig wie die Schnabelmaske. Zur Desinfektion benutzte man Parfüm, Schwefel und Rauch. An der Sterblichkeitsrate änderten die mittelalterlichen Behandlungsformen nicht viel, die Heilungschance der Beulenpest lag mit oder ohne ärztliche Betreuung unter 50 Prozent. Früher oder später wurde darüber hinaus noch die Lunge der Kranken befallen, was zur Lungenpest führte. War dieses Stadium erreicht, hatte der Patient keine Chance mehr. Der Tod durch Ersticken trat unweigerlich nach vier bis fünf Tagen nach Auftritt der ersten Symptome ein.



Die Kleidung eines mittelalterlichen Pestdoktors

Die Lungenpest wurde durch Tröpfcheninfektion auch direkt übertragen, ohne den Umweg über die Beulenpest. Dies sorgte für alptraumhafte Szenarien, denn nun waren nicht nur Ratten und Flöhe die Überträger, sondern auch die Menschen selbst. Wer infiziert war, musste rechtzeitig von den Gesunden isoliert werden. Dies sollte eigentlich kein Problem darstellen, doch die absolute Hilflosigkeit sorgte für Panikreaktionen. Trat in einem Haushalt ein Fall der Pest auf, wurde das komplette Gebäude unter eine 40 Tage andauernde Quarantäne gestellt. Die Gesunden wurden mit den Kranken eingesperrt, was einem Todesurteil gleichkam. So manches Kind wurde von seinen Eltern totgeschlagen, damit es nicht den schrecklichen Tod durch die Pest erleiden musste. Die Selbstmordrate stieg explosionsartig an³. Die unzähligen Leichen, welche oftmals selbst

die Straßenränder und Hinterhöfe säumten, wurden von Pestkarren aufgesammelt und in Massengräber vor den Toren der Städte geworfen, in Städten wie London und Venedig zeitweilig mehrere Tausend pro Tag. Nicht minder schlimm waren die sozialen Folgen, auf der Suche nach den Schuldigen griffen erneut Judenpogrome um sich und die Kriminalität erlebte eine Blütezeit. Versammlungen wurden verboten.

Bis die Epidemie nach etwa 30 Jahren wieder abflaute, hatte sie 25 Millionen Menschen das Leben gekostet. Mehr als jede andere Katastrophe in der Geschichte der Menschheit. Natürlich schlug sich diese Tragödie auch in den Künsten nieder. In Gemälden des Mit-

³Wir dürfen nicht vergessen, daß die Bürger jener Tage ausgesprochen gläubige Menschen waren. Wie verzweifelt muß ein Mensch sein, um freiwillig die ewige Verdammnis seiner Seele auf sich zu nehmen? Auch wenn wir uns nicht vorstellen können, was es hieß, mit der Pest im Nacken leben zu müssen, so läßt die wachsende Zahl von solchen Verzweiflungstaten doch erahnen, wie groß das Grauen gewesen sein muß.

telalters wurde der schwarze Tod zu einem oft gesehenen Bestandteil. Im 19. Jahrhundert widmete Edgar Allan Poe der Pest mit *The Masque of the Red Death* eine seiner bekanntesten Geschichten, welche bislang viermal verfilmt wurde. Werner Herzog zeigte in **Nosferatu: Phantom der Nacht (1979)** die Pest als Begleiterscheinung des Bösen, welches in die Stadt Einzug gehalten hat. Hinzu kommt noch eine Vielzahl von kleineren „Auftritten“ der Seuche, darunter in **Interview with the Vampire (1994)** und **Mary Shelley's Frankenstein (1994)**.

Unsere Reise durch die Welt des Grauens führt uns auf der Suche nach weiteren, wichtigen Meilensteinen weiter bis in das 15. Jahrhundert, genauer gesagt ins Paris des Jahres 1435. In diesem Jahr veröffentlichte Gytot Marchant die erste Ausgabe des **Danse Macabre**, einer Sammlung von Versen und Holzschnitten. Der „Tanz der Toten“ ist eine mittelalterliche Allegorie, welche das Verhältnis der Menschen jener Zeit zum Tod verdeutlicht und sich in unzähligen Werken aus den Bereichen der Literatur und bildenden Künste niederschlägt. Das älteste uns bekannte jener Werke ist eine Reihe von Gemälden, welche in den Jahren 1424 und 1425 entstand und ursprünglich auf dem Pariser Friedhof *Les Innocents* zu sehen war. In dieser Gemäldeserie formiert sich die komplette Hierarchie des weltlichen und geistigen Lebens, von Papst und König bis hinunter zu Bediensteten und Kindern, zu einem Tanz, in dessen Verlauf sie von Skeletten in ihr Grab geleitet werden. Jedes dieser Bilder war mit erklärenden Versen versehen. Gytot Marchant tat nichts anderes, als anhand der Holzschnitte möglichst exakte Kopien der Gemälde herzustellen und sie in Verbindung mit den Versen zu publizieren. Der Pariser Danse Macabre wurde 1669 zerstört. Die Pariser hatten viele Jahre nichts anderes getan, als ihre Toten dort zur letzten Ruhe zu betten, bis das Gewicht der Knochen zu hoch wurde und einen Teil der Gewölbe zum Einsturz brachte. 1785 wurden die Reste des Friedhofs aus Gründen der Sicherheit und der Hygiene endgültig eingeebnet; vor allem der ständig über dem Stadtviertel hängende Geruch des Todes sorgte für eine Reihe von Beschwerden und durch das ständige Verbuddeln von Kadavern hatte sich das Gelände bereits um fast drei Meter gehoben, was ebenfalls nahelegte, sich nach einer alternativen Bestattungstätte umzusehen. Den endgültigen Ausschlag zu dieser Entscheidung gab jedoch der Einsturz einer Wand, durch welchen eine Reihe von Besuchern lebendig begraben und dem langsamen Erstickungstod ausgeliefert wurde. Die noch vorhandenen Inhalte wurden in vorhandene Minentunnel umgebettet, wo die Grabstätte von etwa 8 Millionen zur letzten Ruhe gebetteten Menschen noch heute bewundert werden kann. Durch Gytot Marchants Arbeit überlebte zumindest eine Kopie der alten Gemälde, deren Inhalt und Intention im Laufe der Jahrhunderte dutzendweise kopiert wurde. Die Bedeutung der Pariser Friedhöfe für den Horrorfilm des 20. Jahrhunderts ist übrigens auch nicht von der Hand zu weisen; die Stätte, in welcher sich die Gebeine unzähliger Toter oftmals bis zu den Decken der Gewölbe stapeln, regte die Phantasie der Autoren von Drehbüchern und ihrer literarischen Vorlagen häufig an - kaum ein im alten Paris spielender Horrorfilm, in welcher die unterirdischen Katakomben nicht zumindest angedeutet sind, wie beispielsweise in **Interview with the Vampire (1994)**.



Adliger und Kardinal im Angesicht des Todes. Motiv aus dem Pariser Danse Macabre, Gytot Marchant

Das Jahr 1457 stellt den Ausgangspunkt für einen der größten Mythen aus der Welt des Horrors dar. In diesem Jahr fiel **Vlad Tepes**, in Siebenbürgen ein und veranstaltete ein Blutbad. Drehen wir das Rad der Zeit wieder ein klein wenig zurück ins Jahr 1431, um zu

verstehen, um wen es sich hierbei handelt.

1431 krönte Sigismund von Luxemburg den rumänischen Adligen Vlad II. aus dem Hause Basarab zum neuen Fürsten der Walachei. Die Walachei ist ein Gebiet zwischen Transylvanien im Norden, Bulgarien im Süden und dem schwarzen Meer im Osten. Ein strategisch wichtiges Gebiet, stellte es doch einen Puffer zwischen dem christlich geprägten Reich Sigismund von Luxemburgs und den bereits an der Donau aufmarschierten türkischen Islamisten dar, welche das Reich bedrohten. Sigismund schuf hiermit einen strategischen Bund und nahm den neuen Fürsten auch in den 1418 gegründeten Drachenorden auf, einer ritterlichen Gemeinschaft, welche sich dem Kampf gegen die Türken verschrieben hatte.



Vlad Tepes

Vlad trug das Emblem des Ordens mit Stolz und hatte somit seinen Ruf schnell weg. Das Emblem bestand aus einem geflügelten Drachen unter einem Kreuz. Abgeleitet von *draco*, dem lateinischen Wort für „Drache“, trug er nämlich ab sofort den Beinamen *Dracul*, was als „Vlad, der Drache“ gemeint war. Doch im Rumänischen hat *dracul* eine ganz andere Bedeutung. „Vlad Dracul“ bedeutet dort „Vlad, der Teufel“.

Noch im gleichen Jahr wurde in Sighisoara Vlads Sohn geboren, genannt Vlad Dracula, der „Sohn des Dracul“, des Drachen, des Teufels. Durch seinen Anspruch auf den Thron, welchen Vlad 1436 offiziell geltend machte, wuchs Dracula in einer Ära höchster politischer Instabilität auf. Und auch sein Vlad Dracul befand sich in einer politischen Zwickmühle, als ein kleiner Balkanstaat nach dem anderen vor den Türken kapitulierte. Einerseits war er den Ungarn im Westen als Vasall verpflichtet, durch die Mitgliedschaft im Drachenorden zusätzlich auf den Kampf gegen die Türken eingeschworen. Doch die Türken wurden immer stärker und er würde sich kaum gegen sie behaupten können. In dieser Situation traf Vlad Dracul den

Entschluß, sich aus dem Konflikt herauszuhalten.

1442 fielen die Türken in Transylvanien ein und Vlad Dracul gab sich Mühe, seine Neutralität zu bewahren. Doch die Türken wurden besiegt und der Zorn Ungarns richtete sich nun auf ihn. Vlad Dracul und seine Familie mussten aus der Walachei fliehen, während die Ungarn einen Danesti, einen Angehörigen eines Zweiges des alten Hauses Basarab und mittlerweile Todfeinde der Vlads, auf den Thron hievten. 1443 eroberte Vlad Dracul mit Hilfe der Türken den Thron zurück, allerdings unter der Auflage eines Tributes sowie dem Versprechen, jedes Jahr eine Anzahl Jungen in die Gärten des Sultans zu senden. Einer dieser Jungen war schließlich Vlad Dracula, als ein Zechen des guten Willens seines Vaters. Offiziell bezeichnete man ihn als Geisel.

1444 schlugen die Ungarn zurück. Der Feldherr Hunyadi marschierte an der Varna auf und setzte Vlad Dracul unter Druck, daß er seine Pflichten als Mitglied des Drachenordens zu erfüllen und gegen die Türken zu kämpfen habe. Doch Dracul sandte seinen ältesten Sohn Mircea und lavierte sich hiermit erneut aus der Schußlinie. Die folgende Schlacht wurde

zum absoluten Debakel für die christliche Armee, welche vernichtend geschlagen wurde. Hunyadi wurde als der Verantwortliche bezichtigt und sein Haß gegen Vlad Dracul erreichte neue Höhen. 1447 wurde Vlad Dracul erschlagen und sein Sohn Mircea lebendig begraben.

Daraufhin wird Vlad Dracula als ältester lebender Sohn Vlad Draculs zum Thronerben und vom türkischen Sultan Murad II. als Herrscher über die Wallachei bestätigt. Doch bereits nach zwei Monaten wurde er von Hunyadi vertrieben und musste zu seinem Cousin, dem Prinz von Moldavien, flüchten. Stattdessen setzte Hunyadi Vladislav II. auf den Thron. Als Prinz Bogdan von Moldavien drei Jahre später einem Attentat zum Opfer fiel, musste Vlad Dracula erneut die Koffer packen um den einsetzenden Unruhen zu entgehen. Nun blieb ihm nur noch die Flucht zu seinem Erzfeind, nach Transylvanien, zu Hunyadi. Hunyadi kam dies nicht ungelegen, denn Vladislav II. begann, sich mit den Türken zu arrangieren und Hunyadi brauchte eine neue Marionette auf dem Thron. Nach dem Fall von Konstantinopel wuchs der Haß auf die Türken erneut und 1456 ergab sich letztlich die Gelegenheit für Vlad Dracula, den Thron seines Vaters zu erlangen. Hunyadi fiel in der Türkei ein, Vlad Dracula griff den Kollaborateur der Türken in der Wallachei an. In einer Schlacht bei Belgrad fand Hunyadi den Tod, Dracula seinerseits tötete Vladislav II. Vordergründig hatte Vlad Dracula somit alles erreicht, wovon er träumte: Den Thron und den Tod seines Erzfeindes. Doch der Schatten der Türken, seiner neuen Feinde, überdeckte aufs Neue seine Zukunft.

Nach dem eingangs erwähnten Blutbad in Siebenbürgen, welcher unter anderem durch einen Handelskrieg ausgelöst worden war, erhielt Vlad Dracula einen neuen Beinamen: Vlad Tepes, „der Pfähler“. Bei diesem Feldzug ließ er alles pfählen, was im zwischen die Finger kam, auch Frauen und Kinder. Er setzte deutliche Zeichen seines Machterhaltes und baute auf die Furcht seiner Gegner. So soll er im Jahr 1459 einen 600 Mann starken Zug von Kaufleuten überfallen und sie allesamt habe pfählen lassen. Nach der Eroberung von Kronstadt ließ er nahezu die komplette Bevölkerung pfählen. Das wohl berühmteste Vorkommnis ist jedoch jenes des Osterfestes 1459, als er ein Fest für bojarische Kaufleute gab. Die Attentäter seines Vaters und seines Bruders stammten aus ihren Reihen und Vlad gedachte, sich zu rächen. Nachdem das Fest begonnen hatte, stellt er den Bojaren während des Gelages die Frage, wieviele Herrscher sie bereits überlebt hätten. Es stellte sich heraus, daß keiner von ihnen weniger als sieben Thronwechsel erlebt habe. Daraufhin ließ er den Großteil der knapp 500 Kaufleute nebst ihren Familien gefangennehmen und umgehend pfählen. Die jüngeren und stärkeren Teilnehmer des Festes ließ er zu einer Ruine in den Bergen nördlich der Hauptstadt Tirgoviste verschleppen wo sie, der Überlieferung nach noch in derselben Kleidung und nach ihrem Verschleiß völlig nackt, Zwangsarbeit verrichten mußten. Nur wenige von ihnen erlebten die Fertigstellung jener Burg, welche heute als Schloß Dracula Touristenströme anlockt.

Als 1462 der türkische Sultan zum Gegenschlag ausholte und auf Tirgoviste vorrückte, durchquerte er einen sogenannten „Wald der Gepfählten“, welchen Vlad Tepes für sie vorbereiten ließ. Nach Angaben der Türken handelte es sich um ein Feld mit etwa 20.000 halbverwesten Gepfählten, darunter auch Säuglinge. Die Türken zogen sich zurück.

Vlad Tepes galt inzwischen endgültig als blutrünstiges Monstrum. Die Ungarn setzten ihn bis 1475 gefangen. Als sich ein erneuter Krieg gegen die Türken abzeichnete, wurde er freigelassen. Daraufhin drang Vlad Tepes in Bosnien ein, welches damals türkisches Gebiet war. Er tötete wahllos Christen und Moslems, bis es im Dezember 1476 zur finalen Schlacht gegen die Türken kam, in deren Verlauf Vlad Tepes fiel. Die Umstände seines Todes sind unklar. Einige Quellen behaupten, er sei durch Türkenhand gestorben. Andere Quellen behaupten, seine eigenen Wallachen hätten sich gegen ihn verschworen und die Gelegenheit genutzt, um ihn loszuwerden. Sicher ist jedoch, daß seine Leiche enthauptet und sein konservierter Kopf nach Konstantinopel gesandt wurde, wo man ihn weithin sichtbar auf einem Pfahl aufstellte. Doch der Mythos des Pfählers lebte schnell erneut auf, als man späterhin seine Grabstätte in einem Bukarester Kloster wieder öffnete und feststellen mußte, daß seine Leiche aus dem Grab verschwunden war.

Die Gestalt des Vlad Tepes ist heutzutage sehr romantisiert worden, nicht zuletzt indem sie als Vorlage für Bram Stokers *Dracula, or The Undead* diente. Um den Schrecken, welchen Vlad Tepes verbreitete, wirklich erfassen zu können, muß man unbedingt darauf verzichten, in ihm den Grafen Dracula zu sehen, sondern vielmehr den Sachverhalt pragmatischer betrachten. Die Kunde seiner schrecklichen Taten eilte bereits zu Vlads Lebzeiten quer durch Europa und es heißt, er habe hunderttausende Menschen pfählen lassen. Es waren keineswegs in erster Linie feindliche Soldaten, sondern zum Großteil normale Bürger, die einfach nur das Pech hatten, zur falschen Zeit am falschen Ort geboren worden zu sein.

Wie facht sich an gar ein grauffein
liche erschreckenliche hystorien von dem wilden nützlich,
Dracole wayde. Wie er die leibt gespißt hat. vnd geprieten,
vnd mit dem haidttem yn einem kessel gefoten. vii wie er die
leibe geschunden hat vñ zerhacken lassen als ein kraut. Jaz
er hat auch den müternire kind gepriete vnd sy habes müs-
sen silber essen. Vnd vil andere erschreckenliche ding die in
dissen tractat geschriben stend. Vnd in welchem land er
geregirt hat.



*Pfählungen. Zeitgenössischer Holzschnitt aus
Deutschland*

Der Vorgang des Pfählens war nicht nur eine Methode der Hinrichtung, sondern auch eine Folter. Das bevorzugte Werkzeug dieses qualvollen Todes war ein Pfahl, dessen Spitze mit Öl beschmiert und völlig stumpf war. In einem angespitzten Zustand wäre der Pfahl zu schnell eingedrungen und hätte einen Schock ausgelöst, so jedoch war es eine unbeschreibliche Qual. Manchmal wurden die Todgeweihten von Pferden über den Pfahl gezogen, doch gerade bei Massenpfählungen musste meist das Eigengewicht der Opfer ausreichen, was das langsame Sterben noch verlängerte. Der Pfahl wurde zumeist am Hintern der Todgeweihten angesetzt und langsam durch den gesamten Körper getrieben, bis er beim Mund wieder austrat. Bei Frauen wurde der todbringende Pfahl meistens in die Vagina eingeführt. Auch der umgekehrte Weg, das Ansetzen des Pfahles am Mund eines kopfüber aufgehängten Menschen, wurde beschritten. Drängte die Zeit, wurden die Pfähle auch quer durch die Körper getrieben. Aber egal, welche Methode

gewählt wurde, der Tod kam immer langsam, oftmals erst nach Stunden oder gar Tagen grausamster Qual.

Vlad Tepes entwickelte bei Massenpfählungen auch eine kreative Ader. Er begann, die Pfähle in geometrischen Mustern anzulegen, manchmal zogen die Pfähle auch Kreise um eine eroberte Stadt. Je höher der gesellschaftliche oder militärische Rang einer Person war, desto höher war auch der Pfahl, auf welchen sie gespießt wurde. Hierdurch wird deutlich, daß Vlad Tepes seine Hinrichtungsorgien regelrecht zelebrierte und sich auch die Zeit für deren akkurate Durchführung nahm. So tötete er nach der Einnahme von Brasov etwa 30.000 Menschen über einen Zeitraum von mehreren Wochen. Wer auf der Warteliste des Todes stand, wurde in der Zwischenzeit gefoltert; das Abhacken von Gliedmaßen, Übergießen mit kochendem Wasser, Verstümmelung von Geschlechtsteilen oder Häutungen gehörten hier zum Standardprogramm.

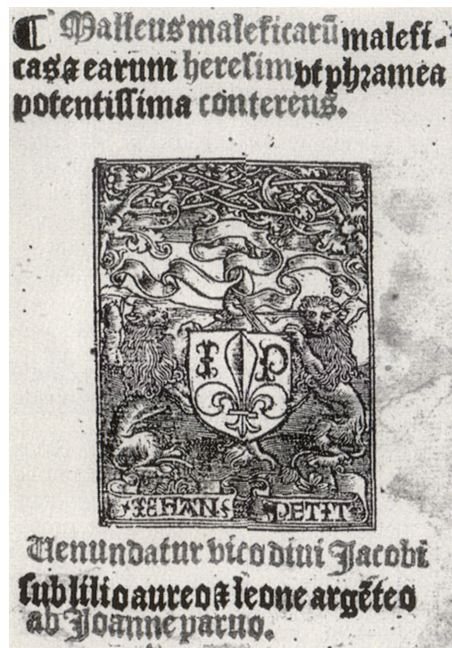
Wenn man sich dieses Vorgehen bildlich vorstellt, wird schnell klar, daß Stokers Figur des Grafen Dracula oder auch der die Realität um Vlad Tepes enorm verwässernde **Dracula (1992)** von Francis Ford Coppola hier einen Massenmörder romantisieren, welcher derartiges eigentlich gar nicht verdient. Es ist auch unklar, weshalb sich Bram Stoker ausgerechnet für Vlad Tepes als Vorlage seines transylvanischen Grafen entschied und nicht etwa die Figur der Elisabeth Bathory als Vorlage nahm (deren Vorfahr übrigens die rechte Hand Vlad Tepes' bei seinem letzten Feldzug war). Aber auch ohne Bram Stokers Referenz hätte sich

Vlad Tepes durch seinen Ruf als Bestie den Eintrag in dieser Beschreibung grundlegender Horrormotive redlich verdient, dienten die Pfählungen doch als zwiespältige Inspiration für den italienischen Kannibalen-Trash der 70er und frühen 80er Jahre mit Machwerken wie Deodatos **Cannibal Holocaust (1979)**.

Die Jahre 1470 bis 1516 fallen durch das Schaffen des niederländischen Malers Van Aken, der seinen Namen späterhin in **Hieronymus Bosch** ändern ließ, auf. In Boschs opulenten Gemälden liegen tiefste Frömmigkeit und vulgärste Lustbarkeiten nahe beisammen, erscheinen oftmals als untrennbar miteinander verwoben. Im *Garten der Lüste*, seinem wohl bekanntesten Werk, finden wir beispielsweise neben dem zentralen Motiv, der Darstellung paradiesischer Völlerei, auch vorbildliche Heilige, ebenso wie ketzerische Abbildungen. Inmitten des opulenten Detailreichtums erkennen wir einen königlichen Vogel, welcher Menschen frisst, eine Maus im Nonnengewand, die sich an einem sich wehrenden Mann vergeht, ein Hase trägt seine menschliche Beute nach Hause und vieles mehr. Über die Bedeutung seiner alpträumhaften Darstellungen von höllischem Leid streiten sich die Wissenschaftler noch heute; da zu Boschs Lebzeiten ketzerische Sekten Hochkonjunktur hatten und Bosch selbst in dem Ruf steht, Mitglied solcher Sekten gewesen zu sein, ist eine gängige Theorie, daß seine Gemälde eine Vielzahl von Botschaften enthalten könnten. Ob Bosch jetzt ein Visionär, Ketzer oder schlichtweg verrückt war, ist für den Liebhaber des Horrorfilms jedoch nicht von Belang. Unter diesem Blickwinkel ist bemerkenswert, wie Bosch die menschlichen und seelischen Abgründe darstellt. Der Surrealismus berühmter Regisseure wie Luis Buñuel oder David Lynch kommt nicht von ungefähr, sie erscheinen stets wie Patenkinder dieses großen niederländischen Meisters - und die Vermutung liegt nahe, daß deren filmische Werke mangels Inspiration eine andere Erscheinungsform angenommen hätten, wären Boschs Werke nach dessen Tod nicht knapp der Inquisition entronnen, sondern ihr vielmehr zum Opfer gefallen.

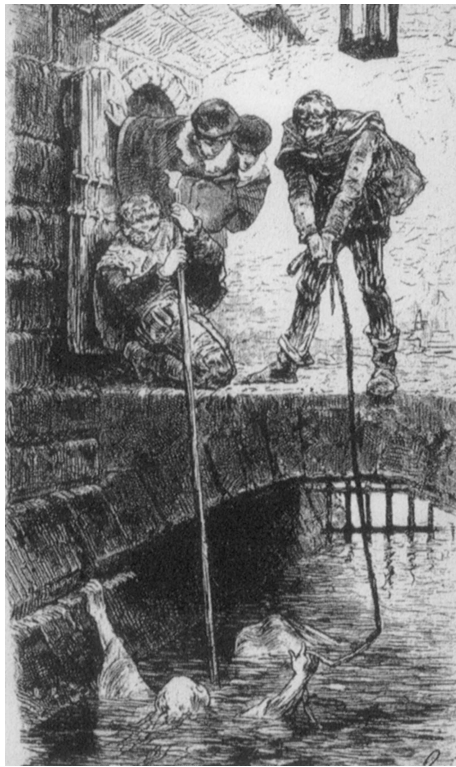
Doch selbst Boschs kühnste Phantasien würden wohl kaum dem gerecht werden, was etwas mehr als ein halbes Jahrhundert nach seinem Tod zwei Dominikaner namens Heinrich Kramer (aka *Heinrich Institoris*) und Jakob Sprenger ersannen. Im Jahr 1487 schlug die Geburtsstunde eines Pamphlets, welches das Grauen der Inquisition für jedermann in Europa greifbar machen sollte. Es war die Geburtsstunde von **Malleus Malificarum**, des *Hexenhammers*.

Kramer und Sprenger waren als Inquisitoren für die Bistümer Köln, Mainz, Trier und Salzburg zuständig. Man könnte jetzt darüber streiten, ob sie lediglich religiöse Eiferer waren, denen ihr Beruf zu Kopf gestiegen war, oder ob es sich vielmehr um zwei geistesranke Sadisten und Frauenhasser handelte - jedenfalls heizten sie mit ihrem Machwerk einen Hexenwahn an, welcher im Lauf der nächsten 300 Jahre mehreren Millionen Menschen den Tod brachte. Durch die Kirchenpolitik seit den Pogromen gegen die Katharer war eine solche Zuspitzung der Entwicklung geradezu vorgeplant. Die Geistlichen waren mittlerweile oftmals zu gierigen Bonzen mutiert,



Malleus Malificarum, Titelblatt, 1540

welche sich munter am Volk bereicherten. Aufgrund einer päpstlichen Anordnung wurde die Behauptung, Jesus Christus habe in bescheidenen Verhältnissen gelebt, mit einem Inquisitionsverfahren wegen Ketzerei geahndet. Reiche Bürger stellten sich mittels mehr oder weniger freiwilliger Spenden mit dem Klerus gut, denn wer spendete, konnte nicht belangt werden. Den Armen hingegen drohte stets die Gefahr, der Hexerei bezichtigt zu werden. Das Sprichwort „*Stets hänge man die Armen und gebe ihr Hab und Gut den Reichen*“ stammt aus jener Zeit, denn nach einer Hinrichtung wurde der Besitz des Opfers zwischen der Kirche und ihren adligen Günstlingen aufgeteilt. Anklagen, Folterungen und anschließendes Verbrennen des Angeklagten auf dem Scheiterhaufen geschahen häufig aus Habgier, Neid oder Abneigung. Ebenso hatte man eine willkommene Gelegenheit, Konkurrenten und unliebsam gewordene Ehefrauen loszuwerden. Eine beliebte Zielgruppe waren natürlich ethnische Minderheiten, hier vor allem Juden⁴.



Gottfried Franz, *Die Hexenprobe*

Der gefährdeste Berufsstand war jener der Hebamme, denn sobald eine Geburt problematisch verlief oder das Kind nicht gesund war, war die Hebamme so gut wie tot. Überhaupt war eigentlich jede Frau eine potentielle Todeskandidatin, solange sie nur alt oder häßlich genug war und auch Muttermale sorgten oftmals für ein Todesurteil. Wer die Existenz von Hexen leugnete, konnte sich ebenfalls von seinem Leben verabschieden. Es war also keineswegs notwendig, dem damaligen Bild einer Hexe zu entsprechen. Es war nicht nötig, kleine Kinder am Spieß zu braten oder im nächtlichen Wald schwarze Messen abzuhalten, mit dem Teufel den Beischlaf auszuüben oder die Ernte und das Vieh eines Bauern zu verhexen. Mitunter reichte es aus, den falschen Bürger schief anzusehen, um deshalb als sonntägliche Hauptattraktion auf dem Marktplatz zu enden.

Dieses systematische Beiseiteschaffen ungeliebter Bürger durch die Kirche hatte, ganz im Gegensatz zum äußeren Anschein, Methode. Die angebliche Beweisführung bei den Hexenprozessen war lediglich Propaganda und diente nur der Vortäuschung

eines fairen Prozesses, was schnell deutlich wird, wenn man sich die drei gängigsten Hexenproben näher betrachtet.

Als erstes wäre hier das als *Hexenstechen* oder auch *Nadelprobe* bezeichnete Verfahren zu nennen. Hierbei wurde mit einer Nadel in ein Muttermal gestochen - floß Blut, handelte es sich bei der betreffenden Person nicht um eine Hexe. Es ist jedoch kein Fall bekannt, in welchem Blut geflossen wäre. Dies wäre auch eigenartig, denn es wurde stets eine präparierte

⁴Der Vergleich zwischen dem Katholizismus und dem Dritten Reich drängt sich auf. Die Parallelen sind in der Tat erschreckend, doch darauf soll an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden. Interessant ist jedoch, daß der hinsichtlich der Judenfrage von katholischen Motiven geleitete Hitler sich auch in Bezug auf die Hexerei engagierte. Unter Heinrich Himmler wurde ein Hexensonderkommando eingerichtet, welches in einem Zeitraum von acht Jahren über 30.000 Hexenprozesse erfasste. Die entsprechenden Unterlagen tauchten 1946 im Schloß von Schlawa auf. Man nimmt an, daß man anhand dieser Motive einen Weg suchte, die eigene ideologische Überzeugung zu festigen.

Nadel benutzt, in welcher sich die Nadel mittels einer Feder in den Schaft zurückschieben ließ.

Die beiden anderen beliebten Methoden sind vor allem wegen ihrem sprichwörtlich zum Himmel schreienden Zynismus bekannt. Bei der *Wägeprobe* wurden von Region zu Region unterschiedliche Größen- und Gewichtstabellen benutzt, um Hexen zu überführen. Es hieß nämlich, Hexen seien leichter als normale Sterbliche; war das ermittelte Gewicht der Testperson um etwa 5 bis 10 kg geringer als jenes, welches in der Referenztabelle angegeben war, hatte man es dementsprechend mit einer Hexe zu tun. War die Testperson hingegen zu schwer, war die Sachlage ebenso eindeutig: offensichtlich hatte man sie dann dabei ertappt, wie sie die Waage verhexte, um ihr wahres Gewicht zu verschleiern.

Nicht weniger unrühmlich war die *Wasserprobe*. Diese Probe wird damit begründet, daß Jesus Christus einst im Jordan getauft wurde, wodurch dieses Wasser heilig wurde. Mittlerweile habe sich dieses Wasser auf der ganzen Welt verteilt, wodurch letztendlich jedes Wasser heilig sei. Und da heiliges Wasser nur völlige Reinheit in sich aufnimmt, musste man folgerichtig die der Hexerei verdächtige Person nur fesseln und ins Wasser werfen. Das Wasser würde sich weigern, eine Hexe aufzunehmen - wer nicht unterging oder wieder auftauchte hatte folgerichtig verloren und durfte sich durch die Flammen reinigen lassen. Es ist wohl müßig zu sagen, daß jemand, der diese Probe bestand und sich vom Verdacht der Hexerei reinwaschen konnte, keine Gelegenheit mehr hatte, sich darüber zu freuen.

Mit dem Hexenhammer wurde dieser menschenverachtende Unsinn sozusagen amtlich. Papst Innozenz VIII. sorgte mittels einleitender Worte für die entsprechende Unterstützung und damit auch Legitimation durch die Kirche, wodurch dieses Pamphlet zum Handbuch der Inquisitoren während der nächsten Jahrhunderte wurde.

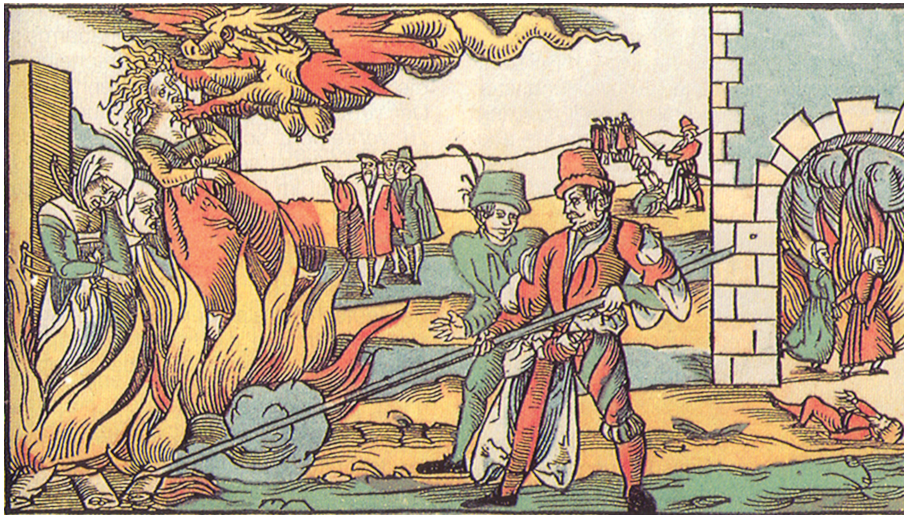
Das Buch selbst ist in drei Teile gegliedert. Im ersten Teil legen die Verfasser dar, was denn nun „zur Hexentat gehört, nämlich den Dämon, den Hexer und die göttliche Zulassung“ und wen man derselben zu bezichtigen hat. Hier sind die bereits erwähnten Gesellschaftsgruppen betroffen, und ebenso - wenn nicht gar in erster Linie - die Frauen. Frauen sind gemäß Kramer und Sprenger durch und durch boshaft, dumm, von Natur aus verlogen und schlichtweg „unvollkommene Tiere“.

Der zweite Teil des Buches, welcher sich den Praktiken der Hexerei widmet und wie man diese behebt, macht auch hier in seiner Frauenfeindlichkeit keinen Hehl. Hier finden wir Beschreibungen, wie sich Frauen den Incubi unterwerfen, über die Methoden, wie sie Männern die Penisse weghexen bis hin zu den „drei Arten, wie Männer mit Hexenwerken infiziert werden“⁵. Sämtliche Spielarten der Hexerei haben eine wichtige Gemeinsamkeit: bei allen reicht lediglich die Behauptung, daß Hexerei im Spiel sei, um diese als real vorzugeben.



Die Weiberherrschaft, 16. Jahrhundert

⁵Jetzt wurden Sie bestimmt mißtrauisch, oder? Es sollte schließlich recht leicht festzustellen sein, ob einem Mann der Penis weggehext wurde oder nicht, ein Anklagepunkt, welcher nicht im Sinne der Praxis einer unvermeidlichen Überführung entspricht. Hier muß ich Sie leider enttäuschen, die heilige Inquisition hat auch hier einen Ausweg für ihre menschenverachtende Doktrin. Kapitel IV aus dem zweiten Teil des Hexenhammers widmet sich jenem Fall. Die Erklärung ist simpel und absolut unverfroren zugleich: Eine Hexe hext das Glied eines Mannes nicht weg, sondern vermittelt diesem die entsprechende Illusion, daß dies der Fall wäre. Dies hat zur Folge, daß der Penis nur für seinen Besitzer nicht mehr vorhanden ist. Im Ernstfall bedeutet dies, daß die angeklagte Person der Hexerei überführt ist, wenn der angeblich Verhexte behauptet, ihm sei seine Männlichkeit geraubt worden, sein Schniedel jedoch für jedermann sichtbar an seiner gewohnten Stelle baumelt.



Verbrennung dreier Hexen in Derneburg, Oktober 1555

Zur Sache geht es im dritten Teil des Buches, hier dreht sich alles „über die Arten der Ausrottung oder wenigstens Bestrafung durch die gebührende Gerechtigkeit“. Während die ersten Teile vornehmlich aus unwissenschaftlichem und fehlgeleitetem Geschwafel bestehen, kommen Kramer und Sprenger hier zur Praxis. Der Ablauf eines Hexenprozesses wird bis ins Detail vorgeschrieben. Prozeßbeginn, die Anzahl der Zeugen und deren „Beschaffenheit“ und die Aussagequalität von Todfeinden sowie von jener von Frauen wird geregelt. Es geht weiter mit dem eigentlichen Prozeßverlauf. Zu beachten ist hier vor allem, daß hier explizit Folter als angemessen betrachtet wird und Richtlinien bezüglich der Verhöre in den Folterkammern erteilt werden - mit der erteilten Unterstützung der katholischen Kirche ist die Folterung Angeklagter hier endgültig und in schriftlicher Form legitimiert. Der Leser findet in diesem Teil des Hexenhammers auch Anweisungen vor, welche die Hexenproben betreffen. Aufgeführt sind Tests, bei welchen es stets darum geht, dem Opfer Verletzungen zuzufügen. Im Gegensatz zu den Proben, welche angestrengt wurden, um jemanden der Hexerei zu überführen, haben wir es hier mit Verfahren zu tun, bei welchen Verletzungen unvermeidlich sind. Der Hexenhammer nennt hier die Methoden des Trinkens kochenden Wassers sowie des Tragens eines glühenden Eisens in den bloßen Händen. Diese Methoden der Feststellung des Hexentums werden vom Hexenhammer verurteilt. Logisch, dienen sie doch nicht dem Zwecke des Beweises der Schuld der Beklagten, sondern ihrer Unschuld. Die Dämonen seien derart gewieft, daß sie die Verletzungen zwar vortäuschen, in Wirklichkeit jedoch nicht zulassen. Sollte eine der Hexerei verdächtige Person nach einer solchen Probe verlangen, macht sie sich somit erneut der Hexerei verdächtig. Derartige Proben könne man zwar durchführen, aber bei einem der Anklage nicht angenehmen Ergebnis möge man sich davon distanzieren. Zu guter Letzt widmet sich der Hexenhammer dem Fällen des Urteilspruches und den Spielarten der Urteilsvollstreckung⁶.

Durch den in lateinisch, späterhin auch in deutsch, französisch und italienisch erschiene-

⁶Anzumerken ist noch, daß ein umfassendes Geständnis und bußfertiges Verhalten der bzw. des Angeklagten für „Strafminderung“ sorgte. Diese sah in der Regel jedoch so aus, daß man gnädigerweise vor der Verbrennung stranguliert wurde. Den Fall eines Unschuldsbeweises, eines Freispruches oder einer Aufhebung der Strafe sieht der Hexenhammer nicht vor. Hier kann man übrigens auch den großen ideologischen Schwachpunkt dieses Machwerkes sehen - als Ursache für das Hexentreiben wird stets der Teufel angesehen, welcher sich der Hülle des Menschen bedient, doch als Reaktion wurde stets jene Hülle der Reinigung durch die Flammen übergeben. Der wahre weltliche Hintergrund der Hexenverfolgung, des kirchlich sanktionierten Mordes, wird auch vom Hexenhammer nicht vollständig verschleiert.

nen Hexenhammer kam die Hexenverfolgung ganz groß in Mode. Nun war nicht nur exakt vorgeschrieben, wie die Hexerei zu verfolgen sei. Vielmehr hatte man nun endgültig keine Wahl mehr, ob man bei den Hexenverfolgungen mitmacht oder nicht, denn es bestand durch die zuvor veröffentlichte päpstliche Hexenbulle der Befehl der Kirche, die zwangsweise Verfolgung von Hexen zu betreiben. Ob der Hexenhammer an den Millionen von Opfern der Hexenverfolgung schuld ist, darf angezweifelt werden; er war ein Leitfaden, ein Handbuch, aber keineswegs ein kirchliches Gesetz. Er hat das bereits existierende Grauen „nur“ organisiert und in feste Bahnen gelenkt, es jedoch nicht ausgelöst.

Die aktive Hexenverfolgung sollte bis zum Ende des 18. Jahrhunderts anhalten. Der Höhepunkt des Hexenwahns in Deutschland war in den Jahren zwischen 1625 und 1630 erreicht; in dieser Zeit fielen schätzungsweise drei bis fünf Prozent der Bevölkerung der Inquisition zum Opfer. Die Scheiterhaufen loderten in nahezu jeder deutschen Gemeinde.

Mit dem Hexenwahn haben wir auch einen Wendepunkt in der Vorgeschichte des Horrors als Erzählform erreicht: hier ist es erstmals soweit, daß der Kontakt mit wahrlich grausamen Vorgängen und furchteinflößenden Gedankenspielen nicht nur einer Minderheit oder bestimmten Gesellschaftsgruppen vorbehalten war, sondern alle Menschen im europäischen Kulturkreis erreichte. Der Weg zu Schauermärchen, und sei es nur zu solchen, welchen erzieherischen Zwecken dienen, war nicht mehr weit und, da die Menschen jener Tage an die Existenz von unter ihnen lebenden Hexen glaubten, auch wesentlich unheimlicher als abstrakte Erzählungen über die Schrecken des Krieges, des schwarzen Todes oder ähnlichem. Dieser Horror war greifbar, denn die Menschen verbrachten ihr ganzes Leben unter seinem direkten Einfluß - dieser Horror war ein Bestandteil des Lebens. Der Hexenwahn an sich ist noch immer spürbar, viele Menschen glauben noch heute an die Existenz von Hexen. Sehr zur Freude der Schöpfer von Horrorfilmen übrigens. Vor allem in den 60ern und den frühen 70er Jahren des 20. Jahrhunderts erblickten viele Filme mit Hexenthematik das Licht der Leinwand, vornehmlich Filme aus dem europäischen Raum wie der ausgesprochen realistische **Witchfinder General (1968)**, **La maschera del demonio (1960)** oder auch voyeuristische Verfehlungen aus deutschen Landen wie **Hexen bis auf's Blut gequält (1969)**. Mit dem Einfluß der kirchlichen Doktrin aus den Tagen der Hexenverbrennungen auf den Horrorfilm und einem Vergleich der im Hexenhammer vorzufindenden und in historischen Hexenprozessen getroffenen Charakterisierung von Frauen mit der Darstellung klassischer Hexen und ihrer modernen, männermordenden Töchter werden wir uns zu einem späteren Zeitpunkt ausführlich beschäftigen.

Wenden wir uns von den realen Schrecken des 15. Jahrhunderts den fiktiven des nachfolgenden zu. Um 1497 wird Hans Holbein der Jüngere als Sohn des Künstlers Hans Holbein des Älteren geboren. Hans Holbein der Jüngere machte sich ab dem Jahr 1515 einen Namen als Illustrator von Büchern, darunter auch Martin Luthers deutschsprachige Übersetzung der Bibel. Seine Zeichnungen entstanden unter Verwendung von Tinte, meistens jedoch handelte es sich um Holzschnitte. Im Jahr 1526 veröffentlicht Holbein eine Serie von 41 Holzschnitten, auf welchen zu sehen ist, wie ein skelettierter Sensenmann Bürger aus allen Gesellschaftsschichten in ihr Grab geleitet. Jawohl, Sie haben es erfasst, es ist eine Neuauflage des alten Themas des *Danse Macabre*. Holbeins **Totentanz** ist jedoch beileibe nicht das, was man heutzutage ein Remake nennen würde, sondern vielmehr eine Variation des alten Themas, welche bis ins Zeitalter des Horrorfilms Bestand hat und dort auch munter Verwendung findet. Der bekannteste von Holbein inspirierte Film ist wohl Ingmar Bergmans *Sjunde inseglet*, **Det (1957) Det sjunde inseglet (1957)**, aber auch vor Fantasy wie *Clash of the Titans (1981)* oder Komödien wie *Monty Python's The Meaning of Life (1983)* macht Holbeins Einfluß nicht halt.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts hält die Darstellung von Gewalt Einzug auf Englands Bühnen. Die Zeit blutrünstiger Spektakel ist angebrochen, Intrigen, Morde, Hinrichtungen und sonstige Gewalttaten werden auf den „Brettern, die die Welt bedeuten“ regelrecht zelebriert. Den Anfang macht anno 1585 Thomas Kyds *The Spanish Tragedy*, zwei Jahre

später von *Tamburlaine* gefolgt, aus der Feder des berühmten Dichters Christopher Marlowe stammend, welcher im Jahre 1604 seinen *Dr. Faustus* nachreicht. Doch der wahre König dieses bluttriefenden Metiers betrat parallel zu Marlowe das Rampenlicht: William Shakespeare, mit seiner Veröffentlichung von *Titus Andronicus* (1594), gefolgt von *Hamlet* (1600) und *Macbeth* (1605), welcher den Höhepunkt der Metzelpphase des Theaters jener Tage darstellt. Diese Phase klang danach wieder recht schnell ab und die Darstellung des Todes und des Sterbens an sich verschwand nach John Websters *The Duchess of Malfi* (1617) wieder aus dem Interessensbereich des Publikums.

Wichtig für das Genre des Horrors ist eines der beteiligten Werke von Christopher Marlowe. **The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus**, eingangs und von nun an wieder lapidar als *Dr. Faustus* betitelt, beruht in der zweiten Generation auf einer deutschsprachigen Erzählung, welche Marlowe aufschnappte und in Form eines Dramas niederschrieb. Die deutsche Vorlage war das nach dem Verleger Johann Spies benannte *Spießsche Faustbuch*, dessen vollständiger Titel *Historia von Dr. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler* lautet und welches im Jahr 1587 veröffentlicht wurde. Dieses diente prompt als Vorlage für das englische Faustbuch mit dem nicht minder langen Titel *The Historie of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor John Faustus*, veröffentlicht im Jahr 1594. Christopher Marlowes großartiger Verdienst ist, diesen Stoff auf die Bühne gebracht zu haben. Der Gedanke ist wohl nicht allzuweit hergeholt, daß man ihn an Betracht der Tatsache, daß es sich um die erste große Inszenierung eines Stoffes aus dem Bereich des Horrors handelt, als einen geistigen Urahn des Horrorkinos bezeichnen könnte. Die Bedeutung des Stoffes für das Filmgenre ist sehr hoch, sowohl für den Horror als auch die Science Fiction. Faustus verscherbelt seine Seele an den Teufel, um hierdurch sein Wissen zu vermehren. Wir haben hier den Prototyp des verrückten Wissenschaftlers, der den phantastischen Film in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts derart heftig heimsuchte, daß er bereits als klassisches Klischee sowohl des Horrors als auch der Science Fiction gilt und welcher auch noch heute immer wieder die Drehbuchautoren beschäftigt, wenn auch nicht mehr ganz so massiv wie zu den Zeiten des Schwarzweißfilms.

In der Neujahrsnacht des Jahres 1610 drangen unbemerkt mehrere Männer durch die schweren Tore des ungarischen Schlosses Csejthe. Auf den Trupp, bestehend aus dem Premierminister des Landes, des Gouverneurs, einem Priester und einigen Polizisten und Soldaten, wartete Schreckliches. In der großen Halle des Schlosses fanden Sie ein Mädchen vor, dessen nackter Körper keinen Tropfen Blut mehr zu enthalten schien. Kurz hinter hier lag ein weiteres Mädchen, noch lebend, aber mit zerschnittenen Brüsten und bewußtlos wegen des Schmerzes und vor allem eines massiven Blutverlusts. Einige Meter weiter befand sich eine weitere junge Frau, angekettet an eine Säule, zu Tode gepeitscht und verbrannt. Eilig in den Kerker des Schlosses vorgedrungen, fanden die Retter dort noch mehrere Dutzend kleine Mädchen und junge Frauen vor. Vielen von ihnen war bereits Blut abgezapft worden. Einige andere waren bei guter Gesundheit und unverletzt, aber monatelang gemästet worden, als Vorbereitung auf ihre Schlachtung. Im Obergeschoß des Schlosses befand sich der Festsaal und dort fanden der Premier und seine Mannen die sturzbetrunkene Herrin des Hauses, ihre Gäste sowie die Überreste einer blutigen Orgie vor. Der Name der blutigen Gräfin lautete **Elisabeth Bathory**.

Die 1560 geborene Elisabeth wuchs in einer Ära auf, in welcher ihre Heimat Ungarn ewiger Streitpunkt zwischen den Österreichern, Ottomanen und Türken war. Dementsprechend verlief ihre Jugend nicht sonderlich friedlich, was wohl den Grundstein für ihre spätere Entwicklung legte. So ist beispielsweise überliefert, daß sie als Kind Zeuge der Hinrichtung eines Zigeuners beiwohnte, in welcher das Opfer in den Bauch seines frisch getöteten Pferdes eingenäht wurde. Doch die Weichen für eine rosigere Zukunft wurden bereits früh gestellt. Elisabeth stammte aus einer traditionsreichen, adligen Familie. Ihre Eltern gehörten zum Zeitpunkt ihrer Geburt zu den an Geld und Einfluß reichsten Familien des Landes. 1971 wurde ihr Cousin Sigismund Bathory zum König von Transylvanien gekrönt, was Elisabeth zukünftige gesellschaftliche Stellung sicherte. Elisabeth selbst war bereits als

Kind durch ihre außergewöhnliche Schönheit berühmt, ihr glänzendes, schwarzes Haar, die durchdringenden Augen, die blasse Haut und sinnlichen Lippen waren sagenumwoben. Doch mit dem Namen Bathory ging auch ein Hauch des Schreckens umher. Vor allem Sigismund war durch seine Unberechenbarkeit und Ausbrüche größter Brutalität berüchtigt und auch die Ahnen Elisabeths blieben vornehmlich durch ihre engen Verbindungen zu Vlad Tepes sowie Korruption und Rücksichtslosigkeit in Erinnerung.

Im Alter von 15 Jahren wurde Elisabeth verheiratet. Ihr Gemahl war der Graf Ferencz Nadasdy, die Motive der Hochzeit rein politischer Natur. Die Linie der Familie Nadasdy war vor allem durch die aus ihr vorhergegangenen großen Krieger bekannt sowie ihrer harten Hand gegenüber ihren Untergebenen. Wer das Pech hatte, die Nadasdys als Herren zu haben, brauchte nicht auf gute Bezahlung oder gar Belohnungen zu hoffen. Peitsche und Kerker wurden weitaus häufiger vergeben. Doch gegen den ungeheuren Einfluß der Bathorys waren sie kleine Lichter, was sich auch darin äußert, daß im Gegensatz zu allen geltenden Gepflogenheiten Ferencz Nadasdy bei seiner Hochzeiten den Nachnamen seiner jungen Frau annahm.

Elisabeth war von ihrem Gatten durchaus begeistert. Er faszinierte sie mit seinen geheimen Leidenschaften der Teufelsanbetung und Hexerei. Es dauerte nicht lange, bis Elisabeth hier munter mitpraktizierte.

Und vielleicht wäre Elisabeth nur zu einer exzentrischen, hühnerschlachtenden adligen Hexe geworden, wäre sie mit all diesen Eindrücken letzten Endes nicht völlig alleine gewesen. Ferencz war nämlich, wie die meisten Männer der Region in jenen Tagen, nicht nur ein Graf, sondern auch Soldat. Und hier auch ein besonders guter, man nannte ihn den „schwarzen Helden“. Dementsprechend war Ferencz oftmals monatelang nicht zuhause und Elisabeth alleinige Herrin des Schlosses, somit alleinige Herrin über das Dienstpersonal und dazu kommt noch, daß es zu Elisabeths Zeit gang und gäbe war, die Bediensteten mit äußerster Strenge zu behandeln. Bei diesen Voraussetzungen war es wohl nur eine Frage der Zeit, bis der Lauf der Dinge außer Kontrolle geriet.

Elisabeth Bathory wurde gegenüber ihren Untergebenen nicht nur zunehmend strenger, sondern auch brutal. Bereits kleine Fehler wurden mit der Peitsche bestraft. Und es machte Elisabeth zunehmend immer mehr Spaß, ihre Opfer zu peinigen. Die Lage spitzte sich zu, als Elisabeth begann, nach Gründen für Bestrafungen regelrecht zu suchen. Es reichte aus, ihr über den Weg zu laufen, um mit Zangen und anderen Folterinstrumenten gequält zu werden.

Eine weitere Stilblüte der gelangweilten und frustrierten Herrscherin war ihr immer stärkerer Drang nach den Geheimnissen der schwarzen Magie und Hexerei. Ihre treueste Bedienstete und Handlangerin seit frühesten Kindheitstagen, Ilona Joo, wurde ausgeschickt um die berühmtesten Zauberer, Alchemisten und Kreaturen der Nacht des ganzen Landes ins Schloß Csethje zu bringen. Und sie kamen, und noch viel mehr. Zu ihren ständigen Gästen gehörten des weiteren noch schwarze Priester, Folterknechte und auch Verrückte bis hin zu selbsternannten Werwölfen. Eines Tages im Jahre 1599 schlug Elisabeth ein



Elisabeth Bathory, Gemälde aus dem Jahr 1596

Dienstmädchen. Hierbei schlug sie der armen Seele derart fest auf die Nase, daß das Blut bis auf Elisabeths Arme und Gesicht spritzte. Als sie sich das Blut abwusch, war sie der festen Überzeugung, daß ihre Haut an jenen Stellen, an welchen sie durch das Blut benetzt worden war, verjüngt worden sei. Sie hatte ihr Elixier der ewigen Jugend gefunden und die nächsten sechs Jahre sollte sie mit der Jagd nach dem Blut von Mädchen und jungen Frauen verbringen.

Dies alles war nur möglich, weil ihr Gatte sie hierbei deckte. Nach dessen Tod im Jahr 1604 lief Elisabeth, inzwischen Mutter dreier Söhne, keineswegs Gefahr, zur Rechenschaft gezogen zu werden. Ihr Cousin Gyorgy Bathory war zum Premierminister des Landes aufgestiegen und ihr illustres Treiben keineswegs gefährdet.

Der Name der Elisabeth Bathory wurde nach dem Tod ihres Gatten, welcher an den Folgen einer Vergiftung starb, endgültig zum Inbegriff des Schreckens. Die Bewohner der Landstriche im Umkreis von Schloss Csejthe waren nicht mehr vor ihr sicher. Es heißt, daß sich die Bewohner und Passanten des Nachts stets in ihren Häusern einschlossen oder sich in der freien Natur versteckten, während aus den Mauern des Schlosses die dumpfen Schreie der Sterbenden und Gefolterten drangen und eine von schwarzen Hengsten gezogene schwarze Kutsche auf die Suche nach Nachschub für jene Wanne ging, in welcher Elisabeth im unverdünnten Jungfrauenblut badete. Dieser Zustand dauerte etwas über 10 Jahre an und dank ihres Cousins Gyorgy ließ man sie von staatlicher Seite gewähren. Und für den Erhalt ihrer Schönheit tat Elisabeth alles. So wurden die angeketteten Opfer vor ihrem Tod erst zwangsgemästet, da Elisabeth sich sicher war, daß das Blut eine höhere Qualität besaß, wenn die Mädchen plump und fett seien. Auch durfte ihre Haut möglichst nur mit weichesten Stoffen in Berührung kommen, wenn überhaupt. So waren ihr selbst Handtücher ein Greuel, da sie glaubte, daß ein Abreiben der Haut sie schädigen würde. Aus diesem Grund mussten nach einem erfolgten Bade einige ihrer Gefangenen Mädchen antreten, um das Blut vollständig von ihrem Körper zu lecken. Wer sich weigerte oder nicht zufriedenstellend verfuhr, wurde umgehend zu Tode gefoltert. Beliebte Praktiken der Folter war beispielsweise das Anketten der Opfer an die Wand oder einen Tisch, während in Öl getränkte Sterne zwischen die Beine der Mädchen gelegt und angezündet wurden. Die Beine selbst wurden von den Fesseln gelöst, so daß sich Elisabeth daran erfreuen konnte, wie die Gequälten erfolglos versuchten, die Flammen mit ihren Füßen und Schenkeln zu löschen. Im Winter praktizierte Elisabeth öfteren, daß ein Mädchen nackt ausgezogen und ins Freie gebracht wurde. Unter den Blicken Elisabeths und ihrer Gäste wurde das Mädchen dann mit Wasser überschüttet und erfror langsam. Die gebräuchlichste Form der Folter waren nach wie vor jedoch das Herausreißen von Fleisch mit glühenden Zangen, Auspeitschungen und ähnliche Grausamkeiten, welche die Opfer in der Regel mit dem Leben bezahlten. Und während diesen Jahren des Terrors schaffte es kein einziges Mädchen, aus dem Schloß der Bathorys zu entkommen - eine weitere Rückversicherung Elisabeths, denn wäre ein Zeugenbericht über das Treiben innerhalb des Schlosses nach außen gedrungen, hätte sie die Rückendeckung Gyorgys nicht so lange in Anspruch nehmen können.

Die ganze Angelegenheit begann zu eskalieren, als Elisabeth feststellte, daß das Baden in Blut nicht den erhofften Erfolg brachte. Eine ihrer Zauberinnen, Erzi Majorova, überzeugte Elisabeth, daß ihr nur das Blut von Mädchen adliger Abstammung helfen könne. Dementsprechend verschwanden auch zunehmend Kinder von Familien, welche der Sache nicht ganz so hilflos wie die Bauern in der Nachbarschaft des Schlosses gegenüberstanden. Auch entstanden zunehmend Legenden um die Bewohner von Schloss Csejthe. Es hieß, daß dort ein Horde Vampire hausen würde, welche des Nachts auf Beutefang gingen.

Die Sache flog endgültig auf, als Elisabeth den lutheranischen Pastor von Csejthe Andras Berthoni anwies, unter strengster Geheimhaltung mehrere Mädchenleichen zu begraben. Berthoni starb kurz darauf, doch er hatte seine Verdächtigungen gegenüber Elisabeth Bathory niedergeschrieben. Sein Nachfolger Janos Ponikenusz überbrachte Berthonis Ausführungen dem Premier und die nächtliche Aktion des Jahres 1610 fand statt.

Elisabeth wurde der Prozess gemacht. Sie selbst nahm an diesem Prozeß nicht teil. Elisabeth selbst wurde aufgrund ihres kriminellen Verhaltens der Prozeß gemacht, ihre Anhänger

sahen sich dem Vorwurfs des Vampirismus, der schwarzen Magie und der Hexerei ausgesetzt. Die Mitglieder der illustren Schar wurden enthauptet, mit Ausnahme von Dorottya Szentes und Iona Joo. Diesen beiden wurden erst die Finger ausgerissen, im Anschluß führte man sie auf den Scheiterhaufen. Elisabeth selbst wurde im Schloß Cesjthe lebendig eingemauert. Man ließ nur einen schmalen Spalt offen, durch welchen ihr die Wachen das Essen reichen konnte. In diesem Gefängnis lebte Elisabeth noch vier Jahre, bis sie 1614 starb.

Die Unterlagen des Prozesses wurden unter Verschuß genommen, bis sie nach mehr als hundert Jahren wieder zur Einsicht freigegeben wurden. In den 10 Jahren ihrer Schreckensherrschaft ließ Elisabeth Bathory insgesamt fast 650 Mädchen töten und ist somit verantwortlich für einen der schlimmsten Massenmorde der Geschichte. Ihre Bedeutung für die Welt des Horrors ist immens, was angesichts des realen Horrors, welchen sie verbreitete, auch nicht weiter verwundert. Elisabeth ist eine der Leitfiguren diverser Vampir-, Werwolfkulte und Hexenkulte. Etliche Elemente aus Bram Stokers Dracula-Mythos sind direkt von ihr abgeleitet, zum Beispiel das Schloß und natürlich auch die nachts durch die Gegend fahrende unheilvolle Kutsche. Der wichtigste Aspekt ihrer Existenz für das Horrorgenre ist jedoch ihre Eigenschaft als *die* Hexe schlechthin. Der Schatten der Bathory erstreckt sich über äußerst viele Filme, darunter Mario Bavas Meisterwerk **La maschera del demonio (1960)** ebenso wie **The Blair Witch Project (1999)**.

Das Jahr 1667 brachte der Welt der Literatur ein Werk, welches sich zu einem der wichtigsten literarischen Werke der englischen Geschichte mauserte: **Paradise Lost** von John Milton. Dieses epische Gedicht, welches der mittlerweile erblindete Milton seinen Töchtern zur Niederschrift diktierte, beinhaltet eine explizite Schilderung Satans - gewissermaßen stellt *Paradise Lost* für uns eine konsequente Weiterentwicklung der Motive aus Dante Alighieris *La Comedia* dar. Milton schildert in seinem Epos den Werdegang Luzifers. Der Versuch des Erzengels, im Himmel eine Revolution gegen Gott zu veranstalten, endet in einer Niederlage. Die Verbannung aus dem Paradies ist die unausweichliche Folge und was folgt, sind herrlich tiefeschürfende Charakterisierungen Luzifers, welcher sich zu Satan wandelt und der gefallenen Engel, welche die Landschaften der Hölle heimsuchen. Miltons Werk nahm tiefgreifende Änderungen an dem mysteriös-verklärten Bild des Herrn der Hölle vor, verlieh ihm einen Geist, schilderte ihn als ein Wesen voller innerer Konflikte und machte diese Gestalt hierdurch für die Menschen faßbarer. Eine wichtige Vorarbeit für die Welt des fiktionalen Horrors, die gerade im Genre des Films eine Grundlage für die visuelle Darstellung von Teufeln und Dämonen benötigte.

Das 17. Jahrhundert sollte jedoch nicht gänzlich im Schatten der Literatur stehen. Die Hexenproblematik bestand noch immer und lief zu jener Zeit gerade auf Hochtouren. Wenngleich die Hexenprozesse Europas dieser Ära vornehmlich aufgrund ihrer unübertroffenen Grausamkeit in Erinnerung blieben, sollte dies auf den wohl bekanntesten Fall der Hexenhysterie nicht zutreffen. Fernab von Europa, genauer gesagt in Massachusetts, USA liegt ein kleines Städtchen namens Salem. Dort errichtete man im Jahr 1992 eine Gedenkstätte, welche an jene tragischen Vorgänge erinnern soll, die am 20. Januar 1692 ihren Anfang nahmen und in den **Hexenprozessen von Salem** endeten.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts war Salem eine kleine Gemeinde, deren Einwohner ein absolut puritanisches, streng religiöses Dasein führten. Die Religion beherrschte alles - den Alltag, das Denken, das Leben. Der religiöse Fanatismus ging soweit, daß jedes noch so kleine Detail vorgeschrieben war. Es handelte sich vor allem um Verbote. So war es beispielsweise den Frauen verboten, in anderen Büchern als der Bibel zu lesen oder modische Kleidung zu tragen, was durchaus dem generellen Glaubensschema der Puritaner Neuenglands entsprach. In dieser Welt gab es auch praktisch keine Jugendzeit - anfangs war man ein Kind und wurde dann übergangslos zum Erwachsenen, dazwischen gab es nichts. Im Alter von 14 Jahren sah man sich den Pflichten eines Erwachsenen ausgesetzt, mit 16 konnte man zum Wehrdienst eingezogen werden und unterlag der uneingeschränk-

ten Gerichtsbarkeit des Staates. Auf der anderen Seite war es jedoch nicht gestattet, zu heiraten - Mädchen war dies erst im Alter von 22 Jahren erlaubt, Männer mussten mindestens 27 Jahre alt sein. Die puritanische Gemeinschaft war zwar sehr gläubig, aber die lange Zeit zwischen der Erlangung der Pflichten eines Erwachsenen im zarten Alter von 14 Jahren und die erst acht bzw. dreizehn Jahre später einsetzende Erlangung der vollen Rechte eines solchen, konnte leicht zur schwersten Zeit im Leben eines Menschen werden. Natürlich beklagte sich deshalb niemand ernsthaft, denn die Erziehung war logischerweise dementsprechend religiös ausgelegt. Salem war schlichtweg ein sehr frommes Örtchen, dessen Namen nicht ohne Grund von jenem der biblischen Stadt Jerusalem abgeleitet war. Niemand hätte gedacht, daß in dieser Hochburg des Glaubens, die nicht ohne Grund als Namen eine Abwandlung von *Jerusalem* trug, sich als Brutstätte des Schreckens entpuppen würde.

Das geistige Oberhaupt Salems, Reverend Samuel Parris, hielt sich eine Sklavin aus dem karibischen Raum. Tituba lautete ihr Name. Tituba war, ihrer Herkunft entsprechend, eng mit dem Glauben und den religiösen Praktiken ihrer Heimatregion verbunden, welche im abendländischen Weltbild in der Regel als Aberglauben, wenn nicht gar als schwarze Magie angesehen werden. Als Sklavin des Priesters - was uns heutzutage als recht perverser Gedanke erscheint - war sie mehr oder weniger im ganzen Ort bekannt und mit Sicherheit gehörte ihr aufgrund ihrer Fremdartigkeit auch die ständige Aufmerksamkeit der jüngeren Schäfchen ihres Herrn und es ist nicht auszuschließen, daß ihre Präsenz und ihre Lebensweise zusammen mit den strengen religiösen Restriktionen, welche die jungen Mädchen des Dorfes einengte, den Anstoß für die mysteriösen Vorgänge lieferte, welche am 20. Januar 1692 einsetzten. An jenem schicksalhaften Tag begannen die neunjährige Elizabeth Parris, die Tochter des Reverend, welche sich zwangsläufig ständig im Kontakt mit Tituba befand, und ihre elfjährige Freundin Abigail Williams damit, ein eigenartiges Verhalten an den Tag zu legen. Mal schienen sie sich in Trance zu befinden, mal ergaben sie sich in konvulsischen Zuckungen, dann wieder in blasphemischem Geschrei.

Es dauerte nicht lange und den beiden Mädchen gehörte bald die ungeteilte Aufmerksamkeit des Dorfes. Die beiden waren in Wirklichkeit kerngesund, es ging ihnen bestens. Die Aufmerksamkeit, die sie wollten, hatten sie jetzt und es schien ihnen gut zu gefallen, jedenfalls dachten sie offensichtlich nicht im Traum daran, ihr vermeintlich harmloses Spiel abzubrechen, nur um dann wieder ihr häusliches Leben voller Restriktionen weiterleben zu müssen. Das eigenartige Verhalten der Mädchen trat auch keineswegs ständig oder auch nur regelmäßig auf, sondern meist dann, wenn sich ihnen die Möglichkeit bot, zum Mittelpunkt des Interesses zu werden. Die Erwachsenen waren anfangs verwundert, späterhin entsetzt. Es musste sich um eine Krankheit handeln. Daß es sich vielmehr um Schauspiel handeln könne, kam niemandem in den Sinn, denn schließlich würde dies der religiösen Überzeugung dieser Menschen und auch der Erziehung der Mädchen zutiefst widersprechen, was auch gerade hinsichtlich der Tatsache, daß die Tochter des ehrenwerten Priesters betroffen war, als absolut unmöglich erschien. So waren die Einwohner des Dorfes dazu verurteilt, ohnmächtig dem Treiben der beiden Mädchen zuzusehen. Doch schon nach kurzer Zeit waren Elizabeth und Abigail nicht mehr die einzigen, die von der vermeintlichen Seuche befallen waren. Schnell breitete sich das Treiben auch auf ihre Freundinnen aus. Nach etwa drei Wochen war ein Großteil der Mädchen zwischen neun und zwanzig „infiziert“ und der Ort stand Kopf. Mitte Februar war es dann schließlich soweit, die Mediziner kapitulierten. Da keine körperliche Leiden entdeckt werden konnten, diagnostizierte man zwangsläufig, daß sich die Mädchen unter dem Einfluß Satans befänden.

Reverend Parris versuchte sich daraufhin als Teufelsaustreiber, die Mädchen wurden mit Gebeten eingedeckt, ja es wurde sogar ein Hexenkuchen gebacken, in welchem als Zutat auch der Urin der besessenen Mädchen Verwendung fand, um hierdurch zu erfahren, wer die verantwortliche Hexe sei. Die Mädchen hatten nun mehr Aufmerksamkeit, als ihnen wohl lieb war, doch sie befanden sich auch in einer Zwickmühle. Jetzt einfach mit dem Ganzen aufzuhören hieß, sich den Zorn des Ortes zuzuziehen. Dementsprechend machte man weiter und wand sich weiter in Krämpfen auf dem Boden, sobald dies als erforderlich

erschien. Doch der Druck auf die Mädchen erwies sich gegen Ende Februar als zu stark. Man presste letztendlich drei Namen aus ihnen heraus. Die Beschuldigten waren Tituba, Sarah Good und Sarah Osbourne, alles Frauen, die sich am gesellschaftlichen Rand Salems bewegten und den Mädchen wahrscheinlich als nicht ganz geheuer erschienen.



Hexenverhör in Salem mit Nadelprobe, Gemälde von Tompkins Harrison Matteson, 1853

Am 29. Februar wurden die Haftbefehle gegen die drei Frauen erlassen. Sarah Good und Sarah Osbourne leugneten natürlich, Hexen zu sein. Tituba hingegen erwies sich als gefundenes Fressen, sagte die im Zeichen des Okkulten aufgewachsene Frau doch tatsächlich aus, der Teufel sei ihr bereits mehrfach erschienen und daß in Salem das Böse am Werk sei. Am 1. März folgte eine Anhörung der drei Beklagten und auch hier goß Tituba wieder Wasser auf die Mühlen, bekannte sie sich doch tatsächlich dazu, eine Hexe zu sein und regelmäßig Dinge wie die Hellseherei zu betreiben. Fatal war vor allem ihre Aussage, es befänden sich noch weitere Hexen unerkannt unter den Einwohnern Salems. Dies war der endgültige Startschuß zu einer heftigen Massenhysterie. Eine Vielzahl von Leuten behauptete, mysteriöse Erscheinungen gesehen zu haben. Die Leute begannen dementsprechend, sich gegenseitig der Hexerei zu bezichtigen, und auch hier waren die Genannten vornehmlich Frauen, welche am Rande der Gemeinschaft lebten und nicht in jenem Maße am alltäglichen Leben in Salem teilnahmen, wie man es von einer guten Christin erwartete, und sei es nur, weil die Betreffende hierzu aufgrund Armut oder Krankheit nicht in der Lage war. Der übliche Fall von Nachbarn, welche sich mißtrauisch beäugten, stets auf der Hut vor der potentiellen Hexe, welche nebenan wohnt. Doch auch angesehene Bürger blieben nicht verschont und aus den Reihen der Mädchen erklangen zunehmend die Namen derer, welche ihrer angeblichen Besessenheit und dem ganzen Hexentreiben kritisch gegenüberstanden. Auf eine fatale Weise ergab sich hier innerhalb weniger Wochen ein Zustand, welcher mit der päpstlichen Doktrin in Europa frappante Ähnlichkeiten aufweist: Beschuldigungen reichen für Festnahmen aus, persönliche Abneigungen und Intoleranz sorgten für steten Nachschub an Opfern und wer nicht an das Hexentreiben glauben wollte, wurde selbst der Hexerei bezichtigt.

Martha Corey wurde am 12. März der Hexerei angeklagt. Acht weitere Anklagen folgten bis zum 19. April, darunter mit John Proctor der erste Mann. Mittlerweile hielten die

Mädchen ihre Geschichte bereits drei Monate aufrecht und mit Sicherheit war inzwischen auch jener Punkt erreicht, ab welchem sie ihre Lügenmärchen als Wahrheit empfanden. Die Vorgänge waren jedenfalls nicht mehr zu bremsen, ja man wollte sie vielleicht sogar nicht mehr aufhalten. Man erwartete regelrecht, von Hexen umgeben zu sein. Ein Indiz für diesen Wahn dürfte das Verhör von Sarah Churchill sein, welches inmitten einer weiteren Verhaftungswelle am 9. Mai stattfand. Sarah Churchill war eines der vermeintlich besessenen Mädchen, welches den Kreis der Mädchen durchbrach und uneingeschränkt zugab, daß alles ursprünglich nur eine Art Spiel war. Doch man schenkte ihr keinen Glauben, die anderen Mädchen schossen sich umgehend auf Sarah ein und man ging davon aus, daß das Böse Sarah dazu verleitet, die Existenz der Hexen abzustreiten. Der Fall Sarah Churchill endete damit, daß man erst zufrieden war, als Sarah sich resignierend wieder in den Kreis der Mädchen einfügte und erneut die Rolle eines vom Teufel besessenen Kindes zu spielen begann.

Am Tag nach der Anhörung Sarah Churchills starb Sarah Osbourne im Gefängnis von Boston. Die Hexenhysterie hatte ihr erstes Opfer gefordert.

Der Gouverneur Sir William Phips rief am 27. Mai eine Jury aus sieben Richtern zusammen, welche die Hexenprozesse leiten sollten. Als Basis zur Beurteilung der Verdächtigen dienten Beweise in Form von Geständnissen und Hexenzeichen und, selbstverständlich, die Reaktionen der Mädchen während der Verhandlungen. Am 2. Juni setzte sich das Gericht erstmals zusammen, befand die unglückliche Bridget Bishop der Hexerei für schuldig und verurteilte sie zum Tode. Am 10. Juni war es dann soweit, Bridget Bishop wurde öffentlich gehängt. Das beschauliche Städtchen war nach einem knappen halben Jahr nicht wiederzuerkennen, der Ort Gottes hatte sich endgültig zu einer Stätte des Todes verwandelt.

Nach Bridget Bishops Tod eskalierte der Hexenwahn erst recht. Inzwischen war es soweit gekommen, daß die durch die Hinrichtung erneut aufgeblühte Opposition in erster Linie damit beschäftigt war, die Unschuld einzelner Angeklagter zu beweisen und nicht, wie man vermuten könnte, eine breite Front gegen die Fanatiker des Dorfes zu bilden. Der Autor Richard Matheson stellte mit seinem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erschienenen Roman *I am Legend* die Frage, ob eine kleine Zahl vernünftiger Personen unter einer Vielzahl von Wahnsinnigen wirklich noch das Maß der Normalität repräsentieren oder nicht vielmehr die eigentlichen Verrückten in einer Horde Normaler Menschen seien. Aus einer ähnlichen Position heraus trat die Opposition Salems gegen die Hexenhysterie in ihrem Ort an und befand sich hierzu noch nach wie vor in der ständigen Gefahr, selbst der Hexerei bezichtigt und zum Tod durch den Strang verurteilt zu werden. Mitte Juli griff die Hexenjagd sogar noch auf den Nachbarort Andover über, nachdem der aus Andover stammende Joseph Ballard um die Unterstützung der Mädchen bat und diese prompt auch dort Hexen zu erkennen behaupteten. Daß die Mädchen sich hier vom Regen in die Traufe begaben, fiel niemand auf. Da die Mädchen die Leute aus dem Ort nicht kannten, konnten sie natürlich auch keine Namen nennen, doch dies interessierte niemanden - man war mit vagen Beschreibungen zufrieden genug, um aufgrund dieser die Menschen aus ihren Häusern zu zerren. Die Hexenjagd war endgültig zu einem Selbstläufer geworden, welcher die Beschuldigungen der Mädchen nicht mehr als Auslöser, sondern vielmehr noch als Mittel zum Zweck diente.

Am 19. Juli fand dementsprechend die Hinrichtung von Sarah Good und vier weiteren



Die Grabplatte Bridget Bishops, der ersten hingerichteten vermeintlichen Hexe Salems

Frauen statt, am 19. August folgten weitere fünf Personen, darunter auch erstmals Männer. Mittlerweile war jedem der Angeklagten klar geworden, daß ein Prozeß keineswegs ihr Leben retten würde. Dies war bislang die feste Überzeugung der gottesfürchtigen Seelen gewesen, doch inzwischen hatten sie das Vertrauen in die Gerechtigkeit verloren. Im September verweigerte der Beklagte Giles Corey daher seine Teilnahme an seinem Prozeß, was eine vor dem Gericht stattfindende Beurteilung durch die Mädchen natürlich unmöglich machte. Als Reaktion darauf wurde Giles Corey zu Tode gedrückt. Am 23. September fanden weitere acht Menschen den Tod durch den Strang. Mittlerweile waren über neun Monate vergangen und es war keine Besserung der Lage in Sicht. Doch am 8. Oktober nahte die Rettung in Form von Thomas Brattle, welcher einen langen und überzeugenden Brief an Gouverneur Phips schrieb, in welchem er die Form der Hexenprozesse heftigst kritisierte. Der Brief verfehlte seine Wirkung nicht, der Gouverneur verbot daraufhin, vor Gericht esoterische und uneindeutige Beweise zuzulassen. Daraufhin brach natürlich die Beweisführung vollständig zusammen, denn sie baute unter anderem auch darauf auf, daß die Mädchen von irgendwelchen Spektralgeistern sprachen, die aus den Körpern der Angeklagten entstiegen und sie bedrohen würden. Da nun keine Verurteilungen mehr möglich waren, löste Phips das Gericht am 29. Oktober auf. Der Oberste Gerichtshof der Kolonie, welcher eigens für diesen Anlaß am 25. November gegründet wurde, übernahm die Verhandlung der letzten Fälle von Hexerei, doch es kam zu keinen Verurteilungen mehr. Im folgenden Jahr kam es zu einem umfassenden Geständnis der Mädchen, denen mittlerweile wohl klar geworden war, was sie angerichtet hatten.

Was als Trotzreaktion zweier kleiner Mädchen begonnen hatte, endete in einem Blutbad, welches 20 unschuldigen Männern und Frauen das Leben kostete. Es gab auf unserem Planeten noch nie irgendwelche Hexen - nur Leute, welche andere der Hexerei beschuldigten. Die Hexenprozesse von Salem wurden zu einem mahnenden Beispiel, welches zu den dunkelsten historischen Kapiteln in der Geschichte der Vereinigten Staaten zählt. Die Amerikaner lernten jedoch daraus und versuchten nicht, die Vorfälle zu verheimlichen und den Mantel des Vergessen über sie auszubreiten, wie es in Europa die katholische Kirche noch immer praktiziert.

Verlassen wir nun jene Epoche und begeben uns wieder auf unsere Zeitreise. Unser nächster Zwischenstopp findet im Jahr 1714 statt, in einem kleinen Zimmer, in welchem ein Dichter namens Thomas Parnell gerade sein **Night-Piece on Death** beendet. Parnell weiß noch nicht, daß dieses kurze Gedicht den Grundstein für einen ganzen Literaturzweig legen wird. Zwar waren Dichter wie Dante Alighieri, John Milton und Christopher Marlowe in ihren Werken bereits mit den Gefilden des Horrors in Berührung gekommen, doch waren diese Berührung stets eher zufällige Randerscheinungen und nicht beabsichtigt. Bislang hatte sich noch niemand mit dem konkreten Gedanken hingesezt, ein Stück zu schreiben, welches in erster Linie eine unheimliche Stimmung aufbauen sollte - zumindest ist uns heute kein solches Stück bekannt. Dementsprechend kann man bei den Werken der klassischen Dichter auch kaum von Horrorliteratur sprechen. Weshalb hätte man solche auch verfassen sollen? Die Masse der Bürger hatte damals Horror genug, es bestand diesbezüglich kein Bedarf mehr. Wenn mal kein Krieg tobte oder die Pest wütete und man sich entsprechend konform verhielt, um auch den Kerker nicht fürchten zu müssen, hatte man meistens noch immer ein Leben in Armut am Hals und verbrachte den Tag mit schwerer Arbeit. Diese Menschen brauchten Geschichten, die ihnen Hoffnung und Freude brachten, keine Erzählungen, die ihnen vor Augen führten, wie miserabel ihr Leben ist. Wer nicht dem gewöhnlichen Volk angehörte, war Angehöriger des Adels oder des Klerus, und hier bestand kaum Nachfrage an derart unreligiösen, und damit unpäßlichen oder gar blasphemischen Texten. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts sah die Lage in England anders aus. Die Kirche begann an Einfluß zu verlieren, man konnte sich auch außerhalb von Klostermauern wissenschaftlich betätigen und Bildung war kein Luxus mehr, welcher ausschließlich Menschen adliger oder klerikaler Abstammung gegönnt war. Das System der zwei gesellschaftlichen Klassen bröckelte und eine intellektuelle Mittelschicht hatte sich gebildet, welcher

auch Thomas Parnell angehörte.

Mit *A Night-Piece on Death*, welches 1722 erstmals publiziert wurde, betrat Parnell ein literarisches Neuland und besang einen Friedhof, die Stätte des Todes. Andere Autoren folgten diesem Beispiel und diese obskure Form der Poesie verzeichnete bald viele Liebhaber. Man hielt sie natürlich oftmals für Spinner, diese Mächtegern-Poeten, welche auf Fried- und Kirchhöfen lustwandelten und die Grabsteine besangen. Das Hauptmerkmal ihrer melancholischen Poesie war, daß die den Tod und den Zerfall repräsentierenden Objekte zu ästhetischen Werken voller Schönheit und unbändiger Faszination stilisiert wurden. Sehr befremdlich, in der Tat. Parnell und seine Kollegen wurden daher auch schnell als Friedhofspoeten bezeichnet, was sie natürlich sowohl von der traditionellen Form der Prosa abgrenzte als auch die Verfasser jener traditionellen Werke von Parnells Generation. Weitere wichtige Werke dieser neuen Gattung der Dichtkunst sind Thomas Grays *Elegy Written in a Country Churchyard* (1752), *The Grave* (1743) von Robert Blair und Thomas Warton des Jüngeren *The Pleasures of Melancholy* (1747), neben einer Vielzahl von weiteren, allerdings unbedeutenderen Autoren.

Auf welch fruchtbaren Boden die Werke der Friedhofspoeten fielen, wird offenbar, wenn wir uns das anbrechende 18. Jahrhundert genauer ansehen. Anno 1700 bereiste der Botaniker des Sonnenkönigs Louis XIV., **Joseph Pitton de Tournefort**, die östlichen Mittelmeerländer auf der Suche nach Gewächsen für die königlichen Gärten. Auf Mykonos wurde er Zeuge eines ungewöhnlichen Geschehens.

Es hieß, daß ein unter mysteriösen Umständen verstorbenen Bauer des nachts gesehen worden sei, wie er zwischen den Häusern seines Heimatdorfes herumliefe. Dann hieß es, er sei in Häuser eingedrungen und habe das Inventar verwüstet, er würde Leute erschrecken und allerlei Schabernack treiben. Anfangs dienten diese Berichte vornehmlich der Belustigung der Bevölkerung. Doch diese änderte sich schnell, als angesehene Bürger die Geschichten einigen Priestern vortrugen. Diese ordneten umgehend Messen an und begannen Gespräche mit der religiösen Oberschicht sowie den politischen und wirtschaftlichen Oberhäuptern. Bei diesen Konferenzen beschloß man, daß aufgrund eines durch Tournefort nicht näher beschriebenen Brauches mit der Öffnung der Grabstätte des Bauern bis zum zehnten Tag nach seiner Beisetzung gewartet werden müsse.

Am Stichtag der Grabesöffnung wurde eine Messe gelesen, damit der Dämon die Grabstätte verlasse, welcher sich darin versteckt haben müsse. Nach der Messe wurde die Leiche des Bauern ausgegraben, aufgebahrt und ein Fleischer schickte sich an, ihm das Herz zu entnehmen.

Just in jenem Moment, als das Herz aus dem Körper entfernt wurde, begann der Leichnam in einem nahezu unerträglichen Maße zu stinken, berichtete Tournefort. Als Reaktion auf den ungeheuren Gestank zündeten die Priester große Mengen von stark riechendem Räuchermaterial an, und zwar alles, was die kleine Kapelle an entsprechendem Rauchwerk hergab.

Das nützte der Überlieferung nach jedoch nicht viel. Im Gegenteil, es machte alles nur noch schlimmer. Der Rauch vermischte sich mit den stinkenden Verwesungsgasen und das Ergebnis dieses Gemenges zeigte umgehend Wirkung. Tournefort erzählte, wie der alles umgebende Gestank den Anwesenden „das Hirn warm machte,“ bis diese zu Halluzinieren begannen und alle möglichen Erscheinungen zu sehen begannen.

Die Geschichte erscheint als etwas absonderlich, nicht wahr? Völlig verständlich, denn die Vorstellung einer wohl nicht unerheblichen Anzahl von Menschen, welche erst einer Leichenverstümmelung beiwohnen und dann völlig stoned in einer Kapelle umherschwanke ist in der Tat ziemlich skurril. Damals empfand jedoch niemand die Geschehnisse als belustigend. Man war es nicht gewohnt, bekifft zu sein. Auch dem Botaniker des französischen Königs waren solche Rauschwirkungen unbekannt. Und da Priester anwesend waren und man in der Leiche des Bauern einen Dämon vermutet hatte, lag der Schluß nahe, daß man ebendiesen gerade in Aktion erlebt hatte. So entstand auf Mykonos eine ausgeprägte Hysterie hinsichtlich wandelnder Leichname.

Ein derartiges regionales Spektakel alleine stellt normalerweise genausowenig ein historisches Ereignis von hoher Wichtigkeit dar wie ein einzelner Baum gleich einen ganzen Wald ausmacht. Daran ändert auch die Tatsache nur wenig, daß der Vorfall als Inspiration für das Gedicht *Thalaba, the Destroyer* (1797) des Dichters Robert Southey diene. Vielmehr sind die Vorfälle auf Mykonos der erste dokumentierte Fall über das damals unerklärliche Auftreten Untoter. Und derartiges sollte in den folgenden Jahrzehnten beileibe keine Ausnahme sein.

Im März des Jahres 1732 erreichte die Übersetzung eines Reports die Bürger Englands, welcher von der österreichischen Regierung in Auftrag gegeben und von dem Feldarzt **Johannes Fluckinger** verfasst worden war und von grauenvollen Vorgängen berichtete. Jene Vorgänge versetzen die Wissenschaftler noch heute ins Grübeln, klingen sie doch wie ausgesprochen phantastische Hirngespinnste - die Tatsache indes, daß die Vorgänge von einer Reihe hochrangiger und vertrauenswürdiger Augenzeugen bestätigt wurden, sorgte nicht nur für neue Schreckgespenster in den Alpträumen der Bevölkerung, sondern legte auch die Saat für einen der faszinierendsten Mythen aus der Welt des Horrors.

In dem serbischen Ort Medvegia lebte einst ein *Heyduk*⁷ namens Arnold Paole. Eines Tages fiel Paole von einem Heuwagen und brach sich sein Genick. Paole wurde daraufhin ganz normal bestattet. Einige Zeit später erreichte die Regierung Österreichs, welches damals den Raum Serbiens und der Wallachei besetzt hielt, die Kunde von einer mysteriösen Massenhysterie. Der Hintergrund dieser Erscheinung sollte aufgeklärt werden um festzustellen, ob darin eine potentielle Gefährdung des nicht sonderlich stabilen Friedens auf dem Balkan zu erkennen war. Dementsprechend rückten Ermittler aus Militärkreisen in Medvegia an und fanden einen Ort des Schreckens vor.

Die Einwohner lebten in Furcht. Es hieß, Arnold Paole sei aus dem Reich der Toten zurückgekehrt. Mehrere Menschen wollten ihn gesehen haben, einige gaben sogar an, von ihm belästigt worden zu sein. Auch hieß es, Paole habe Weidetiere gebissen und ihr Blut getrunken. Johannes Fluckinger verging jedoch das Schmunzeln, als plötzlich vier dieser angeblich belästigten Leute starben. Um den Irrglauben von der Rückkehr Paoles zu beenden, ließ Fluckinger daraufhin 40 Tage nach Paoles Beerdigung dessen Grab öffnen.

Arnold Paoles Leiche lag auch wie erwartet im Sarg. Doch für Fluckinger und die Dorfbewohner war der Alptraum damit noch nicht beendet, er begann jetzt erst richtig. Im Sarg gab es keinerlei Verwesungsgeruch. Paoles Körper war sehr gut erhalten - er sah nicht aus wie eine verwesende Leiche, sondern vielmehr wie ein Schlafender. Seine Haare und Fingernägel waren weiterhin gewachsen und frisches Blut floß aus seinen Nasenlöchern und Augenwinkeln. Die entsetzten Dorfbewohner drehten nun völlig durch, nahmen einen Pflock und schlugen diesen durch Paoles Herz. Es heißt, Paole habe in diesem Moment heftig gestöhnt und ein großer Schwall Blut soll sich aus der Wunde ergossen haben.

Sein Körper wurde daraufhin verbrannt und die Asche vergraben. Um zu vermeiden, daß seine vier Opfer ebenso wie er aus dem Reich der Toten in die Welt der Lebenden zurückkehren, wurden auch ihre Leichen exhumiert, gepfählt und verbrannt. Doch es war bereits zu spät. Im Laufe der nächsten drei Monate starben 17 weitere Einwohner des Dorfes auf eigenartige Art und Weise, manche nach nur zwei Tagen Krankheit. All diese Menschen hatten das Fleisch von Rindern gegessen, welche von Paole gebissen worden waren.

Das Grauen erreichte seinen Höhepunkt, als die Tochter des Bürgermeisters sich eines nachts schlafen legte und mit Schmerzen im Brustkorb erwachte. Sie erzählte, sie habe geträumt, daß einer der jüngst Verstorbenen sie in jener Nacht besucht habe. Daraufhin ließ Fluckinger alle 17 Gräber öffnen und seine Ängste bewahrheiteten sich: Von den 17 Leichen waren 13 in exakt dem gleichen Zustand wie einst der Körper Arnold Paoles - nicht nur gut erhalten, sondern absolut in Ordnung und voll frischen Blutes.

Diese Vorgänge sind mittlerweile in den Geschichtsbüchern mehr als nur gut versteckt.

⁷Ein *Heyduk* war im eigentlichen Sinne des Wortes ein Infanterist, ein Fußsoldat. Die Bedeutung dieses Ausdrucks war jedoch von Region zu Region leicht unterschiedlich, so könnte es sich bei Arnold Paole auch um einen Straßenräuber handeln, welcher einst Soldat gewesen war.

Bekannt ist lediglich der Inhalt von Fluckingers Berichterstattung. Dieser Report brachte übrigens den Begriff des *Vampyre* erstmals nach England und die Geschichte dieser vampirischen Massenhysterie entwickelte sich zu einem Bestseller, der nicht nur von den Leuten regelrecht verschlungen wurde, sondern auch ihre Phantasie beflügelte. Es tauchte dann auch ein deutscher Bericht auf, welcher von einem Fall im slawischen, damals ebenfalls serbischen Örtchen Kisilova zugetragen haben soll, allerdings bereits im Jahr 1725, also etwa 5 Jahre vor dem Bekanntwerden des Falles des Arnold Paole. Vom deutschen Militär bezeugt und nach dem Bekanntwerden durch Belgrader Generalkommandanten Prinz Carl Alexander von Württemberg schnell zu den Akten gelegt, wurde von dort der Fall des Peter Plogojowitz gemeldet, welcher nach seinem eigenen Tod als Vampir auferstanden sein und bis zum Zeitpunkt der Pfählung weitere neun Menschen getötet haben soll. Die Schilderung des Zustands seines Körpers nach der Öffnung des Grabes gleicht jener Fluckingers in den wesentlichen Punkten - allerdings soll Plogojowitz bei seiner Pfählung keine Lebenszeichen mehr von sich gegeben haben, lediglich ein riesiger Schwall frischen Blutes habe sich aus seinem Brustkorb über die Ausführenden ergossen. Es muß jeder für sich entscheiden, inwieweit man die geschilderten Vorgänge ernstnehmen kann oder ob sie gänzlich ins Reich der Phantasie gehören. Der Wahrheitsgehalt braucht uns in keinster Weise zu interessieren. Wichtig ist vor allem die Existenz von Fluckingers Bericht und seine Wirkung auf die Leser, Publizisten, Romanciers und auch Wissenschaftler, die bis heute noch anhält. Oder jagt Ihnen die Vorstellung dessen, was in dem kleinen Örtchen Medvegia geschehen sein soll, keinen Schauer über den Rücken?

Zum Thema Vampirismus entstanden in jenen Tagen auch etliche mehr oder weniger wissenschaftliche Abhandlungen, darunter auch Stilblüten wie die mit etwas Glück noch auffindbare allererste Abhandlung zum Thema Vampirismus von Michael Ranfft mit dem Titel *Über das Kauen und Schmatzen der Todten in Gräbern (1728)*. Ebenso wurde nach der Diskussion des Fluckinger-Reports der Vampirismus als real existierende, wenngleich auch weitgehend unbekannt Krankheit angesehen. Erst 15 Jahre nach dem Fluckinger-Report setzte der Benediktiner Dom Augustin Calmet mit der Veröffentlichung von **Vom Erscheinen der Geister und denen Vampyren** einen Schlußakkord unter Jahrzehnte der Spekulation. Nach langjähriger Recherche über alle ihm bekannten Fälle von Vampirismus kam er in seiner Analyse zum dem Schluß, daß es sich bei den Vampirsichtungen vornehmlich um Hirngespinnste handelt, hervorgerufen durch Opiumkonsum und eine schlechte Ernährung. Auch übte er harsche Kritik an der üblichen Verfahrensweise, die wieder ausgegrabenen Leichen zu enthaupten oder zu pfählen. Seiner Argumentation nach handele es sich stets um Unglückliche, welche dem Scheintot anheim gefallen seien. Nur alleine die Tatsache, daß ein aus dem todesähnlichen Schlafe erwachter Mensch aus seinem Grabe erhebt und hierdurch seine Mitbürger beunruhige, sei kein berechtigter Vorwand, diesen zu töten. Weitere kritische Auseinandersetzungen mit dem Vampirismus folgten. Gerard van Swieten, welcher späterhin Bram Stoker als Vorlage zu seiner Romanfigur des Dr. van Helsing dienen sollte, versuchte sich mit *Remarques sur le vampirisme (1755)* an einer streng wissenschaftlichen Untersuchung der Thematik, um den Vampirismus als Aberglaube zu entlarven. Dom Augustin Calmet gelangte zu allgemeiner Anerkennung, als französische Lexika beim Eintrag zum Thema Vampirismus auf seine Arbeit verwiesen.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geschah, zumindest aus der Sicht von Liebhabern der Phantastik, etwas Wundervolles. Die Saat, welche die Friedhofspoeten einst streuten, trug Früchte. 1765 schrieb Horace Walpole seine Geschichte **The Castle of Otranto**, die erste Geschichte aus einem neuen Literaturzweig, welchen man späterhin *Gothic Novels* nennen würde. Walpole und die anderen Autoren dieser Zeit vollführten einen wahren Quantensprung gegenüber Thomas Parnell und seinen Dichterkollegen - anstelle von poetischen Gedichten verfassten sie nun nicht minder poetische Geschichten und Romane. Die Erzählungen konzentrierten sich nicht mehr auf Friedhöfe und den damit verbundenen Symbolismus, sondern handelten von der Nacht, alten Gemäuern und Geistern, basierten

auf den ungeheuren Exzessen der Inquisition und schilderten den Verfall der Gesellschaft, wie noch kaum ein Literaturzweig zuvor. Nun war es endgültig passiert, meine Damen und Herren: Die Horrorliteratur war geboren.

1776 brachte uns ein weiteres literarisches Highlight, allerdings aus einer völlig anderen Ecke der Erde und somit auch ein großer Pionier der Horrorliteratur. Uneda Akinari, ein japanischer Literaturstudent, veröffentlicht **Ugetsu Monogatari**. Hierbei handelt es sich um eine Sammlung romantischer Gruselgeschichten, welche den wichtigsten literarischen Beitrag Japans zu diesem Genre darstellen. Im europäischen Sprachraum kommt man nur recht selten mit diesem interessanten Werk in Kontakt - etwas bekannter dürfte der auf diesen Erzählungen basierende gleichnamige japanische Spielfilm **Ugetsu Monogatari (1953)** sein.

Doch vor allem in Europa erfreute sich die junge Horrorliteratur einer ungeheuren Popularität. Gothic Novels erschienen in immer kürzeren Abständen und wurden von der Masse regelrecht verschlungen. Ihre Autoren wurden oft weltberühmt - wie zum Beispiel Ann Radcliffe, eine junge, 1764 geborene Frau, welche in dem gerade eingesetzten Gothic-Boom aufwuchs und 1794 mit ihrem Beitrag zu diesem Genre, dem Roman **The Mysteries of Udolpho**, für Furore sorgte. Ann Radcliffes größter Erfolg und ein Meilenstein der Horrorliteratur ist ihr Roman *The Italian*, welcher ihr einen Stammplatz im Olymp der englischen Literaten sicherte.

Nicht zu vergessen ist auch William Beckford, dessen Biographie zum Gothic passt wie kaum eine andere. Der gerade volljährig gewordene Beckford lud 1781 einen Kreis von Männern, Frauen und Knaben auf seinen Landsitz ein und feierte mit ihnen eine mehrere Tage andauerndes und ausgesprochen wollüstiges „Fest der Sinne“. Beckford nannte dieses Zusammensein späterhin „die Verwirklichung der Romantik in ihrer ausschweifendsten Form“. Diese Orgie inspirierte ihn zu seinem größten Roman. Nach seiner Rückkehr nach London schloß er sich für zwei Tage in seinem Zimmer ein und schrieb den etwa 300 Seiten umfassenden **Vathek** nieder, die Geschichte eines Kalifen, welcher mit dem Herrn der Hölle einen Pakt schließt, um seinen unbändigen Durst nach Wissen und Sinnesfreuden befriedigen zu können. Stark an den Motiven des Dr. Faustus orientiert, stellt auch in diesem großartigen Roman das klassische Bild des *mad scientist*, des verrückten Wissenschaftlers, den Kern der Erzählung dar - ein Motiv, welches jedoch noch lange nicht auf dem Höhepunkt seiner Entwicklung angekommen war.

1782 wurde in der British Royal Academy ein Gemälde mit dem Titel **The Nightmare** des Malers Henry Fuseli, eines unter dem Namen Heinrich Füssli geborenen Schweizer, gezeigt, welches dieser im Jahr zuvor geschaffen hatte. Sofort entbrannte eine heftige Kontroverse um das Werk. Man bezeichnete Fuseli als wahnsinnig. Auf jeden Fall war der gebürtige Schweizer seiner Zeit weit voraus. Sein Gemälde zeigt eine üppige Frau, welche sich zwar schlafend, aber dennoch im Zustand höchster Erregung auf ihrem Bett räkelt, während sie von einem Alptraum geplagt wird. Fuseli drang tief ein ins menschliche Unterbewußtsein, bis zu jenem Punkt, an welchem sich Furcht und Sex treffen. Ein Motiv, welches sich durch den Horrorfilm zieht wie ein roter Faden und mit welchem wir uns späterhin noch genauer beschäftigen werden. Nebenbei sei erwähnt, daß Sigmund Freud einst dieses Gemälde als seinen persönlichen Favoriten bezeichnete. Das hier zu se-



Henry Fuseli, *The Nightmare*

hende Gemälde ist eine zweite Version des Bildes, wenig erotisch, aber alptraumhafter.

Das ausklingende 18. Jahrhundert läutete die Glanzzeit des fiktionalen Horrors ein. Die literarische Vorarbeit der Graveyard Poets und der frühen Gothic-Autoren trug Früchte und ab 1790 setzte ein regelrechter Boom ein. Es begann mit einer verstärkten Auftreten schreckenserregender und teilweise auch sehr blutiger Theaterinszenierungen auf englischen Bühnen, darunter *The Vampire* von James Planchi (basierend auf *The Vampyre* von Dr. John Polidori), Milners *Frankenstein, or the Man and the Monster*, George Colmans des Jüngeren *Bluebeard* und *The Castle Spectre*, aus der Feder von Matthew Lewis stammend. Man bekam unter anderem Jungfrauen in wallenden weißen, blutbesudelten Gewändern zu sehen, wandelnde Skelette und natürlich eine Unmenge von Geistern aller Art. Auffallend hoch ist die Zahl damaliger Apparaturen, welche den Zweck verfolgten, Illusionen beim Zuschauer zu erzeugen, wie beispielsweise die Illusion, daß der Vampir aus Polidoris Stück durch Wände ginge (ermöglicht wurde dies durch ausgeklügelte Klapptüren). Man griff tief in die Kiste mit den Spezialeffekten und das Publikum liebte es.

Der 19 Jahre alte Matthew Lewis veröffentlichte 1795 anonym einen Roman namens **Ambrosio, or The Monk**, welcher das Genre der Gothic Novels gewaltig umkremelte. Lewis' Gruselgeschichte gehört zu jener Kategorie klassischer Literatur, bei deren Anblick die Literaturstudenten unserer Tage erst angewidert die Nase rümpfen und den ausgesprochen lesbaren Roman dann doch an einem Stück verschlingen. Diese zu ihrer Zeit aufgrund der erotischen Anspielungen als skandalös aufgenommene Erzählung wurde zu einem ungemein populären Stück Literatur, welches den Weg für Romane wie Mary Shelleys *Frankenstein* ebnete. Die Abwendung von der traditionellen Geistergeschichte fand statt, der Horror wurde jetzt substantieller. Die Ghost Story begann, sich zur Horrorstory zu wandeln. Zwar stellte auch zu jener Zeit der Gothic nur einen kleinen, oft belächelten Zweig der englischsprachigen Literatur dar, doch dieser kleine Zwerg konnte plötzlich verdammt laut brüllen - ideale Voraussetzungen gewissermaßen, denn das herumtobende neue Genre zog hiermit Aufmerksamkeit und auch Leser auf sich. Hierfür sorgte schon die freie Presse, als bekannt wurde, wer der Autor des Romans war; Matthew Lewis war nicht nur Autor von Bühnenstücken, sondern auch Mitglied des Parlaments, wodurch erst recht Rufe seiner politischen Gegner laut wurden, *The Monk* zu verbieten. Die Welt der phantastischen Literatur reagierte jedoch weitaus gelassener, vor allem Lewis' literarisches Vorbild Ann Radcliffe, welche die erzählerische Radikalität von *The Monk* mit ihrem stimmungsvollen Roman *The Italian* beantwortete. Lewis schaffte es mit diesem Roman, sich und das Genre ins Licht der Öffentlichkeit zu rücken und - was bei weitem keine oft vorzufindende Erscheinung ist - löste auch Neugier und Ehrgeiz bei seinen Autorenkollegen und eine Welle von Gothic-Neuveröffentlichungen aus. Daraufhin schwappte der Gothic auch in großem Stil auf den Kontinent über, in Deutschland kamen die Schauerromane auf und waren dort nicht minder erfolgreich. *The Monk* wurde von deutschen Dichtern kräftig kopiert, von E.T.A. Hoffmann in *Die Elixiere des Teufels* des öfteren sogar bis ins Detail.

Das magische Datum jener aufblühenden Tradition der Phantastik ist der 15. Juni 1816. An jenem schicksalhaften Tag trafen sich Lord Byron, Mary Wollstonecraft Shelley, Dr. John Polidori und Percy Bysshe Shelley in einem Schloß am Genfer See und verblieben dort für drei Tage. Die literarische Vorarbeit von Matthew Lewis sollte sich in diesen Tagen und Nächten auszahlen. Im Jahr zuvor hatte Lewis Byron und Shelley in diesem Schloß besucht und den beiden Goethes Faust nähergebracht, wodurch an jenem bedeutungsvollen 15. Juni 1816 der Gedanke an einen dichterischen Wettbewerb aufkam. Unter dem Einfluß von Laudanum kamen die vier Poeten überein, daß jeder eine Gruselgeschichte schreiben würde. Daraufhin entstand neben der ersten englischen Vampirgeschichte das Genre der Science Fiction. Die Ereignisse jener drogenvernebelten Nächte sind äußerst sagenumwoben; eine Verfilmung der Geschehnisse stellt Ken Russells **Gothic (1986)** dar. 1818 tritt Mary Wollstonecraft Shelley mit **Frankenstein, or The Modern Prometheus** an die Öffentlichkeit. Obwohl eigentlich eine Erzählung aus dem Reich der Science Fiction, gehört das in ihr

enthaltene Bild des aus Leichenteilen zusammengesetzten Monsters zu den meistbenutzten Motiven des Horrorfilms. *The Vampyre*, Dr. John Polidoris fälschlicherweise Lord Byron zugeschriebener Beitrag aus der Nacht am Genfer See, wird im Jahr darauf veröffentlicht.

E.T.A. Hoffmann, welcher 1815 bereits mit *Die Elixiere des Teufels* auf sich aufmerksam machte, veröffentlichte 1817 seine Kurzgeschichtensammlung **Nachtstücke**. Unter diesen Geschichten befindet sich *Der Sandmann*, die Geschichte eines Physikstudenten, welcher seinen paranoiden Wahnvorstellungen unterliegt. Hoffmann erweiterte das Genre um eine weitere Spielart, indem er einen Blick hinter die Fassade des Menschen und des Alltäglichen warf, eine Vorgehensweise, welche heute oft in Filmen wie **Lost Highway (1997)** praktiziert wird. Zu Lebzeiten abwertend als „Gespenster-Hoffmann“ bezeichnet und nach seinem Tod auch schnell vergessen, wurde E.T.A. Hoffmanns Bedeutung für die deutsche Literatur gegen Anfang des 20. Jahrhunderts erkannt und sein Ansehen wieder hergestellt. Sein bekanntester literarischer Nachfahre ist Edgar Allan Poe und sein Einfluß ist vor allem im Bereich des Films spürbar. Hoffmann übte sehr großen Einfluß auf die deutschen Expressionisten des frühen 20. Jahrhunderts aus, welche wiederum das Genre des Horrors prägten. Filme wie **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** verdanken Hoffmann ihr Erscheinungsbild, für welches sie noch heute berühmt sind.

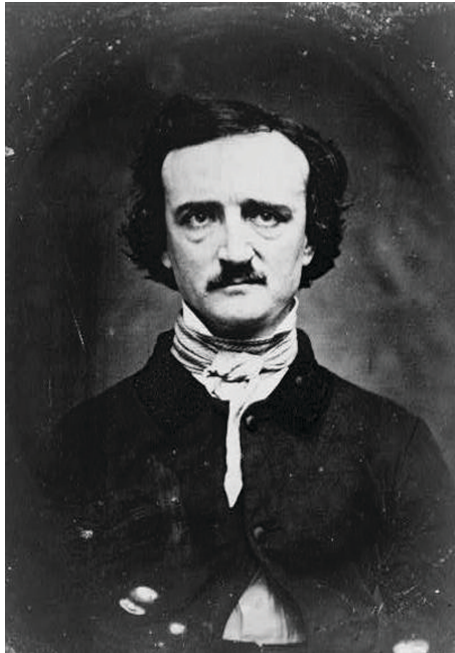
E.T.A. Hoffmanns Schaffenszeit läutete jedoch auch das Ende des gotischen Horrors ein. Der Grusel-Boom begann wieder zu verebben, bis er 1825 endgültig zum Erliegen kam. Horror war wieder out, der Teufel nicht mehr gefragt. Dementsprechend dünnte sich die Zahl der Veröffentlichungen aus, es wurde praktisch nichts mehr publiziert, was in irgendeiner Form relevant wäre. Ein erster neuer Lichtblick ergab sich erst wieder 1831, als Victor Hugo seinen Roman **Notre Dame de Paris** veröffentlichte. Die Geschichte des verliebten Glöckners ist weniger eine Horrorgeschichte als vielmehr ein Beispiel dafür, welchen Einfluß die romantischen Schauerromane trotz aller angeblicher Trivialität auf die Welt der Literatur im allgemeinen hatten. Wir finden einen Glöckner vor, dessen entstelltes Äußeres ihn als Monster erscheinen läßt, vor welchem sich die Menschen fürchten. Die Kathedrale Notre Dame erscheint mit ihren Ornamenten geflügelter Monstrositäten als Brutstätte des Bösen für die Pariser Bürger. Die Ambivalenz zwischen wahrem Schrecken und jenem, den man lediglich aufgrund eines Erscheinungsbildes vermutet, wird in Hugos sozialkritischem Meisterwerk deutlich wie in keinem anderen Roman zuvor. In der Welt des Films finden wir oftmals ähnliche Motive vor, Filme wie **Freaks (1932)**, **The Elephant Man (1980)** und eine Vielzahl von Frankenstein-Interpretationen, welche das Monster als geschundenes Wesen darstellen, illustrieren diese Vorgehensweise. Die Grenze zwischen dem Horror und anderen Genres schwimmt hier jedoch leicht, so daß der umgekehrte Fall des Bösen, welches hinter einer attraktiven Fassade lauert, nicht nur häufiger vorzufinden ist, sondern aufgrund seiner Plakativität auch eher mit Horror in Verbindung gebracht wird.

Ein Standardwerk der deutschen Horrorliteratur folgte Hugos *Notre Dame de Paris* bereits im darauffolgenden Jahr. Die Brüder Jakob und Wilhelm Grimm veröffentlichen **Kinder- und Hausmärchen**. Diese Sammlung von Märchen entwickelte sich schnell zu einem Meilenstein der Gruseliteratur. Verblüfft Sie dieser Gedanke? Können Sie sich nicht vorstellen, daß sie mit Horrorgeschichten aufgewachsen sind? Falls ja, denken Sie mal genau darüber nach, was Ihnen Ihre Großmutter, auf der Bettkante sitzend, damals erzählte, denn eigentlich gehören diese Geschichten zum brutalsten und grauenvollsten, was die phantastische Literatur des 19. Jahrhunderts hergibt. Da haben wir zwei Kinder, welche ihren Eltern dermaßen auf den Senkel gehen, daß diese sie im Wald aussetzen. Woraufhin die beiden verzogenen Gören eine alte Frau im Ofen verbrennen. Tiere werden aufgeschlitzt, die Kadaver mit Steinen gefüllt und dann in einen Brunnen geworfen. Großmütter werden von Wölfen gefressen. Eine junge Frau wird von ihrer Stiefmutter erst verstoßen und später aus Neid vergiftet. Eine Mutter veranlaßt ihre Töchter, sich Zehen und Fersen abzuhacken, damit ihnen ein Schuh passt. Wir lernen Horrorgestalten wie den Tod und den Teufel samt Groß-

mutter höchstpersönlich kennen. Und vieles mehr - würde man die Geschichten getreu der Vorlage verfilmen und in Bildern zeigen, was die Gebrüder Grimm in Worten schildern, würde man das Produkt wohl kaum als jugendfrei einstufen.

Diese Sammlung deutscher Märchen interessiert uns in erster Linie, weil durch sie deutlich wird, wie weit romantisierte Themen aus dem Reich des Schreckens im 19. Jahrhundert zu einem Bestandteil des Alltags geworden waren. So war gerade mal ein halbes Jahrhundert vergangen, seit die letzten Scheiterhaufen verloschen und schon finden wir verniedlichte Formen der vermeintlichen Handlanger des Teufels in Kindergeschichten vor. Gevatter Tod und der Herr der Hölle selbst waren über Jahrhunderte hinweg eigentlich Charaktere, vor welchen sich die Menschen eher abgrundtief fürchteten und welche sie mit Ehrfurcht betrachteten, als die Grimm'schen Abziehbilder ihrer selbst, welche in erster Linie der Belustigung von Lesern und Zuhörern dienen. Jene vornehmlich religiösen Dinge, auf welchen weite Teile der Ängste der Menschen aufbauten, begannen ihren Schrecken allmählich zu verlieren, der Punkt war erreicht, ab welchem das Gefühl der Angst unwiderlegbar als angenehmes dramaturgisches Mittel Verwendung fand. Das Grauen war endlich aus der Realität ins Reich der Phantasie verschwunden und die Abscheu davor entwickelte sich zunehmend zur Faszination.

Hans Christian Andersen folgte den Gebrüder Grimm wenige Jahre später und wurde mit Märchen, welche noch eindeutiger auf der Grundlage des Horrors aufbauten, weltberühmt. Zu den bekanntesten Vertretern dieser Schauermärchen gehören *Die Schneekönigin*, *Die kleine Meerjungfrau* und *Die roten Schuhe*.



Edgar Allan Poe

Zur gleichen Zeit, genauer gesagt ab Mitte der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts, betrat ein junger amerikanischer Autor mit dem Namen **Edgar Allan Poe** die Bühne der Literatur. Bis zu seinem viel zu frühen Tod im Jahre 1849 veröffentlichte Poe eine Vielzahl von Werken, welche ihn unsterblich machten. Mit seinen berühmten Kurzgeschichten und Gedichten definierte Poe das Genre neu und setzte der Entwicklung der Gruselgeschichten die Krone auf. Ein beliebtes Motiv Poes war das schlechte Gewissen seiner Protagonisten, welches sich in unheimlicher Art und Weise manifestiert. Sei es als Katze, welche zusammen mit zwei Menschen lebendig begraben wurde und deren klagende Laute den Mörder verraten. Oder als schlagendes Herz, welches sich der von Gewissensbissen geplagte Mörder zu hören einbildet. Poe schickte seine Protagonisten in auswegslose Situationen und ließ sie einem schrecklichen Tod ins Antlitz schauen. Da wären Folteropfer, welche dem Tod durch ein schwingendes, messerscharfes

Pendel entgegensehen. Oder dekadente Adlige, die trotz aller Vorsichtsmaßnahmen von der Pest heimgesucht werden. Poe gilt auch als Urvater der Kriminalgeschichte, in welcher ein Fall Schritt für Schritt gelöst wird. Poe, der sich selbst stark an den verfremdeten Welten E.T.A. Hoffmanns orientierte, war Vorbild für eine große Reihe von Autoren und Filmemachern, wenn auch die Verfilmungen sich zumeist weder an der Vorlage orientierten noch ihr gerecht wurden. Hierzu gehören auch die bekanntesten Poe-Verfilmungen, der

siebenteilige Poe-Zyklus von Roger Corman. Doch auch wenn die filmischen Adaptionen von Poes Werken mit Ausnahme von **La chute de la maison Usher (1928)** die Liebhaber seines Werkes nicht befriedigen dürften, ist Poes Einfluß auf den Horrorfilm groß genug, um davon ausgehen zu können, daß sich die Filmwelt ohne sein Schaffen gänzlich anders darstellen würde. Edgar Allan Poe gab uns das substantielle Grauen, welches in uns und unserer Umgebung schlummert. Poes essentieller Horror war realistisch und nicht mehr so sehr der Phantasie seiner Leser ausgeliefert wie die Erzählungen seiner europäischen Kollegen. Dies führte zu einer neuen Dimension der Angst - die Welt des Horrors wäre ziemlich fade, wenn sie sich primär aus Gespenstergeschichten zusammensetzen würde, oder?

Bereits zu Poes Lebzeiten schoß die Horrorliteratur raketengleich die Beliebtheitskala hinauf und um 1840 war ein Punkt erreicht, an welchem ein Prozeß in Gang gesetzt wurde, welcher sich im Lauf der weiteren Geschichte noch einige Male wiederholen sollte. Das Gruseln war derart beliebt, daß der englische Markt mit neuen Produkten überschwemmt wurde. Schaurige Groschenromane, **Penny Blood** genannt, waren ebenso die Regel wie das **Penny Gaff**, das billige Gruselschauspiel. Es dauerte dementsprechend auch nicht lange, bis man in den Schauerromanen den Bodensatz der Literatur sah und vor allem die Ursache für jegliche Jugendkriminalität. Die Politiker und Eltern schrien nach Zensur, um die Jugend vor derartigen Abscheulichkeiten zu schützen - Szenen, welche sich mehr oder regelmäßig bis heute wiederholen, sobald die Beliebtheit von Horrorgeschichten und -filmen ein gewisses Maß überschreitet. Und wie auch in der Mitte des 19. Jahrhunderts sorgt noch heute ein derartiges moralisches Aufbegehren dafür, daß die Kreativität für die nächste Zeit zum Erliegen kommt. Bis zum Jahr 1868 herrschte nach mehreren Jahrzehnten der Blüte dementsprechend auch erstmal Stille im Reich des Horrors.

Das vermeintlich tote Genre begann wieder zu zucken, als der englische Schriftsteller Robert Browning sein vierbändiges Werk **The Ring and the Book** zu schreiben begann, die Geschichte eines Mordprozesses, aus zwölf Positionen beleuchtet. Über weite Strecken eine ziemlich makabre Angelegenheit und ein wahres Freudenfest für die Freunde des Entsetzlichen. Der psychologische Tiefgang zeichnet dieses Werk aus und faszinierte die Leser. Die Saat war erneut ausgestreut. Freunden der modernen Horrorliteratur dürfte Browning übrigens am ehesten durch sein episches Gedicht *Childe Rolande to the Dark Tower Came* bekannt sein, auf welchem der Autor Stephen King seine zwar literarisch nicht sonderlich wertvolle, aber ungemein umfangreiche und auch beliebte Saga *The Dark Tower*, die epische Geschichte über die Suche des Revolvermannes Roland nach dem dunklen Turm, aufbaute.

Jedenfalls dauerte es nun auch nicht mehr allzu lange, bis die Horrorliteratur wieder zu sprießen begann. Erster erfolgreicher Autor war Sheridan LeFanu, dessen Bücher Üncle Silastünd *In a Glass Darkly*, eine Sammlung von Geschichten, aus welcher vor allem eine Erzählung mit dem Titel *Carmilla* heraussticht, sich ungeheurer Beliebtheit erfreuten. *Carmilla* zog mehrere Verfilmungen nach sich, darunter Meisterwerke wie **Vampyr (1931)**. LeFanu trieb die durch Poe eingeleitete Entwicklung weiter voran und integrierte den übernatürlichen Schrecken der Gothic Novels endgültig im Alltäglichen. Die französischen Autoren Guy de Maupassant und Charles Baudelaire fielen durch ihre makabren Werke auf - Baudelaires lyrische Sammlung *Les fleurs du mal* kann sogar von sich behaupten, daß sechs der darin enthaltenen Gedichte sofort nach Erscheinen des Werkes verboten wurden. Das von Oscar Wilde erdachte *The Picture of Dorian Gray* ist in aller Munde, eine weitere Variation der Thematik des Mannes, der seine Seele verkauft, dieses Mal im Austausch gegen unvergängliche Schönheit. Horror ist wieder groß in Mode und kann auch ein Ansehen genießen, welches ihm bislang verwehrt war. Den spektakulärsten Erfolg konnte schließlich Robert Louis Stevenson im Jahr 1885 verbuchen, als sein Roman *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* zu einem gigantischen Publikumserfolg wurde und den Grund-

stein für eine ganze Reihe von direkten und indirekten Verfilmungen legte. 1887 erlebte Stevensons Roman seine Erstaufführung als Theaterstück in London - kurz bevor London zum Schauplatz von Geschehnissen wurde, welche an Abscheulichkeit ihresgleichen in der englischen Kriminalgeschichte suchen.



Mary Ann Nichols

Um 0.30 Uhr am Morgen des 31. August 1888 verließ Mary Ann „Polly“ Nichols, eine Prostituierte Anfang 40, welche schon bessere Tage gesehen hatte, die in der Brick Lane im Londoner Stadtteil Whitechapel gelegene Kneipe *The Frying Pan*. Auf der Suche nach einem Freier wanderte sie die Straßen hinauf und hinunter, bis sie nach etwa 2 Stunden tatsächlich jemanden fand. Sie ging mit ihrem Kunden in die dunkle Gasse namens Buck's Row, die heutige Durward Street. Dort packte der Mann sie, drückte ihren Körper mit dem Gesicht voran gegen eine Stalltür und schnitt ihr mit einem Messer die Kehle durch. Pollys Kopf war nur noch durch die Wirbelsäule mit dem Rest ihres Körpers verbunden, so tief und heftig war der Schnitt. Zum Abschluß seiner Tat riß der Mörder Polly den Rock herunter, schlitzte ihren Unterleib auf. Danach verließ er die Stätte des Geschehens. Pollys nahezu ausgeblutete Leiche wurde erst um 3 Uhr 45 zwischen den unbeleuchteten und eng zusammenstehenden Arbeiterhäuschen entdeckt. Der Mord war völlig geräuschlos geschehen und niemand hatte das Gesche-

hen bemerkt.

Es dauerte nicht lange, bis man einen ersten Verdächtigen hatte. Ein Reporter hatte die Kneipen Whitechapels durchkämmt und förderte nach seinen eigenen Angaben eine große Zahl von Aussagen zutage, in welchen es hieß, Polly sei mit einem Mann gesehen worden, welcher eine Lederschürze getragen haben soll. Der jüdische Schuhmacher John Pizer befand sich in großer Gefahr, durch den Mob gelyncht zu werden - erstens war er Jude, zweitens trug er als Schumacher eine Lederschürze, und das reichte dem Pöbel als „Beweis“. Pizer wurde in Schutzhaft genommen und kam nach kurzer Zeit aufgrund eines wasserdichten Alibis wieder auf freien Fuß.

Das Volk war gierig nach dem Mord und die Geburtsstunde der Sensationspresse hatte geschlagen. Der Mord und die Verstümmelungen wurden in allen Details, auch den sexuellen, beschrieben und die Bürger des viktorianischen Zeitalters konnten gar nicht genug davon kriegen. In den USA wurde der Mord mit den Motiven von Edgar Allan Poes Kriminalgeschichten verglichen. Die Welt war süchtig nach dem ersten in der Presse breitgetretenen Sexualmord der Weltgeschichte. Der relativ uninteressante Mord an einer Prostituierten sorgte für genug Furore, daß sich Scotland Yard höchstpersönlich des Falles annahm und ihn Inspektor Abberline übertrug, einem Mann, welcher sich in Whitechapel gut auskannte und noch etliche gute Verbindungen aus seiner früheren Dienstzeit in diesem Viertel hatte. Doch auch das Interesse Scotland Yards konnte nicht das Leben der 47 Jahre alten Annie Chapman retten. Die todkranke Annie ging ebenfalls der Prostitution nach und auch sie wurde zum letzten Mal am 8. September mit einem Freier gesehen, vor dem Haus mit

der Nummer 29 in der Hanbury Street. Im kleinen Hof hinter diesem dichtbevölkerten Haus endete ihr Leben - wie auch jenes von Polly mit einem tiefen, Schnitt durch ihren Hals, welcher das Blut meterweit aus ihrer Arterie spritzen ließ. Als Annies Leiche gegen 6 Uhr früh gefunden wurde, bot sich ein grauenvoller Anblick dar. Der Mörder hatte ihr den Bauch aufgeschlitzt. Doch damit nicht genug. Ihre Gedärme waren aus ihrem Leib herausgezogen und über ihre linke Schulter gelegt worden. Ihre Gebärmutter fehlte, ebenso wie Teile der Blase. Ihre Habseligkeit lagen sauber aufgereiht zu ihren Füßen, ihr Mörder hatte sich offensichtlich bei der Ausübung der Tat nicht beeilt. Wieder hatte niemand das Gemetzel bemerkt und erneut war der Täter unerkannt entkommen.

Die Bürger Londons zeigten sich von dem erneuten Mord sowohl fasziniert als auch erschreckt. Unter der Führung von George Lusk schlossen sich 16 Unternehmer aus Whitechapel zu einer militanten Bürgerwehr zusammen, die sich *Whitechapel Vigilance Committee* nannte und einen offenen Konfrontationskurs zu den ausgesprochen erfolgslosen Ermittlungen Scotland Yards und der Polizei suchte.

Die Hilflosigkeit der Behörden machte sie zunehmend zum Gespött der Leute, es hagelte Hämme und Karikaturen in der Presse. Und vor allem blühte der Antisemitismus auf.

Der Killer schlug am 30. September erneut zu. Und wieder war das Opfer eine Prostituierte. Elizabeth Stride, 44 Jahre alt und ziemlich abgetakelt, wurde im Hof des Wagenbauers Duffield in der Berner Street, der heutigen Henriques Street, aufgefunden. Ihr Mörder war offensichtlich bei der Arbeit gestört worden - Elizabeth war mit ihrem Schal erdrosselt worden, danach wurde ihr noch schnell der Hals aufgeschlitzt. Für Verstümmelungen war offensichtlich keine Zeit. Anscheinend floh der Täter umgehend, als der Schmuckverkäufer Louis Diemhurtz mit seinem Karren in den Hof hineinrollte und dort die Leiche Elizabeths vorfand. Er muß sich bei seiner Einfahrt in unmittelbarer Nähe des Schlitzers befunden haben.

Etwa zur gleichen Zeit muß die 46 Jahre alte Catherine Eddowes die Polizeiwache von Bishopsgate verlassen haben, in welcher sie wegen Trunkenheit einige Stunden verbracht hatte. Sie lief zum Mitre Square und dort dem frustrierten Mörder in die Arme, etwa 15 Minuten nachdem er von Diemhurtz gestört worden war. Dieses Mal hatte er jedoch mehr Glück. Und Catherine musste für Elizabeth mitbluten. Der Killer schleuderte Catherine in einem dunklen Winkel zu Boden, erwürgte auch sie und schnitt ihr die Kehle durch. Dann begann er zu wüten. Mit seinem Messer zerfetzte er ihr Gesicht. Ihre Ohren wurden angeschnitten, ihre Nasenspitze abgetrennt. Er zerschnitt die Augenlider, die Oberlippe und die Wangen. Danach schlitzte er auch Catherine den Bauch auf. Er trennte ihren Dickdarm ab und legte ihn fein säuberlich neben Catherines Körper auf einen Haufen. Den Rest der Gedärme sowie der meisten anderen Innereien zerfetzte er ähnlich wie ihr Gesicht. Ihre Gebärmutter und eine Niere nahm er mit, als er die Stätte seines blutigen Wirkens verließ. Im Umfeld Inspektor Abberlines war natürlich die Hölle los. Zwei Morde in einer Nacht



Annie Chapman



Elizabeth Stride



Catherine Eddowes

waren angesichts der zugespitzten politischen Lage in Whitechapel das absolut letzte, was Scotland Yard brauchen konnte. Der Mörder hinterließ darüber hinaus in einem Hauseingang noch eine Kreideinschrift, welche das Pulverfaß Whitechapel hätte explodieren lassen können: *The Juwes are not the ones to be blamed with* - Die Juden sind nicht diejenigen, die beschuldigt werden sollten. Dies konnte natürlich bedeuten, daß der Täter ein Jude war, der den Verdacht von den Juden ablenken wollte - die Inschrift wurde jedenfalls kopiert und sofort entfernt. Auffällig war, daß das Wort *Jews* - Jude - falsch buchstabiert war. Dieser Sachverhalt half späterhin, die Authentizität von Bekennterschreiben zu beurteilen. Am folgenden Tag, dem 1. Oktober 1888, trudelte bei der Zeitung *Star* ein solcher anonymer Brief ein. Sein Inhalt sorgte für Aufsehen. Es waren viele angebliche Bekenntnisse bei dem Verlag und auch der Polizei eingegangen, doch dieser Brief war etwas besonderes. Er beschrieb den letzten Mord ausgesprochen genau und enthielt eine Anspielung, in welcher es hieß, beim nächsten Mal würde er seinem Opfer die Ohren abschneiden - bei Catherine Eddowes waren sie angeschnitten worden, nicht ganz abgetrennt. Unterschrieben war der Brief mit einem Namen, welcher bis heute unvergessen ist: **Jack the Ripper**.

Abberline reagierte mit einem massiven Einsatz von Polizeikräften auf den Doppelmord. Die Beamten gingen von Haus zu Haus und verhörten so in nahezu ganz Whitechapel die Einwohner, zehntausende von Flugblättern wurden verteilt. Der Ripper hielt sich dementsprechend auch zurück, die Polizeipräsenz und die erhöhte Wachsamkeit der Einwohner Whitechapels schien ihm nicht geheuer zu sein. Aber der Alptraum war noch nicht vorbei, wie George Lusk am 15. Oktober feststellen durfte, als er seine Hauspost durchsah. Er fand darunter eine Schachtel, welche eine halbe menschliche Niere enthielt. Beigefügt war ein kurzes Schreiben, in welchem der Verfasser behauptete, es sei ein Teil der fehlenden Niere von Catherine Eddowes - den Rest des Organs habe er gebraten und verspeist.

Knapp sechs Wochen nach dem Doppelmord hatte sich die Ripper-Hysterie wieder gelegt und das Leben soweit normalisiert, daß der Gedanke an den Ripper nicht mehr das

Bewußtsein der Menschen zu kontrollieren schien, sobald sie sich auf die Straße begaben. Die Zeit war gekommen für einen neuen Auftritt. Am 9. November kehrte Jack in die Straßen Whitechapels zurück. Der daraus resultierende Mord sollte das schlimmste Verbrechen in Englands Kriminalgeschichte werden.

Die 25-jährige Prostituierte Mary Jane Kelly wurde zum letzten Mal um 2 Uhr nachts lebend gesehen, als sie einen Mann traf und sich anschickte, sich mit ihm in ihr kleines Zimmer im Haus Miller's Court Nr. 13 zu begeben. Gegen 5.45 Uhr hörten Nachbarn, wie jener Mann das Zimmer wieder verließ. Weitere fünf Stunden später fand der Vermieter Thomas Bowyer, welcher gekommen war um die Miete zu kassieren, Mary Janes Leiche vor. Zumindest war wahrscheinlich, daß es sich um Mary Jane Kelly handelte, denn Bowyer war nicht mehr in der Lage, sie zu identifizieren. Jack hatte die Sicherheit des kleinen Zimmers offensichtlich dazu genutzt, seine Phantasie und sein Begehren richtig auszuleben.

Der Ripper hatte in jener Nacht ein grauenvolles Schlachtfest abgehalten. Mary Jane Kelly war eigentlich nur noch ein Haufen Fleisch, welcher nur wenig an die junge Frau erinnerte, welche sie noch kurz zuvor gewesen war. Ihr Hals war aufgeschnitten, die Wirbelsäule freigelegt. Das Gesicht war so sehr zerhackt, daß es nicht möglich war, noch irgendwelche Gesichtszüge zu entdecken. Ihr Bauch war aufgeschlitzt worden, die Bauchhöhle völlig entleert. Die Gedärme wurden auf einem Haufen rechts vom Leichnam gefunden, zu ihrer linken Seite lag die Milz. Die Leber positionierte der Ripper zwischen ihren Füßen. Ihre Brüste waren abgeschnitten, eine lag bei ihrem rechten Fuß, die andere unter ihrem Kopf. Das Fleisch von der Bauchdecke war ebenso wie jenes der Oberschenkel abgetrennt worden, die Beamten fanden es auf dem kleinen Tisch, welcher neben Mary Janes Bett stand, wieder. Nase und Ohren waren praktisch nicht mehr vorhanden, Wangen und Augenbrauen sowie die Augen teilweise entfernt.

Nach dem Gemetzel vom Miller's Court hörten die Morde auf. Jack the Ripper wurde nie identifiziert und der erste dokumentierte Serienkiller mit sexuellen Handlungsmotiven wandelte sich zunehmend zu einem Mythos. Verdächtige gab es viele, darunter der Sohn eines Arztes und ein Amerikaner und es wurde auch nicht ausgeschlossen, daß es sich nicht nur um einen Täter handelt, sondern vielmehr um zwei oder mehr Männer, die als Team arbeiteten. Etwa hundert Jahre nach den Morden kam auch die Theorie auf, es handele sich bei Jack the Ripper um einen übergeschnappten Baumwollhändler aus Liverpool, doch diese Theorie ist in keinster Weise untermauert - ihre Urheber brachten nur angebliche Beweise vor, welche aussagten, daß jemand der Killer sein müsse, da niemand beweisen könne, daß er es nicht war - und verfolgten offensichtlich nur kommerzielle Ziele mit ihrer Veröffentlichung. Die Anonymität des Rippers regte neben den schrecklichen Details der Morde noch zusätzlich die Phantasie der Menschen an. Jeder konnte der Ripper sein, der Nachbar, der



Die Überreste von Mary Jane Kelly. Am rechten Bildrand in der Mitte kann man erkennen, was von ihrem Gesicht, Nase und Augen übrig blieb. Von der Bildmitte zum linken Bildrand erstreckt sich ihr linkes Bein, ihr rechtes Bein liegt angewinkelt dahinter an der Wand, welche bis zum oberen Bildrand massiv mit Blut bespritzt wurde. Vor dem Bett befindet sich ihr Nachttisch mit den Fleischresten.

Hausarzt, der beste Freund, jeder war ein potentieller Täter. Noch heute, mehr als ein Jahrhundert nach den Vorfällen in Whitechapel fasziniert uns Jack the Ripper - in London kann man zum Beispiel an einer *Jack the Ripper Tour* teilnehmen, während welcher man allabendlich zu den Schauplätzen der Morde geführt wird und das Wachsfigurenkabinett *The London Dungeon* hat seit 1991 eine eigene Abteilung Jack the Ripper gewidmet, ein Fest für alle jene, welche nicht nur von den Leichen der fünf Frauen hören, sondern sie auch sehen wollen. Eine Vielzahl von Veröffentlichungen auf Papier und Zelluloid beschäftigen sich direkt mit dem Fall, indem sie neue Theorien spinnen oder alte untermauern. Der Urahn der Serienkiller wurde jedoch vor allem auch zum Urahn des Slasher-Films und des „Serienkillerkinos“.

Die Sucht des Publikums nach immer neuem Schrecken war jedoch keineswegs nur eine Sache der Engländer, welche das Wirken von Jack the Ripper gierig betrachteten, ihre Freizeit im Covent Garden verbrachten und sich dort grausamen Theaterstücken hingaben. Auch in Paris sah es nicht anders aus. Um 1890 schlug auf dem Montmartre die Stunde des *Grand Guignol*, eines Puppentheaters, in welchem ausschließlich Geschichten um Mord, Blut und Gewalt an das Volk verkauft wurden. Die Engländer konzentrierten sich weiterhin auf die schon beinahe traditionelle schriftliche Form des Horrors, allen voran Ambrose Bierce, der mit seinem Bändchen *The Cynic's Word Book*, welches später unter dem Titel *The Devil's Dictionary* vermarktet wurde, den schwarzen Humor etablierte. 1894 tauchten in New York, London, Paris und Berlin plötzlich rätselhafte Kästen auf, in welche man durch Gucklöcher hineinschauen und nach Einwurf einer Münze sich bewegende Bilder sehen konnte - der **Kinematograph** des Erfinders Thomas Alva Edison betrat die Bühne der Welt und schickte sich an, das Interesse der Bürger zu erheischen.

Diese Art der Filmvorführung war jedoch nicht sonderlich effizient, so daß sich die französischen Brüder Louis und Auguste Lumière anschickten, eine Apparatur zu entwickeln, die mehreren Personen gleichzeitig das Anschauen eines Films ermöglichen sollte. Dieses Gerät, der **Cinématographe**, wurde 1895 der Öffentlichkeit vorgestellt. Dieses Filmvorführgerät stellte eine Verbindung zwischen der Technik von Edisons Kinematographen und der Laterna Magica her und begeisterte die Massen. Die Brüder Lumière stellten eine Vielzahl von Filmen her und sorgten hierbei auch für die ersten Anfälle von Panik in der Filmgeschichte, indem sie einen effektvollen Film zeigten, in welchem ein Zug auf die Kamera zufuhr und das Publikum in vielen Fällen voller Angst flüchtete.

Die frühen Filme Edisons und der Lumière-Brüder waren rein dokumentarischer Natur. Die Filmemacher beobachteten lediglich, sie erzählten keine Geschichten. Hierzu bestand auch kein direkter Anlaß, denn die Faszination des neuen Mediums reichte aus, um die Kassen zu füllen. Der erste, der die Kluft zwischen der Dokumentation des Lebens und der Interpretation desselben übersprang, war der 1861 geborene Illusionist Georges Méliès. In der Dachstube eines am Pariser Stadtrand gelegenen Hauses begann Méliès im Jahr 1896 damit, das künstlerische Potential des neuen Mediums auszuloten und veränderte noch im gleichen Jahr die Welt des Horrors für immer.

Kapitel 3

1896–1910

Marie Georges Jean Méliès, professioneller Zauberkünstler von Beruf, begegnete 1895 dem cinématographe der Brüder Lumière und war von dessen bewegten Bildern fasziniert. Bereits im Jahr darauf veröffentlichte er seine ersten selbstgedrehten Filme, welche ausgesprochen experimenteller Natur waren. Seiner großen Leidenschaft für die Vorspiegelung falscher Tatsachen entsprechend zeigte Méliès keineswegs das Leben, sondern widmete sich stattdessen den Träumen - Méliès konnte das Zaubern nicht lassen¹.



Georges Méliès

Einer seiner frühen Filme trägt den Titel **Le manoir du diable (1896)**². Darin zeigt uns Méliès die Halle eines Schlosses. Eine große Fledermaus fliegt herbei. Diese dreht einige Runden und verwandelt sich schließlich in einer Explosion aus Rauch in Mephistopheles (*Georges Méliès*). Mephistopheles zaubert einen Kessel herbei und beschwört ein junges Mädchen, welches dem Kessel entsteigt. Mephistopheles ist damit jedoch noch nicht zufrieden und zaubert munter weiter. Dem Kessel entsteigen allerlei Kreaturen der Unterwelt, darunter Gespenster, Skelette und Hexen, bis eine der Kreationen plötzlich ein Kruzifix zückt und Mephistopheles in einer erneuten Rauchwolke verschwinden läßt.

In diesem Film finden wir mit der Gestalt des Mephistopheles nicht nur den Teufel höchstpersönlich vor, er erscheint uns darüber hinaus noch als Vampir. Dieses Motiv des als Fle-

¹Hierbei gelang Méliès auch manche Innovation. Die bekannteste dürfte das Verfahren der Stop Motion-Technik sein, welches Méliès zufällig entdeckte. Er erkannte schnell das kreative Potential, welches man wecken kann, sobald man nicht nur filmt, sondern die Inhalte eines Films auf Basis der Einzelbilder manipuliert. Georges Méliès ist nicht nur der Urvater des künstlerischen Kinos, sondern auch der große Pionier in der Welt der Spezialeffekte.

²**Le manoir du diable**, aka **Manor of the Devil**, aka **The Manor of the Devil**, aka **The Devil's Manor**, aka **The Haunted Castle** (*Star Film, Frankreich 1896, Regie, Drehbuch, Kamera: Georges Méliès, Darsteller: Georges Méliès, Länge: 59,44 m*)

dermaus erscheinenden Teufels benutzte Méliès erneut in seinem mittlerweile als verschollen geltenden Film *Le diable au convent* (1899).

Le manoir du diable (1896) ging als der erste Horrorfilm in die Geschichte ein, doch muß man bedenken, daß der Film in keinsten Weise Horror vermittelte. Der Film beschäftigt sich zwar mit dem Teufel und allerlei Kreaturen aus der Welt des Grauens, doch ist, wie auch die meisten anderen der über 500(!) Filme Méliès', eher einer amüsant-phantasievollen Betrachtungsweise verschrieben. Hinzu kommt noch, daß das Publikum jener Tage sich mehr für die Wunder der neuen Technik interessierte als für die Inhalte der gezeigten Filme. Bei der Vorführung von **Le manoir du diable** (1896) gruselte sich niemand - was angesichts der Länge des Films sowieso eine Meisterleistung der Regie gewesen wäre³.

Noch im gleichen Jahr sorgte Méliès für einen weiteren Horrorstreifen. Mit **Une nuit terrible** (1896)⁴ drehte er einen frühen Monsterfilm.

Ein Mann liegt in seinem Bett und schläft, als eine große Spinne auf sein Bett krabbelt und ein wilder Kampf entbrennt. Auch hier gilt wie schon bei **Le manoir du diable** (1896), daß es bei den Motiven des Horrors bleibt. Der Film an sich ist besonders im Falle von **Une nuit terrible** (1896) von derart komödiantischer Art, daß man den Film auch in den Bereich des Slapsticks einordnen könnte.

Wie man sich leicht denken kann, spielte der Horror in den frühen Tagen des Kinos nur eine untergeordnete Rolle. Für das Grauen war damals absolut kein Platz im Reich der technischen und visuellen Tricks; Staunen war angesagt, nicht Gruseln. Dementsprechend bildeten **Le manoir du diable** (1896) und **Une nuit terrible** (1896) auch die einzigen Abstecher ihres Erscheinungsjahres in den Horrorfilm. An dieser praktisch nicht vorhandenen Präsenz des Horrorfilms sollte sich auch in den nächsten 20 Jahren nicht allzuviel ändern - hin und wieder gab es jahrelang sogar keinen einzigen Horrorfilm zu sehen. Wer sich gruseln wollte, griff nach wie vor zur Literatur. Hier wurde man auch 1896 fündig, da in diesem Jahr erneut ein Meilenstein der Horrorliteratur ins Rampenlicht rückte: Herbert George Wells' **The Island of Dr. Moreau**. Erneut finden wir hier den verrückten Wissenschaftler vor, wie wir ihn seit unserer Bekanntschaft mit Dr. Frankenstein erleben dürfen. Er überschreitet die Grenze des moralisch Vertretbaren bei seinen Experimenten und wird letztlich das Opfer seiner außer Kontrolle geratenen Schöpfung. Wie schon Mary Shelley tendiert Wells' Roman stark zur Science Fiction, genauer gesagt zur Genetik, ist jedoch wesentlich makabrer als sein Vorbild. Derartige Mixturen finden sich noch des öfteren in Wells' Werk. Die bekanntesten Vertreter seiner wissenschaftlichen Utopien mit Motiven des Horrors sind *The Time Machine*, *The Invisible Man* und *The War of the Worlds*.

1897, ein Jahr nach der Erstaufführung von **Le manoir du diable** (1896) hielten die Leser einen neu erschienenen Roman in Händen, welcher eine der größten Schreckensgestalten des Horrors vorstellte: Abraham 'Bram' Stokers **Dracula, or The Undead**.

Der irische Theaterdirektor Stoker vermengte hier geschickt Mythen aus der Welt des Horrors mit denen der Geschichte. Der klassische Vampir, welcher bereits in Méliès Film in Gestalt einer Fledermaus herumflatterte, wurde mit Vlad Tepes gekreuzt. Hierzu mixte Stoker noch eine Ladung literarischer Vorbilder wie LeFanus *Carmilla* sowie einen gehörigen Schuß Vampirlegenden des Balkans. Mit *Dracula, or The Undead* revolutionierte Stoker die Welt der Schauerliteratur. Vorbei waren die Zeiten vornehmen Erschauerns angesichts

³In den frühen Tagen des Films wurde die Länge eines Films nicht in Form der heute benutzten Laufzeit in Minuten, sondern vielmehr die Länge des Filmmaterials in Metern angegeben. Dies ist darin begründet, daß es noch keine verbindlich festgelegte Zahl von Einzelbildern gab, welche pro Sekunde über die Leinwand flimmerten. Wieviel Zeit die Vorführung eines Films beanspruchte, wurde daher von zwei Faktoren bestimmt, nämlich der Geschwindigkeit, mit welcher der Kameramann bei den Dreharbeiten das Filmmaterial herunterkurbelte sowie das Tempo, mit welchem wiederum der Filmvorführer die Kurbel des Projektors drehte. Die Laufzeit von **Le manoir du diable** (1896) lag in der Regel zwischen 2 und 3 Minuten; würde man den Film mit der heute üblichen Geschwindigkeit von 24 Einzelbildern pro Sekunde abspielen, wäre er nach etwa einer Minute vorüber.

⁴**Une nuit terrible** (*Star Film, Frankreich 1896, Regie, Drehbuch, Kamera: Georges Méliès, Länge: ca. 20 m*)

fantastischer, letztlich jedoch moralisch korrekt dargestellter Ungeheuer. Der nach Blut dürstende und geballten Sex verströmende Graf Dracula sorgte für Angstzustände unter seinen Lesern. Die beiden Kontrahenten Dracula und Van Helsing fackeln nicht lange und kommen zur gewalttätigen Sache, während die Helden in den literarischen Vorgängen stimmungsvolle Beschreibungen und angenehmen Gruseln zelebrierten. Ein genialer Schachzug Stokers war außerdem, den Roman in der unbekanntem Welt Transsylvaniens beginnen zu lassen und als klassischen Schauerroman anzulegen, was die Phantasie des Lesers ungeheuer beflügelte, und dann die Verbindung zwischen der Traumwelt des Karpentenschlosses und der realen Welt des Lesers einzureißen, indem er den Ort der Handlung nach London verlegte und den Fürsten der Dunkelheit fortan in der direkten Nachbarschaft des Lesers sein Unwesen treiben ließ. Eine ungeheure Popularität des Romans war die Folge, welche noch bis heute ungebrochen ist. Graf Dracula gehört zu den am meisten referenzierten Gestalten des Horrorfilms, mit Vertretern aus nahezu jeder intellektuellen Schicht des Kinos. Hochgradig künstlerische Werke wie Murnaus **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** sind ebenso vertreten wie das triviale Kommerzkino der Hammer Studios, welche mit Terence Fishers **Dracula (1958)** einen ihrer größten Erfolge feierten.

In der Welt des Films hingegen trat die Entwicklung des Horrors erwartungsgemäß auf der Stelle und bereits im ersten Jahr nach den ersten Filmen dieses Genres können wir eine Entwicklung erkennen, welche sich vor allem im letzten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts vielfach wiederholen sollte: **Le manoir du diable (1896)** war ein großer Erfolg und wurde dementsprechend vielfach kopiert. Georges Méliès legte selbst Hand an und produzierte **L'auberge ensorcelée (1897)**⁵, den handkolorierten **L'hallucination d'alchimiste (1897)**⁶, sowie **Le cabinet de Méphistophélès (1897)**⁷. Der Erfolg des Franzosen rief den Engländer George Albert Smith auf den Plan, welcher nun seinerseits damit begann, phantasiebetonte Filme zu drehen. Aus seiner Werkstatt folgte neben **The Haunted Castle (1897)**⁸, dessen Titel nicht zufällig mit jenem der in England vorgestellten Kopie von **Le manoir du diable (1896)** identisch ist, noch der mit Röntgenaufnahmen herumhantierende **The X-Ray Fiend (1897)**⁹, ohne jedoch die Klasse der Filme des Pariser Vorbilds zu erreichen. Die Existenz der fünf Filme ist zwar belegt, doch sind Kopien hochgradig selten, wenn nicht gar verloren.

Auch 1898, dem Jahr, in welchem der amerikanische Autor Henry James seine legendäre Horrorgeschichte *The Turn of the Screw* fertigstellte, kann hier keine Abweichungen von der Norm vorweisen. Sämtliche dem Horror zugewandte Produktionen waren vornehmlich experimenteller Natur und bauten nach wie vor auf den Aha-Effekt, den bewegte Bilder bei den Zuschauern hervorriefen. Neben der noch nicht vorhandenen Reife von Erzählformen und auch Technik dürfte vor allem darin der Grund für diesen Stillstand in der Entwicklung liegen, daß das künstlerische Potential des Mediums zwar von kreativen Geistern wie Méliès und Smith erahnt wurde, es in der Öffentlichkeit jedoch noch belächelt und in Jahrmarktstuden abgeschoben wurde.

1898 begann auch Thomas Alva Edison damit, konkret in den Markt des erzählenden Films einzudringen und produzierte mit **The Cavalier's Dream (1898)**¹⁰ und **Ella Lola, á la Trilby (1898)**¹¹ die ersten amerikanischen Horror-Kurzfilme. Edisons künstlerische

⁵**L'auberge ensorcelée** (*Star Film, Frankreich 1897, Regie, Drehbuch, Kamera: Georges Méliès, Länge: ca. 40 m*)

⁶**L'hallucination d'alchimiste** (*Star Film, Frankreich 1897, Regie, Drehbuch, Kamera: Georges Méliès, Länge: ca. 20 m*)

⁷**Le cabinet de Méphistophélès**, aka **The Laboratory of Mephistopheles** (*Star Film, Frankreich 1897, Regie, Drehbuch, Kamera: Georges Méliès, Länge: ca. 60 m*)

⁸**The Haunted Castle** (*George Albert Smith Films, England 1897, Regie: George Albert Smith*)

⁹**The X-Ray Fiend** (*George Albert Smith Films, England 1897, Regie: George Albert Smith, Darsteller: Tom Green*)

¹⁰**The Cavalier's Dream** (*Edison, USA 1898, Regie: Edwin S. Porter*)

¹¹**Ella Lola, á la Trilby** (*Edison, USA 1898, nach der Erzählung Trilby von George L. Du Maurier*)

ches Engagement brachte das Genre jedoch erstmal in keinster Weise weiter. Auch in den darauf folgenden Jahren überschritt kaum ein gruseliger Film die Länge von 40 Metern. Aus den Jahren 1900 und 1901 sowie jenen von 1903 bis 1907 ist kein halbwegs ernstzunehmender Horrorfilm bekannt, und sei er noch so kurz - und nach denjenigen, welche 1902 noch, Irrläufern gleich, der Öffentlichkeit vorgestellt wurden, krächte schon damals kaum ein Hahn. Der Reiz des Neuen war zu Beginn des 20. Jahrhunderts weitestgehendst verflogen und das Horrorgenre mußte nun erleben, wie unbedeutend seine Rolle in der Welt des Films zu jener Zeit wirklich war. Mit einer Ausnahme allerdings. Während dieser Zeit schritt nämlich die Entwicklung des Mediums Film munter weiter und wieder leistete Georges Méliès Pionierarbeit. Mit *La voyage dans la lune* (1902) schuf er einen Meilenstein des Science Fiction Films mit einer sagenhaften Länge von etwa 260 Metern - ein wahres Epos sozusagen - und nahm hier die Entwicklung vom Kurzfilm hin zum abendfüllenden Filmerlebnis vorweg. Nach dem großen Erfolg des Films versuchte er sich mit einem ebenso langen Film aus den Gefilden des Schreckens, **Damnation du Docteur Faust** (1904)¹². Diese erste Filmfassung des klassischen Themas um das Schicksal des Doktor Faustus ist mittlerweile jedoch weitgehend vergessen und stellt nur die Ausnahme von der Regel dar. Wahrscheinlich war Méliès sowieso mehr an der epischen Verfilmung des klassischen Stoffes interessiert als an den beinhalteten Horrormotiven. Nach wie vor tobte sich der wahre Schrecken nur in geschriebener Form aus. Bemerkenswerte Vertreter des geschriebenen Wortes aus jener Zeit sind Joseph Conrads Ausflug in die Niederungen der Psyche *Heart of Darkness*, welcher auf kongeniale Art und Weise von Francis Ford Coppola unter dem Titel *Apocalypse Now* (1979) adaptiert wurde, sowie eine großartige Sammlung von Gespenstergeschichten aus der Feder von M. R. James mit dem Titel *Ghost Stories of an Antiquary*. Die Horrorliteratur Englands erlebte um den Jahrhundertwechsel eine neue Blütezeit, doch sie war bereits zum Untergang verurteilt. Als ein letztes Säbelras-seln kann *The Listener* betrachtet werden, eine 1907 erschienene Sammlung eines Autoren namens Algernon Blackwood. Dieser Autor ist weniger bekannt als der Zirkel von Literaten, welchem er entstammte. Beim **Circle of the Golden Dawn** handelte es sich um eine Vereinigung von mehr oder weniger talentierten Literaten, unter ihnen der berühmte Aleister Crowley. Diese Vereinigung fungierte vor allem als Ideenlieferant. Ihre Werke haben weniger Bedeutung als ihre Ideen. Ein bekannter Vertreter der abgedrehten Gedankenspiele, welche den Zirkel verließen, ist Sax Rohmers Roman *The Insidious Dr. Fu-Manchu: Being a Somewhat Detailed Account of the Amazing Adventures of Nayland Smith in His Trailing of the Sinister Chinaman* aus dem Jahr 1913¹³. Doch mit Blackwoods *The Listener* war der englische Horrroman endgültig am Ende seines Weges angelangt. Bis in die 80er Jahre des 20. Jahrhunderts erschien in Großbritannien praktisch kein ernstzunehmendes gedrucktes Werk mehr, welches man dem Bereich des Horrors zuordnen könnte. Stattdessen begann der unaufhaltsame Siegeszug des Films.

Auch wenn mit **Dr. Jekyll and Mr. Hyde** (1908)¹⁴ der erste konkrete Versuch eines dezidierten Gruselfilms noch gewaltig floppte, kam der Stein langsam aber sicher ins Rollen. Diese amerikanische Produktion ist mittlerweile in Vergessenheit geraten - sogar so sehr, daß in einem Großteil der erhältlichen filmhistorischen Publikationen fälschlicherweise die gleichnamige Verfilmung aus dem Jahr 1920 als früheste Adaption des Stoffes bezeichnet wird. Doch sie stellt insofern einen Lichtblick dar, daß die bereits mehrere Jahre andauernde Abstinenz der Filmschaffenden vom Horrorgenre durchbrochen wurde und man die Angst auch für das Medium des Films entdeckte. Doch zwischen einer Erkenntnis und der

¹²**Damnation du Docteur Faust** (*Star Film, Frankreich 1904, Regie: Georges Méliès, Länge: ca. 240 m*)

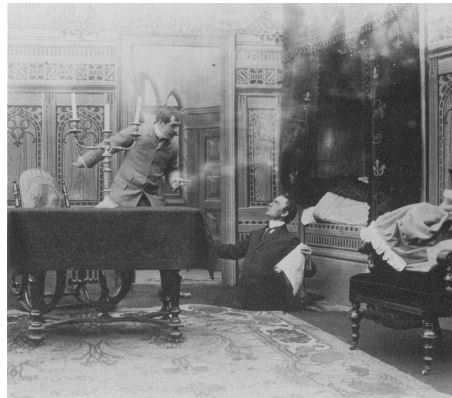
¹³In Kurzform: Sax Rohmer brachte uns die Gestalt des Dr. Fu-Manchu. Angesichts der Qualität der auf diesem Werk beruhenden Filme scheinbar ein zweifelhaftes Vergnügen, aber der Roman - und nicht nur sein Titel - ist wirklich außergewöhnlich.

¹⁴**Dr. Jekyll and Mr. Hyde** (*Selig Polyscope Company, USA 1908, Regie: William N. Selig, basierend auf dem Roman *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* von Robert Louis Stevenson sowie dem Bühnenstück von Thomas Russell Sullivan*)

darauf folgenden Anwendung derselben können Jahre liegen. Und im Falle des Horrorfilms war dies auch nach wie vor der Fall.

So ist wohl auch der aus dänischer Produktion stammende **Den Graa Dame (1909)**¹⁵ zwar ein Horrorfilm, allerdings wieder mal einer von rein zufälliger Natur. Die Produktionsgesellschaft Nordisk Film hatte 1908 mit der Herstellung einer Serie von Filmen um den Detektiv Sherlock Holmes begonnen. Bei **Den Graa Dame (1909)** handelt es sich um den sechsten Film aus dieser Serie. Wie auch bei seinen fünf Vorgängern war auch hier die Hauptrolle mit Viggo Larsen besetzt, der sich auch gleich noch auf dem Regiestuhl räkelnd durfte. Der Film erzählt von einem Gemäuer, in welchem der Geist einer in Grau gekleideten Frau sein Unwesen treiben soll. Jeder Mensch, welchem das Gespenst erscheint, stirbt kurz nach dieser Begegnung. Sherlock Holmes wird herbeigerufen und macht sich sofort an die Ermittlungen. An ein übernatürliches Phänomen glaubt er natürlich in keinsten Weise und prompt erwischt er auch den Schurken, der hinter den Vorkommnissen steckt: den Neffen eines reichen Familienoberhauptes, welcher sich als Gespenst verkleidet und Leute um die Ecke bringt, um auf diese Art und Weise das Familienvermögen in seine Hände zu bekommen.

Viggos etwa 14-minütiger Film ist eine klassische Gespenstergeschichte. Die Erscheinung des Geistes ist der absolute Höhepunkt des Films, aber auch schon zuvor sorgt die gespenstische Stimmung für leichte Unruhe im Publikum. Wenn Sherlock Holmes durch dunkle Geheimgänge und versteckte Verliese streift, ist das mitunter unheimlich. Die vorhandenen Horrorelemente werden jedoch hauptsächlich zur Erzeugung von Spannung eingesetzt. Auffällig an **Den Graa Dame (1909)** ist, daß es sich eigentlich um eine erste Verfilmung von Arthur Conan Doyles Roman *The Hound of the Baskervilles* handelt. Natürlich haben wir es in diesem Film nicht mit einem Hund zu tun, sondern mit einem Gespenst. Das war aber auch schon der Unterschied, ansonsten handelt es sich definitiv um eine zugegebenermaßen recht freie, aber dennoch an der Vorlage orientierte Verfilmung des berühmten Romans. Interessant ist auch, daß **Den Graa Dame (1909)** der letzte Auftritt von Viggo Larsen als Sherlock Holmes war. Nordisk Film verpflichtete für die folgenden Episoden zuerst Otto Lagoni, dann Alwin Neuß und späterhin Holger Rasmussen. Alwin Neuß werden wir zu einem späteren Zeitpunkt wieder begegnen, wenn er Viggos Rolle aus **Den Graa Dame (1909)** in **Der Hund von Baskerville (1914)** zu neuem Leben erwecken läßt.



*Sherlock Holmes im Angesicht des Schurken in
Den Graa Dame (1909)*

Die Amerikaner hielten 1909 auch nicht still. Im September nahte die erste Verfilmung einer Erzählung ihres großen Horrorautors Edgar Allan Poe: **The Sealed Room (1909)**¹⁶, eine an *The Cask of Amontillado* angelehnte Geschichte. Es wird von einem König erzählt, welcher für sich und seine Geliebte ein Liebesnest in einem verborgenen Winkel seines Schlosses herrichten läßt. Die junge Frau ist jedoch nicht so treu, wie es ihr König gerne

¹⁵**Graa Dame, Den**, aka **The Grey Dame**, aka **The Grey Lady** (Nordisk Film, Dänemark 1909, Regie, Drehbuch: Viggo Larsen, Kamera: Axel Sorensen, Darsteller: Viggo Larsen, Gustave Lund, Forest Holger-Madsen, Elith Pio)

¹⁶**The Sealed Room** (Biograph, USA 1909, Regie: D.W. Griffith, Kamera: G.W. Bitzer, Darsteller: William J. Butler, Arthur V. Johnson, Länge: ca. 237 m)

hätte und betrügt ihn mit dem Troubadour des königlichen Hofes. Der König erwischt die beiden in flagranti, als sie in seiner Liebeshöhle zugange sind. Doch anstelle eine Szene zu machen, läßt er Arbeiter kommen und während sich das nichtsahnende Paar der Liebe hingibt, wird der einzige Ausgang in aller Stille zugemauert.

Wussten Sie eigentlich, daß Edgar Allan Poe der Horrorauteur ist, welcher auf die größte Anzahl von Verfilmungen seiner schrecklichen Visionen herabsehen kann? Nun, Stephen King schickt sich an, Poes Rekord irgendwann zu brechen, aber zu dem Zeitpunkt, in welchem ich diese Zeilen schreibe, ist King erst auf dem halben Weg, sein großes Vorbild in diesem Punkt einzuholen. Und hier ist **The Sealed Room (1909)** noch nicht einberechnet, denn dieser Film ist anscheinend ebenso in Vergessenheit geraten wie **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1908)**. Wen wundert es da noch, daß die zwei Jahre später entstandene Neufassung **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1910)**¹⁷ ebenso vom Tuch des Schweigens verhüllt wird, zumal es sich hierbei um eine dänische Produktion handelt, welche mittlerweile als verschollen gilt. Sollten sie sich jemals auf der Suche nach den Ursprüngen eines filmischen Motives befinden, so behalten Sie stets den Gedanken im Hinterkopf, daß die Vollständigkeit sämtlicher erhältlicher Quellen bezweifelt werden kann.

Unvergessen ist jedoch **Frankenstein (1910)**¹⁸, schlug hier doch die große Stunde des aufkeimenden Horrorkinos. Thomas Alva Edison und J. Searle Dawley erschufen hier ein frühes Meisterwerk, ein wahrhaft beachtliches Werk für jene Zeit. Im Gegensatz zu den Adaptionen auf den Theaterbühnen versucht sich Dawley in seinem genialen Script nicht an einer Zusammenfassung von Mary Shelleys *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, sondern interpretiert das Thema vielmehr neu. Hierdurch vermied er den Fehler, der bei den bisherigen Verfilmungen des Stoffes um *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* gemacht wurde. 1910 betrug die durchschnittliche Laufzeit eines Films etwa 12 Minuten. Hat man nur eine knappe Viertelstunde Zeit, um eine Geschichte zu erzählen, kann man keine an einem Roman orientierte Verfilmung auf die Beine stellen, welche auch von der Vorlage unabhängig einen Stellenwert erreicht. Dawley war sich dieses Problems offenbar bewußt und gab seinem Film den absoluten Vorrang gegenüber Shelleys Roman.

Frankenstein ist ein junger Student der Chemie. Er versucht, auf chemischem Wege neues Leben zu erschaffen und hat hier auch Erfolg. Doch seine Kreatur ist eine Mißgeburt, potthäßig und verwirrt. Frankenstein fällt beim Anblick des Monsters in Ohnmacht, seine Schöpfung flieht ins Dunkel der Nacht. In Frankensteins Hochzeitsnacht kehrt das Monster zurück. Ein Kampf entbrennt, der jedoch damit endet, daß sich das Monster in einem Spie-



Frankenstein (1910), originales Filmplakat mit Charles Ogle als Frankensteins Kreatur

¹⁷**Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Dänemark 1910)**

¹⁸**Frankenstein (Edison, USA 1910, Regie, Drehbuch: J. Searle Dawley, Darsteller: Augustus Phillips, Charles Ogle)**

gel sieht. Entsetzt von seinem eigenen Anblick flieht es erneut. Später kehrt es jedoch in die Gemächer zurück und findet die Braut alleine vor. Ihre Schreie rufen Frankenstein auf den Plan. Ein neuer Kampf zwischen der Kreatur und ihrem Schöpfer entbrennt, der damit endet, daß das Monster durch die Liebe, welche Frankenstein für seine Frau empfindet, besiegt wird und sich wie ein Trugbild auflöst. Das Ende des Films ist überraschend mystisch angehaucht. Absolut untypisch - wenn nicht gar schmalzig - für einen Horrorfilm, möge man denken. Das Überraschende hierbei ist, daß dieses Ende reibungslos zur wundervoll unheimlichen Stimmung des restlichen Films passt, welche auch die späteren Verfilmungen der Thematik um Frankensteins Monster vorweisen. Ein durch und durch stimmiger Film, der lange Zeit als verschollen galt, bis in den 70er Jahren überraschend ein sehr gut erhaltener Nitratabzug in der Sammlung des hierdurch schlagartig berühmt gewordenen Filmhistorikers Alois Detlaff auftauchte.

Frankenstein (1910) schlug ein wie eine Bombe. Das Publikum war nicht nur begeistert, es tobte förmlich. Zum ersten Mal in der Geschichte des Horrorfilms erzeugte ein Film für wahre Angstzustände im Publikum, vornehmlich unter den weiblichen Besuchern. Die Menschen liebten das Gefühl des Grauens, welches sich vor allem beim Anblick des von Charles Ogle brillant gespielten Monsters einstellte. Nach über einem Jahrzehnt teilweise heftiger, teilweise unmerklicher Geburtswehen war es mit Dawleys Frankenstein nun endlich soweit: das Genre des Horrorfilms war zumindest in *erzähltechnischer* Hinsicht geboren.

Kapitel 4

1911–1914

Der nach **Frankenstein (1910)** allmählich aufblühende Horrorfilm brauchte natürlich noch einige Zeit, um von der Erkenntnis einer potentiellen Marktlücke über die Planungsphase bis hin zu einem fertigen Produkt zu reifen. Daher ist es auch nicht besonders verwunderlich, daß sich trotz Dawleys grandiosem Einstieg in das Genre nicht sofort die nächsten Vertreter des Horrorgenres die Klinke in die Hand gaben. 1911 war wieder eines jener Jahre, in welchem wir keinen einzigen Film vorfinden, welcher uns wenigstens ansatzweise eine Gänsehaut vermittelt. Doch dieses Jahr sollte das letzte sein, in welchem ein solcher Mißstand zutage tritt.

1912 sah die Sache schon wieder ganz anders aus. Die Amerikaner, welche uns bereits mit **Frankenstein (1910)** beglückten, offerierten einen weiteren Film aus dem Reich der Alpträume, der allerdings die Grenzen der USA nie verließ: **Conscience (1912)**¹. Eleanor Donnelly verschwindet gegen den Willen ihres Bruders nach New York, um dort ihren Geliebten Eric zu heiraten. Nach einiger Zeit läßt Eric seine junge Frau mitsamt ihres kleinen Babys sitzen. Für Eleanor brechen harte Zeiten an. Als sie auf der Suche nach etwas zu essen versucht, eine Flasche Milch für ihr Baby zu stehlen, wird sie von einem Polizisten überrascht. Sie flüchtet sich in ein Gruselkabinett. Eric sitzt unterdessen mit seinen Kumpanen zusammen und läßt sich auf eine Wette ein, welche von ihm verlangt, eine Nacht in exakt diesem Gruselkabinett zu verbringen. Es endet damit, daß am nächsten Morgen Eric sieht, wie Eleanor erwacht und sich langsam aufrichtet. Eric stirbt aus Schreck, während Eleanor dem Wahnsinn verfällt.

Es musste ja irgendwann so kommen. Die böse Eleanor, die nicht auf ihren großen Bruder hören wollte, wie es sich für ein Mädchen gehört, jaja. Und Eric, der Rumtreiber, der die Quittung für seine Treulosigkeit erhält. **Conscience (1912)** ist ein zehnminütiger Moralfetzen übelster Sorte, wie er wirklich nur aus den USA stammen kann. In positiver Erinnerung bleibt er, weil er das späterhin sehr beliebte Motiv des Gruselkabinetts einführte - doch über den Rest des Films senkt man wohl besser den Vorhang des Vergessens.

Auch der nächste Versuch der amerikanischen Filmschaffenden war nicht das Gelbe vom Ei. Wieder einmal versuchte man sich an **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1912)**² und wieder einmal ging das Experiment voll in die Hose. Mittlerweile waren die Zeiten vorbei, in denen das Publikum zufrieden war, wenn irgendwas über die Leinwand flimmerte und als Untermalung ein Klavierspieler mit hochgekrempelten Ärmeln in die Tasten schlug. Inzwischen verlangte man auch zunehmend nach Qualität und unter diesem Aspekt flopte die diesjährige Adaption von Stevensons Roman zu Recht. Für mehr als einen Eintrag in

¹ **Conscience**, aka **Chamber of Horrors** *Vitagraph Company of America, USA 1912, Regie: Maurice Costello, Darsteller: Rose Tapley, Maurice Costello*

² **Dr. Jekyll and Mr. Hyde** *(Tanhouser Film Corporation, USA 1912 Regie: Lucius Henderson, Darsteller: James Cruze)*

den Geschichtsbüchern reicht es daher auch hier nicht.

In Europa hingegen plagten sich die Filmemacher keineswegs mit inhaltlichen Kinderkrankheiten herum. In der Wiege des Horrors stimmte nicht nur die handwerkliche Qualität, sondern auch die jeweilige Geschichte. Im Falle der deutschen Produktion **Der Schatten des Meeres (1912)**³ reichte es sogar für die Rekordlaufzeit von knapp 40 Minuten. In einer dunklen Nacht entsteht der Tod den Fluten des Meeres und nähert sich einer einsamen Fischerhütte. In dieser befindet sich eine ausgesprochen unglückliche Fischersfrau. Es kommt zu einem Zwiegespräch, in welchem der Tod die arme Frau überzeugt, ihm in ihr nasses Grab zu folgen.

Dem Regisseur Curt A. Stark, bislang eigentlich nur als Schöpfer langweiliger und nichtsagender Naturfilme bekannt, gelang mit **Der Schatten des Meeres (1912)** unter der Obhut des Produzenten Oscar Messter ein Volltreffer. Der Filmpionier Oscar Messter hatte bis 1910 selbst Regie geführt und dann seine eigene Produktionsfirma eröffnet⁴. Und auch wenn er rein formal nicht in die Inszenierung des Filmes involviert war, ist sein Einfluß ebenso wie jener des Kameramannes Carl Froehlich spürbar. Jedenfalls ist es mehr als nur unwahrscheinlich, daß die düstere, bedrückende Stimmung alleine auf dem Mist des verhinderten Naturfilmers Stark gewachsen ist. **Der Schatten des Meeres (1912)** war auch ein Experiment, welches Messter ungeheuer reizte. Der skandinavische Film war zu jener Zeit sehr stark im Markt vertreten und Messter zog in diesem Film mit den nordischen Erzählweisen und Motiven gleich, welche damals recht populär waren. Er kombinierte eine schwedische Selbstmordlegende mit der Melodramatik des deutschen Films und erschuf ein Werk von durchschlagender Effizienz und daraus resultierendem weltweitem Erfolg. Henny Porten, die damals mit Curt A. Stark verheiratet war, wurde durch **Der Schatten des Meeres (1912)** zum ersten deutschen Filmstar.

Während der deutsche Film bereits mit seinem fulminanten Einstieg in die Welt des Horrors den Schwerpunkt auf die erzählte Geschichte und ihre Untermalung mit der Kraft des Bildes legte, sorgten die Franzosen hingegen für Filme mit weniger erzählerischer Dichte, aber umso höherem Blutgehalt. Das *Grand Guignol* hatte den Film entdeckt und entsprechend brutal ging es in den französischen Produkten zur Sache. **Le masque d'horreur (1912)**⁵ erzählt von einem verrückten Bildhauer, welcher sich zum Ziel gesetzt hat, die „Maske des Schreckens“ zu entwerfen. Um das auch richtig hinzukriegen, setzt er sich schließlich vor einen Spiegel und beschmiert sich mit Blut. Dann trinkt er ein langsam wirkendes Gift, um durch den Blick in den Spiegel Zeuge seines eigenen qualvollen Todeskampfes zu werden und somit die richtige Vorlage für seine Maske zu haben. Der Film dürfte so ziemlich das Extremste gewesen sein, was das Publikum jener Tage zu sehen bekam.

Im anderen 1912 entstandenen französischen Vertreter des filmischen *Grand Guignol* ging es nicht minder zimperlich zutage. **Le Système du Docteur Goudron et du Professeur Plume (1912)**⁶, welcher auf Edgar Allan Poes *The System of Dr. Tarr and Professor Feather* basiert, läßt uns Zeuge des Besuches in einem Irrenhaus werden. Es stellt sich heraus, daß in dieser Anstalt eine Meuterei stattgefunden hat und die vermeintlichen Ärzte in Wirklichkeit die geistesgestörten Insassen sind. Wie im *Grand Guignol* üblich, arbeitet

³**Der Schatten des Meeres**, aka **Im Schatten des Meeres**, aka **The Sea's Shadow**, aka (*Messters Projektion, Deutschland 1912, Regie: Curt A. Stark, Kamera: Carl Froehlich, Darsteller: Henny Porten, Curt A. Stark*)

⁴Die Filmgesellschaft Messters Projektion wurde 1917 von der Ufa übernommen, was den Bekanntheitsgrad Messters wohl gehörig einschränkte. Oscar Messter ist einer der Pioniere des Animationsfilms und drehte bereits 1903 einen Film, welcher mit Ton unterlegt war.

⁵**Le masque d'horreur** (*Le film français, Frankreich 1912, Regie, Drehbuch: Abel Gance, Darsteller: Edouard de Max, Länge: ca. 237 m*)

⁶**Le Système du Docteur Goudron et du Professeur Plume**, aka **The Lunatics** (*Eclair, Frankreich 1912, Regie: Maurice Tourneur, Drehbuch: André de Lorde, nach seinem eigenen Bühnenspiel und der Erzählung The System of Dr. Tarr and Professor Feather von Edgar Allan Poe, Darsteller: Henri Gouget, Henri Roussel, Renée Sylvaire*)

der Film alles andere als subtil. Vielmehr wird nach der Holzhammermethode vorgegangen. Das Blut fließt in Strömen und um dem Treiben noch die Krone der Schrecklichkeit aufzusetzen, taucht sogar noch die wunderhübsche Ehefrau des Helden auf. In der intensivsten Szene des Films beschreibt der vermeintliche Direktor seinen entsetzten Gästen die von ihm entwickelte ultimative Therapie für Wahnsinn: das Aufschlitzen eines Auges und des Halses seines Patienten. Er wird in seinem Vortrag von Geräuschen aus einem Nachbarzimmer unterbrochen, woraufhin er in den Nebenraum eilt, in welchem er für einen Augenblick verbleibt. Der Direktor kehrt zu seinen mittlerweile schier zu Tode verängstigten Besuchern zurück. Seine Hände sind blutig und durch die Ritze zwischen der Tür und dem Boden quillt langsam Blut aus dem Nebenraum vor die Augen der Zuschauer.

Der Regisseur Maurice Tourneur⁷ schaffte es noch, dem blutigen Spektakel seinen Stempel aufzudrücken und **Le Système du Docteur Goudron et du Professeur Plume (1912)** zum besten Film aus der Reihe der *Grand Guignol*-Verfilmungen zu machen. Tourneur wanderte noch im gleichen Jahr in die USA aus. Anfang der 20er Jahre fand das *Grand Guignol* übrigens einen starken Zulauf in England, was zu einer Reihe von blutigen Einaktern führte, welche jedoch nur in London aufgeführt wurden.

Basierend auf einer Vorlage von Gaston Leroux, dem Autor von *Le Fantôme de l'Opera*, begann **Balao (1913)**⁸ über die Leinwände zu streifen. Dr. Coriolis, ein Biologe auf Darwins Spuren, schafft es, einen Affen in eine halbwegs menschliche Kreatur zu verwandeln. Balao verliebt sich umgehend in Madeleine, Coriolis' hübsche Tochter. Doch Balao ist nur äußerlich ein Mensch, tief in ihm stecken noch seine animalischen Wurzeln. Es dauert nicht lange, bis er damit beginnt, Angst und Schrecken zu verbreiten. Als ihm ein Wilderer das Leben rettet, freundet er sich mit ihm an. Mit der Zeit wird er jedoch mehr und mehr zum Sklaven des Wilddiebs. So übt Balao letztendlich sogar einen Mord für seinen neuen Herrn aus. Das Blatt beginnt sich jedoch zu wenden, als Balao im Auftrag des Wilderers Madeleine entführt. Von Liebe übermannt beginnt Balao zu rebellieren, wohlwissend, daß er Madeleine mit dieser Tat für alle Zeiten verloren hat. Balao wird tödlich verletzt, schafft es jedoch noch, eine Falle für den Wilderer aufzustellen und Dr. Coriolis zu informieren, der seine Nichte schließlich rettet.

Der Film erregte mit jener Szene Aufsehen, in welcher Balao den Auftragsmord begeht. Dieser Mord bleibt im Film unaufgeklärt, da der einzige Hinweis Fußspuren sind, die sich an der Decke befinden. Der Regisseur Jasset ließ für diese Szene den kompletten Set ein zweites Mal aufbauen, allerdings Oben und Unten vertauscht. Das in derartigen Spezialeffekten noch ungeübte Publikum war dementsprechend verblüfft beim Anblick Balaoos, welcher die Decke des Zimmers entlangmarschiert.

In den ersten Jahrzehnten des Horrorfilms waren Affenmenschen übrigens ausgesprochen beliebt. Edgar Allan Poes alte Idee des einbrechenden und mordenden Affen sollte späterhin noch für eine Vielzahl von Nachfahren in der Welt des Films haben und Balao war die erste dieser wildgewordenen Kreaturen. Auffällig ist auch, daß wir es hier erstmals mit dem Motiv des der Liebe zu einer Menschenfrau verfallenen Affens zu tun haben - **King Kong (1933)** läßt grüßen. **Balao (1913)** brachte es erwartungsgemäß auch auf zwei amerikanische Remakes, namentlich *The Wizard (1927)* und *Dr. Renault's Secret (1942)*. Der romantische Aspekt des Originals spielt in diesen Filmen jedoch die Hauptrolle, daher hat man es bei den beiden US-Fassungen mit Vertretern der Science-Fiction-Gruselkomödie zu tun.

Im Jahr 1913 indes versuchten sich die Amerikaner weiterhin recht erfolglos im Horrorgenre. Erfolglos insofern, daß nur eine ihrer Produktionen bis in die heutige Zeit überlebte.

⁷ice Tourneur ist der Vater des berühmten Regisseurs Jacques Tourneur, welcher mit Filmen wie **Cat People (1942)** und **I Walked with a Zombie (1943)** zur Legende wurde.

⁸**Balao**, aka **Balao**, ou des pas au plafond, aka **Balao the Demon Baboon** (*Eclair, Frankreich 1913, Regie, Drehbuch: Victorin-Hippolyte Jasset, nach Motiven von Gaston Leroux, Darsteller: Lucien Bataille, Camille Bardou, Henry Gouget*)

Der erste ihrer verlorenen Beiträge dieses Jahres war **The Bells (1913)**⁹, unter der Regie von Oscar Apfel nach einem Gedicht von Edgar Allan Poe entstanden. Viel mehr ist heute über den Film jedoch nicht mehr bekannt.

Ähnlich heftig, wenn auch nicht ganz so verheerend, traf es **The Vampire (1913)**¹⁰ von Robert G. Vignola, nicht zu verwechseln mit dem ebenfalls verschollenen schwedischen Spielfilm **Vampyren (1913)**¹¹, der in England und den USA zeitgleich anlief und unter dem gleichen Namen zu sehen war. **The Vampire (1913)** kann zumindest noch einen Hauch Innovation auf sich verbuchen. In diesem Film begegnen wir einer vampirisch veranlagten Inderin, welche sich in eine Schlange verwandelt, um ihren Peiniger zu töten. Voilá, da ist er, der erste Lykanthrop der Filmgeschichte. Es ist eben nur bedauerlich, daß uns die verwandlungsfreudige Frau nicht erhalten blieb, sondern in irgendeinem Filmarchiv verammelte.

Auf den Spuren der Werschlange wandelte jedoch der Werwolf¹², der die Zuschauer kurz nach der Erstaufführung von **The Vampire (1913)** das Gruseln lehrte. Leider ist **The Werewolf (1913)**¹³ rassistisch angehaucht. Der Film handelt von einer indianischen Hexenmeisterin aus dem Stamm der Navajo, welche denkt, ihr weißer Ehegatte habe sie verlassen. In Wirklichkeit wurde er jedoch getötet, womit der Film den schwarzen Peter der Indianerin in die Schuhe schiebt. Jedenfalls richtet sie als Folge ihres Irrglaubens die Erziehung ihrer kleinen Tochter darauf aus, alle weißen Männer bis auf den Tod zu hassen. Daraufhin verwandelt sich die Tochter in einen rachesuchenden Werwolf.

Als sich das Jahr 1913 dem Ende zuneigte, war ein Wendepunkt im Genre des Horrors erreicht. Der Horrorfilm war seinen Kinderschuhen fast entwachsen, die konzeptionellen Spielereien der Filme zwischen 1896 und 1910 waren nun endgültig dem gezielten Erzeugen von wohligen Schauern im Publikum gewichen. Mit der Reife des Horrorfilms stieg auch dessen Akzeptanz beim Publikum. Eine durchaus interessante Sache, denn während der Horrorfilm zu florieren begann, stagnierte er in den anderen Künsten fast völlig. Als 1912 der Luxusliner *Titanic* in den Fluten des Nordatlantik versank, beflügelte der Vorfall weniger die Gedanken an den dort stattgefundenen Alptraum als jene an romantische Begebenheiten. In der Literatur passierte fast gar nichts mehr, was den Horror tangierte - einzige Ausnahmen sind hier *The Lodger* von Belloc Lowndes, der erste auf Jack the Ripper basierende Roman, welcher unter anderem 1926 von Alfred Hitchcock verfilmt wurde, sowie der 1911 erschienene *Alraune* aus der Feder von Hanns Heinz Ewers, ein deutscher Horrroman, welchem ein großer Erfolg beschert ward. Die Welt der bewegten Bilder hatte jedoch nichts von ihrer Faszination verloren. Im Gegenteil, Filme wurden immer mehr zum Kulturgut und waren nicht mehr nur eine Spielerei für Jahrmarktuden. 1914 setzte erwartungsgemäß ein Trend ein, welcher vor allem für das Genre des Horrors wichtig war: der Trend, sich weg vom Kurzfilm und hin zum abendfüllenden Spielfilm zu bewegen. Binnen eines Jahres verdreifachte sich die durchschnittliche Laufzeit der Filme von 20 Minuten auf eine ganze Stunde. Hierdurch erschlossen sich für die Schöpfer von phantastischen Filmen ganz neue Möglichkeiten, denn jetzt hatte man plötzlich mehr als genug Zeit, um eine

⁹**The Bells** (*Reliance, USA 1913, Regie: Oscar Apfel, Darsteller: Oscar Apfel, Irving Cummings*)

¹⁰**The Vampire** (*The Kalem Company, USA 1913, Regie: Robert G. Vignola*)

¹¹**Vampyren**, aka **The Vampire** (*Phoenix, Schweden 1913, Regie, Drehbuch: Mauritz Stiller, Darsteller: Lili Bech, Nils Elffors*)

¹²Hier sei zur Vorsicht vor irgendwelchen sogenannten Fachbüchern geraten, welche als ersten Werwolfilm Edmund Mortimers *The Wolf Man (1924)* nennen. Dabei ist dieser besagte Film noch nichtmal ein Film, in welchem ein Werwolf auftaucht - genau betrachtet ist der Film auch kein Vertreter des Horrors. *The Wolf Man (1924)* handelt von einem Mann, der sich in einen brutalen Schläger verwandelt, wenn er betrunken ist. Hier wären höchstens Anleihen an *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* zu erkennen. Allerdings nur in der zugrundeliegenden Thematik, die Umsetzung des Stoffes an sich ist eher jene einer herkömmlichen Erzählung mit erhobenem Zeigefinger.

¹³**The Werewolf** (*Bison, USA 1913, Regie: Henry MacRae, Darsteller: Clarence Burton, Marie Walcamp, Phyllis Gordon*)

Stimmung aufzubauen, die den Zuschauern das Gruseln lehrte. Der innere Aufbau der Filme begann anspruchsvoller zu werden. Es stand nicht mehr alleine die erzählte Geschichte im Vordergrund, sondern auch zunehmend die Art und Weise, wie diese Geschichte dem Publikum vermittelt wurde. Die unumgänglichen Folgen dieser Wandlung setzten auch umgehend ein. Der amerikanische Horrorfilm, welcher stets die Aktion bevorzugte, bekam die Quittung für drei Jahre voller plakativer Flops und begann an Bedeutung und Einfluß zu verlieren. Der wesentlich subtilere und innovativere europäische Horrorfilm nahm nun das Ruder in die Hand.

Ein gutes Beispiel für einen beinahe mißlungenen Film ist **The Avenging Conscience (1914)**¹⁴ der amerikanischen Regielegende D.W. Griffith, sein zweiter Horrorfilm nach **The Sealed Room (1909)**. Beinahe, weil der Film zwar als das erste abendfüllende Meisterwerk des Horrorfilms gilt, er allerdings um ein Haar an seiner Naivität und dem überladenen Symbolismus gescheitert wäre. In knapp 80 Minuten erzählt Griffith die Geschichte eines jungen Mannes. Er wird von seinem Onkel unterdrückt und ist darüber hinaus auch noch unglücklich verliebt. Gedanken an Mord drängen sich ihm auf und führen



*Jesus Christus erscheint dem Mörder, Szene aus
The Avenging Conscience (1914)*

schließlich zu Visionen. Er sieht diverse biblische Motive und auch eine Spinne, welche mit ihrem Netz eine Fliege fängt und im Gegenzug von einer Horde Ameisen verspeist wird. Letzten Endes gelangt er zu dem Schluß, daß das Leben nichts weiter ist als eine Kette aus Morden. Dementsprechend tötet er seinen Onkel und mauert die Leiche ein. Nach der Tat wird er zunehmend von seinem Gewissen geplagt und neue alptraumhafte Visionen setzen ein, diesmal haben sie allerdings die Mordtat zum Inhalt.

Griffith gestaltete seinen Film mit massivem Einsatz von Doppelbelichtungen, Überblendungen und Masken¹⁵. Auf diese Weise vermittelt der Regisseur eine psychologische Tiefe des Films, welche natürlich in keinsten Weise vorhanden ist - aber Griffith reicht es vollkommen aus, wenn der Zuschauer denkt, er würde sich gerade einen verdammt intellektuellen Film ansehen. Wirklich interessant wird es erst ab jenem Moment, in welchem sich das schlechte Gewissen zu regen beginnt. Erinnern wir uns kurz an die zugrundeliegende Geschichte Edgar Allan Poes, *The Tell-Tale Heart*¹⁶. In dieser Geschichte dreht der Mörder langsam durch, weil er sich einbildet, das Herz seines Opfers schlagen zu hören. Es wird lauter, und lauter, und lauter ... und genau dies setzte Griffith in seinen Film um. Gar nicht trivial für einen Stummfilm, mit dieser Einschätzung geben Sie mir ja sicher recht. Gegen Ende des Jahrhunderts hätte eine Umsetzung dieses Stoffes dank Dolby Digital und anderer digitaler Tonsysteme wohl bevorzugt die Wände des Kinos wackeln lassen, doch im Jahr 1914 war noch echte Kreativität verlangt. Und Griffith wühlte tief in der dramatur-

¹⁴**The Avenging Conscience**, aka **The Avenging Conscience: Thou shalt not Kill**, aka **Thou shalt not Kill**, aka **The Murderer's Conscience** (*Majestic / Mutual, USA 1914, Produktion, Regie, Drehbuch: D. W. Griffith, Kamera: G.W. Bitzer, Darsteller: Henry B. Wathall, Blanche Sweet, Spottiswoode Aitken*)

¹⁵Nein, keine Masken, wie sie beim Karneval Verwendung finden, sondern vielmehr kleine Schablonen, welche vor die Linse des Kameraobjektivs gesetzt werden. Bekannte Vertreter dieser Arbeitsweise sind das Schlüsselloch und jene Maske, welche wie eine querliegende Acht aussieht und den Blick durch ein Fernglas suggerieren soll. Haben Sie sicher schon unzählige Male gesehen. Aus künstlerischer Sicht gesehen machen solche Masken nichts anderes, als die rechteckige Form der Leinwand aufzuheben und aus exakt diesem kreativen Blickwinkel inszenierte Griffith weite Teile seines Filmes.

¹⁶In dem Film stecken auch noch Anleihen aus Poes Gedicht *Annabel Lee*, aber diese lassen wir jetzt einfach mal außer Acht.

gischen Trickkiste, bis er bis dahin noch nie gesehene schnittechnische Stilmittel zutage förderte. Anstelle der akustischen Bandbreite des schlagenden Herzens, von *Klopf-Klopf* bis *Rumms-Rumms*, zeigt Griffith Dinge und Vorgänge, welche der Zuschauer spontan mit solchen Geräuschen assoziiert. Da wäre das Ticken einer Uhr. Ein Vogel schreit in festen Zeitabständen. Der Absatz eines Polizeistiefels trommelt rhythmisch auf den Boden. All diese kurzen Szenen sind so in die laufende Handlung hineingeschnitten, daß der Rhythmus des schlagenden Herzens visuell auf den Zuschauer überspringt.

Ärgerlich ist dann allerdings, daß sich Griffith zum Abschluß wieder alles versaut. Das Ende des Films ist von jener üblen Sorte, wie sie wohl jedem Zuschauer die Tränen in die Augen schießen läßt. Es stellt sich heraus, daß die Hauptfigur alles nur geträumt hat. Heutzutage würde derartige wohl die Zuschauer vergraulen, zu Beginn des 20. Jahrhunderts war eine derartige Auflösung jedoch gang und gäbe.

Der britische Beitrag zum Horrorfilm des Jahres 1914 ist eigentlich nicht so toll, daß er es verdient hätte, explizit erwähnt zu werden. Aber wir tun es trotzdem. **The Basilisk (1914)**¹⁷ handelt von einem dem Okkulten zugeneigten Mann, in dessen Fänge eine junge Frau gerät, welche er begehrt. Er hypnotisiert die Frau und befiehlt ihr, ihren Verlobten zu töten, um selbst freie Bahn bei ihr zu haben. Die beiden können ihrem Schicksal jedoch noch entrinnen, als der Schurke in buchstäblich letzter Minute von einer Schlange gebissen wird und stirbt. Nennenswert an diesem 28-minütigen Ausrutscher ist eigentlich nur der Showdown, in welchen der Film in „Die Farbe der Furcht“, nämlich Grün, getaucht ist. In späteren Universal-Produktionen sollte dieses Stilmittel noch des öfteren verwendet werden, so zum Beispiel in **Frankenstein (1931)**¹⁸.



Lyda Salmonova vor der Statue des Golems in
Der Golem (1914)

Proportional zum Niedergang des US-Horrors stieg eine andere Nation zur Hochburg des Horrorfilms auf. Dieses Land war Deutschland. Dem Kinogänger des ausklingenden Jahrtausends mag der Gedanke utopisch vorkommen, aber es war wirklich so: der Deutsche Film begann damit, das Genre neu zu definieren und genöß weltweites Ansehen. Der wohl wichtigste deutsche Film des Jahres war **Der Golem (1914)**¹⁹ von Heinrich „Henrik“ Galeen. Als sich Paul Wegener im Jahr zuvor am Set zu *Der Student von Prag (1913)* in eben dieser Stadt aufhielt, kam ihm erstmals die Legende zu Ohren, in welcher ei-

ne von Rabbi Loew aus Ton geschaffene Kreatur die Prager Juden vor einem Pogrom der Habsburger rettet. Wegener schien die Geschichte so gut zu gefallen, daß er sogleich ein Drehbuch schrieb - und sie später noch zwei weitere Male in Eigenregie verfilmte²⁰. Die Handlung dieser ersten Fassung ist im 20. Jahrhundert angesiedelt. In den Ruinen einer

¹⁷**The Basilisk** (Hepworth, England 1914, Produktion, Regie, Drehbuch, Kamera: Cecil M. Hepworth, Darsteller: William Felton, Alma Taylor, Tom Powers, Chrissie White, Cyril Morton)

¹⁸Allerdings nur in den Originalabzügen, welche mittlerweile nicht mehr erhältlich sind.

¹⁹**Der Golem**, aka **The Golem**, aka **The Monster of Fate** (Deutsche Bioscop, Deutschland 1914 Regie: Henrik Galeen, Drehbuch: Paul Wegener, Henrik Galeen, Kamera: Guido Seeber, Darsteller: Paul Wegener, Lyda Salmonova, Carl Ebert, Rudolf Blümner, Jacob Tiedtke)

²⁰Bei den beiden Nachfolgern handelt es sich um Wegeners Arbeiten *Der Golem und die Tänzerin (1917)* und **Der Golem: Wie er in die Welt kam (1920)**. Der erste der beiden Filme ist ebenso wie der unabhängig von Wegener produzierte Nachzieher *Der Dorfgolem (1921)* primär eine Komödie, die Produktion von 1920 hingegen ist die wohl bekannteste Variation des Themas. Es halten sich zudem auch hartnäckige Gerüchte um eine weitere Verfilmung des Stoffes durch den dänischen Regisseur Urban Gad.

Synagoge wird der gewaltige Golem entdeckt und an einen Antiquar (*Carl Ebert*) verkauft, welcher die tönernen Kreatur als Diener einsetzt. Doch wie so oft in jenen Tagen des Horrorfilms verliebt sich die Kreatur bis über beide Ohren in die junge Dame Jessica (dargestellt von Lyda Salmonova, im realen Leben Wegeners Ehefrau). Die Liebe wird verständlicherweise nicht erwidert und der Golem startet einen Amoklauf.

Das Auffälligste an dem Film ist, daß Paul Wegener wie auch in seinen beiden weiteren Verfilmungen des Stoffes in die Rolle des Golems schlüpfte. Ebenso wurde das Design des Golems während dieser Filme nicht verändert. Hierdurch entsteht natürlich die Streitfrage, ob es sich bei den nachfolgenden Golem-Filmen nun um die ersten Sequels des Horrorfilms handelt. Dies ist jedoch nicht der Fall. Nicht nur deshalb, weil der zweite Film kein Horrorfilm ist, sondern auch weil die einzelnen Filme derart eigenständig sind, daß man kaum von einer inhaltlichen Trilogie sprechen kann. Die ständig gleichbleibende Figur des Golems war eher ein Spleen Wegeners als die kommerzielle Fortsetzung eines Erfolgsrezeptes.

Völlig anders sieht es hier jedoch mit **Der Hund von Baskerville (1914)**²¹ aus, einer weiteren deutschen Produktion. Wie am Beispiel von **Graa Dame, Den (1909)** bereits gesehen, waren Filmserien über die Abenteuer des berühmten Detektivs Sherlock Holmes nichts besonderes, aber die Deutschen schossen hier den Vogel ab: Man drehte im Laufe der nächsten Jahre eine Serie auf Basis ein und desselben Romans. Unter der Regie von Rudolph Meinert entstand eine eigentlich recht werkgetreue Adaption von Arthur Conan Doyles Vorlage, wenn man davon absieht, daß Holmes' Mitstreiter Dr. Watson fehlt. Sherlock Holmes' Kunde Lord Henry und seine Verlobte Laura Lyons werden in dieser ersten Fassung von einem gewissen Stapleton geplagt.

Noch im gleichen Jahr schob das gleiche Team, mit Ausnahme des Kameramannes Karl Freund, welcher durch Werner Brandes ersetzt wurde, **Der Hund von Baskerville: Das einsame Haus (1914)**²² hinterher. Der Erzbösewicht Stapleton entwischt aus dem Gefängnis und begibt sich erneut zum Schloß Baskerville. Er nimmt Lord Henry und Laura Lyons gefangen und verschwindet mit den beiden in einem Haus, welches er in einem See erbaut. Doch die Rettung durch Sherlock Holmes naht.

Alwin Neuß konnte 1914 noch einen weiteren Auftritt in einer deutschen Produktion gleicher Herkunft verbuchen und auch hier handelte es sich um eine Literaturverfilmung. **Ein seltsamer Fall (1914)**²³ ist die erste deutsche Verfilmung von Stevensons *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Zum Zeitpunkt der Dreharbeiten herrschte bereits Krieg zwischen Deutschland und Großbritannien - umso bemerkenswerter ist der Mut, ausgerechnet eines der bekanntesten Themen der englischen Gruselliteratur auf die deutschen Leinwände zu bringen.

Dies sollte jedoch vorerst eine Ausnahme bleiben. Nachdem die Deutschen zu spüren begannen, daß Heroismus im Krieg zwar eine Sache ist, worüber man gut sprechen kann, sich diese allerdings nicht sonderlich gut mit als Leichen zurückkommenden Söhnen verträgt, erreichte der Schrecken des Krieges auch bald die letzte Stube im kleinsten Kaff in der hintersten Ecke Deutschlands. Der Bedarf an Horror war für's erste wieder gedeckt. Der deutsche Horrorfilm hatte eine erneute Durststrecke vor sich.

²¹**Der Hund von Baskerville**, aka **The Hound of the Baskervilles** (*Vitascope, Deutschland 1914, Produktion: Jules Greenbaum, Regie: Rudolph Meinert, Drehbuch: Richard Oswald, Kamera: Karl Freund, Darsteller: Alwin Neuß, Friedrich Kühne, Erwin Fichtner, Hanni Weisse*)

²²**Der Hund von Baskerville: Das einsame Haus**, aka **The Hound of the Baskervilles** (*Vitascope, Deutschland 1914, Produktion: Jules Greenbaum, Regie: Rudolph Meinert, Drehbuch: Richard Oswald, Kamera: Werner Brandes, Darsteller: Alwin Neuß, Friedrich Kühne, Erwin Fichtner, Hanni Weisse*)

²³**Ein seltsamer Fall** (*Vitascope, Deutschland 1914, Produktion: Jules Greenbaum, Regie: Max Mack, Drehbuch: Richard Oswald, Darsteller: Alwin Neuß, Hanni Weisse, Lotte Neumann*)

Kapitel 5

1915

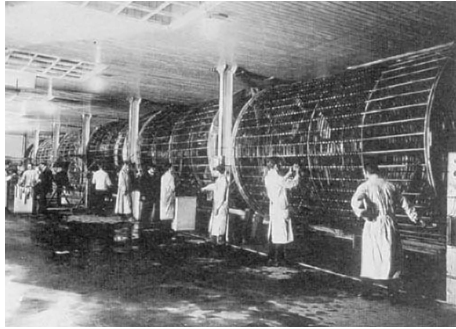
Im Jahr 1915 lernte die Welt **The Black Box (1915)**¹ kennen. Haben Sie schon einmal von diesem Werk gehört? Nein, wohl nicht, nehme ich an. Eigentlich haben Sie hier auch nicht allzu viel verpasst - es handelt sich um einen Mischmasch in der damaligen Zeit beliebter Mystery -Elemente wie einem Affenmenschen, einem unsichtbar machenden Umhang und einen bösen Hypnotiseur, also letzten Endes um einen Rip-Off von **Baloo (1913)**. Aber eine Erwähnung hat sich **The Black Box (1915)** trotzdem verdient, denn es handelt sich um den ersten Cliffhanger des Horrorgenres.

Unter *Cliffhanger* versteht wir jetzt nicht etwa den 1993 entstandenen gleichnamigen Spielfilm eines untalentierte Regisseurs, der mit Werken zweifelhafter Qualität wie **A Nightmare on Elm Street 4: The Dream Master (1988)** und **Deep Blue Sea (1999)** auch das Horrorgenre heimsuchte, sondern vielmehr eine Erscheinung, welche noch ein knappes halbes Jahrhundert in den Lichtspielhäusern der Welt vorzufinden sein sollte: Fortsetzungsserien, welche als Vorfilm vor dem eigentlichen Programm dienen und in welchen der Held bzw. die Heldin gegen Ende einer Episode oftmals in eine auswegslose Situation gerät, kurz bevor exakt am spannendsten Punkt ein *to be continued* oder ein ähnlicher Schriftzug auf der Leinwand prangt, um das Publikum dazu zu motivieren, in der Woche danach erneutes Eintrittsgeld zu verschleudern. Die bekanntesten Cliffhanger dürften wohl *Flash Gordon (1936)* und dessen Nachzieher *Buck Rogers (1939)* sein. Ihren Höhepunkt feierten diese Serien jedoch in den 50er Jahren im Vorprogramm des bei Jugendlichen äußerst beliebten „Schrei-und-Kreisch“-Kinos. Das waren wundervolle Filme wie *Earth vs. the Flying Saucers (1956)*, **House on Haunted Hill (1959)**, *The Beast from 20.000 Fathoms (1953)* oder **The Creature from the Black Lagoon (1954)**, welche vor allem in den USA während des goldenen Zeitalters des phantastischen Films durch mittlerweile legendäre verbilligte Samstagabend-Vorstellungen vornehmlich ein *Teenager-und-solche-die-es-werden-wollen*-Publikum anlockten. Cliffhanger-Serien gehörten hier zu den Vorstellungen dazu wie das Salz in die Suppe und für viele Kids waren diese Serien der eigentliche Grund, möglichst jeden Samstag ihren Eltern das Geld für den Eintritt abzubetteln. So saßen die Kleinen mehr oder weniger regelmäßig mit Popcorn bewaffnet vor der Leinwand und verfolgten mitfiebernd und blinzelnd wie Maulwürfe die Abenteuer von Captain Midnight, bis er am Ende einer Episode hilflos strampelnd eine Klippe hinabstürzte. Hierauf folgte dann meist eine Woche des Rätsels, ob er das nun überleben könne - nur um nach Ablauf dieser Frist dann zuzusehen, wie der vormals hilflose Held einen Fallschirm aus der Hosentasche zaubert und aus dem zappelnden Sturz ein kontrolliertes Dahingleiten wird.

Zu Zeiten von **The Black Box (1915)** oder des kurz darauf folgenden Straßenfegers **The Crimson Stain Mystery (1916)** befand sich das Subgenre des Cliffhangers natürlich noch in den Kinderschuhen und war bei weitem noch nicht so marktwirtschaftlich ausgereift wie die wahrhaftigen Brüller der 50er. Es wurde zwar eine fortlaufende Geschichte erzählt und

¹**The Black Box** (*Universal, USA 1915, Regie: Otis Turner, Darsteller: Herbert Rawlinson, Anna Little, Frank Lloyd, William Worthington, Umfang: 15 Episoden*)

ein Kapitel baute auf dem vorhergehenden auf, aber das Ganze erinnerte vielmehr an heutige TV-Serien mit in sich geschlossenen Episoden.



Hier ist der Trockenraum der Vitascope an einem regulären Arbeitstag zu sehen. Originalfoto, mit freundlicher Genehmigung des Filmmuseum Berlin-Deutsche Kinemathek.

Eine Serie ganz anderer Art wurde im gleichen Jahr fortgesetzt - und lieferte den Auftakt für eine Serie rechtlicher Scharmützel.

Die von Julius „Jules“ Greenbaum im Jahr 1907 gegründete Filmproduktionsfirma Vitascope GmbH fusionierte 1914 mit der finanzstarken Konkurrentin Projektions-Aktiengesellschaft „Union“ (PAGU), um der internationalen Konkurrenz die Stirn bieten zu können, zumal sich das französische Filmschergewicht Pathé Frères mittlerweile auch in Deutschland Fuß faßte. So schlug die Geburtsstunde eines für damalige Verhältnisse äußerst großen deutschen Filmkonzernes, der auch Distributionen im Ausland anpeilen konnte. Es ent-

stand eine Kooperation mit Pathé, so daß PAGU-Vitascope die internationalen Vertriebswege der Franzosen nutzen konnte und der Weg in eine rosige Zukunft bereitet war. Doch die gerade entstandenen internationalen Beziehungen wurden durch den Ausbruch des Krieges jäh wieder vernichtet. Die im Vorjahr an Pathé verkauften Ateliers in Berlin-Weißensee wurden unter Zwangsverwaltung gestellt und an Greenbaum zurückgegeben. Daraufhin beendete Greenbaum die Zusammenarbeit mit PAGU und zog wieder nach Berlin-Weißensee in die wiedergewonnenen alten Ateliers in der Franz-Josef-Straße 5-7 (die heutige Max-Liebermann-Straße) und eröffnete seine eigene Firma, Greenbaum Film. Seinen alten Hausregisseur Richard Oswald nahm er mit, ebenso einen großen Teil seiner alten Schauspielerriege. Darunter befanden sich auch Alwin Neuß, Erwin Fichtner und Friedrich Kühne - die wichtigsten Darsteller aus den 1914 produzierten Filmen **Der Hund von Baskerville (1914)** und **Der Hund von Baskerville: Das einsame Haus (1914)**. Diese beiden Filme waren äußerst erfolgreich gewesen und Greenbaum fackelte nicht lange: Obwohl die Rechte der Serie in Händen der PAGU-Vitascope lagen, drehte er **Der Hund von Baskerville: Das unheimliche Zimmer (1915)**²

Die Handlung dieses dritten Filmes knüpft direkt an jene von **Der Hund von Baskerville: Das einsame Haus (1914)** an. Der Schurke Stapleton entwischt aus dem versinkenden Haus, in welchem sich im Vorgängerkfilm der Showdown zwischen Stapleton und Sherlock Holmes abspielte. Und erneut bedroht Stapleton daraufhin Sir Henry und dessen Verlobte, welche von Tatjana Irrah dargestellt wurde, da Hanni Weisse als einzige wichtige Schauspielerin der Serie bei PAGU verblieb.

Und nun wird es verwirrend. Greenbaum-Oswalds dritter Streich erzürnte die PAGU gewaltig und ein heftiger Anzeigenkrieg setzte ein und die Sache landete vor Gericht. Das Verfahren endete in einer Niederlage für Greenbaum: im Mai 1915 wurde **Der Hund von Baskerville: Das unheimliche Zimmer (1915)** für die Dauer des Krieges verboten und verschwand von den deutschen Leinwänden. PAGU veröffentlichte noch im gleichen Monat ebenfalls einen dritten Teil der Serie mit dem Titel **Der Hund von Baskerville: Das dunkle Schloß (1915)**³. Sherlock Holmes wurde hier von Eugen Burg dargestellt. Die Rol-

²**Der Hund von Baskerville: Das unheimliche Zimmer**, aka **Das unheimliche Zimmer** **The Hound of the Baskervilles** (Greenbaum Film, Deutschland 1915, Produktion: Jules Greenbaum, Regie, Drehbuch: Richard Oswald, Darsteller: Alwin Neuß, Friedrich Kühne, Erwin Fichtner, Andreas von Horn, Tatjana Irrah)

³**Der Hund von Baskerville: Das dunkle Schloß**, aka **Das dunkle Schloß**, aka **The Dark Castle** (PAGU, Deutschland 1915, Regie: Willy Zeyn, Darsteller: Eugen Burg, Friedrich Zelnik, Friedrich Kühne, Hanni Weisse,

le Stapletons wurde, wie in Greenbaums Film auch, vom gewohnten Darsteller Friedrich Kühne verkörpert und Hanni Weisse war selbstverständlich in der Rolle der Laura Lyons zu sehen. Die Zuschauer bekamen es hier also ein weiteres Mal mit einem Baskerville-Film zu tun, welcher sich in nur einem tragenden Darsteller von den ersten beiden Filmen unterschied.

Doch damit nicht genug. Jules Greenbaum hatte neben „seinem“ dritten Teil der Serie auch noch einen vierten Film auf Lager, welcher natürlich auch vom Aufführungsverbot betroffen war. **Der Hund von Baskerville: Die Sage vom Hund (1915)**⁴ wurde jedoch irrtümlicherweise *vor* **Der Hund von Baskerville: Das unheimliche Zimmer (1915)** der deutschen Zensurbehörde vorgelegt, was zusätzlich noch die Reihenfolge der Veröffentlichung der Filme gehörig durcheinanderwürfelte.

Das gemäß des erteilten Zertifikats als „kostümiertes Drama mit Rittern“ bezeichnete Werk wagt einen Sprung zurück in die Vergangenheit. Ein böser Vorfahr Sir Henrys tötet sein Eheweib sowie dessen Hund, welcher fortan als Phantom das Gebiet um den Landsitz heimsucht. Sämtliche Darsteller verkörpern die gleichen Rollen wie in den Vorgängern dieses Films, allerdings im historischen Gewand. Die einzige Ausnahme ist Hilde Borke, welche die ermordete Gattin des bösen Ahnen darstellt.

Während die PAGU durch das Verbot von Greenbaums Filmen innerhalb Deutschlands keine Konkurrenz zu fürchten brauchte, wurde die Verwirrung im neutralen Ausland gesteigert. Dort war die deutsche Rechtsprechung nicht sonderlich viel wert, wodurch Greenbaums Filme dort natürlich aufgeführt wurden. Somit gab es zwei Filme, welche direkt an den zweiten Teil der Serie anknüpften. Zwischendurch gab es jedoch ein mittelalterliches Kostümdrama zu sehen. Nach Kriegsende konnte Greenbaum seine Filme in Deutschland aufführen und schob natürlich prompt noch zwei weitere Fortsetzungen hinterher: *Der Hund von Baskerville: Dr. Macdonalds Sanatorium (1921)* als fünften sowie *Der Hund von Baskerville: Das Haus ohne Fenster (1920)* als sechsten Teil der Serie, beide natürlich wieder mit Teilen der originalen Besetzung. Bei PAGU reagierte man umgehend auf Greenbaums Schritt, indem man die ersten beiden Filme zu einem Film zusammenschchnitt und erneut veröffentlichte. Ein derart perfektes Chaos wurde in der Geschichte des Films nur selten wieder veranstaltet.

Im gleichen Jahr wie **The Black Box (1915)** und die *Baskerville*-Serie findet jedoch noch eine weitere Serienvariante Beachtung - zumindest von uns, denn allgemein wird sie leicht übersehen. Hierbei handelt es sich nicht um eine fortlaufende Erzählung oder eine Filmreihe einer Produktionsgesellschaft, sondern vielmehr um eine Serie im Sinne von ähnlich gelagerten Filmen. In diesem Jahr erfreute sich nämlich noch eine Filmkategorie einer hohen Beliebtheit, welche, würde man gängigen Aussagen Glauben schenken, erst zu Beginn der 30er Jahre aus der Taufe gehoben wurde: Der Mumienfilm in all seinen Variationen. Einer der Verwandten im weiteren Sinne war **Call from the Dead (1915)**⁵, in welchem sich eine wandelnde Leiche an ihrem Mörder rächt. Dieser Film ist jedoch einer der unzähligen verschollenen Werke, so daß genauere Angaben leider nicht möglich sind. Bei **The Dust of Egypt (1915)**⁶ sieht es hier allerdings besser aus. In diesem auf dem gleichnamigen Bühnenstück beruhenden Film erwacht die Mumie einer ägyptischen Prinzessin zu neuem Leben. **His Egyptian Affinity (1915)**⁷ erzählt die Geschichte einer 3000 Jahre alten ägyptischen Prinzessin, welche von den Toten aufersteht und die Reinkarnation ihres damaligen Geliebten trifft. Fortan sind die beiden auf der Flucht vor der Reinkarnation des Sohnes eines Scheichs, welcher den beiden schon zu Lebzeiten der Prinzessin das Leben

Länge: 1150 m)

⁴**Der Hund von Baskerville: Die Sage vom Hund**, aka **Die Sage vom Hund** (*Greenbaum Film, Deutschland 1915, Produktion: Jules Greenbaum, Regie, Drehbuch: Richard Oswald, Darsteller: Alwin Neuß, Friedrich Kuehne, Erwin Fichtner, Andreas von Horn, Tatjana Irrah, Hilde Borke*)

⁵**Call from the Dead** (*Thanhouser, USA 1915*)

⁶**The Dust of Egypt** (*Vitagraph, USA 1915, Regie: George D. Baker, Drehbuch: Alan Campell, basierend auf seinem gleichnamigen Bühnenstück, Kamera: Joe Shelderfer, Darsteller: Antonio Moreno, Edith Storey*)

⁷**His Egyptian Affinity** (*Nestor, USA 1915, Drehbuch: A.E. Christie, Darsteller: Victoria Ford, Eddie Lyons*)

schwer machte. In **The Live Mummy (1915)**⁸ imitiert ein Mann eine Mumie und versucht so, einen Wissenschaftler an der Nase herumzuführen. Ähnlich gelagert ist die Handlung von **The Missing Mummy (1915)**⁹, auch hier verkleidet sich ein Sterblicher als Mumie. Und da aller guten Dinge drei sind, finden wir exakt das gleiche Motiv auch noch in **When the Mummy Cried for Help (1915)**¹⁰ vor. Zu guter Letzt tauchte auch **The Wraith of the Tomb (1915)**¹¹ auf den Leinwänden auf. Der Film handelt von der Mumie der genreüblichen ägyptischen Prinzessin, welcher die Hand gestohlen wird. Diese Hand findet dies überhaupt nicht nett und begibt sich auf einen mörderischen Rachefeldzug. Dieser Film war nicht nur der längste der diesjährigen Mumien-Riege, sondern darüber hinaus auch der konkreteste Versuch einer Leinwandadaptation dieses Themas. Von all den genannten Filmen ist dies der einzige, welcher nicht im Gewand einer Komödie daherkommt und hat als einziger einen gewissen Touch des Unheimlichen.

Zwar keine Mumie, aber durchaus auch als lebende Leiche zu zählen ist die Kreatur, welche sich Mary Wollstonecraft Shelley in *Frankenstein* erdachte. Sie lieferte den Stoff für den wohl wichtigsten Gruselfilm dieses Jahres, **Life Without Soul (1915)**¹². Diese zweite Verfilmung des Frankenstein-Stoffes und die erste in abendfüllender Länge erzählt von Dr. William Frawley, welcher eine Kreatur zu neuem Leben erweckt - und welche daraufhin umgehend seine Befehle ignoriert und Frawleys Schwester tötet. Frawley verfolgt die fliehende Kreatur quer durch Europa bis auf ein Segelschiff. Die Kreatur wirft die komplette Besatzung über Bord und verendet schließlich, von einer Kugel des Doktors getroffen, in einer Höhle innerhalb eines kollabierenden Berges. Frawley stirbt aufgrund von Erschöpfung ebenfalls. In der letzten Szene entpuppt sich das Ganze jedoch als böser Traum.



Filmplakat von **Life Without Soul (1915)**

Die Sache mit dem abschließenden Outings der ganzen erzählten Geschichte als Traum ist absolut symptomatisch für jene Zeit. Der Begriff des Horrorfilms war dem Publikum der Stummfilmzeit keineswegs geläufig. Eigentlich existierte das Genre damals überhaupt nicht, denn es war, so lapidar es auch klingen mag, damals noch gar nicht erfunden. Wir wissen heute, daß man die hier besprochenen Filme zum Horror zählen kann, weil uns dieses Genre bekannt ist und die alten Werke die Grenzen des Genres einhalten, aber bis Anfang der 30er Jahre zählte man Filme mit Horrormotiven mangels einer Einführung des Begriffs des Horrors in die Welt des Films zu anderen Genres. Und es wäre auch kaum ein Filmemacher auf die Idee gekommen, dem Publikum Angst einflößen zu wollen - um Himmels Willen, das hätte in der Überschreitung eines grundlegenden Tabus geendet. Des weiteren erwartete das Publikum, keinen hinrissigen Quatsch vorgesetzt zu bekommen und dürstete nach logischen Erklärungen. So war bei einem Gruselstreifen jener Tage eine rationale Lösung am Ende des Films praktisch vorprogrammiert. Meistens entpuppten sich Geister, Monstren und andere Kreaturen als verkleidete oder entstellte Menschen - sie blieben auf keinen Fall die mysteriösen Ge-

⁸**The Live Mummy** (*Pathé, England 1915*)

⁹**The Missing Mummy** (*Kalem, 1915, Darsteller: Bud Duncan*)

¹⁰**When the Mummy Cried for Help** (*Nestor/Universal, USA 1915, Darsteller: Eddie Lyons, Lee Moran*)

¹¹**The Wraith of the Tomb** (*Cricks, England 1915, Regie: Charles Calvert, Drehbuch: William J. Elliot, Darsteller: Dorothy Bellew, Sydney Vautier, Douglas Payne*)

¹²**Life Without Soul** (*Ocean Distributing Co., USA 1915, Regie: John W. Smiley, Drehbuch: Jesse J. Goldberg, Darsteller: Percy Darrell Standing, William A. Cohill, George De Carlton, Jack Hopkins, Lucy Cotton, Pauline Curley*)

stalten, als welche sie sich den größten Teil des Filmes darstellten. War die Ausarbeitung des Mysteriösen zu konkret, um noch als rational erklärbarer Betrug an den Protagonisten eines Filmes akzeptiert zu werden, zog man in der Regel die Notbremse und deklarierte wie in **Life Without Soul (1915)** das Erlebte als Traum. Geschah auch dies nicht, rückte das Element des Phantastischen so weit in den Hintergrund, daß es nicht mehr auffiel - in der Regel handelte es sich dann um Komödien oder gar Schenkelklopfer-Kino. Selbst dedizierte Literaturverfilmungen schreckten oft davor zurück, diese magische Grenze des guten Geschmacks zu überschreiten.

Man kann dies ohne zu übertreiben als Faustregel anwenden. Filme, die dies nicht beachteten, waren nicht nur äußerst selten, sondern endeten auch als völlig Flops, sofern sie überhaupt veröffentlicht wurden und nicht als Opfer der Zensur endeten. Der erste erfolgreiche Film, der diese Barriere absichtlich niederriß, war **Dracula (1930)**, in welchem nach Filmende das Publikum von einem Sprecher davor gewarnt wurde, daß das Böse auf den Straßen der Stadt lauert¹³. Der Begriff des Horrorfilms fand erstmals bei Whales **Frankenstein (1931)** im Rahmen der Promotion Verwendung und bürgerte sich nach dem riesigen Erfolg des Films dann auch soweit ein, daß hier das Genre bewußt entstand. Viele Enzyklopädiën, vor allem amerikanische, lassen daher keine Gelegenheit aus, die Erstaufführung der *US*-Produktion **Frankenstein (1931)** als Geburtsstunde des Horrorfilms zu feiern - was natürlich völliger Unsinn ist. Jedenfalls ist **Life Without Soul (1915)** ein hervorragendes Beispiel dafür, daß sich die Zuschauer und auch Filmemacher der Stummfilmzeit gar nicht so richtig bewußt waren, welche Sorte Film hier unterschwellig ihr Leben begleitet. Wenn wir aus unserer göttlichen Perspektive heraus die Gruselfilme bis zum Ende der Stummfilmzeit betrachten, mögen wir sie als Klassiker des Horrorfilms werten - doch das bedeutet noch lange nicht, daß das Publikum sich damals auch gegruselt und nicht etwa scheckig gelacht hat. Diese Erkenntnis hilft nicht nur, etliche Filme jener Zeit besser zu verstehen, sondern auch, die Reaktion des Publikums auf diese Filme in einen entsprechenden Kontext zu bringen.

Die Kritiker bejubelten **Life Without Soul (1915)** wie noch keinen Horrorfilm zuvor. Nicht minder gefeiert wurde Perca Darrell Standing, welcher die Kreatur verkörperte. Standing lieferte eine überzeugende Performance ab, welche erst wieder von Boris Karloff in **Frankenstein (1931)** getoppt werden sollte - im Gegensatz zu Karloff kam Standing jedoch in bester Stummfilmtradition ohne Maske aus¹⁴. Durch die glänzenden Kritiken beflügelt warf die Produktionsgesellschaft auch in der Werbung für den Film mit großen Worte um sich, was den Film dann jedoch auch nicht vor einem gnadenlosen Absturz an der Kinokasse bewahrte. Die in Florida, Georgia, New York, Arizona und auf dem Atlantik gedrehte Großproduktion wurde zu einem Megaflop, der es nicht ansatzweise schaffte, seine Produktionskosten wieder einzuspielen. Die Produzenten des Films sahen sich angesichts der Heftigkeit der kommerziellen Bauchlandung sogar gezwungen, den Film an eine konkurrierende Firma namens *Raver Film Corporation* zu verkaufen, wahrscheinlich zu einem Spottpreis. Von den neuen Besitzern wurde der Film vehement umgeschnitten und auch mit Szenen aus Dokumentationen angereichert, in welchen die Teilung von Blutkörperchen gezeigt wurde - ebenfalls ohne Erfolg, die erneute Aufführung im Mai 1916 endete ebenfalls als Flop. Als Folge dessen kann man den Film inzwischen als verschollen betrachten.

¹³Heutzutage ist diese Fassung von **Dracula (1930)** jedoch nur noch mit viel Glück zu finden. Heute müssen wir uns damit begnügen, daß die Tafel mit den Credits eingeblendet wird und dann das Licht angeht. Sofern man überhaupt noch das Glück haben kann, den Film in einer richtigen Vorführung sehen zu können und nicht nur im Pantoffelkino zwischen Fernsehwerbung und Toilettenpause.

¹⁴Dies hat seine Gründe. Latex oder ähnlich geeignete Stoffe gab es damals noch nicht. Eine Maske war vor allem starr und schwer, die Arbeit damit eine Quälerei und schauspielerische Akzente durch eine entsprechende Mimik nahezu unmöglich. Viele große Schauspieler verzichteten daher auf Maskenbildner und entwickelten entweder eine hervorragende Mimik wie Percy Darrell Standing und die Schauspieler John Barrymore oder brachten zudem noch ein Repertoire an umwerfenden Maskentricks mit, wie es der alles überragende „Mann der 1000 Gesichter“ Lon Chaney in den 20er Jahren praktizierte. Damals verlangte überragendes Schauspiel etwas mehr als psychologischen Schnickschnack wie das gegen Ende des 20. Jahrhunderts populäre *method acting* eines Robert De Niro oder Al Pacino, bei welchem die Schauspieler den ganzen Tag in Seidenschlülpfen herumlaufen, um sich besser in die Rolle des Al Capone hineinversetzen zu können.

Wir werden leider nicht mehr klären können, ob der Film nicht vielleicht zu Unrecht in Vergessenheit geraten ist.

Life Without Soul (1915) war nicht die einzige Literaturadaption dieses Jahres. Im Gegenteil, Romanverfilmungen schickten sich allmählich an, populär zu werden. Noch im gleichen Jahr finden wir zwei Verfilmungen von Oscar Wildes berühmtem Schauerroman *The Picture of Dorian Gray* vor, namentlich die US-Produktion **The Picture of Dorian Gray (1915)**¹⁵ sowie der aus Russland stammende **Portrét Doriana Greja (1915)**¹⁶. W.W. Jacobs klassische Erzählung *The Monkey's Paw* über eine Affenpfote mit übernatürlichen Kräften erblickte im gleichnamigen Film **The Monkey's Paw (1915)**¹⁷ ebenso das Licht der Leinwand wie, in einer sehr freien Adaption mit dem Titel **The Raven (1915)**¹⁸, Edgar Allan Poes gleichnamiges Gedicht. Maurice Tourneur steuerte **Trilby (1915)**¹⁹ bei, eine weitere Adaption von George Du Mauriers gleichnamiger Novelle.

Tourneurs Landsmann Abel Gance, der späterhin mit seinem Meisterwerk *Napoleon (1927)* Weltruhm erlangen sollte, setzte den letzten wichtigen Akzent dieses Filmjahres mit **La folie du Docteur Tube (1915)**²⁰. Der Film handelt von einem Wissenschaftler, welcher versucht, die Wellen des Lichts zu brechen. Dieser Versuch geht schief und der Doktor verfällt dem Wahnsinn. Das bedeutendste Element dieses Films ist die Darstellung von Dr. Tubes Irrsinn: Gance drehte einige Szenen des Films durch eine verzerrende Linse und erzeugt so surrealistische Bilder, welche man als Vorboten des expressionistischen **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** deuten könnte.

¹⁵**The Picture of Dorian Gray** (*Thanhouser, USA 1915, Darsteller: Harris Gordon, A. Howard, Helen Fulton*)

¹⁶**Portrét Doriana Greja**, aka **The Picture of Dorian Gray** (*Russland 1915, Regie: Vsevolod Meyerhold*)

¹⁷**The Monkey's Paw** (*Magnet, England 1915, Darsteller: Jack Lawson*)

¹⁸**The Raven** (*Essanay, 1915, basierend auf dem gleichnamigen Gedicht von Edgar Allan Poe sowie einem Bühnenstück von George C. Hazelton Darsteller: Henry B. Walthall, Wanda Howard*)

¹⁹**Trilby** (*Equitable-World, USA 1915, Regie: Maurice Tourneur, Drehbuch: I.M. Ingleton, nach der gleichnamigen Novelle von George Du Maurier, Darsteller: Clara Kimball Young, Wilton Lackaye*)

²⁰**La folie du Docteur Tube**, aka **Le Docteur Tube**, aka **The Madness of Dr. Tube**, aka (*Les Films d'Art/Louis Nalpas, Frankreich 1915, Regie, Drehbuch: Abel Gance, Darsteller: Albert Dieudonne*)

Kapitel 6

Les Vampires (1915–16)

Im vorhergegangenen Kapitel sprachen wir unter anderem darüber, wie die Filmemacher des noch jungen 20. Jahrhunderts und ihr Publikum mit den Motiven des Horrors und den durch sie entstandenen Charakteren umzugehen pflegten und daß gegen Ende eines Filmes stets rationale Erklärungen für das Übernatürliche gegeben, ja sogar erwartet wurden. In der Regel ging das so weit, daß ein Film vor Motiven des Horrors geradezu überquellen konnte, aber durch den Mangel an entsprechenden stilistischen Elementen dennoch in keinster Weise furchteinflößend war. Ebenso lernten wir das Prinzip des Serials kennen, eine cinematographische Tradition, welche in der heutigen Zeit des Kinokonsums absolut undenkbar wäre. Heutzutage fällt es schwer, sich einen Eindruck davon zu machen, wie derartige Filme auf das Publikum wirkten. Aber ich denke, wir sollten es einfach versuchen und uns erneut auf eine Reise durch die Zeit begeben, um es herauszufinden. Also, schnallen Sie sich an.

Wir landen im kriegsgebeutelten Paris des ausgehenden Jahres 1915. In den USA feiert D.W. Griffith mit *The Birth of a Nation* (1915) einen gigantischen Erfolg und in Frankreichs Hauptstadt schickt sich der Filmemacher und Produktionschef der Gaumont-Studios, Louis Feuillade, an, einen zumindest für die Geschichte des französischen Kinos nicht minder wichtigen Film in die Kinos zu bringen: **Les Vampires (1915–16)**¹. Und einen Teil dieses Klassikers schauen wir uns jetzt mal gemeinsam an.

La tête coupée

Die Handlung des Films findet im Paris des Jahres 1915 statt und die Geschichte beginnt im Büro von Philippe Guèrande, einem Reporter einer Pariser Zeitung. Philippes Recherchen konzentrieren sich auf eine Verbrecherbande, welche als „Die Vampire“ bezeichnet wird - und wie Philippe sogleich feststellen darf, wurde die gesamte Akte über die Vampire während seiner Abwesenheit aus seinem Büro entwendet. Philippe überführt sogleich einen Angestellten namens Mazamette als Täter. Mazamette gesteht umgehend und

¹**Les Vampires**, aka **Die Vampire** (Gaumont, Frankreich 1915–16, Regie, Drehbuch: Louis Feuillade, Darsteller: Edouard Mathé, Musidora, Marcel Lévesque, Laufzeit: ca. 400 Minuten)

- Kapitel:
- 01 - *La tête coupée*,
 - 02 - *La bague qui tue*,
 - 03 - *Le cryptogramme rouge*,
 - 04 - *Le spectre*,
 - 05 - *L'évasion du mort*,
 - 06 - *Les yeux qui fascinent*,
 - 07 - *Satanas*,
 - 08 - *Le maître de la foudre*,
 - 09 - *L'homme des poisons*,
 - 10 - *Les noces sanglantes*

führt finanzielle Probleme als Motiv für den Diebstahl an, verschweigt jedoch den Grund, weshalb er ausgerechnet auf die Vampirakte scharf war.

Philippe hat jedoch nicht mehr allzuviel Zeit, sich über den Vorfall Gedanken zu machen. In den Sümpfen von Sologne wurde die Leiche des Inspektors Durtal entdeckt, welcher gegen die Vampire ermittelte. Durtal wurde enthauptet und der Kopf ist nicht auffindbar. Philippe macht sich sofort auf den Weg zum Ort des grausigen Verbrechens.

In der Nähe des Zielortes lebt Dr. Nox, ein Freund von Philippes Vater. Natürlich möchte Philippe den Doktor besuchen. Dr. Nox plant indes, sein Schloß an Margaret Simpson zu verkaufen, eine Amerikanerin. Nach einem unterhaltsamen Abend begeben sich Ms. Simpson und Philippe in ihre Zimmer, und die unheimlichen Geschehnisse nehmen ihren Lauf. Mitten in der Nacht findet Philippe einen Zettel in seinem Bett vor, mit welchem die Vampire ihn warnen, daß ihm etwas zustoßen könne, wenn er seine Recherchen nicht einstellt. Woher kam diese Nachricht, die Zimmertür hatte er doch verschlossen? Philippe entdeckt, daß es sich bei einem Bild über dem Kopfende seines Bettes um eine Geheimtür zu einem engen Durchgang handelt. Und Punkt Mitternacht erhält die tief schlafende Ms. Simpson Besuch von einer schwarz gekleideten, vermummten Gestalt, welche die Ahnungslose ihres kostbaren Schmuckes beraubt.

Nach der Entdeckung des Raubes schildert Philippe dem Magistraten der Stadt den Vorfall. Zusammen begutachten sie die Schlafzimmer, bis sie in Philippes Zimmer im Durchgang hinter dem Bild eine Kiste finden. Sie beinhaltet Durtals fehlenden Kopf. Doch das ist noch nicht alles. Man findet auch Ms. Simpsons Leiche, Dr. Nox hingegen ist spurlos verschwunden. Nur ein weiterer Zettel mit einer Nachricht taucht auf: das Bekenntnis des „Großen Vampirs“, den echten Dr. Nox getötet und seine Identität angenommen zu haben. Und noch während Philippe und der Magistrat rätseln, verschwindet der Vampir durch den Kamin und über das Dach des Hauses in den Straßen der Stadt.



Philippe Guèrande (rechts) und der Magistrat finden den abgetrennten Kopf von Inspektor Durtal.

(La tête coupée)

So, das waren die ersten 31 Minuten von Louis Feuillades Serial **Les Vampires** (1915–16). Ein Zehntel der Geschichte ist absolviert, die Verwirrung hingegen ist jedoch bereits komplett. Feuillade verschwendet trotz der ungeheuren Laufzeit seines Werkes keinerlei Zeit auf eine Einführung in die Handlung und schubst uns unvorbereitet mitten ins Geschehen. Bereits in der ersten Einstellung des Films werden wir mit dem Raub der Vampirakte konfrontiert. „Was ist das für eine Akte?“, fragen wir uns, und „Was sind die Vampire?“, kaum daß eine Minute des Filmes vergangen ist. Nimmt man unsere heutigen Sehgewohnheiten als Maßstab, ist das Ergebnis dieser Vorgehensweise geradezu

fatal. Noch bevor wir uns ein Glas Bier eingeschenkt und die Chipstüte hervorgekramt haben, haben wir schon Wesentliches verpasst. Schlimmer noch, der Film verlangt von der ersten Minute an ein hohes Maß an Konzentration, um dem Plot folgen zu können. Daß es sich um einen Stummfilm handelt, bei welchem man prinzipbedingt sein Hirn einschalten muß, um den wortlosen Geschehnissen folgen zu können, macht den Einstieg in die laufende Handlung auch nicht gerade leichter. Stellen Sie sich vor, sie betreten einen Kinosaal 20 Minuten nach dem eigentlichen Start des Films und müssen sich dementsprechend die somit verpassten Teile der Handlung selbst zusammenreimen - genau so ergeht es uns gleich zu Beginn von *La tête coupée*.

Doch ein solcher harter Einstieg in das Geschehen hat auch einen Vorteil, nämlich den, daß auch gleich was passiert, daß der Film umgehend die Bude wackeln läßt anstelle dezente Langeweile zu verströmen. Mittlerweile ist eine solche Vorgehensweise nichts besonderes mehr, zumindest wenn man die letzten 40 Jahre nicht hinter dem Mond verbrachte und mal einen jener Agentenfilme aus den 60er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts gesehen hat. Das Strickmuster ist vergleichsweise simpel: Gleich zu Beginn überrumpelt man den Zuschauer anhand eines Knalleffekts und nagelt ihn im Sessel fest, so daß er die oftmals recht handlungsarme folgende halbe Stunde nicht flüchtet und man selbst die eigentliche Story recht locker angehen kann. Bei **Les Vampires (1915–16)** haben wir einen ähnlichen Effekt, wenn auch dahingehend leicht abgewandelt, daß es sich bei den ersten Filmminuten nicht um einen solchen Knalleffekt handelt, sondern man eher den Eindruck hat, man sei in einem späteren Kapitel des Filmes gelandet und nicht an seinem Anfang. Und noch einen Unterschied gibt es: Während heißen erste Filmminuten gewöhnlich eine etwas längere Einführung in die eigentliche Geschichte folgt und der Spannungsbogen massiv einbricht, geht es in *La tête coupée* auf dem gleichen Niveau und ohne Verschnaufpause weiter.

La bague qui tue

Die zweite Episode beginnt in einem Pariser Theater. Die Ballerina Marfa Koutiloff ist der Star einer Aufführung mit dem Titel *Les Vampires*, was sich Philippe natürlich nicht entgehen läßt. Pikant ist hierbei nicht nur der Titel des Stücks, sondern auch das sich immer mehr verbreitende und nicht ganz unbegründete Gerücht, daß Marfa Koutiloff mit Philippe verlobt sei.

Der Tod ereilt Marfa während ihres Auftritts. Der Conte macht sich den darauf ausbrechenden Tumult zunutze und verschwindet, nicht ohne jedoch von Philippe als der vermeintliche Dr. Nox erkannt zu werden. Philippe macht sich auf die Verfolgung.

Bei einem verlassenem Fort gerät Philippe in einen Hinterhalt der Vampire, wird überwältigt und landet gut verschnürt und natürlich mit einer über den Kopf gezogenen Kapuze in einem Kellerverlies. Um Mitternacht soll er durch den Großinquisitor der Vampire verhört werden. Für die einsetzende Morgendämmerung ist seine Exekution im Beisein des schwarzen Komitees angesetzt, dem Kreise der Führer der Vampire.

Doch der Bewacher von Philippe entpuppt sich als Verräter: Mazamette, der Dieb der Vampirakte! Er befreit Philippe und zusammen überrumpeln sie um Mitternacht den zum Verhör erscheinenden Großinquisitor. Gefesselt, geknebelt und mit der über den Kopf gestülpten Kapuze nimmt er Philippes Platz ein.

Bei Anbruch der Dämmerung erscheinen die Vampire um der Hinrichtung des Philippe Guérande beizuwohnen. Dieser hat bereits die Polizei alarmiert, doch sie kommen zu spät. Auf der Flucht erschießen die Vampire ihren vermeintlichen Gefangenen, welcher von den Polizisten als der Erste Richter des Obersten Gerichtes identifiziert wird.

Diese zweite Episode von **Les Vampires (1915–16)** ist überraschend kurz ausgefallen, nach nur 15 Minuten ist der Spuk vorüber. Doch trotz ihrer Kürze ist diese Episode von großer Wichtigkeit für das gesamte Werk. Lieferte *La tête coupée* vornehmlich einen ersten Eindruck und verwirrte durch die unkonventionelle Erzählweise, so ist es nun die Aufgabe von *La bague qui tue*, die Marschrichtung für den Rest der Geschichte festzulegen. Und dies betrifft nicht etwa nur uns Zuschauer, weil wir endlich wissen wollen, woran wir sind. Das gilt nicht minder auch für den Erzähler der Geschichte, Louis Feuillade, denn nun wird sich entscheiden, wie das Gesamtbild seines Werkes aussehen wird. Sollte Feuillade hier ins Stolpern geraten, wäre dies für seinen Film ähnlich verheerend wie für die Heerscharen gescheiterter Regisseure, deren Werke sich nach einem mehr oder weniger gelungenen Auftakt als gnadenlose Stinker entpuppen. Doch während man einen mißlungenen Film in Spielfilmlänge durchaus noch ertragen kann, käme dies für Feuillades Film einem Todesurteil gleich. Die Gesamtlaufzeit von **Les Vampires (1915–16)** beträgt etwa 6 Stunden und

40 Minuten und bei solch einem Mammutwerk kann sich ein Regisseur nicht einmal ansatzweise einen Fehler erlauben. Grund genug, um an dieser Stelle Louis Feuillade etwas genauer auf die Finger zu schauen.



Oscar Mazamette (links) und Philippe Guèrande (rechts) verfolgen ihre Widersacher hartnäckig.
(Les yeux qui fascinent)

Schauen Sie sich nochmal an, welches Maß an Handlung in den beiden bereits geschilderten Episoden vorzufinden ist. Es wäre doch kein Problem, daraus ein Drehbuch für einen zweistündigen Film zu machen, oder? In **Les Vampires (1915–16)** ist dieser Stoff jedoch auf einen Zeitraum von gerade mal 45 Minuten komprimiert. Also können wir davon ausgehen, daß die einzelnen, für den Fortlauf der Handlung wichtigen Abschnitte am roten Faden aufgereiht sind wie Perlen an einer Kette. Einem Handlungsblock folgt unmittelbar der nächste. Zwischen ihnen bleibt kein Spielraum für irgendwelche Seitensprünge in eine Nebenhandlung, längere Betrachtungen von Details der Geschichte oder gar

Erholungspausen. Mit anderen Worten: Es stinkt förmlich nach einem Actionkracher. Ist es aber nicht. Der Grund dafür liegt in Feuillades Erzählweise.

Am auffälligsten an Feuillades Stil ist eine gewisse *Trägheit der Bilder*. Sie sind extrem ruhig und nur minimal geschnitten, scheinen sich manchmal dahinzuziehen wie Kaugummi und das eigentliche Tempo des Filmes zu überdecken. Nehmen wir mal als erstes Beispiel die allererste Szene von **Les Vampires (1915–16)**, in welcher Philippe sein Büro betritt, den Diebstahl der Akte bemerkt, Mazamette als Täter überführt, ihn befragt und abschließend sein Büro wieder verläßt, um seinen neuen Auftrag bei seinem Chef abzuholen. In den dreieinhalb Minuten zwischen Philippes Betreten und Verlassen des Büros haben wir es mit relativ viel Handlung zu tun, aber im Gegenzug dazu mit keinem einzigen Schnitt. Feuillade wackelt noch nichtmal mit der Kamera. Das Ganze hat Ähnlichkeit mit einer Theateraufführung voller Dialoge, kommt aber prinzipbedingt ohne ein hörbar gesprochenes Wort aus und wird lediglich durch die zwangsläufig notwendigen Einblendungen von Texttafeln unterbrochen. Über den kurzen Close-Up auf Mazamettes Foto seiner Familie sehen wir hier ausnahmsweise hinweg.

Als zweites Beispiel sei hier der Einfachheit halber gleich die zweite Szene des Filmes hinterhergeschoben. In dieser Einstellung tanzt Philippe bei seinem Chef an und holt sich seinen Auftrag ab. Die Laufzeit dieser Szene beträgt eine knappe Minute. Hier bemerkt man schnell, daß Feuillade sich keineswegs der Dichte der Handlung hingibt und, als ob unter Zeitdruck handelnd, eventuelle Nebensächlichkeiten unter den Tisch kehrt. Nein, im Gegenteil, er nimmt sich sogar noch die Zeit, eine Verbindung zwischen dieser und der vorhergegangenen Szene zu schaffen - achten Sie auf die Vampirakte, welche Philippe in der ersten Szene aufnahm und hier mit einem offensichtlich verärgerten Kommentar auf dem Schreibtisch seines Chefs deponiert, bevor die Geschichte den roten Faden wieder aufnimmt.

Feuillades dritter wesentlicher Regiekniff wird am Ende dieser zweiten Szene erstmals angedeutet. Sein Rezept ist simpel: Sobald ein Schnitt erwartet wird, verzichte man so lange wie möglich darauf und lasse die Kamera weiterlaufen. In dieser Szene wird dieses Vorgehen leicht offenbar, weil es sich mit einem Regiefehler paart. Philippe verläßt den Raum und schließt die Tür, der zu erwartende Schnitt bleibt aus und wir sehen, wie der den Chef Philippes verkörpernde Schauspieler mit Feuillade in Interaktion tritt. Man kann das vermutliche „*Na, war es jetzt richtig so?*“ nebst Rückantwort von seiten der Regie förmlich

im Raum schweben sehen. Aber das sei nur am Rande erwähnt, zumal sowas höchstens als Schenkelklopper und nicht als dramaturgischer Kick taugt. Nein, das eigentlich interessante ist die Ruhe in dieser und unzähligen nachfolgenden Szenen, die durch die drei beschriebenen und bis zum Exzeß ausgereizten Kniffe über die Dauer von sechseinhalb Stunden für die eingangs erwähnte Trägheit der Bilder sorgt. Früher oder später befindet man sich als Zuschauer in einem Stadium fesselnder Langeweile. Ja, solch ein vermeintliches Paradoxon gibt's tatsächlich, wie man spätestens nach einer kräftigen Dosis **Les Vampires (1915–16)** nur zu gern eingestehen dürfte. Einerseits geht durchgehend die Post ab, wir haben Action ohne Ende und der Funke springt auch von der Leinwand auf uns über, andererseits sieht man sich haufenweise Szenen an, wie sie unspannender kaum inszeniert sein könnten. Der Film erscheint mit fortschreitender Laufzeit zunehmend surrealer, wie ein melancholischer Wachtraum oder eine Trance.

Eine Szene aus *La bague qui tue* läßt den Zuschauer jedoch hellwach werden. Der letzte Tanz der Marfa Koutiloff ist absolut hinreißend in Szene gesetzt. In ein hautenges Fledermauskostüm gehüllt, welches beim Filmkenner unserer Tage spontan Assoziationen zu einem Batman mit der Kopfpattie von Mickey Mouse weckt, schwebt sie wie die fleischgewordene Wollust durch das Bühnenbild und landet neben einem Sofa, auf welchem ihr Opfer ruht. Sie beginnt, das Sofa voller Anmut zu umtanzen, einem verheißungsvollen Vorspiel vor dem tödlichen Biß gleich. Schade, daß das Gift des Ringes ihr hier zuvorkommt und diesen beeindruckenden Moment abrupt beendet. Aber diese eine Minute Film trug nicht unwesentlich dazu bei, daß man sich auch fast ein Jahrhundert nach der Uraufführung von **Les Vampires (1915–16)** noch gerne an den Film erinnert. Diese Szene bleibt im Gedächtnis haften und sorgte nebenbei auch noch für das wohl meistveröffentlichte Szenenfoto des französischen Stummfilms. Aber jetzt sollten wir uns die dritte Episode zu Gemüte führen, bevor wir die Fachsimpelei fortsetzen. Es wird Zeit, einen Blick auf das werfen, *was* man sieht, und nicht nur *wie*.



*Marfa Koutiloff während ihres legendären Tanzes.
(La bague qui tue)*

Le cryptogramme rouge

Bei der Leiche des getöteten Großinquisitors fand Philippe ein rotes Büchlein mit einem verschlüsselten Inhalt. Philippe entschlüsselt zuerst einen beigelegten Zettel und ist schockiert: Es handelt sich um eine Warnung. Ein jeder, der versuchen sollte, den Rest des Büchleins zu lesen und hinter die Geheimnisse der Vampire zu kommen, soll mit einem Fluch belegt werden! Auweia, Philippe und seine Mama sind jetzt richtig besorgt. Jedenfalls meldet sich Philippe erstmal krank.

Die Vampire sind Philippe auf der Spur. Er muß feststellen, daß sein Haus beobachtet wird. Doch das hält Philippe nicht davon ab, sich verkleidet aus dem Haus zu stehlen und, geleitet anhand der Angaben des roten Buches, durch die Stadt zu streifen. Sein Streifzug führt ihn an einem Club vorbei, dessen Reklametafel ihn stutzig werden läßt. Dort wird der Auftritt einer gewissen „Irma Vep“ angekündigt und da Philippe nicht auf den Kopf gefallen ist, fällt ihm sofort auf, daß es sich bei diesem Namen um ein Anagramm von *Vampire* handelt. Natürlich fackelt Philippe nicht lange und wohnt Irma Veps Auftritt bei. Doch als er versucht, näheres über sie zu erfahren, wird er wieder vor die Tür gesetzt und

das Etablissement für den Rest des Abends geschlossen.

Doch für die Vampire geht die Fete im Innern noch weiter. Der große Vampir, welcher bislang als Dr. Nox und Conte de Noirmoutier in Erscheinung trat, zeigt, während seine Untergebenen ausgelassen feiern, Irma Vep eine Zeitungsnotiz aus welcher hervorgeht, daß Philippe seine Nachforschungen über die Vampire aufgrund Krankheit bis auf weiteres einstellt. Daraus schlußfolgern die beiden, daß sich Philippe in der nächsten Zeit zuhause aufhalten müsste - und wo sich Philippe befindet, befindet sich auch das rote Büchlein.



*Die Rolle der Irma Vep machte ihre Darstellerin Musidora zum ersten Vamp der Filmgeschichte.
(Le cryptogramme rouge)*

Kaum hat sich Philippe wieder zurück in sein Haus geschlichen, bekommt er Besuch von seinem alten Bekannten Mazamette, dem abtrünnigen Vampir. Dieser überreicht Philippe einen Füllfederhalter, welchen er dem Großen Vampir entwendete. Die Besonderheit dieses Füllers ist dessen Tinte, ein schnell wirkendes, tödliches Gift.

Einige Tage später tritt ein Dienstmädchen eine freigewordene Stelle bei Philippe und seiner Mutter an. Es ist Irma Vep! Nichtsahnend, daß Philippe sie kennt, nistet sie sich in dem Haus ein, um das rote Büchlein zu entwenden. Noch am gleichen Abend erreicht Madame Guèrande ein Telegramm ihres Bruders mit der Aufforderung, ihn

sofort zu besuchen, da er einen Unfall erlitten habe. Befürchtend, daß an diesem Telegramm etwas faul sein könnte, gibt Philippe seiner Mutter noch Mazamettes geheimnisvolles Schreibwerkzeug mit auf die Reise. Man weiß ja nie.

Und es kommt, wie es kommen muß. Während Philippe in seinem Hause eine Falle für die Vampire vorbereitet, wird Mme. Guèrande in der dunklen Nacht in eine Kutsche gezerrt und entführt. Der nichtsahnende Philippe erschießt indes Irma Vep und ihren schwarzgewandeten Helfer, welchem sie ein Fenster öffnete. Doch seine Freude über seinen Erfolg und das gerettete Büchlein ist nur von kurzer Dauer - mit dem Eintreffen der Polizei sind die Körper der beiden verschwunden und Philippe muß hilflos zusehen, wie die Silhouetten der Vampire über die Dächer von Paris verschwinden. Die Gangster leisteten offensichtlich hervorragende Arbeit und luden Philippes Pistole unbemerkt mit Platzpatronen.

Doch auch der Versuch der Vampire, durch die Geiselnahme von Mme. Guèrande die Herausgabe des Büchleins zu erpressen, schlägt fehl. Geistesgegenwärtig schaltet Philippes Mutter mit Hilfe des vergifteten Füllers ihren Kidnapper aus und flieht.

Und wir beenden mit dem Ende des dritten Kapitels das Erzählen der fortlaufenden Geschichte um Philippe Guèrande und die Bande der Vampire. Zu diesem Zeitpunkt ist etwa ein Fünftel der gesamten Laufzeit von **Les Vampires (1915–16)** inhaltlich beschrieben und mehr macht für unsere Zwecke keinen Sinn. Wollen Sie mehr wissen, dann schauen Sie sich den Film an, denn dafür wurde er gedreht und nicht, daß ich Ihnen jetzt haarklein alles verrate und wir dank Feuillades Ausdauer zu nichts anderem mehr kommen. Das Wichtigste ist erreicht: Sie haben einen ungefähren Eindruck, was in Feuillades Saga passiert und was es mit dem Horrorgenre zu tun hat. Bei letzterem werden Sie mir jetzt bestimmt beipflichten, wenn ich folgende drei Worte in den Raum stelle: Anscheinend nicht viel.

Doch weshalb vergeude ich Spinner unser beider Zeit damit, daß ich Vorträge über einen Film halte, der nicht viel mit unserem eigentlichen Thema zu tun haben scheint?

Weil der Schein trügt. Bei **Les Vampires (1915–16)** treffen zwei Sachverhalte aufeinander, welche eine befremdliche Wirkung auf den heutigen Zuschauer und vor allem den Fan des

Horrorgenres entfalten. Da wäre als erstes die Handlung zu nennen: Es wird von Vampiren geredet, ohne daß diese Kreaturen der Nacht im Sinne des heutigen Verständnisses dieser mystischen Gestalt auftauchen. Die angeblichen Vampire sind eigentlich ordinäre Gangster. Anscheinend etwas exzentrisch und in ihrer Organisation an Geheimbünde mit einem Touch Aleister Crowley erinnernd, aber nichtsdestotrotz ausgesprochen menschlich, wenig lichtscheu und vor allem sterblich. Als zweites wäre da noch der bereits angesprochene Stil Feuillades. **Les Vampires (1915–16)** ist etwa so gruselig wie eine durchschnittliche Folge der *Sesame Street*. Auch hier fehlt von Grauen oder auch nur Unbehagen jede Spur, jedenfalls sofern Sie nicht älter als 10 Jahre sind. Also, was soll das Ganze?

Die Antwort ist eigentlich recht simpel und wenn Sie die bisherigen Kapitel dieser Abhandlung halbwegs aufmerksam verfolgt haben, so ist Ihnen bestimmt klar, daß der phantastische Film, und hierbei das Genre des Horrorfilms im Besonderen, nicht einfach plötzlich von irgendeinem besonders kreativen Superhirn erfunden wurde. Der Werdegang des Genres ist eine stetige Entwicklung aus den Erfahrungen der Menschen, ihrer Geschichte und ihren moralischen Werten. Erinnern Sie sich daran, wie ich Ihnen zu Anfang des ersten Kapitels davon erzählte, wie **The Curse of Frankenstein (1957)** bei Publikum und Kritikern einschlug und ruckzuck als grausames und bluttriefendes Spektakel verschrienen war? Die Wirkung dieses Films auf sein Publikum beruhte damals wie heute auf eben diesen kulturellen Maßstäben. **The Exorcist (1973)** schockte die Welt und löste Wellen der Hysterie aus, heute muß er sich teilweise sogar vorwerfen lassen, er sein ein erkonservatives Machwerk. Dieser forstschreitende Reifeprozess des Horrorfilms ist auch heute noch nicht abgeschlossen, er wird es niemals sein.

Zur Zeit des ersten Weltkrieges war der Horrorfilm noch im Wachstum begriffen. Ich weiß, daß ich dies zu Anfang dieses Kapitels schonmal sagte, aber verinnerlichen Sie dies, es kann nicht oft genug betont werden. Es gab bereits Filme über Geister, über zu neuem Leben erwachte und mordernde Mumien, es gab frühe Formen der Werwölfe und künstlich erschaffene Monstren. Aber all dies formte noch kein eigenes Genre. Es gab noch keinen Film, der vornehmlich mit der Absicht erschaffen wurde, das Publikum aus Angst unter die Sitze kriechen zu lassen. Stattdessen entpuppten sich die Werke um die Horrorgestalten nahezu ständig als bodenständige Kriminalfilme in mysteriösem Ambiente. Ähnlich wie es 80 Jahre später in *The X-Files* wieder der Fall sein sollte, um einen bekannteren Vertreter zu nennen, welcher zu mehr als der Hälfte aller Folgen aus Horrorelementen besteht, aber von den meisten Zuschauern nicht dazu gezählt wird, weil man sich in der Regel darüber noch keine Gedanken gemacht hat. Und hier ist **Les Vampires (1915–16)** die absolute Referenz, das Standardwerk des embryonalen Horrorkinos schlechthin.

Schauen wir uns Feuillades Werk genauer an, entdecken wir prompt ausgeprägte Anleihen aus der Welt des Grauens, wie wir sie noch heute gewohnt sind:

- Die Vampire saugen zwar kein Blut aus lieblichen Frauenhälsen, aber dafür das Vermögen aus der feinen Pariser Gesellschaft. Man könnte sagen, sie trinken nur blaues Blut.
- Mit der Nacht erwachen sie zu kriminellm Leben, in schwarze Kleidung gehüllt stehlen und morden sie.
- Sie sind einfach nicht totzukriegen.



Panik während eines Gasangriffes auf die Pariser Gesellschaft.

(L'évasion du mort)

- Ihre Namen sind schillernd und repräsentieren das Böse. Sie haben die Pariser Gesellschaft ähnlich vergiftet wie das deutsche Giftgas die Schützengräben, selbst Inhaber hoher gesellschaftlicher Positionen gehören zu ihrem Geheimbund.
- Ihre Namen. „Irma Vep“ kennen Sie nun bereits, aber es kommen noch konkretere Anspielungen. Als Beispiel sei einer der späterhin in Erscheinung tretenden Großvampire genannt, er trägt den Namen „Satanas“.
- Die Vorgehensweise der Vampire ist streckenweise recht heftig. Die Sache mit dem abgetrennten Kopf in der Schachtel ist eine ziemliche harte Nummer und macht vehement deutlich, daß die Vampire mehr sind als nur eine Clique gelangweilter Diamantendiebe.

Und natürlich gibt es da noch die Titel der einzelnen Kapitel, anhand welcher offensichtlich wird, daß die Horroraspekte einen nicht unwesentlichen Teil der Attraktivität ausmachen. *La tête coupée*, der abgetrennte Kopf. *Le spectre*, die Erscheinung, der Geist. *Satanas*, was wohl keiner Erklärung bedarf. *L'évasion du mort*, die Flucht des Toten. Die Welt des Unheimlichen dient auch als Zugpferd auf den Filmplakaten. Bei **Les Vampires (1915–16)** wird klar, daß es nur noch eine Frage der Zeit sein konnte, bis diese blutig angehauchten Motive des Unerklärlichen eine zentrale Rolle in Filmen einnehmen würden. Bei Feuillade ist dieses massive Auftreten dieser Elemente definitiv kein Zufall mehr.



In Les Vampires (1915–16) bekommt man auch ein zeitgenössisches Kino von innen zu sehen.

Wahrscheinlich handelt es sich bei diesem Saal um das Gaumont Theater, ein berühmtes Pariser Kino jenes Verleihs, welcher Les Vampires (1915–16) produzierte.

(Les yeux qui fascinent)

Seinen festen Platz in den Geschichtsbüchern des Films sicherte sich **Les Vampires (1915–16)** jedoch auch, wenn nicht gar in erster Linie, wegen seiner Innovation in anderen Bereichen. Feuillades Herangehen an die Materie, welches es dem Liebhaber des phantastischen Films heute eher schwer macht, ein inniges Verhältnis zu seinem Werk herzustellen, entsprach in keinsten Weise der typischen Arbeitsweise zeitgenössischer Filmemacher. Neben seiner unkonventionellen Erzählweise fand er einen aufregenden neuen Weg, eine Verbindung zwischen der Welt in seinem Film und dem Publikum herzustellen. Feuillade versucht nicht erst, den Zuschauer in eine andere Welt zu entführen, in ein Reich der Phantasie und der Abenteuer fernab des in den Schützengräben jener Zeit hau-

senden Schreckens. Stattdessen transferiert Feuillade seine phantastischen Welten in die Umgebung des Zuschauers und erzeugt so einen ungeheuren Realismus. Seine Zuschauer erkannten in **Les Vampires (1915–16)** eine wirklichkeitsgetreue Abbildung ihres Lebens, ja sogar ihrer Stadt. Feuillade filmte Paris, wie es wirklich war. Er packte das komplette Equipment zusammen und baute seinen Set auf den erstbesten sich anbietenden Straßen, Hinterhöfen oder Dächern auf, ja sogar die Innenräume in seinem Film sind authentisch. Es gab keine präparierte Sets, da wurde kein Inhalt eines Schaufensters verändert, Wände verschönert oder gar Straßen gesperrt. Feuillade ging sogar so weit, Szenen vor Gaumonts Filmtheater zu drehen, jenem Kino, in welchem späterhin der Film uraufgeführt wurde. Feuillade zeigte nicht Paris mit seinen Sehenswürdigkeiten. Feuillade zeigte das Leben in der Stadt mit all seinen Details.

Für seine Pariser Zuschauer war dies natürlich eine ganz tolle Sache und so mancher dürfte den abendlichen Heimweg etwas zielstrebigere beschritten haben als üblich. Doch für die Nachwelt ist **Les Vampires (1915–16)** durch seine authentische Kulisse nicht minder interessant. Wenn wir uns den Film heute ansehen, ist es für uns eine kleine Reise zurück

an den Anfang des 20. Jahrhunderts. Wir sehen, wie die Gassen von Paris wirklich aussahen. Da fahren echte Droschken mit echten Kutschern selbstverständlich an den originalen Gaslaternen vorbei, wir blicken an den Schornsteinen der Backsteinhäuser hinweg auf das Treiben auf den Brücken über der Seine und wir haben einen Einblick in das Alltagsleben der Menschen. Und diese tolle Kulisse ist nicht im Film enthalten, weil es nunmal eine atemberaubende Kulisse ist - nein, wir bekommen sie von Feuillade serviert, weil sie nunmal da war. Und dies mit einer Selbstverständlichkeit wie wir sie aus heutigen Krimiserien gewohnt sind. Mit dem kleinen Unterschied, daß es zu jener Zeit derartiges, mit einem derart ausgeprägten, nahezu dokumentarischen Charakter eigentlich nicht gab. Dieser Blick zurück in eine andere Epoche rechtfertigt schon alleine ein Ansehen von **Les Vampires (1915–16)**.

Die größte inhaltliche Innovation des Films liegt jedoch woanders. Feuillade hatte sich in jenen Tagen den Kriminalgeschichten verschrieben, wie man unschwer erkennen kann. Bevor er mit der Arbeit an **Les Vampires (1915–16)** begann, hatte sich Feuillade bereits einen Namen als Regisseur und kreativer Kopf hinter dem aus fünf abendfüllenden Teilen bestehenden Serial *Fantômas (1913)* um den gleichnamigen Edelschurken gemacht. Auf der Basis seiner bisherigen Arbeit entwickelte Feuillade mit **Les Vampires (1915–16)** Ideen, welche seiner Zeit um fast ein halbes Jahrhundert voraus waren. In **Les Vampires (1915–16)** gewinnen die Utensilien des Helden und der Schurken mitunter eine große Bedeutung. Da gibt es Geheimgänge, gift versprühende Federhalter, Wohnzimmer verwandeln sich in Gaskammern und vieles mehr. Frauen sind nicht nur Frauen, sie sind gefährlich. Mit Irma Vep haben wir sogar den ersten echten Vamp der Filmgeschichte vor Augen. Ihr wurde übrigens mit *Irma Vep (1996)* ein recht erfolgreiches filmisches Denkmal gesetzt. Atemberaubende Stunts erleben wir genauso wie Verfolgungsjagden, edle Helden und böse Schurken. Schauen Sie sich **Les Vampires (1915–16)** in voller Länge an und sie werden sich immer an den Film erinnern, wenn Sie mal wieder einen Film mit „Bond, James Bond“ ansehen.

Mit dieser Innovation und Neudefinierung des Kriminalfilms machte sich Louis Feuillade jedoch nicht nur Freunde. Wie schon der zweite große Film des Jahres, D.W. Griffiths rassistisches Epos *The Birth of a Nation (1915)*, wurde *Les Vampires* nicht nur mit Rosen, sondern auch mit Verboten bedeckt, wenngleich auch aus vergleichsweise harmlosen Gründen. Louis Feuillade musste sich vorwerfen lassen, beim Publikum Sympathien zu Verbrechern zu wecken, vor allem durch die Figur der Irma Vep, welche damals so manche Männerträume bereicherte und damit angeblich einen verklärenden Blick auf das Verbrechen provozierte.

Ähnlich wie Griffiths *The Birth of a Nation (1915)* für die USA, erwies sich auch **Les Vampires (1915–16)** als ungeheuer bedeutend für sein Herstellungsland und gilt noch heute als eines der großen Meisterwerke des französischen sowie des surrealen Kinos. Etliche große Surrealisten honorieren **Les Vampires (1915–16)** als Film mit unmittelbarem Einfluß auf ihr eigenes Schaffen, darunter auch Starregisseure wie David Lynch oder Luis Buñuel. Selbst bei Regisseuren wie Alfred Hitchcock ist Feuillades Einfluß oftmals noch spürbar. Um den bereits begonnenen Vergleich mit *The Birth of a Nation (1915)* noch zu Ende zu führen, bleibt nur noch zu sagen, daß **Les Vampires (1915–16)** den diesbezüglichen



Das Quartier der Vampire wird gestürmt.

(Les noces sanglantes)

Nachteil hat, keine amerikanische Produktion zu sein und damit weniger Publicity zu genießen. Aus künstlerischer und filmhistorischer Sicht ist **Les Vampires (1915–16)** jedoch keineswegs unbedeutender oder gar schlechter. Im Gegenteil, das Fehlen jeglicher Propaganda im Stile des diesem um den Thron des besten Films des Jahres konkurrierenden Ku-Klux-Klan-Werbefilms macht **Les Vampires (1915–16)** noch weitaus sympathischer. Daher sollte für jeden Liebhaber von alten Filmen und natürlich erst recht für die wahren Freunde des phantastischen Films die Devise gelten, daß man **Les Vampires (1915–16)** irgendwann mal gesehen haben sollte.

Komisch, daß es von **Les Vampires (1915–16)** noch kein Remake aus dem Hause Hollywood gibt. Naja, vielleicht ist es auch besser so.

Kapitel 7

1916–18

Das Jahr 1916 entpuppte sich schnell als ein Jahr des Schreckens. Der erste Weltkrieg tobte nun bereits das dritte Kalenderjahr in Europa und der Gedanke liegt nahe, daß es sich hierbei um ein ganz normales Kriegsjahr hätte handeln können - sofern man Zeitabschnitte eines Krieges als „normal“ bezeichnen kann. Das Ausfechten eines Krieges war bislang eine Frage der Ehre, ebenso wie die Option, für das Vaterland zu sterben. Wenn es darum ging, zwecks Durchsetzung der eigenen Interessen einen Krieg anzuzetteln, war die Hemmschwelle im Vergleich zu heute wesentlich niedriger, ebenso wie weite Teile der Bevölkerung hierbei meist auch hinter den Interessen der Mächtigen standen. Krieg war eine romantisierte Sache, was angesichts der praktisch nicht vorhandenen Pressefreiheit ja auch kein Wunder. Doch auch wenn ein Krieg, aus welchen hehren Motiven auch immer, so etwas wie eine Unschuld vorweisen könnte, hätte der erste Weltkrieg sie im Winter des noch jungen Jahres 1916 verloren. Am Ende dieses Jahres sollte nur noch wenig Assoziationen zu Heldentum an den Gedanken geknüpft sein, im Schlamm eines Schützengrabens schreiend zu krepieren.

Mit der Schlacht um Verdun war auch der Punkt erreicht, bei welchem das Grauen des inzwischen von Giftgas und Flammenwerfern dominierten Krieges auch in den nicht unmittelbar bedrohten Wohnzimmer der am Krieg beteiligten Staaten spürbar wurde. Die Menschen konnten gruselige Geschichten nun endgültig nicht mehr brauchen. Was sie brauchten, waren Hoffnungen, Träume, Vertrauen in die Zukunft. Das Jahr 1916 erwies sich so für den phantastischen Film als absolut einschneidendes Jahr. Der europäische Horrorfilm, welcher seit Kriegsbeginn nur ein Mauerblümchendasein führte, kollabierte nun förmlich. Stattdessen blühte der nahe Verwandte des Horrors, das Genre des utopischen Filmes, auf. So war der eindrucksvollste Film des Jahres auch prompt Universals gewagte Verfilmung von Jules Vernes *20.000 Leagues Under the Sea (1916)* unter der Regie von Stuart Paton. Dieser Film war damals mit Produktionskosten von einer halben Million Dollar nahezu unvorstellbar teuer und wurde schon alleine wegen seiner vor den Bahamas gedrehten innovativen Unterwasseraufnahmen und bahnbrechenden Spezialeffekte zu einem Meilenstein des Kinos. In einigen Lexika des Horrorfilms findet man den Film wegen seiner Sequenzen mit Seeungeheuern erwähnt, aber dabei handelt es sich um ein nicht sonderlich fundiertes Wunschdenken.

Einer der wenigen Filme mit Gruselambiente, welcher neben den letzten Folgen von **Les Vampires (1915–16)** in jenem Jahr das Licht der Welt erblickte und das Publikum in Scharen in die Lichtspielhäuser lockte, war erwartungsgemäß eine amerikanische Produktion mit fast ausschließlich amerikanischem Publikum. Hierbei handelte es sich allerdings um eine Cliffhanger-Serie aus 16 Teilen, wodurch der Publikumserfolg im Vergleich zu dem phänomenalen *20.000 Leagues Under the Sea (1916)* gleich wieder relativiert wird. **The**

Crimson Stain Mystery (1916)¹ lautet der Titel des aus 16 Teilen bestehenden Serials. Die auf dem *mad scientist*-Plot aufbauende Geschichte erzählt von Dr. Burton Montrose, welcher ein Enzym entdeckt, mit welchem er das menschliche Gehirn so zu stimulieren können glaubt, daß aus ganz normalen Menschen superintellektuelle Schlaumeier werden. Natürlich haben Montroses Experimente unerwünschte Folgen. Seine Versuchspersonen verwandeln sich in entstellte Monstren mit ausgesprochen mörderischen Instinkten. Die künstlich erschaffenen Mutanten rotten sich zu einer Verbrecherbande zusammen, welche es vornehmlich auf das Hab und Gut der wohlhabenden Mitbürger abgesehen hat. Die Polizei ist hilflos, worauf ein sensationswütiger Zeitungsverleger seinen Sohn Harold Stanley auf die mysteriöse Bande ansetzt. Harolds einziger Hinweis ist das Gerücht, daß im Auge des Anführers ein purpurner Fleck zu sehen sein soll. Harold findet Unterstützung in Florence, der Tochter von Dr. Montrose, in welche sich Harold im Laufe der Serie zunehmend verliebt und somit für den romantischen Farbtupfer innerhalb der Geschichte sorgt. Als Gegenpol zu Florence dient Vanya Tosca, eine Vampirin aus den Reihen der Mutanten, welche Harold bei seinen Ermittlungen in die Quere kommt. Am Ende findet Harold dann heraus, daß Dr. Montrose ein Selbstexperiment vollzog und daß er selbst und höchstpersönlich der Anführer der Bande ist. **The Crimson Stain Mystery (1916)** ist ein ausgesprochen unterhaltsames Serial, welches glücklicherweise auch in seiner gesamten Länge für die Nachwelt erhalten blieb.

In Deutschland war man jedoch auch nicht untätig. Die Deutsche Bioscop GmbH produzierte mit **Homunculus (1916)**² ebenfalls ein Serial, basierend auf Shelleys damals sehr beliebten *Frankenstein*-Motivs. Friedrich Kühne ist hier in der Rolle des Wissenschaftlers zu sehen, welcher seine Version der möglichst perfekten Kreatur erschafft. Als die Kreatur die Tatsache über ihre Herkunft herausfindet und auch erfährt, daß sie keine Seele hat und somit unfähig ist zu lieben, verwandelt sie sich in einen zwar äußerst attraktiven, aber tyrannischen Unmenschen, gejagt von seinem Schöpfer.

¹ **The Crimson Stain Mystery** (*Erbograph/Consolidated, USA 1916, Regie: T. Hayes Hunter, Drehbuch: Albert Payson Terhune, Kamera: Ludwig G.B. Erb, Darsteller: Maurice Costello, Ethel Grandin, Thomas J. McGrane, Olga Olova*)

- Kapitel:*
- 01 - *The Brand of Satan,*
 - 02 - *The Demon's Spell,*
 - 03 - *The Broken Spell,*
 - 04 - *The Mysterious Disappearance,*
 - 05 - *The Figure in Black,*
 - 06 - *The Phantom Image,*
 - 07 - *The Devil's Symphony,*
 - 08 - *In the Shadow of Death,*
 - 09 - *The Haunting Spectre,*
 - 10 - *The Infernal Fiend,*
 - 11 - *The Tortured Soul,*
 - 12 - *The Restless Spirit,*
 - 13 - *Despoiling Brutes,*
 - 14 - *The Bloodhound,*
 - 15 - *The Human Tiger,*
 - 16 - *The Unmasking*

² **Homunculus** (*Deutsche Bioscop, Deutschland 1916, Regie: Otto Rippert, Drehbuch: Robert Reiner, Kamera: Carl Hoffman, Darsteller: Olaf Foenns, Friedrich Kühne, Ernst Ludwig, Albert Paul, Lore Rückert, Laufzeit: ca. 401 Minuten*)

Urversion von 1916:

- Kapitel:*
- 01 - *Homunculus* (70 Minuten),
 - 02 - *Das geheimnisvolle Buch* (76 Minuten),
 - 03 - *Dies Liebestragödie des Homunculus* (65 Minuten),
 - 04 - *Die Rache des Homunculus* (68 Minuten),
 - 05 - *Die Vernichtung der Menschheit* (62 Minuten)

Neue Schnittfassung aus dem Jahr 1920:

- Kapitel:*
- 01 - *Der künstliche Mensch* (97 Minuten),
 - 02 - *Die Vernichtung der Menschheit* (93 Minuten),
 - 03 - *Ein Titanenkampf* (85 Minuten)

Das sechsteilige Serial mit einer Gesamtlaufzeit von 401 Minuten wurde trotz einer etwas langatmigen Erzählweise und eines minderwertigen Drehbuches zum größten Filmerfolg Deutschlands während der Zeit des ersten Weltkrieges. Und der Erfolg war wirklich phänomenal. Die Serie beeinflusste sogar die Berliner Modewelt nachhaltig. 1920 wurde der Film erneut veröffentlicht, dieses Mal jedoch gnädigerweise um über 2 Stunden gekürzt, was das komplette Projekt auch beim erneuten Sehen erträglich machte. Als Assistent des Regisseurs Otto Rippert war Fritz Lang tätig, was im Nachhinein wohl das interessanteste Faktum an diesem frühen Kassenschlager sein dürfte.

In **Without a Soul (1916)**³, nicht zu verwechseln mit **Life Without a Soul (1915)** und eigentlich ein überarbeitetes Re-Release des versackten Films *Lola (1914)*, kommt eine weitere *Frankenstein*-Variation zum Einsatz. Clara Kimball Young, die Gattin des Autors und Regisseurs James Young und auch ansonsten eine erfolgreiche Schauspielerin, spielt Lola Barnhelun, eine zauberhafte junge Frau, welche bei einem Autounfall ums Leben kommt. Ihr Vater, natürlich ein Wissenschaftler, packt ihre Leiche und testet an ihr seine neueste Erfindung: einen elektrischen Strahl, welcher Tote zum Leben erwecken soll. Natürlich geht wieder eine Kleinigkeit schief, Lola wird ohne ihre Seele zum Leben erweckt. Dementsprechend ist die wiedererweckte Lola nicht mehr die liebenswerte junge Frau von früher, sondern ein gewissenloses Wesen, welches einen Mann nach dem anderen ruiniert. Doch Lola leidet an einer Herkrankheit (mal was neues!) und als sie am Ende des Filmes zu Boden fällt und ihren Vater anfleht, sie erneut zum Leben zu erwecken, weigert sich dieser und überläßt auch Lolas Körper dem Tod.

Die Szene der Wiederauferstehung Lolas ist für damalige Verhältnisse sehr beeindruckend. Während Lolas Vater, dargestellt von Edward Kimball, welcher auch im realen Leben der Vater der Hauptdarstellerin war, versucht, Lola wieder zum Leben zu erwecken, sieht man im Hintergrund den Schemen des Todes, wie er versucht, Lola in seinen Umhang zu hüllen und in sein Reich zu holen. Ziemlich gut gelungene Szene, schöne Bilder. Auch ansonsten ist der Film weitaus besser gelungen, als man vermuten mag. Es handelt sich um einen sehr künstlerischen Film, der es trotz der abgedroschenen Grundidee hervorragend schafft, als ungewöhnlich zu erscheinen. Hier spürt man deutlich, daß James Young bereits ein alter Hase im Filmbusiness war.



Die Wiedererweckung Lolas und der Versuch des Todes, Lola mit sich zu nehmen
(**Without a Soul (1916)**.)

Wie man sich wohl schon denken mag, waren im Jahr 1916 solche Seelenstrips wie **Life Without a Soul (1915)**, **Homunculus (1916)** und **Without a Soul (1916)** groß in Mode. Es gab da auch prompt noch ein paar weitere Filme mit ähnlichem Titel und Inhalt, über welche man jedoch getrost den Mantel des Vergessens ausbreiten kann. *Woman Without a Soul (1916)* war ein ziemlich freches Plagiat und natürlich ließ dann *Girl Without Soul (1916)* auch nicht lange auf sich warten. Mit Horror haben diese Filme letzten Endes aber nichts mehr gemein. Wobei der unvermeidliche *Man Without a Soul (1916)* wenigstens noch ein eher unkonventionelles Ende hat: Der Wiedererweckte bekommt seine Seele zurück, indem

³**Without a Soul**, aka **Lola** (World Film Corporation/Clara Kimball Young Company, USA 1914/16, Regie, Drehbuch: James Young, Darsteller: Clara Kimball Young, Edward M. Kimball, Alec B. Francis, Laufzeit: ca. 66 Minuten)

er betet. Ist doch mal was anderes. Amen.

1917 war die filmische Ausbeute verständlicherweise immer noch recht traurig. Die einzigen beiden halbwegs interessanten Vertreter stammen aus deutschen Produktionsstätten. Als erste wäre **Das Bildnis des Dorian Gray (1917)**⁴, zu nennen, produziert von dem uns mittlerweile leidlich bekannten Richard Oswald. Nachdem Oswald bereits zwei Genreklassiker mehr oder weniger werkgetreu auf die Leinwand gebracht hatte (Sir Arthur Conan Doyles **Der Hund von Baskerville (1914)** sowie den auf Stevensons *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* basierenden **Ein seltsamer Fall (1914)**, nebenbei sei noch die recht horrorfreie und daher nicht weiter erwähnte Filmfassung von *Hoffmanns Erzählungen (1916)* erwähnt), nahm er nun Oscar Wilde auf's Korn. Die Hauptrolle besetzte Oswald mit Bernd Aldor, mit welchem er noch einige weitere Filme drehen sollte.

Aber der wahre Höhepunkt des Jahres war ein waschechter Ableger des Horrorgenres, geschrieben von einem zukünftigen Meister des phantastischen Films: **Hilde Warren und der Tod (1917)**⁵, nach einem Drehbuch von Fritz Lang. Erzählt wird die Geschichte von Hilde Warren, einer berühmten Schauspielerin, welche von einem verurteilten Mörder geschwängert wird. Sie wird zunehmend von Visionen des Todes geplagt, bis ihr klar wird, daß ihr Kind ein exaktes Abbild des Vaters ist. Ihre mütterlichen Gefühle beiseite schiebend, tötet sie das Balg und landet im Gefängnis. Dort erscheint ihr der Tod erneut, diesmal begibt sie sich jedoch in seine Umarmung. Da haben wir ihn, den Prototypen von **Rosemary's Baby (1968)**. Das interessanteste an dem Film ist natürlich die Gestalt des Todes und, Hah!, da werden wir prompt fündig, denn dieser wird doch tatsächlich von Fritz Lang himself verkörpert. Das wundert wohl niemanden, wenn man bedenkt, daß Fritz Lang damals ein offensichtliches Faible für den Sensenmann hatte und noch für einige weitere Filme sorgen würde, in deren Mittelpunkt diese Gestalt steht (**Die Pest in Florenz (1919)**, **Totentanz (1919)**, **Lilith und Ly (1919)** sowie **Der müde Tod (1914)**), wobei er in letzterem dem Tod noch eine besondere charakterliche Note verpasste, auf welche wir noch genauer eingehen werden, wenn die Zeit dafür gekommen ist). Die Rolle der Hilde Warren wurde übrigens von Mia May übernommen, der Ehefrau des Regisseurs und Produzenten Joe May.

Auch 1918 sollte sich die Lage des Horrorfilms kaum verbessern. Aber immerhin reichte es für zwei durchaus interessante Verfilmungen ein und desselben Stoffes. Das vielleicht schönste Stück deutschsprachiger Horrorliteratur des 20. Jahrhunderts, Hanns Heinz Ewers wunderbarer Roman **Alraune** wurde 5 Jahre nach seiner Erstveröffentlichung gleich doppelt verfilmt. Ewers, ein renommierter Autor von Schauerromanen wie *Das Grauen (1907)* oder *Vampir (1920)* lieferte 1911 mit *Alraune* einen wahren Bestseller ab, welcher in viele Sprachen übersetzt und auf der ganzen Welt vertrieben wurde, bis heute. Mit Hilfe einer sehr interessanten und blumigen Sprache erzählt Ewers die Geschichte von „Dr.med.Ord.Professor und Wirkl.Geh.Rat“ Jakob ten Brinken, welcher sich, angestiftet durch den im Bann des uralten Alraune-Mythos stehenden Abenteurers Frank Braun, auf ein außergewöhnliches Experiment einläßt. Sie erschaffen anhand des Samens eines frisch Erhängten, welchen dieser im Augenblick seines Todes über den Waldboden ergoß, Alraune, einen verlockenden weiblichen Dämon, der die Männer scharenweise ins Unglück oder gar den Tod stürzt. Prinzipiell ist auch diese Geschichte wieder an Mary Shelleys Konzept der künstlichen Kreatur, die Geschichte des Golems und alchemistische Fabeln angelehnt, doch ist Ewers Buch ein gesunder Mix, wesentlich provozierender und strahlt vor schwarzer Erotik in einem Maße, welches diese Ähnlichkeiten durchaus vergessen läßt.

Die in chronologischer Reihenfolge erste Filmfassung, **Alraune (1918,I)**⁶ unter der Regie

⁴**Das Bildnis des Dorian Gray** (*Richard Oswald Film, Deutschland 1917, Regie: Joe May, Drehbuch: Richard Oswald, Kamera: Max Faßbender, Darsteller: Bernd Aldor, Lupu Pick, Ernst Pittaschau, Laufzeit: ca. 80 Minuten*)

⁵**Hilde Warren und der Tod** (*May Film, USA 1917, Regie: Joe May, Drehbuch: Fritz Lang, Kamera: Curt Courant, Darsteller: Mia May, Hans Mierendorff, Bruno Kastner, Fritz Lang, Laufzeit: ca. 80 Minuten*)

⁶**Alraune**, aka **Alraune die Henkerstochter, genannt die Rote Hanne** (*Neutrat Film, Deutschland 1918,*

von Eugen Illes, gilt als die schwächste der bislang fünf Verfilmungen des Romans, mittlerweile jedoch leider auch als verschollen. In den Hauptrollen war Hilde Wolter als Alraune sowie Friedrich Kühne zu sehen.

Leider ereilte auch die zweite Verfilmung **Alraune (1918,II)**⁷ das Schicksal des Vergessens, wobei diese Verfilmung aus filmhistorischer Sicht durchaus interessant wäre. Diese Produktion, welche in Österreich begonnen und nach Kriegsende im neu entstandenen Ungarn beendet wurde, wurde von Mihaly Kertesz inszeniert. Kertesz erlang einen hohen Bekanntheitsgrad nach seiner Auswanderung in die USA, wo er unter dem Namen Michael Curtiz unter anderem auch für Abenteuerfilme mit Errol Flynn in der Hauptrolle verantwortlich zeichnete. Der wesentliche Unterschied zwischen Kertesz' Film und Ewers Romanvorlage war, daß Alraune hier auf einem direkteren Weg gezeugt wurde, nämlich durch die Kopulation einer Hure mit einer Alraunewurzel.

Weitere *Alraune*-Verfilmungen entstanden in den Jahren 1928, 1930 und 1952 und diese waren dann im direkten Vergleich mit diesen beiden Frühwerken richtig gut. Hierbei könnte auch eine Rolle gespielt haben, daß Hanns Heinz Ewers, enttäuscht von den beiden Produktionen des Jahres 1918, seinen Roman selbst für die Leinwand adaptierte. Es sei hier erwähnt, daß es noch einen weiteren Film gibt, *Alraune und die Zigeunerin (1913)*. Dieser Film hat mit Ewers Roman nichts zu tun und er handelt auch nur von einer Frau, welche aufgrund ihrer moralischen Ansichten unangenehm auffällt. Darüberhinaus gibt es noch Werbeplakate zu *Alraune und der Golem (1919)*, aber es darf bezweifelt werden, daß dieser Film jemals fertiggestellt wurde.



Alraune, dargestellt von Hilde Wolter, in dem verlorenen Alraune (1918,I).

So, wie wohl unschwer zu erkennen ist, war das Horrorgenre in den Jahren 1917 und 1918 fast tot, es röchelte nur noch ganz leise vor sich hin. Der Krieg war schuld. Aber jetzt war das Ende des Krieges erreicht. Und prompt sollte es nicht lange dauern, bis es wieder so richtig losging. Und dieses Mal sollte das Genre nur noch schwer zu bremsen sein.

Regie, Kamera: Eugen Illes, Darsteller: Hilde Wolter, Friedrich Kühne, Laufzeit: ca. 88 Minuten)

⁷*Alraune (Österreich/Ungarn 1918, Regie: Mihaly Kertesz (aka Michael Curtiz), Fritz Odon, Drehbuch: Richard Falk, Darsteller: Guyla Gal, Rozsi Szollosi, Jeno Torzs, Margit Lux, Laufzeit: ca. 80 Minuten)*

Kapitel 8

1919

Das erste Nachkriegsjahr begann. Und mit dem Krieg war auch die zweitgrößte Durststrecke überwunden, welche den Horrorfilm in seiner Geschichte heimsuchen sollte.

Die Nachfrage nach phantastischen Filmen begann stark anzusteigen, was auch nicht weiter verwunderlich ist. Nach Jahren des Krieges und der Entbehrungen war wieder ausreichend Platz für die Muse, mehr Gelegenheit zum Träumen vorhanden. Geld fehlte an allen Ecken und Enden, weshalb die Filmindustrie gar nicht die Chance hatte, explosionsartig zu boomen. Die Stunde der Künstler hatte jedoch geschlagen und vor allem in Deutschland schien der Nachholbedarf an kreativer Beschäftigung immens anzuwachsen. Auch war die Filmkunst inzwischen ihren Kinderschuhen entwachsen und abendfüllende Spielfilme die Regel. Die Zeit der viertelstündigen Kurzfilme war definitiv vorbei, das Publikum nicht mehr so leicht zu beeindrucken wie noch zu Beginn des Krieges und ab sofort war das Erzählen von Geschichten angesagt, nicht mehr das Bestaunen von Bildern.

Wie nicht anders zu erwarten war, zählte der deutsche Fließbandproduzent Richard Oswald zu jenen Filmemachern, welche dieses Jahr am Gesamtumsatz der Filmindustrie maßgeblich beteiligt waren. Auch über die Kriegsjahre hinweg war Oswald gut im Geschäft gewesen und verbuchte vor allem mit einer Reihe von Aufklärungsfilmen Gewinne, was er mit *Prostitution* (1919) auch weiterhin betrieb. Natürlich war auch wieder ein Oswald'scher Gruselstreifen fällig, **Unheimliche Geschichten (1919)**¹. Wie der Titel bereits vermuten läßt, handelt es sich bei **Unheimliche Geschichten (1919)** um eine Aneinanderreihung von voneinander unabhängigen Episoden. Diese werden durch eine rudimentäre Rahmenhandlung zusammengehalten, welche in einem Bücherladen spielt. Die erste Episode ist eine Mixtur von Edgar Allan Poes *The Black Cat* und *The System of Dr. Tarr and Professor Feather*, gefolgt von Stevensons *Suicide Club*, Anselma Heines *Die Erscheinung*, Liebmanns *Die Hand* sowie Oswalds eigener Geschichte *Der Spuk*. Oswald verfilmte seine Poe-Episode in Form einer Komödie erneut in **Unheimliche Geschichten (1919)**.

Der diesjährige Beitrag von Pathé, der erste seit langem, wurde als Folge des Krieges vollständig in den USA produziert - und floppte. **The Thirteenth Chair (1919)**² war die Verfilmung des gleichnamigen Bühnenstückes von Bayard Veiller. Es ging um den während einer Séance stattgefundenen Mord an einem Manne, welcher auf dem dreizehnten Stuhl Platz genommen hatte. Nichts besonderes, aber dennoch interessant, da Tod Browning mit **The Thirteenth Chair (1929)** ein Remake mit Bela Lugosi und einen seiner ersten Tonfil-

¹**Unheimliche Geschichten**, aka **Tales of the Uncanny**, aka **Tales of Horror**, aka **Five Sinister Stories**, aka **Eerie Tales**, aka **Weird Tales** (*Richard Oswald Film, Deutschland 1919, Regie: Richard Oswald, Drehbuch: Richard Oswald, Robert Liebmann, Kamera: Carl Hoffmann, Darsteller: Anita Berber, Conrad Veidt, Reinhold Schünzel, Laufzeit: ca. 110 Minuten*)

²**The Thirteenth Chair** (*Pathé, USA 1919, Regie, Drehbuch: Léonce Perret, nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Bayard Veiller, Darsteller: Yvonne Delva, Creighton Hale, Marie Shotwell, Christine Mayo, Suzanne Colbert*)

me inszenierte.

Der nennenswerte Rest dieses Filmjahres gehört ausschließlich den Deutschen, womit auch eindeutig klar sein dürfte, welche Nation den Werdegang des allmählich geburtsreifen Horrorfilms bestimmen würde. Der wohl fleißigste Horrorfilmschaffende jener Tage war das Drehbuch-Wunderkind Fritz Lang. Lang hatte sich nach **Hilde Warren und der Tod (1917)** endgültig auf die Themen Sex und Tod eingeschossen und brachte seine Gedanken nun konkret auf's Papier.

Eine unwiderstehliche Frau taucht in Florenz auf. Cesare, der Herrscher der Stadt, verfällt ihr ebenso wie sein Sohn. Es dauert nicht lange, bis das böse Weib beginnt, Zwietracht zu säen. In einem Anfall von Eifersucht befiehlt Cesare, das untreue Weib zu bestrafen. Sein Sohn jedoch kommt der Folter zuvor; er tötet seinen Vater und übernimmt die Kontrolle über die Stadt. Im Laufe der Zeit beginnt die Moral in der Stadt beständig zu zerfallen, selbst Kirchen werden unter dem Einfluß des Weibes zu Tempeln der Lüste. Sogar ein Franziskanermönch, welcher regelnd eingreifen möchte, fällt unter ihren Bann und wird zum Mörder. Doch irgendwann ist es genug. Der Tod hält Einzug in die Stadt und jedermann, egal ob reich oder arm, wird ein Opfer der Pest.

Bei seinem Drehbuch zu **Die Pest in Florenz (1919)**³ orientierte sich Lang augenscheinlich nicht nur an den alten Grundmotiven des *Danse Macabre* und Holbeins 1526 entstandenem *Totentanz*. Die unmittelbare Vorlage war vor allem Edgar Allan Poes Geschichte *The Masque of the Red Death*, in welcher sich im Angesicht der im Lande wütenden Pest eine Reihe Adliger in einem Schloß verschanzt und man sich dort einem sündigen, feudalen Leben hingibt. Die Geschichte endet damit, daß der „rote Tod“ auch in das so sicher erscheinende Schloß einzieht und den dort Eingeschlossenen die gerechte Strafe für ihr zügel- und rücksichtsloses Leben erteilt. Der wesentliche Unterschied zwischen Poes und Langs Herangehen an den Stoff ist jedoch, daß bei Fritz Langs Ansatz nicht ein Kollektiv von Menschen das Böse darstellt. Lang konzentriert die Ursache des Übels auf eine einzelne Person, auf die namenlose Frau. Gewissermaßen sind bei Lang die Bestraften vor allem die Opfer ihrer eigenen sexuellen Gier. In der Rolle der Frau brillierte Marga von Kierska, welcher somit die Ehre gebührt, die erste Vertreterin einer ganzen Reihe von femmes fatales in Fritz Langs Schaffen zu sein.

Bemerkenswert bei **Die Pest in Florenz (1919)** sind neben Fritz Langs Präsenz vor allem die künstlerischen Aspekte. Die Inszenierung war sehr aufwendig, tausende kleiner Utensilien fanden Verwendung. Insgesamt gab es vier verschiedene künstlerische Leiter, jeder mit seinem eigenen Bereich und sie alle hatten beide Hände voll zu tun. Der Architekt Franz Jaffe entwarf die Sets von Florenz, während Walter Röhrig zusammen mit Walter Reimann die Hintergründe der Bühnenbilder schuf. Für die komplette Innenausstattung zeichnete Herrmann Warm verantwortlich. Diese vier Leute waren ein äußerst eingespieltes Team, welches mit Ausnahme von Franz Jaffe auch den Bühnenbau und die Dekoration von **Cabinet des Dr. Caligari, Das (1919)** übernahm. Fritz Lang übernahm Teile der Ausstattung in seinem späteren Werk **Der müde Tod (1921)**.

In seinem nächsten Drehbuch variierte Fritz Lang sein aktuelles Lieblingsthema erneut. **Lilith und Ly (1919)**⁴ erzählt von Frank Landow, einem jungen Wissenschaftler, welcher entdeckt hat, wie man künstliches Leben erschaffen kann. Halt, stop, unterdrücken Sie Ihr Gähnen! Lang hatte hier wirklich eine gute Idee und dieses Frankenstein-Prinzip ist aus filmhistorischer Sicht auch zweitrangig. Landow ist im Besitz eines Rubins, mit dessen Strahl er eine Statue von Lilith, der mystischen weiblichen Essenz des Universums, zu fleischlicher Gestalt werden läßt. Programmgemäß ist Landow sofort unrettbar in Lilith

³**Die Pest in Florenz**, aka **The Plague in Florence** (*Decla Film, Deutschland 1919, Regie: Otto Rippert, Drehbuch: Fritz Lang, Kamera: Willy Hameister, Emil Schünemann, Darsteller: Marga von Kierska, Otto Mannstaedt, Anders Wikmann, Laufzeit: ca. 96 Minuten*)

⁴**Lilith und Ly**, aka **Lilith and Ly** (*Fiat Film, Österreich 1919, Regie: Drich Kober, Drehbuch: Fritz Lang, Kamera: Willy Hameister, Darsteller: Elga Beck, Hans Marschall*)

verliebt und ihr ausgeliefert.

Mit Lilith naht auch Landows Untergang. Auf einem Bildschirm erkennt er, daß Lilith ein böses Wesen ist und er muß hilflos zusehen, wie Lilith ständig an Stärke gewinnt, während seine Kräfte kontinuierlich schwinden. Hinzu kommt noch, daß seine neue Liebe, Ly, ebenfalls unter Lilith leidet und auf seinem Bildschirm immer blasser wird - bis er die Kraft aufbringt, die von ihm geschaffenen Bilder in Form der Statue und des Bildschirms zu zerstören. Mit Hilfe des Rubins vernichtet er letztendlich Liliths Inkarnation.

Bei **Lilith und Ly (1919)** war es dann soweit. Nachdem Lang in **Hilde Warren und der Tod (1917)** die Frau und den Tod noch gegenüberstellte und in **Pest in Florenz, Die (1919)** eine Frau den Auslöser für das Erscheinen des Todes gibt, hat er in **Lilith und Ly (1919)** die Gestalten Frau und Tod in einer Figur vereint. Lilith verführt und tötet, beide Vorgänge sind zu einer Handlung verbunden. Dies paart er wie auch bereits in **Pest in Florenz, Die (1919)** mit traditionellen Horrormotiven. Die Fleischwerdung Liliths ist an die Geschichte des Golems angelehnt und die Parallelen zwischen Lilith und dem klassischen Vampir sind nicht zu übersehen. Das Vampirmotiv wird hier allerdings variiert. Während der klassische Vampir kein Spiegelbild innehat, konzentriert sich Fritz Lang auf dieses. Anstelle eines Spiegels kommt ein Bildschirm zum Einsatz, welcher **Lilith und Ly (1919)** angesichts dieser technischen Vision Langs auch einen Eintrag in den Lexika der Science Fiction einbrachte. Falls Sie **Lilith und Ly (1919)** gerne sehen möchten, muß ich Sie leider erneut enttäuschen: Allem Anschein nach hat keine Kopie des Films bis heute überlebt.

Parallel zu **Lilith und Ly (1919)** entstand, erneut unter der Regie von Otto Rippert, die dritte Sex&Tod-Abhandlung aus der Feder Fritz Langs mit dem Titel **Totentanz (1919)**⁵. Ein unattraktiver Krüppel benutzt eine schöne Tänzerin, um Männer ins Verderben zu locken. Als sie sich verliebt, verspricht der dämonische Krüppel ihre Freilassung - falls ihr Geliebter es schaffen sollte, aus den labyrinthartigen Katakomben seines Hauses zu entkommen. Doch der Geliebte stirbt bei dem Versuch, aber nicht bevor der Zuschauer erfährt, daß auch er selbst ein Mörder ist. Auch der Krüppel überlebt das Finale nicht und die Tänzerin tanzt sich vor dem Sarg ihres Geliebten zu Tode.



*Sascha Gura betört die Männerwelt in
Totentanz (1919).*

Die Inhaltsbeschreibung ist recht vage, denn auch hier muß man leider davon ausgehen, daß keine Kopie des Filmes mehr existiert. Es gibt lediglich eine Handvoll von zeitgenössischen Beschreibungen des Filmes. Eines ist jedoch eindeutig zu bestimmen, nämlich die Variation des Grundthemas. Dieses Mal ist die betörende Frau selbst das Opfer von Männern. Auf der einen Seite ein verkrüppelter, widerwärtiger Tyrann, welcher sie gefangenhält und ihren Sex einsetzt, um anderen zu schaden. Auf der anderen Seite ein attraktiver Traumprinz, welcher allerdings ein verurteilter Mörder und ebenso böse wie der Krüppel ist. Auch hier führt die Leidenschaft in das Verderben.

Hermann Warms hatte bei diesem Film erneut die künstlerische Leitung und die Rolle des verkrüppelten Schuftes übernahm Werner Krauss. Ihm werden wir in Kürze in einer ähnlich angelegten Rolle erneut begegnen. Ein kleiner Hinweis am Rande sei noch erlaubt: In etlichen Nachschlagwerken wird dieser Film mit dem *Svengali*-ähnlichen *Der Totentanz (1912)* verwechselt. In diesem Film von Urban Gad gerät eine Frau unter den Einfluß eines

⁵**Totentanz**, aka **Dance of Death** (*Helios Film, Deutschland 1919, Regie: Otto Rippert, Drehbuch: Fritz Lang, Kamera: Willy Hameister, Darsteller: Sascha Gura, Werner Krauss, Joseph Römer, Richard Kirsch*)

Komponisten. Daher sei generell zur Vorsicht geraten, falls **Totentanz (1919)** im Rahmen einer Compilation oder ähnlichem beworben wird - es steckt stets der falsche Film drin.

Doch damit war noch lange nicht genug der leider nicht mehr auffindbaren potentiellen Kunstwerke. Wobei bei **Satanas (1919)**⁶ die Zeichen recht gut stehen, daß es ein solches sein könnte. Erstens ist der Titel schonmal nicht schlecht, *ha!* Zweitens war das involvierte Team ausgesprochen hochkarätig. Das Skript stammte aus der Feder von Robert Wiene, die Kamera wurde von Karl Freund bedient, in der Rolle des Satan kam Conrad Veidt zum Einsatz und auf dem Regiestuhl nahm Friedrich Wilhelm Murnau Platz. Falls Ihnen diese Namen noch nicht viel sagen, macht nichts. Sie werden sie noch kennenlernen.

Conrad Veidt trat gegen Ende des Jahres als Produzent, Regisseur und Hauptdarsteller des Films **Wahnsinn (1919)**⁷ in Erscheinung. In seinem Regiedebüt erzählt Veidt die Geschichte eines vom Pech verfolgten Bankiers, welcher am Rande des Nervenzusammenbruchs einer Zigeunerin begegnet. Diese weissagt ihm, er würde eine Kiste finden, welche ihm entweder Glückseligkeit oder den Tod bringe. Da der Bankier ein Pechvogel ist, wird er am Ende des Filmes natürlich in der Kiste eingeschlossen und erstickt langsam.

Veidt gab sich alle Mühe, den Film durch ausgefallene Beleuchtung als künstlerisch beeindruckend wirken zu lassen. Ein anderer Film des Jahres, in welchem Veidt eine der tragenden Rollen innehatte, war aufgrund einer ausgeprägten künstlerischen Gestaltung quasi über Nacht zu einem Monument des Mediums Film geworden und Veidts Regieerstling stand entweder noch unter dem direkten Einfluß seines großen Vorbildes oder Veidt wollte auf der Erfolgswelle mitschwimmen.

Dieser hier erwähnte Film, welcher Conrad Veidt in seiner Arbeit beeinflusste, wurde ebenfalls 1919 gedreht, gelangt aber erst zu Beginn des Jahres 1920 in die Kinos. Der Uraufführung des fertigen Werkes ging eine der bis dahin größten Werbekampagnen für einen Film aus deutscher Produktion voraus. Noch bevor man den Film überhaupt sehen konnte, begegneten die Bürger Berlins auf der Straße einer Vielzahl von Werbeplakaten. Diese Plakate gaben keinen Hinweis auf das beworbene Produkt. Es gab nur eine etwas eigenartige Inschrift in großen Lettern zu lesen. Die Inschrift lautete:

DU MUSST CALIGARI WERDEN!

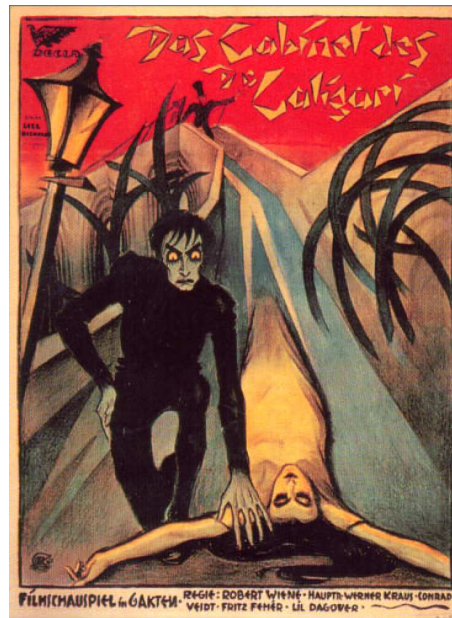
⁶**Satanas** (*Deutschland 1919*, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau, Drehbuch: Robert Wiene, Kamera: Karl Freund, Darsteller: Conrad Veidt)

⁷**Wahnsinn**, aka **Madness** (*Veidt Film, Deutschland 1919*, Regie: Conrad Veidt, Drehbuch: Margarete Lindau-Schultz, Hermann Fellner, Kamera: Carl Hoffmann, Darsteller: Conrad Veidt, Reinhold Schünzel, Gussy Hole, Grit Hegesa)

Kapitel 9

Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)

Es war das Jahr 1913, als ein junger Mann namens Hans Janowitz einen kleinen Vergnügungspark in der Nähe des in Hamburg gelegenen Holstenwalls besuchte. An diesem Abend fiel ihm eine junge Frau auf, welche fröhlich den Jungs den Kopf verdrehte. Hans Janowitz war von ihr fasziniert und folgte ihr einige Zeit, bis sie in einem Gebüsch verschwand. Einige Augenblicke sah Janowitz einen gut gekleideten Herren aus diesem Gebüsch hervortreten und im Dunkel der Nacht verschwinden. Am nächsten Tag erfuhr Hans Janowitz, daß das Mädchen am Holstenwall ermordet aufgefunden worden sei. So lautet die von Hans Janowitz fast 30 Jahre später erzählte Legende. Doch jetzt wieder zurück zu jenen Umständen, welche zu jenem Werk führen, welches wir hier betrachten wollen: **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)**¹.



Deutsches Filmplakati, 1920

Nach dem Ende des ersten Weltkrieges befand sich die deutsche Filmindustrie in einer mißlichen Lage. Bis 1914 hinkte die Qualität und Attraktivität des deutschen Films deren von Erzeugnissen aus Frankreich, Italien, Dänemark, England und den USA stark hinterher. Es existierte zwar eine Filmindustrie, aber diese war nicht konkurrenzfähig genug, um sich gegen Importe aus den genannten Ländern zu schützen. Ausländische Filme liefen zwar in großen Mengen in Deutschland an, umgekehrt schafften es aber nur die besten deutschen Erzeugnisse auf Leinwände in fernen Ländern.

An für sich wäre dies nicht weiter tragisch, wenn da nicht der erste Weltkrieg ausgebrochen wäre. Zu Beginn des Jahres 1916 wurde nämlich der Import ausländischen Materials, mit Ausnahme solchens aus Dänemark, von staatlicher Seite verboten. Dies geschah ausge-

¹Das Cabinet des Dr. Caligari, aka Das Cabinet des Dr. Caligari, aka The Cabinet of Dr. Caligari (Declabioscop, Deutschland 1919, Produktion: Erich Pommer, Rudolph Meinert, Regie: Robert Wiene, Drehbuch: Carl Mayer, Hans Janowitz, Darsteller: Friedrich Feher, Werner Krauss, Conrad Veidt, Lil Dagover, Laufzeit: ca. 72 Minuten)

rechnet zu ungefähr jenem Zeitpunkt, als das Medium Film gewaltig an Bedeutung und Beliebtheit gewann. Dementsprechend hinterließ dieses Importverbot eine gewaltig klaffende Lücke und der verbleibende Rest der deutschstämmigen Filmwirtschaft schaffte es nicht, den Bedarf an Filmen zu decken. Diese Entwicklung hatte zur Folge, daß sich zwischen Beginn und Ende des ersten Weltkrieges die Anzahl der deutschen Produktionsgesellschaften nahezu verachtfachte.

Der Staat erkannte die Wichtigkeit des Mediums Film für propagandistische Zwecke kurz nach Einsetzen des Booms von 1916. General Ludendorff sorgte 1917 dafür, daß sich die führenden deutschen Filmproduktionsfirmen unter einem Dach zur Universum Film A.G., der UFA, zusammenschlossen. Die staatliche Beteiligung an der UFA lag bei etwa einem Drittel.

Nach Kriegsende wechselte die Kontrolle über die UFA zur Deutschen Bank. Nachdem der Zusammenschluß zur UFA geholfen hatte, die Produktionsstandards enorm zu verbessern, war die Deutsche Bank natürlich daran interessiert, aus der UFA ein profitables und international bedeutendes Unternehmen zu machen. Doch wie sollte man dies bewirken? Ganz einfach, durch international erfolgreiche Produkte. Und so begannen die Produzenten und Regisseure, neue Terrains zu erforschen. Hierzu gehörten auch Filmemacher, welche uns inzwischen nicht mehr unbekannt sind, zum Beispiel Richard Oswald (**Der Hund von Baskerville (1914)**) mit einer Reihe von Aufklärungsfilmen oder auch Joe May, der Regisseur von **Hilde Warren und der Tod (1917)**, welcher mit *Veritas Vincit (1918)* den Grundstein des Kolossalfilms legte, einem Genre mit Geschichten epischer Bandbreite, welches dann auch den erhofften Erfolg einzubringen schien. Ernst Lubitsch übernahm das Szepter aus Mays Hand und wurde zur Leitfigur dieser neuen Strömung im deutschen Kino. Zu seinen bekanntesten Werken jener Zeit gehören der ausgesprochen mumienlose *Die Augen der Mumie Ma (1918)* mit Pola Negri und Emil Jannings in den Hauptrollen sowie sein erfolgreichstes episches Werk, *Madame DuBarry (1919)*.

Nun, der wirtschaftliche Erfolg des Kolossalfilms liegt auf der Hand. Was ist das kritische Element bei Filmen mit vielen Darstellern sowie aufwendigen Kulissen und Kostümen? Richtig, die Kosten. Nach dem Krieg lag Deutschland wirtschaftlich am Boden und Arbeitskräfte und Ausstattung waren billig zu haben. Und was mag das Interesse ausländischer Filmimporteure am ehesten wecken? Genau, ebenfalls die Kosten. Und deutsche Produktionen waren für konkurrenzlos niedrige Preise zu haben.

Das Importverbot von Filmen bestand noch, exportiert wurde hingegen fleißig, vor allem nach Osteuropa. Die westlichen Staaten und ehemaligen Kriegsgegner beäugten diese Entwicklung argwöhnisch, befürchteten sie doch eine äquivalente Überschwemmung ihrer eigenen Märkte mit deutscher Billigware, welche darüber hinaus auch noch erfolgreich war. Außerdem traute man tief im Innern den Deutschen sowieso noch nicht so recht über den Weg. Als Folge dieser Entwicklung wurde in Frankreich die Einfuhr deutscher Filme über einen zuvor festgelegten Zeitraum von 15 Jahren verboten, die Engländer sprachen ein fünfjähriges Verbot aus. Die USA verhielten sich hier moderat und erlaubten die Einfuhr deutscher Filme weiterhin, auch wenn der Widerstand innerhalb der eigenen Reihen ständig wuchs.

In Deutschland reagierte man zum 29. Mai 1920 mit der Wandlung des Importverbots in eine Quote. Von nun an durften 15% aller aufgeführten Filme aus ausländischen Produktionsstätten stammen. Mit dieser Öffnung des Marktes und dem damit verbundenen Signal an die anderen Staaten wurde der Grundstein gelegt, um Kontakte zwischen deutschen und ausländischen Produktionsfirmen zu schaffen. Einigen deutschen Produktionen erwachsen aus diesen Partnerschaften ungeheure Möglichkeiten.

Einer jener Filme, welche unter dem Aspekt des Erfindens neuer filmischer Bereiche gedreht worden war und der als einer der ersten von der Öffnung des Marktes profitierte, war **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)**. Es ist sehr wichtig, den Film in Kontext zu den wirtschaftlichen Bedingungen zu sehen, unter welchen er entstand und sein Publikum fand, um zu verstehen, womit wir es bei diesem Film zu tun haben und worauf sein immenser Erfolg beruht.

Doch nun zurück zu Hans Janowitz, einem 1890 in Böhmen geborenen und in Prag lebenden Kritiker und Autoren von Schauspielen. 1914 meldete er sich freiwillig zur österreichischen Armee. Doch seine anfängliche Begeisterung für das Militär schlug zunehmend in Abneigung um. Nachdem 1917 sein jüngerer Bruder Franz während eines Kampfeinsatzes an der italienischen Front ums Leben kam, wurde das Warten auf das Ende seiner Dienstzeit unerträglich. Nach Kriegsende engagierte Janowitz sich im Spartakusbund um Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht als Autor revolutionärer Schriften. 1918 wurde er auch dem Autoren Carl Mayer vorgestellt, mit welchem ihn bald eine enge Freundschaft verband.

Carl Mayer hatte auch seine Erfahrungen mit der Armee hinter sich, wenngleich seine Motivation eine ganz andere als jene Janowitz' war. Nachdem Carl Mayer zum Kriegsdienst eingezogen worden war, begann für ihn vor allem eine Schlacht mit seinem Armeepsychoiater. Über mehrere Jahre hinweg täuschte Carl Mayer eine ausgesprochene geistige Verwirrtheit vor, auf daß der Psychiater es nicht verantworten könne, ihn mit einer Waffe in der Hand an die Front zu schicken. Janowitz behauptete später, daß dieser Psychiater für Carl Mayer die Personifizierung eines Staates geworden sei, welcher auf den wehrlosen Einzelnen einen immensen Druck ausübt.

Carl Mayer stellte Hans Janowitz seine große Liebe vor, Gilda Langer, deren Verlobter im Krieg umgekommen war. Gilda bewog Hans und Carl dazu, das Drehbuch für einen Film zu schreiben, in welchem sie die Hauptrolle spielen sollte. Kurz vor der Ermordung Rosa Luxemburgs und Karl Liebknechts im Januar 1919 begannen sie mit dem Schreiben ihres Skripts, sechs Wochen später war es beendet. Der Grundstein für **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** war somit gelegt.

Durch Fritz Lang lernte Janowitz Erich Pommer kennen, den Produktionschef der Decla-Bioscop. Zusammen mit Carl Mayer rannte er am Mittag des 19. April 1919 buchstäblich die Tür zu dessen Büro ein. Die beiden widerstanden jeglichen Abwimmelungsversuchen und weigerten sich, das Büro zu verlassen, bevor ein Vertrag unterschrieben worden sei. Anfänglich ablehnend, begann sich Pommer zunehmend für das Drehbuch zu interessieren. In seinen Augen handelte es sich um eine Detektivgeschichte aus dem Reich des Grand Guignol, wie sie damals sehr populär war und außerdem erschien sie ihm als preiswert realisierbar. Somit kam am Abend ein Vertrag zwischen Decla-Bioscop und den beiden chronischen Pleitegeiern Janowitz und Mayer zustande, welcher für den Preis von 4000 Mark dem Produzenten unter anderem das Recht einräumte, beliebige Änderungen am Drehbuch vorzunehmen. Im Gegenzug verpflichtete sich Pommer, die Namen Janowitz' und Mayers in jeder Anzeige und auf jedem Plakat abzudrucken.

Als Regisseur verpflichtete Pommer den gemeinsamen Freund, Fritz Lang. Doch Lang schied bald wieder aus, als der zweite Teil von seinem erfolgreichen Film *Die Spinnen (1919)* gedreht werden musste. Auf der Suche nach Ersatz entschied man sich letztlich für Robert Wiene als Regisseur, da er mit seinem Skript für Murnaus **Satanas (1919)** bereits ein glückliches Händchen für das Phantastische bewiesen hatte.

Bevor wir uns jetzt über die Details der Produktion hermachen und weitere Blicke hinter die Kulissen werfen, ist es besser, wenn wir uns zuerst in die Rolle des Zuschauers begeben. Falls sich **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** in Ihrem Besitz befindet, dann legen Sie ihn in Ihr Abspielgerät ein.

Eine Blende öffnet sich langsam und lenkt den Blick auf die Gesichter zweier Männer, welche auf einer Bank in einem Park sitzen. Die beiden sind in ein Gespräch verwickelt, als plötzlich eine weiß gekleidete junge Frau wie in Trance die beiden Herren passiert. Der jüngere der beiden Männer, sein Name ist Francis, behauptet, bei der entrückten Dame handele es sich um seine Verlobte. Er und das Mädchen hätten schreckliches erlebt. Und Francis beginnt zu erzählen, von dem Ort, in welchem er geboren wurde.

Ebenso, wie sich zu Beginn der Szene eine kreisförmige Blende langsam öffnete, schließt sie sich nun wieder und läßt den Blick des Zuschauers bis zuletzt auf Francis' Antlitz

verharren. Damit gehört dem Erzähler der nun folgenden Geschichte unsere volle Aufmerksamkeit. Die Blende schließt sich und öffnet sich erneut, dieses Mal hat sie allerdings die Form eines Diamanten. Sie gibt zunehmend den Blick auf den Ort des Geschehens frei, Holstenwall. Der Ort, welchen wir zu sehen bekommen, sieht ungewöhnlich aus. Alle Häuser sind windschief. Es gibt nur wenige gerade Linien und keinerlei rechte Winkel. Holstenwall hat das Aussehen eines Gemäldes aus der Zeit des Expressionismus. Ganz nebenbei: Erinnern Sie sich noch an den ersten Absatz dieses Kapitels? Dann wissen Sie nun auch, woher der Name dieses Örtchens stammt. Die diamantene Blende schließt sich wieder, eine rautenförmige Blende öffnet sich und gibt den Blick auf den jährlich stattfindenden Jahrmarkt von Holstenwall frei. Auch hier ist alles krumm und schief.

Eine in einen schwarzen Mantel gehüllte Gestalt betritt die Szene. Es ist Dr. Caligari. Die Blende schließt sich im oberen Bereich des Bildes und lenkt unsere Aufmerksamkeit auf Caligaris Gesicht. Auch er wirkt ausgesprochen unreal, durch sein Äußeres integriert er sich in den Expressionismus des Hintergrundes und wirkt nicht etwa wie die Faust aufs Auge. Jetzt lernen wir Alan, einen Freund von Francis, kennen. Auch in seinem Zimmer herrscht der Expressionismus vor. Die komplette Szenerie ist plakativ gemalt, wieder werden rechte Winkel möglichst vermieden. Auch das Licht ist unecht, erhellte Flächen an der Wand und auf dem Boden stammen ebenfalls aus dem Pinsel des Dekorateurs. Lediglich Alan sowie die spärlichen Möbel erscheinen als herkömmlich, was Alan schonmal von der Figur des Caligari abgrenzt.

Francis verläßt seine Wohnung und begibt sich über die windschiefen Straßen Holstenwalls in die nicht minder windschiefe Wohnung seines Freundes Francis. Alan hat ein Plakat gesehen, welches den Jahrmarkt mit seinen Attraktionen bewirbt und voller Begeisterung drängt er Francis, mit ihm den Jahrmarkt zu besuchen.



Caligari im Rathaus.

Caligari indes hält sich im Rathaus auf, um eine Genehmigung für das Aufstellen seines eigenen Standes auf dem Jahrmarkt zu erhalten. Der auf einem übertrieben hohen Hocker sitzende städtische Angestellte ist jedoch äußerst schlecht gelaunt und verärgert Caligari umgehend, wie eine erneute Blende über Caligaris wütendes Gesicht deutlich macht. Die Blende ist jedoch nicht so weit geschlossen, daß nur Caligaris Gesicht zu sehen wäre - stattdessen gibt es noch einen vermeintlich unbedeutenden zweiten Blickfang, nämlich Caligaris Handschuh. Die drei Nähte auf diesem Handschuh sind aufgemalt, breite

schwarze Streifen und erinnern in hohem Maße an jene, wie wir sie einige Jahrzehnte durch Walt Disneys *Mickey Mouse* lieben lernten. Die gleichen Streifen finden Sie übrigens auch in Caligaris Haaren. Aber auch wenn der Handschuh keine Bedeutung zu haben scheint, wird er durch seine weiße Farbe vor dunklem Grund durch uns registriert. Beachten Sie in der Szene auch, wie der Stadtangestellte auf seinem knapp zwei Meter hohen Hocker sitzt. Einerseits lächerlich verkrümmt, andererseits, wie nach dem Close-Up auf Caligari sichtbar wird, aber dennoch ausgesprochen autoritär. Er schnauzt Caligari von oben herab an, der optisch unterlegene Caligari zieht den Kopf ein. Dies kann als Sinnbild für die Macht des Staates gegenüber dem wehrlosen Einzelnen betrachtet werden, ein Motiv, welches hervorragend zur politischen Vorgeschichte von Mayer und Janowitz passt, 1941 von Janowitz selbst als beabsichtigt hingestellt und 1947 von Siegfried Kracauer in seinem Standardwerk *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* basierend auf Janowitz' Aussagen untermauert wird. Von dieser Sorte Tobak gibt's später noch mehr. Schauen

wir uns nun den Film weiter an.

Caligari bekommt jedenfalls seine Erlaubnis zum Aufstellen seiner eigenen Jahrmarktstube noch. Er möchte einen Somnambulen vorführen, einen Schlafwandler. Erneute Blende, wir landen auf dem Jahrmarkt und inzwischen ist hier auch schon ganz schön was los. Besucher laufen umher. Ein Leierkastenmann spielt auf seiner Drehorgel und auch der obligatorische kleine Affe darf hier nicht fehlen. Karusselle drehen sich wie wild. Der frisch eingetroffene Caligari bewundert einen Liliputaner mit hohem, spitz zulaufendem Hut. Wie inzwischen schon gewohnt ist alles im Look des Expressionismus gehalten,



Caligari in der beschriebenen Einstellung mit der Ansicht des Handschuhs

aber in dieser Szene fällt beim genauen Betrachten noch etwas auf. Die Szene ist, wie alle anderen Holstenwall-Szenen auch, im Studio gedreht und nicht etwa vor Ort, wie damals üblich. Nichts, was wir sehen, ist echt, ja, wie schon in den Innenaufnahmen von Alans Zimmer bemerkt, sogar das Licht ist nur gemalt. Und in dieser Szene wird dazu noch deutlich, daß die Bühne der Babelsberger Studios, auf welcher der Film gedreht wurde, nur etwa 6 Meter breit und ebenso tief war. Dies hat Folgen, die den ganzen Film hindurch zum Tragen kommen, aber hier erstmals so richtig auffallen und die auch ein Merkmal des Expressionismus sind: ein dreidimensionaler Ort wird, durch den Expressionismus generell und durch die Enge der Bühne sowieso, in ein zweidimensionales Bild gepresst. Es gibt fast keine räumliche Tiefe. Falls diese notwendig wäre, zum Beispiel bei langen Treppenaufgängen oder Häusern im Hintergrund, so sind diese stets auf die Rückwand des Sets gepinselt. Dies wird zwar auch in der späteren Filmgeschichte durch matte paintings ständig praktiziert, in **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** jedoch derart plakativ und auch hemmungslos, daß wir erst gar nicht von dem Versuch sprechen können, die fehlende Dreidimensionalität zu kaschieren. Im Gegenteil, anstelle das Problem zu verstecken, wird es betont. Eine möglichst realistische Abbildung der Welt ist nicht das Ziel, sondern die Integration des Geschehens in eine Welt, welche nur aus moderner Kunst besteht.

In dieser Nacht wird die Leiche des Beamten entdeckt, welcher Caligari von oben herab behandelte. Ein Mord ist geschehen! Beachten Sie hier das Bühnenbild. Auf der linken Seite befindet sich das Bett des armen Opfers, während die rechte Seite der Bühne vom Fenster des Schlafzimmers dominiert wird. Sehen Sie sich das Fenster genau an, erkennen Sie seine dolchartige Form, wobei die Spitze des Dolches auf das Bett des Beamten gerichtet ist? Schön ist hier auch der gemalte Lichtstrahl zu sehen, welcher sich vom Fenster ausgehend über die Wand und den Boden erstreckt, bis er den Fundort der Leiche kreisförmig markiert.

Am folgenden Tag geht das muntere Treiben auf dem Jahrmarkt weiter und diesmal sind auch Francis und Alan unter den Gästen. Als Caligari seinen Somnambulen Cesare anpreist, ist Alan sehr interessiert. Laut Caligaris Worten würde der 23-jährige Cesare aus seinem 23-jährigen Schlaf erwachen. Alan möchte sich dies natürlich nicht entgehen lassen und die beiden Freunde betreten das Zelt.

Im Zelt herrscht eine unheimliche Stimmung. Niemand redet, alle harren der Dinge, die da kommen werden. Caligari betritt die Bühne und mit ausladenden (expressionistischen) Gesten öffnet er das Kabinett, den sargähnlichen Schrank in welchem Cesare ruht. Cesare ist nicht minder expressionistisch als seine Umwelt oder sein Meister. Ganz in schwarz gekleidet ist seine Haut fahlweiß, unter seinen Augen befinden sich schwarze Striche. Und Cesare erwacht. Seine Wangen beginnen zu zucken, dann öffnen sich seine Augen und

machen den Weg frei für Cesares stechenden Blick. Langsam und einer übernatürlichen Gestalt gleich verläßt er sein Kabinett und begibt sich zum Rand der Bühne.

Nun steht Cesare als Wahrsager für das Publikum zur Verfügung. Alan kann sich nicht mehr zurückhalten und stellt Cesare jene Frage, welche ihn am meisten beschäftigt. Die Frage, wie lange er noch zu leben habe.

„Bis morgen, zur Dämmerung.“, antwortet Cesare.



Caligari präsentiert seinen Somnambulen Cesare.

Auf dem nächtlichem Heimweg treffen Francis und Alan jenes Mädchen, welches zu Beginn des Filmes im Park zu sehen war. Jane sollte ursprünglich von Carl Meyers großer Liebe Gilda Langer dargestellt werden, doch hier ist stattdessen Lil Dagover zu sehen. Sehr zum Leidwesen Meyers und Janowitz' starb Gilda Langer inzwischen. Laut Janowitz' Aussage sei ihm Gildas Tod von einer Wahrsagerin auf einem Jahrmarkt prophezeit worden, was den Auslöser für die gerade gesehene Szene des Films darstellen soll. Doch da Janowitz' Aussagen sich in der Vergangenheit als nicht 100% verlässlich erwiesen,

sind seine Berichte mit Vorsicht zu genießen. Jedenfalls erfahren wir im Film, daß sowohl Francis als auch Alan in Jane verliebt sind, doch die beiden sind sich einig, daß sie Jane die Wahl zwischen den beiden überlassen wollen.

Doch diese Entscheidung wird Jane abgenommen. In der Nacht erwacht Alan aus dem Schlaf. Ein Schatten baut sich auf der Wand hinter seinem Bett auf, sein Entsetzen und seine abwehrenden Hände werden in Close-Ups gezeigt und wir werden anhand des Schattenspiels Zeuge, wie Alan ermordet wird.

Francis erinnert sich an die Prophezeiung Cesares und begibt sich zur Polizei. Dort schwört er, den Mörder ausfindig zu machen. Und jetzt ergibt sich die Gelegenheit zu einer kleinen Regiestudie. Nun beginnt eine Sequenz, anhand welcher demonstriert werden kann, wie Kontinuität innerhalb von Filmen funktioniert. Hierzu hole ich wieder mal ein wenig aus. Eine Geschichte ist eine Aneinanderreihung von Geschehnissen. Das dürfte soweit verständlich sein. Wir beginnen bei Punkt *A* innerhalb einer Handlung, dann passiert etwas bei Punkt *B*, dann machen wir einen Stop bei den Geschehnissen von Punkt *B*, bis wir schließlich am letzten Punkt, dem Ende der Geschichte, angekommen sind. Doch eine gut erzählte Geschichte ist keineswegs nur eine simple Aneinanderreihung von einzelnen Stationen, sondern die Kette von Ereignissen wird durch ein Band zusammengehalten. Ansonsten hätten wir es ja nur mit einer episodenhaften Aufzählung zu tun, sonderlich fesselnd ist sowas nicht.

Diese Verbindung der einzelnen Geschehnisse wird in der ältesten Form der Erzählung durch den Geschichtenerzähler gewährleistet. Indem er die Geschichte erzählt, schafft er Übergänge zwischen den einzelnen Punkten, so daß aus der Ereigniskette ein homogenes, ununterbrochenes Gebilde ohne klaffende Lücken entsteht. Das tut er ständig, selbst wenn er nur nach Abschluß von Punkt *A* erwähnt, daß nun ein neuer Tag beginnt, bevor er mit den Ereignissen von Punkt *B* weitermacht. Dieser Erzählfluß läßt aus einer Ereigniskette erst eine richtige Geschichte werden.

Doch wie funktioniert dies beim Film? Hier gibt es keinen Erzähler. Nun gut, von Voiceover-Kommentaren mal abgesehen, aber die sind nicht die Regel und ein gut erzählter Stummfilm geht auch nicht in Texttafeln unter. Stattdessen wird der fehlende Erzähler durch Kniffe seitens der Regie ersetzt. Wie auch schon der Geschichtenerzähler erzeugt der Regisseur mit seinen Kniffen eine Dramaturgie, allerdings wesentlich subtiler und, zumindest wenn

es sich um einen guten Regisseur handelt, auch unauffällig. In den folgenden Einstellungen verläßt Francis die Polizeistation, begibt sich zu Jane, teilt ihr das Geschehen mit, hierbei wird noch nebenbei ein neuer Schauplatz etabliert und die Szene endet in Janes Zimmer. Schauen wir uns an, wie Robert Wiene hier die drei Punkte Polizeistation, Janes Garten sowie Janes Zimmer miteinander verbindet und im Falle von Janes Garten auch die Schauplatz in die Geschichte einführt, da er später noch von Bedeutung sein wird.

Achten Sie auf die Szene, in welcher Francis die Polizeistation verläßt und die Treppe hinuntergeht. Er wandelt hier auf einem gezeichneten Lichtstrahl die Stufen hinunter, erkennen Sie es? Francis läßt sich hier durchaus Zeit und der Zuschauer weiß schon früh, wo Francis ein paar Schritte später stehen wird. Das Bühnenbild greift den Geschehnissen voraus. Francis steht am Ende am vorderen Bühnenrand und verläßt die Szenerie nach rechts.

Schnitt, wir befinden uns in Janes Garten. Nachdem Francis zuvor das Bild vorne rechts verlassen hat, kommt er nun rechts hinten wieder in das neue Bild herein. Dadurch, daß Francis nicht etwa von der linken Seite die Szene betritt, gewährleistet Wiene die Kontinuität der Geschichte. Wir wissen durch diesen Kniff, daß Francis sofort zu Jane geeilt ist und nicht etwa einen Tag oder auch nur ein paar Stunden gewartet hat. Durch diese Verbindung der Szenen sind auch die Schauplätze miteinander verbunden. Wäre Francis von links ins Bild reinmarschiert, wäre der Fluß der Geschichte durch den harten Schnitt zerstört worden, Wiene ein schlechterer Regisseur und der Film bei weitem nicht so berühmt.

Janes Garten wird in einer weiten Totalen dargestellt. Der Blick des Zuschauers erfasst somit die Szenerie, erkennt einen Garten, sieht Jane darin und Francis wie er den Garten betritt. Durch den sofortigen Überblick ist der Schauplatz eingeführt. Nachdem Wiene dem Zuschauer genug Zeit gegönnt hat, die Szenerie zu betrachten, wird die Aufmerksamkeit wieder weg von der Umgebung hin zu den Protagonisten gelenkt. Wiene bewerkstelligt dies durch einen Close-up auf Francis und Jane. Nun kann Francis die schreckliche Nachricht überbringen.

Und jetzt passen Sie auf: Francis verläßt das Bild nach links, Jane eine Sekunde darauf ebenfalls. Schnitt, Wechsel des Ortes, Totalaufnahme von Janes Zimmer und prompt kommt erst Jane wieder von links ins Bild herein, gefolgt von Francis. Hier stimmt nicht nur der Ort des Übergangs, sondern auch noch die Reihenfolge der Personen. Viel softer kann man einen Schnitt zwischen zwei Punkten nicht gestalten. Und auch bei der Vorstellung der Räumlichkeit verfolgt Wiene wieder das gleiche Rezept: Erst die Totale zur Eingewöhnung des Betrachters, dann Close-Up auf die Darsteller und Erzwingen des Blicks für das Wesentliche der Geschichte. Und woher wissen wir, daß es sich um Janes Zimmer handelt? Durch die Kulisse. Bisher waren alle Szenen von Männern dominiert und die harte Männerwelt wird durch scharfe Kanten und spitze Winkel charakterisiert. Bei Jane jedoch ist alles soft, weiblich rund, beinahe plüschig. Im Kontext der bisherigen Optik kann hier nur eine Frau wohnen. Und die Rundungen machen das Zimme gemütlich und begehrenswert, ähnlich wie Francis auch Jane begehrt. Hier wird eines absolut klar: Die Sets schildern nicht die Realität, sondern die Gefühlswelt von Francis!



Beachten Sie die Gemütlichkeit und Sicherheit suggerierenden runden Formen in dieser Einstellung. Der dunkle Balken, welcher am oberen Bildrand horizontal durchs Bild läuft, ist übrigens ein Fehler, welcher beim Abzug der originalen Negative entstand und somit in jeder seriösen Version des Films zu sehen ist. Betroffen ist nicht der ganze Film, sondern nur einige Filmrollen.

Wenn wir nun die Betrachtung der Kontinuität auf die bisher erzählte Geschichte ausdehnen, wird uns auch klar, weshalb Francis beim Verlassen der Polizeistation so gemächlich auf einem Lichtstrahl wanderte. Betrachten wir einmal die Einleitung der Geschehnisse in Holstenwall. Einerseits haben wir hier Alan. Alan will etwas, nämlich auf den Jahrmarkt. Andererseits haben wir Caligari, der will auch etwas. Nämlich die Lizenz für seine Bude. Das sind zwei parallel stattfindende Geschichten, welche durch diesen Wunsch der Protagonisten miteinander verbunden sind. Und genau dieser Wunsch löst eine Kette von Ereignissen aus, welche dann auch geradlinig erzählt werden. Diese Ereigniskette beginnt mit dem ersten Mord.

Der Zuschauer wird nun umgehend in eine göttliche Perspektive versetzt. Wir wissen etwas, was Francis nicht weiß, nämlich daß Caligari und Cesare für die Verbrechen verantwortlich sind. In dem Augenblick, in welchem Francis sich vornimmt, die Mordfälle aufzuklären, trifft sich seine Absicht mit dem Wissen des Zuschauers. Das hat zur Folge, daß sich der Zuschauer mit Francis identifiziert, nachdem er das Geschehen bislang eher emotionslos verfolgte. Eine Identifikation mit Alan wäre fatal gewesen, nein, es muß auf jeden Fall Francis sein, sonst geht der ganze Film baden. Und in jenem Moment, in welchem sich Francis Absicht und das Wissen des Zuschauers berühren, springt der Funke über, denn in diesem Augenblick entsteht der zentrale Konflikt zwischen Francis und Caligari. Das Wandeln auf dem Lichtstrahl gibt dieser Entwicklung noch einen abschließenden Schubser. Und außerdem markiert diese Szene somit auch das Ende der Exposition und signalisiert „So, jetzt lösen wir den Fall, jetzt geht’s richtig los“.



Caligari füttert Cesare. Dies ist eine der bekanntesten und meistzitierten Einstellungen des Films.

Diese knappe Minute aus **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** veranschaulicht hervorragend, worin die Arbeit eines Regisseurs besteht und was einen guten von einem schlechten Regisseur unterscheidet. Entschuldigen Sie bitte diese Exkursion, jetzt geht es wieder geradlinig weiter. Ganz im Gegensatz zum Film, welcher sich just in diesem Moment einen richtig gemeinen Kniff erlaubt. Ausgerechnet jetzt, wo die Handlung allmählich ins Rollen kommt und der Konflikt zwischen Francis/Zuschauer und Caligari in Gang kommt, werden wir wieder aufs Glatteis geschickt. Der Film eröffnet an dieser Stelle einen Subplot über einen angeblichen Mörder. Der zentrale Konflikt liegt somit

wieder auf Eis und wir müssen uns in Geduld üben. Vordergründig betrachtet ist der Subplot um den vermeintlichen Mörder nichts anderes als pure Zeitschinderei, aber dramaturgisch hat er durchaus attraktive Folgen. Die Polizei präsentiert in diesem Subplot Francis einen Mörder und Francis ist verwirrt. Sollte er sich getäuscht haben und Cesare in der Tat ein Hellseher sein? Durch die Einführung dieses Subplots wird klar, daß Francis nichts in den Schoß fällt. Er muß sich seinen Sieg über Caligari *verdienen*. Und während Francis noch rätselt, also im Sinne der Geschichte praktisch kaltgestellt ist, hat Caligari genug Gelegenheit, Francis die Kontrolle über das Geschehen streitig zu machen.

Sofort nachdem der Beginn des Subplots den Fortschritt des Films völlig zerlegt hat, sehen wir das Innere von Caligaris Behausung. Erinnern Sie sich noch wie ich schrieb, daß das Aussehen von Janes Zimmer die Emotionen von Francis wiedergibt? Hier ist es genauso. Die Blende öffnet sich langsam und wir sehen, wie Caligari seinen Schlafwandler füttert. Auch hier gilt wieder: keine Winkel von 90 Grad. Dann sehen wir die Hütte von außen, welche total schräg, beinahe verdreht wirkt. *Genau* wie Francis' Innenleben, sobald er an

Caligari denkt. Und hier denkt Francis sehr intensiv an Caligari, steht er doch grade zusammen mit Janes Vater vor Caligaris Haustür und spioniert durch's Fenster.

Nun gibt es einen weiteren Regiekniff zu sehen. Zeitlich parallel zum Verhör Caligaris durch Francis und Janes Vater wird der vermeintliche Mörder, von welchem Francis im Gegensatz zum Zuschauer noch nichts ahnt, der Polizei zum Verhör vorgeführt. Wir haben es somit mit zwei gleichzeitig stattfindenden Verhören zu tun. Wie erzählt man so etwas im Rahmen einer zeitlich chronologisch angelegten Geschichte? Durch Zwischenschnitte, sogenannte Intercuts. Zwischen beiden Schauplätzen wird abwechselnd hin und her gewechselt und somit sowohl die Kontinuität des Zeitflusses gewährleistet als auch dem Zuschauer verdeutlicht, daß die Geschehnisse gleichzeitig stattfinden. Hierbei gilt es natürlich Verknüpfungen der beiden Handlungsstränge durch zufällige Übergänge wie in der beschriebenen Szene in Janes Garten tunlichst zu vermeiden. Dass vielleicht beste Beispiel dieser Erzählform gibt's übrigens in **The Silence of the Lambs (1991)** zu sehen, als sich Clarice Starling zum Haus des Mörders Jame Gumb begibt und wofür der Film dann auch einen Oscar kassierte. Zurück zur Handlung.

Francis bedrängt den verkniffen durch eine rautenförmige Blende guckenden Caligari, daß er Cesare zwecks einer Befragung aufwecken möge. Doch Dr. Caligari kommt noch einmal davon, denn just in diesem Moment läuft ein Zeitungsjunge an Caligaris Wohnwagen vorbei und verkündet die Nachricht über den dingfest gemachten Verdächtigen aus dem Subplot. Francis verläßt mit Janes Vater den Ort des Geschehens und achten Sie nun mal auf Caligari, wie dieser nun gar nicht mehr ängstlich den beiden hinterherlacht. Und erneut springen uns Caligaris Handschuhe förmlich ins Auge, dieses Mal serviert Wiene sie uns sogar mit einem eigens für sie gedachten Schließen der Blende. Die Handschuhe Caligaris, ein Symbol des Bösen.

Jane hingegen macht sich Sorgen, wo wohl ihr Vater bleibt und während sich Francis und der Gesuchte in der Polizeistation ratlos den Kopf kratzen, begibt sie sich auf die Suche. Achten Sie auf das Aussehen ihres Kleides. Anfangs hält sich Jane noch in der kuscheligen Frauenwelt ihres Zimmers auf und ihr Kleid sieht entsprechend aus. Das nächste Mal sehen wir sie beim Betreten des Jahrmarktes. Hier haben sich ein paar harte Kanten und Spitzen in ihr Kleid eingeschlichen, aber diese werden von all den Rundungen noch dominiert. Jane ist nicht mehr so sicher wie zu Hause, aber man kann es noch gelten lassen. Doch schon in der nächsten Szene, als sie sich dem Zelt Caligaris nähert, ist ihr Kleid übersät mit all den bedrohlichen Formen der Männerwelt und die Sicherheit symbolisierenden Kurven ihres Zuhauses sind gänzlich verschwunden. Mädels, pass' auf, Du bist in Gefahr.

Und Jane läuft auch prompt Caligari über den Weg. Dieser lädt sie in sein Zelt ein und zeigt ihr Cesare. Begleitet vom diabolischen Grinsen Caligaris beginnt dieser Jane anzustarren, bis sie voller Entsetzen aus dem Zelt flieht.

Des nachts macht sich Francis auf die Suche nach Cesare. Er schleicht über den Jahrmarkt, doch im Zelt ist er nicht. Er späht durch das Fenster von Caligaris Wohnwagen und sieht tatsächlich Caligari neben dem geöffneten Kabinett sitzen, in welchem Cesare liegt.

Doch die Sicherheit trügt. Cesare dringt währenddessen in Janes Haus ein. Als sei er mit der Wand verbunden schleicht er tänzerisch durch den Garten. Und nun kommt wieder ei-



Die Behausung des Doktors und seines willenslosen Gehilfen. Rechts vor dem Fenster ist Francis zu sehen, links steht Janes Vater mit dem Rücken zur Kamera.

ne tolle Szene - ach was, eine ganze Ladung davon. Als Cesare in Janes Zimmer eindringt, sehen wir sie im Vordergrund auf ihrem Bett liegen. Und hier ist wieder alles rund und erweckt den Eindruck der Sicherheit, wie gehabt. Doch die Fenster im Hintergrund sind von den gefährlichen harten Kanten geprägt. Die Pfosten neben dem mittleren Fenster haben sogar einen Anstrich in Form von Dolchen und prompt steigt Cesare auch zwischen diesen beiden Symbolen in das Zimmer ein. Diese gemalten Dolche sind am besten in einem Close-Up zu erkennen, welcher wieder durch eine rautenförmige Blende gekennzeichnet ist. Das Böse kommt auf leisen Sohlen.

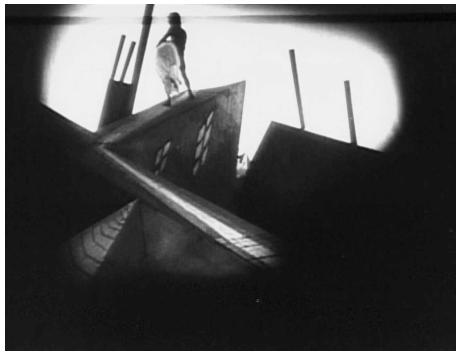


Cesare bedroht Jane.

Cesare tritt an Janes Bett, er hebt den Dolch... aber er sticht nicht zu. Fasziniert von Jane streicht er ihr stattdessen mit der Hand über's Haar. Jane erwacht und beginnt zu schreien. Ein kurzer Kampf findet statt und Cesare entführt Jane aus dem Zimmer. Die weichen Stoffe des Bettes bleiben wie ein letzter Strohalm ihrer heilen Welt an ihr hängen, doch es nützt nicht, sie fallen von ihr ab und Cesare entführt sie in die Welt der harten Kanten und Kontraste. Durch Janes Schreie geweckt, eilt Hilfe schnell herbei, doch es ist zu spät. Man kann nur noch zusehen, wie Cesare mit seiner Beute über die Dächer ver-

schwindet. Entlang eines aufgemalten Pfades übrigens, ähnlich wie vorhin bereits Francis auf der Treppe mit dem Lichtstrahl.

Francis beobachtet inzwischen noch immer Caligari und den vermeintlichen Cesare durch das Fenster ihrer Behausung. Irgendwas muß da faul sein. Dies wird spätestens nach einer Sekunde klar, denn wie dieser Intercut zeigt, flieht der echte Cesare in diesem Augenblick mit Jane durch den Garten, verfolgt von Janes Vater und weiteren Helfern.



Cesare flieht über die Dächer Holstenwalls.

Interessant ist auch wieder die Szene, in welcher Cesare über eine Brücke flüchtet. Wie schon bei seiner Flucht über die Dächer ist sein Weg auf dem Boden vorgezeichnet. Wieder greift der Film den Geschehnissen voraus. Hier in zusätzlichem Maße, denn Cesares Pfad wird an einer Stelle durch einen sternförmigen Klecks Farbe unterbrochen. Und genau in der Mitte dieses Sterns läßt Cesare die inzwischen ohnmächtige Jane fallen und flieht alleine weiter. Seine Flucht endet auf einem Hügel, auf welchem er, nahezu eine Einheit mit den als Kulisse dienenden Gemälden karger (kranker?) Bäume, zusammen-

bricht. Der Darsteller Conrad Veidt ahmt hier die Bäume nach, der Darsteller wird eins mit der Kulisse, bevor Cesare fällt und stirbt.

Zurück bei Jane erfährt Francis von den Geschehnissen. Francis ist ratlos, er hat Cesare doch die ganze Zeit in seiner Schlafstätte gesehen. Er eilt zur Polizei, doch der Gefangene ist noch in seiner Zelle, er scheidet also auch aus. Zusammen mit zwei Polizisten bricht er also auf, um sich bei Caligari zu vergewissern, ob noch alles mit rechten Dingen zugeht. Und siehe da: Beim dort vorgefundenen Cesare handelt es sich um eine Puppe!

Caligari flieht. Francis jagt hinterher, entlang vorgezeichneter Pfade, bis Caligari in einer Irrenanstalt verschwindet. Francis erkundigt sich bei den Pflegern, ob sie einen Patienten mit dem Namen Dr. Caligari haben, doch diese verneinen. Francis wird zum Direktor der Anstalt geführt, damit dieser ihm weiterhelfen möge ... doch oh Schreck: Der Direktor ist Caligari!

Nachdem sich der Direktor zur Ruhe begeben hat, dringt Francis unter Hilfe der Pfleger ins Büro des Direktors und beginnt nachzuforschen. Er stößt auf die Sage über den echten Dr. Caligari, welcher zu Beginn des 18. Jahrhunderts eine Reihe von Morden mit Hilfe eines Somnambulen namens Cesare verübte. Der Direktor war besessen von dem Gedanken, das hinter den damaligen Vorfällen stehende Wissen Caligaris zu erlernen. In einer Rückblende, also einem Flashback innerhalb des Flashbacks, welcher Francis' Erzählung bereits ist, sehen wir, wie von allen Seiten Stimmen auf den Direktor einprasseln, die ihm sagen, was zu tun ist, um diese Forschung zu betreiben: *Du musst Caligari werden!*

Caligari wird gepackt, in eine Zwangsjacke gesteckt und in eine, mit amöbenartigen Wandgemälden versehene Zelle seines eigenen Irrenhauses gesteckt.

Schnitt zurück in den Garten, in welchem Francis seine Geschichte erzählt. Nach dem Ende seiner Erzählung erheben sich Francis und sein Zuhörer und wir stellen fest, daß es sich beim Ort des Geschehens um genau jene Irrenanstalt handelt, wovon in Francis' Erzählung die Rede ist - nur sind die Helden seiner Geschichte nun die Insassen, inklusive ihm selbst! Dann naht der Direktor, welcher nun überhaupt nicht mehr expressionistisch aussieht, sondern vielmehr völlig normal, wohingegen sich Francis in der Tat wie ein Geisteskranker aufführt. Francis wird in seine Zelle geschafft, welche übrigens mit jener des Direktors in seiner Erzählung identisch ist und nur eine andere Wandbemalung aufweist. Der Vorhang schließt sich.

Die Rahmenhandlung des Films ist in hohem Maße umstritten. Kurz nach dem Abgang Fritz Langs und der Verpflichtung Robert Wiens als Ersatzregisseur fand ein Meeting zwischen den Produzenten Erich Pommer und Rudolph Meinert, Regisseur Wiene und den Bühnenbildnern Walter Reimann, Hermann Warm, Walter Röhrig sowie statt. Wichtig ist, daß Hans Janowitz und Carl Mayer nicht anwesend waren. Während dieses Treffens wurde die Rahmenhandlung festgelegt. Die Legende behauptet, die Rahmenhandlung entstamme der Feder von Fritz Lang, aber dies kann nicht sein, da Lang zu diesem Zeitpunkt bereits aus dem Projekt ausgeschieden war. Auch wenn Lang kurz vor seinem Tode das Gegenteil behauptete, muß man hier wohl Hans Janowitz Recht geben, der die Einführung der Rahmenhandlung alleine Robert Wiene zuschrieb.

In den Augen von Mayer und Janowitz stellt die Einführung dieser Rahmenhandlung einen Verrat an ihrem eigentlichen Drehbuch dar. In ihrem originalen Skript sitzt Francis auf einem Schloß und erzählt die Geschichte seinen Gästen. Ein ausgesprochen revolutionärer Ausgangspunkt, denn ohne die Existenz des neuen Rahmens handelt die Geschichte nur vom Direktor, welcher stellvertretend für die staatliche Gewalt seinen mörderischen Amoklauf startet und durch den kleinen Bürger Francis stellvertretend für das Proletariat gestürzt wird. Eindeutig zu subversiv für die damalige Zeit und absolut passend zu Mayers und Janowitz' politischer Ausrichtung. Durch den angefügten Rahmen wird all dies jedoch ins Gegenteil verkehrt: Der revolutionäre Francis wird nicht nur als irre dargestellt, sondern es liegt auch in der Verantwortlichkeit des Staates, die Welt vor ihm zu bewahren. Aus der Revolution wurde somit Verherrlichung. Siegfried Kracauer benutzt diesen politisch brisanten Ausgangspunkt, um in *From Caligari to Hitler* anhand der Geschichte des deutschen Films jene psychologischen Aspekte aufzuzeigen, welche von **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** letztlich zu Hitlers Regime führte. Da steckt einiges an Sprengstoff drin und die Rahmenhandlung ist bis heute noch ein zentrales Thema, wenn es um Politik in Filmen geht.

Zur Verteidigung Robert Wiens muß allerdings gesagt werden, daß Janowitz' Vorwurf der politischen Verfälschung ihm wohl nicht angelastet werden kann. Hermann Warm bestritt stets, daß Janowitz oder Wiene jemals von einer politischen Botschaft in ihrem Film

gesprochen hätten. Auch zeitgenössische Filmkritiken gehen in keinster Weise auf eventuelle politische Aspekte ein, selbst Rezensenten aus der äußeren linken Ecke der politischen Landschaft halten sich hier völlig bedeckt. Es ist anzunehmen, daß dieses politische Bewußtsein erst im Laufe der Zeit gewachsen ist und daß **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** maximal aus der stillschweigenden Sicht der Autoren eine gegenüber des Reiches kritische Haltung vertreten sollte.



Die berühmte Flucht über die Brücke, kurz bevor Cesare die entführte Jane niederlegt. Siehe auch das Filmplakat auf der ersten Seite dieses Kapitels.

beschreibende Kunst, welche der Expressionismus nunmal war (als Gegenteil des Impressionismus, welcher reale Eindrücke beschreibt), stand diese Form der Kunst auch auf der Abschußliste der Nazis, denn sie sei das Werk von Verrückten und auf die katastrophale Ökonomie und Staatsstruktur der Weimarer Republik zurückzuführen und eine degenerierte, nicht-arische Krankheit. Wenn **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** damals als Höhepunkt der modernen Kunst bezeichnet wurde, war dies nicht immer so glanzvoll gemeint, wie sich das heute für uns anhören mag.



Cesare stirbt, die kranken Bäume nachahmend.

Interessant ist dieser Aspekt auch hinsichtlich der engen Verbindung des Films zur modernen Kunst jener Zeit. Die ganze expressionistische Welt von Holstenwall ist in der endgültigen Fassung des Films ein Symptom für Francis' Wahnsinn. Diese Auffassung lag in jenen Tagen auch nahe, denn die aufkeimende moderne Kunst wurde des öfteren als das Werk von Bekloppten abgetan. So zog zum Beispiel Hans Prinzhorn in seinem renommierten Buch *Bildnerei der Geisteskranken* aus dem Jahr 1922 Vergleiche zwischen moderner Kunst und den Bildern, welche von Schizophrenen gezeichnet wurden. Vorbilder des Expressionismus wie Vincent van Gogh oder auch Nietzsche waren selbst dem Wahnsinn verfallen. Und als nicht-

Aber die Verdienste des Films um die Kunst und auch das Medium Film selbst sind unbestreitbar. Der Bereich der Modernen Kunst war zum Zeitpunkt seines Erscheinens eine Sache für Intellektuelle, während diese auf die Filmindustrie eher verächtlich denn begeistert herabschauten. Durch die Verbindung dieser beiden Welten gelang dem Film ein Doppelschlag: Erstens brachte er die abstrakte Kunst der breiten Masse näher und half aktiv, ein entsprechendes künstlerisches Bewußtsein innerhalb der Filmindustrie zu schaffen. **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** löste sogar einen wahren Boom an expressioni-

stischen Filmen aus und sein Einfluß auf die Filmindustrie ist unerreicht. Unter seinen Nachfolgern finden sich auch Meisterwerke wie **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)**, G.W. Pabsts *Die Dreigroschenoper (1931)*, Dreyers **Vampyr (1931)** und auch US-Produktionen wie **Frankenstein (1931)**. Dieser Film hat nicht nur die Entwicklung des Horrorfilms massiv beeinflusst, sondern die komplette Filmwelt. Ein zweiter Effekt der Ver-

bindung zwischen Kunst und Kommerz war, daß die künstlerische Welt auf das verkannte Medium des Films aufmerksam wurde und es als solches nun auch ernstnahm. Der Weg war geebnet, um Künstler dazu zu bewegen, auch Kunstwerke auf Zelluloid und nicht nur Leinen zu produzieren.

Die künstlerische Seite von **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** entstand jedoch aus eher profanen Gründen. Das originale Drehbuch, welches lange Zeit als verschollen galt, bis eine Kopie im Nachlaß von Werner Krauss auftauchte, enthielt im Gegensatz zu Janowitz'schen Behauptungen keinerlei Anspielungen auf eine künstlerische Bühnengestaltung. Diese ist letztlich ausgerechnet auf dem Mist der Produzenten gewachsen. Für Pommer war **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** nichts weiter als ein weiteres Drehbuch zu einem beliebten Thema, dem Detektivfilm, zusammen mit einem Schuß Unheimlichem. Die simplen, expressionistischen Bauten waren zudem äußerst billig anzufertigen, was die Produktionskosten enorm senkte. Und sie gaben Pommer die Gewißheit, daß der Film aufgrund seiner Andersartigkeit auch dann ein Erfolg werden würde, wenn die Kritiker ihn in der Luft zerreißen. Es lag keineswegs in irgendjemandes Absicht, ein Kunstwerk zu schaffen.

Daß dies überhaupt funktionierte und zu jenem Meilenstein führte, wie wir ihn heute kennen, ist einer einfühlsamen Hand des Regisseurs Robert Wiene zu verdanken. Denn es stellt sich die Frage, was im Vordergrund des Filmes steht, der Expressionismus oder der traditionelle, kommerzielle Erzählstil? Dominiert die Story oder wird sie von den Bauten in den Hintergrund gedrängt und ertrinkt in einer substanzlosen Bilderflut? Nun, der Vordergrund gehört der erzählten Geschichte, und zwar alleine ihr. Und das ist gut so, denn hätte die Kunst die Oberhand gewonnen, hätte der Film nur schwerlich sein Publikum in der breiten Masse gefunden und wäre weniger erfolgreich gewesen. Stattdessen verschwindet die moderne Kunst nach ein paar Minuten der Einführung völlig in den Hintergrund und drängt sich nicht mehr weiter auf. Tolle Bilder, welche nicht weiter stören. So wird der Film heute empfunden und, wie zeitgenössische Kritiken zeigen, war dies 1920 auch nicht anders.

Die Filmemacher waren sich jedoch alles andere als sicher angesichts des Ergebnisses ihrer Arbeit. Janowitz erzählte später, daß sie auf dem Weg zur Uraufführung im Berliner Marmorhaus am 26. Februar 1920 die nackte Panik packte. Gleich nach Beginn der Vorführung verzogen er und Carl Mayer sich an die Bar in der Lounge, um aus der Schußlinie zwischen Publikum auf der einen und dem Team Pommer, Meinert und Wiene auf der anderen Seite herauszukommen. Während sich die beiden Mut antranken, hörten sie plötzlich eine Frau gellend schreien. Dies geschah bei jener Szene des Films, an welcher Cesare die Augen öffnet und Alan ansieht. In der Szene, in welcher Cesare in Janes Zimmer eindringt, sollen auch wieder Entsetzensschreie zu hören gewesen sei, einige Frauen seien ohnmächtig geworden. Nach dem Ende des Films verharrte das Publikum in absoluter Ruhe und noch während die Nerven der Filmschaffenden endgültig zu flattern begannen, brach ein donnernder Applaus los. Der Film wurde frenetisch gefeiert und sein Siegeszug um die Welt konnte beginnen.

Das Publikum des Jahres 1920 bekam mit **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** bislang Unvorstellbares zu sehen. Der Film gilt heute als der Urvater des Horrorfilms, welches offiziell ein knappes Jahrzehnt später auch diesen Namen erhalten sollte. **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** war der Schocker schlechthin, wozu auch die umstrittene Rahmenhandlung ihr Schärfflein beitrug. Das schockierende Ende war und ist verdammt weit von dem entfernt, was man unter einem *Happy Ending* versteht und wirkte auf die Zuschauer nach den vorhergegangenen 70 Minuten wie ein zusätzlicher Klaps auf den Hinterkopf beim Herausgehen. Während seiner Premiere in den USA wurde das Ende aus Rücksicht auf die Zuschauer entschärft, indem man durch echte Schauspieler eine zusätzliche Rahmenhandlung schuf, welche vor und nach dem Film auf einer Bühne vor der Leinwand aufgeführt wurde. Mit dieser Rahmenhandlung wurde dem Publikum versichert, daß Francis und Jane geheilt wurden, daß sie nun ein normales Leben führen und daß es ihnen gut ginge.

Während der Westküstenpremiere in Los Angeles am 7. May 1921 fand eine große Demonstration statt, welche die Besitzer des Miller's Theater zwang, die Vorführung des Films

auszusetzen. Um diesen Vorfall ranken sich viele Legenden, doch der eigentliche Auslöser war die Furcht vor einer Massenarbeitslosigkeit in der amerikanischen Filmindustrie, ausgelöst durch eine mögliche Schwemme guter und billiger Filme aus Deutschland. Nun, die guten Filme sollten im Schlepptau von **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** nicht ausbleiben, aber arbeitslos wurde in Hollywood deshalb wohl niemand. Richtig ist jedoch, daß er für ein Eindringen deutscher Mitarbeiter der Filmindustrie in die ausländischen Märkte sorgte. **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** entstand, wie bereits erwähnt, vollständig im Studio, was völlig unüblich war. Als Reaktion darauf wurde in den nächsten Jahren fast jede große deutsche Produktion nicht mehr on location, sondern im Studio gedreht, darunter auch aufwendige Grenzfälle wie die Waldszenen aus Fritz Langs Fantasy-Epos *Die Nibelungen (1923-24)*. Dies hatte zur unmittelbaren Folge, das der Beruf des Bühnenbildners in Deutschland ungeheuer an Bedeutung gewann. Fast alle der 20 wichtigsten Bühnenbildner, welche aus der deutschen Stummfilmzeit hervorgingen, wurden entweder von Hollywood unmittelbar rekrutiert oder flohen zu einem späteren Zeitpunkt vor den Nazis. Und alle dieser Leute verbanden mit ihrer Arbeit inzwischen auch einen hohen Kunstanspruch. Berühmte Vertreter sind hier Hans Dreier, welcher Paramount umkremelte. Alfred Junge veränderte das Kunstempfinden in der Welt des britischen Kinos. Rochus Gliese ging mit seinem Regisseur Friedrich Wilhelm Murnau in die USA und verfolgte dort die künstlerischen Tendenzen weiter. Die bekanntesten Abkömmlinge des deutschen Expressionismus sind neben den klassischen Horrorfilmen vor allem die Vertreter des *film noir*.

Was brachte der Film seinen Schöpfern und Mitwirkenden ein? Seinem Regisseur nicht viel. Robert Wiene versuchte, mit *Genuine (1921)* an seinen Erfolg anzuknüpfen, doch dieser ward ihm nie mehr zuteil. Bei Hans Janowitz und Carl Mayer verhielt es sich ähnlich. Werner „Caligari“ Krauss blieb dem deutschen Film erhalten, wenngleich nicht immer auf der Sonnenseite der Filmgeschichte. So übernahm er unter anderem auch die Hauptrolle des Rabbi Loew in Hitlers antisemitischem Pamphlet *Jud Süß (1940)*. Interessanterweise wanderte Conrad „Cesare“ Veidt hingegen wegen der Nazis in die USA aus, wo er dem heutigen Publikum vor allem als Nazi in *Casablanca (1942)* im Gedächtnis blieb. Doch die Erinnerung an all diese kreativen Geister wird vor allem durch **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** als ihr Vermächtnis erhalten bleiben, dem Film, welcher nicht nur sein angestammtes Genre des Horrorfilms revolutionierte, sondern zu einem der größten Meilensteine der Filmgeschichte überhaupt erwuchs.

Kapitel 10

Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920)

Am 28. März des Jahres 1920, wenige Wochen nachdem in Deutschland (**Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)**) zu seinem Triumphzug durch das ferne Europa aufbrach, fand in New York die Uraufführung der neuesten und im Vorfeld heftig beworbenen Produktion der Paramount-Studios statt. Dieser Film war **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920)**¹, die bislang fünfte amerikanische Verfilmung von Stevensons Erzählung *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Das besondere an dieser Version war, abgesehen vom Werbeaufwand, daß es sich um die erste große Filmproduktion auf Basis dieses Stoffes war, mit abendfüllender Laufzeit und einem Schauspieler von hohem Ansehen in der Titelrolle. Aus unserer heutigen Sicht symbolisiert dieser Film einen nicht unbedeutenden Wendepunkt in der Geschichte des phantastischen Films dar, denn ähnlich wie (**Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)**), welcher unter Chronisten häufig als der „Großvater des Horrorfilms“ bezeichnet wird, für das alte Europa von Wichtigkeit ist, diente **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920)** als Initialzündung für aus dem amerikanischen Raum stammende Großproduktionen, welche dem Genre des Horrorfilms zugeordnet werden können. Mit anderen Worten: Nach 25 Jahren Kurzfilmgeplänkels geht es nun nicht nur in Europa, sondern auch in den USA so richtig los.

Da **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920)** mit großem Tamtam in den Kinos startete und es sich bei Stevensons Vorlage um ein bekanntes Werk der Weltliteratur handelte, kommt diese Verfilmung nicht umhin, sich einem Vergleich mit der zugrundeliegenden Erzählung zu stellen. Da man nicht voraussetzen kann, daß Stevensons Geschichte jedermann bekannt ist, ist es angebracht, die wesentlichen Aspekte von *The Strange Case of Dr. Jekyll and*



Fimlplakat, USA 1920

¹Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Paramount-Artcraft, USA 1920, Produktion: Adolph Zukor, Regie: John S. Robertson, Drehbuch: Clara S. Beranger, basierend auf der Erzählung *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* von Robert Louis Stevenson, Kamera: Roy Overbaugh, Darsteller: John Barrymore, Martha Mansfield, Brandon Hurst, Nita Naldi, Charles Lane, Malcolm Dunn, George Stevens, Laufzeit: ca. 81 Minuten)

Mr. Hyde darzustellen, um danach zu ergründen, inwiefern diese auch in der Filmfassung anzutreffen sind.

Robert Louis Stevenson erzählt die Geschichte aus dem Blickwinkel des Anwalts Dr. John Utterson, einem Freund des Mediziners Henry Jekyll. Jekyll, eigentlich ein geselliger Zeitgenosse, zieht sich zur Verwunderung seines Freundes zunehmend in sein Laboratorium zurück und hinterläßt Utterson ein Schreiben, in welchem er verfügt, daß im Falle seines Verschwindens all sein Hab und Gut einem geheimnisvollen Bekannten namens Edward Hyde zu hinterlassen sei. Bei Utterson stößt er damit auf Unverständnis, denn Mr. Hyde ist diesem nicht nur gänzlich unbekannt, sondern Utterson beginnt auch zunehmend am Geisteszustand Jekylls zu zweifeln. Wer ist dieser geheimnisvolle Fremde? Handelt Jekyll gar unter Zwang? Utterson beginnt zu recherchieren. Er lernt Mr. Hyde auf der Türschwelle zu Jekylls Haus kennen. Eine unangenehme Persönlichkeit von zwerghaftem Wuchs und schlechten Manieren, genau das Gegenteil des ehrenwerten Gentlemans Jekyll. Utterson wird sich bewußt, daß er Hyde einst dabei sah, wie er rücksichtslos ein kleines Mädchen auf der Straße niedertrampelte.

Nachdem etwa ein Jahr vergangen ist, erfährt Utterson von einem bestialischen Mord auf offener Straße. Ein Wahnsinniger, dessen Beschreibung auf Mr. Hyde passt, hat ohne triftigen Grund den ehrenwerten Sir Danvers Carew mit einem Stock zu Tode geprügelt und die Leiche in den Schmutz der Straße geworfen, bevor er sich zur Flucht entschloß.

Ein gemeinsamer Freund von Jekyll und Utterson, Dr. Lanyon, erhält eines Abends einen geheimnisvollen Brief. Dieser hinterläßt einen deutlichen Effekt bei Lanyon; dieser scheint geschockt, wird zu einem Schatten seiner selbst und stirbt kurz danach, ohne Utterson über das Geschehene aufzuklären. Er hinterläßt ihm lediglich ein Schreiben.

Utterson beschließt, der Sache endgültig auf den Grund zu gehen, da er zunehmend um das Leben Jekylls fürchtet. Er dringt zusammen mit Jekylls Butler Poole und dem entfernten Verwandten Mr. Ensfield in Jekylls Laboratorium ein und findet dort die Leiche von Mr. Hyde vor, welcher sich das Leben nahm. Erst im Nachhinein erschließt sich Utterson das Geschehene, indem er die Briefe Jekylls und Lanyons liest, welche sie ihm hinterließen.

Jekyll arbeitete an einer Tinktur, welche die Dualität des Menschen offenbaren sollte. Seiner Auffassung nach existiert in jedem Menschen eine Gute und eine Schlechte Seite. Durch das Trinken der Tinktur verwandelte sich der Gute Gentleman Henry Jekyll in den Bösen Halunken Edward Hyde. Anfangs durch die sich hierdurch ergebenden Möglichkeiten, endlich Dinge tun zu können, welche dem noblen Dr. Jekyll verwehrt waren, beglückt, gewann Mr. Hyde im Laufe der Monate zunehmend die Oberhand über Dr. Jekyll, bis die Verwandlung schließlich auch von alleine stattfand, sobald sich Jekyll zum Schlafen niederlegte. Jekylls Ingredienzen zum Zusammenmischen der Tinktur waren jedoch begrenzt, er konnte keine Chemikalien mit der erforderlichen Reinheit mehr auftreiben, so daß er letztlich zum Leben als Mr. Hyde verurteilt gewesen wäre. So nahm er sich zum Zeitpunkt des Eindringens Uttersons in sein Labor das Leben.

Lanyon starb, weil er Zeuge einer Rückverwandlung von Hyde in Jekyll wurde. Ein jeder, welcher die Gelegenheit bekommt, das Böse im Menschen in seiner reinsten Form zu sehen, wird unweigerlich im Banne einer morbiden Faszination sterben, weil er das Geschehene nicht verarbeiten kann.

So, daß war die Handlung von Stevensons Original in aller Kürze. Eine Inhaltsbeschreibung des Films schenken wir uns, das hat keinen Sinn. Besser, wir beschränken uns auf die Darstellung der wesentlichen Unterschiede zwischen dem Original und der Neuinterpretation durch Drehbuchautorin Clara S. Beranger. Zuerst jedoch ist ein Blick auf Stevensons hauptsächliche Elemente seiner Erzählung und Stevenson selbst vonnöten.

Robert Louis Stevenson wurde am 13. November 1850 in Schottland geboren. 1883 landete er mit *Treasure Island* einen ersten großen literarischen Erfolg. Er heiratete die Amerikanerin Fanny Osborne, welche einen wesentlich Beitrag zu *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* leisten sollte. Ursprünglich gedachte Stevenson, eine unterhaltsame und nicht sonderlich ernsthafte Geschichte über die zwiespältige Natur des Menschen zu schreiben,

doch seine Frau Fanny beschwatzte ihn unaufhörlich, seinen Schwerpunkt auf die zugrundeliegende gesellschaftliche Kritik zu legen, wodurch *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* ungeheuer an Tiefe gewann. Aus der belanglosen Mystery-Geschichte in Manier populärer Detektivromane, denn darum handelt es sich bei Stevensons Werk im Falle oberflächlicher Betrachtung, wurde erst durch Fannys Einwirken ein detaillierter Blick in die Abgründe der Psyche, was den Roman zu einem Klassiker der Gruselliteratur werden ließ. Doch damit blieb *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* auch die Ausnahme in Stevensons Schaffen, welcher ansonsten eher durch seine Kinder- und Abenteuergeschichten bekannt ward. Nachdem er erst in die USA und dann nach Samoa ausgewandert war, verstarb Stevenson viel zu früh im Jahr 1894 an einer chronischen Lungenkrankheit, welche ihm seit jeher aufgrund des naßkalten Wetters in seiner eigentlichen Heimat das Leben beschwerlich gestaltet hatte.

Durch Fannys Einwirken auf Stevenson dominiert die angesprochene Dualität des Menschen die Geschichte in ungeheurem Maße. Stevensons schreibt durch sein Sprachrohr der Figur des Dr. Jekyll, daß alle menschliche Wesen aus der Vermengung von Gut und Böse bestünden. Diese Überzeugung kommt nicht von ungefähr. Stevenson beobachtete Herren der oberen Gesellschaftsschichten und kam zu dem Schluß, daß unter deren galanter Fassade der Sauberkeit oftmals dunkle Geheimnisse verborgen sind. Sein Dr. Jekyll gehört dieser noblen Gesellschaft an. Der gesellschaftskritische Aspekt dieser tiefen Überzeugung ist hier nicht weit. Stevenson und seine Romanfiguren leben in einer viktorianischen Gesellschaft mit einer großen Kluft zwischen den wohlhabenden Bürger und den Armen, in einer Zeit, in welcher man geneigt war, gesellschaftliche Unterschiede zwischen Menschen auch auf deren Anatomie zurückzuführen. Mr. Hyde ist nicht von ungefähr ein häßlicher Zwerg mit gemeinem Blick und lumpenartiger Kleidung, während es sich bei Dr. Jekyll um einen angesehenen Arzt mit gepflegtem Äußeren und von hoher Statur handelt. Heute mag dies als ein Klischee erscheinen, doch zu Stevensons Lebzeiten war dies die gängige Meinung. Bei Scotland Yard betrieb man zum Beispiel Nachforschungen, ob die Form der Nase eines Menschen Rückschlüsse auf dessen Neigung zu Verbrechen ermögliche. Auch in Roman wie H.G. Wells *The Island of Dr. Moreau*, schlägt sich dieser Zeitgeist nieder, wenngleich auf wesentlich kritischer als bei Stevenson, welcher dieses Phänomen seiner Zeit lediglich für seine eigenen Zwecke benutzt anstelle überdeutliche Kritik zu üben. Nach der Verwandlung in Mr. Hyde ändert Dr. Jekyll nicht nur sein Äußeres und seine Gesinnung, sondern begibt sich auch herab auf die gesellschaftliche Stufe des gemeinen Pöbels. Durch die subjektive Erzählweise aus dem Blickwinkel Utterson wird dieser gesellschaftliche Unterschied zwar offenbar, aber hingenommen. Brüche dieser Erzählweise findet man auch in der Vielzahl von filmischen Adaptionen des Stoffes eher selten, die wohl nennenswerteste Ausnahme von diesem Schema ist der unter der Regie von Stephen Frears entstandene **Mary Reilly (1996)**, welcher die Geschichte aus dem Blickwinkel eines von Julia Roberts verkörperten Dienstmädchens Dr. Jekylls erzählt. Hierdurch, daß Stevenson die Geschichte aus Sicht Uttersons erzählt und dem Leser die göttliche Perspektive verwehrt, kommt diese gesellschaftliche Kritik letztlich über die Ansätze nicht hinaus. Dem Leser erscheint die Figur des Mr. Hyde als ebenso befremdlich wie das gemeine, verlumpte Volk auf die Mitglieder der besseren Londoner Gesellschaft jener Tage gewirkt haben muß. Ein kritisches Auseinander-



Bildnis von Robert Louis Stevenson, 1884

setzen mit den Taten Mr. Hydes findet nicht statt, es bleibt bei einer Verurteilung. Und Hyde ist wahrlich eine Kreatur des Bösen. Es gibt nichts ansatzweise erklärendes oder gar Verständnis dafür, daß er unmotiviert das kleine Mädchen niedertrampelt, welches den Fehler beging, seinen Weg zu kreuzen. Nicht anders verhält es sich bei den brutalen Morden. Der Leser wird nur mit dem Vorgang der Tat konfrontiert, nicht mit der Ursache derselben. Und selbst indirekt ist Hyde noch für den Tod verantwortlich - einerseits Lanyon, welcher an der Erkenntnis der Herkunft Hydes zugrunde geht und natürlich auch für den Tod Jekylls, als dieser keinen anderen Ausweg mehr sieht. Stevenson schildert Hyde als den menschengewordenen Teufel, das Böse, welches sich mit den kleinen Brocken, welche es von Jekyll bekommt, nicht zufrieden gibt und im Laufe der Zeit den ganzen Menschen verschlingt.



John Barrymore als Dr. Jekyll

Stevenson's subjektive Erzählweise resultiert in einem nicht minder interessanten äußeren Aufbau seines Werkes. Ich habe bereits angedeutet, daß *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* im Gewand einer typischen Detektivgeschichte daherkommt. Indem der Leser die Geschehnisse durch die Augen und den Verstand Uttersons erlebt, entfernt sich der Aufbau des Romans weit von jenem des klassischen Dramas. Eine Exposition im herkömmlichen Sinne findet man nicht vor, die Einführung der Charaktere erfolgt immer erst dann, wenn Utterson auf sie zu sprechen kommt, und selbst dann ist deren Beschreibung

durchweg knapp gehalten. Im Gegenzug erlebt der Leser die Boshaftigkeit Hydes bereits im ersten Kapitel, als Utterson die Szene mit dem Mädchen schildert. Im Fortlauf der Geschichte füttert Stevenson den Leser immer wieder mit den kleinen Indizien, welche Utterson zum Nachdenken bewegen. Und hier verschweigt er nichts, ganz im Gegensatz zu den üblichen Detektivgeschichten auf Groschenniveau, wie sie im Laufe des 20. Jahrhunderts das Genre des Kriminalromans regelrecht versauten². Stattdessen lockt er den Leser auf eine falsche Fährte, indem er ihn der Annahme ausliefert, bei Dr. Jekyll und Mr. Hyde handele es sich um zwei verschiedene Personen. Auch der Höhepunkt der Geschichte, das Eindringen Uttersons in das Laboratorium, bringt hier keine Gewißheit. Erst im vermeintlichen Epilog erfährt man die Hintergründe. Die Auflösung wird auf den letzten Seite hammerhart serviert und hier wird *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* seinem Ruf als Klassiker der Horrorliteratur gerecht.

Soviel zur Vorlage. Schauen wir uns nun an, wie die prägnanten Aspekte des Romans für die Leinwand adaptiert wurden. **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920)** ist in der Tat die erste Verfilmung, bei welcher ein solcher Vergleich von Relevanz ist. Zwar wurde der Stoff schon vorher sehr oft verfilmt, doch konzentrierten diese sich zumeist nur auf den Hergang der Verwandlung an sich (**Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1914)**), adaptierten teilweise nur die Grundidee (**Ein seltsamer Fall (1914)**) oder verballhornten die Thematik in Form dünner Komödien (*Dr. Jekyll and Mr. Zip (1918)*). Die hier besprochene erste Verfilmung

²Ich spüre Ihr Unverständnis förmlich. Sagen wir mal so: Erinnern Sie sich an die Romane von Agatha Christie? Diese sind ähnlich aufgebaut, allerdings wird im Gegensatz zu Stevenson Roman der Leser förmlich beschissen. Es regnet Indizien ohne Ende, doch selbst der aufmerksamste Leser hat keine Chance, den Fall vor der Hauptfigur des Romans zu ermitteln. In der Regel wird dies hierdurch bewerkstelligt, daß dem Leser wichtige Details verschwiegen werden. Details, welche ein Hercule Poirot oder eine Miss Marple dann auf magische Art und Weise bei der finalen Aufklärung des Falles ins Spiel bringt und wodurch der Fall sonnenklar wird. Letztlich wird durch dieses gezielte Vorenthalten von Informationen ein Mangel an schriftstellerischem Talent kompensiert. Eigentlich beleidigt sowas den Verstand des Lesers, also lassen sie ruhig die Finger von solchem literarischem und filmischem Auswurf.

des Jahres 1920 (erste, weil noch dieses Jahr zwei weitere folgen sollten) war jedoch die erste ambitionierte Adaption des Stoffes, welche dem Roman gerecht zu werden versuchte, anstelle ihn zu plündern.

Bereits beim äußeren Aufbau sind die Unterschiede zwischen Roman und Film frappant. Im Gegensatz zum Buch erzählt Regisseur John S. Robertson die Geschichte straight forward im traditionellen Erzählstil des modernen Kinos - heutzutage würde man diese Art der Umsetzung wohl als kommerziell orientiert beurteilen. Der Zuschauer verfolgt die Geschichte wie ein unbeteiligter Dritter, nichts bleibt ihm verborgen und die komplette Geschichte folgt eng dem roten Faden. Durch diesen klassischen Aufbau der Handlung mit Einführung der Charaktere, Aufstieg und Fall des Protagonisten ganz im Sinne der althergebrachten Dramatik wird die Handlung selbst leichter verdaulich, allerdings auch uninteressanter. Genau wie ein jeder Zuschauer weiß, daß die *Titanic* am Ende des gleichnamigen Films absaufen wird, bleiben auch hier Überraschungen aus. Die Inszenierung ist zu konventionell, um dem Film eine fesselnde Wirkung aufs Publikum zu ermöglichen. Hinzu kommt eine magere Ausstattung, beispielsweise erinnert das Inventar von Jekylls Labor mehr an den Inhalt eines Chemiebaukastens denn an die Wirkungsstätte eines vom Forscherdrang besessenen, und Robertsons einziger pseudo-künstlerischer Ausflug in die Psyche Jekylls, in welcher er das Böse in Form einer herumkrabbelnden Spinne personifiziert, wirkt nicht nur aufgesetzt, sondern begibt sich auch gefährlich nahe an den Rand zur Lächerlichkeit, da Hauptdarsteller John Barrymore in einem skurrilen Spinnenkostüm agiert. John Robertson als Regisseur war wohl der sprichwörtliche Griff ins Klo. Die Stärken des Filmes liegen ganz woanders, und diese Stärken reißen den Film wieder aus den Abgründen des Vergessens heraus.

Intelligenterweise beging Clara S. Beranger nicht den Fehler, sich beim Schreiben Ihres Skriptes allzu sklavisch an die Vorlage binden zu lassen. Leser des Romans werden die meisten Personen wiedererkennen, wengleich sie sich von den Charakteren des Buches deutlich unterscheiden. Auch die einprägsamen Vorfälle des Romans sind im Film enthalten, Geschehnisse wie das Totknüppeln von Carew oder jene Stelle, in welcher Hyde ein Kind über den Haufen rennt und von den anderen Passanten zur Rechenschaft gezogen wird; hier wurde aufgrund der chronologischen Erzählung der Geschichte nicht nur die Position innerhalb der Handlung, sondern in einigen Fällen auch die Ursache des Geschehens variiert. Aber das wichtigste, den inhaltlichen Kern der Geschichte hat Clara S. Beranger offensichtlich in vollem Maße erfasst und baut diesen geschickt aus.

Während in der Vorlage die Erkenntnis des Gut und Böse in sich vereinigenden Menschen alleine Dr. Jekyll selbst zuzuschreiben ist, wird diese Frage in Berangers Skript diskutiert. Hier entspringt Jekylls Vorhaben einem Dialog mit seinem zukünftigen Schwiegervater Sir George Carew, einer neu eingeführten Figur, welche abgesehen vom gleichen Nachnamen und der Art des Todes nichts mit jener Person verbindet, welche im Roman zum zufälligen Opfer von Mr. Hyde wird. Sir George Carew ist vielmehr Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* entlehnt. Und daß das Grundthema der Dualität eine zentrale Rolle im Film spielen wird, macht sie auch bereits beim einleitenden Zwischentitel zu Beginn des Films unmißverständlich klar. „In jedem von uns befinden sich zwei Naturen im Krieg - das Gute und das Böse“, heißt es da. „Der Kampf zwischen diesen beiden dauert unser gesamtes Leben an und einer von beiden muß gewinnen. Aber die Wahl liegt



Dr. Jekyll wagt den Selbstversuch

in unserer Hand - was wir am liebsten sein wollen, das *sind* wir“. Während das Buch in der Schuldfrage Jekylls keine definitive Aussage trifft, macht der Film unmißverständlich klar, daß Dr. Jekyll die Folgen von Hydes Handeln zu verantworten hat.

Der gesellschaftliche Aspekt wird von Clara S. Beranger deutlicher herausgearbeitet, als es bei Stevensons Vorlage der Fall war. Hier benutzt sie einige interessante Kunstgriffe zur Verdeutlichung dieses Aspektes. Während die originale Version des Dr. Jekyll in erster Linie als Gentleman dargestellt wird, verkörpert Berangers Figur beinahe engelsgleich das Gute. Er ist nicht nur ein nobler Mensch mit guten Manieren, nein, er opfert sich sogar für die Ärmsten auf, indem er sie auf eigene Kosten in einem eigens für sie eingerichteten Krankenhaus versorgt und hierfür auch so manchen gesellschaftlichen Termin nicht einhält. Parallel zu dieser Charakterisierung von Jekylls Person ist auch sein gesellschaftliches Leben ohne Makel. Er ist mit Millicent verlobt, der Tochter von Sir George Carew, wird von seinen Mitmenschen geschätzt und ist in jeder Hinsicht ausgesprochen tugendhaft. In einer Szene besucht er neugierig in Begleitung seiner Freunde einen Tanzschuppen, in welcher das niedrigere Volk den Vergnügungen des Lebens nachgeht, doch in seiner Korrektheit wahrnt Jekyll Distanz zu dem reizvollen Unbekannten. Bei dieser Gelegenheit fällt ihm die Prostituierte und Tänzerin Gina auf, welche von seinen Begleitern angeheuert wird, um Jekyll zu verwöhnen, doch selbst hier bleibt er eisern.



Millicent Carew, die Verlobte von Dr. Jekyll

Und hier findet er letztlich auch die selbstzerstörerische Motivation, um sein Experiment richtig durchzuziehen. Als zerlumpter Mr. Hyde hat er die Möglichkeit, sich mit Gina einzulassen und seine sexuellen Triebe auszuleben. Das ist neu in Berangers Variante der Geschichte. Durch die beiden Frauengestalten, die tugendhafte Millicent aus der oberen Gesellschaftsschicht auf der einen und die ärmliche Hure Gina auf der anderen Seite, wird eine weitere Ebene eingeführt, welche die verborgene Gesellschaftskritik deutlicher werden läßt. Jekyll/Millicent auf der einen, der guten Seite, Hyde/Gina auf der schlech-

ten. Jekyll und Hyde selbst werden zum Schnittpunkt dieser beiden Welten, wobei Hyde sich anschickt, Jekyll zunehmend auf die dunkle Seite herabzuziehen, was im Suizid Jekylls endet. Letztlich sind auch die beiden Frauengestalten die Leidtragenden: Gina wird von Hyde verjagt, Millicent verliert in einer Nacht sowohl ihren Vater als auch ihren Verlobten. Und keine der beiden wird die Zusammenhänge erkennen; Gina wird nie von Dr. Jekyll erfahren und Millicent erhält von Dr. Lanyon am Ende des Filmes die Aussage, daß Dr. Jekyll durch Mr. Hyde getötet worden sei (was im abstrahierten Sinne zwar richtig sein mag, aber die Schuld Jekylls letztlich verharmlost).

Als Literaturadaption betrachtet, muß man **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920)** zugestehen, daß die Übertragung der Erzählung vom Papier auf die Leinwand durchaus geglückt ist. Clara S. Beranger hat für damalige Verhältnisse eine hervorragende Arbeit geleistet. Schade, daß die Regiearbeit so konventionell und uninspiriert ist. Es gibt aber noch einen Faktor, welcher den Film immens aufwertet. Und dieser Faktor trägt den Namen John Barrymore.

John Barrymore wurde als Sproß einer großen Schauspielerfamilie geboren. Seine Eltern Maurice Blythe und Georgie Drew und sein Großvater John Drew waren bereits erfolgreiche Schauspieler, welche jedoch von den drei Kindern Ethel, Lionel und John in den Schatten gestellt wurden. Die drei Geschwister trugen den Nachnamen Barrymore, weil ihr Vater stets unter dem Künstlernamen Maurice Barrymore auftrat. Alle drei wurden zu

legendären Stars, doch John überragte seine beiden Geschwister nochmals um ein Maß, welches das Attribut der Genialität dieses Mannes nicht nur rechtfertigt, sondern nahelegt. Sein Broadway-Debüt gab John Barrymore im Jahre 1909 in *The Fortune Hunter* und damit begann eine beispiellose Karriere. Seine erste Filmrolle hatte er in dem inzwischen verlorenen Film *Dream of a Motion Picture Director* (1912). Und obwohl John Barrymore eigentlich ein brillanter Theaterschauspieler war, fuhr er ab diesem Zeitpunkt zweigleisig, ganz als ob er die spätere Bedeutung des jungen Mediums Film erkannt habe. Und das zeichnete ihn letzten Endes auch aus und unterschied ihn von den meisten seiner Kollegen. Durch sein Engagement beim Film blieb sein Starruhm auch während dessen Siegeszugs der 20er Jahre erhalten, sondern wuchs durch die enorm anwachsende Zahl seiner Zuschauer eher noch. Und seine ungeheure Leistungen auf der Bühne sorgten dafür, daß er einer der wenigen berühmten Filmschauspieler war, welche die Einführung des Tonfilms Anfang der 30er überlebte, denn im Gegensatz zu den meisten seiner Kollegen hatte er nicht nur phantomisches Talent, sondern auch eine ungeheuer eindrucksvolle Stimme.

Als er das Angebot der titelgebenden Doppelrolle in **Dr. Jekyll and Mr. Hyde** (1920) erhielt, zögerte er nicht lange. Barrymore hatte ein Faible für ausgeprägte Charaktere und die Rolle von Jekyll/Hyde war zu verlockend, um nicht angenommen zu werden. Und für Adolph Zukor war Barrymore der bestmögliche Kandidat, denn dessen Bekanntheitsgrad war groß genug, um ihn als Zugpferd bei der Vermarktung einzusetzen. Und Barrymores professionelles Engagement bei den Dreharbeiten des Filmes wurde zur Legende. Tagsüber fand er sich am auf Long Island gelegenen Drehort zu **Dr. Jekyll and Mr. Hyde** (1920) ein, nur um sofort nach Dreheschluß wieder an den Broadway zu verschwinden, wo er jeden Abend die Titelrolle in William Shakespeares *Richard III.* verkörperte. Eine ungeheure Doppelbelastung, welche an einem denkwürdigen Tag zu einem massiven Nervenzusammenbruch des Schauspielers führte.

Doch der Aufwand lohnte sich, sowohl für seine Zuschauer als auch für ihn selbst. **Dr. Jekyll and Mr. Hyde** (1920) machte Barrymore im Alter von 38 Jahren zu einer Leinwandlegende und da seine Bühnenauftritte aufgrund seiner unvergleichlichen Professionalität nicht unter der Doppelbelastung litten, legte *Richard III.* den Grundstein zum weltweit angesehensten Shakespeare-Darsteller seiner Zeit. 1922 galt John Barrymore als der Hamlet-Darsteller schlechthin. Wir Zuschauer profitieren von **Dr. Jekyll and Mr. Hyde** (1920) insofern, daß wir den größten (und am besten verdienenden) Schauspieler jener Zeit in einer eindrucksvollen Rolle erleben können. Und seine Verkörperung von Jekyll und Hyde ist dies in der Tat, sie dominiert den Film und macht ihn zu einem Barrymore-Vehikel. Im Gegensatz zu seinen weniger rühmlichen Vorgängern verzichtete Barrymore bei seiner Darstellung des Mr. Hyde weitestgehendst auf Maske und Kameratricks. Klar, einige Dinge waren hier nicht vollends vermeidbar. So kann sich ein Schauspieler noch so sehr anstrengen, es dürfte ihm schwerfallen, Haare auf seinen Händen wachsen zu lassen und seinem Hinterkopf die ausgeprägte Form eines Eies zu verleihen. Ebenso wurde leichtes Make-Up aufgetragen, in erster Linie um die Augen und zur Vertiefung von Gesichtsfalten. Hierdurch bedingt sind in den Verwandlungsszenen auch vereinzelte Überblendungen vonnöten. Aber die eigentliche Verwandlung von Jekyll in Mr. Hyde und wieder zurück vollzog Barrymore vornehmlich durch seine ungewöhnliche Beherrschung seiner Gesichtsmuskeln, ja seines



In der Gestalt des Mr. Hyde kann sich Jekyll, ohne eine Schädigung seines Rufes zu riskieren, den Verlockungen des Weibes hingeben

ganzen Körpers. Um es mal locker und flockig zu formulieren: Barrymore schafft es, eine Grimasse zu ziehen, welche ihm jede Ähnlichkeit zu seinem eigentlichen Aussehen raubt, diese auch die ganze Zeit zu halten und, ebenso wichtig, jederzeit aus dem Stand heraus wieder erneut aufzusetzen. Seine gekrümmte Körperhaltung und der dargestellte Gang eines Krüppels erwecken durchgehend den Eindruck, es handele sich bei Jekyll und Hyde um zwei verschiedene Schauspieler - wären da nicht die Verwandlungsszenen, in welchen Barrymore des öfteren ohne Schnitt die Verwandlung in Mr. Hyde durchführt. John Barrymore rechtfertigt im Alleingang ein Ansehen dieses Filmes.



Close-Up auf die Mimik John Barrymores in der Rolle des Edward Hyde

Barrymores Karriere erreichte 1922 ihren Höhepunkt. Doch er blieb vornehmlich ein Bühnendarsteller, denn in der Welt des Films erhielt er eine starke Konkurrenz - stärker als es ihm recht sein konnte. Kurz nach Barrymores Siegeszug in **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920)** machte ein Kollege mit dem Namen Lon Chaney in einem Spielfilm mit dem Titel *The Penalty (1920)* auf sich aufmerksam. Chaney verkörperte hier einen Boß der Unterwelt, ein Supergehirn, dessen Beine unterhalb der Knie amputiert waren - eine nicht minder eindrucksvolle und publikumswirksame Filmrolle. Lon Chaney sollte im Laufe der nächsten Jahre Barrymore nicht nur

hinsichtlich seines finanziellen Vermögens übertrumpfen. Chaney blieb auch in seiner Leinwandkarriere publikumswirksamer als Barrymore, da sich Chaney im Gegensatz zu Barrymore auf die Darstellung monströser und wunderlicher Gestalten konzentrierte, was ihm nicht nur den Beinamen „Mann der 1000 Gesichter“ einbrachte, sondern auch zu einer ersten Ikone des Horrorfilms werden ließ, welche noch heute eine Fangemeinde vorweisen kann, wohingegen Barrymores Andenken bei weitem nicht mehr so präsent ist. Barrymore blieb jedoch vielseitiger in seiner Rollenwahl. Zu seinen großen Auftritten als Schauspieler gehören noch seine Verkörperung des berühmten Detektivs in *Sherlock Holmes (1922)*, seine Rolle als Captain Ahab in *The Sea Beast (1926)*, der ersten Verfilmung von Melvilles Roman *Moby Dick*, sowie dessen Remake *Moby Dick (1930)*, die Titelrollen in *Don Juan (1926)* und *Arsène Lupin (1932)* sowie natürlich diverse Rollen in Verfilmungen von Shakespeares Dramen. Doch mit den 30er Jahren ging auch seine Karriere allmählich zu Ende. Barrymore griff zunehmend zur Flasche und starb 1942 an Leberzirrhose.

Von all seinen großen Rollen in seinen Filmen ist **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920)** seine mit Abstand bekannteste. Und auch nach der Uraufführung waren die Kritiker voll des Lobes, vor allem hinsichtlich Barrymores Darbietung. Die News York Times würdigte sein fehlerfreies Schauspiel in einem durchweg positiven Artikel und Variety schrieb, daß man sich den Film wegen Barrymore unbedingt ansehen solle. Liest man die zeitgenössischen Reaktionen auf dem Film, so zeichnet sich hier eine Einigkeit ab, welcher ich mich anschließe: Vergeßt die Inszenierung, nehmt wohlwollend zur Kenntnis, daß Stevensons Vorlage endlich angemessen verfilmt wurde und feiert John Barrymore, welcher mit diesem Film beweist, daß er zu recht der größte Schauspieler seiner Tage war.

Und der Fan von Horrorfilmen möge John Barrymore danken, daß er mit seiner hervorragenden Arbeit den grausligen Themen der Literatur eine Pforte zum amerikanischen Markt aufstieß.

Kapitel 11

1920

Wie im vorhergegangenen Kapitel bereits erwähnt, handelte es sich bei Paramounts **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920)** nicht um die einzige Verfilmung von Stevensons Literaturklassiker. Es gab noch zwei weitere; naja, eigentlich drei, wenn wir noch eine entstellende Komödie gleichen Titels und sehr kurzer Laufzeit mitzählen, was wir jedoch aufgrund unserer Konzentration auf das Horrorgenre nicht tun. Die beiden relevanten Ableger des Themas sollen hier jedoch nicht unerwähnt bleiben.

Louis B. Mayer, zukünftiger Begründer der Metro Goldwyn Mayer Studios, produzierte in diesem Jahr ebenfalls eine Verfilmung, welche mitunter aufgrund ihres Titels für Verwirrung sorgt: **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920)**¹. Dies war durchaus beabsichtigt, denn Mayer konzipierte seinen Film als reines Konkurrenzprodukt und er ließ den Film sogar parallel zu Paramounts Streifen anlaufen. Weitere Ähnlichkeiten zum Barrymore-Film sind jedoch eher zufällig. Die Filme unterscheiden sich vor allem in einem wichtigen Merkmal: Während die Barrymore-Version durchaus von hoher Qualität war, produzierte Mayer einen klassischen Rohrkrepierer. Heutzutage würden man dieses Produkt wohl als *rip-off* bezeichnen, als Versuch, mit einem billig heruntergekurbelten Machwerk auf der Erfolgswelle eines anderen Filmes mitzuschwimmen. Wobei Mayer mit seinem Film wohl auch auf eine Verwechslungsgefahr hoffte.

Inhaltlich bietet seine Fassung von **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920)** eine halbherzige Aktualisierung des Themas. Der Film spielt in einem zeitgenössischen Ambiente, was auch die Produktionskosten für die Herstellung der Sets deutlich senkte. Gleichzeitig wurde die Handlung von London nach New York verlegt und auch auf die Urheberrechte an Stevensons Vorlage wurde keine Rücksicht genommen. Die Story selbst wurde aus diesem Grunde auch verändert und kommerzialisiert, was den Film über den Rand der Lächerlichkeit hinauskatapultierte. Dr. Jekyll begeht am Ende des Films keinen Selbstmord, sondern Mr. Hyde wird gefasst und zum Tode auf dem elektrischen Stuhl verurteilt. Und gerade als die Exekution stattfinden soll, wahrt der Film das *happy ending*, indem Dr. Jekyll erwacht und feststellt, daß alle bisherigen Geschehnisse nur ein Alptraum waren. Dies liefert ihm dann auch den Anstoß, sämtliche Forschungen auf diesem Gebiet einzustellen und das Elixier zu vernichten.

Dieser Film ist abgrundtief schlecht, in fast jeder Hinsicht. Selbst das Schauspiel ist gnadenlos daneben; anstelle stillem Schrecken wie in dem Konkurrenzprodukt mit John Barrymore setzt man hier auf hysterisches Herumgefuchtel mit den Armen, theatralische Zusammenbrüche und schlechte Masken, welche aus einigen angeklebten Haaren und einem Satz falscher Zähne bestehen. Die hundsmiserable Qualität blieb selbst dem Filmteam nicht verborgen. Der Regisseur und Autor des Drehbuches, Charles J. Hayden, ließ seinen Namen

¹**Dr. Jekyll and Mr. Hyde** (Louis B. Mayer Productions, USA 1920, Produktion: Louis B. Mayer, Regie, Drehbuch: Charles J. Hayden (unerwähnt), Darsteller: Sheldon Lewis, Alex Shannon (als Alexander Shannon), Dora Mills, Gladys Field, Harold Foshay (als Harold Forshay), Leslie Austin, Laufzeit: ca. 40 Minuten)

aus dem endgültigen Produkt tilgen, um sich seinen Ruf nicht zu ruinieren.

Und das Leben ist ungerecht. Ungerecht insofern, daß dieser Film noch in den Archiven schlummert, während eine andere Verfilmung von Stevensons Roman verloren ist: **Der Januskopf (1920)**².

Die zentrale Figur in **Der Januskopf (1920)** ist Dr. Warren, welcher sich des Nachts in den bösen Mr. O'Connor verwandelt. Details über die Handlung sind kaum noch zu bekommen; zeitgenössische Kritiken beschränken sich in erster Linie auf die Stars der Produktion, ähnlich wie im Falle des John Barrymore in **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920)**. Aber wir können uns heute sicher sein, daß es sich bei diesem Film um einen wahren Verlust handelt, denn die Indizien sprechen dafür. Wer weiß, vielleicht hätte er es sogar zu einem eigenen Kapitel im Rahmen dieses Buches geschafft, denn neben den positiven zeitgenössischen Kritiken sieht schon der Produktionsstab äußerst verlockend aus:

- Regie führte der Schöpfer von **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)**, eines der besten deutschen Filme überhaupt, Friedrich Wilhelm Murnau.
- Das Drehbuch wurde von Hans Janowitz erdacht, einem der Autoren von **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)**.
- Die Kameraarbeit wurde von einem Duo zweier Meister ihres Faches abgeliefert, deren Name sowie deren frühere Kooperation in Fritz Langs *Die Spinnen (1919)* auch auf eine hohe visuelle Qualität von **Der Januskopf (1920)** schließen läßt: Karl Freund, als Kameramann von **Der Golem: Wie er in die Welt kam (1920)**, **Metropolis (1926)**, *All Quiet on the Western Front (1930)*, **Dracula (1930)** und *Key Largo (1948)* sowie als Regisseur von **The Mummy (1932)** berühmt, sowie Carl Hoffmann, der uns bereits bei **Homunculus (1916)** begegnete und in dessen zukünftigem Schaffen auch Perlen wie **Faust: Eine deutsche Volkssage (1926)**, **Die Nibelungen (1924)**, **Dr. Mabuse (1922)**, *Das Fräulein von Barnhelm (1940)* und natürlich *Der Kongreß tanzt (1931)* auftauchen sollten.
- Die Doppelrolle des Dr. Warren/Mr. O'Connor wurde von Conrad Veidt verkörpert (**Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)**, *Das indische Grabmal (1921)*, **Orlacs Hände (1924)**, **Der Student von Prag (1926)**, *Der Kongreß tanzt (1931)*, *The Thief of Bagdad (1940)*, *Casablanca (1942)*).
- In der Nebenrolle als Dr. Warrens Butler konnte man den jungen und noch nicht in die USA emigrierten Bela Lugosi (**Dracula (1930)**, **White Zombie (1932)**, **The Wolf Man (1941)**) sehen, was den Film gerade für Liebhaber des Horrorfilms noch interessanter macht.

Für die Produktion von **Der Januskopf (1920)** wurden die Verwertungsrechte ebenfalls nicht mit der Verwaltung von Stevenson Nachlaß geklärt, da man hoffte, durch die Änderung der Namen und der bereits vorhandenen Vielzahl an Filmen mit dem Thema der guten und der schlechten Seite des Menschen die eigentliche Herkunft der Geschichte verschleiern zu können, was auch recht gut funktionierte. Murnaus späterer Versuch, diese Praxis in **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** zu wiederholen, wurde ihm und seiner *Dracula*-Adaption jedoch zum Verhängnis. Doch hierzu kommen wir später, es sei an dieser Stelle nur angedeutet.

Entfernen wir uns nun von der *Jekyll/Hyde*-Thematik und schauen uns die anderen Produktionen dieses Jahres an. Hier findet man auch noch einiges interessantes Material. Den

²**Der Januskopf**, aka **Schrecken**, aka **The Head of Janus**, aka **The Janus Head**, aka **Love's Mockery**, aka **Janus-Faced** (*Decla-Bioscop/Lipow Film, Deutschland 1920, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau, Drehbuch: Hans Janowitz, Kamera: Karl Freund, Carl Hoffmann, Darsteller: Conrad Veidt, Margarete Schlegel, Willy Kayser-Heyl, Margarete Kupfer, Bela Lugosi, Gustav Botz, Laufzeit: ca. 107 Minuten*)

Anfang macht **Algol (1920)**³. Dieser Film, welcher sowohl dem Bereich des Horrors als auch der Science Fiction zugeordnet werden kann, handelt von einer Besucherin vom fernen Planeten Algol, welche einem armen Minenarbeiter eine geheimnisvolle Maschine hinterläßt, welche ihm Reichtum bringt. Doch die Maschine bringt nicht etwa Glückseligkeit, sondern das Grauen. Als Reichtum und Macht des Beschenkten immer weiter wachsen, bricht das Chaos über seine Familie herein und eine Katastrophe reiht sich an die nächste. Der Film endet damit, daß der von Emil Jannings dargestellte Unglücksrabe die unglückselige Apparatur zerstört, was ihm jedoch das Leben kostet.

Algol (1920) leidet unter einer uninspirierten Regie und bleibt letztlich nur wegen seiner Bühnengestaltung in Erinnerung. Diese stammt von Walter Reimann, welcher auch für die künstlerische Leitung bei **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** verantwortlich zeichnete. Diese Verwandtschaft ist bei **Algol (1920)** offensichtlich. Die im Grunde eher konventionellen Sets werden immer wieder von optischen Elementen durchbrochen, welche aussehen, als stammen sie vom *Caligari*-Set. Durch die Verbindung dieser expressionistischen Elemente mit herkömmlichen Gegenständen und Bauten ergibt sich eine angenehm andersartige Optik mit dennoch ausgesprochen künstlerischem Touch.

Hingegen schlug Robert Wiens Versuch, an den künstlerischen Erfolg seines **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** anzuknüpfen, völlig fehl. **Genuine (1920)**⁴ erwies sich als künstlerischer und kommerzieller Fehlschlag.

Robert Wiens Film erzählt von einer orientalischen Prinzessin, welche mit ihren telepathischen Kräften die Männer unter ihre Knute zwingt. Sie wird von einem betuchten älteren Mann gefangen und in einen Glaskasten eingesperrt, doch durch die Kraft ihres Geistes befiehlt sie dessen Neffe, den alten Mann zu ermorden.

Genuine (1920) ist zu einem nicht mehr restaurierbaren Großteil verloren, nur einzelne Fragmente haben überlebt. Diese jedoch vermitteln das Hauptproblem des Films in anschaulicher Weise, nämlich den Versuch, den hohen Kunstgehalt seines Vorgängers nachzuahmen, was jedoch zu einem simplen und uninteressanten Plagiat gerät. Anstelle das durch **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** Gelernte weiterzuentwickeln, wird der visuelle Stil des Meisterwerks zu 100% kopiert, was in Verbindung mit der deutlich schwächeren Geschichte in einem schlichtweg überflüssigen, ja sogar ärgerlichen Film resultiert. Da nützt auch die Mitarbeit von *Caligari*-Mitauteur Carl Mayer nicht.



Szene aus Wiens **Genuine (1920)**

Beeindruckend hingegen war eine Produktion der amerikanischen Goldwyn-Studios, welche ich bereits im vorangegangenen Kapitel erwähnt habe: **The Penalty (1920)**⁵. In diesem Film spielt Lon Chaney einen Boß der Unterwelt, dem beide Beine knapp unterhalb der Knie amputiert wurden. Er verlor seine Beine, nachdem er einen Autounfall erlitt, bei

³**Algol** (Deutsche Lichtbildgesellschaft, Deutschland 1920, Regie: Hans Werckmeister, Drehbuch: Hans Brenert, Kamera: Hermann Kricheldorf, Axel Graatkjar, Darsteller: Emil Jannings, John Gottowt, Käthe Haack, Hanna Ralph, Erna Morena, Laufzeit: ca. 93 Minuten)

⁴**Genuine** (Decla-Bioscop, Deutschland 1920, Regie: Robert Wiene, Drehbuch: Carl Mayer, Kamera: Willy Hameister, Darsteller: Fern Andra, John Gottowt, Harald Paulsen, Hans-Heinz von Twardowski, Ernst Gronau)

⁵**The Penalty** (Goldwyn, USA 1920, Produktion: Sam Goldwyn, Regie: Wallace Worsley, Drehbuch: Charles Kenyon, Philip Lonegran, nach der gleichnamigen Erzählung von Gouverneur Morris, Kamera: Don Short, Darsteller: Lon Chaney, Claire Adams, Kenneth Harlan, Charles Clary, Ethel Grey Terry)

welchem sie eingequetscht wurden. Eigentlich wären sie zu retten gewesen, wäre der behandelnde Arzt kein Pfuschler gewesen, welcher die Beine amputierte, obwohl sie hätten gerettet werden können. Blizzard, das Opfer dieses Kunstfehlers, hat nur noch eines im Sinn: Rache an der Gesellschaft. In der Unterwelt San Franciscos umgibt er sich mit einer Horde von Kriminellen, zu deren Chef er schnell aufsteigt. Nach einer Serie von Überfällen wird ihm ein Blutgerinnsel im Kopf attestiert; nach dessen erfolgreicher Entfernung verschwindet auch seine bössartige Gesinnung und Blizzard stellt fest, daß in dieser Welt auch das Gute seinen Platz hat. **The Penalty (1920)** verdankt seinen Platz in der Filmgeschichte mit Sicherheit nicht dem schwachen Ende. Nein, das überragende Element dieses Films ist Hauptdarsteller Lon Chaney. Chaney war und ist einzigartig unter den Heerscharen von Schauspielern, welche bislang auf den Leinwänden der Welt zu sehen war. 1883 wurde er als Sohn taubstummer Eltern geboren, was zusammen mit seinem Talent den Grundstein für seine beispiellose Schauspielersfähigkeit legte. Da er sich zuhause nicht mit Worten verständigen konnte, benutzte er von kleinauf in hohem Maße seine Gestik. Ein wertvolles Kapital in der Welt des Stummfilms reifte somit über die Jahrzehnte heran. Es dürfte auch in seiner Herkunft begründet sein, daß Lon Chaney während seines kurzen Daseins als Schauspieler ein großes Interesse für jene Menschen hegte, welche am Rande der Gesellschaft dahinvegetierten: Krüppel, Entstellte, Kranke. Dementsprechend war er auch vornehmlich in derartigen Rollen zu bewundern, was ihn bis zu seinem viel zu frühen Tod im Jahr 1930 zu einem ständig wiederkehrenden Gast in unserer Chronik machen wird, schien das Genre des Horrorfilms doch geradezu wie für Lon Chaney erschaffen.

Man könnte sich jetzt darüber streiten, ob Lon Chaney der beste Schauspieler sein dürfte, der bislang auf diesem Planeten weilte. Eines ist jedoch klar: Wenn er nicht an der Spitze seiner Zunft steht, so ist er zumindest verdammt nahe dran. Durch seine enorme pantomimische Begabung alleine schaffte er dies nicht. Er war dazu auch noch unheimlich erfinderisch und künstlerisch veranlagt, was unter anderem auch dazu führte, daß er seine Masken selbst entwarf und hier dank seiner hohen körperlichen Fitness zu Leistungen fähig war, welche vielen seiner Kollegen als unmöglich erschienen. So wog seine selbstgebastelte Verkleidung in **The Hunchback of Notre Dame (1923)** der Überlieferung nach etwa 70 Kilogramm, was ihn aber auch nicht davon abhielt, wie wild Fassaden entlang zu turnen. Und auch bei **The Penalty (1920)** liegt der Verdacht nahe, daß Lon Chaney eine verborgene masochistische Ader ausgelebt haben könnte.



Lon Chaney in The Penalty (1920)

Für die Darstellung des Erzschorken Blizzard band er sich die Beine hoch, Füße auf dem Hintern, und spielte seine Rolle buchstäblich auf den Knien. Manchmal läuft er auf seinen Kniescheiben durch die Kulissen. Manchmal spaziert er auf Holzkrücken umher, deren Griffstücke er sich unter die Achseln klemmt. Aber am beeindruckendsten dürfte jene Szene sein, in welcher er sich in dieser Masquerade nur durch die Kraft seiner Arme eine Strickleiter hinaufhangelt. Und als ob dies nicht schon beeindruckend genug sei, vermittelt sein Äußeres den Anschein, als ob diese Art der Fortbewegung nicht weiter unangenehm sei. Chaney zeigt kein schmerz-

verzerrtes Grinsen oder Schweißausbrüche. Lon Chaney verkörpert die Rolle mit einer Professionalität, welche glauben läßt, man habe es anstelle eines normalen Schauspielers mit einem beinamputierten Darsteller zu tun, welcher sich sein ganzes Leben so fortbewegt. Daher gilt: Anschauen, falls sich die Gelegenheit ergibt!

Nur die Präsenz von Lon Chaney alleine macht aus diesem Film noch lange keinen Horrorstreifen. Inhaltlich weckt der Film auch eher Assoziationen mit einem melodramatischen Krimi, dazu noch flach und preiswert inszeniert. Auch die Gewißheit, daß die Tricks und Fallen der Schurken und natürlich die Figuren selbst mehr oder weniger direkte Ableger von Feuillades **Les Vampires (1915–16)** sind, macht den Bock nicht fett. Seine Erwähnung im Rahmen dieser Chronik verdankt der Film in der Tat Lon Chaney. Seine Darstellung prägt den Film in einem so hohen Maße, daß das ganze Werk eine Grundstimmung erfährt, welche man eigentlich nur als morbide zu bezeichnen vermag.

Springen wir nun wieder über den Atlantik, zurück nach Europa. Hier gab es noch einen weiteren bemerkenswerten Film. Die italienische Produktion **Il mostro di Frankenstein (1920)**⁶ ist nicht so sehr wegen ihres Inhalts von Bedeutung, sondern während des mit ihr verbundenen tiefen Einschnitts im italienischen Kino. Zu jener Zeit herrschte in Italien eine strenge Zensur, welche verbot, „sensationelle Inhalte“ zu zeigen. Dies wirkte sich äußerst negativ auf die Gestaltungsmöglichkeiten italienischer Filmemacher aus, denn aufgrund dieser Zensurvorgabe durfte man praktisch nichts zeigen, worüber sich irgendwer hätte aufregen können. Gerade das Horrorgenre wurde hiervon schwer getroffen - können Sie sich zum Beispiel einen Film über Gespenster vorstellen, in welchem keine Gespenster auftauchen dürfen? Dies mag als an den Haaren herbeigezogen anhören, aber die dortige Zensur spielte sich in der Tat auf dieser Ebene ab, wie so mancher Regisseur bitter erfahren musste. Ein bekanntes und berühmtes Beispiel ist hier *La maschera dello Scheletto (1919)*, ein Film mit einem Skelett als Dreh- und Angelpunkt, welcher durch die Zensur völlig zerstört wurde. Der Film lief zwar in den italienischen Lichtspielhäusern, provozierte jedoch beim Publikum die Frage, wieso im Titel des Film zwar ein Skelett erwähnt wird, im Film selbst jedoch keines vorkam. Jegliche skelettbehaftete Szenen überlebten das Scherenklappern der Zensoren nicht (was auch der Grund ist, weshalb dieser Film bislang nicht erwähnt wurde). Nach dieser prominenten Bauchlandung sahen die Produzenten zunehmend ein, daß es nicht möglich sei, unter diesen Bedingungen gruselige Filme zu drehen. Dementsprechend symbolisiert **Il mostro di Frankenstein (1920)** als vorerst letzter italienischer Horrorfilm auch das Ende einer italienischen Ära. Es sollte fast 40 Jahre dauern, bis dieser Trend von Riccardo Freda unter Mithilfe des späteren Meisterregisseurs Mario Bava durch deren Film **I Vampiri (1956)** gebrochen wurde, wengleich auch etwas zaghaft, und der nach dem sich einstellenden Erfolg mutig gewordene Mario Bava mit **La maschera del demonio (1960)** die Spätfolgen dieser Zensur endgültig zu Grabe trug. **Il mostro di Frankenstein (1920)** ist ein verschollener Film und zeitgenössische Kritiken sind kaum aufzutreiben. Bekannt ist nur noch, daß der Produzent und damalige italienische Filmstar Luciano Albertini in der Rolle des Baron Frankenstein zu sehen war, die Rolle des Monsters wurde von Umberto Guarracino übernommen. Albertini war sehr athletisch gebaut und die Nummer Zwei im Muskelprotz-Business Italiens, nach dem *Maciste*-Darsteller und Wrestler Bartolomeo Pagano. Man kann aufgrund dieses Hintergrunds vermuten, daß die zensurbedrohten Monstrositäten dieses Filmes in erster Linie durch kräftige, ungeschminkte Oberkörper dargestellt wurden.

Der schwedische Film **Körkarlen (1920)**⁷ hatte keine Probleme mit der Zensur, dafür jedoch mit dem Publikum. Dieses Melodram hatte eine ungewohnt komplexe Struktur, was nach seinem Start in Europa dafür sorgte, daß der Film für sein US-Release umgeschnitten wurde, um das amerikanische Publikum nicht zu überfordern. Aber hiervon abgesehen

⁶**Il mostro di Frankenstein**, aka **The Monster of Frankenstein** (*Albertini Film, Italien 1920, Produktion:* Luciano Albertini, *Regie:* Eugenio Testa, *Drehbuch:* Giovanni Drivetti, *Kamera:* Alvaro de Simone, *Darsteller:* Luciano Albertini, Umberto Guarracino)

⁷**Körkarlen**, aka **The Phantom Carriage**, aka **The Phantom Chariot**, aka **Clay**, aka **The Soul Shall Bear Witness**, aka **The Stroke of Midnight**, aka **Der Fuhrmann des Todes** (*Svensk Filmindustri, Schweden 1920, Produktion:* Charles Magnusson, *Regie:* Victor Sjöström, *Drehbuch:* Victor Sjöström, basierend auf der gleichnamigen Novelle von Selma Lagerlöf, *Kamera:* Julius Jaenzon, *Darsteller:* Victor Sjöström, Hilda Borgström, Tore Svennberg, Astrid Holm, *Laufzeit:* ca. 93 Minuten)

war der Film dennoch erfolgreich und gilt noch heute als einer der besten Filme, welche Schweden je hervorbrachte.

Körkarlen (1920) handelt von einem alten Aberglauben. Es heißt, daß jene unglückselige Seele eines Sünders, welche genau um Mitternacht des Neujahrstages das Zeitliche segnet, dazu verdammt ist, das ganze Jahr hindurch die Kutsche des Todes zu lenken. Drei Saufbrüder lachen an einem Silvesterabend gemeinsam über diese Geschichte - aber nur, bis einer der drei Trinker, der von Regisseur Sjöström dargestellte David Holm, beim letzten Glockenschlag um Mitternacht tot umfällt.

Das Hauptaugenmerk des Films liegt erwartungsgemäß auf der menschlichen und moralischen Seite des Geschehens. Die Säufer haben ihre Familien in den Ruin getrieben, nach dem Tod Holms setzt ein massives schlechtes Gewissen ein und man schwört dem Alkohol ab. Ein Melodram, zwar nicht an der Grenze zum Kitsch, aber dennoch klischeehaft. Aber die Szenen, in welche des Nachts die Kutsche des Todes die Meeresküste entlangfegt, sind ein echter Hammer. Sehr unheimlich und genial inszeniert, diese Passagen sollte man mal gesehen haben - was auch durchaus noch im Bereich des Möglichen liegt, denn durch seine hohe Reputation innerhalb Schwedens ist der Film noch erhalten und wird auch hin und wieder im schwedischen Fernsehen gezeigt. Sollte sich die Gelegenheit nicht ergeben, so sei an dieser Stelle noch die Aussage getroffen, daß sich die Kutschenszenen durchaus mit jenen der untoten Tempelritter in **La noche del terror ciego (1971)** oder der Nazgul aus **The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring (2001)** messen können.

Wenden wir uns nun von dieser Verfilmung einer Vorlage von Selma Lagerlöf ab, hin zu einer Verfilmung der Novelle *The Murders in the Rue Morgue* von Edgar Allan Poe. In den USA entstand **Go and Get It (1920)**⁸, eine freie Verfilmung dieser berühmten Vorlage. Ein verrückter Wissenschaftler implantiert das Gehirn eines toten Mörders in den Körper eines Gorillas. Dieser künstliche Affenmensch führt dann die Racheaktionen aus, welche der Totschläger nach seiner Verurteilung plante. Der Held der Geschichte ist ein junger Journalist, welcher in der sich einstellenden Mordserie ermittelt (erneut werden Erinnerungen an Feuillades **Les Vampires (1915-16)** wach) und hierbei nicht nur gegen den Gorilla und seinen Schöpfer, sondern auch gegen seinen eigenen korrupten Zeitungsverleger kämpfen muß. Natürlich hat der Held auch ein Mädchen, welches es zu beschützen gilt und mit dessen Hilfe ebenso die restlichen gängigen Klischees bedient werden.

Go and Get It (1920) kommt im Gewand eines schnellen Actionreißers daher, die Ereignisse folgen Schlag auf Schlag. Der Film ist durchaus reizvoll, was er vor allem dem abwechslungsreichen Geschehen und den engagierten Schauspielern verdankt. Auch die Sets sind durchaus schön anzusehen, die Verpflichtung des Setdesigners Ben Carré, einem langjährigen Kollaborateur von Starregisseur Maurice Tourneur, erwies sich hier als Glücksgriff. Für den Regisseur Marshall Neilan öffnete dieser spaßige Film endgültig die Tore Hollywoods, wo er ein sehr erfolgreiches Dasein als Regisseur führte, bis er in den 30er Jahren wieder von der Bildfläche verschwand. Und auch Bull Montana, der Darsteller des Gorillas, kam bei den Zuschauern sehr gut an. Fünf Jahre später konnte man ihn dann erneut in der Rolle eines Affenmenschen sehen, nämlich in **The Lost World (1925)**.

Auf dem deutschen Markt war Richard Oswald nach wie vor aktiv. Dieses Jahr trat er mit **Nachtgestalten (1920)**⁹, vor das Publikum, einer Filmfassung von Karl Hans Stobls Geschichte *Eleagable Kuperus*. Strobl war ein beliebter österreichischer Autor von Schauerromanen im Stile Edgar Allan Poes, was Oswalds Film eine durchaus hohe Zielgruppe bescherte. Die Hauptrollen besetzte Oswald mit den Filmgrößen Paul Wegener und Conrad Veidt. Dementsprechend dürfte der Film durchaus ein interessantes Objekt für Liebhaber

⁸**Go and Get It (USA 1920, Produktion: Marshall Neilan, Regie: Marshall Neilan, Henry Symonds, Drehbuch: Marion Fairfax, Darsteller: Pat O'Malley, Wesley Barry, Bull Montana, Noah Beery, Laufzeit: ca. 84 Minuten)**

⁹**Nachtgestalten, aka (Richard Oswald Film, Deutschland 1920, Produktion, Regie, Drehbuch: Richard Oswald, basierend auf *Eleagable Kuperus* von Karl Hans Strobl, Kamera: Carl Hoffmann, Darsteller: Paul Wegener, Conrad Veidt, Erna Morena, Anita Berber, Erik Charell, Reinhold Schünzel, Laufzeit: ca. 106 Minuten)**

des deutschen Films sein, wenn auch er sich nicht in der langen Riege verlorener Filme einreihen müsste. Über die Handlung ist nichts bekannt. Lediglich eine Besetzungsliste existiert, welche ein Indiz über das Geschehen liefert. Dort ist Erik Charell als der Darsteller eines Gorillas aufgeführt, was die Vermutung nahelegt, daß es sich bei **Nachtgestalten (1920)** um einen weiteren Film mit dem Hauptmotiv eines mordenden Menschenaffen handelte. Erik Charell erlebte seinen großen Durchbruch etwa 10 Jahre später als Regisseur der erfolgreichen Komödie *Der Kongreß tanzt (1931)*.

Ein weiterer Schauspieler in **Nachtgestalten (1920)** war Reinhold Schünzel, welcher, ebenfalls unter tatkräftiger Unterstützung von Karl Hoffmann hinter und Conrad Veidt vor der Kamera, als Regisseur von **Der Graf von Cagliostro (1920)**¹⁰ in Erscheinung trat, was die Riege der Filmschaffenden in **Nachtgestalten (1920)** als umso edler erscheinen läßt. Doch auch **Der Graf von Cagliostro (1920)** ist vom Mantel des Vergessens umhüllt; hier ist sogar unklar, ob der Film überhaupt aus Deutschland oder aus Österreich stammt. Von Details der Handlung braucht man hier erst gar nicht träumen. Ähnlich verhält es sich auch bei **Along the Moonbeam Trail (1920)**¹¹, von welchem immerhin noch bekannt ist, daß darin animierte Dinosaurier zu sehen waren. Die gleiche Situation finden wir bei den Hypnose-Krimis **Anita (1920)**¹² und **Black Shadows (1920)**¹³ vor; aber immerhin wissen wir heute noch, daß in **Anita (1920)** die Hypnose ein Mittel zur Aufklärung eines Falles gewesen zu sein schien, während in **Black Shadows (1920)** jemand unter Hypnose zu Verbrechen verleitet wird.

In **The Barton Mystery (1920)**¹⁴ hingegen wird ein solches Verbrechen aufgeklärt, allerdings unter Zuhilfenahme einer Wahrsagerin. Und in der Paramount-Produktion **The Dark Mirror (1920)**¹⁵ ertränkt sich ein Verbrecher aus Angst vor dem Geist eines Mädchens, welches er zuvor tötete. Und wenn wir schon bei Geistern sind: **Haunted Spooks (1920)**¹⁶, eine Komödie mit dem Kultkomiker Harold Lloyd, ist noch in voller Länge erhalten und auch nicht schwer zu bekommen. Mit **Haunted Spooks (1920)** haben wir eine Slapstick-Komödie vor Augen, welche Harold in ein Spukhaus schickt. Den Rest kann man sich an den Fingern zusammenreimen. Ein ähnlicher Außenseiter ist **Jorinde und Joringel (1920)**¹⁷, eine Zeichentrick-Adaption des alten Volksmärchens um Jorinde, Joringel und die alte Hexe. Man kann sich darüber streiten, ob Filme wie **Haunted Spooks (1920)** und **Jorinde und Joringel (1920)** dem Genre zuträglich sind oder ihm vielmehr schaden, aber diese beiden Filme sind noch harmlos im Vergleich zu den Vergewaltigungen des Genres, welche die Amerikaner in den 40er Jahren begingen, weshalb Sie sie ruhig mit einem Lächeln zur Kenntnis nehmen sollten.

Doch die Mehrzahl der kleineren Produktionen des Jahres waren durchweg ernsthafterer Natur als die beiden zuletzt erwähnten. Einige lieferten sogar interessante Ansätze. So wird zum Beispiel in **Phantom Melody (1920)**¹⁸ ein Graf mit unrühmlicher Vergangenheit von einem Blitz getroffen. Er ist jedoch nicht tot, sondern nur bewußtlos. Er erwacht zwar wie-

¹⁰**Der Graf von Cagliostro**, aka (*Micco-Film, 1920, iProduktion, Regie: Reinhold Schünzel, Drehbuch: Reinhold Schünzel, Robert Liebmann Kamera: Carl Hoffmann, Darsteller: Conrad Veidt, Reinhold Schünzel, Anita Berber, Carl Gotz*)

¹¹**Along the Moonbeam Trail** (*USA 1920, Produktion: Herbert M. Dawley, Spezialeffekte: Willis O'Brien*)

¹²**Anita**, aka **Trance** (*Wiener Kunstfilm, Österreich 1920, Regie: Luise Kolm, Jakob Fleck, Drehbuch: Fritz Lohner-Beda, Darsteller: Lola Urban-Kneidinger, Wilhelm Klitsch, Julius Strobl, Nora Herbert*)

¹³**Black Shadows** (*Fox, USA 1920, Regie: Howard M. Mitchell, Drehbuch: J. Anthony Roach, Kamera: Karl Freund, Darsteller: Estella Evans, Peggy Hyland, Albert Roscoe*)

¹⁴**The Barton Mystery** (*England 1920, Regie: Harry Roberts, Drehbuch: R. Byron-Webber, Kamera: E. Harvey Harrison, Darsteller: Lyn Harding, Edward O'Neal, Little Enid Bell, Arthur Pusey*)

¹⁵**The Dark Mirror** (*England 1920, Regie: Harry Roberts, Drehbuch: R. Byron-Webber, Kamera: E. Harvey Harrison, Darsteller: Lyn Harding, Edward O'Neal, Little Enid Bell, Arthur Pusey*)

¹⁶**Haunted Spooks** (*Pathé, USA 1920, Regie: Alf Goulding, Darsteller: Harold Lloyd, Mildred Davis, Laufzeit: ca. 20 Minuten*)

¹⁷**Jorinde und Joringel**, aka **Jorinde and Joringel** (*Deutschland 1920*)

¹⁸**Phantom Melody** (*Universal, USA 1920, Regie: Douglas Gerrard, Darsteller: Monroe Salisbury*)

der aus seiner Starre, muß jedoch feststellen, daß er bereits in seiner Gruft beerdigt wurde. Hier drängen sich Vergleiche zu Roger Cormans **The Premature Burial (1961)** oder auch George Sluizers *Spoorlos (1988)* auf. Sofern sie noch möglich wären, denn auch für **Phantom Melody (1920)** gilt: mit hoher Wahrscheinlichkeit verschollen.

Ein weiteres beliebtes Motiv war jenes der übersinnlichen Kräfte. In **The Master Mind (1920)**¹⁹ ist Lionel Barrymore, der Bruder des berühmten Schauspielers John Barrymore und spätere Star in mehreren anderen Horrorfilmen, als Rächer unterwegs. Durch seine telepathischen Kräfte presst er Geständnisse und Geheimnisse aus seinen Feinden heraus. In **His Brother's Keeper (1920)**²⁰ dienen die geistigen Fähigkeiten der Gedankenkontrolle der Anstiftung zum Mord. Die Verwandtschaft dieser Plots zu den bereits erwähnten Filmen mit den Stilmitteln der Hypnose und der Wahrsagerei sind offensichtlich.

Doch auch wenn viele der kleinen Produktionen aus den USA stammen, lag das Zentrum des Horrorfilms in Europa, hier vor allem in Deutschland. Fast alle wichtigen und bedeutsamen Werke stammten aus deutscher Produktion und dieser Trend sollte noch einige Jahre anhalten. Auch die großen Talente stammten fast allesamt aus Deutschland, allen voran natürlich Conrad Veidt, Friedrich Wilhelm Murnau (welcher neben **Der Januskopf (1920)** noch einen weiteren Film mit Anleihen aus der Welt des Schreckens drehte, nämlich **Der Bucklige und die Tänzerin (1920)**²¹, Ernst Lubitsch mit **Sumurun (1920)**²², einem inhaltlich zu **Der Bucklige und die Tänzerin (1920)** nahezu identischen und erstklassig besetzten Film, der Kameramann Karl Freund und Paul Wegener, der Hauptdarsteller aus **Nachtgestalten (1920)**, der jedoch vor allem als Regisseur in Erinnerung blieb. Und einen solchen Film Paul Wegeners werden wir auf den folgenden Seiten genauer unter die Lupe nehmen und damit dann unsere Betrachtungen des Jahres 1920 abschließen.

¹⁹**The Master Mind** (USA 1920, Regie: Kenneth Webb, Darsteller: Lionel Barrymore, Gypsy O'Brien, Ralph Kellard, Bradley Barker)

²⁰**His Brother's Keeper** (Pioneer, USA 1920, Regie: Wilfried North, Drehbuch: N. Brewster Morse, Darsteller: Gladden James, Anne Drew)

²¹**Der Bucklige und die Tänzerin**, aka **The Hunchback and the Dancer** (Helios Film, Deutschland 1920, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau, Drehbuch: Carl Mayer, Darsteller: Sascha Gura)

²²**Sumurun**, aka **One Arabian Night** (UFA, Deutschland 1920, Regie: Ernst Lubitsch, Drehbuch: Hans Kraly, basierend auf dem gleichnamigen Bühnenstück von F. Freska und V. Hollander, Kamera: Theodor Sparkuhl, Darsteller: Ernst Lubitsch, Paul Wegener, Pola Negri, Laufzeit: ca. 60 Minuten)

Kapitel 12

Der Golem: Wie er in die Welt kam (1920)

Sollte es Sie jemals nach Prag verschlagen, so bietet sich ein Besuch des jüdischen Viertels der Stadt an. Halten Sie dort die Augen offen und es wird Ihnen nicht schwerfallen, Anspielungen auf eine klassische Gestalt einer alten Legende zu entdecken: Der Golem, jene sagenhafte Kreatur, um welche sich Paul Wegeners **Der Golem: Wie er in die Welt kam (1920)**¹ dreht.

Die früheste Erwähnung des Golems findet man in der Bibel, genauer im Psalm 139, Verse 15 und 16. Dieser Psalm erzählt von der Erschaffung Adams durch Gott. Der noch leblose Klumpen Erde wird dort als *Golem* bezeichnet, dem hebräischen Ausdruck für „Keim“. In der Übersetzung Martin Luthers geht dieser Ausdruck jedoch leider verloren, da Martin Luther hier recht frei als *unbereitet* übersetzte:

15 Es war dir mein Gebein nicht verhohlen,
da ich im Verborgenen gemacht ward,
da ich gebildet ward unten in der Erde.

16 Deine Augen sahen mich, da ich noch unbereitet war,
und waren alle Tage auf dein Buch geschrieben,
die noch werden sollten, und derselben keiner da war.

Die älteste bekannte Erwähnung eines Golems findet man im 12. Jahrhundert in einem Kommentar zu einem Psalm der *Sefer Jethsira*, eines Teils der Kabbala. Dieses Traktat



Filmplakat, USA 1921

¹Der Golem: Wie er in die Welt kam, aka **The Golem: How He Came Into the World**, aka **The Golem** (PAGU, Deutschland 1920, Produktion: Paul Davidson, Regie: Paul Wegener, Carl Boese, Drehbuch: Henrik Galeen, Paul Wegener, Kamera: Karl Freund, Spezialeffekte: Carl Boese, Darsteller: Paul Wegener, Albert Steinbruck, Ernst Deutsch, Lyda Salmonova, Hans Sturm, Laufzeit: ca. 86 Minuten)

erwähnt ein magisches Ritual, mit welchem es möglich sein soll, eine solche aus Lehm erschaffene Person zum Leben zu erwecken. Der Ursprungsort dieser Schrift ist Worms, der Geburtsstadt des Rabbi Loew, welcher der Legende nach den Golem erschuf.

Rabbi Loew ist eine historische Figur und keinesfalls fiktiv. Er wurde in der Tat in Worms geboren, allerdings im Jahr 1520, einige Jahrhunderte nach dem ersten Auftauchen von *Sefer Jethsira*. Er war ein angesehener Schriftgelehrter und Rabbiner, als er, bereits über 60 Jahre alt, nach Prag umsiedelte. Nachdem er zweimal bei der Wahl des Oberrabiners der dortigen jüdischen Gemeinde übergangen worden war, kehrte er 1589 der Stadt den Rücken zu. 1597 kehrte er wieder dorthin zurück und wurde dann auch prompt zum Oberrabbiner gewählt. Diese Tätigkeit übte er bis zu seinem Tode am 17. August 1609 aus. Der vom Volk in hohem Maße verehrte Gelehrte, Philosoph und Reformator wurde auf dem jüdischen Friedhof Prags beigesetzt und sein Grab ist noch heute eine vielbesuchte Attraktion.

Interessanterweise entstand die jüdische Legende des Golems erst über zweihundert Jahre nach seinem Tod. Gerüchte über angeblich vorhandene magische Fähigkeiten Rabbi Loews entstanden zwar schon 1725, als seine Erben im Rahmen der Restaurierung seines Grabes eine Biographie ihres Ahnen sowie einen Abriß seines Schaffens vorlegten und somit ihren Teil zur Legendenbildung um die Person des Rabbiners beitrugen. Die erste schriftliche Erwähnung des Golems findet man in einer 1838 erschienen Ausgabe der Zeitschrift *Panorama des Universums*, in welcher einige alten Geschichten über den jüdischen Friedhof und den Rabbi erzählt werden. Eine dieser Geschichten trägt den Titel *Der Golem und Rabbi Loew*, womit belegt sein dürfte, daß die Sage vom Golem irgendwann zwischen 1725 und 1838 entstanden sein muß.

Doch welche Geschichte erzählt die Legende überhaupt? Nun, wie so oft hat diese Sage einen historischen Hintergrund, welcher noch kurz beleuchtet werden muß, um die Zusammenhänge der Geschichte und somit auch Paul Wegeners **Der Golem: Wie er in die Welt kam (1920)** besser zu verstehen.

Im Gebiet Böhmens, der heutigen Tschechei, lebten zu Beginn des zweiten Jahrtausends drei große Volksgruppen: die Slawen, die Deutschen und die Juden. Die Juden genossen damals ein hohes Ansehen, was vor allem auf ihre erfolgreiche Tätigkeit als Bankiers und Händler zurückzuführen war. Aufgrund ihrer wirtschaftlichen Bedeutung genossen sie den uneingeschränkten Schutz des Königs Ottokar I. und erlangten sogar das Monopol über das Geldwesen. Doch dies änderte sich schnell, als die Kreuzzüge begannen und Gemeinschaften, welche nicht den Erwartungen der Kirche entsprachen, zunehmend diskriminiert wurden. Einer der Auswüchse der damaligen antisemitischen Tendenzen war die Verpflichtung zur Separation von Christen und Juden im Rahmen des Dritten Lateraner Konzils im Jahr 1179. Das Prager Judenviertel, auch *Ghetto* genannt, entstand an der Stelle der heutigen Josefstadt auf der Ostseite der Moldau, vom Rest der Stadt durch eine Mauer getrennt, deren Tore auf christlicher Seite Tag und Nacht schwer bewacht waren. Den Bewohnern des Ghettos wurde verboten, dieses zu verlassen. Angeblich war der Grund für diese Entscheidung, daß man die Juden schützen wolle - tatsächlich jedoch sorgte man sich, daß die Kreuzritter in Prag einfallen könnten und schob somit auf diese Weise die Juden ab, mit dem Nebeneffekt, daß man sie durch die räumliche Konzentrierung der Menschen auch besser kontrollieren konnte.

Durch die räumliche Trennung explodierten die Vorurteile im Laufe weniger Jahre regelrecht. Nicht nur die Juden, sondern auch ihre Lebensweise wurde zunehmend zur Zielscheibe. Eines der wichtigsten jüdischen Feste ist das Pesachfest. In ihrer Bedeutung mit dem christlichen Weihnachten etwa vergleichbar, dient diese Feier der Erinnerung an den Exodus der Juden aus der ägyptischen Knechtschaft. Die besondere Speise bei diesem Fest, ist ein ungesäuertes Brot, die Matze. Dem jüdischen Glauben zufolge nahmen die Juden dieses Brot mit, als sie aus Ägypten flohen. Dementsprechend hat die Matze eine große spirituelle Bedeutung für das jüdische Volk und natürlich war das Brot ein beliebtes Ziel für christlichen Spott und mitunter auch Hass.

Es heißt, daß in Prag während der Pesachzeit oftmals Kinder spurlos verschwanden. Man

schoß ihr Verschwinden den Juden in die Schuhe und das Gerücht entstand, daß diese das Blut der Kinder zur Herstellung der Matze verwenden würden. Die Leute glaubten diesen Unsinn und man hinterfragte dieses Hirngespinnst auch nicht weiter; dann hätte man höchstens festgestellt, daß die Herstellung der Matze aus Wasser und Mehl in der Kabbala verankert ist und hätte einen anderen Vorwand finden müssen, um die Juden hassen zu dürfen. Auch das Verschwinden der Kinder ist historisch belegt, wobei viele Geschichtsforscher hier die Ansicht vertreten, daß nicht wenige von Ihnen der christlichen Bevölkerung zum Opfer fielen, welche fanatisch keine Möglichkeit ausließen, gegen die Juden vorgehen zu können. Der damalige Kaiser Rudolf II. war selbst natürlich christlichen Glaubens und hasste die Juden selbst abgrundtief. Eine Welle von Verhaftungen im Prager Ghetto war die Folge. Die Juden wandten sich hilfeschend an Rabbi Loew und hier beginnt die eigentliche Legende.

In seiner Verzweiflung bat Rabbi Löw Gott um Hilfe. Zwei Tage darauf erhielt er Besuch von einem alten Weisen, der Löw aufforderte, einen Golem zu erschaffen und diesem den Namen Joseph zu geben. Der Rabbi studierte darauf zusammen mit zwei Assistenten intensiv die *Sefer Jethsira* um das Geheimnis des Golems zu ergründen. Die Forschung soll der Überlieferung sehr zeitaufwendig gewesen sein und fand auf dem Dachboden der Altneusynagoge statt, einer historischen Schule, welche von Rabbi Löw gegründet worden war. Im März 1580 sollen die drei Männer des nachts zum Ufer der Vlatava aufgebrochen sein, um aus der Tonerde des Flusses den Golem zu formen. Mittels eines magischen Rituals unter Anleitung der *Sefer Jethsira* erweckten sie in jener Nacht den Golem zu Leben.

In der Kabbala heißt es, daß der Golem nach seiner Erschaffung gleich wieder vernichtet werden muß. Zu diesem Zwecke schrieb Rabbi Löw die Buchstaben A, M und T auf ein Stück Pergament. Das A ist der erste Buchstabe des *Alephbets*, das T der letzte und das M liegt genau dazwischen in der Mitte. Spricht man diese Buchstaben nun aus, entsteht das hebräische Wort *eMet*, Wahrheit. Dieses Pergament legte Rabbi Loew dem Golem auf die Zunge. Befand sich das Pergament in seinem Mund, erwachte der Golem zum Leben; wurde es entfernt, wurde er dessen wieder beraubt. Somit vermied der Rabbi einen Verstoß gegen die Kabbala, denn nach dem Erwachen des Golems konnte er stets wieder in einen leblosen Klumpen Lehm zurückverwandelt werden. Somit hatte der Rabbi sein Werkzeug, welches er bei Bedarf zum Schutz des Ghettos einsetzen konnte.

Mit Hilfe des Golems gelang es dem Rabbi des öfteren, rechtzeitig vor der Hinrichtung eines Juden ein angeblich verschollenes Kind aufzufinden und den armen Sündenbock somit zu retten. Es wird auch berichtet, daß der Golem Christen entdeckt habe, welche den ermordeten Körper eines Kindes in das Ghetto einschmuggeln wollten. Die Erfolgsrate des Golems war hoch. So hoch, daß die Repressalien gegen die Juden bald nachließen. Da die Juden selbst Furcht vor dem Golem hatten, führte Rabbi Löw den Golem auf den Dachboden der Altneusynagoge, nahm das Pergament aus seinem Mund und schnitt den Buchstaben A heraus. Die verbliebenen Buchstaben M und T formten somit das Wort *Met*, der Tod. Der Golem zerfiel daraufhin umgehend zu einem Haufen Sand. Der Rabbi Löw verschloß den Dachboden, ging die Treppe wieder hinab und verbot jedermann, den Dachboden zu betreten.

Soweit zur überlieferten Sage. Es gibt mehrere Fassungen mit Unterschieden in den Details, doch im Großen und Ganzen war dies die Geschichte, welche Paul Wegener erzählt wurde, als er während der Arbeit an *Der Student von Prag* (1913) in Prag weilte. Wegener war von der Legende in hohem Maße fasziniert und schuf zusammen mit Henrik Galeen **Der Golem** (1914) eine erste Filmfassung des Stoffes. 1915 veröffentlichte Gustav Meyrink eine literarische Adaption; sein Roman *Der Golem* entwickelte sich zu einem Bestseller. Wegener drehte darauf hin *Der Golem und die Tänzerin* (1917). 1920 wagte sich Wegener an seinen dritten Golem-Film - diesmal jedoch mit der Absicht, die Herkunft der Legende besser zu würdigen als bei den beiden Vorgängern.

Für **Der Golem: Wie er in die Welt kam** (1920) trommelte Paul Wegener etliche Leute großen Talents zusammen. Das Drehbuch schrieb er zusammen mit seinem Freund und

langjährigen Kollaborateur Henrik Galeen. Galeen sollte späterhin einen sehr guten Ruf als Drehbuchautor und auch als Regisseur sein eigen nennen. Er schrieb das Skript zu Klassikern wie Murnaus **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** und Lenis **Das Wachsfingerkabinett (1924)**, als Regisseur zeichnete er bei ebenfalls erfolgreichen Arbeiten wie **Der Student von Prag (1926)** und **Alraune (1928)** verantwortlich. Als Co-Regisseur der Spezialeffekte verpflichtete Wegener Carl Boese, einen wahren Workaholic. Bis zu seinem Tod im Jahr 1958 sollte Boese über 100 Filme drehen, diese Arbeit war seine zweite. An der Kamera fand sich Karl Freund ein, auf dessen Referenzen bereits im letzten Kapitel eingegangen sind. Zusammen mit Hans Poelzig arbeitete Walter Röhrig (**Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)**, **Die Pest in Florenz (1919)**, **Der müde Tod (1921)**, **Der Kongreß tanzt (1931)**) in der künstlerischen Leitung und am Bühnenbild. Ernst Lubitsch gab hin und wieder ein paar Ratschläge. Ein weiterer bekannter, wenn auch damals nie öffentlich genannter Name ist jener eines kleinen Bühnenbildners, welcher inzwischen als eine der großen Ikonen aus der Sparte der billig heruntergekurbelten B-Pictures gilt, der Papst des Trashes: Edgar G. Ulmer, der Regisseur berühmter Pulp-Streifen wie **Bluebeard (1944)**, **The Man from Planet X (1951)**, **Daughter of Dr. Jekyll (1957)** oder **The Amazing Transparent Man (1960)**. Wir sind uns wohl einig, daß Wegener hier auf einen Stab bewährter Routiniers ebenso zurückgriff wie auf junge Talente, für welche **Der Golem: Wie er in die Welt kam (1920)** durchaus ein Sprungbrett sein würde. Also schauen wir mal, was diese Leute bei diesem Film denn so getrieben haben.



Rabbi Loew beobachtet den Sternenhimmel

Paul Wegeners Anliegen war zwar, hier nicht nur das Motiv des Golems zu verwenden, sondern sich hauptsächlich der alten Legende zu widmen. Doch das Drehbuch entfernt sich durchaus von der alten Überlieferung. **Der Golem: Wie er in die Welt kam (1920)** spielt zwar auch in einem jüdischen Ghetto, doch bleibt der Ort des Geschehens ungenannt. Eine direkte Bindung an die Stadt Prag findet somit nicht statt.

Doch auch hier ist Rabbi Loew die zentrale Figur. Zu Beginn des Films beobachtet er die Sterne und erkennt aus ihrer Konstellation, daß den Bewohnern des Ghet-

tos großes Unheil droht. Zum Zeitpunkt dieser Entdeckung ist die Welt der Juden also in Ordnung und der Film erhält durch die Weissagung Loews von Beginn an einen mystischen Touch, welcher die Geschichte bis zu ihrem Ende begleitet.

Die prophezeite Katastrophe beginnt, als der Junker Florian ein Dekret des Königs überbringt, in welchem dieser anordnet, daß das Ghetto umgehend zu räumen ist. Dieses Dekret ist für Rabbi Loew der Anlaß, den Golem zu erschaffen. Das magische Wort, welches den Golem zum Leben erweckt, entlockt er zusammen mit seinem Diener (Famulus) dem Dämonen Astaroth in einem magischen Ritual. Er schreibt das erhaltene Wort *AEMAET* auf Papier, steckt dieses in ein hohes Pentagramm und heftet dieses dem Golem an die Brust. Und der Golem erwacht.

Der Golem beglückt die Juden vor allem als Arbeitstier. Am Anfang erschrecken sie sich noch vor ihm, aber mit der Zeit gewöhnen sie sich an des Rabbis tönernen Sklaven. Der Golem hackt Holz, er geht für den Rabbi einkaufen.

Rabbi Loew hofft, mit seiner Schöpfung den König so sehr zu beeindrucken, daß er die Juden weiterhin in ihrer kleinen Stadt leben läßt. Er bittet um eine Audienz, welche ihm der König aufgrund vergangener unterhaltsamer Darbietungen von seiten des Rabbis auch

gewährt. Dort schlägt Rabbi Loews große Stunde - der Thronsaal des Königs stürzt ein und der Golem bewahrt mit seiner übermenschlichen Kraft den König und seine Gäste vor dem sicheren Tod. Aus Dankbarkeit erfüllt der König den Wunsch des Rabbis. Die Welt ist für die Juden wieder in Ordnung.

Aber es kommt, wie es kommen muß. Der Rabbi erfährt, daß der Golem vernichtet werden muß, da er sich nach einiger Zeit gegen seinen Schöpfer wenden würde. Für den Rabbi stellt dies kein großes Problem dar, aber es soll zu einem werden. Denn da wäre ja noch der Junker Florian. Florian erblickte beim Überbringen des Dekrets Miriam, die Tochter des Rabbis, und verliebte sich sofort in sie. Dies misfällt dem eifersüchtigen Famulus aufs Äußerste und die Tragödie nimmt ihren Lauf. Anlässlich der Feierlichkeiten hinsichtlich der Rettung des Ghettos deaktiviert der Rabbi den Golem lediglich und verschiebt dessen Vernichtung auf später. Er ahnt nicht, daß Florian sich ins Ghetto geschlichen hat und gerade mit Miriam in deren Zimmer ein Schäferstündchen hält. Sein Famulus rast vor Eifersucht, erweckt den Golem wieder zum Leben und befiehlt ihm, Florian zu vertreiben. Der Golem dringt in Miriams Zimmer ein und wirft den armen Florian vor den Augen Miriams vom Turm des Hauses. Angesichts des zerschmetterten Körpers bricht Miriam zusammen und Florian erkennt, was er angerichtet hat. Doch die Versuche, den Golem zu besänftigen, schlagen fehl. Das Haus des Rabbis gerät in Brand. Der Golem wandert durch die Straßen, Miriam an den Haaren hinter sich herschleifend. Es dauert nicht lange, bis weite Teile des Ghettos in Flammen stehen. Erst vor den Toren des Viertels wird er gestoppt. Ein kleines Mädchen reicht ihm einen Apfel. Der Golem nimmt die Kleine auf seinen Arm und durch Zufall nimmt das Kind das lebenspendende Pentagramm von seiner Brust. Der Golem wird wieder leblos, happy ending.



Junker Florian und Miriam

Die Abweichungen in der Handlung sind offensichtlich. Vor allem fällt die filmgerechtere Dramaturgie auf, so ein abschließender Amoklauf mit Mord und Totschlag gibt deutlich mehr her als ein lapidares Herausziehen des Steckers. Dies kann man ruhig unter der Rubrik der künstlerischen Freiheit abheften - sofern der Rest des Filmes stimmt. Und hier hat sich das gesamte Team sehr viel Mühe gegeben.

Wegener kann als großen Pluspunkt verbuchen, daß er sich der jüdischen Kultur hier durchaus respektvoll annähert. Gut, all die mystischen Elemente wie die Sternguckerei und natürlich auch die Beschwörung Astaroths verpassen den Juden hier das Ambiente eines Volkes von Hexern und Alchemisten, was gerade nach dem Ende des zweiten Weltkrieges nicht mehr als politisch korrekt angesehen werden mag. Doch man darf auch nicht übersehen, daß der Film ein ausgeprägtes mittelalterliches Design vorweist, welches ihn in Reichweite des Fantasy-Genres rückt, und daß er das komplette Geschehen aus einer vollkommen jüdischen Perspektive schildert. Wegener kommentiert das Ghetto nicht. Es ist ganz einfach da, und der Zuschauer ist mittendrin. Die Außenwelt der Christen hingegen weckt keine großen Sympathien beim Zuschauer, sie wirkt deutlich künstlicher, fremdartiger, expressionistischer. Auch die Szene, in welcher die Juden Jehova danken, erscheint als selbstverständlich. Das tut dem Film ausgesprochen gut - und das erst recht aus heutiger Sicht, wo wir doch wissen, welches reale und so ähnliche Grauen die Juden wenig später heimsuchen sollte. Und das ist ein Problem, welches der Film inzwischen erbt. Hitlers

Gestalt wirft ihren unheimlichen Schatten auf dieses Werk und es fällt schwer, sich den Parallelen zwischen dem König im Film und dem Dritten Reich zu entziehen. Wäre **Der Golem: Wie er in die Welt kam (1920)** hier nicht so glaubhaft unvoreingenommen ausgefallen, hätte der Film in der Nachkriegszeit einen deutlich schwereren Stand gehabt. Doch glücklicherweise bleibt er hiervon verschont und dient vielmehr als Dokument, welches aufzeigt, daß der Antisemitismus nicht von den Nazis in die Welt gebracht wurde.



Astaroth verrät das Wort des Lebens

wir sie aus diversen Ritterfilmen der 40er und 50er Jahre gut kennen. Und natürlich ist da noch die Aura der Zauberei, welche den Film endgültig in greifbare Nähe der Fantasy rückt. Diese Elemente sind in großem Umfang eingesetzt, so daß der Film stellenweise an die klassischen Märchen erinnert. Gleich in der ersten Einstellung sitzt Rabbi Loew auf dem Turm seines Hauses und beobachtet die hell leuchtenden Sterne durch ein märchenhaft großes Fernrohr. Für die Umsetzung der Beschwörung Astaroths griff man so tief in die Trickkiste, wie es 1920 möglich war. Der Rabbi und sein Famulus sitzen in einem hell leuchtenden Kreis, kleine Flammen umkreisen sie wie Irrlichter und unter viel Rauch und Qualm erscheint der übergroße Kopf des Dämons vor ihnen. Eine spektakuläre Szene, die jegliche Assoziation mit der realen Welt verblassen läßt. Während des Amoklaufs des Golem erklettert der Rabbi die Zinnen der Stadtmauer und setzt die Magie zum Schutz seines Volkes ein, der Silhouette eines Zauberers vor dem Flammenmeer brennender Häuser gleich. Derartige Szenen entführen mit ihren ausgereiften Spezialeffekten den Zuschauer effektiv in eine andere Zeit.

Wo wir gerade bei Spezialeffekten sind: Auch der Einsturz der Decke in des Königs Saal ist interessant gelöst. Für diese Szene wurde im Studio ein Set gebaut, welches ermöglichte, die Decke langsam abzusenken, während einzelne Steinchen und Putz herabrieseln. Es handelt sich also nicht um ein in seine Einzelteile zerberstendes Gemäuer, sondern der König und sein Gefolge laufen Gefahr, zerquetscht zu werden. Der Golem stützt die Decke ab und, jetzt kommt's, über ihm faltet sich die Decke in Form eines Giebeldaches zusammen. Hier wird deutlich, daß in **Der Golem: Wie er in die Welt kam (1920)** nicht nur Pappkulissen zum Einsatz kamen, sondern diese auch in Verbindung mit einer ausgefeilten Mechanik benutzt wurden.

Die Bauten des Films sind sowieso sehr berauschend. Mehr als das, sie schrieben Filmgeschichte. Erinnern Sie sich noch an den Expressionismus in **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)**? Dort wurden geometrische Muster, Licht- und Schattenspiele sowie harte Kontraste auf Leintücher, Pappe und Holz gemalt, was dem Film sein berühmtes künstlerisches Aussehen verlieh. Doch dort waren diese künstlerischen Elemente stets zweidimensional. **Der Golem: Wie er in die Welt kam (1920)** schenkte dem Expressionismus des Films eine dritte Dimension. Die schiefen Häuser und verwinkelten Gassen wurden nicht gezeichnet,

sondern unter der Leitung von Hans Poelzig wirklich gebaut (und im Finale des Films leider auch wirklich abgepackelt). Harte Kanten und gerade Linien wurden durch weiche Rundungen ersetzt, was die Bauten als gleichzeitig realistischer, aber dennoch als dem Geist eines verrückten Architekten entsprungen erscheinen läßt. Anstelle von mit Farbklecksen übersäten Wänden finden wir hier einfarbige, grob verputzte Flächen vor. Beides Elemente, welchen den märchenhaften Eindruck verstärken - die irrwitzige Welt aus **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** wäre hier völlig fehl am Platze gewesen. Poelzig lieferte mit **Der Golem: Wie er in die Welt kam (1920)** eine architektonische Meisterleistung ab und schuf eine echte Innovation. Sein Stil blieb in der Geschichte des phantastischen Films allgegenwärtig, in **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** ebenso wie in **Son of Frankenstein (1939)** und unzähligen späteren Bauten, vornehmlich alter, unheimlicher Schlösser, und noch heute. Sein aus künstlerischer Sicht bekanntestes Bühnenelement ist übrigens die Wendeltreppe im Hause des Rabbis, welche auf den Dachboden führt. Ein echter Blickfang, der auch Studenten der Architektur an Hochschulen nicht unbekannt ist. Und das auch nicht ohne Grund, denn die Treppe ist hinsichtlich der Legende um den Golem interessant. Aber dazu kommen wir später.

Beeindruckende Bauten erfüllen dann ihren Sinn, wenn der Zuschauer sie auch entsprechend zu sehen bekommt. Hier ist also die Kameraarbeit gefragt. Hier war die Verpflichtung Karl Freunds nicht nur wegen seines Namens naheliegend, sondern auch wegen seiner Fähigkeiten. Der Platz für das von Poelzig geschaffene Set war nicht groß, das Ghetto mußte auf relativ geringer Fläche entstehen. Dementsprechend setzte Poelzig den perspektivischen Trick ein, daß die Gebäude und Straßen mit wachsendem Abstand zur Position des Zuschauers immer kleiner werden.

Allein vom Bühnenbau kann ein solches Problem nicht gelöst werden, denn der Trick fällt normalerweise sofort auf. Spätestens beim ersten Schatten liefe man in ein offenes Messer. Also war der Kameramann in der Pflicht, eine ausgefeilte Beleuchtung zu erarbeiten, welche dem Set eine räumliche Tiefe verleiht, die er eigentlich gar nicht hat. Inzwischen macht man dies mittels matte paintings² oder Computern, doch 1920 existierten derartige Techniken noch nicht. Das einzige Werkzeug, welches zur Verfügung stand, war Licht. Am besten sehen Sie sich das Ergebnis mal an. Sie werden Ihren Augen nicht trauen, so gut ist es Karl Freund gelungen. Wir blicken hier Straßen entlang und denken wirklich, Poelzig habe einen Set von schätzungsweise 100 Meter Tiefe gebaut, aber denkste. Karl Freund offenbarte hier sein Genie zurückhaltend, aber dennoch eindrucksvoll. In heikleren Einstellungen mit überhöhtem Standort der Kamera läßt er den hinteren Teil des Sets mitunter auch durch den Einsatz von Rauch dezent verschwinden.

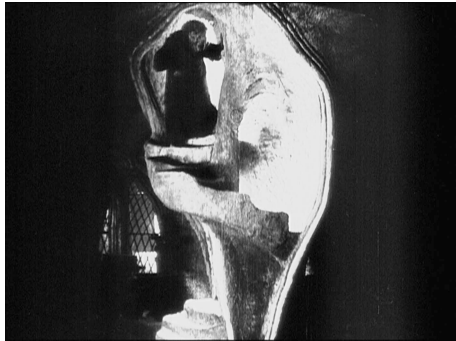
Es soll aber nicht verschwiegen bleiben, daß Wegener hier einzelne Fehler unterliefen. Ausgerechnet beim Filmen der bereits erwähnten Treppe, die einen Blickfang darstellt und wodurch diese Fehler auch relativ auffällig sind. In einer Szene schreitet der Rabbi die bildfüllende und beleuchtete Treppe herab. Es folgt ein Schnitt und wir sehen den Raum in der Totalen. Hier liegt die Treppe im Bildhintergrund dann jedoch im Halbdunkel. Und Hans Poelzig hat auch etwas geschludert und offenbart, daß der Set nur ein Stockwerk



Der Golem rettet des Königs Leben

²Matte paintings sind auf Glas aufgemalte Hintergründe, welche dem Zweck dienen, eine räumliche Tiefe zu vermitteln, wo eigentlich gar keine ist. Diese Hintergründe werden auf Glas gemalt, damit es keine Probleme mit dem Licht gibt. Die Glasmalerei wird von hinten beleuchtet und kann so ohne sichtbaren Übergang zwischen realem und gemalten Set in das bestehende, ausmaskierte Bildmaterial einkopiert werden.

Bauhöhe hatte. Die Treppe ist nach rechts gewendet, also im Uhrzeigersinn. Als der Golem in Miriams Zimmer eindringt, kann man durch die Tür den Treppenaufgang erkennen, doch hier dreht sie in der anderen Richtung. Auch läßt sich in einer der Szenen, erkennen, daß der die Treppe von einer Plattform betreten wird. Aber diese Fehler sind nicht so auffällig, daß sie dem Betrachter förmlich ins Auge springen, weshalb man diese Ausrutscher zwar mitunter zur Kenntnis nimmt, sie jedoch nicht vom eigentlichen Film ablenken und somit dessen Gesamteindruck auch nicht schmälern.



Die Wendeltreppe

welche späterhin in anderen klassischen Filmen munter kopiert wurden. Vergleichen Sie Wegeners Film mal mit James Whales **Frankenstein (1931)**. Ihnen wird auffallen, daß James Whale **Der Golem: Wie er in die Welt kam (1920)** offensichtlich auch gesehen hat. Boris Karloff stapft wie der Golem durch die Kulissen, verkneift sich lediglich Wegeners Grimassenschneiderei. Und auch die Schlüsselsequenz, in welcher das kleine Mädchen dem Golem einen Apfel reicht und die Kreatur, übermannt von der Angstlosigkeit des unschuldigen Kindes, die Kleine auf seinen Arm nimmt, finden wir in **Frankenstein (1931)**, wieder - mit dem kleinen Unterschied, daß die Szene bei Wegener mit dem Tod des Golems endet, James Whales von der Zensur in Grund und Boden gekürzte Version indes mit dem Ertrinken des Mädchens.



Portraiteinstellung des Golems. Das lebensspendende Pentagramm auf seiner Brust ist hier gut zu sehen.

werden. Der Film legt deutlich mehr Wert auf die Geschichte um den Golem herum, die Gründe seines Entstehens und die damit verbundenen Probleme der Juden als auf den Amoklauf des Golems selbst. Das erwartete Spektakel dauert dann nur eine knappe Vier-

Ja, wo wir gerade den Gesamteindruck erwähnten, mit dem ist es so eine Sache. Daß **Der Golem: Wie er in die Welt kam (1920)** als wichtiger Meilenstein des Films gilt und in einem Atemzug mit **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)**, *Metropolis (1927)* und **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** genannt wird, ist völlig nachvollziehbar - zumindest wenn man sich bewußt macht, daß die visuellen Eindrücke, welche dieser Film bietet und die man aus vielen anderen Filmen gewohnt ist, hier zum ersten Mal über die Leinwand flimmerten. Aufmerksamen Beobachtern fallen auch andere Elemente auf,

Mit dem Unterhaltungswert von **Der Golem: Wie er in die Welt kam (1920)** ist es so eine Sache. Der Film ist zwar keineswegs langweilig und durchaus straff erzählt, aber viele heutige Zuschauer können mit dem Film nicht viel anfangen. Einerseits ist das fremdartige Ambiente des jüdischen Ghettos ein potentieller Fallstrick. Wegener bietet durch seine Abstraktion der Charaktere kaum Möglichkeiten zur Identifikation des Zuschauer mit den teilnehmenden Figuren. Auch provoziert der Film mitunter falsche Erwartungen im Vorfeld des Ansehens, denn wer hier eine frühe Form des späteren Monsterfilms in Tradition Karloffs erwartet, könnte enttäuscht

telstunde, was falsche Erwartungen nur bedingt zu befriedigen vermag. **Der Golem: Wie er in die Welt kam (1920)** funktioniert als stiller Horrorfilm am besten, wenn man sich auf den Film unvoreingenommen einläßt und nicht erwartet, daß er nach bestimmten Mustern funktioniert, die sich im eigenen Kopf festgesetzt haben.

Wenn man **Der Golem: Wie er in die Welt kam (1920)** richtig erfahren möchte, reicht es nicht aus, ihn sich zuhause im Fernsehen anzusehen. In einer Kinovorstellung mit dementsprechendem Stummfilmflair ist er deutlich beeindruckender. Das Nonplusultra stellte in der Vergangenheit natürlich das jüdische Filmfestival in Prag dar, wo er als Abschlußfilm der Veranstaltung gezeigt wurde.

Ach ja, ich hatte Ihnen zum Abschluß ja noch ein paar Worte zu der Wendeltreppe, welche auf den Dachboden führt, versprochen.

Wie bereits erwähnt verbot einst Rabbi Loew der Überlieferung nach, daß der Dachboden, in welchem er den Golem wieder beseitigte, jemals betreten werden darf. Dieses Verbot wurde respektiert, etwa 150 Jahre lang. Erst dann tauchte eine Person auf, welche sich traute, dieses Gebot zu verletzen: Rabbi Ezechiel Landau (1713-1797). Als er von der Geschichte von Rabbi Loew und dem Golem hörte, packte ihn die Neugier. Als Rabbi war er professionell genug, um das Erlebte auch zu dokumentieren. Er bereitete sich auf sein Vorhaben entsprechend vor. Bevor er die Tür zum Dachboden öffnete, fastete er gemäß seines Glaubens und wusch sich in rituellen Bädern. Als er sich genug vorbereitet fühlte, um den Gang auf den Dachboden zu wagen, versammelte er seine Schüler um sich und ließ sie Psalme rezitieren. Der Rabbi öffnete die Tür und verschwand auf dem Dachboden. Einige Sekunden später kehrte er wieder auf die Treppe zurück, völlig verstört. Er ordnete umgehend an, daß das Verbot des Rabbi Loew, den Dachboden zu betreten, ab sofort als Gesetz Gültigkeit haben müsse. Um zu vermeiden, daß jemand gegen das Gesetz verstößt, ließ er die Treppe abreißen. Sein ganzes Leben weigerte sich der Rabbi, über das, was er auf dem Dachboden der Altneusynagoge gesehen hat, zu sprechen.



Ein kleines Mädchen bietet dem Golem einen Apfel an

Sollten Sie sich also mal in Prag aufhalten, besuchen Sie die nach dem Golem benannte Josephstadt. Besuchen Sie in die Gaststätte *Der Golem* und erfreuen Sie sich an den vielen anderen Referenzen auf die Sage. Die Altneusynagoge steht noch und kann besucht werden. Aber versuchen Sie nicht, auf den Dachboden zu gelangen - denn die Treppe existiert in der Tat nicht mehr.

Kapitel 13

1921

Ich heiÙe Sie willkommen im Jahr 1921, dem für Horrorfans miesesten Jahr der Post-Caligari-Ära überhaupt. Zwischen einer Reihe von hervorragenden Werken des vorhergegangenen Jahres und einer weiteren nicht unbeträchtlichen Anzahl weiterer, die in den Jahren nach 1921 folgen sollten, stellt dieses Jahr einen weißen Fleck in der Landschaft des Horrorfilms dar. Sicher, es gab welche. Aber die Produktionen waren spärlich gesät und deren Qualität hierbei ebenfalls. Letzlich sollte das Jahr 1921 nur einen einzigen Film hervorbringen, welcher für das Horrorgenre von nachhaltiger Bedeutung war: Fritz Langs **Der müde Tod (1921)**, welchem das folgende Kapitel gewidmet sein wird. Und selbst dieser Film ist bei weitem nicht solch ein reinrassiger Horrorfilm, wie man es sich wünschen könnte.

Nein, im Jahr 1921 hatten andere Genres das Sagen. Am beliebtesten waren Liebes- und Abenteuerfilme und mit Filmen dieser Kategorie feierte die Filmindustrie in diesem Jahr auch ihre größten Erfolge. Allen voran die Lasky Corporation mit der Schmonzette *The Sheik (1921)*, welche Rudolph Valentino zum wohl begehrtesten Mann seiner Zeit werden ließ. Joe May drehte in Zusammenarbeit mit Fritz Lang das zweiteilige Abenteuerpos **Das indische Grabmal (1921)**¹, welches es immerhin noch schafft, wegen eines kleinen inhaltlichen Elements als Fußnote in dieser Chronik gelistet zu werden: In bester Tradition eines Edgar Allen Poe plant ein Prinz, dargestellt von Conrad Veidt, seine Prinzessin lebendig zu begraben. Das war es dann aber auch schon, der Horror dient auch hier nur als verborgenes Vehikel für etwas gänzlich anderes. Nichtsdestotrotz ein sehr schöner Film. Den anderen erinnerungswürdigen Kassenschlagern dieses Jahres war der Horror jedoch völlig fremd. Die erste (und vielleicht sogar beste) Verfilmung des Romans um den schwarzen Hengst *Black Beauty (1921)* ist hier zu erwähnen, das Weltkriegs-Drama um *The Four Horsemen of the Apocalypse (1921)* startete seinen Siegeszug, Douglas Fairbanks ließ mit *The Three Musketeers (1921)* die Kassen klingeln, *The Wizard of Oz (1921)* war bei den meist jugendlichen Anhängern märchenhafter Fantasyfilme sehr beliebt und Freunde des gehobenen Anspruchs bekamen mit *Hamlet (1921)* eine sehr gute Shakespeare-Adaption aus dänischer Produktion geliefert. Es ist schon beinahe frustrierend, sich mit der Liste der vergleichsweise unbedeutenden (und in der Regel auch deutlich schlechteren) Gruselfilme zu beschäftigen.

Von den meisten Filmen, welche den Horror vertreten, sind die meisten nur noch bruch-

¹Das indische Grabmal, aka **The Indian Tomb**, aka **The Hindu Tombstone**, aka **Mysteries of India** (May Film, Deutschland 1921, Produktion: Joe May, Erich Pommer, Regie: Joe May, Drehbuch: Fritz Lang, nach dem Roman von Thea von Harbou, Kamera: Werner Brandes, Darsteller: Conrad Veidt, Olaf Fønss, Mia May, Lya de Putti, Erna Morena, Bernhard Goetzke, Laufzeit: ca. 220 Minuten)
Kapitel: 01 - Die Sendung des Yoghi (120 Minuten),
02 - Der Tiger von Eschnapur (100 Minuten)

stückhaft erhalten oder nur noch durch Filmplakate und zeitgenössische Berichte bekannt. Hierzu gehören die meisten 1921 entstandenen Gruselfilme. Von **Gevatter Tod (1921)**² ist nur bekannt, daß er die Gestalt des Sensemans als zentrale Figur zeigte. Ähnlich verhält es sich mit **The Devil (1921)**³, von welchem man nur noch weiß, daß es sich um eine Komödie über den personifizierten Teufel handelt, welcher in einer Szene durch ein Kreuzifix verjagt wird. Bei **Dr. Hallin (1921)**⁴ sprechen die Indizien dafür, daß es es sich hierbei um einen klassischen *mad scientist* handelte, welcher sich an der Transplantation von Gehirnen versucht. James Cruze verlegte seine Komödie **The Dollar-a-Year-Man (1921)**⁵ in ein Geisterhaus. Buster Keaton tat es ihm gleich und jagt in **The Haunted House (1921)**⁶ Ganoven, welche sich als Geister verkleiden.



Filmplakat, Deutschland 1921

Weniger peinlich für das Genre war **Schloß Vogelöd (1921)**⁷. Dieser klassische Spukschloß-Streifen hat inzwischen einen besonderen Status erlangt. Der Film ist der älteste noch verfügbare Film von Friedrich Wilhelm Murnau und sichert sich somit das Interesse der Cineasten. Im Landschloß Vogelöd trifft sich eine Jagdgesellschaft. Unter ihnen ist Graf Oetsch, ein von den anderen argwöhnisch begutachteter Mann, der einst des Brudermordes verdächtigt wurde. **Schloß Vogelöd (1921)** beginnt in Rückblenden die Geschichte dieses Bruders zu erzählen. Dessen Ehe entpuppt sich zunehmend als gar nicht so harmonisch, wie es nach außen den Anschein hat und endet schließlich in einem bemerkenswerten Ausruf seiner Gattin: „Ich möchte Böses sehen, etwas ganz Böses ... einen Mord!“ . Sie bringt einen Verehrer dazu, ihren Mann zu ermorden und lenkt den Verdacht auf dessen Bruder, den Grafen Oetsch. Doch diesem gelingt es, seine Un-

schuld zu beweisen und treibt den wahren Mörder in den Tod.

Die Handlung des Films ist ziemlich dünn, die Inszenierung sehr theaterhaft. Sowohl Regisseur F.W. Murnau als auch Autor Carl Mayer arbeiten hier deutlich unter dem Niveau, welches man von ihren späteren Werken gewohnt ist. Der Film ist interessant, aber das war es auch schon. Es lohnt sich nur für Kompletlisten, einen langen Weg in Kauf zu nehmen,

²**Das indische Grabmal**, aka **Death** (Österreich 1921, Regie: Heinz Hanus, Drehbuch: Hans Berger, L. Gunther, basierend auf *Der Pate des Todes* von Baumbach, Kamera: Hans Androschin, Eduard Hosch, Darsteller: Armin Seydelmann, Artur Ranzenhofer, Louise Nerz)

³**The Devil** (*Pathé*, USA 1921, Regie: James Young, Drehbuch: Edmund Goulding, nach dem Bühnenstück *The Devil: A Comedy in Three Acts* von Oliver Herford, Kamera: Harry Fischbeck, Darsteller: George Arliss, Sylvia Breamer, Lucy Cotton, Laufzeit: ca. 70 Minuten)

⁴**Dr. Hallin** (*Lampel-Film*, Österreich 1921, Regie: Alfred Lampel, Drehbuch: Alfred Lampel, J.C. Hoger, Darsteller: Franz Herterich, Traute Carlsen, Karl Schopfer, Paul Kronegg)

⁵**The Dollar-a-Year-Man** (*Paramount*, USA 1921, Regie: James Cruze, Drehbuch: Walter Woods, Kamera: Karl Brown, Darsteller: Roscoe Arbuckle, Lila Lee, Winifred Greenwood, Edward Sutherland)

⁶**The Haunted House** (*Metro*, USA 1921, Regie und Drehbuch: Buster Keaton, Eddie Kline, Darsteller: Buster Keaton, Laufzeit: ca. 22 Minuten)

⁷**Schloß Vogelöd**, aka **The Haunted Castle** (*Decla-Bioscop*, Deutschland 1921, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau, Drehbuch: Carl Mayer, Berthold Viertel, nach dem Roman von Rudolf Stratz, Kamera: Fritz Arno Wagner, Darsteller: Paul Hartmann, Olga Tschecowa, Arnold Korff, Paul Bildt, Lulu Kyser-Korff, Laufzeit: ca. 84 Minuten)

um den Film sehen zu können. 1936 entstand noch ein Tonfilm-Remake mit dem Titel *Schloß Vogelöd* (1936), aber das ist auch nicht wesentlich besser.

Der Dorfgolem (1921)⁸ war ein Produkt, welche sich den Erfolg von Wegeners Figur für eine ungruselige, lächerliche Komödie zunutze machte. Der Golem ist hier nur noch ein dümmliches Arbeitstier für ein ganzes Dorf. Ein schon regelrecht unverschämtes Gefleddere war ebenfalls **Das Haus des Dr. Gaudeamus (1921)**⁹, dessen Namensähnlichkeit zu **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** nicht die einzige Gemeinsamkeit mit dem großen Namensvetter darstellt. Nein, auch das komplette Setdesign wurde kopiert.

Wesentlich eigenständiger erwies sich **Blade af Satans Bog (1921)**¹⁰, eine dänische Produktion unter der Regie von Carl Theodor Dreyer. Dies ist ein Episodenfilm, welcher in 4 Teilen Satan zeigt, wie er durch verschiedene Epochen reist, um in jeder die Seele eines Opfers zu rauben. Es geht nur einmal schief, als er dabei ausgerechnet an Jesus Christus gerät. Der Name Carl Theodor Dreyer läßt beim Filmkenner die Glocken läuten, aber auch hier kann man Entwarnung geben. **Blade af Satans Bog (1921)** ist nur für Sammler von Bedeutung. Mit Dreyers späteren Werken kann sich dieser Film nicht ansatzweise messen.



Szene aus **Blade af Satans Bog (1921)**

Auch ausschließlich aus historischen Gründen interessant ist **Das grinsende Gesicht (1921)**¹¹. Hier wird ein Adliger von Banditen überfallen und verstümmelt, was in einer zu einer ständig grinsenden Fratze verzogenen Gesicht resultiert. Von diesem nicht sonderlich erfolgreichen Film gibt es ein unter der Regie von Paul Leni entstandenes Remake mit dem Titel **The Man Who Laughs (1921)**, über welches wir zu gegebener Zeit noch sprechen werden.

Einer der skurrileren Einträge im Register des Horrorfilms ist **The Pet (1921)**¹². Auch er wäre keine nähere Erwähnung wert, wäre da nicht eine gewisse historische Bedeutung, zumal es sich bei diesem Film um einen Cartoon handelt, was eigentlich so gar nicht zu diesem Genre passt. **The Pet (1921)** ist von seiner Struktur ein früher Monsterfilm, wie sie vor allem in den 50ern sehr beliebt waren. Hier wächst ein Hündchen zu gigantischer Größe an und legt eine Stadt in Schutt und Asche. Natürlich provoziert der Film in erster Linie Lacher, keine Frage. Doch er bricht aus der Phalanx der Cartoons durch den subversiven Touch seiner Grundidee aus, welche späterhin ein ganzes Subgenre des Horror- und Science-Fiction-Films mit Leben erfüllte. Ansonsten gilt wie fast bei jedem Film dieses

⁸**Der Dorfgolem**, aka **Des Golems letzte Abenteuer**, aka **The Golem's Last Adventure** (Stoll, Österreich 1921, Regie: Julius Szomogyi)

⁹**Das Haus des Dr. Gaudeamus**, aka **The House Without Doors or Windows** (Deutschland 1921, Regie: Friedrich Feher)

¹⁰**Blade af Satans Bog**, aka **Leaves from Satan's Book** (Nordisk, Dänemark 1921, Regie: Carl Theodor Dreyer, Drehbuch: Edgar Høyer, nach einem Roman von Marie Corelli, Kamera: George Schnéevoigt, Darsteller: Helge Nissen, Halvard Hoff, Jacob Texiere, Laufzeit: ca. 110 Minuten)

¹¹**Das grinsende Gesicht**, aka **The Man Who Laughs** (Olympic Film, Österreich 1921, Regie: Julius Herzka, Drehbuch: Louis Nerz, basierend auf dem Roman *L'homme qui rit* von Victor Hugo, Kamera: Eduard Hosch, Darsteller: Franz Habling, Nora Gregor, Lucienne Delacroix, Anna Kallina, Laufzeit: ca. 90 Minuten)

¹²**The Pet**, aka **The Monster Dog** (USA 1921, Regie: Winsor McKay, Laufzeit: ca. 7 Minuten)

Jahres: Zur Kenntnis nehmen und wieder vergessen.

Ansonsten war noch eine kurze Serie von *Sherlock Holmes*-Verfilmungen aus England auffällig, welche mit Motiven des Horrors spielte. Allen voran, mal wieder, **The Hound of the Baskervilles (1921)**¹³ mit bekannter Geschichte. Begleitet wurde er von **The Resident Patient (1921)**¹⁴, einer Geschichte, in welcher ein Mann in ständiger Furcht lebt, bis er eines Tages erhängt vorgefunden wird und Sherlock Holmes die Ermittlungen aufnimmt. Dritter im Bunde ist **The Yellow Face (1921)**¹⁵, worin der Meisterdetektiv den Kampf mit einer fremdartigen Kreatur aufnimmt, welche ein ländliches Anwesen heimsucht. Die beiden letztgenannten Filme waren mit ihrer relativ geringen Laufzeit von 20 und 22 Minuten vor allem als Vorfilme konzipiert. Dementsprechend sind sie auch ausgesprochen bedeutungslos. **The Hound of the Baskervilles (1921)** hält sich selbst wesentlich enger an die literarische Vorlage als es das in den Jahren zuvor wiederholt aufgeführte deutsche Serial tat, kann sich gegen spätere Verfilmungen desselben Stoffes nicht behaupten. Diese Filme wurden innerhalb einer Filmserie mit dem Titel *Adventures of Sherlock Holmes* aufgeführt.

Zu guter Letzt seien noch zwei Filme erwähnt, über welche, abgesehen von ihrer Existenz, nichts bekannt ist. In Filmographien und Enzyklopädien werden Sie in der Regel auf die Aussage treffen, **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1921)** sei die erste Verfilmung von Bram Stokers Roman *Dracula, or the Undead*. Dies ist eine definitive Falschaussage, denn Murnaus Film war vielmehr die dritte Verfilmung des Stoffes. 1921 lief in russischen Filmtheatern **Dracula (1921)**¹⁶ an, eine kleine russische Produktion. Dicht darauf folgte der ungarische **Dracula (1921)**¹⁷, der jedoch als verschollen gilt. Inwiefern dies auch auf die russische Version zutrifft, ist schwer abzuschätzen, aber wenn es noch eine Kopie geben sollte, verschimmelt sie höchstwahrscheinlich in einem russischen Archiv. Außerhalb Rußlands wurde der Film nie aufgeführt.

So, und jetzt werfen wir einen Blick auf den einzigen Film dieses Kinojahres, welcher dies aus der Perspektive des Horrors wirklich verdient.

¹³**The Hound of the Baskervilles** (Stoll, England 1921, Regie: Maurice Elvey, Drehbuch: William J. Elliott, basierend auf der gleichnamigen Geschichte von Sir Arthur Conan Doyle, Kamera: G. Burger, Darsteller: Ellie Norwood, Hubert Willis, Allan Jeayes, Lewis Gilbert, Laufzeit: ca. 64 Minuten)

¹⁴**The Resident Patient** (Stoll, England 1921, Regie: Maurice Elvey, Darsteller: Ellie Norwood, Hubert Willis, Mme. D'Esterre, C. Pitt, Laufzeit: ca. 22 Minuten)

¹⁵**The Yellow Face** (Stoll, England 1921, Regie: William J. Elliott, Darsteller: Ellie Norwood, Hubert Willis, Clifford Heatherley, Laufzeit: ca. 20 Minuten)

¹⁶**Dracula** (Russland 1921)

¹⁷**Dracula** (Ungarn 1921)

Kapitel 14

Der müde Tod (1921)

In einer kleinen Stadt traf einst ein mysteriöser Fremder ein. Er war von hoher Gestalt, in schwarze Gewänder gehüllt und äußerst schweigsam, was seine Herkunft betraf.

Von den Bewohnern bereits aufgrund seiner äußerlichen Erscheinung neugierig beäugt, sorgte sein Interesse an einem Fleckchen Land für wilde Spekulationen. Weshalb wolle der Fremde ein Stück Land erwerben, welches direkt an den Friedhof angrenzt? Was habe er vor? Doch angesichts der dargebotenen Summe an Gold überlegte der Stadtrat nicht lange und der Handel war perfekt.

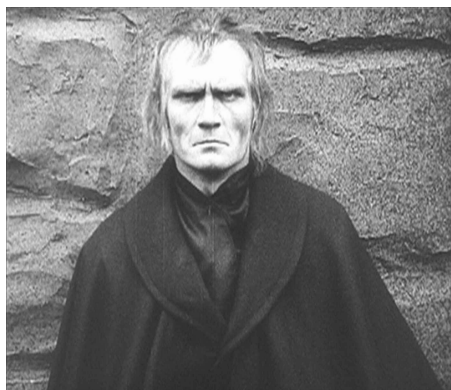
Doch was folgte, sollte den eigentümlichen Besucher in noch mysteriöserem Licht erscheinen lassen. Er umzog das Grundstück mit einer unüberwindbar hohen Mauer aus riesigen Granitblöcken und niemand, welcher diese Mauer der Gänze nach abschnitt, fand jemals einen Zugang in das Innere des durch sie abgegrenzten Gebiets.

Soweit die Vorgeschichte, welche wir im Laufe der Handlung dieses Films erfahren. Die Geschichte selbst beginnt mit der Ankunft eines jungen Pärchens in eben dieser Stadt. Die beiden Turteltauben steigen im lokalen Wirtshaus ab. Der bereits erwähnte Fremde setzt sich an ihren Tisch, was die beiden jungen Leute aber nicht davon abhält, sich ihrer gegenseitigen Verliebtheit hinzugeben und sich die ewige Liebe zu schwören.

Doch der Schrecken beginnt, als die junge Frau nach einer Stippvisite in der Küche wieder ins Lokal zurückkehrt. Der Fremde ist verschwunden und mit ihm ihr Liebster!

Verzweifelt macht sie sich auf die Suche nach ihm. Sie durchkämmt jeden Winkel der Stadt, aber erfolglos. Doch als sie des Nachts auf dem Höhepunkt ihrer Verzweiflung vor der großen Mauer angekommen ist, sieht sie erstaunliches: Eine Vielzahl von Geistern nähert sich dem Wall und verschwindet durch ihn hindurch. Unter ihnen befindet sich der Gesuchte. Das Mädchen nähert sich ihm, fleht seine Erscheinung an, doch sie kann ihn nicht halten. Unter Schock sinkt sie zu Boden.

Die zusammengesunkene Gestalt des Mädchens wird vom ortsansässigen Apotheker aufgefunden, welcher in der Dunkelheit auf der Suche nach Kräutern war. Er nimmt sie mit zu sich. Doch das Mädchen hat bereits einen Plan und er kann nicht verhindern, daß sie sich in seiner Giftküche das Leben nimmt.



Der personifizierte, müde Tod

Nach ihrem Tod findet sie sich vor der großen Mauer wieder. In dieser prangt nun jedoch, nur für die Seelen Verstorbener sichtbar, ein hoher Durchgang. Entschlossen schreitet sie durch ihn hindurch in das Reich der Toten, um ihren Liebsten dort zu finden. Dort trifft sie erneut auf den Fremden, den Tod. Dieser ist erzürnt, schließlich habe er sie noch nicht zu sich gerufen. Sie wolle nur an jenem Ort sein, an welchem sich ihr Geliebter befindet, antwortet das Mädchen.

Der Tod führt sie in einen Raum, welcher mit einer Vielzahl meterhoher Kerzen gefüllt ist. Jede dieser Kerzen repräsentiere das Leben eines Menschen, erklärt er. Bei der Geburt werde sie entzündet und sobald sie abgebrannt sei, sei die Zeit des Todes gekommen.



Lil Dagover spielt die Rolle des namenlosen Mädchens

Doch der Tod ist müde. Er ist es leid, Ewigkeiten im Dienste Gottes zu arbeiten und bietet dem Mädchen daher einen Handel an. Drei Kerzen sind fast vollends abgebrannt und sollte sie es schaffen, auch nur eine dieser drei Seelen vor dem Tod zu retten und so den Beweis zu liefern, daß die Liebe wirklich stärker als der Tod ist, wird er ihren Geliebten wieder zum Leben erwecken.

Das Mädchen läßt sich auf den Handel ein und wir werden Zeuge ihrer Bemühungen in drei verschiedenen Welten: dem fernen Persien, in Venedig sowie im märchenhaften China. Stets trifft sie in jedem dieser Szenarien ihren Liebsten, doch sie schafft es nie, sein Leben zu retten.

Nachdem alle drei Versuche fehlgeschlagen sind, fleht sie den Tod erneut an. Dieser bietet ihr eine letzte Chance: Sollte sie es schaffen, jemanden zu finden, der bereit ist, sein Leben zu geben um das ihres Geliebten zu retten, so werde er die beiden wieder vereinen.

Das Mädchen eilt in die Stadt zurück und sucht Menschen auf, welche ihr Dasein verfluchen und von sich behaupten, daß sie sich nach dem Tode sehnen. Doch niemand läßt sich auf ihr Bitten ein, es entpuppt sich alles als leeres Gerede. Doch als ein Feuer ausbricht und sie beim Retten eines Kindes ihr Leben verliert, macht der Tod sein Versprechen wahr. Im Jenseits sind die beiden wieder glücklich vereint.

Alfred Hitchcock sagte einst, daß **Der müde Tod (1921)**¹ in ihm den Entschluß geweckt habe, selbst Filme machen zu wollen. Der Surrealist Luis Bunuel behauptete, daß **Der müde Tod (1921)** ihn davon überzeugt habe, daß Film ein künstlerisches Medium sein könne. Und nachdem Douglas Fairbanks den Film gesehen hatte, sicherte er sich umgehend die amerikanischen Verwertungsrechte und nahm den Film für die nächsten vier Jahre unter Verschluß - und plünderte hemmungslos innovative Spezialeffekte wie einen fliegenden Teppich oder eine Armee aus Miniatursoldaten für seinen eigenen Film, *The Thief of Bagdad* (1924). Selten erntete ein Film derartige Lorbeeren, gerade im Genre des Horrorfilms. Und als wäre dies noch nicht genug, um eine eigene Besprechung zu rechtfertigen, bietet der Film noch einiges mehr als nur die Befriedigung filmhistorischen Interesses.

Den Regisseur, dem solch ein Lob aus berufenem Munde zuteil wurde, muß man Filmfreunden wohl nicht mehr explizit vorstellen, auch wenn sein Auftauchen in den diesem Kapitel vorausgehenden Besprechungen nicht mehr in Erinnerung verblieben sein sollte.

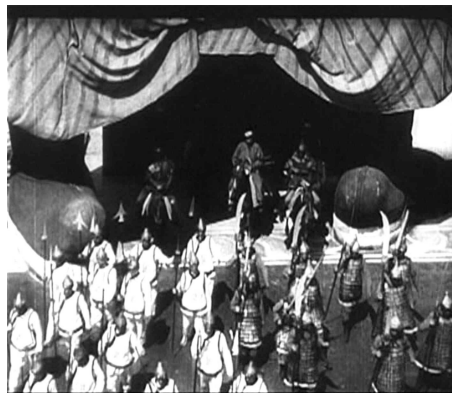
¹**Der müde Tod**, aka **Between Worlds**, aka **The Weary Death**, aka **Destiny**, aka **Beyond the Wall**, aka **The Light Within**, aka **The Three Lights** (*Decla-Bioscop, Deutschland 1921, Produktion: Erich Pommer, Regie: Fritz Lang, Drehbuch: Thea von Harbou, Fritz Lang, Kamera: Fritz Arno Wagner, Erich Nitzschmann, Hermann Saalfrank, Bühnenbild: Hermann Warm, Walter Röhrig, Robert Herlth, Darsteller: Lil Dagover, Bernhard Goetzke, Walter Janssen, Max Adalbert, Hans Sternberg, Laufzeit: ca. 99 Minuten*)

Fritz Lang, neben seinem avantgardistischen Monokel vor allem durch seine späteren Werke *Metropolis* (1927), *M* (1931) sowie diverse Filme um die Gestalt des Verbrecherkönigs Dr. Mabuse bekannt, lenkte mit **Der müde Tod (1921)** die Aufmerksamkeit von Kritikern und Publikum auf sich. Aus heutiger Perspektive stellt **Der müde Tod (1921)** auch den großen Wendepunkt seiner Karriere dar. Mit **Der müde Tod (1921)** vollzog der unter den Fittichen Joe Mays aufgewachsene Autor und Jungregisseur den Sprung in die erste Liga der deutschen Filmemacher.

Nachdem der junge Fritz Lang das Drehbuch für Joe Mays Film **Hilde Warren und der Tod (1917)** geschrieben hatte, entwickelte sich die Gestalt des Todes zum zentralen Thema der meisten Filme der Frühzeit seines künstlerischen Schaffens. Wenngleich der größte Teil seines Frühwerkes heute nur noch schwer oder gar nicht aufzutreiben ist, läßt seine Filmographie nur wenig Zweifel an der Aussage aufkommen, daß Fritz Lang der wohl erste Filmpionier war, welcher nicht nur mehr oder weniger zufällig einen Gruselfilm drehte, sondern sich der Thematik wirklich verschrieb. **Hilde Warren und der Tod (1917)**, **Die Pest in Florenz (1917)**, **Totentanz (1919)**, **Lilith und Ly (1919)** sowie die nur knapp an ihm vorbeigeschrammte Regie bei **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** kunden von seinem außergewöhnlichen Interesse an Motiven des Schreckens. **Der müde Tod (1921)** markiert hier einen wichtigen Punkt in seinem Schaffen. Neben seinem großen Erfolg steht dieser Film ebenso für den krönenden Abschluß seiner vierjährigen Betrachtung des mythischen Grauens.

Doch auch wenn sich der Freund von Horrorfilmen über **Der müde Tod (1921)** ungeheuer freuen dürfte, lag es keinesfalls in Langs Absicht, einen unheimlichen Film zu drehen. Sollten Sie die eingangs verfasste Inhaltsangabe gelesen haben, dürfte Ihnen aufgefallen sein, daß ich zwar davon sprach, daß die namenlose Heldin in drei verschiedene Welten versetzt wird, um sich dem Wirken des Todes entgegenzustellen, aber auch ebenso, daß ich über das Geschehen in diesen drei Teilen des Films keine weiteren Worte verloren habe. Der Grund hierfür ist einfach: Diese drei Episoden haben nichts, aber auch gar nichts, mit Horror zu tun. Es dürfte sogar schwerfallen, hier Aspekte des Horrors an den Haaren herbeizuziehen. Das Meisterwerk des Grauens finden wir hier nur in der Rahmenhandlung vor. Was ein Glück für mich, daß diese Rahmenhandlung die Hälfte der Laufzeit beansprucht, denn ansonsten könnte ich den Film bestenfalls am Rande erwähnen. Langs eigentliche Intention dürfte vielmehr eine Art enzyklopädisches Werk gewesen sein, eine Aneinanderreihung dreier voneinander unabhängiger Kurzfilme, welche durch die Rahmenhandlung zu einem harmonischen Ganzen verknüpft werden. Heute nennt man derartiges einen Episodenfilm. Anfang der 20er Jahre war dies zwar auch nichts wirklich neues, aber bei weitem nicht so abgedroschen wie heute.

Einzeln betrachtet sind die drei Episoden, wie bereits angedeutet, Stoff aus völlig anderen Genres. In allen dreien finden wir die gleichen Schauspieler vor: Lil Dagover transferiert ihre Rolle des Mädchens aus der Rahmenhandlung in ein anderes Ambiente und ist stets bestrebt, ihren Liebsten, dargestellt von Walter Janssen, vor der Hand des Todes zu retten, welcher auch in den drei Episoden von Bernhard Goetzke verkörpert wird. Fritz Lang nutzt diese Episoden für Ausritte in märchenhafte Welten, welche den Film für die Zuschauer



Die zwischen den Beinen des Zauberers hindurchmarschierenden Spielzeugsoldaten waren einer der für die damalige einzigartigen Spezialeffekte dieses Films

jener Zeit ungeheuerlich attraktiv machte.

Mit der ersten Episode entführt Lang sein Publikum ohne Vorwarnung ins mittelalterliche Persien, welches aussieht, wie direkt aus *1001 Nacht* entsprungen. Orientalische Architektur, wallende Gewänder, ein flüchtender Held und abenteuerliche Action sind hier für die nächste Viertelstunde Programm. Vor allem die aufwendigen Bauten sind hier ungeheuer beeindruckend.

Die zweite Episode, im galanten Venedig angesiedelt, ist ruhiger im Tempo und entfernt sich weit von dem zuvor zelebrierten abenteuerlichen Geschehen. Lang zeigt hier die Welt der venezianischen Adligen, welche ihre Zeit mit dem Spinnen von Intrigen und hinterhältigen Meuchelmorden verbringen. Optisch wirkt diese Episode deutlich nüchterner als der Rest des Films und stellt auch gleichzeitig den schwächsten Abschnitt des Films dar.

Umso vehementer fordert die dritte Episode einen Realitycheck von ihren Zuschauern. Wenn man Langs Ausflug in die Märchenwelt des fernen Chinas gesehen hat, kann man sich gut vorstellen, welchen Eindruck dieser für seine Zeit spektakuläre Höhepunkt bei den Zuschauern hinterlassen haben muß. Wengleich die Story um den nicht zu rettenden Geliebten zu diesem Zeitpunkt bereits ein wenig ausgelutscht wirkt, machte dieser Teil den Film berühmt. Fritz Lang ließ hier ein Gewitter der Spezialeffekte über sein Publikum hereinbrechen, wie es damals in den Punkten Masse, Qualität und Innovation seinesgleichen suchte. Er konfrontierte den Zuschauer mit bislang Ungesehenem. Da wäre zum Beispiel eine Sequenz zu nennen, in welcher die drei Hauptpersonen auf einem fliegenden Teppich sitzen. Oder eine Armee aus nur zentimetergroßen Soldaten nebst Pferden, welche aus einer kleinen Schachtel hervorströmen. Szenen, die Filmgeschichte schrieben und, wie bereits angedeutet, auch aufs heftigste nachgeahmt wurden.

Doch nun zurück zu jener Hälfte des Films, welcher **Der müde Tod (1921)** seinen Eintrag in dieser Chronik verdankt.

Die Gestalt des Todes, welche Fritz Lang und seine Drehbuchautorin, seine spätere Ehefrau Thea von Harbou, ersonnen, ist in hohem Maße außergewöhnlich. Eigentlich lehnte sich nur Ingmar Bergman mit seinem **Det Sjunde Inseplet (1957)** ähnlich weit aus dem Fenster, was das Brechen mit dem mystischen Motiv des Sensenmannes betrifft. Langs Tod ist müde, hat keine Lust mehr, Zeit für die Rente. Er ist es leid, im Dienste Gottes zu arbeiten und hierfür gefürchtet und gehasst anstelle geliebt und geachtet zu werden. Er erscheint gleichermaßen mächtig und unheilvoll wie auch alt und gebrechlich. Wenn wir uns daran erinnern, in welchem Jahr der Film gedreht wurde, drängt sich die Erinnerung an den ersten Weltkrieg auf - der Tod als Metapher für die erlebten Schrecken des Krieges? Die schemenhaften, blassen Gestalten der Verstorbenen als Sinnbilder für die Gefallenen? Leider hat sich Fritz Lang hierzu nie geäußert, aber der Gedanke ist naheliegend. Doch es lohnt nicht, diesen Gedanken weiter zu verfolgen, denn es handelt sich hierbei nur um einen Randaspekt des Films. Viel auffälliger ist der künstlerische Anspruch, welcher Fritz Lang bei seiner Arbeit beseelt zu haben scheint.

Das Cabinet des Dr. Caligari (1919) konfrontierte das Medium des Films mit jenem der Kunst, stellte die beiden einander vor. Mit **Der Golem: Wie er in die Welt kam (1920)** erreichte der Expressionismus in der Welt der bewegten Bilder nicht nur die dritte Dimension, sondern auch seine Reife. Fritz Lang ging noch einen Schritt weiter. Er verheiratete Kunst und Film miteinander zu einem homogenen Gemisch, welches in beiden Welten zuhause war. Wer Kunst suchte war von dem Film ebenso begeistert wie der Liebhaber erzählter Geschichten. Doch weder das eine noch das andere drängt sich in **Der müde Tod (1921)** in den Vordergrund - vielmehr ergänzen sich die beiden zu etwas Neuem. Die Zeit, in welcher man es, salopp gesagt, mit Filmen zu tun hatte, welche Kunst lediglich aus Selbstzweck vorführen, war mit **Der müde Tod (1921)** vorüber. Nun wurde Film zunehmend selbst zur Kunstform, anstelle sich ihrer lediglich zu bedienen.

Dies fällt schon auf, wenn man sich einzelne Szenenfotos ansieht. Nehmen wir eine jener Szenen, in welcher Lil Dagover auf der Suche nach dem Verschollenen durch die Stadt irrt. Lil Dagover durchquert die Szene vor einer statischen Kamera von links nach rechts und

zieht den Blick des Betrachters auf sich. Der beinahe im Halbdunkel verborgene Hintergrund jedoch zeigt eine Szenerie, welche mit ihren aufgemalten geometrischen und bewußt künstlich aussehenden Flächen stark an **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** erinnern. Oder die Mauer um das Anwesen des Todes: Aus mannshohen Steinblöcken geformt, füllt sie auch in der entferntesten Kameraposition das Bild vollständig aus, kunstvoll beleuchtet und in Szene gesetzt und die davor agierenden Personen, inklusive jener des Todes, als klein und zerbrechlich erscheinen lassend. Eine ähnliche Mauer gibt es in Form der Stadtmauer um das jüdische Ghetto auch in **Der Golem: Wie er in die Welt kam (1920)**, aber dort ist sie einfach nur als Kulisse vorhanden und bringt den Zuschauer dazu, sie bewußt als Abgrenzung zwischen der jüdischen und nichtjüdischen Welt wahrzunehmen, sie zu bewundern und sich über die damit verbundene Kunst bewußt zu werden. Die Mauer zum Reich der Toten in Langs Film springt zwar auch ins Auge, aber weckt zur Abwechslung Assoziationen, welche zu der erzählten Geschichte nicht nur passen, sondern aktiv mithilft, diese zu gestalten. Das gleiche gilt für das wahnsinnig schön anzusehende Portal durch die Mauer und auch natürlich die schon beinahe obszön hohen Kerzen, welche die Lebenslichter der Menschen symbolisieren.

Diese unterstützende Funktion der modernen Kunst wird engültig perfektioniert, wenn es an die drei Episoden des Films geht. Schauen Sie sich die Bauten mal an. Was hier wie tolle orientalische, venezianische und chinesische Bauten aussieht, entpuppt sich beim genaueren Hinsehen als ein Sammelsurium expressionistischer Elemente. Sie fallen nicht mehr sofort auf, tarnen sich als etwas, was sie nicht sind und stellen sich vollständig in den Dienst der Geschichte, ohne ihre Herkunft zu verleugnen. Bisherige Filme wie **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** wären ohne die implantierte Kunst zum größten Teil nichts anderes gewesen als die gleiche Story mit anderen Bildern. Bei **Der müde Tod (1921)** indes wären die Auswirkungen auf die Geschichte deutlich spürbar, denn sie hilft mit, die Geschichte zu erzählen.



Die Mauer um das Grundstück des Todes erhebt sich in schwindelerregende Höhen

Doch lassen Sie sich durch mein Lob der künstlerischen Elemente nicht zu sehr beeindrucken. Sicher, die Bilder des Films sind toll und seine Bedeutung für die Welt des Films nicht zu übersehen. Aber behalten Sie eines im Hinterkopf: Bei der **Der müde Tod (1921)** handelt es sich nicht um vollendetes Kunstkino. **Der müde Tod (1921)** stellte die Weichen für die künstlerische Entwicklung von Filmen und leitete sie auf das richtige Gleis. Doch zur endgültigen Reife war es noch ein langer Weg. Filme wie **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** oder Carl Theodor Dreyers Meisterwerke *La Passion de Jeanne d'Arc (1928)* und **Vampyr (1931)** gingen noch einige Schritte weiter und verdienen das Prädikat des formvollendeten Kunstfilmes deutlicher. **Der müde Tod (1921)** ist ein Meilenstein, aber noch nicht der Weisheit letzter Schluß.

Ähnlich verhält es sich mit dem Drehbuch. Auf der einen Seite ist es durch seine hinreißende Umsetzung des Konzepts eines Episodenfilms genial und gleichzeitig nicht minder abenteuerlich als die erzählte Geschichte. Auch der selten hohe Reichtum an Abwechslung beeindruckt; selbst Stummfilmuffel dürften keine Sekunde Langeweile empfinden. Auch für anspruchsvolle Interpretationsansätze wird gesorgt, wenn trotz der einer Zeitreise ähnelnden Episoden und Gutmüdigkeit des Todes die Turmuhr gnadenlos stündlich schlägt und eine Relativierung des Flusses der Zeit unmöglich macht. Auch erscheint der

Zustand des Todes nicht als Schnitt im Dasein eines Menschen; wenn immer die Geschichte vom Zustand des Lebens in jenen des Todes hinübergleitet, findet weiche Überblendungen statt. Siegfried Kracauer bezeichnete in *From Caligari to Hitler* diesen Film als Manifestation der deutschen Vorkriegsobsession, sich mit Themen des Todes zu befassen - eine Meinung, welche man zwar nicht unbedingt teilen muß, aber welche enormen Spielraum für individuelle Interpretationen läßt. Gleichzeitig erscheint die Handlung jedoch auch als unschuldig-naiv und vor allem ausgesprochen vorhersehbar.

Lediglich der Schluß ist überraschend, denn niemand rechnet wirklich damit, daß das Mädchen ihren Geliebten nur durch ihren eigenen Tod wiedersieht, denn das widerspricht in höchstem Maße den Erwartungen an ein glückliches Ende. Daß dieses dann doch noch stattfindet, ist ein interessanter Kunstgriff. Die 95 Minuten vor dem Finale des Films halten den Zuschauer jedoch weniger durch die Handlung bei der Stange. Das erledigt stattdessen die Inszenierung. Was wiederum für Fritz Lang spricht, denn an vorhersehbaren Geschichten sind große Regisseure schon reihenweise gescheitert (wenn Sie herfür ein bekanntes Beispiel haben möchten, schauen Sie sich am besten Steven Spielbergs *The Lost World: Jurassic Park* (1997) an; dort ist das Drehbuch zwar *wirklich* übel, das Problem ist hier jedoch das gleiche). Ein Beispiel für die Schwäche des Skripts von **Der müde Tod** (1921) gefällig? Nun, die drei Kerzen als Verknüpfung der Rahmenhandlung mit den drei Episoden sind ein solcher Schwachpunkt. Der Zuschauer erfährt sofort, daß das Mädchen drei Chancen hat, ihren Geliebten zu retten. Was würden Sie denken, wieviele Chancen es mindestens vermasselt? Eben, zwei Episoden werden auf keinen Fall ein für unser Pärchen angenehmes Ende finden. Was zur Folge hat, daß die Handlung jener beiden Episoden schonmal irrelevant wird, sie holt keinen Hund mehr hinter dem Ofen hervor. Das ganze wird noch dadurch verschlimmert, daß es sich bei den drei Episoden um drei verschiedene Variationen ein und desselben Inhalts handelt, was zwar die Unausweichlichkeit des Todes zementiert, aber dennoch jede Überraschung im Keim erstickt. Als Ersatzdroge für das Publikum dienen dementsprechend die Bilder, welche Fritz Lang uns umgehend vor die Pupillen knallt. Und die haben es in sich, mein Gott, der Ersatzstoff fönt nicht schlecht.



Das Mädchen schreitet durch das Tor zum Reich des Todes

Die Schwächen des Drehbuchs kommen jedoch nicht von ungefähr. Sicherlich mag ein Mangel an Reife der damaligen filmischen Erzählungen mit ein Auslöser sein, doch der eigentliche Grund für mögliche Verbesserungen liegt in der Autorin Thea von Harbou begründet. Die stellenweise stark spürbare Naivität der Geschichte passt recht gut zu dem Eindruck, welchen ihr Gesamtwerk hinterläßt. Die Qualität ihrer Werke war schon zu Lebzeiten sehr umstritten. Ihre Bücher erreichten sehr hohe Auflagen, des öfteren im sechstelligen Bereich, doch ihr Inhalt sprach vor allem einfachere Gemüter an. Thea von Harbou war eine typische Autoren von trivialer Literatur. Hier war sie eine Meisterin

ihres Faches, ebenso wie sie auch eine Meisterin des Plagiats war. Thea von Harbou verwendete gerne die Ideen anderer, und auch ihre eigenen, mehrmals. So ist zum Beispiel die komplette Schlußszene von **Der müde Tod** (1921) strenggenommen geklaut und nur von Fritz Lang neu inszeniert. Das Original finden Sie in *Die Legende von der heiligen Simplicia* (1920), von Fritz Langs Freund und Gönner Joe May im Jahr zuvor inszeniert, und zwar nach einem Drehbuch von - Sie ahnen es bestimmt schon - Thea von Harbou. Die fremdartigen Schauplätze könnten böse Zungen durchaus als Bauernfängerei und Hul-

digung des Kommerzes werten, denn auch hier bot man dem Publikum nichts wirklich neues. Hier wurde die Leidenschaft Langs für Abenteuerfilme, welcher er bereits mit *Die Spinnen* (1919) ausgiebig in zwei Filmen frönte, ein weiteres Mal zelebriert. Die Episoden waren hin und wieder sogar das Zentrum der Kritik. Einige Kritiker warfen Lang vor, der Film sei nicht deutsch genug, wo der Untertitel des Films ihn doch als „deutsches Volkslied in sechs Versen“ ausbebe. Andere beklagten sich, daß die kunstvoll gestrickte Rahmenhandlung durch drei banale Geschichten mit dem Niveau von Groschenromanen durchbrochen würde. Fritz Lang kann von Glück sagen, daß diese Mängel den Gesamteindruck nicht schmälern und derartige Gedanken die meisten Zuschauer nicht plagen. Von den wenigen noch aufzufindenden zeitgenössischen Zeitungartikeln zu dem Film dürfte eine Rezension aus dem Münchner Merkur die Wirkung auf die breite Masse der Zuschauer am treffendsten verdeutlichen:

In einer Zeit, die - überschwemmt von dem Schund und Kitsch der Dutzendindustrie - nahe daran ist, an dem Film überhaupt zu verzweifeln, senkt dieser Film täglich einer neuen Schar Andächtiger den Samen des guten Glaubens in die Seele. Denn das ist das Köstliche an diesem Werk: es ist innig. Was der Film seit seinem Bestand noch nie erreichen konnte, was ihm trotz aller Gipfel im Exzentrischen, Spannenden, Prunkvollen und Aufregenden versagt blieb: die schlichte, echte Innigkeit, wie sie das deutsche Lied birgt - diese ist es, die in diesem Film webt. Diese ist es, die den Müden Tod - weit über seine vielbesprochene Qualität in äußerer Hinsicht - zum Markstein im Filmwesen macht.

Dieses Zitat charakterisiert die erzählerische Wirkung des Films treffend, auch noch für heutige Sehgewohnheiten geltend. Seine Stellung in der Filmgeschichte ist schwerlich zu übersehen, doch interessanterweise ist er unter den Freunden des Horrors wenig bekannt. Dies liegt keineswegs an einem Mangel von Elementen des Horrors, nein, hier weist der Film eine deutlich größere Dichte als seine berühmteren Mitstreiter jener Zeit auf. Schuld daran dürfte vielmehr die zeitliche Nähe zu deutlich legendärerem Streifen wie **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)**, **Der Golem: Wie er in die Welt kam (1920)** und **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** sein, drei Filmen, welche sich diesem Genre verschrieben, sich nicht auf einen Seiltanz durch mehrere Genres einließen und dementsprechend auch deutlich direkter als dem dunklen Genre zugehörig vermarktet wurden und noch werden. Selbst in einschlägigen Lexika findet der Film meist nur wenig Beachtung, muß ein Schattendasein als Randnotiz fristen. Doch dieser Status als Geheimtip macht ihn nicht minder interessant. Im Gegenteil, hier hat man es mit einer verborgenen Perle zu tun. Einer Perle, welche man durchaus seiner Sammlung an filmischen Erfahrungen hinzufügen sollte.

Kapitel 15

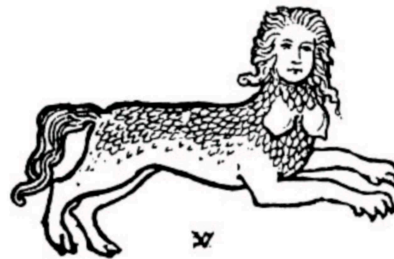
Die Mythen: Im Reich des Vampirs

Jetzt ist der Zeitpunkt gekommen, einer klassischen Schreckensgestalt einen Besuch abzustatten, welche kurz nach Beginn des Jahres 1922 ihren ersten großen Auftritt auf der Leinwand haben sollte. Legen Sie sich einen Kranz aus Knoblauch um den Hals, bestücken Sie sich mit einem Kruzifix und treten Sie ein in das Reich des Vampirs.

Die Ursprünge

Das Königreich Lybien wurde einst von einer Königin mit dem Namen Lamia regiert. Sie war von wunderschöner Gestalt und die Kunde von ihrer betörenden Erscheinung verbreitete sich über die bekannte Welt. Selbst im Olymp, der Wohnstatt der Götter Griechenlands, hörte man von ihr. Zeus, der für seine sexuellen Ausschweifungen bekannte König der Götter, verliebte sich in sie und zeugte mit Lamia mehrere Kinder.

Hera, seine hochgradig eifersüchtige Gemahlin, nahm angesichts der Lasterhaftigkeit ihres Gatten furchtbare Rache an Lamia. Sie beraubte Lamia ihrer Kinder und Lamia flüchtete in die Berge, wo sie sich als Einsiedlerin in eine Höhle zurückzog. Ihre Angst vor Hera verdichtete sich im Lauf der Jahre zunehmend zu Zorn. Unfähig, etwas gegen die göttliche Macht Heras ausrichten zu können, begann sie, ihre Wut an ihren ehemaligen Untertanen auszulassen. Lamia verließ regelmäßig ihre Höhle und tötete die Kinder anderer Mütter, indem sie ihr Blut aus ihren kleinen Körpern saugte, bis zum letzten Tropfen. Mit jedem getöteten Kind wurde sie erbarmungsloser und auch ihre Gestalt verwandelte sich immer mehr in die einer mörderischen Kreatur.



Lamia. From old Bestiary.

Bildnis Lamias unbekanntes Datum

Die griechische Sage um Lamia ist die älteste Erzählung über das Treiben eines Vampirs Europas, sogar eine der ältesten der Welt. Nahezu jede der großen Kulturen kannte blutdürstige Geister und Monstren. In China erzählte man sich von den *Chiang-Shi*, welche aus Selbstmördern oder den Opfern blutrünstiger Gewalttaten hervorgingen und ihre Opfer nicht selten vergewaltigten, bevor sie sie töteten. In Malaysia zitterten die Einwohner vor der *Langsuyar*, der Mutter eines totgeborenen Kindes, welche die Gestalt einer Eule

annehmen konnte und, ähnlich wie Lamia, für den Tod anderer Kinder verantwortlich gemacht wurde. Die Azteken verehrten blutsaugende Gottheiten. Doch die griechische Sage um Lamia war es, welche den Grundstein jenes Vampirmythos legte, welchen wir heute kennen.

Das Entstehen der Sage um Lamia kann heute nicht mehr genau datiert werden, doch alte Gemälde, Mosaiken und Reliefs belegen ihr hohes Alter. Lamia war in der griechischen Antike offenbar sehr populär, denn ihr folgte eine regelrechte Sippe von Vampirgestalten, welche nach ihr benannt wurde: Die *lamiai*. Die durchweg weiblichen *lamiai* entsprachen Lamias Aussehen: ein weiblicher Oberkörper, welcher in den einer Schlange überging und im Hinterteil eines anderen Tieres, zumeist eines Ochsen, endete. Auch die *lamiai* töteten vornehmlich Kinder. Doch bei ihnen schlug bereits die Evolution der Mythen zu, denn die *lamiai* hatten bereits die Gabe, sich in betörende junge Mädchen zu verwandeln, welche die griechischen Männer verführten, bevor sie diesen das Leben nahmen. Beschrieben wurden sie im Jahr 220 vor Christus durch Philostratus im 25. Kapitel des vierten Buches seines Werkes *Das Leben des Apollonius von Tyana*, der Biographie des gleichnamigen Philosophen. Darin erzählt Philostratus folgende Geschichte:

Apollonius hatte einen Schüler, Menippus. Menippus erzählte eines Tages Apollonius, daß er wiederholt die Erscheinung einer jungen, reichen Frau gesehen habe. Menippus verliebte sich in sie und gestand seinem Lehrer, daß sie ihn aufgefordert habe, nach Korinth zu reisen, um sie dort zu heiraten. Apollonius war sofort alarmiert und beschwor Menippus, sich nicht auf diese Reise zu begeben. Diese Frau sei mit Sicherheit eine *lamiai*, eine jener Kreaturen, welche sich die Freuden der Liebe zunutze machen, um sich mit ihrer Hilfe an den Leibern junger Männer laben zu können. Menippus protestierte und war uneinsichtig, so daß Apollonius die direkte Konfrontation mit dieser geisterhaften Erscheinung suchte. Als die *lamiai* wieder erschien, konfrontierte Apollonius sie mit seinen Erkenntnissen. Der Vampir gab klein bei und gestand, lediglich an Menippus Körper interessiert zu sein, denn das Blut junger Männer sei rein und kraftvoll.

Der im 2. Jahrhundert nach Christus in Nordafrika lebende Lucius Apuleius beschrieb die *lamiai* in seinem elfbändigen an die griechischen Mythen angelehnten Werk *Metamorphosen* etwas deutlicher. Dort dokumentierte er die Begegnung mit einer *lamiai*. Sie verfolgte ihren Geliebten, welcher voller Entsetzen vor ihr floh. Sie tötete ihn mit einem wuchtigen Schlag ihres Schwertes in den Nacken. Daraufhin trank sie das aus der Leiche hervorströmende Blut. Nachdem sie sich gesättigt hatte, schnitt sie noch das Herz des Mannes aus dem Körper heraus.

Die meisten Erzählungen über die *lamiai* waren jedoch von wenig ernsthaftem Charakter. Im Laufe der Zeit dienten sie zunehmend dem Zwecke, unartigen Kindern Angst zu machen. Auch wurden sie oft als Ursache genannt, wenn ein Säugling dem damals unerklärlichen Kindstod zu Opfer fiel. Die *lamiai* unterscheiden sich hierdurch von der heutigen Vorstellung eines Vampirs, welcher weniger dem Gefügigmachen von Kindern dient, sondern vielmehr eine für jedermann unheimliche Schreckensgestalt darstellt. Auch waren die *lamiai* keine Untoten, sondern durchweg weibliche Geister. Der heutige Vampir erscheint wie eine Kreuzung der *lamiai* und einer anderen griechischen Vampirgestalt, welche allerdings erst nach den *lamiai* Einzug in die Welt der Erzählungen hielt: Den *vrykolakes*.

Ein *vrykolakas* war kein Geist, sondern eine wandelnde Leiche. Der römische Historiker Phlegon, welcher in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts nach Christus lebte und ein hoher Vertreter Roms in einem griechischen Ort war, schrieb über den Fall der Griechin Philinnon, welcher sich in diesem Ort zutrug.

Philinnon besuchte einst Machates, der welcher als Gast im Hause ihrer Eltern weilte. Ein Hausdiener beobachtete, wie Philinnon das Gästezimmer betrat und alarmierte die Eltern. Diese begaben sich umgehend zur Tür des Zimmers und beobachteten Machates, welcher sich vorzüglich zu unterhalten schien. Am nächsten Morgen sprach der Vater Machates auf den Vorfall an und dieser gestand ein, am Abend von einem Mädchen besucht worden zu sein, dessen Name Philinnon gelautet habe. Er überreichte dem Vater einen Ring, welchen er von Philinnon erhalten hatte, ebenso wie ein Stück Kleidung, welches sie bei

Machates zurückgelassen hatte. Den Zorn des Vaters befürchtend, war Machates dann doch sehr überrascht, als ihre Eltern ihm mitteilten, daß Philinnon bereits vor einem halben Jahr gestorben sei.

Als an jenem Abend Philinnon wieder zu Machates zurückkehrte, drangen die Eltern in das Zimmer ein und sahen in der Tat Philinnon vor sich. Diese reagierte erzürnt aufgrund dieser Unterbrechung und wies ihre Eltern zurecht. Ihr seien drei Nächte mit Machates gewährt worden, bevor Sie wieder ins Reich der Toten zurückkehren müsse. Aufgrund der Unterbrechung ereile sie der Tod jedoch wieder voreilig. Woraufhin sie sich auch umgehend vor den Augen der Anwesenden wieder in eine Leiche zurückverwandelte.

Die Kunde von diesem Vorfall verbreitete sich schnell, so daß Phlegon sich etwas einfallen lassen mußte, um die öffentliche Ordnung aufrecht zu erhalten. Er beschloß, eine Exhumierung durchzuführen. Er ließ das Grab Philinnons öffnen. Philinnons Leiche fehlte, stattdessen fand man darin Gegenstände, welche aus dem Machates Besitz stammten. Phlegon reagierte umgehend und ließ den Sarg im Rahmen einer religiösen Feier verbrennen.

Auffällig an dieser Geschichte sind vor allem zwei Dinge. Als erstes wäre hier eine deutliche Parallele zum Mykonos-Bericht des Joseph Pitton de Tournefort (*s. Kapitel 2, Eine kurze Reise durch die Zeit*). Herumirrende Leichen haben in Griechenland offensichtlich Tradition. Des weiteren unterscheiden sich *vrykolakes* und *lamiai* sehr voneinander, sie haben nichts gemeinsam - doch scheint der moderne Vampir diese beiden griechischen Mythen in sich zu vereinen. Und das kommt in der Tat nicht von ungefähr. Während die *lamiai* keine wesentliche Anleihen an andere kulturelle Einflüsse vorweisen, hinterläßt der Mythos der *vrykolakes* eine deutliche Spur, welche späterhin einen Kreis schließen und zum heutigen Vampir führen wird. Die *vrykolakes* entstammen ursprünglich nicht dem griechischen, sondern vielmehr dem slawischen Raum. Die Griechen haben diese Gestalten sozusagen adaptiert.

Innerhalb Griechenlands führt die Suche nach der Herkunft der *vrykolakes* auf die Insel Santorini. Dort wurde der Begriff geprägt, weil dort begrabene Leichen mitunter die Angewohnheit hatten, in der Vulkanerde der Insel nicht wie erwartet zu verwesen. Der Begriff selbst stammt jedoch vom slawischen *vblk'b dlaka* ab, was in etwa soviel wie *Träger des Wolfspelzes* bedeutet. Vom südlichen slawischen Sprachraum breitete sich der Begriff mit hoher Wahrscheinlichkeit nach Griechenland aus. Falls Ihnen die sprachliche Verwandtschaft als nicht auffällig erscheint, dürfte dies offensichtlicher werden, wenn sie sehen, welche Formen der Begriff in anderen Gegenden annahm: In Serbien spricht man vom *vu-kodlak*, in Mazedonien vom *vbkolak*, in Rumänien vom *vircolac*. Der *vblk'b dlaka* selbst wurde späterhin durch den *vbkodlaci* ersetzt.

Irritierend ist hier jedoch der Name *vblk'b dlaka* selbst; anhand seiner wörtlichen Übersetzung nimmt man an, daß er ursprünglich für Personen verwendet wurde, welche im Rahmen ritueller Handlungen das Fell eines Wolfes trugen. Dies weckt Assoziationen zum Werwolf, einem Lykanthropen. Der Lykanthrop selbst entstammt wiederum der griechischen Sagenwelt, wie wir zu gegebenem Zeitpunkt im Rahmen der Untersuchung der Entwicklung des Werwolfs diskutieren werden. Der bereits angesprochene Kreis schließt sich wiederum im Herkunftsland des *vblk'b dlaka*, denn der heutige Vampir, allen voran Graf Dracula, wird stets mit slawischen Ländern als Herkunftsland assoziiert. Diese sprachliche Verwebung ist daran schuld, daß eine enge Verwandtschaft zwischen Vampiren und Werwölfen ein in Fachkreisen heiß diskutiertes Thema ist.

Der Glaube an die *vrykolakes* und seine Namensvettern war tief im Volk verwurzelt. Im Lauf der Jahrhunderte erwies sich dieser Glaube als ausgesprochen resistent und populär. So populär, daß die Untoten auch im religiösen Alltag der Kirche zum Thema werden sollten.

Der Vampir entsteht

Während des ersten Jahrtausends manifestierte sich zunehmend der Glaube an Untote, welche des Nachts aus ihren Gräbern kriechen und sich auf die Suche nach frischem

Blut begeben. Vor allem innerhalb Gebieten, in welchen der christliche Glaube dominierte, erwies sich dieser Glaube als mehr als nur standfest. Der erste, welcher diese Tradition dokumentierte, war der 1136 geborene Mönch und Historiker William von Newburgh. Er dokumentierte mehrere Fälle, welche aktiv dazu beitrugen, daß der von der Kirche anfangs als Aberglauben zur Seite gefegte Mythos immer mehr wissenschaftliches Interesse gewann. Einer der bemerkenswertesten Vorfälle trug sich in Yorkshire zu, sozusagen vor William von Newburghs Haustür, denn Yorkshire befindet sich in unmittelbarer Nachbarschaft.

William von Newburgh berichtet von einem Ritter, welcher dem Lord von Ainswick Castle diene. Das Benehmen dieses Ritters war alles andere als ritterlich, denn er war rücksichtslos und lasterhaft. Als er eines Tages vermutete, daß sein Weib ihm untreu sei, spionierte er ihr hinterher - und fiel bei der Aktion von einem Dach, was ihn das Leben kostete.

Nach seiner Beerdigung wurde er jedoch noch wiederholt in den Straßen gesehen. Sein herumwandelnder Leichnam soll bereits deutliche Zeichen der Verwesung gezeigt haben und diejenigen, welche ihn gesehen haben wollten, berichteten von einem zu seinem Äußeren passenden fauligen Gestank, welcher ihn umgab. Parallel zu diesen Berichten brach die Pest in diesem Landstrich aus.

Die Bewohner der Stadt exhumierten die Leiche des Ritters. Es heißt, der Leichnam sei auffällig angeschwollen gewesen. Sie zerrten die Leiche aus dem Grab hervor und verbrannten sie vor den Toren der Stadt. Daraufhin verstummten die Berichte um die herumwandelnde Leiche erwartungsgemäß umgehend und auch die Pest verschwand wieder.

William von Newburgh nannte diese Untoten *sanguisuga*, dem lateinischen Ausdruck für „Blutsauger“. Die Erklärung derartiger Vorfälle entspricht dem religiösen Denken der Kirche während der ersten Hälfte des zweiten Jahrtausends. Der angeschwollene Leichnam wurde damit erklärt, daß sich der Tote mit dem Blut seiner Opfer vollgesogen habe. Heiße Kandidaten für ein Dasein als Blutsauger seien vor allem jene, welche ein unchristliches Leben führten oder eine Todsünde begingen. William von Newburgh sah nur eine Möglichkeit, eine solche Kreatur des Bösen wieder loszuwerden: Ausgraben des Leichnams und anschließendes Verbrennen.

Vom religiösen Motiv des vom Teufel besessenen Leichnams ist es nicht weit bis zu jenen, welche den Mythos des Vampirs bis heute prägen. Die orthodoxe Kirche sprach schon früh davon, daß Exkommunikation das Entstehen eines Blutsaugers fördere. Der Umkehrschluß, daß religiöse Riten und Artefakte einen Blutsauger abwehren würden, ist vor allem seit dem 17. Jahrhundert verbreitet. Unter anderem wurden zeitweise von Priestern gesegnete Schwerter in die Gräber von Toten gesteckt, weil man glaubte, daß der von ihnen aufs Grab geworfene kreuzförmige Schatten ein Wiedererwachen des Leichnams verhindern würde. Dieses religiöse Mittel zur Abwehr von Vampiren hat bis heute überlebt, vor allem durch die Darstellung des Kreuzes als Symbol des Guten gegenüber der dunklen, satanischen Gestalt des Vampirs in Bram Stokers *Dracula, or the Undead*.

Während man vor allem in England versuchte, die Beobachtungen von Untoten theologisch-rational zu begründen, blieb der Glaube an die Auferstehung Verstorbener als blutrünstige Monstren in den slawischen Ländern von Erklärungsversuchen weitestgehend verschont und verharnte stattdessen tief im kulturellen Aberglauben verwurzelt. Etwa zu dieser Zeit tauchte der Begriff des *vampir* in Serbien auf und breitete sich schnell in Form regionaler Variationen aus. Christliche Symbole versprachen hier keine beschützende Wirkung, stattdessen vertraute man auf Knoblauch. Auch wurden ausgegrabene Leichen nicht verbrannt, sondern man begann, einen Pflock durch ihr Herz zu treiben. Dies wurde zunehmend zu einer gängigen Praxis, denn der Verdacht auf vorliegenden Vampirismus wurde immer weniger zu begründen versucht, sondern häufig selbst zur Erklärung unheimlicher Todesfälle durch Krankheiten und unvermitteltes Ableben von Mitbürgern. Der Glaube an Vampirismus wandelte sich im 17. Jahrhundert zu einer regelrechten Hysterie, welche 1732 aufgrund des Fluckinger-Reports um den Fall des Arnold Paole (*s. Kapitel 2, „Eine kurze Reise durch die Zeit“*) auf den Rest Europas überzuschwappen begann. Durch eine Veröffentlichung des Fluckinger-Reports in zwei Londoner Zeitungen wurde der Be-

griff des Vampirs in England bekannt und aufgrund des sensationellen Inhalts des Reports schnell zu einem oft benutzten Ausdruck der englischen Sprache, wengleich auch hier in abgewandelter Form: *vampyre*.

In Deutschland übernahm man das slawische Modell des Vampirs. Die Bezeichnung *Blutsauger* stammt aus Bayern, in der Regel sprach man jedoch vom *Nachtzehrer*. Die vermeintlichen Ursachen und Symptome des Vampirismus unterschieden sich jedoch erwartungsgemäß von denen anderer Länder. Wurde zum Beispiel ein Grab geöffnet, nachdem der Tote darin ohne Sarg bestattet worden war, fand man Löcher in dessen Kleidung vor. Daher nahm man an, daß der Untote nach seinem Erwachen begonnen hatte, seine Kleidung und sogar Teile des eigenen Körpers aufzuessen. Die bekannten Veränderungen des realen Geschehens taten ihr übriges hinzu, um Berichte über vermeintliche Aktivitäten von Toten realistischer erscheinen zu lassen. So hieß es aufgrund der logischen Anforderungen nicht selten, der Tote habe im Grab seine Gliedmaßen angefressen, sein Gesicht hingegen sei selbstverständlich unverehrt gewesen. Auch achtete man darauf, daß keine Stickereien mit dem Namen des Verstorbenen auf dem Totenhemd angebracht waren, denn dies hielt man für eine der Ursachen für dessen spätere Wiederkunft. Und Neugeborene mit Muttermalen im Gesicht hatten generell schlechte Karten, denn bei ihnen hielt man ein späteres Dasein als Nachtzehrer für nahezu unvermeidbar. Nicht getauft zu sein hatte in Bayern den gleichen Effekt, ebenso wie das Ausüben eines Selbstmordes.

Als wichtigstes Mittel zum Schutz vor Vampiren kam auch in Deutschland Knoblauch zum Einsatz, welcher im Haus verteilt wurde. Zur Vermeidung einer möglichen Auferstehung zog man anstelle des Anbringens von Kreuzen an der Grabstatt vor, die Zunge im Mund zu fixieren, zum Beispiel mittels eines Steines.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts begannen die Deutschen zunehmend, sich von den kulturellen Motiven des Vampirismus abzuwenden. Der Fluckinger-Report beschleunigte diese Entwicklung und legte den Grundstein für eine Serie von Veröffentlichungen, welche sich pragmatischer als aus anderen Ländern gewohnt mit dem Thema auseinandersetzten. Die vermeintliche Existenz von Vampiren wurde massiv angezweifelt, die bisher gültigen Erklärungen von Symptomen mit anderen Ursachen begründet. Noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts setzte sich außerhalb Bayerns der Tenor durch, daß Vampire nur im Aberglauben existieren. England, Frankreich und Italien zogen in den nächsten Jahrzehnten nach. Die weitere Verarbeitung des Vampirmythos wurde in die Hände der Literatur übergeben.

Der Vampir erwacht

Nachaktive Kreaturen hatten in der Kultur der Menschen seit jeher einen besonderen Stellenwert. Vor allem Fledermäuse, Katzen und Eulen wurden mit dem Übernatürlichen in Verbindung gebracht. Die beiden letztgenannten kennt man noch heute als Begleiter von Hexen. Eulen dichtete man darüber hinaus noch ein hohes Grad an Weisheit und seherische Fähigkeiten an. Fledermäuse hingegen wurden weit weniger respektiert. Während des Mittelalters brachte man sie in christlichen Gebieten sogar mit dem Teufel in Verbindung. Als im 17. Jahrhundert die ersten Gerüchte von blutsaugenden Fledermäusen ihren Weg von Südamerika nach Spanien fanden, interessierte dies erwartungsgemäß weniger die Wissenschaftler. Vielmehr gossen diese Berichte zusätzliches Öl auf den schwelenden folkloristischen Aberglauben. Eine der ersten wissenschaftlichen Publikationen zu diesen Fledermäusen erschien im Jahr 1765 in der französischen Zeitschrift *Histoire Naturelle*. Der Naturkundler Georges Louis Leclerc de Buffon gab hier den Tieren einen einprägsamen Namen: *Vampirfledermaus*. Hiermit schuf er eine Verbindung zwischen Fledermäusen und Vampiren, zweier Geschöpfe, die in der Folklore bislang nicht einander begegneten. Damit war jedoch nur eine Basis geschaffen. Zum festen Bestandteil des Bildes eines Vampirs wurde die Fledermaus erst mehr als ein Jahrhundert später durch Bram Stokers *Dracula, or the Undead*.

Die erste englischsprachige Verarbeitung des Vampirs durch die schönen Künste erschien 1819 mit der Veröffentlichung von Polidoris *The Vampyre* (s. Kapitel 2, „Eine kur-

ze Reise durch die Zeit“). Dieses innovative Werk, welches der Legende zufolge in der gleichen Nacht zum Leben erwachte wie Mary Wollstonecraft Shelleys genredefinierende Vision vom künstlichen Menschen, erzählt von Lord Ruthven, welcher nach einer fatalen Schußverletzung im Sterben liegend von seinem Freund Aubrey verlangt, seinen Tod geheim zu halten und fortan ein Dasein als Untoter fristet. Polidori schildert die Geschehnisse aus der Perspektive eines neutralen beobachtenden Dritten, er erklärt nicht, sondern beschränkt sich auf Beschreibungen. Erst im letzten Satz seiner Geschichte klärt er den Leser auf: „Lord Ruthven had disappeared, and Aubrey’s sister had glutted the thirst of a VAMPYRE!“.

Die Geschichte war sehr erfolgreich und verhalf dem Vampir zum Durchbruch in der englischen Literatur. Auch heute noch hat Lord Ruthven als der Prototyp des romantischen Vampirs eine treue Fangemeinde, welche den damaligen Bekanntheitsgrad dieser Gestalt errahnen läßt. In den auf *The Vampyre* folgenden Jahren erschien eine Vielzahl von Adaptionen des Vampirthemas, sowohl in gedruckter Form als auch auf der Theaterbühne. Die meisten dieser Veröffentlichung drehten sich um die Person Lord Ruthvens. In Sachen Popularität sollte diesem inzwischen weitgehend vergessenen Vampirfürsten nur Stokers Graf Dracula den Rang ablaufen. Doch auch wenn Polidoris Geschichte den Vampir mit Erfolg in die Literatur einführte, war die Bedeutung dieses Subgenres der damaligen Zeit eher gering. Daran konnten auch erfolgreiche Werke wie James Malcolm Rymers *Varney the Vampire* und Sheridan LeFanus *Carmilla* nichts ändern. Rymers *Varney the Vampire* wurde vor allem im Bereich der Trivilliteratur wahrgenommen und *Carmilla* gilt heute als großer Genreklassiker, weil er erstmals den Vampir in die Gothic-Umgebung einführte, in welcher er sich noch heute am wohlsten fühlt. Aber die Masse der Leser orientierte sich mehr an klassischen Geistergeschichten. Dies zu ändern vermochte erst Bram Stoker.



Cover der englischen Ausgabe aus dem Jahr 1916

Bram Stokers *Dracula, or the Undead* ist noch heute einer der innovativsten Horrormane, die jemals erschienen. Stokers gegen Ende des 19. Jahrhunderts erschienene Werk zeugt von einer Ausgereiftheit, welche ihresgleichen sucht. Er befriedigte einerseits die Erwartungen seiner Leser und brach nicht mit den Grundzügen, welche seine drei bekannten Vorgänger zum Erfolg führten. Vor allem aus *Carmilla* übernahm er etliche Motive. Hinzu kam eine sehr beeindruckende Recherche der historischen Entwicklung des Mythos. Hier fällt vor allem auf, daß sein Vampir aus dem slawischen Raum stammt, nämlich Transsylvanien. Die damit verbundene Kultur des Aberglaubens um die Vampire prägt die Geschichte. Dies macht sich nicht nur im ehrfürchtig-abergläubischen Verhalten der Einwohner in Stokers Erzählung bemerkbar, sondern auch Draculas Beherrschung der Wölfe als Anspielung an den *vblk'b dlaka* (ob gewollt oder zufällig ist schwer zu sagen, aber sie ist auf jeden Fall vorhanden). Auch ist Graf Dracula in der

Lage, seine Gestalt zu wechseln, so wie bereits mehr als zwei Jahrtausende zuvor die lamiai. Die Verwandlung Draculas in eine Fledermaus ist bestimmt auch nicht zufällig, unabhängig davon, daß Fledermäuse und Wölfe als Geschöpfe der Nacht mit unheimlichen Untertönen hier sich sowieso anboten. Denn nachtaktive Tiere mit einem entsprechenden

Potential an Unheimlichkeit gibt es noch weitere, der Vampir verwandelt sich jedoch nie in eine schwarze Katze oder Eule. Die Wahl von Wölfen und Fledermaus aufgrund einer Ursachenforschung erscheint als naheliegend. Ebenso erinnerte sich Bram Stoker an Knoblauch und Kruzifixe als schon beinahe vergessene Abwehrmaßnahme. Ebenso darf man auch die slawische Ansicht nicht vergessen, daß man Vampire am besten dadurch zurück ins Reich der Toten schickt, indem man ihnen einen Pflock durchs Herz treibt oder sie enthauptet. Bram Stoker macht keine Anstalten, den Grafen entsprechend christlicher Gepflogenheiten zu verbrennen.

Bram Stoker brachte die traditionellen Blickwinkel auf die Vampirgestalt unter einen Hut und schuf mit dieser Metamorphose verschiedener Kulturen jenen Vampirmythos, wie er bis heute das Genre bestimmt. Doch Bram Stoker bemühte auch seine Phantasie und führte neue Eigenarten des Vampirs ein. So schlafen Vampire erst seit Stokers Roman in einem Sarg, dessen Boden bedeckt ist mit Muttererde. Stokers Vampire hatten als erste kein Spiegelbild. Und natürlich können Sie kein Haus betreten, ohne zuvor eingeladen worden sein. Das alles sind Ideen, welche den Vampir bis heute prägen. Oder anders formuliert: *Dracula, or the Undead* war so ungeheuer effektiv, daß noch über ein Jahrhundert später die Vampire aus Literatur und Film zum Großteil nur ein Abklatsch seines Bildes vom Prinzen der Nacht sind. Der Vampir mag historisch gewachsen sein. Doch Bram Stoker hat ihn definiert, dem Mythos eine unverwechselbare Gestalt gegeben. Einige der Charakteristiken von Stokers Vampir gingen jedoch auch unter und wurden von den nachfolgenden Adaptionen seines Werkes fast ein ganzes Jahrhundert nicht berücksichtigt. So wachsen Stokers Vampiren Haare auf den Handflächen, sie sind in unübliche, traditionell wirkende Gewänder gehüllt, haben ungeheuren Mundgeruch und können sich in Rauch verwandeln.

Schriftstellerisch war Bram Stoker nicht weniger genial. Die Story, welche er erdachte, musste einfach die Kasse klingeln lassen. Er benutzte einen Kunstgriff, welcher damals völlig neu war. Sein Roman beginnt mit der Schilderung einer fremdartigen und unheimlichen Welt. Jonathan Harker im düsteren Transylvanien, die gruselige Kutschfahrt über den Borgo-Pass bis zu Draculas Schloß, das dunkle Gemäuer und die darin erlebten schrecklichen Nächte. Stoker schildert hier letztlich ein grauenvolles Märchen, eine Welt, zu welcher der Leser eine große Distanz hat. Dies taten schon viele Autoren von Schauerromanen vor ihm, soweit nichts neues. Stoker legt hier mit seinem Roman in bester Tradition der Gothic Novels jedoch nur einen Grundstein eines viel unmittelbaren Grauens. Denn in dem Moment, in welchem Bram Stoker die Handlung ausgesprochen rasch ins zeitgenössische England verlagert, plazierte er dem Leser den stimmungsvoll aufgebauten Schrecken vor der eigenen Haustür. Der Schrecken war nicht mehr abstrakt, sondern lauerte nun in jeder dunklen Straßenecke, in jedem Hauseingang, ja sogar vor dem eigenen Fenster. Der Horror, bislang in erster Linie Lieferant für wohligen, abstrakten Grusel, zeigte hier sein Potential zur Erzeugung nackter Angst. Erst hierdurch erwuchs *Dracula, or the Undead* zum vielleicht wichtigsten Meilenstein der Horrorliteratur, hundertfach kopiert, adaptiert und neu aus der Taufe gehoben, aber nie erreicht.

Ein Autor erreicht den Effekt des unmittelbaren Grauens bei seinem Publikum am ehesten, wenn es in dessen unmittelbarer Umgebung stattfindet. Dies ist jedoch nur die halbe Miete. Um es zu perfektionieren, bedarf es mehr als nur bekannten Orten. Nein, der Schrecken erreicht seine Blüte vor allem dann, wenn er außerdem noch in das Leben des Adressaten einbricht. Dies gilt beim Leser von Literatur ebenso wie beim heutigen Filmpublikum. Der amerikanische Autor Stephen King wurde durch seine beinahe exzessive Bindung an diese Doktrin, vor allem in seinen zwischen 1975 und 1986 entstandenen Werken, zum bislang erfolgreichsten Schriftsteller dieses Metiers. Doch auch er ist nur ein Erbe Bram Stokers. Stoker setzte diese Vorgehensweise bereits bei *Dracula, or the Undead* ein, wengleich auch deutlich unterschwelliger. Dafür zieht sich sein bevorzugtes Motiv durch sein Gesamtwerk und ist neben *Dracula, or the Undead* vor allem in seinem letzten Roman, dem 1911 veröffentlichten *The Lair of the White Worm*, vorzufinden. Dieses Motiv erschließt sich am besten, wenn man zwei Zitate aus *Dracula, or the Undead* betrachtet.

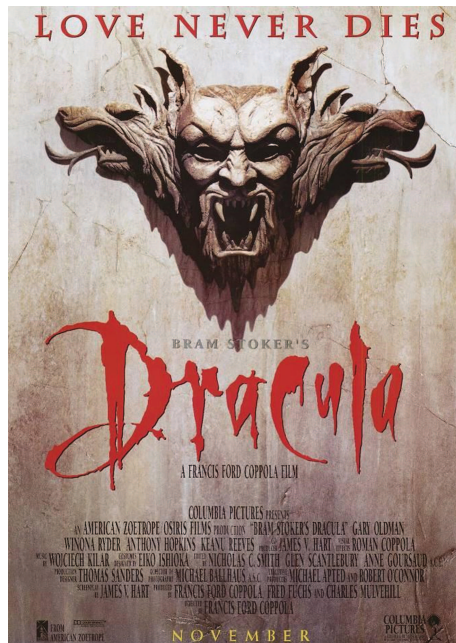
Dr. van Helsing sagt in Kapitel 16:

Mein Freund Arthur, wenn Sie den Kuß gegeben hätten, den die arme Lucy vor ihrem Tode und auch gestern nacht von Ihnen erbat, als sie Sie in ihre Arme schließen wollte, dann wären Sie, nach Ihrem Tode, ein Nosferatu geworden, wie man es in Osteuropa nennt.

Und Mina Harker schreibt in Kapitel 18 in ihrem Tagebuch:

Der Nosferatu stirbt nicht wie eine Biene, nachdem er einmal gestochen hat; er wird nur immer stärker, und deshalb kann er noch größeres Leid verursachen!

Der Kern dieser beiden Zitate ist der Ausdruck *Nosferatu*. Diese Bezeichnung sorgt noch immer für Irritationen in Adaptionen, bei Anhängern von Vampirkulten und erstaunlicherweise auch bei ernsthaften Auseinandersetzungen mit dem Mythos. Bram Stoker wird hier oft unterstellt, er sei während seiner Recherchen einem Irrtum der Autorin Emily Gerard aufgesessen, welchen sie in ihrem 1895 erschienenen Buch *The Land Beyond the Forest* niederschrieb. Frau Gerard vermischte hier zwei voneinander unabhängige Mythen miteinander. Sie stellte den Vampir gleich mit dem slawischen *nosufur-atu*, dem Überträger der Pest. Doch Bram Stokers Namensgebung ist alles andere als ein auf schlechte Recherche zurückzuführender Fehltritt. Diese Symbiose zweier Gestalten zu einer Figur ist vielmehr das kurze Aufflackern des Bindeglieds zwischen dem fiktiven Grafen Dracula und dem realen Grauen in Stokers Umwelt und Leben, welchem er 1912 auch zum Opfer fiel: der Syphilis. Dieser Zusammenhang ging in der weiteren Evolution des Vampirs weitestgehend unter, hat dank Francis Ford Coppolas bravouröser Darstellung von Stokers originalen Grafen in **Dracula (1992)** jedoch auch in der Welt des Films ihre Spuren hinterlassen.



US-Filmposter von **Dracula (1992)**

Dracula, or the Undead ist ein Roman voller Leidenschaft und Erotik, in einem Maße und einer Form, wie es gemäß den zeitgenössischen Moralvorstellungen gerade noch möglich war. Liest man zwischen den Zeilen, findet man zuhauf Analogien zu der siechenden Krankheit. Graf Dracula ist das personifizierte Böse, vor allem jedoch der dunkle Gegenpol zu der leuchtenden Reinheit des christlichen Glaubens. Nicht umsonst sind Kreuzfix, Weihwasser und Hostien die ultimativen Waffen im Kampf gegen den Fürsten der Nacht. Graf Dracula verkörpert all das, was nicht den christlichen Tugenden entsprach - darunter auch die freie Liebe. Betrachten wir nun den Roman genauer, stoßen wir auf eine Anzahl von Indizien und Symptombeschreibungen, die jenen der Syphilis ähneln.

Jonathan Harker reist zum Schloß des Grafen Dracula im fernen Transylvanien. Sein Kollege Renfield, der vor ihm an diesem Ort weilte, sitzt inzwischen im Zustand geistiger Umnachtung in einer Psychiatrie und sein Zustand wird auf seinen Besuch des Schlosses zurückgeführt. Jonathan Harker verzeichnet in seinem Tagebuch ein nächtliches Ereignis, welches uns aufhören läßt und die Möglichkeit, daß Renfield das gleiche widerfuhr, nicht ausschließt. Harker betritt in jener Nacht einen Flügel des Schlosses, in welchem drei Frauen leben. Harker behauptet in seinem Tagebuch, er sei dort eingeschlafen. Harker schildert das darauf folgende Geschehen als Traum. Dies kann jedoch als Aus-

flucht gewertet werden, denn gegen den Schlaf und die Träume kann man sich schließlich nicht wehren und die angeblich geträumten Handlungen gefährden somit nicht die moralische Integrität des Helden.

Mir gegenüber sah ich im Mondlicht drei junge Frauen, Damen gemäß ihrer Kleidung und ihres Benehmens. Ich glaubte zunächst zu träumen, denn obwohl der Mondschein hinter ihnen hereinfiel, warfen sie doch keinen Schatten.

Die erotische Anziehungskraft der Damen auf Harker wird nicht geleugnet.

Ich spürte in meinem Herzen das brennende Verlangen, von jenen [sinnlichen] roten Lippen geküßt zu werden.

Und Harker, dessen Verlobte in England auf ihn wartet, läßt sich auf das Abenteuer ein.

Das Mädchen ließ sich auf die Knie nieder, beugte sich über mich und weidete sich an meinem Anblick. Ihre ausgeprägte Sinnlichkeit war sowohl erregend wie abstoßend, und als sie den Kopf vorneigte, leckte sie sich die Lippen wie ein Tier, bis ich im Mondlicht die Feuchtigkeit auf den rubinroten Lippen und auf der roten Zunge schimmern sehen konnte, als diese über die weißen spitzen Zähne fuhr. Tiefer und tiefer neigte sich ihr Kopf; ihre Lippen gingen an meinem Mund und meinem Kinn vorbei und verharrten über meiner Kehle. Wieder erhörte ich den erregenden Laut, den ihre Zunge verursachte, als sie über Lippen und Zähne fuhr. Auf meinem Hals spürte ich ihren heißen Atem. [...] Endlich spürte ich die sanfte, Schauer erweckende Berührung ihrer Lippen auf der empfindlichen Haut meines Halses und den harten Griff zweier Zähne, welche die Haut nur berührten und dort verharrten. In schwüler Erregung schloß ich die Augen und wartete - wartete mit klopfendem Herzen.

Geehrte Leser, wir sollten uns damit abfinden - Jonathan Harker hatte mit hoher Wahrscheinlichkeit Sex. Genau wissen wir es nicht, da Graf Dracula in die Szene platzt, die drei Damen zurückweist und ihnen einen Säugling zum Fraße vorwirft (Francis Ford Coppola ging in **Dracula (1992)** einen Schritt weiter und deutete einen Fellatio an). Und Harker selbst rettet sich in seiner Erzählung wieder in das Reich der Bewußtlosigkeit und vermeidet somit die Aussage, ob in jener Nacht denn nun wirklich etwas lief oder nicht.

Seine Verlobte Mina wird hier deutlicher. Bei ihrem ersten Zusammentreffen mit Jonathan nach dessen Flucht aus dem Schloß des Grafens zeigt sie sich als entsetzt über dessen gesundheitliche Verfassung:

Mein Geliebter war so dünn und blaß und schwach, als ich ihn wiedersah! Alle Entschlossenheit ist aus seinen lieben Augen gewichen, und auch die ruhige Würde, die ich immer in seinem Gesicht sah, ist verschwunden. Er ist nur noch ein Wrack seiner selbst [...].

Nach einer Befragung seiner Krankenschwester, welche Jonathan im Schlaf reden hörte, schreibt Mina:

Die gute Frau schien zu glauben, ich könnte eifersüchtig werden und denken, mein Schatz habe ein anderes Mädchen kennengelernt. Was für eine Idee!

Jonathan Harker reist zurück nach England, und mit ihm die Krankheit. Nach der Erkrankung Lucy Westenras wird sie in Kapitel 24 von Dr. van Helsing untersucht und seine Diagnose ist eindeutig.

Er hat sie infiziert.

Hier wird deutlich, daß die Symptome des Vampirs eine Krankheit darstellen. Und noch eine junge Frau aus dem Kreise erkrankt auf diese Weise, nämlich Mina selbst. Und Minas Fall ist ebenfalls interessant, denn bei ihr äußert sich die Infektion durch einen roten Fleck auf ihrer Stirn, auch als Narbe betitelt. Dr. Seward schreibt in sein Tagebuch:

Ich fürchte, das schreckliche Gift, das in ihren Venen fließt, beginnt zu wirken.



Dracula, in Gestalt eines Wolfes, infiziert Lucy Westenra in Dracula (1992)

Wagen wir nun einen kurzen Ausflug zu Stokers *The Lair of the White Worm*. Hier erzählt Stoker von Lady Arabella, die nach einem Ausflug in den Wald mit einem hohem Fieber aufgefunden wurde. Lady Arabella entwickelt Symptome, welche dem Verhalten eines Vampirs gleichen, bis hin zu einem beträchtlichen Blutdurst. Sie verwandelt sich in einen weißen Wurm mit dem Kopfe einer Frau - nicht nur ein Vampir, sondern sehr dicht an einer klassischen lamiai. Lady Arabella lockt ihre Opfer aber auch mit einem wenig zurückhaltenden Versprechen sexueller Freuden.

Sie riss sich ihre Kleider vom Leib, mit fiebrigen Fingern, und ihre Freiheit mit vollen Zügen genießend, streckte sie ihren Körper in animalischer Begierde. Dann ließ sie sich auf dem Sofa nieder - und erwartete ihr Opfer! Edgar Caswalls Lebenssaft würde ihren Durst für einige Zeit stillen.

Lady Arabella ist ein Vampir und der weiße Wurm in ihr symbolisiert die Syphilis, an welcher Bram Stoker bald nach Fertigstellung des Romans starb. Lady Arabellas weißer Wurm ist Minas und Lucys Dracula.

Lapidar gesagt, schildert *Dracula, or the Undead* die Geschichte eines jungen Mannes, welcher sich fernab von seiner Verlobten mit drei Prostituierten einläßt, sich die Syphilis einfängt und diese an seine Verlobte als auch an deren Freundin Lucy weiterreicht. Dracula kann somit als Sinnbild jener Krankheit angesehen werden. Jedoch tangieren die wenigsten Filme diesen Aspekt des Romans. **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** und auch Werner Herzogs Remake **Nosferatu: Phantom der Nacht (1979)** bedienen sich wie Stoker des Motivs des folkloristischen *nosferatu*. Hier bringt der Vampir die Ratten mit sich, die Ratten bringen die Pest. Jonathan Harkers Begegnung mit den drei Frauen wird hier allerdings nicht erwähnt. Die originalgetreueste Darstellung von Stokers Grafen findet man in Francis Ford Coppolas **Dracula (1992)**, welcher nicht nur die ansonsten vergessenen Merkmale und Eigenschaften Draculas honoriert, welche wir in diesem Kapitel bereits angerissen haben. Die sexuellen Motive Stokers hebt er zwar nicht hervor, aber er unterstützt sie aktiv. Jonathan hat hier definitiv Sex mit den drei untoten Weibern - sie trinken sein Blut, welches aus seinen Brustwarzen hervorschießt, eine verbeißt sich sogar in

seiner delikatesten Stelle. Coppolas Lucy ist im Gegensatz zu Stokers im Lichte der Reinheit erstrahlenden Mädchen eine kleine Schlampe mit Hang zur Nymphomanie, bei welcher der Gedanke, daß Jonathan sich mit ihr hätte einlassen können, nicht fernliegt. Coppolas Lucy hat nicht nur weit überdurchschnittliche sexuelle Erfahrung für ein Mädchen des 19. Jahrhunderts, sie provoziert die Männer sogar auf regelrecht obszöne Art und Weise, zum Beispiel als sie sich an Quincy herannähert, ihm lasziv ein "Oh, ist der dick, darf ich ihn anfassen?," entgegenhaucht, worauf Quincy ihr sein Bowieemesser in die Hand drückt. Und Mina läßt zu Beginn des Filmes in einem Dialog mit Lucy durchblicken, daß sie zwar noch keine Erfahrungen in der Liebe gemacht hat, aber ausgesprochen neugierig ist. Und dementsprechend in der zweiten Hälfte des Films mit Dracula, ihrem drohenden gesundheitlichen Verderben, in hohem Maße kokettiert - erst in romantischer Stimmung mit Hilfe des Absinths, am Ende im Bett mit bedingungsloser Hingabe.

Die Ambivalenz Draculas als grauenvolle Kreatur und gleichzeitig Auslöser für Krankheit wird nur in Coppolas Film ähnlich deutlich wie in der Romanvorlage. Ansonsten konzentrieren sich die modernen Darstellungen des Vampirs vorrangig auf dessen oberflächliche Gestalt als Monster und nicht auf die ihm Vampir schlummernden Metaphern.

Doch nun genügt des interpretativen Sermons, jetzt machen wir in der Geschichte des Vampirmythos weiter. Und diese weitere Entwicklung spielt sich zum größten Teil in der Welt des Films ab.

Der Vampir im Film

Bis zum Einzug des Grafen Dracula in die Welt des Zelluloids vergingen noch einige Jahre. Zwar kann sich der Vampir rühmen, der zentrale Charakter in **Le ma-noir du diable (1896)**, dem ersten Film mit Horrormotiven, zu sein. Doch der Vampir fristete trotz des überragenden Erfolgs von Stokers *Dracula, or the Undead* ein Schattendasein auf der Leinwand. Erst etwa zweieinhalb Jahrzehnte später standen die ersten Verfilmungen auf dem Programm. Es dürfte kaum noch jemand leben, der von sich behaupten kann, die in Kapitel 13 erwähnten ersten Verfilmungen des Romans gesehen zu haben. Deren Existenz ist nur noch überliefert und ihr Inhalt hinter dem Vorhang des Vergessens verschwunden. Die älteste filmische Adaption, welche noch erhältlich ist, ist Murnaus **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)**. Hier ist die komplette Geschichte hemmungslos von Bram Stoker geklaut, aber die Gestalt des Vampirs entspricht jener der Romanvorlage nicht im geringsten. Murnaus Nosferatu hat nichts Menschliches an sich. Er ist vielmehr ein unmenschliches, rattengesichtiges Monster, welches eher den folkloristischen Schauergeschichten des Mittelalters entsprungen scheint als Stokers Roman. Die Evolution des Vampirs zu jener Figur, wie wir sie heute kennen, erhielt durch Murnaus Film keinen Vortrieb.

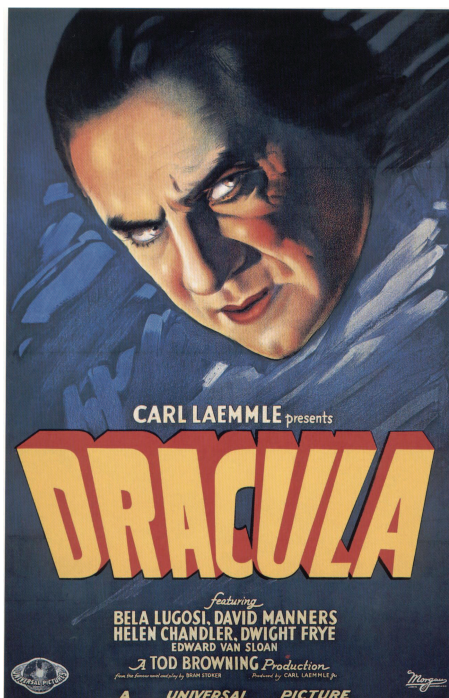


Max Schreck in **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)**

5 Jahre später folgte ein Vampirfilm, welche die Erscheinung des Vampirs etwas voranbrachte. In **London After Midnight (1927)**, der letzten Zusammenarbeit der beide Legenden Tod Browning (Regie) und Lon Chaney (als Detektiv), finden wir den Grundstein des Gentlemanvampirs. Lon Chaney spielt hier einen Inspektor, welcher eine Reihe von Mordfällen aufklären soll, welche dem Treiben eines Vampirs zu geschrieben werden. Im Laufe der Geschichte entpuppt sich der Inspektor selbst als der Täter, hierbei von Chaney mit Zylinder und weitem, fledermausähnlichem Mantel dargestellt, noch immer durchsetzt

mit einer dämonisch grinsenden Maske. Doch am Ende des Films erfährt man leider, daß es sich um gar keinen echten Vampir handelt, sondern nur um eine Verkleidung.

Ebenfalls im Jahr 1927 erfreute sich in New York eine Bühnenversion von *Dracula* großer Beliebtheit. Die Rolle des Grafen spielte dort ein noch recht unbekannter Schauspieler mit dem Namen Bela Lugosi. Die Universal Studios sicherten sich nach einigem Gefeilsche die Filmrechte an dem Stoff und heuerten Tod Browning an, um die erste offizielle Romanverfilmung auf Zelluloid zu bannen. Bela Lugosi, anfangs nicht die erste Wahl, erhielt den Zuschlag für die Darstellung des Grafen - und Lugosi brachte auch gleich sein Kostüm mit, welches er im Theater trug. Durch Lugosi wurde Dracula zum feinen Herrn, tauglich für die gediegenen Kreise der Londoner Gesellschaft. Dracula trägt von nun an einen Anzug und, noch wichtiger, einen Umhang. Der Vampir erhielt hier sein gepflegtes Aussehen, wie man es einem Fürsten erwartet. Seine Umgangsformen entsprechen ebenfalls seinem Äußeren. Durch den Umhang verleiht Lugosi dem Grafen den ersten Hauch von Erotik. Von Lugosi stammt die Idee, den todbringenden Kuß des Vampirs in der Phantasie des Zuschauers zu zeigen. Auf der Leinwand wird diese Geste durch Draculas mit dem Arm erhobenen Umhang verdeckt.



US-Filmplakat von *Dracula* (1930)

Tod Brownings *Dracula* (1930) wurde ein großer Erfolg und legte zusammen mit *Frankenstein* (1931) den Grundstein für einen Boom des Horrorgenres, welcher ein knappes Jahrzehnt anhielt und der vor allem den Universal Studios zugeschrieben werden kann. Universal produzierte in den folgenden Jahren nicht nur bahnbrechende Auftritte der klassischen Horrorgestalten des Vampirs, von Baron Frankensteins Monster, der Mumie und des Werwolfs, sondern gönnte diesen Wesen mehrteilige Filmserien. *Dracula* (1930) erlebte mit *Dracula's Daughter* (1936) und *Son of Dracula* (1943) Fortsetzungen, *Mark of the Vampire* (1935) und die unsäglichen Horrorklamotten aus der Zeit des katastrophalen Einbruchs des Genres nach dem Ende des zweiten Weltkrieges hielten Bela Lugosis Darstellung des Grafen Dracula auf der Leinwand und in den Köpfen des Publikums wach. Der Vampir aus *Dracula* (1930) durchlief aufgrund Lugosis übermächtiger Präsenz bis in die 50er Jahre keine nennenswerter Veränderungen und

der Vampir wurde zunehmend zum Träger von Klischees.

An diesem Stillstand der Entwicklung war jedoch nicht Universal schuld. Nein, im Gegenteil, hätte Universal die Vampirfilme nicht gedreht, wäre die Gestalt des Vampirs mit Sicherheit nicht so legendär geworden, wie sie heute ist. Der eigentliche Stillstand fand in der Literatur statt. Der Vampir schaffte es einfach nicht, auch in der Literatur des 20. Jahrhunderts eine wichtige Rolle zu spielen - bis im Jahr 1951 der Autor Richard Matheson sich der Thematik anzunehmen begann. Er veröffentlichte in diesem Jahr seine Geschichte *Drink My Red Blood*, die zwar nicht viel beachtet, aber dennoch seitdem ständig veröffentlicht wird. Der eigentliche Durchbruch des Vampirs in der Literatur verdankt er Mathesons 1954 erschienenem Roman *I am Legend*. In diesem Roman, einer Mixtur aus Science Fiction und Horror, erzählt Matheson die Geschichte eines Mannes, der als anscheinend einziger eine globale Seuche unbeschadet übersteht, welche die Menschen in Vampire verwandelt.

Dieser einsame Überlebende der Katastrophe führt einen einsamen Überlebenskampf gegen die schrecklichen Untoten, die ihm Nacht für Nacht in gleichem Maße nach dem Leben trachten wie er des Tages deren Zahl dezimiert. Sein Überlebenswille drängt ihn in einen womöglich ewig währenden und aussichtslosen Kampf, bis Matheson die essentielle Frage stellt: Wenn ein Einzelner gegen eine Gesellschaft vorgeblich gräßlicher Wesen kämpft, wer ist hier der wirkliche Aussätzige?

I am Legend ist seit seiner Erstveröffentlichung sehr populär und gilt als einer der wichtigsten und einflussreichsten Vampirromane. Matheson sprengt hier die Fesseln des Stoker'schen Vampirs, wendet sich von den traditionell-religiösen Motiven ab und stellt den Vampirismus als schreckliche, Körper und Geist entstellende Krankheit dar. *I am Legend* präsentiert einen Anti-Vampir, der genau das Gegenteil des inzwischen üblichen gentleman-ähnlichen, verführerischen und keimfreien Blutsaugers darstellt, welcher seit **Dracula (1930)** am Ruder war. Der von Stoker ins Spiel gebrachte Krankheitseffekt ist hier voll ausgearbeitet, doch der Stoker zugrundeliegende Mythos wird praktisch ignoriert. Der klassische Vampir dient als Aufhänger für eine sich sehr vom Original unterscheidende neue Spezies. *I am Legend* wurde bislang dreimal verfilmt: die bislang am originalgetreueste Filmfassung **L'ultimo uomo della Terra (1964)**, als Kurzfilm mit *Soy Legend* (1967) sowie die kommerziell erfolgreichste Version **The Omega Man (1971)** von Boris Sagal mit Charlton Heston in der Hauptrolle.

Richard Mathesons neues Vampirbild hatte jedoch beträchtliche Anfangsschwierigkeiten beim Versuch, sich durchzusetzen. Richtig gelang dies erst in der zweiten Hälfte der 80er Jahre, als sich das Horrorgenre im Laufe eine starken Ausrichtung auf Teenager als primäres Publikum anschickte, klassische Motive durch einen Weichspüler zu schicken und für die neue Zielgruppe greifbarere, realistischer wirkende Horrorgestalten zu inszenieren. Jede potentielle Chance, daß *I am Legend* einen Trend hätte auslösen können, wurde von einem kleinen englischen Studio vereitelt, welches die Rechte an Stokers Roman ergattert hatte und sich seinerseits anschickte, den Grafen Dracula unter Berücksichtigung seiner bisherigen Evolution gründlich zu renovieren.



Christopher Lee brilliert als Graf Dracula in **Dracula: Prince of Darkness (1966)**

Die Hammer Studios produzierten unter der Regie des genialen Terence Fisher den bis heute einflussreichsten Vampirfilm, **Dracula (1958)**. Dargestellt durch den nicht minder begabten Christopher Lee, läutete Fisher mit diesem Film eine Renaissance des Vampirs ein. **Dracula (1958)** erfüllte den Vampir nicht nur mit neuem Leben, sondern definierte ihn in wesentlichen Punkten nachhaltig neu. Graf Dracula ist zwar auch hier ein Adliger aus Rumänien, in einen schwarzen Umhang gehüllt und mit einer ausgeprägten Wirkung auf das weibliche Geschlecht versehen, wie von Bela Lugosi inzwischen gewohnt. Aber er ist kein älterer Mann mehr. Lees Verkörperung des Grafen strotzt vor Dynamik, Jugendlich- und Bösigkeit. Wo Lugosis Vampir galant war, ist Christopher Lee monströs. Eine aktive

Rolle spielen hierbei die Fangzähne des Vampirs - in den Jahren zuvor versuchten sich zwar bereits einige kleinere, unbedeutende Filme mit diesem stilistischen Element, doch erst **Dracula (1958)** brachte sie allgegenwärtig auf die Leinwand. Lees Dracula saugte auch nicht nur Blut, er brachte es als erster zum Fließen. Verstärkt wurde Christopher Lees Erscheinung und Wirken durch die Präsentation. **Dracula (1958)** zeigte den Vampir zum ersten Mal im Breitwandformat und in Farbe, was nicht nur das gezeigte Blut in seiner Wirkung unterstützte. **Dracula (1958)** wurde einer der erfolgreichsten Filme des Jahres und ist noch heute der erfolgreichste Vampirfilm, welcher auf der Leinwand zu sehen war.



Englisches Filmplakat zu **Dracula: Prince of Darkness (1966)**

Christopher Lee wollte den Fehler vermeiden, den Bela Lugosi begangen und der letztlich dessen Karriere auf Bühne und Leinwand ruinierte: er wollte sich nicht in ein Stereotyp pressen lassen. Dies sorgte für Irritationen bei Hammer und beim Publikum, denn Lee weigerte sich lange Jahre, ein weiteres Mal in die Rolle des Grafen zu schlüpfen. Hammer machte mit dem Vampirmythos weiter und man vermied vorsichtshalber, bis zu Lees möglicher Rückkehr den Grafen Dracula in einem Film auftreten zu lassen. Einer der Filme jener Zeit war **Brides of Dracula (1960)**, ebenfalls unter der Regie von Terence Fisher entstanden. Die Figur des Vampirs, welche in ihrer Funktion und natürlich auch über den eigentlich falschen Titel sich das Vorbild des Grafen eigen macht, heißt hier Baron Meinster und wird von David Peel dargestellt. Erst nachdem Christopher Lee sich als Schauspieler und nicht nur als Dracula-Darsteller einen Namen gemacht hatte, erklärte er sich bereit, für **Dracula: Prince of Darkness (1966)** den Grafen zu mimen. Der Haken an Lees Angebot: Christopher Lee war inzwischen renommiert und dementsprechend teuer. Außerdem gehörte Lee zu den wenigen Schauspielern, die es sich leisten konnten, sich zusätzlich zur normalen Gage nochmal nach der Anzahl der gesprochenen Worte bezahlen zu lassen. Christopher Lee war für die Hammer Studios inzwischen zu teuer. Der Zufall wollte jedoch, daß Christopher Lee nach dem Lesen des Drehbuchs von den anscheinend sehr dämlichen Dialogen entsetzt war und sich weigerte, seine Rolle zu sprechen. Was darin resultierte, daß Graf Dracula in **Dracula: Prince of Darkness (1966)** außer kurzem Fauchen keinen Ton über seine Lippen kommen läßt. Dies ließ den Film zu einem Unikat im Reich der Vampire werden. Das Ausnahmetalent von Christopher Lee, der auch ohne seine beeindruckende Stimme eine ausreichend faszinierende Figur zu verkörpern vermochte und jenes von Terence Fisher auf dem Regiestuhl ermöglichte dennoch einen gelungenen Film, der erneut

die Kassen klingeln ließ. Christopher Lee verkörperte daraufhin den Grafen Dracula noch in 5 weiteren Filmen unter wechselnden Regisseuren.



Terrore nello spazio (1965): *In Erwartung des Angriffs der Untoten*

Während die Hammer Studios einen eigenen visuellen und inhaltlichen Stil in ihren Filmen vereinheitlichten und Graf Dracula mit Ausnahme der blutroten Augen (in **Dracula: Prince of Darkness (1966)** eingeführt) nicht wirklich weiterentwickelten sondern vielmehr ausschalteten, rasselte in Italien einer der genialsten Regisseure mit den Ketten, den Europa im 20. Jahrhundert hervorbrachte: Mario Bava. Ursprünglich als Kameramann tätig, der seine eigene Kompetenz als Regisseur einfach nicht wahrnehmen wollte, begann er ein Projekt unter der Regie von Riccardo Freda. **Vampiri, I (1956)**, der erste Horrorfilm aus italienischer Produktion seit den Anfängen des Films, zeigte weibliche Vampire, welche in Paris ihr Unwesen treiben. Riccardo Freda, der das Regietalent in seinem Kameramann entdeckt hatte, nötigte Mario Bava dazu, ihn bei den Dreharbeiten des Films zeitweilig zu vertreten und brachte damit einen Stein ins Rollen. Mario Bava wurde bereits mit seinem Regiedebüt **La maschera del demonio (1960)** zu einer Ikone des Horrorfilms und sorgte für haufenweise Innovationen im Genre. Hiervon blieben auch die Vampire nicht verschont. Auch wenn Bavas Entdeckung und spätere Horrorlegende Barbara Steele in erster Linie eine Hexe in **La maschera del demonio (1960)** verkörperte, ist ihre Gestalt auch sehr an den Vampirmythen orientiert, was sich vor allem in einer berühmten Szene zeigt, als die Hexe in einem Sarg liegend wieder zum Leben erwacht und sich ihr zerfallener Kadaver zu jugendlicher Blüte regeneriert. In England verboten und im restlichen englischsprachigen Raum sowie Teilen Europas schwer zensiert, hielt dieser Rückschlag Mario Bava nicht auf. Bereits im folgenden Jahr ließ er für seinen Hercules-Streifen **Ercole al centro della Terra (1961)** Christopher Lee einfliegen, der den Gegenspieler von Hercules, natürlich einen Vampir, darstellte. In seinem herausragenden Episodenfilm **I tre volti della paura (1963)**, einem der besten und vor allem gruseligsten Horrorfilme der 60er, spielt Boris Karloff den Wurdalak, eine sehr akkurate Interpretation des alten slawischen Vampirs, der seine eigene Familie ausrottet. In **Terrore nello spazio (1965)**, neben **It! The Terror from Beyond Space (1958)** der zweite der beiden Filme, welche von Dan O'Bannon geplündert und zu **Alien (1979)** verschmolzen wurden, machte er den Vampir zu einer außerirdischen Bedrohung. Der Film erzählt von einer Raumschiffbesatzung, welche auf einem Planeten landen. Dort finden sie nicht nur das Skelett eines fremden Wesens, sondern unfreiwillig auch den Grund für dessen Tod: sie sind gelandet auf dem *Planet of the Vampires* (US-Verleihtitel).

Doch nicht nur Mario Bava bewahrte den Vampir vor einer evolutionären Stagnation. Als kurz vor Ende der 60er Jahre eine zunehmende Strömung die Welt des Films erfasste, welche die Grenzen zu Horror und Sex auszuloten begann und die man heute unter

dem Begriff *Exploitation* zusammenfasst, mischten auch die Hammer Studios munter mit. Wenngleich auch verhalten, selbst in diesen Filmen spielt ein konservativer Touch mit hinein. Bei Hammer versuchte man sich zuerst an der Spielart „Blut und Titten“, die Erotik des klassischen Vampirs driftete hin zum Sex. Die wichtigsten Vertreter dieser Gattung, eine Trilogie um Vampire aus dem Hause Karnstein, sind trotz der absoluten Modernisierung dieser Filme ein gutes Beispiel für die Verwurzelung mit ihren Herkünften. Christopher Lee spielte einst in der spanischen Produktion **La maldición de los Karnstein (1963)** einen Grafen, dessen Tochter Laura von einem bösen Geist besessen ist, der sie zum Töten zwingt. Diese andere Persönlichkeit des schizophrenen Mädchens heißt Carmilla. Aha! Die berühmte vampiristische Frauengestalt von Sheridan LeFanu ist wieder da. Für ihre eigene Filmreihe beschloß man bei Hammer, eine weibliche Vampirin einzusetzen, um das männliche Publikum anzulocken. Und es ist wohl nicht zufällig, daß diese Vampirin prompt den Namen Carmilla Karnstein trägt. Die Karnsteins liefern Stoff für **The Vampire Lovers (1970)**, **Lust for a Vampire (1971)** sowie **Twins of Evil (1971)**.



Yutte Stensgaard als Carmilla Karnstein in Lust for a Vampire (1971)

In den USA sorgte George A. Romero für einen langlebigen Ableger des Vampirs. In **Night of the Living Dead (1968)** kreuzte er den klassischen Blutsauger mit dem klassischen Zombie. Der Zombie war bislang eine wandelnde Leiche, das Produkt von Voodoo-Kulten und eigentlich eher harmlos denn gefährlich. Der Zombie war eine leidende Gestalt, das Produkt eines bösen Priesters oder mad scientist. Der Vampir hingegen erhebt sich nicht aus seinem Grab, um jemandes Werkzeug zu sein. Er führt eine bewußte Existenz und handelt aus eigenem Antrieb, zur Selbsterhaltung. Er tötet und lebt von seinen Opfern. Und er sorgt für unzählige Nachkommen, denn sein Biß ist ansteckend. Das Produkt dieser Kreuzung zweier so unterschiedlicher Untoter ist der Prototyp von Romeros Zombie, der im Laufe der Jahre ein eigenes Subgenre bilden sollte. Romeros Zombie vereint die Vorteile des Vampirs und des Voodoo-Zombies in sich. Sein Zombie fürchtet das Sonnenlicht nicht. Er ist ein Angreifer, ein Jäger. Er tötet seine Opfer und ernährt sich von ihnen. Und jedes seiner Opfer wird als Untoter auf seiner Spuren wandeln.

Eine weitere Blüte der Exploitation kam 1972 zum Vorschein. **Blacula (1972)** erschien im Rahmen einer Welle afro-amerikanischer Filme und das ungewohnte Konzept eines dunkelhäutigen Vampirfürsten kam beim Publikum gut an. Gut genug, um noch eine Fortsetzung nach sich zu ziehen: **Scream, Blacula, Scream! (1973)**.

Ebenfalls 1973 erschien ein Roman, welcher dem aktuellen Treiben der Vampire an den Grenzen des Geschmacks entgegenwirkte. Nachdem sie bereits 1969 eine Kurzgeschichte gleichen Titels veröffentlicht hatte, erschien nun *Interview with the Vampire* von Anne

Rice, dem ersten Band einer ganzen Romanserie um den Vampir Lestat. Lestat ist keineswegs provokant wie seine Vettern auf der Leinwand es damals waren. Er ist vielmehr tief in Traditionen verwurzelt, romantisch, sinnlich. *Interview with the Vampire* beginnt im alten New Orleans und bringt den Leser auf eine Reise durch die Jahrhunderte, die ihn bis nach Europa führt. Lestat ist der Inbegriff des Unsterblichen, im Laufe der Romanreihe erlebt er auch Abenteuer in der Gegenwart. Er ist galant, ganz im Sinne Stokers, aber auch rücksichtslos und brutal, wenn es seine Situation erfordert. Aber vor allem ist er Amerikaner, was einen starken Bezug zum Publikum herstellt, Platz für Identifikation einräumt und mit den Klischees des rumänischen Vampirs bricht. Nach dem Grafen Dracula wurde Lestat zum bekanntesten Vampir der Literatur und auch die Leinwand sollte ihm nur etwa 20 Jahre verwehrt bleiben.

Interview with the Vampire erschien zu einem günstigen Zeitpunkt. Vampire waren wieder „in“. Auf der Leinwand waren sie präsent wie nie zuvor, im Fernsehen feierten Serien mit Vampircharakteren schon seit den 60ern Triumphe (*The Addams Family* und natürlich die täglich ausgestrahlte Soap Opera *Dark Shadows* mit dem Vampir Barnabas Collins seien hier erwähnt). In der Literatur nisteten sich zunehmend moderne Variationen der Vampire ein, neben *Interview with the Vampire* zählt heutzutage noch der 1975 veröffentlichte Roman *Salem's Lot* von Stephen King zu den bekannten Vertretern jener Zeit. Im Zuge dieser Beliebtheit des Vampirs erschien jedoch ein Werk, welches einen nachhaltigen Einfluß auf das Bild des Vampirs ausüben sollte, im Jahr 1972. Und dieses Werk war ausgerechnet ein Sachbuch.

In Search for Dracula von Radu Florescu und T. McNally brachte einen Aspekt in die Vampirlegende ein, deren Ursprung man heute als wesentlich älter einschätzt als er wirklich ist. Florescu und McNally stellten als erste den Bezug zwischen Stokers Romanfigur und Vlad Tepes, dem Pfähler, her (s. Kap. 2, „Eine kurze Reise durch die Zeit“). Dieser neue Aspekt setzte sich umgehend durch und auch in Filmen wird mit Anspielungen auf den rumänischen Fürsten seitdem nicht gegeizt. Am auffälligsten ist dies in Coppolas **Dracula (1992)** der Fall.

Ende der 70er Jahre wurden die Vampire auch wieder für die größeren Studios interessant. Universal brachte eine Neuauflage des Gentleman-Vampirs in die Kinos, verkörpert von Frank Langella in **Dracula (1979)**. Der Vampir brachte wieder genug Geld, um große Produktionen zu rechtfertigen. **The Hunger (1983)** ist ein bekannter Vertreter des Vampirfilms der 80er, doch nach wenigen Jahren begann sich ein Schnitt abzuzeichnen. In **Fright Night (1985)** und **The Lost Boys (1987)** finden wir Vampire vor, welche sich vom klassischen Vampir dahingehend unterscheiden, daß er nicht mehr der Auslöser von Schrecken ist, sondern sich völlig dem Kommerz unterordnet. Vampire waren beliebt, angsteinflößende Filme bei den großen Studios jedoch weniger - das Hauptaugenmerk lag auf der Altersfreigabe und nicht mehr auf effizientem Schrecken. Wirklich ernsthafte Auseinandersetzungen mit Vampiren wurden selten. Neben **Near Dark (1987)** sollte **Dracula (1992)** hier eine Ausnahme bleiben.

Der Effekt der Verniedlichung des Vampirs ließ nicht lange auf sich warten. Vampire gaben sich in Filmen zunehmend der Lächerlichkeit preis und mutierten wie gegen Ende der 40er Jahre eher zum Auslöser von Lachanfällen als von Angst. Die Talsohle der Niveaulosigkeit war erreicht mit einem gnadenlos schlechten Film, der mittlerweile allerdings Kultstatus genießt: **Buffy the Vampire Slayer (1992)**. Zwei großartige Schauspieler, Rüdiger Hauer und Donald Sutherland, degradierten sich hier zu Stichwortgebern für eine Teeniekomödie, in welchen blonde Dummmchen und coole Sprüche wichtiger waren als der eigentliche Inhalt. Zu diesem Zeitpunkt war der Horrorfilm nicht zuletzt wegen jahrelanger negativer Presse praktisch klinisch tot und selbst Vampire hatten darunter zu leiden.

Doch das sollte sich schnell wieder ändern. Auslöser war eine amerikanische Fernsehserie, welche sich ausgiebig Horrormotiven aller Art widmete und, in geringerer Häufigkeit, dies auch mit der Science Fiction vollzog. *The X-Files* entwickelten sich ab 1993 bis hin zur Einstellung der Serie im Jahr 2002 zu einem wahren Kultobjekt. Auch wenn nur wenige Folgen von Vampiren erzählten, leistete die Serie einen aktiven Beitrag zur Neuformierung

des Horrorgenres. Nach einer erfolgreichen kommerziellen Ausschlichtung der Vampirthematik in **From Dusk Till Dawn (1995)** begannen sich die Vampire wieder zu erholen und wieder mehr das Interesse der Zuschauer zu erheischen. Der endgültige Neuanfang ist einer weiteren TV-Serie zu verdanken, welche 1997 entstand. Diese Serie hieß ausgerechnet ... *Buffy the Vampire Slayer*.

Buffy ist ein 16 Jahre altes Mädchen, welches in dem katastrophalen Film von 1992 erfuhr, daß sie die nächste in einer Reihe von Auserwählten ist, welche die Aufgabe haben, die Welt gegen das Böse zu verteidigen. Damit sind, der Titel läßt's erahnen, vor allem Vampire gemeint. Nach einigen Anfangsschwierigkeiten schaffte es die Serie im Laufe der Jahre zunehmend, ihren zuerst schlechten Ruf als kindischer Blödsinn abzulegen und zu einem ernstzunehmenden Faktor im Reich der Vampire zu werden. Dies wurde zum Teil durch einige hervorragend konzipierte und inszenierte Folgen erreicht, welche der Serie trotz ihres miserablen Rufes auch eine Nomination für den amerikanischen Fernsehpreis *Emmy* einbrachte, aber auch, weil man sich nicht scheute, gezielt Grenzen zu überschreiten. Im Laufe der Zeit konnte man in *Buffy the Vampire Slayer* Anspielungen und Handlungsstränge einflicken, welche für das frühe amerikanische Fernsehen eigentlich als unvorstellbar galten. Die Serie bekennt sich offen zu vorehelichem Sex und Homosexualität, ein Spin-Off mit dem Titel *Angel* zeigte mitunter Szenen, welche normalerweise der Zensur zum Opfer gefallen wären. Ein schlechter Ruf sorgt für die Unterschätzung einer Serie, wodurch sie sich richtig entfalten konnte und ihr ermöglichte, einen positiven Einfluß auf ein am Boden liegendes Genre auszuüben.



Sarah Michelle Gellar spielt die Titelheldin in der TV-Serie Buffy the Vampire Slayer

Buffy the Vampire Slayer setzte zwar die teenagerkompatible Verniedlichung der Vampire fort, gab dem Geschehen jedoch wichtige Akzente. Die Gestalten der Dunkelheit sind nicht mehr die eigentliche Bedrohung Buffys oder gar Handlungsträger. Der Vordergrund der Serie ist dem Slayer und ihren Freunden gewidmet, die Vampire meistens nur Kanonenfutter. Das Wichtige bei der Serie ist, daß sie den unmenschlichen Monstern ein menschliches Gesicht gibt. Die Vampire sehen wie Menschen aus, sie benehmen sich wie Menschen. Pech, daß sie nunmal Vampire sind und sich manchmal auch wie Vampire aufführen müssen. Doch diese Vampire haben Gefühle, sie sind menschlich wirkende Monster. Sie sind tödlich, aber nicht mehr zwanghaft furchteinflößend. Sehr stark an dem Vampirbild von Anne Rice orientiert, gibt *Buffy the Vampire Slayer* den Vampiren nicht nur ein Gesicht, sondern auch einen Charakter. Dies ist ein Trend, welcher sich mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit durchsetzen wird. Die letzte Stufe der Evolution des Vampirs ist noch nicht erreicht. *Buffy the Vampire Slayer* hat eine wichtige nächste Stufe laut-

stark eingeläutet. Es ist nur noch eine Frage der Zeit, bis auch auf der großen Leinwand Vampire nicht nur Monstern ähneln, sondern auch Helden und Idole verkörpern werden. Seit der Veröffentlichung von Stokers *Dracula, or the Undead* war kein derart die Vampire prägender und vorantreibender Faktor spürbar wie in dieser TV-Serie. Ein Eintrag in den Geschichtsbüchern des Vampirismus ist ihr sicher.

Natürlich wurde *Buffy the Vampire Slayer* hier von gesellschaftlichen Phänomenen unterstützt und erledigt dies nicht im Alleingang. Buffy ist letztlich der kommerzielle Überbringer einer Botschaft, welche schon einige Jahre länger in Fankreisen formuliert wurde. Einen Beitrag hierzu leistete die Musik. Ab den frühen 80er Jahren setzte sich eine musikalische Strömung durch, welche zwar nie wirklich kommerziell erfolgreich wurde, aber eine treue Fangemeinde vorweisen konnte. Aus dieser Strömung, *Wave* genannt, erwuchs eine ständig wachsende Gemeinde von Fans, welche die pessimistische und teilweise depressive Stimmung dieser Musik zunehmend zu einer Lebenseinstellung werden ließ. Aus *Wave* wurde *Gothic* und die klassischen Motive der Gothic-Literatur begannen, in diese Kultur einzufließen. In den 90ern galt es zunehmend als schick, sich selbst mit Vampiren zu identifizieren, sich entsprechend zu kleiden und auch das eigene Leben soweit möglich an der damit verbundenen Lebensweise auszurichten. Letztlich eine sehr spiritistisch veranlagte Gemeinschaft, die jedoch mit echtem Vampirismus weniger zu tun hat, als sie vorgibt. Die Vampirkultur hielt in den 90ern auch zunehmend Einzug in gutbürgerlichere Wohnzimmer, in Form eines sehr beliebten Rollenspiels. *Vampyre: The Masquerade* läßt Spieler in die Rollen von Vampiren schlüpfen, die verschiedenen Vampirrassen zugeordnet sind und dort Abenteuer erleben, welche sich zum Teil stark an Anne Rice orientieren, aber auch mit Buffy verwandt sind.

Der Vampir verliert zunehmend seine mythologischen Grundzüge. Stattdessen wird er immer bodenständiger. Ob dies einen positiven Effekt auf die weitere Entwicklung haben wird, wird sich zeigen. Aber mit dem Ende des zweiten Jahrtausends hat der Vampir alle Möglichkeiten, seinen Platz als wichtige Figur in der Phantasie der Menschen und auch in ihren Alpträumen zu behalten.

Kapitel 16

Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)

In den Filmgesprächen der vorhergehenden Kapitel habe ich den angesprochenen filmischen Werken des öfteren eine filmische Unreife bescheinigt und deutlich gemacht, daß diese durchaus hervorragenden Werke nur eine Station des beschwerlichen Weges zum filmischen Gesamtkunstwerk darstellten. Filme wie **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** und **Der Golem: Wie er in die Welt kam (1920)** prägten die Welt des Films aufgrund ihres unverhohlenen Liebäugelns mit der modernen Kunst und damit einhergehender Innovationen. Doch diese Kunst diente in erster Linie als Blickfang, als bewußtes kommerzielles Lockmittel. Der Film war Transportmedium der Kunst. Doch inwieweit ist ein solches Verhältnis für künstlerische Momente selbst auch Kunst und nicht nur die Plattform für deren Präsentation, ähnlich einem Museumsgebäude oder einer Theaterbühne? Wo ist die Grenze zwischen durchdachter Nutzung und kommerzieller Zurschaustellung?

Bei **Der müde Tod (1921)** betonte ich, daß der Film nicht mehr nur ein Vehikel für künstlerische Darstellungen war, sondern sich hier eine Verschmelzung des Mediums mit seinen künstlerischen Inhalten abzeichnete. Weg vom Sammelsurium künstlerischer Bauten und Bilder, stattdessen hin zum umfassenden Gesamtkunstwerk. Das dort genannte Zitat Buñuels, daß Fritz Langs Film ihm deutlich gemacht habe, daß Film eine Kunstform sein könnte, trifft den Nagel auf den Kopf.

Fritz Lang zeigte, was möglich ist.

Fritz Lang schaffte es vortrefflich, den Expressionismus so weit in den Dienst des Films zu stellen, daß sein Film sein Publikum nicht in erster Linie in den Kreisen Intellektueller Kunstliebhaber fand.

Fritz Lang führte die Kunst nicht mehr vor, er benutzte sie.

Das Ergebnis war ein für das breite Publikum ungeheuer attraktiver Film. Unterhaltsam, für jedermann greifbar und verständlich und die Geschichte in einer Art erzählend, welche eher an eine gemütliche Lagerfeuerrunde erinnert als an ein Wiene'sches Kunst-



Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922),
Filmplakat von 1922

seminar. Fritz Lang lieferte den ersten Teil eines Rezeptes zur Herstellung populären und dennoch äußerst hochwertigen Kinos, dem Stoff, aus dem Legenden entstehen. Mit **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)**¹ sollte diese Entwicklung zu ihrem ersten großen Höhepunkt gelangen und das Medium des Films, 27 Jahre nach seiner Geburt und 7 Jahre nachdem es mit D.W. Griffiths *Birth of a Nation (1915)* seine Unschuld verlor, endlich erwachsen werden.

Ebenso wurde ich nie müde zu betonen, daß der Horror im Film bislang eher eine Begleiterscheinung denn Absicht war. Kein Film hatte es gewagt, sein Publikum verängstigt zurückzulassen. Nein, das waren keine Geister und Monstren, sondern nur verkleidete Schurken. Golems gibt es nicht wirklich, zumindest nicht in unserer Zeit, alles nur Geschichten und Legenden. Das beste Beispiel hierfür ist die Geschichte um den Grafen Dracula selbst. Die Universal Studios planten Anfang der 20er Jahre, Stokers Roman zu verfilmen. Die Rolle des Grafen sollte von der Schauspiellegende Lon Chaney übernommen werden. Doch 1922, kurz bevor Murnau mit den Dreharbeiten zu seinem Film begann, ließ man den Plan fallen. Man erachtete Bram Stokers Roman als zu gruselig für das Publikum. **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** war jener Film, welcher hiermit Schluß machte. Er ist der erste Film, in dessen unverhohlener Absicht lag, seinen Zuschauern Angst einzuflößen. Daß er dies nicht nur versuchte, sondern auch erreichte, macht ihn zu einem der ganz großen Meilensteine des Horrorkinos und der Erzählkunst und fordert eine tiefgehende Betrachtung des Films heraus.

Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922) ist einer jener seltenen Filme, bei denen sich uns anbietet, eine Analyse Szene für Szene vorzunehmen, ähnlich wie es auch bereits bei **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** der Fall war.

Am Anfang eines Films steht meistens der Titel. Bereits hier finden wir schon ein interessantes Element. Weshalb *Nosferatu*? Weshalb nicht *Dracula*, *Vampir* oder der spätere Namen des Fürsten in diesem Film, *Orlok*? Weshalb dieser eher unübliche Ausdruck, mit welchem 1922 nur Eingeweihte etwas anzufangen wussten? Lassen wir nun einmal außer acht, daß *Dracula* im Falle dieses Films sinnfrei gewesen wäre, was wir späterhin noch genauer beleuchten werden - das Wichtige hierbei ist die Assoziation. *Dracula* ist vertraut, ebenso wie der Begriff des Vampirs. Das Bild des Vampirs ist bereits im Lauf der Zeit romantisiert worden. Das Wort *Dracula* erinnert durch sein Klangbild eher an den nicht ganz so netten Onkel von nebenan. *Nosferatu* hingegen klingt anders. *Nosferatu* klingt deutlich dämonischer. Jemand, der frohen Mutes den Schriftzug *Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens* in großen Buchstaben auf der Leinwand prangen sieht, rutscht schonmal ein paar Zentimeter tiefer in seinen Sessel. Dieser Titel stellt nicht nur inhaltlich klar, daß es in diesem Film zur Sache geht. Er klingt auch schon ausgesprochen unheimlich und stellt schon zu Beginn eines fest: Der Nosferatu ist kein Gentlemanvampir mit passender Clownsnase. Er ist das personifizierte Böse, welches den Tod in die Nächte der Stadt Wisborg bringen wird. Der Titel des Films trägt zum Aufbau der Grundstimmung bei, ist ein Teil des Films.

Ein weiterer Zwischentitel folgt, mit nicht minder unheimlichem Inhalt. Auf der Titelseite eines Buches steht geschrieben: *Aufzeichnung über das große Sterben in Wisborg anno Domini 1838 von*, mit drei Kreuzen anstelle eines Namens. Die Seite blättert um und man liest eine Warnung. *Nosferatu - Tönt dieses Wort dich nicht an wie der mitternächtliche Ruf eines Totenvogels? Hüte Dich, es zu sagen, sonst verblassen die Bilder des Lebens zu Schatten, spukhafte Träume steigen aus dem Herzen und nähren sich von Deinem Blut.* Ein weiterer Zwischentitel folgt: *Lange habe ich über Beginn und Erlöschen des großen Sterbens in meiner Vaterstadt Wisborg nachgedacht. Hier ist seine Geschichte: Es lebten in Wisborg Hutter und seine junge Frau Ellen ...*

Der Film hat noch nicht richtig begonnen und schon haben wir wichtige Punkte auf dem

¹**Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens**, aka **Eine Nacht des Grauens**, aka **Die Zwölfte Stunde**, aka **Nosferatu: A Symphony of Horror**, aka **Nosferatu: A Symphony of Terror**, aka **Dracula**, aka **Nosferatu the Vampire**, aka **Terror of Dracula**, aka **The Twelfth Hour** (Prana Film, Deutschland 1922, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau, Drehbuch: Henrik Galeen, Kamera: Fritz Arno Wagner, Darsteller: Max Schreck, Gustav von Wangenheim, Greta Schröder, Alexander Granach, Laufzeit: ca. 95 Minuten)

Tablett. Als erstes wäre der Inhalt der Zwischentitel zu nennen. Man sieht das Deckblatt einer Aufzeichnung über Geschehnisse, serviert in Form eines Buches. Würde es sich hierbei nur um eine Präsentation des Textes in normal gestalteten Zwischentiteln, bestehend aus schlichten, umrahmten Worten, handeln, wäre dies lediglich eine Aussage des Films und seiner Schöpfer, ähnlich wie das einleitende *Es war einmal ...* in den Märchen der Gebrüder Grimm. Das Buch gibt dem Ganzen einen Hauch von Glaubwürdigkeit. Ebenso wird der genaue Zeitpunkt der Handlung festgelegt, nämlich das Jahr 1838. Auch der Ort ist klar, Wisborg. Und wir wissen, es wird Tote geben, ein *großes Sterben*.

Der zweite Zwischentitel warnt vor dem Monster. Der Titel des Films wird hier untermauert.

Der dritte Zwischentitel etabliert einen späteren Bürger Wisborgs als Erzähler. Dieser Erzähler tritt später nicht mehr nennenswert in Erscheinung, aber er versetzt den Zuschauer in eine göttliche Perspektive. Der Zuschauer ist nicht mehr ein passiver Beobachter eines in der Gegenwart stattfindenden Geschehens, sondern nun auch in der Lage, mehr wissen zu dürfen als die Figuren in der Handlung es vermögen. Dies eröffnet die Möglichkeit, im Zuschauer dunkle Vorahnungen schwelen zu lassen, in den Hauptfiguren des Films selbst jedoch nicht. Wir werden als Zuschauer immer mehr wissen als die Protagonisten und sind somit auch dazu verdammt, ihnen bewußt und hilflos auf ihrem Weg ins Verderben zusehen zu müssen.

Murnau zieht diese göttliche Perspektive auch äußerst konsequent durch. Achten Sie im Verlauf des Films auf die Zwischentitel. Murnau benutzt sie nicht, wie in Stummfilmen ansonsten üblich, als Ersatz für den fehlenden Ton in Dialogen. Im Gegenteil, er reduziert die Dialog-Zwischentitel auf ein Minimum. Stattdessen nutzt er sie für die Dramaturgie. Die meisten Zwischentitel sind keine schlichten Texttafeln, sondern stets Ausschnitte aus Zeitungen, Büchern oder Briefen, welche in der Regel gerade von einer Figur im Film gelesen werden.

Jetzt stellen Sie sich bitte vor, Sie säßen an einem Tisch, auf welchem Bücher zu Ihrer Linken liegen. Zu Ihrer Rechten liegt ein Stapel Zeitungen. Und Ihnen gegenüber befindet sich ein Bündel Briefe. Bei den Büchern, Zeitungen und Briefen handelt es sich somit erkennbar um drei grundverschiedene Quellen von Informationen. All diese drei unterschiedliche Quellen vermitteln zusammen umfassend das Wissen über die Vorgänge. Einzeln betrachtet, liefert jede Quelle jedoch nur ein Fragment. Und diese drei Fragmente werden nun noch von verschiedenen Personen gelesen, mit dem Effekt, daß die Protagonisten nun fast gar nichts über die Vorgänge wissen, der Zuschauer aus seiner göttlichen Perspektive heraus jedoch alles. Das ist im fertigen Film eine ziemlich subtile Vorgehensweise Murnaus, aber sie garantiert die Glaubwürdigkeit des Geschehens und der Handlungen der Charaktere.

Die Blende öffnet sich und wir schließen Bekanntschaft mit Thomas Hutter, seiner Frau Ellen und der heilen Welt, in der sie leben. Thomas steht strahlend vor dem Spiegel, Ellen spielt an ihrem Fenster mit einer jungen Katze, Thomas pflückt im Garten Blumen, Ellen näht lächelnd Kleider und Thomas überrascht seine Frau mit dem Blumenstrauß. Die beiden umarmen sich, küssen sich. Alles in Ordnung in der Welt des 1000-Watt-Scheinwerfer-Lächelns.

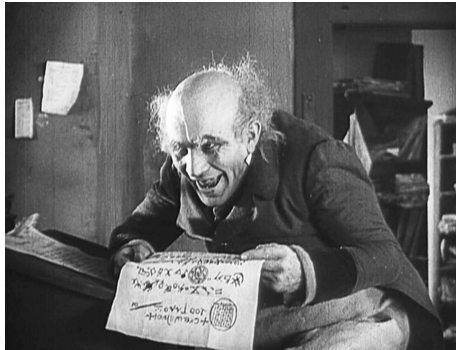
Doch der Schein trügt. Als Thomas seiner Ellen den Blumenstrauß überreicht, geht die positive Stimmung schlagartig den Bach runter. „Warum hast Du sie getötet die schönen Blumen ...?!“, fragt Ellen. Thomas tröstet Ellen, noch immer grinsend. Währenddessen steht zum ersten Mal ein unter-



Thomas Hutter, dargestellt von Gustav von Wangenheim, beginnt den Tag vor seinem Spiegel

schwelliger Hauch des Todes im Raum, wenn auch nur ein kleiner.

Auf dem Weg zur Arbeit begegnet Thomas einem Freund, Professor Bulwer. Thomas brauche sich nicht so sehr zu beeilen, denn „niemand entgeht seinem Schicksal“. Ein weiterer Hinweis auf das Grauen, welches folgen wird. Und wieder marschiert Thomas Hutter lachend von dannen.



Der zwielichte Häusermakler Knock mit Orloks Schreiben

Nun lernen wir Thomas Hutters Arbeitgeber kennen, den zwielichtigen Häusermakler Knock. Der Zwischentitel verrät, daß vielerlei Gerüchte über ihn im Umlauf sind - also wahrscheinlich ein eigenartiger Vogel, welchen man mit Vorsicht genießen sollte. Aber er bezahlt seine Leute gut, wodurch klar wird, weshalb Hutter dennoch bei ihm arbeitet.

Knock, von kleiner, gekrümmter Gestalt und mit durchtriebenem Gesichtsausdruck versehen, liest einen Brief. Dieser ist in kryptischen Zeichen, Zahlen und magischen Symbolen verfasst. Doch Knock verfügt offensichtlich über dieses Wissen. Er liest den Brief interessiert, unterbro-

chen vom böartigem Lachen. Knock ruft Thomas Hutter zu sich und teilt ihm mit, daß Graf Orlok aus Transsylvanien in Wisborg ein Haus zu kaufen gedenke.

Durch den verschlüsselten Brief ist klar, daß Knock ein Vertrauter Graf Orloks ist. Auch die Ankündigung Knocks, daß diese Angelegenheit neben Schweiß auch Blut kosten könne, rafft Thomas Hutter wieder nicht. An dieser Stelle bietet Knock ihm zwischen den Zeilen letztlich an, sein Blut gegen Geld zu tauschen. Knock geht noch einem Schritt weiter und empfiehlt Hutter, das seinem eigenen Haus gegenüberliegende Gebäude an Orlok zu vermitteln und schickt ihn nach Transsylvanien, welches er das "Land der Geister," nennt. Spätestens jetzt wird deutlich, daß Thomas Hutter nicht nur ständig mit einem debilen Grinsen durch die Welt läuft. Offensichtlich ist er in der Tat nicht gerade der Intelligenteste.

Ellen reagiert schockiert auf die Nachricht. Sie möchte nicht ohne Thomas sein. Hiermit werden zwei wichtige Konstellationen der Geschichte deutlich. Die drei zentralen Gestalten werden Thomas Hutter, seine Frau Ellen und natürlich Graf Orlok sein. Jede dieser drei Personen hat ein ausgeprägtes Verlangen nach etwas. Thomas Hutter will Geld, viel Geld. Ellen wünscht sich nichts sehnlicher, als ihren Mann bei sich zu haben. Und Orlok möchte das Haus gegenüber von Thomas und Ellen besitzen.

Die Wünsche von Thomas Hutter und Orlok bringen den Stein ins Rollen, sind also unmittelbar für das Geschehen verantwortlich. Doch was ist die Bedeutung von Ellens Wunsch? Die Anwesenheit ihres lausbubenhaften Mannes in ihrer Nähe ist für sie unerhört wichtig und mit Orlok gedenkt genau das Gegenteil von Hutters übertriebener Fröhlichkeit gegenüber ihrer Wohnung einzuziehen. Somit entsteht eine Dreiecksbeziehung zwischen Ellen, Thomas und Orlok, mit Ellens sexueller Frustration als verbindendes Motiv.

Beide Männer begehren die gleiche Frau. Jeder von Ihnen kann dieser Frau etwas geben, was dem anderen verwehrt ist. Graf Orlok wird am Ende des Films Zugang zu Ellens Schlafzimmer erhalten, was eigentlich nur Thomas gewährt sein sollte, und währenddessen wird Thomas in seinem Lehnstuhl neben Ellens Bett schlafen, wie abwesend, betäubt, ohnmächtig.

Thomas Hutter und Orlok sind durch die Figur des Maklers Knock miteinander verbunden. Diese drei flachen Charaktere ergeben zusammen eine facettenreichere Persönlichkeit, durch Ellens Emotionen und unverhohlenen Verlangen wird diese Beziehungskiste sogar zu einer greifbaren Figur. Auch dies unterscheidet Murnaus Film deutlich von späteren *Dracula*-Verfilmungen, wo diese Dreiecksbeziehung stets zufällig entsteht, zumeist anhand

eines Bildes von Mina Harker, in welches sich Dracula verliebt und wodurch er somit zu einem Konkurrenten Jonathan Harkers wird.

Murnau schildert dieses sexuelle Verlangen Ellens nach diesem Konglomerat aus Hutter, Orlok und Knock anhand eines damals gängigen Stilmittels. Diese drei Personen sind grundverschieden voneinander und äußerst simplifiziert und plakativ dargestellt. Der Versuch einer objektiven Betrachtung dieser drei Personen findet erst gar nicht statt. Hierdurch wird eine deutlich ausgeprägtere emotionale Darstellung möglich. Und genau dies ist ein weiteres typisches Stilmittel des Expressionismus.

Thomas Hutter übergibt seine Frau Ellen in die Obhut des Reeders Harding und seiner Schwester. Danach macht er sich auf den Weg. Wir sehen, wie Thomas Hutter das Haus der Hardings verläßt und sich von Ellen verabschiedet. Dies ist eine Schlüsselszene. Sie stellt einen wichtigen Punkt in der Geschichte dar, denn ab hier nehmen die unheimlichen Geschehnisse unvermeidlich ihren Lauf. Mit dieser Szene führt Murnau einen neuen Regiekniff ein, welchen er fortan durch den ganzen Film beibehalten wird: Er benutzt Diagonalen in den Bewegungen. Von dem Moment an, an welchem Hutter die Treppe von Hardings Anwesen hinabschreitet, bewegen sich die Figuren nicht mehr stur von einer Seite des Bildes zur anderen oder aus dem Hintergrund einer Szene geradlinig auf die Kamera zu oder von ihr weg, sondern die Personen bewegen sich bevorzugt schräg durch die Szenerie, auf einer Diagonalen in der dritten Dimension. Dies geht so weit, daß in machen Szenen die Personen sogar entweder auf der Stelle stehenbleiben (Orlok in seinem Schloß) oder sich gar im Zickzack in den Vordergrund des Bildes begeben werden (die Kutschfahrt durch den Wald). Mit diesen diagonalen Bewegungen haben für Murnau zweierlei Funktion. Erstens vermitteln sie einen Eindruck von Räumlichkeit, auch wenn in der jeweiligen Einstellung vielleicht gar keine räumliche Tiefe vorhanden sein sollte. Zweitens, und das ist wichtiger, erkannte Murnau darin vollkommen richtig ein Mittel, um eine unterschwellige Unruhe im Betrachter zu erzeugen. Vor allem letzteres war ein echter Murnau'scher Geistesblitz, welcher seitdem vor allem in Bereich des Actionfilms recht häufig benutzt wird, um Szenen eine zusätzliche Dynamik und Spannung zu verleihen.

Weiterhin fällt auf, daß Murnau nun damit beginnt, die Kontinuität zwischen einzelnen Einstellungen zu bewahren. Hutter verläßt das Anwesen der Hardings, Schnitt, in der folgenden Einstellung nähert er sich einem Pferd, besteigt es und reitet auf einer weiteren Diagonalen davon. Dieser Schauplatz befindet sich direkt im Anschluß an das Haus der Hardings, der Zuschauer weiß das instinktiv. Woher er das weiß? Weil Hutter beim Verlassen des Anwesens die Szene nach rechts verläßt und den Platz mit dem Pferd von rechts betritt. Hätte er die zweite Szenerie von links betreten, wäre die Konzentration des Zuschauers auf seinen Standort und somit seine Person unterbrochen worden und ein zeitlicher Sprung zwischen den beiden Einstellungen würde impliziert werden, der so jedoch vermieden wird. Diese Technik war 1922 nichts neues mehr, sie wurde bereits in **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** eingesetzt. Aber im weiteren Verlauf des Films wird Murnau dieses Vorgehen noch deutlich verfeinern, um die Wahrnehmung des Zuschauers gezielt auf bestimmte Bereiche des Bildes oder Personen zu lenken.

Zwischentitel, Hutters Ankunft in den Karpathen. Berge in der Dämmerung, ein Gasthaus nach Anbruch der Nacht. Hier erkennt man dann bereits eine Eigenart des Films. Murnau entschloß sich, den Film nicht wie üblich im Studio zu drehen, sondern möglichst an realen Schauplätzen. Die Filmtechnik war noch nicht weit fortgeschritten und die Lichtstärke des Filmmaterials nicht mit jener der Tonfilmzeit zu vergleichen, weshalb der Film in eine Zwickmühle gerät. Die unter freiem Himmel spielenden Nachtszenen sind allesamt bei Tageslicht gedreht. **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** wird so zu einer hervorragenden Demonstration, weshalb das Viragieren, also das Einfärben des Films in bestimmten Farben, eine absolute Pflichtübung ist. Ansonsten ist es absolut unmöglich, Tag- und Nachtszenen zu unterscheiden, ganz zu schweigen davon, daß es sehr befremdlich wirken würde, liefe ein Vampir mehrfach durch strahlenden Sonnenschein, nur um am Schluß durch die ersten Strahlen der aufgehenden Sonne zu Staub zu zerfallen. Durch das Einfärben des Filmmaterials wird dieses Manko ausgeglichen, man wundert sich höchstens

noch in einigen Szenen wie jener mit der nächtlichen Ankunft von Hutters Kutsche beim Gasthaus über den strahlenden Vollmond, der auffällig extrem ausgeprägte Schatten produziert. Aber das Wichtigste, nämlich die Kontinuität, ist gewahrt.

Hutter betritt das Gasthaus, um ein Mahl einzunehmen. Mit erneut völlig kindischer Gestik ruft er lautstark, man möge sich mit dem Essen beeilen, denn schließlich müsse er weiter zu Orloks Schloß - und die anderen Anwesenden erstarren vor Schreck. Der Wirt warnt Hutter eindringlich davor, die Reise fortzusetzen, denn der Werwolf streife durch die Wälder. Und Hutter hat auch keine andere Wahl als hier zu übernachten, denn dieser Werwolf taucht auf und vertreibt die Pferde, womit eine weitere Kutschfahrt unmöglich wird. Das ist eine der etwas eigenartigen Szenen. Der durch die Wälder streifende Werwolf ist nämlich eine Hyäne. Man könnte dies als armselig empfinden, aber ich unterstelle Murnau hierbei Absicht. Die Hyäne ist fremdartig, ein dünner und skelettartiger Körper und achten Sie auf ihre Ohren. Sie sieht dem Nosferatu ähnlicher, als es ein Wolf je könnte.



Der Vampir in der Gestalt einer Hyäne

Hutter bezieht das Fremdenzimmer des Gasthauses. Er schaut aus dem Fenster, sieht die fliehenden Pferde und die Hyäne, und die Hyäne sieht ihn. Hutter und Orlok begegnen sich hier zum ersten Mal.

Beim Begutachten seiner Unterkunft findet Hutter ein Büchlein vor, welches der Wirt anstelle einer Bibel plaziert hat. *Von Vampiren, erschrecklichen Geistern, Zaubereien und den sieben Todsünden*, lautet sein Titel und es berichtet auch vom Nosferatu: *Aus dem Samen Belials erstund der Vampyr Nosferatu, als welcher er lebet und sich nähret vom dem Blute der Menschheit*. Belial ist übrigens im katholischen

Sinne ein Synonym für Satan. Milton unterschied in *Paradise Lost* dann jedoch zwischen diesen beiden Gestalten und Belial wurde seitdem als Repräsentant der Unreinheit verstanden, was hervorragend zu der Gestalt des rattenähnlichen, pestverseuchten Gestalt des Nosferatu passt. Im heutigen Satanismus wurde dieses Modell jedoch erweitert, vor allem durch die Publikation von Anton S. LaVeys mittlerweile zum Standardwerk erwachsenen *The Satanic Bible*. Hier gehört Belial zu den vier Kronprinzen der Hölle, dem Gegenpol zur heiligen Dreifaltigkeit, neben Satan, Luzifer und Leviathan. Dies sei hier aber nur am Rande und zum Zwecke der Vollständigkeit an dieser Stelle erwähnt.

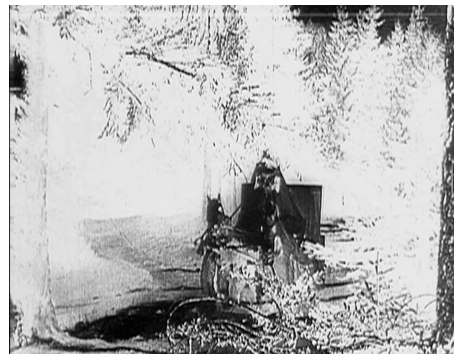
Der nächste Tag bricht an, ein schöner, sonniger Morgen. Die Pferde werden wieder eingefangen, Hutter nimmt nochmal das Büchlein zur Hand. Doch auch dieser eindringlichen Warnung verweigert er sich, wirft das Buch sogar mit einer ausladenden Geste zu Boden.

Auch für den Zuschauer ist dieses Büchlein wichtig. Es bereitet einen wichtigen Punkt in der Geschichte vor, nämlich den Übergang von der realen Welt in die phantastische Welt der Mythen. Die Form des Büchleins sorgt, vor allem nach der unheimlichen Begegnung mit der Hyäne, auch für die notwendige Seriösität und Glaubhaftigkeit eben dieser phantastischen Welt.

Hutter begibt sich zur Kutsche und die lange Fahrt zu Orloks Schloß geht weiter. Der Tag zieht vorüber, die Nacht bricht an und Hutter ist noch immer nicht am Ziel angekommen. Murnau streckt die Kutschfahrt absichtlich über diesen langen Zeitraum, denn es handelt sich ja nicht nur um eine lapidare Fahrt von einem Gasthaus zu einem Schloß, sondern auch um eine Reise von der realen in eine übernatürliche Welt. Murnau und Drehbuchautor Galeen etablieren sogar eine deutliche Grenze zwischen diesen beiden Welten, als sie die Kutsche an einem Wasserlauf halten lassen. Die Kutscher weigern sich, noch weiter zu fahren und Hutter setzt die Reise zu Fuß fort. Er überquert den Bach über eine Brücke

und betritt so endgültig das Reich des Übernatürlichen. Hier einen Wasserlauf als sichtbare Grenze zu nutzen, ist eine glänzende Idee und zeigt auch, daß Murnau und Galeen über entsprechendes Hintergrundwissen der Mythen verfügten. Seit jeher ist überliefert, daß Vampire und Geister kein fließendes Wasser überqueren können. In Vampirfilmen taucht dies hin und wieder auf, zum Beispiel als Dracula in **Dracula: Prince of Darkness (1966)** im Wasser seinen Tod findet, aber auch in Werken wie Tolkiens *The Lord of the Rings* bildet ein Flußlauf eine Barriere, in diesem Fall für die Ringgeister. Und sobald Hutter die Brücke überquert hat, wird deutlich, daß er sich nun im Reich des Vampirs befindet. Ein Zwischentitel berichtet von unheimlichen Gesichtern, welche sofort von Hutter Besitz ergreifen und in der ersten folgenden Einstellung bekommen wir das als dunkle Silhouette auf einem Felsen thronende Schloß Orloks zu sehen. Eine schwarze Kutsche nähert sich der Kamera (natürlich wieder entlang mehrerer Diagonalen) und diese Kutsche ist eindeutig von übernatürlicher Natur, wie Murnau durch die Verwendung eines Zeitraffers deutlich macht. Die Kutsche hält an Hutters Seite und die Kamera zeigt die verhüllte Gestalt des Kutschers, der sich späterhin als Graf Orlok höchstpersönlich herausstellen wird. Hutter steigt ein und eine halbsbrecherische Fahrt, erneut in Zeitraffer gefilmt, beginnt.

Werfen Sie an dieser Stelle einen genauen Blick auf die Kutsche. Nehmen Sie zur Kenntnis, daß die Kutsche, der Kutscher und die Pferde völlig schwarz sind. Bei der nun folgenden berühmten Szene mit der Fahrt der Kutsche durch den Geisterwald wird nämlich klar, wie weit Murnau seiner Zeit voraus war. Durch einen für damals innovativen Trick zeigte er die Gespensterhaftigkeit des Waldes und auch der Kutsche auf. Sieht man diese Szene zum ersten Mal, nimmt man als heutiger Zuschauer spontan an, es handele sich um den billigen Effekt, daß Murnau anstelle des Positivs hier einfach ein Negativ des Filmmaterials in den Film eingefügt habe,



Die Kutschfahrt durch den Geisterwald

um für unnatürliche Bilder zu sorgen. Nun, genau dies hat Murnau getan, aber das ist nur die halbe Miete. Bei einem simplen Negativ wäre die schwarze Kutsche weiß, aber in dieser Szene ist sie weiterhin völlig schwarz. Dies macht diese Szene ungeheuer effektiv, auch wenn man es vielleicht gar nicht bewußt wahrnimmt. Murnau ließ hier bei den Dreharbeiten die Kutsche, den Kutscher und die Pferde mit weißen Tüchern anstelle schwarzer verhüllen, so daß die Kutsche auf dem Negativ nun wieder in der Komplementärfarbe Schwarz erscheint. Derartige war damals auch in Fachkreisen unerhört.

Hutter wird vor dem Tor des Schlosses aus der Kutsche entlassen. Die Kutsche wendet und fährt davon, das Tor öffnet sich. Achten Sie von nun an verstärkt auf die Bildkomposition. Sowie sich das Tor öffnet, beginnt Murnau mit Rahmen zu arbeiten, welche die Charaktere umgeben. Dies beginnt mit dem Eingang ins Schloß, als Hutter vor den sich öffnenden Toren steht. In der nächsten Szene tritt Orlok aus dem Schatten eines Durchganges heraus, hier bildet das Gewölbe des Durchganges wieder einen Rahmen. Und dem Zuschauer wird klar, daß der Graf und der Kutscher eine Person sind, denn die markanten Merkmale des Gesichts, die Nase und die Augen, sind auffällig identisch. Da es absolut unmöglich ist, daß der Graf in dieser kurzen Zeit die Kutsche weggefahren und das Schloß über einen anderen Eingang betreten haben könnte, wird die Gestalt noch unheimlicher.

Hutter betritt den Innenhof, wieder umrahmt von einem Gewölbebogen. Und diese an ein Gemälde mit Bilderrahmen erinnernde Bildkomposition ist keineswegs durch die baulichen Gegebenheiten des Drehortes erzwungener Zufall, wie Murnau in der nächsten Einstellung beweist. In dieser Szene steht Orlok in der Mitte des Bildes und Hutter kommt

durch einen Torbogen auf ihn zu. Die Kamera scheint wieder in einem Durchgang zu stehen, denn die rechte obere Ecke wird von einer Einrahmung durch die Gewölbedecke dominiert. Dieses Gewölbe ist jedoch ein waschechter Fake, es existiert in Wirklichkeit überhaupt nicht. Murnau ließ den Bildbereich auf dem Negativ nachträglich ausmaskieren, um wieder seinen Rahmen zu erhalten. Achten Sie im weiteren Verlauf des Films auf diese Einrahmungen des Bildes oder einzelner Personen, das zieht sich geraume Zeit durch den ganzen Film hin. Sind keine baulichen Elemente vorhanden, welche den Rahmen ermöglichen, produziert Murnau ihn auch mittels Licht und Schatten. Ein weiterer Grund, weshalb **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** zu den Meisterwerken des Expressionismus zählt.



Graf Orlok empfängt Thomas Hutter im Innenhof seines Schlosses. Dies ist die Szene mit dem gefälschten Gewölbebogen (rechts oben)

Ein wichtiger Aspekt der Bildkomposition ist fortan auch, wie Murnau damit den Zuschauer direkt beeinflusst. Zur Verdeutlichung dessen eignet sich die Szene dieses Aufeinandertreffens von Hutter und dem Vampir bestens. Als Regisseur sieht man sich an dieser Stelle des Films in der Situation eines Erzählers, der bislang Hutter als Hauptperson etablierte. Nun taucht der Nosferatu auf, der nicht nur das titelgebende Monstrum, sondern auch die eigentliche zentrale Figur der Geschichte ist. Außerdem kommt natürlich noch hinzu, daß der Vampir möglichst zielstrebig als äußerst mysteriöse, unheimliche Gestalt etabliert werden muß, denn der erste Eindruck wird sie für den Rest des Filmes prägen.

Wie bei Stummfilmen zwangsläufig erforderlich verläßt sich Murnau hier auf die Kraft seiner Bilder.

Murnau positioniert in der Szene mit dem nachträglich eingefügten Torbogen den Vampir im Zentrum des Bildes. Hutter, welcher sich am linken Bildrand aus dem Hintergrund nähert, ist nicht nur an der Rand des Bildes gerückt, sondern aufgrund der größeren Entfernung zur Kamera auch deutlich kleiner. Der Nosferatu zieht schlagartig die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich und dominiert die Szenerie. Hutter degeneriert zur Nebensächlichkeit.

Interessant ist hier auch das Ende dieser Sequenz, zwei Einstellungen später. Wieder ein Torbogen als Rahmen, der Vampir und Hutter verschwinden langsam im Dunkel dieses Durchgangs. Erneut nimmt der Vampir die Bildmitte in Besitz, bis er langsam mit dem Bildhintergrund verschmilzt, sich in Luft aufzulösen scheint. Hutter trottet hinterher und auch wenn Murnau es nie direkt mitteilte, ist doch jedermann klar, daß Hutter hier gerade in sein Verderben läuft.

Hutter sitzt am Esstisch und speist. Ihm gegenüber sitzt die gekrümmte Gestalt des Vampirs. In seiner Hand ein Schreiben, welches in der gleichen Geheimsprache verfasst zu sein scheint wie jenes, welches Knock zu Beginn des Films erhielt. Die Uhr schlägt Mitternacht, die Geisterstunde bricht somit an. Der inzwischen sichtlich beunruhigte Hutter schneidet sich versehentlich in den Daumen. Der Vampir kann nicht widerstehen und stürzt sich auf Hutter, um das Blut von dessen Finger zu lecken.

Hutter reißt sich los und weicht angsterfüllt zurück. Der Vampir verfolgt ihn, langsam und stetig. Auch hier ist wieder zu erkennen, wie der Vampir langsam von der Bildmitte Besitz ergreift und die Szene in genau diesem Zeitpunkt dominiert, als der in die Ecke getriebene Hutter keine Möglichkeit mehr zur Flucht hat.

Beachten Sie in dieser Szene auch die Augen der beiden. Schon zu Beginn der Tischszene, als der Nosferatu über den Rand seines Briefes hervorschaut, fallen seine hypnotischen

Augen auf. Sie alleine dürften bereits der Grund für die Existenz des Briefes in dieser Einstellung sein, denn indem das Gesicht des Vampirs von der Nasenspitze abwärts verdeckt wird, ziehen die Augen den Blick des Zuschauers auf sich. Nun achten Sie im Gegenzug bitte auf die angsterfüllten Augen Hutters, als er vor dem Vampir zurückweicht. Murnau macht hier unmißverständlich klar, daß Hutter unter dem hypnotischen Einfluß des Vampirs steht. Hutter flieht nicht wirklich, denn er steht unter Bann. In dieser Stelle wird eine Beziehung zwischen dem Vampir und Hutter etabliert, welche über das normale Verhältnis eines Jägers zu seiner Beute hinausgeht. Vielmehr ist diese Beziehung schon von einer angedeuteten homoerotischen Natur.

„Sollen wir nicht ein wenig beisammen bleiben, Liebwertester?“, fordert der Vampir Hutter auf. „Es ist noch gar lange bis Sonnenaufgang ...“

Hutter gehorcht ihm, denn er unterliegt inzwischen vollends der Kontrolle, der magischen Anziehungskraft, des Vampirs. Orlok gibt ihm Anweisungen, Hutter gehorcht. Und erst als die Sonne aufgeht, läßt der Vampir von ihm ab, verrät uns der folgende Zwischentitel.

Hutter selbst ist nach dem Erwachen keineswegs in Panik, wie man vermuten könnte. Er reckt sich und streckt sich, als habe er nur geträumt. Doch eine Erinnerung ist da, wie Murnau in einer Einstellung verdeutlicht, welche dem aufmerksamen Betrachter bekannt vorkommen mag: Genau wie Hutter zu Beginn des Films den Sitz seiner Krawatte überprüfte, tut Hutter dies nun erneut. Dieses Mal findet er jedoch die Wundmale des Vampirs an seinem Hals. Achten wir nun wieder auf die Details der Erzählung.



Die Augen des Vampirs.

Murnau zeigt uns die Halle. Das Tageslicht, welches durch die Fenster fällt, zieht expressionistische Linien über den gefliesten Boden. Hutter sieht zwar die Bißspuren an seinem Hals, doch nun, im Tageslicht, bricht wieder der an seiner Lage desinteressierte Dummkopf in ihm hervor. Anstelle besorgt zu sein, hat er nun nur sein Frühstück im Sinne. Und nun, wo es wieder Tag ist und der Vampir keine Macht mehr innehat, darf Hutter wieder das Zentrum des Bildes einnehmen. Hutter vertilgt sein Mahl, schlendert fröhlich durch das Schloß und schreibt seiner geliebten Ellen einen Brief, ständig fröhlich und massiv von Murnaus Einrahmungen umgeben. In diesem Brief erfahren wir auch, wie Hutter den vermeintlichen Traum verdrängt. Er bezeichnet die Wunde an seinem Hals als die Einstiche von Stechmücken.

Doch auch der heiterste Tag ist irgendwann zu Ende. „Das gespenstische Licht des Abends schien die Schatten des Schlosses wiederum zu beleben“, verrät der Zwischentitel. Wir sehen Hutter und den Vampir bei der Abwicklung des Vertrages. Achten Sie fortan bitte auf Orloks Fingernägel. Im weiteren Verlauf des Films werden sie ständig wachsen und seinen Händen ein zunehmend spinnenartiges Aussehen verleihen.

In dieser Szene entdeckt Orlok ein Bild Ellens, welches Hutter unachtsam auf dem Tisch herumliegen ließ. Orlok ist von ihr fasziniert und die Dreiecksbeziehung zwischen Hutter, Ellen und Orlok ist nun etabliert. Das Foto Ellens wird auch zu einem zusätzlich verbindenden Element zwischen Orlok und Hutter. Hutter reißt das Bild an sich, doch das wird nichts nutzen. Orlok, sein sexuelles Alter Ego, macht unmißverständlich klar, daß ein Wettstreit um Ellen unausweichlich ist. Er weist Hutter darauf hin, daß er in das Haus gegenüber jenem von Hutter und Ellen einziehen wird. Er wird dort nicht nur in Ellens Nähe sein, sondern sie auch noch ständig sehen können.

Und nun folgt eine Schlüsselszene. Hutter ist in seinem Zimmer. Er küsst das Bildnis Ellens, bevor er es in seinem Rucksack verstaut. Darin befindet sich noch das kleine

Vampirbüchlein und Hutter beginnt wieder, darin zu lesen. Doch dieses Mal nimmt er es ernst, als er den Abschnitt über den Nosferatu vorfindet und die Erwähnung schlimmer nächtlicher Alpträume.

Vorsichtig öffnet er die Tür seines Zimmers einen Spalt und wirft einen Blick auf den Flur. Am Ende des Flurs und am anderen Ende der anschließenden Halle sieht Hutter etwas, was ihm das Blut in den Adern gefrieren läßt.

Mit einer dämonischen Grimasse und entblößten Fängen steht dort absolut regungslos der Nosferatu. Hutter sucht einen Ausweg, läuft zum Fenster seines Zimmers. Doch eine Flucht ist hier unmöglich, unter dem Fenster liegt eine tiefe Schlucht. Angsterfüllt weicht Hutter auf sein Bett zurück. Plötzlich öffnet sich wie von Geisterhand die Zimmertür.



Graf Orlok besucht in der Nacht Thomas Hutter.

Ein kurzer Schnitt auf Hutter, danach schreitet der Vampir langsam aus dem Hintergrund des Bildes auf den Türrahmen zu. Er bleibt in diesem stehen und durch den einrahmenden Charakter des Türrahmens erscheint er wie die Gestalt in einem Gemälde. Erneuter Schnitt auf Hutter, welcher sich unter seiner Bettdecke versteckt. Schnitt zurück auf den Türrahmen. Der Vampir tritt aus dem Türrahmen, aus dem Gemälde heraus. Der Vampir hat sich nun endgültig offenbart, sowohl Hutter als auch uns, den Zuschauern.

Diese Szene alleine ist bereits das Gruseligste, was der Stummfilm bislang zu bieten hatte. Hier bricht das Grauen über Hutter und das Publikum herein. Doch Murnau legt noch einen drauf. Zuerst benutzt er die Technik von Zwischenschnitten, um die Gefahr zu verdeutlichen. Mitten im Geschehen springt er an Ellens Bett und verdeutlicht so Geschehnisse, welche offensichtlich gleichzeitig stattfinden. In dieser Einstellung spürt Ellen die große Gefahr, in welcher Thomas schwebt, und erwacht. Sie eilt zum Fenster und in einer der nachfolgenden Einstellungen sieht man sie auf der Balustrade schlafwandeln, womit Murnau zum ersten Mal auch die Gefahr verdeutlicht, welche nun Ellen droht.



Der Vampir streckt seine Klauen nach Thomas Hutter aus.

Zwischenschnitt zurück zu Hutter. Er liegt verkrümmt auf seinem Bett und der Vampir nähert sich. Der Schatten seiner hochgereckten Hände und seines kahlen Kopfes beginnt erst Hutter, und dann das gesamte Bild zu bedecken. Zwischenschnitt zurück ans Bett Ellens, welche inzwischen eingesammelt wurde und erneut aus dem Schlaf aufschreckt. Ellen ist ebenfalls von Panik erfüllt, ihre Augen sprechen Bände. Mit hoherhobenen Armen ruft sie nach ihrem Geliebten. Zwischenschnitt zu Hutter. Der Schatten des Vampirs zieht sich wieder von ihm zurück, doch für Hutter ist es zu spät. Er krümmt sich nicht mehr in der Ecke seines Bettes zusammen und versucht sein Gesicht im Kopfkissen zu verstecken, sondern liegt nun auf dem Rücken. Seine Augen sind geöffnet, aber ebenso regungslos wie der Rest seines Körpers. Er schließt die Augen in dem Augenblick, als der Schatten ihn wieder freigibt. Jetzt zeigt uns Murnau den sich wieder aufrichtenden Vampir von der Seite und wieder gibt es einen Zwischenschnitt.

Ellen fleht noch immer zu ihrem Geliebten, Zwischenschnitt zurück zu Orlok. Dieser dreht sich langsam um und achtet Sie nun wieder auf seine Augen. Er richtet den Blick langsam auf genau den Bereich des Bildes, in welchem sich in der Wisborg-Szenerie gerade das Gesicht Ellens befindet. Und sie fleht nun ebenso nicht mehr den besinnungslos auf dem Bett liegenden Hutter an, sondern sein animalisches Alter Ego, den Grafen. Und Orlok scheint ihr Flehen zu erhören, denn anstelle Thomas bis auf den letzten Tropfen leerzusaugen, verläßt er das Zimmer. Die Zimmertür schließt sich wieder selbstständig hinter ihm und beendet diese vortreffliche und berühmte Szene.

Die Technik der Zwischenschnitte, welche Murnau hier einführt, ist ein wahrer Geniestreich. Er verbindet hier Raum und Zeit zwischen dem Schlafzimmer Hutters in Orloks Schloß und jenem Ellens im fernen Wisborg miteinander. Nicht nur, daß er den Eindruck erweckt, die beiden Vorgänge geschähen zeitgleich. Die Kamera verläßt auch in keiner Einstellung eines der beiden Schlafzimmer. Thomas, Ellen und Orlok sind miteinander so verbunden, als ob dies alles im gleichen Raum geschehen würde.

Dieser Regiekniff erzählt nicht nur zwei parallele Handlungsstränge. Er verbindet sie zu einem, indem keiner der beiden Schauplätze ohne den anderen von Bestand sein kann. Ebenso wird das Geschehen viel intensiver vermittelt, als wenn die Vorgänge in Hutters und Ellens Schlafzimmer nacheinander anstelle miteinander verwoben gezeitigt würden.

Diese Technik Murnaus hat mit ihrer ungeheuren Effizienz viele Verehrer gefunden. Einer der konsequentesten Nachahmer ist Francis Ford Coppola, der in seiner *Godfather*-Trilogie auf exakt gleiche Weise die Höhepunkte der Filme gestaltet und somit seine Spannung erzeugt. Und natürlich benutzt Coppola diese Technik auch in **Dracula (1992)**, was natürlich als sehr lautstarke Hommage an Murnau gewertet werden könnte - achten Sie hier auf die Szene, in welcher Jonathan Harker seine Mina heiratet.

Am nächsten Morgen erwacht Hutter. In recht angeschlagenem Zustand bricht er auf, um einen Ausweg aus seiner Situation zu suchen. Im Keller des Schlosses findet er einen Sarg und in ihm liegt Graf Orlok. Noch immer unfähig zu handeln, läuft Hutter davon.

In der nächsten Nacht wird Hutter Zeuge, wie Orlok seine Abreise in die Wege leitet. Im Zeitraffer lädt Orlok sieben Särge auf einen Karren und legt sich selbst in den letzten. Wie von Geisterhand bewegt gleitet der Deckel auf den Sarg und die reiterlose Kutsche macht sich auf den Weg, auf den Weg nach Wisborg. Hutter begreift die Gefahr, in der Ellen schwebt.

Er ruft angsterfüllt ihren Namen. Aus Bettlaken knotet er ein Seil zusammen, mit Hilfe dessen er durch das Fenster seines Zimmers flieht. Er wird von Farmern aufgefunden und in ein Krankenhaus geschafft. Dort erfahren wir, daß Hutter fiebrig ist. Dies ist der erste Hinweis darauf, daß der Vampir eine Krankheit verbreitet. Orlok indes trifft am Hafen ein.

An dieser Stelle des Films hat sich die Konstellation der Charaktere von Hutter, Ellen und Orlok zueinander endgültig verschoben. Wir erinnern uns: Ellen wünschte sich nichts sehnlicher, als bei Hutter zu sein. Hutter hingegen war dies bei weitem nicht so wichtig wie das Geld und er verließ sie. Ellens Wunsch blieb unbeantwortet, bis Orlok, also Hutters animalische Hälfte, ihr Foto entdeckte. Nach der überkreuz geschnittenen Szene, in welcher Orlok das Flehen Ellens erhört, beruht dieser Wunsch Ellens auf Gegenseitigkeit. Orlok interessiert sich fortan ausnahmslos für Ellen und läßt von Hutter ab, ja ignoriert dessen Existenz vollständig. Von seiner Sehnsucht nach Ellen getrieben macht sich Orlok auf den Weg, während Hutter im Krankenhaus verbleibt. Orlok übernimmt die Initiative, während



Hutter findet den Vampir in seinem Sarg.

Hutter handlungsunfähig und zum sprichwörtlichen fünften Rad am Wagen wird.

Zurück zum Hafen in der Stadt Varna, in welchem gerade Orloks Särge auf ein Schiff verladen werden. Der Zollbeamte inspiziert einen Sarg und findet darin nur Erde vor. Er läßt den Sarg auskippen und plötzlich ist die verstreute Erde übersät mit Ratten. Orlok wird erneut als Überträger einer Krankheit identifiziert.

Ortswechsel. Murnau stellt nun Professor Bulwer vor, welchem wir zu Beginn des Filmes bereits kurz begegneten. Bulwer ist ein Mediziner und Forscher, die Filmversion von Stokers Professor van Helsing. Bulwer führt Venusfliegenfallen vor. Er setzt eine Fliege auf eine der Pflanzen und man sieht, wie sich die Pflanze um ihr Opfer schließt. ein Zwischentitel nennt dies das *geheimnisvolle Wesen der Natur* und Bulwer vergleicht die fleischfressende Pflanze mit einem Vampir. Es liegt auf der Hand, was Murnau und Autor Henrik Galeen mit diesem Einschub bezwecken: Orlok verläßt gerade seine Heimat, das Reich des Phantastischen, welches Hutter am Ende seiner Reise Transsylvanien betrat. Orlok tritt nun ein in die reale Welt. Mit dieser Szene etablieren Murnau und Galeen das phantastische Wesen Orloks in unserer Welt, indem sie auf die geheimnisvollen Dinge in der Natur aufmerksam machen. Wenn es solche wundersamen fleischfressenden Pflanzen gibt, welche ihr Opfer fangen und langsam zersetzen, weshalb sollten dann Vampire ein Hirngespinnst sein?

Murnau nimmt einen Zwischenschnitt auf Knock vor, die Filmvariante von Stokers Figur Renfields, des sklavischen Dieners des Grafen. Knock sitzt mittlerweile in der Irrenanstalt ein und bereitet sich auf die Ankunft Orloks vor.

„Blut ist Leben! Blut ist Leben!!!“, ruft er laut, während er Insekten fängt und vertilgt. Hier wird die Brücke zur Venusfliegenfalle geschlagen.

Nun schneidet Murnau wieder zurück zu Professor Bulwer, der nun einen kleinen Polypen unter dem Mikroskop vorführt, der mit seinen Tentakeln ein Pantoffeltierchen fängt. Hier bewerkstelligt Murnau gleich zwei Dinge auf einen Schlag. Als erstes vergleicht er den beinahe transparenten Polypen mit einem Phantom, einer Gestalt aus der Welt der Geister, dem Reich des Übernatürlichen, aus welchem auch der Vampir entstammt. Des weiteren ist die Gestalt des Polypen mit seinen Fangarmen eine Einleitung auf ein Motiv, welches im Film noch weiterhin auftauchen wird, nämlich das Motiv einer Spinne.

Schnitt zurück zu Knock, welcher das Spinnenmotiv sofort aufgreift. Knock zeigt auf ein Spinnennetz, in welchem die Spinne gerade die von ihr gefangene Fliege einwickelt. Orlok wird zunehmend mit einer solchen Spinne verglichen. Seine Opfer, die Menschen, nehmen die Position der blutspendenden Fliegen ein. Achten Sie im weiteren Verlauf des Films auf die Hände des Grafen, welche aufgrund ihrer Haltung ebenso wie die Tentakel des Polypen stets an Spinnenbeine erinnern.



Ellen Hutter erwartet die Ankunft des Grafen.

Nun folgt eine Szene, welche das Dreiecksverhältnis zwischen Ellen, Hutter und Orlok endgültig offenbar werden läßt. Der Zwischentitel sagt aus, Ellen sei an den Strand gegangen, um auf ihren Liebsten zu warten. Doch die auf diese Aussage folgenden Bilder machen offensichtlich, daß Ellen keineswegs auf Hutter wartet, sondern vielmehr auf Orlok. Sie sitzt auf einer Bank zwischen den Dünen. Ihr Körper ist vollständig in Schwarz gehüllt, die Farbe des Todes, welche auch schon Orloks Kutsche dominierte. Sie ist umgeben von mehreren, ebenfalls schwarzen, Grabkreuzen. So wie sich Orlok nicht mehr für Hutter interessiert, ist auch Ellens Interesse

an Hutter scheinbar erloschen. Die Szene ist auch von verstörendem Charakter, sie wirkt

unheimlich. Dies liegt zum Teil natürlich an der schwarzen Kleidung und den vielen her-umstehenden Kreuzen, wo doch jedermann weiß, daß die Stranddünen nicht als Friedhof dienen können.

Die Kirsche auf dem Kuchen sind hier wieder die bereits angesprochenen Diagonalen in der Bildkomposition. In der Einstellung, in welcher Ellen auf der Bank sitzend zu sehen ist, verlaufen die Diagonalen des Bildes von links unten nach rechts oben. Achten Sie hier auf die Sitzbank, die Kreuze und die Wellen im Bildhintergrund. Alle Geraden zeigen in diese Richtung. Doch in jener Einstellung, in welcher wir nur das Meer sehen, laufen die Geraden entgegengesetzt, nämlich von rechts unten nach links oben. Da diese Kameraeinstellungen auch wieder ständig gegeneinander geschnitten sind, entsteht eine extreme Unruhe, welche sich auf den Zuschauer überträgt. So erzeugt man verstörende Bilder.

Hutter beschließt, das Krankenhaus zu verlassen und zurück nach Wisborg zu eilen.

Dieses Rennen zwischen Hutter und Orlok wird von Murnau mittels der erneuten Verwendung von Zwischenschnitten geschildert. Er schneidet zwischen Ansichten von Orloks Schiff und dem durch die Wälder laufenden Hutter hin und her. Die Dominanz Orloks prägt jedoch auch diese Bilder. Achten Sie darauf, wie Murnau das Schiff zeigt. In der ersten Einstellung zeigt Murnau das Schiff als kleines, hübsch anzusehendes Gefährt in der Bildmitte. Wir erinnern uns, daß die Bildmitte der dominierende Teil des Bildes ist und von Murnau gezielt eingesetzt wurde, um die Rezeption des Zuschauers zu manipulieren. Das Publikum wird in dieser ersten Ansicht das Schiff als eben dieses harmlose Gefährt wahrnehmen, als welches Murnau es in Szene setzt. Doch in der nächsten Szene verändert Murnau den Charakter dieses Gefährts. Es hat nicht mehr die Bildmitte inne, sondern fährt waagrecht von rechts nach links durch das Bild. Seine schwarze, messerähnliche Silhouette zerschneidet das Bild förmlich. Das Schiff ist nun eine Bedrohung. Hutter hingegen ist sachlich nüchtern gefilmt, wodurch er Orlok wiederum Platz für unheilswangere Bilder schafft.

Knock indes stibitzt einem Wärter einen Zeitungsartikel aus der Jacke, welcher das drohende Unheil noch deutlicher werden läßt. In den Häfen, welche Orlok passierte, ist die Pest ausgebrochen. Erinnern Sie sich hierbei an die Szene mit dem ausgeleerten Sarg, welcher voller Ratten war. Es ist klar, daß Orlok die Ursache der rätselhaften Epidemie ist.

Es folgen noch weitere Zwischenschnitte. Hier wird das Schiff in einer Nahaufnahme gezeigt, in welcher gezeigt wird, wie es mit hoher Geschwindigkeit durch die Wellen prescht. Als es bei der nächsten Einstellung dann plötzlich ohne Antrieb auf dem Wasser zu treiben scheint, ergreift den Zuschauer sofort das Gefühl, daß auf dem Schiff irgendwas faul ist. Und in der Tat, der Maat des Schiffes berichtet seinem Kapitän, daß ein Matrose schwer krank geworden ist. In der Szene, in welcher der Kapitän den kranken Matrosen besucht, sehen wir im Hintergrund des Schiffsbauches Orloks Kisten stehen. Die Seeleute mögen über die Ursache der Krankheit rätseln, doch uns, den Zuschauern, ist diese Ursache bestens bekannt. Dies wird bestätigt, als sich der kranke Matrose zu den Särgen hinwendet und über ihnen der Geist des Vampirs zu schweben scheint.

Zwischenschnitt zu Hutter, dann erzählt ein Zwischentitel, daß an Bord eine Epidemie ausgebrochen ist und nur der Maat und der Kapitän noch am Leben sind. Der Maat beschließt, das Böse zu bekämpfen und steigt in das Innere des Schiffes hinab. Er zerschlägt eine der Kisten mit einer Handaxt, Ratten kriechen daraus hervor. Plötzlich fliegt der Deckel eines Sargs zur Seite und Orlok erhebt sich. In dieser wohl bekanntesten Szene in der Geschichte des Vampirfilms krabbelt Orlok nicht etwa aus dem Sarg oder entschwebt ihm ähnlich unsichtbar wie Bela Lugosi in **Dracula (1930)**, sondern er richtet sich langsam und stocksteif aus der Horizontalen in die Senkrechte auf. Dies verleiht der Szene eine grauenhafte Unwirklichkeit. Achten Sie bei dieser Gelegenheit auch nochmal auf die erneut massiv länger gewordenen Fingernägel des Grafen. Diese Szene ist zwar nicht häufig zitiert worden, aber dennoch kennen sie mehr Leute als den Film selbst gesehen haben. Dies liegt vor allem an der häufigen Präsenz der originalen Einstellung in den Medien. Wirkliche Filmzitate wie in Mel Brooks Dracula-Spoof **Dracula: Dead and Loving It (1995)**, in welchem sich Leslie Nielsen beim Aufstehen den Schädel an einem Kronleuchter anschlägt,

sind jedoch sehr selten.



Orlok erhebt sich aus seinem Sarg.

Der Maat springt in seiner Angst über Bord. Der Kapitän bindet sich in Erwartung seines sicheren Todes an das Steuerad des Schiffes. Und dann betritt Orlok die Szenerie. Murnau filmte diese Szene aus einer Luke im Boden des Schiffes heraus, so daß man Orlok ebenso wie die Takelage des Schiffes sehen kann. Der Vampir bewegt sich spinnengleich durch das Bild, die Schiffsseile erscheinen hierbei wie das Spinnennetz. Der Kapitän ist durch die selbst angelegte Seile gefangen wie die Fliege, welche tatenlos und ohne Aussicht auf Rettung dabei zusehen muß, wie der Tod sich ihr nähert.

Nun folgen weiterhin Zwischenschnitte, diesmal jedoch zwischen drei Orten. zusätzlich zu Orloks Totenschiff und Hutters Heimreise kommt nun wieder Ellens Schlafzimmer ins Spiel. Ellen wandelt wieder auf den Balkon und hebt ihre Arme, als ob sie Orlok erwarte. Sie beschließt, ihrem Liebsten entgegenzueilen. Die Frequenz der Zwischenschnitte erhöht sich, die Dramatik steigt. Dann kommt als vierter Ort noch Knocks Zelle, welcher in Erwartung seines Meisters zum Fenster seiner Zelle emporklettert. Die Charaktere werden hier zusammengeführt, bis das Geisterschiff in der Nacht in den Hafen Wisborgs gleitet und Orlok das Schiff verläßt. Mit seinem Sarg unter dem Arm begibt er sich in sein neues Zuhause, während zur gleichen Zeit im Haus gegenüber Hutter seine Ellen wieder in die Arme schließen darf.



Das Schiff hat einen neuen Kapitän.

Am nächsten Morgen wird das Schiff untersucht. Man findet dort die Leiche des Kapitäns, zwei Bißspuren an seiner Kehle sind deutlich sichtbar. Das Logbuch des Kapitäns wird gefunden. Durch dieses erfahren die Stadtoberhäupter Wisborgs vom Ausbruch der Pest an Bord und man ergreift sofort Gegenmaßnahmen. Kranke dürfen fortan ihre Häuser nicht mehr verlassen, die Häuser selbst werden mit Kreuzen aus Kreide als verseucht markiert. Schon bald ist der größte Teil der Häuser Wisborgs unter Quarantäne gestellt und Särge werden aus den Häusern getragen.

Ellen findet das Vampirbüchlein Hutters und erfährt daraus die Hintergründe des Geschehens. Hutter versucht noch, ihr das Büchlein zu entreißen, doch die Kontrolle der Situation liegt schon längst nicht mehr in seinen Händen. Ellen zeigt auf das gegenüber ihrem Fenster liegende Haus Orloks und Hutters letzter Versuch, sich zwischen die beiden zu stellen, ist mehr als nur hoffnungslos. Ellen beginnt zu verstehen, daß ihre Beziehung zu Hutter zum Scheitern verurteilt ist und verläßt unter Tränen das Zimmer. Hutter wird daraufhin die Hoffnungslosigkeit seiner Situation bewußt. Er schaut zu dem Haus hinüber, in welchem Orlok lauert, der Ellen all dies zu geben vermag, was sie von Hutter niemals erhalten würde. Wie unter Schock sinkt Hutter auf das Bett.

Szenenwechsel in das Haus von Hutters Freunden, den Hardings. Ruth Harding ist krank und ihr Bruder macht sich auf den Weg, einen Doktor zu holen. Doch der Vampir naht bereits. Ein Windhauch bläst die Flamme der Kerze aus und Ruth kauert sich angsterfüllt

in einer Ecke des Zimmers zusammen. In dieser Szene ist der Vampir selbst nicht zu sehen. Aber das Publikum weiß genau, was Ruth passiert.

Auch am nächsten Tag reißt der Strom der Särge nicht ab. Ellen ist zunehmend am Verzweifeln und im Vampirbüchlein findet sie die Antwort auf die Frage, wie der Vampir zu bekämpfen ist. Eine Jungfrau ohne Sünde muß den Vampir den ersten Hahnenschrei vergessen lassen, erklärt ein Zwischentitel. Da Ellen genau dies zu tun gedenkt, wird der Grund für die Kluft zwischen Hutter und Ellen vollends deutlich. Ellen ist eine Jungfrau, Hutter hat sie nie angefasst. Und sie ist deshalb sexuell frustriert. Sie wird sich dem Vampir hingeben müssen, der die lustvolle Seite Hutters verkörpert. Das Beziehungsdreieck ist nun endgültig offensichtlich und vervollständigt. Dies ist jedoch eine sehr ambivalente und subtil inszenierte Botschaft. Man kann den Zwischentitel neben dem erotischen auch in einem religiösen Sinne interpretieren, worin dann Ellen wie die absolute Reinheit erscheint, der Mutter Gottes gleich, die ihr Leben opfert um das Böse zu bekämpfen.

In der Nacht steht der Vampir regungslos an seinem Fenster und schaut zu Ellens Schlafzimmer hinüber. Ellen spürt seinen Ruf, erwacht aus ihrem Schlaf und begibt sich zum Fenster. Nun sehen wir Hutter, der an ihrem Bett wacht. Wohlgermerkt an ihrem Bett, nicht in ihrem Bett. Und natürlich ist er bei der Wache eingeschlafen, wie wohl nicht anders zu erwarten. Ellen öffnet ihr Fenster, womit dem traditionellen Glauben Genüge getan ist, daß Vampire ein Haus nur dann betreten können, wenn sie dazu von dessen Bewohner eingeladen wurden. Orlok ist die Erregung anzusehen und er bricht auch sofort zu Ellen auf.



Orlok wartet am Fenster, bis Ellen ihn einlädt.

Ellen schickt Hutter aus dem Haus, er möge Professor Bulwer holen. Nun ist sie mit Orlok alleine. Wie ein Schatten schleicht er die Treppe zu ihrem Zimmer empor. Mit unglaublich langen Fingern greift sein Schatten nach Ellens Tür. Voller Angst weicht Ellen auf ihr Bett zurück. Sie weiß, was sich vor ihrer Tür befindet.

In der folgenden Einstellung sieht man Ellen auf ihrem Bett sitzen. Der Schatten von Orloks Hand streckt sich nach ihr aus, wandert von ihren Knien aufwärts bis zu ihrem Herzen. Der Schatten greift nach Ellens Herz, Ellens Körper bäumt sich unter Schmerzen auf.



Graf Orlok schleicht die Treppe hinauf.

Hutter trifft bei Bulwer ein. Die Dämmerung naht, wie man an der Wanduhr im Hintergrund erkennen kann. Die Zeit eilt also. Währenddessen saugt der Nosferatu das Blut aus Ellens Hals. Doch dann kräht der Hahn und dem Vampir wird bewußt, wieviel Zeit vergangen ist. Knock versucht noch, seinen Meister aus seiner Zelle heraus zu warnen, doch es ist zu spät.

Durch Ellens Fenster sehen wir das Sonnenlicht Orloks Haus fluten, für eine Rückkehr in die Sicherheit des Sarges ist es somit zu spät. Der Graf versucht zu fliehen, doch unter der Einwirkung der Sonnenstrahlen zerfällt er zu Staub.

Diese Szene beinhaltet gleichzeitig eine Abweichung vom klassischen Vampirmythos

als auch eine Erweiterung desselben. Die Abweichung ist, daß der Vampir über ein Spiegelbild verfügt, denn er ist deutlich im Spiegel neben Ellens Bett zu sehen. Als Erweiterung kann angesehen werden, daß Orlok zu Staub zerfällt. Erst mit diesem Film tauchte die Idee auf, daß Vampire kein Sonnenlicht vertragen. Bram Stoker ging seinerzeit auch noch davon aus, daß Sonnenlicht unschädlich ist und läßt Dracula am hellichten Tag durch London spazieren, übrigens ebenso wie Coppola in seiner Verfilmung **Dracula (1992)**.

Der Vampir ist tot. Knock sitzt in seiner Zelle, durch Seile gefesselt und endgültig wie eine Fliege im Netz gefangen. Ellen stirbt in Hutters Armen.

Nachdem wir nun den Film vollständig durchgekaut haben, ist es angebracht, einige Hintergründe zu beleuchten.

Der Regisseur des Films, Friedrich Wilhelm Murnau, wurde am 28. Dezember 1888 als Friedrich Wilhelm Plumpe in Bielefeld geboren. Seine Jugend verbrachte er in Kassel und Wilhelmshöhe. 1907 machte er sein Abitur und zog nach Berlin-Charlottenburg, weil er Philologie studieren wollte. Dort verliebte er sich in den Sohn eines Bankiers und einer Opernsängerin, Hans Ehrenbaum-Degele. Zusammen mit Hans verließ er Berlin und ging nach Heidelberg, um Kunstgeschichte und Literatur zu studieren.

1909 begaben sich die beiden in die Stadt der bekannten Künstlergruppierung *Der blaue Reiter*, den Ort Murnau in Oberbayern. Nun legte Friedrich Wilhelm Plumpe seine Nachnamen ab und nahm stattdessen den Namen dieses Ortes an.

1913 begann Hans Ehrenbaum-Degele, die expressionistische Zeitschrift *Das neue Pathos* herauszugeben. Murnau trat in das Ensemble von Max Reinhardt ein und begann eine verheißungsvolle Karriere. 1914 wurde er jedoch zum 1. Garderegiment zu Fuß eingezogen und an die Ostfront versetzt. 1917 wechselte er zu den Fliegern und wurde bei Verdun stationiert. Als er bei einem Flug die Orientierung verlor und in der Schweiz notlanden musste, wurde er in Luzern interniert und der Krieg war für ihn somit zu Ende.

In Luzern verfasste er ein Drehbuch mit dem Titel *Teufelsmädels*. 1928 behauptete er, die deutsche Botschaft sei damals an ihn herangetreten mit der Bitte, Propagandafilme herzustellen. Ob dies nun der Wahrheit entspricht oder nicht, ist irrelevant. Wichtig ist, daß Murnau während seiner Internierung den Zugang zum Film fand.

Nach Kriegsende kehrte Murnau nach Berlin zurück und zog ins Haus der Ehrenbaum-Degeles ein. Hans starb 1915 an der Ostfront und Murnau wurde nun zum Ersatzsohn, genoß lebenslanges Wohnrecht.

1919 übernahm er mit *Der Knabe in Blau (1919)* seine erste Regiearbeit, gefolgt von **Satanas (1919)**. Murnau zeigte einen starken Hang zu Themen des Horrors, **Der Bucklige und die Tänzerin (1920)**, **Der Januskopf (1920)** sowie **Schloß Vogeloed (1921)** folgten. Mit **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** machte er endgültig auf sich aufmerksam. Den finalen Durchbruch in die erste Liga der Regisseure schaffte er mit seinem wohl besten Film, *Der letzte Mann (1924)*. Zwei Jahre später folgte **Faust: Eine deutsche Volkssage (1926)**, sein letzter in Deutschland produzierter Film. Danach ging Murnau in die USA. Mit *Tabu (1931)* sorgte er dort ein weiteres Mal für Aufsehen, denn der Film überlebte die Scheren der Zensur nicht, ohne wegen seiner Darstellungen nackter Mädchen massive Schnitte in Kauf zu nehmen.

Murnau selbst erlebte die Premiere von *Tabu (1931)* nicht mehr. Er hatte sich in den Kopf gesetzt, mit dem Auto von Hollywood zur Premiere nach New York zu fahren und ließ bei der Abfahrt am 11. März 1931 seinen des Autofahrens unkundigen Diener das Steuer übernehmen. Laut einer Prozeßaussage saß Murnau auf dem Rücksitz des Wagens und der eigentliche Chauffeur auf dem Beifahrersitz, als sich der tragische Unfall ereignete. 1975 schrieb Kenneth Anger in *Hollywood Babylon* dann jedoch, Murnau habe den Chauffeur explizit ausgeladen, selbst auf dem Beifahrersitz Platz genommen und zum Zeitpunkt des Unfalls seinen Kopf im Schoße des fahrenden Dieners vergraben. So oder so, Murnau wurde aus dem Wagen geschleudert und verstarb kurze Zeit später im Krankenhaus von Santa Barbara.

Am 13. April wurde Friedrich Wilhelm Murnau auf dem Waldfriedhof von Stahnsdorf beigesetzt. Die Grabrede hielt kein geringerer als Fritz Lang.

Der Darsteller des Grafen Orlok war ein weiteres Mitglied des Ensembles von Max Reinhardt mit dem treffenden Namen Max Schreck. Er wurde am 11. Juni 1879 in Berlin geboren und drehte bis zu seinem Tod am 26. November 1936 etwa 50 Filme. **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** ist von all seinen Arbeiten jedoch die bekannteste. Seine Darstellung des Grafen Orlok ist legendär. Der kahle Kopf, die spitzen Ohren, das rattenähnliche Gesicht und die langen Finger schufen eines der angsteinflößendsten und abstoßendsten Monster aus der Welt des Horrorfilms. Orlok ist auf der Leinwand so präsent, daß man beinahe den fauligen Gestank zu riechen glaubt, der von ihm ausgeht. Schrecks surreale Bewegungsabläufe machen diese Figur dann noch unheimlicher. Noch heute stellt Schrecks Darbietung alle Versuche großer Schauspieler, Monstren und Ungeheuer zu mimen, in den Schatten. In jeder Szene, in welcher Schreck zu sehen ist, vermittelt er eine Aura der Pestilenz und selbst wenn er nur bewegungslos im Raum steht, spielt er alleine durch sein Aussehen und seine genial gewählte Körperhaltung seine Mitschauspieler an die Wand. Von Lon Chaney bis hin zu Robert De Niro schuf nie wieder jemand eine derart furchteinflößende Präsenz auf der Leinwand.



Der Vampir öffnet die Tür zu Ellens Schlafzimmer.

Ein Vergleich Max Schrecks mit anderen Dracula-Darstellern ist jedoch wenig fruchtbar. Bela Lugosi sagte hierzu einst vollkommen richtig, daß Schrecks Figur des Nosferatu darauf ausgelegt war, ein Monstrum darzustellen, nichts anderes. Orlok sollte bar jeden Hauches von Menschlichkeit sein. Seine Nachfolger in der Rolle des Grafen sahen sich jedoch mit einer gegensätzlichen Figur konfrontiert. Graf Dracula sollte stets mit Menschen verwechselt werden, Lugosis Verkörperung des Grafen war sogar ein angesehenes Mitglied der besseren Gesellschaft und genießt das Vertrauen seiner Opfer. Die Anforderungen, welche an Max Schreck gestellt wurden, waren weitaus weniger anspruchsvoll und erforderten weniger schauspielerische Vielseitigkeit als jene von Bela Lugosi, Christopher Lee oder gar Gary Oldman. Aber dies reduziert seine Leistung in keinsten Weise, denn von allen Inkarnationen des Vampirs ist Max Schrecks Graf Orlok diejenige, der man am wenigstens auf der Straße begegnen möchte.

Doch bei aller Perfektion des Schauspiels und Murnaus Inszenierung blieb dem Film und den daran Beteiligten kein Glück beschert. Vor allem Murnau, der auch angesichts des Mangels an Budgets eine echte Meisterleistung vollbrachte, sollte die Früchte kaum ernten können. Dies liegt vor allem in einem epochalen Fehler Murnaus bzw. der Prana Film begründet. Um Geld zu sparen, verzichtete man wie schon bereits zuvor bei **Der Januskopf (1920)** darauf, die Romanvorlage zu lizenzieren. Die Ursache hierfür ist strittig. Einige Historiker behaupten, man hätte nie auch nur einen Gedanken an das Urheberrecht verschwendet. Dies darf angezweifelt werden, denn dann wäre der Versuch überflüssig gewesen, die Herkunft des Stoffes durch die Ände-



Der Nosferatu nährt sich an Ellen.

rung der Namen und der Schauplätze zu verschleiern. Wiederum andere vertreten die Meinung, daß eine Lizenzierung aus finanziellen Gründen nicht möglich gewesen sei und man mit **Der Januskopf (1920)** bereits positive Erfahrungen hinsichtlich der Nichtberücksichtigung der Urheberrechte gemacht habe, zumal eine ausgeprägte Lizenzpolitik in der Welt des deutschen Films bis zu diesem Zeitpunkt sowieso nicht vorhanden gewesen sei. Dies mag durchaus richtig sei, aber meiner Meinung nach sind diese Erklärungen gleichbedeutend mit dem Versuch, Eulen nach Athen zu tragen. Denn selbst wenn man versucht hätte, die Verwertungsrechte für Stokers Roman zu bekommen, hätte man sie nie erhalten. Denn diese lagen bereits in den Händen von Carl Laemmles Universal Pictures.

Dies wurde Murnaus Film zum Verhängnis. Das Ignorieren von Bram Stokers geistigem Eigentum hätte sicherlich keine Folgen gehabt, wäre **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** ähnlich erfolglos geblieben wie seine diesbezüglichen Vorgänger. Aber trotz den anfangs eher schlechten Rezensionen durch eindeutig überforderte Kritiker dauerte es nicht lange, bis Kopien des Films ins Ausland verschifft wurden.

Bram Stoker war zwar inzwischen verstorben, aber seine Witwe, Florence Stoker, erfreute sich bester Gesundheit. Sie litt darunter, daß Stokers Geschichten mit Ausnahme von *Dracula, or the Undead* sich nicht gut verkauften und selbst der Erlös aus *Dracula, or the Undead* ermöglichte ihr kein Leben, welches man als wohlhabend bezeichnen könnte. Daher waren ihr die Urheberrechte an dem Roman durchaus wichtig, denn sie waren für sie die greifbarste Chance, den Essensmarken Adieu zu sagen und ein vernünftiges Leben führen zu können. Und so dauerte es nicht lange, bis Florence von **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** Wind bekam.

Ende April 1922 trat Florence Stoker in die British Incorporated Society of Authors ein, eine Gilde, welche sich auch um die Einhaltung der Urheberrechte von Werken ihrer Mitglieder kümmerte. Bereits am 15. Mai entschloß man sich dann, über den Berliner Anwalt Dr. Wronker-Flatow Klage gegen die Prana Film einzureichen. Aber nur unter einer Bedingung: Sollte sich abzeichnen, daß sich die Prana Film wehren und ebenfalls rechtliche Schritte einleiten könnte, würde die Klage sofort fallen gelassen. Die ISoA mit ihrem Geschäftsführer Thring war nicht zur Übernahme von Mehrkosten bereit, da Florence Stoker der Gesellschaft erst beigetreten war, nachdem sie bereits in Schwierigkeiten steckte.

Als die Prana Film im Juni Konkurs anmelden musste trat genau dieser Fall ein. Thring versuchte zunehmend, die rechtlichen Aktivitäten zu beenden, aber Florence Stoker zeigte sich als ausgesprochen resolut. Sie schrieb eine Flut von Briefen an alte Weggenossen ihres Mannes und natürlich auch Thring, bis am 22. August Dr. Wronker-Flatow in dieser Sache eine Generalvollmacht erhält. Ab diesem Punkt gibt es für Florence Stoker keinen Weg zurück mehr, denn Dr. Wronker-Flatow verlangte nicht nur eine Anzahlung von 20 britischen Pfund für die Deckung sofort fälliger Spesen, sondern kündigte auch Gesamtkosten von über 20.000 Mark an - zu jener Zeit ein Vermögen, vor allem für Florence Stoker.

Dr. Wronker-Flatow zog nach dem Konkurs der Prana Film gegen ihren Rechtsnachfolger zu Felde, der Deutsch-Amerikanischen Film Union. Ende März 1924 kam es zu einer ersten Anhörung vor einem Berliner Gericht und im Juli erging das Urteil zur Zahlung von 5.000 Pfund an Stokers Witwe.

Einer jener Weggenossen Bram Stokers, welchen die Witwe kontaktierte, war Hamilton Deane. Deane war Schauspieler am berühmten Londoner Lycaeam, als Bram Stoker dort regelmäßig mit seinem Mentor Henry Irving verkehrte. Inzwischen war aus dem Fall Stoker ein Vorgang im öffentlichen Interesse geworden, denn dank Florence Stokers Aktivitäten und der massiven Unterstützung anderer Autoren, Schauspieler und Verleger tobte die Schlacht auch in den englischen Medien. Plötzlich wurde *Dracula* jedermann bekannt. Bram Stokers Roman hatte seit seinem Erscheinen die Tendenz, in den Regalen zu verstauben, aber plötzlich wollte jedermann genau wissen, worüber in der Presse ständig berichtet wurde. *Dracula, or the Undead* entwickelte sich zunehmend zu einem Bestseller. Aufgrund des wachsenden Bekanntheitsgrades des Romans erwarb Hamilton Deane die Bühnenrechte an dem Roman. Die geschäftstüchtige Witwe, welche allmählich zusehen durfte, wie die Tantiemen zu fließen begannen, sicherte sich hier einen prozentualen Anteil am Gewinn.

Das Stück war ein großer Erfolg, wengleich sich Bram Stoker wahrscheinlich im Grabe umgedreht hätte, hätte er von dessen Inhalt erfahren. Hamilton Deane strich den Schauplatz Transsylvanien komplett aus dem Stück, um die Kosten niedrig zu halten. Stattdessen wurde Dracula zu einer gutbürgerlichen englischen Figur, die sich munter unter die Menschen mischt - daraus entstand späterhin der bereits angesprochene von Bela Lugosi verkörperte Gentlemanvampir, der mit Stokers Original nur noch wenig gemeinsam hat.

Im August 1924 legte die Deutsch-Amerikanische Film Union Berufung gegen das Urteil vom Juli ein. Florence Stoker erwägte daher, vor Gericht Ansprüche auf das Negativ von **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** zu erheben. Da dies jedoch höchstwahrscheinlich nur wenig an ihrer Lage und der weiteren Vermarktung des Films geändert hätte, überlegte sie es sich anders und verlangte stattdessen die Vernichtung des Negativs sowie aller bisher davon angefertigten Filmrollen.

Die Berufung der Deutsch-Amerikanische Film Union war nicht erfolgreich, im Februar 1925 wurde sie abgewiesen. Doch Florence Stoker gab jetzt nicht mehr nach. Am 20. Juli erzielte sie ihren großen Erfolg in der letztmöglichen Instanz. Das Gericht ordnete die vollständige Vernichtung aller Negative und Positive von **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** an.

Diesem Erfolg folgten jedoch noch einige Jahre Streß, denn offensichtlich nahm nicht jedermann die Anordnung zu Vernichtung aller Kopien des Films so genau, wie Florence Stoker das gerne gehabt hätte - zum Glück für uns natürlich. Einer der größeren Eklats fand anlässlich einer Aufführung von **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** durch die Film Society in London statt, also quasi direkt vor Florence Stokers Haustür. Der für die Aufführung Verantwortliche, Ivor Montagu, zeigte sich nach Florence Stokers Beschwerde alles andere als kooperativ und weigerte sich, die genaue Herkunft des Materials zu nennen. Er sagte lediglich, daß die Kopie aus Deutschland stamme. Auch drohte er Florence Stoker im Gegenzug damit, notfalls vor Gericht für einen Präzedenzfall zu sorgen, denn es habe sich nicht um eine öffentliche Aufführung von **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** gehandelt, sondern vielmehr um eine exklusive Vorführung für die Mitglieder der Film Society und somit sei das Urheberrecht nicht von Belang. Im Zuge der Nachforschungen fand Florence Stokers derzeitiger Rechtsvertreter C.A. Bang heraus, daß ein Importeur versuchte, Kopien des Films an mehrere Londoner Kinos zu verkaufen, hier jedoch schon am Vorfeld an der britischen Zensurbehörde scheiterte. Somit war die Film Society rechtlich abgesichert und als der eigentlich Schuldige, nämlich der Importeur, ermittelt werden konnte, war dieser natürlich schon lange über alle Berge. Mit den Filmrollen natürlich.

Die Lage eskalierte 1928, als die Film Society sich dazu entschloß, eine Kopie des Films am 16. Dezember nun doch öffentlich vorzuführen. Angeblich sei diese Kopie zufällig in einem vergessenen Tresor gefunden worden, behauptete die Film Society auf Nachfrage der äußerst wütenden Florence Stoker. Die Film Society ging sogar noch einen Schritt weiter. Sie behauptet, eine Genehmigung der Aufführung durch den wahren Rechteinhaber der Filmrechte an *Dracula, or the Undead* erhalten zu haben, nämlich von Universal Pictures. Deren Londoner Vertreter James Bryson erklärte daraufhin, daß Universal in der Tat die Filmrechte innehatte und Kopien von **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** somit unter ihre Zuständigkeit fielen und nicht mehr unter jene von Florence Stoker. Allerdings behauptete Bryson nun, der Film Society niemals grünes Licht für eine Aufführung gegeben zu haben.

Die Film Society hingegen behauptete weiterhin, die Vorführrechte von Universal erhalten zu haben und verweigert die Herausgabe der Kopie an Florence Stoker. Dies sei schon alleine deshalb nicht nötig, weil sich die Film Society dazu verpflichtet sähe, künstlerisch wertvolle Filme zu sammeln und zu erhalten. Außerdem behauptete er, daß in den USA Kopien des Films kursieren würden, welche die International Film Arts Guild in Umlauf gebracht habe.

Florence Stoker sah sich plötzlich auf der Verliererstraße, denn ein Kampf gegen Windmühlen zeichnete sich ab. Sie hoffte nun noch alleine auf einen Verkauf der Filmrechte von Stokers Roman und verzichtete darauf, Universal und die Film Society vor Gericht zu

zerren. Anfang April schaffte sie es dennoch, die Film Society zur Herausgabe ihrer Kopie des Films zu bewegen. Höchstwahrscheinlich wurde diese Kopie dann von Florence Stoker verbrannt.

Im Juni schlug daraufhin die International Film Arts Guild zu. Sie organisierte in New York ein groß inszenierte US-Premiere einer umgeschnittenen Fassung von Murnaus Werk mit dem Titel *Nosferatu the Vampire*. Etwas später startete der Film auch in Detroit, diesmal lautete der Titel des Films *Dracula*. Verantwortlich für diese Nacht-und-Nebel-Aktion war Symon Gould, der Gründer der Film Arts Guild. Er hatte auch die neue Schnittfassung angefertigt und befand sich demnach auch im Besitz einer Kopie von Murnaus Originalfassung. In England verzichtete man auf die Einleitung von Gegenmaßnahmen. Dies läutete wahrscheinlich die Rettung von **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** ein, denn am 15. August 1930 erhielt die Universal im Tausch gegen 400 Dollar ein Paket von Symon Gould, in welchem sich die Filmrollen befanden. Die Universal dachte natürlich nicht im Traum daran, den Film zu vernichten.

Florence Stoker starb 1937 in Knightsbridge. **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** war zwar schon seit der Klärung der Rechte für **Dracula (1930)** und der Rettungsaktion Universals außerhalb einer realen Gefahr, aber Florence Stokers Tod ebnete vollends den Weg der überlebenden Kopie aus Universals Archiven. Bis zu einer Wiederaufführung sollten jedoch noch viele Jahre vergehen. Der Einfluß des Films auf die zukünftige Produktion von Horrorfilmen war dementsprechend auch erst verhältnismäßig spät spürbar. Stephen King war mit *Salem's Lot* und der gleichnamigen, unter der Regie von Tobe Hooper entstandenen Verfilmung **Salem's Lot (1979)** der erste, welcher sich von dem mittlerweile zum Standard erwachsenen Gentlemanvampir abwandte und seinen Vampir vorrangig an der Person des Grafen Orlok orientierte. Noch im gleichen Jahr drehte Werner Herzog sein eher mißglücktes Remake **Nosferatu: Phantom der Nacht (1979)** mit Klaus Kinski in der Titelrolle. Kinski spielte die Rolle an der Seite von Donald Pleasance und Christopher Plummer noch ein weiteres Mal, als in Italien die Fortsetzung zu Herzogs Film in Angriff genommen wurde: **Nosferatu a Venezia (1986)**. Der bislang letzte nennenswerte Film mit Bezug zu Murnaus Werk ist E. Elias Merhiges **Shadow of the Vampire (2000)**, einem kleinen Film, welcher versucht, einen Vampirmythos um die Dreharbeiten von **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** zu stricken. Max Schreck, dargestellt durch Willem Dafoe, mutiert hier zu einem echten Vampir, welcher von F.W. Murnau, verkörpert durch John Malkovich, nur mühsam im Zaum gehalten wird. **Shadow of the Vampire (2000)** ist inhaltlich blanker Unsinn und auch in den Details sehr unsauber recherchiert, aber er ist dem Mythos um **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** durchaus zuträglich. Und welcher Dracula-Darsteller kann noch von sich behaupten, fast 80 Jahre nach seinem Auftritt noch für einen echten Vampir gehalten zu werden?

Kapitel 17

Häxan (1922)

Muß ein Film in erster Linie stets unterhaltsam sein? Ist ein Film nicht auch der geeignetste Weg, das Wissen der Masse zu verbreitern? Sollte es uns nicht möglich sein, für populäre Filme andere klare und verlässliche Formen zu finden als die rein unterhaltenden? Sollte es einem Film nicht möglich sein, ein Problem auf andere Art und Weise zu behandeln als anhand eines sozialen Dramas? Ich möchte nun gerne wissen, ob ein Film das Interesse der Öffentlichkeit auf sich lenken kann, ohne Massen von Effekten, ohne Sentimentalität, ohne vereinheitlichte Erzählmethode, ohne Spannung, ohne Helden und Heldinnen, kurz: ohne all diese Dinge, auf welchen ein guter Film normalerweise beruht? Mein Film besteht aus einer Reihe von kleinen Episoden, welche, als Teil eines Mosaiks, einer Idee Ausdruck verleihen.

- Benjamin Christensen

Benjamin Christensen wurde im Jahr 1879 als jüngstes von 12 Kindern in einem kleinen Provinzkaff in Dänemark geboren. Er hatte die Absicht, Arzt zu werden und so kam es, daß er im Alter von 18 Jahren Student an der Universität Kopenhagen wurde. Aber sein Studium drohte, zu einem Desaster zu werden, denn er war ein schlechter Student. Doch dazu kam es nie, denn eines Morgens lenkte der Zufall Christensens Schicksal auf völlig andere Bahnen, welche unter anderem zu **Häxan (1922)**¹ führen würden.

An diesem Morgen stand der junge Benjamin Christensen vor seinem Spiegel und war mit seiner Morgenrasur beschäftigt, aus vollem Halse singend. In dem Zimmer befand sich ein kleines Fenster hin zur Straßenseite und plötzlich steckte ein Fremder den Kopf durch dieses Fenster um herauszufinden, wessen Stimme hier so kräftig schmetterte. Dieser Fremde entpuppte sich als einer der bekanntesten dänischen Opernsänger und er war von Christensens Gesang so begeistert, daß er ihn dazu überredete, sein Studium gegen eine Gesangsausbildung nebst entsprechender Tätigkeit am königlich-dänischen Orchester einzutauschen. Christensen war dem nicht abgeneigt und unter den Fittichen seines neugefundenen Mentors erhielt er als einziger von 40 Bewerbern die Zulassung als Schauspielschüler.

Im Jahr 1902 gab Benjamin Christensen sein Debüt in einer Operette und wurde mit wohlwollenden Kritiken belohnt. Doch diese Karriere sollte nicht lange währen. Benjamin Christensen erkrankte und seine Stimme erholte sich nie wieder in vollem Maße. Die Schauspielausbildung hatte er jedoch in der Tasche und so wechselte er zu einem Provinztheater und zu gesangsfreien Rollen.

¹**Häxan**, aka **Heksen**, aka **Die Hexe**, aka **Witchcraft Through the Ages**, aka **Der Aberglaube in Vergangenheit und Gegenwart**, aka **La sorcellerie à travers les ages**, aka **The Witches** *Svensk Filmindustri, Dänemark/Schweden 1922, Regie, Drehbuch: Benjamin Christensen, Kamera: Johan Ankerstjerne, Schnitt: Edla Hansen, Bühnenbild: Richard Louw, Musik: Launy Grøndahl (Filmmusik 1922), Emil Reesen (Re-Release 1941), Daniel Humair (Re-Release 1968), Darsteller: Maren Pedersen, Karen Winther, Clara Pontoppidan, Oscar Stribolt, Tora Teje, John Andersen, Astrid Holm, Aage Hertel, Ib Schønberg, H.C. Nielsen, William S. Burroughs (Sprecher Re-Release 1968), Laufzeit: ca. 107 Minuten)*

Doch auch hier wurde er nicht glücklich. Christensen litt schrecklich unter Lampenfieber und die Hoffnung auf Besserung nach dem Gewinn von etwas Routine erwies sich als falsch. Christensen war ständig nervös, sobald er Zuschauer hatte. Er konnte nur arbeiten, wenn er alleine war oder sich zumindest erfolgreich einreden konnte, es wäre kein Publikum anwesend, ansonsten wurde er vor Auftritten zu einem Fall für den Arzt und lief auch stets Gefahr, durch seine immense Nervosität eine Aufführung zu ruinieren. Als Konsequenz gab er die Schauspielerei wieder auf.

Stattdessen verdiente er (nicht gerade wenig) Geld als Repräsentant eines Champagnerherstellers aus Frankreich. Sein eigentliches Talent lag daher einige Jahre auf Eis und auch die Welt des Films erschien Christensen nicht als künstlerisch interessante Option. Um nicht zu sagen, Film kam für ihn nicht in Frage, da er in diesem Medium keinerlei Spielraum zur künstlerischen Entfaltung sah.

Dies änderte sich jedoch nach einem Filmbesuch. Als er in einem Filmtheater saß und sich Urban Gads *Afgrunden* (1910) ansah, war er überaus beeindruckt von dessen Hauptdarstellerin, Asta Nielsen. Ihre Darstellung überzeugte Benjamin Christensen von dem ungeheuren künstlerischen Potential von Filmen. So beschloß er, sich als Schauspieler in Filmen zu versuchen - dieser Industriezweig erschien ihm nun wie ein Geschenk des Himmels, denn schließlich hat man als Schauspieler beim Film alles, nur kein anwesendes Publikum. Und so begann im Jahr 1912 seine neue Karriere.

In den folgenden zwei Jahren arbeitete Christensen als Darsteller in mehreren Produktionen mit, welche aber inzwischen ausnahmslos als verloren betrachtet werden. Christensen war mit seiner neuen Tätigkeit auch prompt noch nicht so glücklich wie erhofft. Die technischen Grenzen, welche Filmen gesteckt waren, irritierten ihn sehr und so dauerte es nicht lange, bis er davon überzeugt war, daß er selbst so manches besser würde lösen können als seine Regisseure. Er begann, die Firmenleitung zu bearbeiten, bis sie ihm erlaubten, selbst Regie führen zu dürfen.

Dieses Ziel erreichte er mit *Det Hemmelighedsfulde X* (1914), einem Spionagefilm. Christensen führte dort Regie und übernahm auch gleich die Hauptrolle. Zu diesem Zeitpunkt war dieser Film die größte Produktion in der Geschichte des dänischen Kinos. Sage und schreibe drei Monate Produktionszeit verbriet Christensen anstelle der üblichen Wochen und auch das Budget sprengte die gewohnten Dimensionen. Aber das Ergebnis gab Christensen recht, denn der Film wurde zu einem riesigen Erfolg. Dieser Erfolg beschränkte sich anfangs noch auf die skandinavischen Länder, denn ein flächendeckender internationaler Vertrieb erwies sich als schwierig. Europa stand an der Schwelle zum ersten Weltkrieg und gerade Spionagefilme waren hier in vielen Ländern nicht gerne gesehen. In Deutschland und Österreich-Ungarn waren Spionagefilme sogar generell verboten. Hier schloß Christensen dann auch gleich seine erste Bekanntschaft mit der Zensur. Es begannen äußerst zähe Verhandlungen mit dem preußischen Kriegsministerium zwecks einer Freigabe des Films für den deutschen Markt. Christensen schaffte es auch, diese Freigabe schließlich zu erwirken, aber er musste Federn lassen. Dieser Erfolg war nur zu erreichen, indem er heftige Schnittauflagen erfüllte und sämtliche Spione und Agenten zu Schmugglern umtitulierte.

Det Hemmelighedsfulde X (1914) wurde zu einem der erfolgreichsten und dank der innovativen Regie, Kamera und Schnitt auch zu einem der besten Filme seiner Zeit. Der Film betrat entsprechend der Versprechungen Christensens gegenüber seiner Chefetage und auch seinen Anforderungen sich selbst gegenüber künstlerisches Neuland. Der Film fiel vor allem durch seinen außergewöhnlichen Umgang mit Licht und Schatten auf, ein halbes Jahrzehnt bevor der Expressionismus in Deutschland seine Wurzeln in den Boden schlug. Christensen benutzte vorrangig nur eine Lichtquelle und baute die hierdurch resultierenden starken Schattenwürfe elegant in das Gesamtbild ein. Berühmt sind auch seine Versuche mit Gegenlicht, welches scharf umrissene Silhouetten erzeugte und Szenen in dunklen Räumen, welche durch einzelne Lichtstrahlen durchbrochen werden. Benjamin Christensens Regiedebüt war sowohl künstlerisch als auch kommerziell ein großer Erfolg.

Daß dieser Erfolg keine Eintagsfliege sein würde, musste er mit seinem nächsten Film

beweisen - und der zweite Film ist bekanntermaßen immer der schwierigste. In *Hævners nat* (1916) schildert Christensen die Geschichte eines Mannes, welcher unschuldig im Gefängnis landet und dort über die Jahre hinweg und allen Widrigkeiten zum Trotz seine Menschlichkeit und Lebensphilosophie bewahrt. Auch hier übernahm Christensen wieder die Hauptrolle. Und diese zweite Produktion erfüllte die Erwartungen meisterhaft. *Hævners nat* (1916) erhielt überschwengliche Kritiken und schaffte auch den Sprung über den großen Teich in die USA. Dort wurde „Benjamin Christie“ als wahres Genie gefeiert, welches in fast vollständiger Eigenarbeit ein Meisterwerk abgeliefert habe. Christensen ging auf eine Promotion-Tour durch die USA und hatte dort prompt interessante Erlebnisse. Da wäre eines der unterhaltsamen Variante, denn als Christensen in seinem New Yorker Hotel singend in der Badewanne saß, wiederholte sich die Geschichte. Während seines lautstarken Bads erhielt er einen Anruf von der Rezeption, daß sich ein Herr gerne mit ihm unterhalten würde. Dieser Herr entpuppte sich als die Opernlegende Enrico Caruso, welcher, wie es der Zufall so will, im Nachbarzimmer zu Christensens Unterkunft logierte. Er hatte Christensen singen gehört und wollte nun unbedingt zusammen mit ihm auftreten. Aus bekannten Gründen lehnte Christensen jedoch ab. Das zweite Erlebnis war von wesentlich ernsthafterer Natur. Aufgrund der Thematik seines Films gab Christensen eine Vorstellung vor den Insassen des berüchtigten Gefängnisses Sing-Sing. Während dieser Vorstellung wurde im Publikum ein Häftling erstochen. Die besonnen-menschliche Reaktion eines der Wächter auf diesen Vorfall beeindruckte Christensen zutiefst und die beiden Männer sprachen die ganze Nacht über miteinander. Dieser humanistische Dialog bestärkte nicht nur Christensens Meinung, welche er in *Hævners nat* (1916) vertrat, nämlich daß jeder auf Abwege geratene Mensch eine zweite Chance verdient. Christensen verließ Sing-Sing derart beeindruckt, daß diese Thematik und auch die Ungerechtigkeiten der Justiz ihn immens beschäftigten. Dieses Gespräch legte den Grundstein für **Häxan (1922)**.

Die Amerikaner waren von *Hævners nat* (1916) so sehr beeindruckt, daß die Vitagraph Christensen eine Anstellung als supervising director anbot. Der Inhaber dieser Position ist sozusagen der Chef aller Regisseure eines Filmstudios, sämtliche Regisseure lassen ihre Arbeit von ihm absegnen und werden von ihm überwacht. Doch Christensen lehnte das Angebot ab, denn im Stillen plante er bereits **Häxan (1922)**. Zu diesem Zeitpunkt wurde die anfangs noch schwammige Idee zu diesem Film bereits recht konkret. Durch seine Erlebnisse im Staatsgefängnis und sein generelles Interesse für okkulte Themen stand für ihn bereits fest, daß sein nächster Film diese beiden Bereiche miteinander verbinden würde - und was bietet sich hierfür mehr an als eine Aufarbeitung der Hexenverfolgungen im Mittelalter?

Christensen kehrte nach Dänemark zurück. Da aufgrund des tobenden Krieges eine internationale Vermarktung von Filmen zunehmend schwieriger bis unmöglich wurde, verkaufte er seine Firma und fing 1919 bei der schwedischen Svensk Filmindustri an. Die dänische Filmwirtschaft hatte ihren Tiefpunkt erreicht, während die schwedische zu florieren begann, und Christensen war somit Teil des Aufschwungs. Diese Firma produzierte u.a. auch den überaus erfolgreichen **Körkarlen (1920)** und Christensen war bei dieser Company in guten Händen.

Benjamin Christensens Idee zu **Häxan (1922)** war zum Zeitpunkt dieses Wechsels bereits ausgereift genug, um mit der Planung zu beginnen. Christensens Vorhaben war inzwischen auch angewachsen. Er dachte nicht mehr nur über einen Film nach, sondern beabsichtigte das Schaffen einer Trilogie. Eine Trilogie über den Aberglauben sollte es werden. **Häxan (1922)** sollte die Hexenverfolgung des Mittelalters zum Inhalt haben, danach sollten noch ein Film über die gewalttätigen Visionen einiger Heiliger sowie ein weiteres Werk über Geistesbeschwörungen folgen. Doch nur **Häxan (1922)** wurde wirklich vollendet.

Doch genug des Vorspiels, werfen wir nun einen Blick auf **Häxan (1922)**.

Wie schon durch das einleitende Zitat zu diesem Kapitel kenntlich gemacht, hatte Christensen keineswegs die Absicht, einen reinen Unterhaltungsfilm zu drehen. Stattdessen wollte

er vor allem Inhalte an sein Publikum vermitteln. Heute würde man ein solches Vorhaben als Dokumentation oder Dokudrama bezeichnen, aber diese beiden Begriffe waren zu Beginn der 20er Jahre noch gänzlich unbekannt. Natürlich wurden nicht nur Unterhaltungsfilme gedreht, im Gegenteil. Aber das, was man heute unter einer Dokumentation versteht, waren damals lediglich Abbildungen der realen Welt und ohne wissenschaftlichen Hintergrund. Filme von vorbeifahrenden Zügen, Szenen des Alltags und Filme, welche Tiere zeigten, gab es zuhauf, aber nunmal eher mit Bildbänden oder Postkarten vergleichbar als mit tiefgehenden Schilderungen eines Themas mit lehrreichem Charakter. Die erste wirkliche Dokumentation der Filmgeschichte ist der ebenfalls 1922 entstandene, weltberühmte und mit Auszeichnungen überhäufte *Nanook of the North* (1922) von Robert J. Flaherty, welcher das Leben eines Eskimos schildert. **Häxan (1922)** ist einen Tick älter und Benjamin Christensen betrat mit seinem Film Neuland. Und auch wenn der Film erst zu einem späteren Zeitpunkt entstanden wäre, fiel die Einordnung nicht leichter. Filmhistoriker streiten noch heute darüber, ob **Häxan (1922)** denn nun eine Dokumentation sei oder nicht. Weshalb, das werden wir noch sehen.



Benjamin Christensen starrt von der Leinwand

Der einleitende Titel bezeichnet **Häxan (1922)** als kulturhistorische Betrachtung in 7 Kapiteln bewegter Bilder. Christensen läßt schon zu Beginn den Gedanken an seichte Unterhaltung erst gar nicht aufkommen. Und auch bereits die allererste Einstellung des Films läßt ungewöhnliches erahnen: Christensens Antlitz starrt unbewegt von der Leinwand herunter und macht unmißverständlich klar, daß dies allein *sein* Film ist. Was auch während des Verlaufs des Films des öfteren auffällt, als Christensen von sich stets in der ersten Person redet, an späterer Stelle von *seinen* Schauspielern spricht und sich bei den Mitarbeitern bedankt, welche ihn bei der Her-

stellung des Films unterstützten.

Christensen unterteilte den Film in die bereits erwähnten sieben Abschnitte. Diese unterscheiden sich inhaltlich und zum Teil auch stilistisch stark voneinander, weshalb es sich anbietet, den Film auch kapitelweise abzarbeiten. Christensen beendet übrigens auch die Abschnitte, mit Ausnahme des letzten, mit einem Schriftzug *Fortsetzung folgt ...*, ganz als ob er den Film auch dafür vorgesehen habe, im Rahmen von Lehrveranstaltungen in kleinen Happen eingesetzt werden zu können.

Im ersten Abschnitt versucht Christensen, einen Überblick über die Geschichte des Mystizismus zu geben². Dies geschieht auf recht schulmeisterliche Art, mit Texttafeln, altertümlichen und mittelalterlichen Abbildungen von Hexen, Teufeln und Dämonen, sowie Modellen, welche historische Vorstellungen des Universums verdeutlichen und hin und wieder Christensens Hand, welche einen Zeigestock schwingt - mit anderen Worten: so trocken wie der letzte Fuz eines hundertjährigen Greises. Diese etwa eine Viertelstunde andauernde Einführung ist durchaus sinnvoll, aber in keinster Weise mit den damals und heute herrschenden Vorstellungen eines Kinofilmes vereinbar. Hier wird der Zuschauer definitiv der unverdaulichsten Sorte von Dokumentation ausgesetzt, welche es gibt, nämlich einem Schulfilm, welcher den Zuschauer aus dem Kinossessel heraus und hinter eine Schulbank katapultiert.

²Ja, die Parallelen zu diesem Buch mit dem zweiten Kapitel, *Eine kurze Reise durch die Zeit*, sind nicht von der Hand zu weisen - aber ich schwöre hoch und heilig, daß diese Ähnlichkeit wirklich und hundertprozentig zufällig ist.

In diesem Abschnitt legt Christensen den inhaltlichen Grundstein für den Rest seines Filmes. Er erklärt, daß immer dann, wenn primitive Menschen eine für sie noch unerklärliche Erfahrung machen, die Ursache hierfür der Zauberei und bösen Geistern angedichtet wurde. Er zeigt alte persische Fresken mit Gottheiten, welche als die Verursacher von Krankheiten angesehen wurden, und macht einen Brückenschlag zu den naiven Vorstellungen des Universums der frühen Kulturen. Er zeigt ein Modell welches das Weltbild der alten Ägypter veranschaulicht. Große, unüberwindbare Berge umgeben das Land und die Ozeane. Sie dienen als Säulen für das Himmelsgewölbe, von welchem die Sterne an Seilen herabhängen. Er spricht auch von anderen alten Kulturen, welche annahmen, daß die Welt aus mehreren Terrassen bestünde. Diese naiven Weltbilder dienen Christensen als Ursache für den Glauben an Teufel und böse Geister. Diese leben im Innern der Erde, welche wiederum das Zentrum des Universums darstellt, welches sich um sie dreht. Die Erde ist umgeben von einer Schicht aus Luft, gefolgt von einer Schicht aus Feuer. Dahinter befinden sich himmlische Objekte wie die Planeten, welche sich um die Erde drehen, ebenso wie auch die Sonne, jeder dieser Himmelskörper innerhalb seines eigenen kugelförmigen Himmelsgebildes, welche die anderen umschließt. Die vorletzte rotierende Kugel beinhaltet fest am Himmel angebrachte Sterne, wie jene der Tierkreiszeichen. Und in der äußersten Kugel, ganz außen, da sitzt der Allmächtige mit seinen trompetenden und singenden Engeln. Im Zentrum der Erde ist der Sitz der Hölle, wo all jene zu ewigem Leid verdammt sind, welche den Versuchungen des Teufels unterlagen. Christensen erklärt, daß dieses Weltbild im Mittelalter als real angesehen wurde und die Menschen in Furcht vor dem Teufel lebten und davor, in der Hölle zu landen. Wer nicht nach den Gesetzen Gottes und den Vorstellungen der Kirche lebte, mußte nach der Doktrin religiöser Schwarzweißmalerei dem Teufel zumindest zugetan sein. Hexen hatten angeblich einen Pakt mit dem Teufel geschlossen und mussten demzufolge auf dem Scheiterhaufen verbrannt werden.

Christensen beschreibt hier auch, wozu Hexen nach landläufiger Meinung imstande waren. Sie melken Äxte statt Kühe, verfluchen Schuhe und treffen sich natürlich in ihren eigenen Zirkeln um neue Bösartigkeiten auszuhecken und dem Teufel zu huldigen. Sie verhexen Haustiere, zünden Häuser an, sind Verursacher von Krankheiten. Sie veranstalten Bankette mit Essen aus dem Fleisch Erhängter, fliegen auf Besenstielen herum und küssen des Teufels Arsch. Viel mehr an Inhalten bietet dieser erste Abschnitt nicht und das bricht ihm das Kreuz. Für eine kurze Einführung definitiv zu lang, für einen lehrenden Charakter zu kurz und oberflächlich.

Mit dem zweiten Abschnitt des Films wird es interessanter. Anstelle von trockener Theorie gibt es von nun an szenische Darstellungen mit Schauspielern. Christensen beginnt hier mit der Schilderung des Geschehens in einer Hexenküche, wie man sie sich gegen Ende des 15. Jahrhunderts vorstellte. Eine alte Frau sitzt an einer Kochstelle. Über dem Feuer hängt ein Topf sowie das Skelett eines Tieres (es könnte ein Hund sein). In einem Regal an der Wand liegen Totenschädel, der Raum ist angefüllt mit Fässern und Krügen unbekanntes Inhalts. Zwei weitere Frauen kommen herein, jede mit einem Bund Feuerholz und Reisig über der Schulter sowie einem Sack. Die beiden bringen Zutaten für einen Hexentrank. Eingewickelt im Reisig ist die Hand eines Erhängten. Sie ist nicht mehr sonderlich frisch und schon halb verwest und ausgetrocknet. Ein Finger wird abgebrochen und landet im Kochtopf. An dieser Sequenz wird Christensen hohe Ambition kenntlich. Er zeigt



Das von Christensen erklärte Weltbild: Innen die Erde, Himmel, Feuer, dann die Bahnen der Sonne und Planeten, ganz außen Gott und die Engel

hier einen im Mittelalter real existierenden Glauben. Damals ließ man zum Tod durch den Strang Verurteilte einfach am Galgen hängen, anstelle sie zu begraben. Dies geschah sowohl zur Abschreckung als auch aus religiösen Motiven - wenn man einen Verbrecher nicht bestattete, verwehrte man seiner Seele auch den letzten Frieden. Dementsprechend galten diese Orte auch als Quellen magischer Kräfte. Als Beispiel sei hier die Alraune genannt, jene mit dunkler Magie verbundene Wurzel, welche unter den Füßen der baumelnden Leichen wächst. Und die Finger eines erhängten Diebes waren die Magiequelle schlechthin. Die Leichenteile, welche die Hexen in dieser Szene anschleppen, sind schon alt und nicht mehr gut erhalten. Da die Heilkräfte solcher vergammelter Finger nicht mehr sonderlich stark sind, wird er erst eingeweicht, bevor er im Kochtopf landet. Da noch weitere Zutaten benötigt werden, werden aus dem mitgebrachten Sack noch zwei Kröten herausgefischt, eine Schlange wandert hinterher.



Im Brennholz Bündel ist eine Hand versteckt

Eine Kundin betritt die Szenerie, welche einen Liebestrank kaufen möchte, welcher auch bei einem Mann der Kirche noch Wirkung zeigt. Sie bekommt eine Tinktur aus einem männlichen Spatzen, welches jeden Mann vor Lust um den Verstand bringen soll. Vorsicht, liebe Leser, Obacht! Hier kündigt sich Ungehöriges an, nämlich erotische Aspekte unter Verwendung von Kirchendienern. Oha. Das war auch 1922 noch recht mutig.

Christensen führt diese Ankündigung auch beherzt fort. Die mit dem Trank ausgestattete Magd gibt heimlich ein paar Tropfen in den Wein eines fetten Mönches (dar-

gestellt von Oscar Stribolt, einem beliebten dänischen Komiker). Dieser wird auch prompt spitz wie Nachbars Lumpi und scheucht das Objekt seiner Begierde quer durch das Anwesen. So stellt es sich die Magd bei ihrem Einkauf jedenfalls vor ...

Doch bevor Sie mit dem Trank in der Tasche die Hexe verlassen darf, bietet diese ihr noch eine wohlriechende Hexensalbe an. Sie möge sie benutzen, falls sie den Wunsch verspüre, auf den Brocken zu fliegen. Sie müsse sich nur die Salbe auf einen Teil ihres Körpers auftragen und schon käme der Mönch des Nachts zu ihr geschlichen und beide könnte hinaus in die Nacht fliegen, während er sie mit seinen hungrigen Küssen bedecke.

Szenenwechsel zu zwei verummten Männern, welche die Leiche einer Frau in ein Haus schleppen. Auch sie führen streng Verbotenes im Schilde, nämlich einen menschlichen Körper im Dienste der Wissenschaft zu sezieren. Wohlwissend, daß sie dafür auf dem Scheiterhaufen landen können, flehen sie die Mutter Gottes noch um Verzeihung an. Doch es ist zwecklos, sie werden entdeckt.

Und dann ist da noch der Betrunkene, der in der Nacht die Hauswand entlangtorkelt und fast über eine alte Frau fällt, welche in einem Hauseingang schläft. Er beschimpft sie, sie sei eine Hexe, welche es darauf abgesehen habe, die Beine von Passanten zu verhexen - klar, er hat ja auch Schwierigkeiten, auf selbigen stehen zu bleiben. Daraufhin verhext ihn die Alte tatsächlich - er soll sein schmutziges Mundwerk nie mehr schließen dürfen, bis in alle Ewigkeit. Was er dann auch prompt nicht mehr schließen kann.

An diesen drei Fallbeispielen möchte Christensen zeigen, was ein starker Glaube in Menschen bewirken kann. Die beiden Hexen in der Hexenküche verkaufen Heiltränke, dementsprechend erwartet die Magd von ihnen Unmögliches. Die beiden Ärzte haben die Kirche als ihren ärgsten Feind. Und der Besoffene kriegt seinen Mund nicht mehr zu, nur weil er sich einbildet, er sei mit einem Fluch belegt worden. Wie stark dieser fatale Glaube ausgeprägt sein kann, möchte Christensen mit der nächsten Szene zeigen. Ein Mönch in seinem Kloster erhält überraschenden Besuch vom Teufel, dargestellt von Christensen

selbst. Und sofort bricht Panik unter den Mönchen aus, als die gehörnte Gestalt erscheint. Doch laut Christensen kann der Teufel in vielerlei Gestalt daherkommen. Christensen zeigt uns eine hübsche junge Frau, welche in ihrem Schlaf vom Teufel verführt wird und nackt ihr Haus verläßt, um ihren Verführer im Wald zu treffen. Eine andere junge Frau liegt im ehelichen Bette neben ihrem Mann, als der Teufel leise den Fensterladen öffnet und seine Kräfte spielen läßt. Lustvoll beginnt die Frau sich im Bett zu räkeln und leckt mit ihrer Zunge über ihre Lippen, bis sie den neben ihrem Bett knieenden Teufel liebeshungrig umarmt. Wird es ein feuchter Traum bleiben?

Doch Christensen relativiert dies gleich wieder. In Zwischentiteln schreibt er, daß die Gespielinnen des Teufels zwar durchaus auch junge, hübsche Frauen sein konnten, in der Regel es sich jedoch um alte, häßliche Weiber handelte. Je älter, häßlicher und ärmer, desto mehr lief man Gefahr, als Hexe bezeichnet zu werden. Er springt zurück in die Hexenküche der alten Weiber, in welcher eine der beiden sich aus Verzweiflung über ihr miserables Leben dem Alkohol hingibt, bis sie besinnungslos zu Boden fällt. Nun folgt eine interessante Traumsequenz, in welcher Christensen seine Stärken hinsichtlich der technischen Tricks voll ausspielen kann. Apelone, so der Name des alten Weibs, träumt, daß der Teufel sie besucht, sie ihren armseligen Körper verläßt und mit ihm zu ihrem Traumschloß in den Wolken fliegt, wo all ihre geheimen Wünsche erfüllt werden sollen. Dies ist das zweite Mal seit Beginn des Films, daß Christensen eines der Motive schildert, welche als klassische Triebfeder hinter der Hexerei stehen. Das erste Motiv war der Wunsch nach Sex, dargestellt in der Szene mit dem Mönch. Apelone sehnt sich nach Reichtum. Sie erwacht in einem bequemen Bett, übersät mit Goldstücken. Doch die Goldstücke fliehen vor ihr und führen sie in einem Raum mit einem fürstlich gedeckten Büffett. Durch eine Tür hindurch sieht sie eine tanzende Gesellschaft von Hexen, Feen und Dämonen, doch der Zutritt wird ihr verwehrt. Stattdessen erwacht sie wieder in ihrer jämmerlichen Küche und inmitten ihres jämmerlichen Daseins.

Dieser Abschnitt fesselt den Zuschauer durch seine schönen Bilder und die exquisite Beleuchtung der Szenerie, was wegen des Kontrasts zu dem sachlich nüchternen ersten Abschnitt noch verstärkt wird. Trotzdem ist Christensen hier noch weit von der Perfektion entfernt. Dem Zuschauer erschließt sich nur durch Nachdenken, worauf Christensen mit dieser Ansammlung verschiedener Szenen hinaus will. Es wäre zuträglich gewesen, hätte Christensen die verschiedenen Abschnitte mit Überschriften versehen oder klar gesagt, daß er hier schildern möchte, wie der Glaube an Hexen letztendlich aussah. Stattdessen schwankt er hier hin und her zwischen mystischen Vorstellungen einer Hexenküche und des Traumschlusses und sehr realen Sequenzen wie jener der beiden Ärzte. Der Zuschauer hat keine Chance zu erkennen, was Christensen hier überhaupt sagen möchte - hierzu muß man diesen Abschnitt erst in den Kontext des Rests des Films stellen. Aber bis dies möglich



Die Schlafende leckt sich lüstern die Lippen



Benjamin Christensen in der Gestalt des Teufels

wird, sind die wichtigen Details dieses Abschnittes schon lange vergessen. Der zweite Abschnitt von **Häxan (1922)** ist ein Paradebeispiel, daß ein brillanter Techniker noch lange keinen guten Film ausmacht, sondern daß auch erzählerisches Talent benötigt wird - auch und gerade in Filmen wie diesen, wo Realität und Fiktion munter vermischt werden. Auch beißt sich die eingebrachte Traumsequenz etwas mit dem Rest des Abschnitts. Sind Träume alter Frauen für geschichtliche Fakten von Belang? In diesem Falle mit Sicherheit ja, da die Hexenverfolgungen vollständig auf Aberglauben basierten, aber dennoch wirkt diese Zusammenstellung wie die Faust auf's Auge. Hier spürt man sehr stark, daß Dokumentationen damals noch unbekanntes Terrain waren, denn anders ist diese verworrene Verquickung von Realität mit Fiktion nicht zu erklären.



Die Bleiprobe: Mediziner als Scharlatane

Im dritten Abschnitt widmet sich Christensen den Hexenprozessen und nun beginnt der stärkste Teil des Filmes. Christensen braucht sich nun nicht mehr irgendwelche erotischen Phantasien mittelalterlicher Frauen selbst auszudenken, sondern kann seinen Film an harte Fakten anlehnen. Christensen widmet dieses Kapitel den Hexenproben und -prozessen und orientiert sich hierbei sehr eng am *Malleus Maleficarum*, dem *Hexenhammer*, welcher in Kapitel 2, *Eine kurze Reise durch die Zeit*, von mir beschrieben wurde.

Christensen beschreibt kurz die Wasserprobe, während welcher vermeintliche

Hexen fest verschnürt in tiefes Gewässer geworfen wurden und beginnt dann mit der Inszenierung eines Hexenprozesses sowie seiner Ursachen. Die erste Szene beginnt an einem Krankenbett. Der Herr des Hauses liegt darnieder. Der Mann ist schwer krank und da er noch nie vorher krank gewesen sei, kommt man zu dem aus heutiger Sicht schwachsinnigen Fazit, er sei in Wahrheit gar nicht krank, sondern vielmehr das Opfer einer Zauberin. Um dies zu beweisen, greift man auf eine nicht minder blödsinnige Methode zurück, nämlich die Bleiprobe. Hierzu wird Blei erhitzt, bis es flüssig wird. Unter religiösem Geseire wird es über dem Leib des Kranken hin und her geschwenkt und sofort danach in einem Eimer Wasser abgekühlt. Anhand der Form des erkalteten Bleis liest der vermeintliche Heiler dann die Ursache der Krankheit des Mannes ab und, wie man sich schon denken kann, wählt er die einfachste und für ihn angenehmste Antwort - Jawohl, eine Hexe ist schuld.

Und dann ist da natürlich diese alte Frau, Maria die Weberin, welche dem Töchterchen des kranken Hausherrn schon immer unheimlich war. Eine alte Bettlerin, welche von Haus zu Haus zieht, um Essen bettelt und auch etwas unappetitlich ihre Mahlzeiten zu sich nimmt. Dem Tochterherz erscheint die Sachlage absolut klar - das muß die böse Hexe sein! Hilfesuchend eilt sie in das nahegelegene Kloster, wo der Inquisitor nächtigt. Dort begegnet sie seinem jüngsten Schüler, der ausgesprochen sensibel auf ihre Gegenwart reagiert. Schüchtern senkt er den Blick und erklärt sich nicht als zuständig. Als das Mädchen ihn am Arm packt, überkommt es ihn endgültig und er wehrt sie ab. Derartige Gefühlswallungen müssen natürlich Hexenwerk sein. Mit dieser Szene hat sich Christensen in der Welt der Kirche nicht gerade Freunde geschaffen, An den *Malleus* mit seinen äußerst frauenfeindlichen Phrasen angelehnt, zeigt Christensen hier nämlich sexuelle Repression als weiteres Motiv für religiösen Wahn.

Und so schildert das Mädchen den Fall dem Inquisitor und die alte Maria endet im Kerker. Man zieht ihr ein Tuch über den Kopf, damit sie ihre Peiniger nicht sehen und verhexen kann. Ebenso trägt man sie, denn es heißt, daß Hexen ihre teuflische Macht verlieren, wenn

ihre Füße nicht den Boden berühren.

In diesem dritten Teil gewinnt der Film deutlich an Qualität. Der Grund dafür liegt auf der Hand: eine konsistente, durchgehend erzählte Geschichte anstelle nur lose zusammenhängenden Fragmenten. Hier gibt es nichts zu meckern und siehe da, der Film macht nun auch Spaß.

Der vierte Teil zeigt das Verhör der alten Maria. Zuerst wird sie von zwei Helferinnen entkleidet und sichergestellt, daß sie keine Hexenpülverchen am Leib trägt, mit welchen sie das Tribunal verhexen könnte. Danach beginnen endlose Tage und Nächte am Pranger und im Kreuzverhör der Kirchendiener, welche nur an einem Geständnis interessiert sind. Hier ist eine Szene enthalten, welche einen schönen Regiekniff Christensen vor Augen führt. Maria wird von zwei Männern verhört, welche die Frau zwischen sich hin- und herschubsen. Anstelle dieses Geschehen wie üblich aus einer Totalen zu filmen, entschloß sich Christensen, stattdessen immer nur einen der beiden Männer zu filmen. Man sieht, wie der erste Mann auf Maria einredet und sie nach rechts aus dem Bild schubst. Schnitt. Nun plumpst sie vom linken Bildrand kommend dem zweiten Mann in die Arme. Dieser schubst sie wieder zurück. Maria schwankt sozusagen wie ein Pendel zwischen den beiden Männern hin und her und jeder Stellungswechsel ist von dem vorhergegangenen durch einen harten Schnitt getrennt. Als verbindendes und den Eindruck verstärkendes Element stellte Christensen einen Stuhl in den Hintergrund des Bildes und die Position dieses Stuhles ist bei beiden Kamerapositionen gleich. Durch dieses fixe Element schwankt Maria nicht nur von einer Seite des Bildes zur anderen, sondern es entsteht der Eindruck von Gewalttätigkeit. Maria fällt einmal von links an dem Stuhl vorbei, dann wieder von rechts, jetzt wieder von links ... und so weiter. Durch diesen eigentlich simplen Trick gewinnt die Szene eine Intensität, welche man durch einen Blickpunkt aus der Totalen nicht hätte erreichen können.



Die Hexen sind in ihrer Küche am Werk

Da Maria durch „gutes Zureden“ nicht zu einem Geständnis zu bewegen ist, wird die nächste Stufe aufgefahren: Folter. Sie wird rückwärts in die Folterkammer geführt. Rückwärts, damit das alte Weib die Anwesenden nicht verhexen kann. Auch hier gibt es eine interessante Einstellung, denn der eigentliche Raum liegt zwar im erleuchteten und sichtbaren Bereich des Bildes, allerdings im Bildhintergrund. Der Vordergrund wird beherrscht von den Unheil verheißenden Silhouetten der Folterinstrumente, welche die Szenerie einrahmen. Die Folterknechte beginnen ihr Werk. Christensen zeigt hier natürlich nicht die Vorgänge

bei der Folterung Marias - dies wurde erst im exploitativen Kino aus Europa ab Ende der 60er Jahre praktiziert, in Filmen wie **Hexen bis auf's Blut gequält (1969)** oder **Il trono di fuoco (1970)**. Christensen zeigt stattdessen Close-Ups auf Marias gequältes Gesicht, im Entstehungsjahr des Films nicht minder heftig und ein durchaus gewagtes Unterfangen. Damals vertrat man in der Welt des Films die Ansicht, daß Close-Ups auf Gesichter in höchstem Maße verwerflich und unmoralisch seien. All diese nackten Gesichter in unnatürlich vergrößertem Maße auf der Leinwand passten in keinsten Weise in den Kodex der frühen Filmemacher und dementsprechend sah man sie nur selten bzw. gar nicht. Zumindest bis Benjamin Christensen damit die Fachwelt regelrecht vor den Kopf stieß. Daher waren auch prompt bei den später folgenden Problemen mit der Zensur vor allem Close-Ups die am meisten beanstandeten Einstellungen. Aber dazu kommen wir noch später. Die Szenen verdanken ihre Intensität aber nicht nur Christensens Regie, sondern auch der Dar-

stellerin der Maria, Maren Pedersen. Maren war eine der ersten Krankenschwestern beim dänischen Roten Kreuz gewesen, bis sie im Alter dann verarmte. Sie hielt sich über Wasser, indem sie auf der Straße Rosen verkaufte. Hierbei lief ihr dann Benjamin Christensen über den Weg, der sie prompt für die Rolle der Maria verpflichtete. Maren Pedersen erhielt für ihre Darstellung überschwengliche Kritiken und hatte danach noch einige wenige kleinere Rollen. Nicht viele, denn sie lebte nicht mehr lange, aber wenigstens musste sie die letzten Jahre ihres Lebens nicht mehr auf der Straße verbringen - und wurde durch ihre Rolle in **Häxan (1922)** auch gewissermaßen unsterblich.



Das Tribunal betritt den Raum des Verhörs

Zurück zum Film. Maria gesteht angesichts der Qualen und erzählt dem Richter alles, was er und seine Schergen hören wollen. Und dies ist wieder die Gelegenheit für Christensen, in außergewöhnlichen Bildern mit expliziten Inhalten zu schwelgen. Maria erzählt, wie sie vom Teufel gezeugte Kinder gebar. Sie erzählt, wie sie mit Hexensalbe eingerieben wurde und zusammen mit anderen Hexen auf dem Besen zum Brocken flog, um an einem Hexensabbat teilzunehmen. Dort habe ein Hexensabbat stattgefunden, mit vielen Teufeln, Geistern und Dämonen. Man habe getanzt, sich den Teufeln hingegeben. Es

seien Kreuze zertreten worden, Satan den Hintern geküsst und Säuglinge geschlachtet. Und, wie so oft in derartigen Verhören geschehen, belastet Maria auch gleich noch diejenigen, welche sie in diese Situation brachten. Sie behauptet, auch die Frau des kranken Mannes und die Dienerin hätten am Sabbat teilgenommen, Dann war da noch Elsa, die sie vor einiger Zeit mal getreten hatte, sie solle auch auf den Scheiterhaufen, denn sie habe einst mit ihrer Schwester ihren Nachtopf gegen die Haustür eines Schreibers entleert und ihn hierdurch mit einem Hexenbann belegt, weshalb der gute Mann noch in der gleichen Nacht verstarb. In ihrer Not bezichtigt Maria noch viele andere Frauen der Hexerei, all jene, welche in der Vergangenheit schlecht zu ihr waren.

Die Geständniszene ist der absolute Höhepunkt des Films, wenn nicht gar einer der Meilensteine der Filmgeschichte. Alles, was Maria sagt, illustriert Christensen ausschweifend mit spektakulären Bildern, welche im Gedächtnis eines jeden Zuschauers heften bleiben. Auf dem Ritt zum Brocken sieht man die Hexen auf ihren Besen über die Stadt fliegen. Für diese Szenen versuchte man zuerst, Häuser aus einem fahrenden Zug zu filmen, aber diese Versuche schlugen allesamt fehl, weil die unvermeidlichen Telegraphenmäste ständig im Bild waren und diese nunmal überhaupt nicht in die Welt des 15. Jahrhunderts passen. Daher ließ Christensen ein riesiges Modell einer kleinen Stadt bauen, voller lebensechter, etwa 2 Meter hoher Häuser, Zäunen, Bäumen und allem, was so eine Stadt nunmal braucht, um realistisch auszusehen. Und das tut sie auch. Selbst wenn man weiß, daß es sich um ein Modell handelt, fällt es schwer, dies zu glauben. Dieses Modell wurde auf einen riesigen Drehteller montiert, welcher von fast zwei Dutzend Männern bewegt werden musste. Die Kamera wurde an einer Ecke fest montiert und der Drehteller dann bewegt, wodurch der Effekt entstand, daß die Kamera über die Häuser hinwegflöge. Die Illusion ist fast perfekt, aber nur fast - dem geübten Auge fällt auf, daß sich die Perspektive in der rechten Bildhälfte etwas unrealistisch ändert und eine kreisförmige Bewegung der Häuser im Spiel ist. Über die Häuser fliegen die Hexen hinweg. Hierdurch setzte man insgesamt 75 Darstellerinnen als Hexen verkleidet auf ein mittels Seilen an der Decke befestigtes Sitzbrett, klemmte ihnen einen Besen zwischen die Beine, warf einen ausgeliehenen Flugzeugmotor als Windmaschine an und filmte sie. Einzeln. Für die Gesamtkomposition entwickelte der Kameramann Johan Ankerstjerne eine frühe Form eines optischen Printers und fügte so die

vielen einzelnen Elemente zu dieser filmischen Augenweide zusammen. Jedoch gilt auch hier die Regel: Je komplexer eine Szene, desto schneller gibt es auffällige Fehler. Der Flugzeugmotor stand auf der falschen Seite und die herumfliegenden Hexen haben nun allesamt äußerst starken Rückenwind, ganz als ob sie rückwärts fliegen würden. Es ist allerdings schwer zu sagen, ob dies aufgrund des optischen Eindrucks nicht vielleicht Christensens Absicht war.

Die Szenen des Hexensabbats sind ebenfalls äußerst beeindruckend. Christensen drehte diese nicht im Studio, sondern im Garten desselben unter freiem Himmel und er ließ dort kühne, sehr mystisch angehauchte Bauten erstellen. Die Masken der Darsteller von Teufeln und Dämonen sind hervorragend und zusammen mit der wunderbaren Beleuchtung der Szenerie bietet der Film atemberaubende Bilder einer teuflischen Orgie. Tanzende Hexen, unverhohlener Sex und nackte Haut geben sich die Klinke mit gruseligen Bildern von Beschwörungen und umherirrenden Monstren in die Hand. Auch hier findet sich so einiges, was die Zensoren späterhin laut mit der Schere klappern ließ. Einige Einstellungen erscheinen wie einem Fantasyroman oder einem Bacchus-Gemälde entsprungen. Andere hingegen sind von äußerst erotischer Natur, hin und wieder regen sie sogar Männerphantasien an (ich denke hier vor allem an jene Szene, in welcher ein Teufel nackt vorneüber gebeugt an einem Felsen steht, während sich hinter ihm eine Schlange von Frauen befindet, welche nacheinander seinen Allerwertesten liebkoosen ..., gebt zu, Männer, auch ihr stündet drauf!). Manche Szenen weckten im Zuschauer auch das blanke Entsetzen und sind purster Horror. Die umstrittenste Szene des Films gehört hierzu. In dieser Szene wird gezeigt, wie die Hexen einen nackten Säugling über ihrem Kochtopf ausbluten lassen. Dies wäre auch nach heutigen Maßstäben noch starker Tobak, an welchen sich Hollywood kaum trauen würde. Diese etwa 5 Minuten andauernde Schilderung des Sabbats ist ... *WOW!!!* Anders kann man sie kaum beschreiben.



Die Hexen fliegen zum Brocken

Der fünfte Abschnitt von **Häxan (1922)** beschäftigt sich mit den unmittelbaren Folgen eines solchen Geständnisses. Jedes Geständnis zog weitere Beschuldigungen wegen Hexerei und Verfolgungen nach sich, so auch hier im Falle des Geständnisses der alten Maria. Die Hexenjäger dringen in das Haus des kranken Mannes ein und verschleppen seine Frau sowie die Magd. Seine Tochter, die junge Anna, welche die ganzen Geschehnisse in Gang gesetzt hatte, versucht ihrer Mutter zu helfen. Eine fatale Entscheidung, denn wer sich der Verhaftung einer Hexe widersetzt, muß selbst eine Hexe sein. Die heißgewordene Libido des Inquisitorenhelfers, welchen sie am Arm berührte, unterstützt diesen Verdacht noch zusätzlich. So tritt auch für das junge Mädchen das Unvermeidliche ein. Der Haushalt des kranken Mannes ist somit schnell geleert - nur ein Baby und das Kindermädchen kommen ungeschoren davon. Noch. Der liebestolle Mönch gesteht seine sündigen Gedanken und wird ausgepeitscht, auf daß der Glaube ihn heile. Auch dies ist eine vergleichsweise heftige Szene. Die Auspeitschung wird gezeigt, blutleer, der Körper des Geißelten von vorne und ohne Blick auf Striemen. Diesmal jedoch in der Totalen und das Aufbäumen seines geschundenen Körpers wird überlagert von einem Close-Up auf sein schmerzverzerrtes Gesicht. Eine sehr intensive Inszenierung, welche ihren Höhepunkt dann erreicht, als Christensen das Thema des religiösen Wahns noch zusätzlich aufheizt. Sein Peiniger hält ein und will die Geißelung beenden, doch der Geschundene fleht ihn an, er möge die Auspeitschung fortsetzen, damit seine Seele nicht in der ewigen Verdammnis schmore ...

Daraufhin begibt sich sein Auspeitscher resigniert zum Inquisitor und klärt ihn mit den Worten auf: „Vater Henrik, Bruder John ist verhext.“ Für Anna kommt dies einem Todesurteil gleich.

Interessant ist hier der versteckte Seitenhieb auf den Hexenhammer. Mit dem Namen des Inquisitors, Vater Henrik, ist Heinrich Kramer gemeint, einer der Verfasser des *Malleus*. Auch inhaltlich ist diese Sequenz am *Malleus* orientiert, denn darin ist die Rede von den sündigen Weibern, welche die Rechtschaffenen ständig zu verführen versuchen. Christensen illustriert dies nochmal, indem er Anna in den Gemächern des liebeskranken Mönchs als Geist erscheinen läßt. Seine Aussage liegt klar auf der Hand: Nicht nur alte, häßliche Frauen waren gefährdet, sondern auch junge, gutaussehende Mädchen, welche unbeabsichtigt die erotischen Phantasien ach so gottesfürchtiger Männer anheizten.



Der Teufel und seine Dämonen beim Hexensabbat

Anna landet im Kerker. Benjamin Christensen wiederholt jetzt nicht die Verhör-szenen des vierten Teils, sondern er bleibt diesmal nüchterner. Anna wird zu einem Geständnis verführt. Die Mönche versprechen ihr die Freiheit, wenn sie ihnen ein paar magische Tricks verrät. Sie versprechen ihren Verwandten ein miserables Leben, sollte sie schweigen. Und so bricht Anna irgendwann unter der Last zusammen und erzählt eine erfundene Geschichte. Dies besiegelt ihr Schicksal, am nächsten Tag wird sie brennen. Die Inquisitoren indes ziehen weiter, in die nächste Stadt.

Im sechsten Abschnitt beschäftigt sich Christensen mit den Folterinstrumenten, welche die Frauen dazu veranlassten, ein umfassendes Geständnis abzugeben. Er zeigt glühende Zangen, Daumenschrauben, Streckbänke, das übliche Arsenal. Seine Darstellung der Folterwerkzeuge ist durchaus intensiv, was er dadurch erreicht, daß er sachlich nüchtern, erneut mit Lehrfilmcharakter, deren Anwendung an menschlichen Gliedmaßen demonstriert. Wohlgemerkt deren Anwendung, nicht deren Effekt. Aber es reicht vollkommen aus, beim Publikum eine entsprechende Wirkung zu erzielen, denn die Auswirkungen dieser Praktiken erscheint den Zuschauern in den Köpfen. Die Folterinstrumente sind übrigens keine Originale, Christensen ließ vielmehr entsprechende Requisiten anfertigen. Aber dies fällt nicht auf.

Danach schlägt Christensen einen Haken hin zu den Instrumenten der Selbstgeißelung, wie sie oftmals in Klöstern vorzufinden waren. Er zeigt einen Gürtel, dessen Innenseite mit Stacheln bewehrt ist. Auffällig ist hier, daß dieses Kloster nun nicht wie bisher ein Kloster voller Männer ist, sondern nun wieder Frauen herhalten dürfen. Nach diesem Ortswechsel wechselt Christensen das Thema und konzentriert sich nun auf den Wahn, welcher in kirchlichen Kreisen für eine exzessive Furcht vor dem Teufel und Visionen des Bösen sorgte. Er zeigt uns eine Nonne, welche sich einredet, der Teufel habe Macht über sie, würde sie niederschlagen und ihr ein Messer in die Hand drücken, auf daß sie den Leib Christi entweihe. Es ist inhaltlich durchaus positiv zu bewerten, daß Christensen diese Passage einfügte, zeigt sie doch auf, daß die Kirchendiener nicht von grundauf böse waren, wie die vorhergegangenen Kapitel es suggerieren, sondern meistens nur einem religiösen Wahn und einer Doktrin verfallen, welche dafür sorgte, daß dieser ganze Aberglaube für sie real wurde und sie mit bestem Gewissen handelten. Nun, das bedeutet natürlich auch, daß das vermittelte Bild der Kirche nun zwar nicht mehr eine Meute gewissenloser Mörder zeigt, sondern ersatzweise eine Ansammlung religiöser Spinner. Letztlich spielt das aber keine große Rolle; Vertreter beider Fraktionen gab es sicherlich und **Häxan (1922)** beschränkt sich darauf, diesen schwarzen Schafen vor die Knie zu treten und trifft keine antiklerikale

Aussage im allgemeinen. Auch wenn diese Szenen, in welchen eine Nonne mit glasigem Blick und einem Messer in der Hand durch die Räume schleicht, von konservativen Christen durchaus etwas Toleranz abverlangen mögen.

Der siebte und letzte Abschnitt dieses Films ist in Fachkreisen umstritten. Nicht nur, weil er inhaltlich und strukturell ziemlich fehl am Platze ist, sondern auch mehr gute Absicht enthält als fundierte Wissenschaft. Christensen versucht, einen Bezug zwischen den Ursachen des Hexenwahns und der modernen Welt herzustellen. Auf Basis der Nonsensequenzen des vorherigen Abschnittes ordnet er den religiösen Wahn nun einer modernen Krankheit zu, der Hysterie. Mit leichten Freud'schen Anfällen zeigt er schlafwandelnde Frauen, Patientinnen mit vermeintlichen Teufelsmalen am Rücken und eine Kleptomantin, welche in einem Juweliergeschäft ertappt wird. Dies alles ordnet er der Hysterie zu und be-
weihräuchert indirekt auch die ach so moderne Wissenschaft mit ihren wunderbaren sozialen Denkweisen. Wie weit es damit her war, konnte man ja 2 Jahrzehnte später bewundern. Diese Szenen sind auch künstlerisch der schwächste Teil des Films und auch wenn es durchaus Sinn macht, zum Abschluß dieses Films einen Bezug zum 20. Jahrhundert herzustellen, wirkt dieser Abschnitt extremst aufgepfropft. Mit diesem lächerlichen Versuch als Psychologe hat sich Christensen keinen Gefallen getan. Es hätte sicherlich mehr gebracht, wenn er stattdessen den durchaus noch vorhandenen Glauben an Hexen und Magie kurz dokumentiert hätte, nachdem er das Publikum über eine Stunde lang dazu brachte, über diesen vermeintlichen mystischen Firlefanz beschränkter Gemüter des Mittelalters den Kopf zu schütteln. Zeitgenössische Aufhänger hätte es genug gegeben, Freimaurer und Magier wie Aleister Crowley hatten am Anfang des 20. Jahrhunderts schließlich Hochkonjunktur.



Eines der vorgeführten Folterinstrumente

Nach eigenem Bekunden war Christensen die schlechte Qualität des siebten Abschnitts nachträglich durchaus bewußt. Er dachte darüber nach, diese komplette Sequenz anlässlich der Wiederaufführung des Films im Jahr 1941 herauszuschneiden. Aber er entschied sich dagegen, denn die Menschen sollten den Film im gleichen Zustand sehen, wie er 20 Jahre zuvor abgeliefert worden war. Sicherlich eine weise Entscheidung, welche den meisten Machwerken der *Director's Cut*-Seuche der 90er Jahre ebenfalls gut zu Gesicht gestanden hätte.

Da wir gerade bei nachträglichen Schnitten angekommen sind ... **Häxan (1922)** war auch hier aus filmhistorischer Sicht durchaus innovativ, wenn auch im negativen Sinne. Christensens Film weist alle wichtigen Merkmale vor, welche auch heute noch Zensoren die Zornesröte ins Gesicht treibt: Sex, Blasphemie und die Darstellung der Folgen von Gewalt. **Häxan (1922)** war der erste Horrorfilm, welcher flächendeckend Probleme mit der Zensur bekam.

Auch wenn die Premiere in Stockholm am 18. September 1922 positiv verlief, ging es diesbezüglich nach der dänischen Premiere am 7. November des gleichen Jahres rund. Ausgerechnet eine renommierte dänische Zeitung, B.T., inszenierte einen Proteststurm gegen den Film. Nach der Premiere widmete die Zeitung dem Film zwei Druckseiten, um ihn zu zerreißen. „Über eine halbe Stunde lang werden auf der Leinwand sadistische Orgien aufgeführt!“, hieß es. Auch die Close-Ups wurden massiv angeprangert, Christensen zeige „nicht Hysterien, sondern spielt mit Perversionen“. **Häxan (1922)** bekam sofort Rücken-

deckung aus dem Reich der Wissenschaft, darunter auch durch einen Nobelpreisträger, doch B.T. hielt kräftig dagegen. Wissenschaftler seien hierbei nicht maßgeblich, denn sie seien nicht das Publikum eines solchen Films. Das Publikum betrachte solch einen Film mit anderen Augen und dort würden nur die niederen Instinkte angesprochen. „Es gibt viel Nacktheit in diesem Film, aber dies ist noch nicht das Schlimmste daran, sondern vielmehr die satanische Grausamkeit, welche er verströmt. [...] Die dargestellten historischen Grausamkeiten gehören weggeschlossen [...] anstelle sie auf der Leinwand einem labilen Publikum zu präsentieren, oder jungen Männern und Frauen, die noch kein vollständiges Bild von dieser Welt haben“. Und die Zeitung sprach auch den unvermeidlichen Satz aus: „Wie um alles in der Welt konnte dieser Film am Zensor vorbeikommen?“



Zensiert: Ein Opfer der Folterungen

Die weltweite Vermarktung des Films erwies sich erwartungsgemäß als ausgesprochen schwierig. In Frankreich lief die katholische Kirche gegen **Häxan (1922)** Sturm, schaltete die Polizei ein und erstattete Anzeige gegen Filmtheater, welche den Film zeigten. In Deutschland wurde der Film nach einer über einjährigen Zeitverschleppung sofort nach seiner Premiere im Februar 1924 verboten, weil er „geeignet erschien, das religiöse Empfinden zu verletzen, die öffentliche Ordnung zu gefährden, sowie entsittlichend und verrohend zu wirken“.

Daraufhin wurde der Film um etwa 15 Prozent seiner originalen Laufzeit gekürzt. Das verbleibende Material wurde auch massiv verstümmelt, durch zusätzliche Zwischentitel ebenso wie durch massive Sinnentstellungen bei den bereits existierenden. Ebenso wurde der Film in Deutschland mit einem zusätzlichen Endtitel gezeigt, in welcher es hieß, die Geschichte würde dafür sorgen, daß den Gefallenen des Weltkrieges in gleichem Maße gedacht werden würde wie den Opfern der Hexenverfolgung. Die Kritiken in Deutschland waren dementsprechend auch ausgesprochen negativer Natur. Angesichts der vielen Zwischentitel und der massiven Belehrung des Publikums verlöre der Film trotz seiner starken Bilder sehr stark an Wert. Diese angepasste Fassung wurde durch die Filmprüfstelle Berlin im April 1924 noch mit einem Jugendverbot belegt, für Erwachsene jedoch freigegeben.

Am 10. Januar 1925 unternahm das preußische Innenministerium einen weiteren Versuch, den Film vollständig verbieten zu lassen. In der abschließenden Zensurentscheidung der Film-Oberprüfstelle heißt es zur Begründung der Klage: „[...] daß die in den beanstandeten Akten enthaltene Darstellung eines Hexenprozesses mit Torturen durch die fortgesetzten Marterungen von Menschen geeignet sei, verrohend zu wirken. Auch das aus Dominikanermönchen bestehende Inquisitionsgericht werde in überaus abstoßender Form gezeigt. Finsterer mönchischer Fanatismus in Verbindung mit hinterlistiger Tücke bilde die hervorstechendsten Eigenschaften der im Bild gezeigten Inquisitionsrichter, feister, abstoßender Gestalten, die sowohl nach ihrem Äußeren als auch nach ihrer Handlungsweise geeignet erschienen, in einem Massenpublikum falsche Vorstellungen vom Geist der katholischen Kirche zu verbreiten.“ Doch diese Klage wurde abgewiesen. In der Begründung dieser Entscheidung heißt es, daß der Vorwurf gegen einen Filmstreifen, verrohend zu wirken, nicht bereits dann den Tatsachen entspricht, wenn „eine objektiv rohe Handlung dargestellt wird; die Prüfkammer muß darüber hinaus feststellen, daß die Darstellung geeignet ist, auch eine subjektive Wirkung in der angedeuteten Richtung auf den Zuschauer auszulösen. Die Möglichkeit, daß durch die Darstellung mittelalterlicher Torturen Anlaß zur Verübung gleicher Taten gegeben werden kann, ist zu verneinen. Die Oberprüfstelle ist vielmehr der Ansicht, daß die krasse Darstellung der fortgesetzten Marterung von Menschen weit eher

geeignet ist, abschreckend auf den Beschauer einzuwirken. [...] Die Oberprüfstelle ist in Übereinstimmung mit den Gutachten der vernommenen Sachverständigen davon ausgegangen, daß dem Bildstreifen ein kulturgeschichtlicher Wert nicht abgesprochen werden kann. [...] Insoweit ist auch die damit in ursächlichem und geschichtlichem Zusammenhang stehende Wiedergabe von Dominikanermönchen in ihrer Eigenschaft als Hexenrichter nicht zu beanstanden“.

In anderen Staaten fielen die Reaktionen auf den Film ähnlich aus. Nur in Dänemark wurde der Film trotz des massiven Gegenwindes durch die Presse ungeschnitten gezeigt, an anderen Orten waren Verzögerungen des Filmstarts, Zensur und Verbote die Regel. Fast überall zensierte Szenen waren:

- Das Abbrechen des Fingers von der Hand des Toten
- Die sich die Lippen leckende Schlafende
- Close-Ups auf das Gesicht der alten Maria während des Verhörs
- Das vom toten Säugling herabtropfende Blut während Marias Geständnis
- Das Herumtrampeln auf den Kreuzen während des Hexensabbats
- Der Teufel umarmt während des Sabbats eine vor ihm liegende nackte Frau
- Ein Close-Up auf das Gesicht einer an die Wand gefesselten Frau im 5. Abschnitt des Films,
- Alle Folterinstrumente im sechsten Abschnitt, deren Funktionsweise unter Verwendung menschlicher Gliedmaßen angedeutet wird

Dies sind die stets durch Zensur betroffenen Szenen, weitere Schnitte gab es je nach Land durchaus.

Außerhalb Dänemarks war der Film erst durch seine Wiederaufführung im Jahr 1941 in ungeschnittener Form zu sehen. Diese Wiederverwertung des Films ist auch eine Geschichte für sich. Für uns wird heute an den Reaktionen in der Presse auch ersichtlich, wie vergänglich Filme der Stummfilmzeit waren und weshalb so viele Werke dieser Zeit mittlerweile verloren sind. Man reagierte des öfteren erstaunt darüber, daß der Film noch so gut erhalten und das spröde Filmmaterial nicht schon zersplittert war, und das auch noch bei einem Film mit dem nahezu biblischen Alter von fast 20 Jahren! Auch interessant ist einer der vermuteten Gründe für den Entschluß Christensens, den Film wieder in die Kinos zu bringen. In Dänemark gab es in der Welt des Kinos nämlich keinen freien Wettbewerb. Die Zahl der vergebenen Lizenzen für den Betrieb eines Lichtspielhauses waren durch den Staat streng reguliert, weshalb die vergleichsweise wenigen Kinos auch durchweg lukrativ arbeiteten. Diese Lizenzen wurden vom Staat daher primär als Belohnung und Staatslametta für verdiente Bürger des Landes vergeben, unabhängig davon, ob die Empfänger überhaupt Kenntnisse von dieser Materie hatten oder nicht. Christensen hatte keine solche Lizenz, wollte aber gerne eine haben. Dies legt den Schluß nahe, daß er seinen Film, der inzwischen zu einem der angesehensten Filme des Landes herangereift war, erneut ins Gespräch bringen wollte, um eben diese Lizenz überreicht zu bekommen. Aber auch wenn ein starkes kommerzielles Interesse Christensens mit Anlaß zu diesem Entschluß gewesen sein sollte, war er von seinem Film noch immer überzeugt und auch durchaus daran interessiert, ihn der neuen Generation von Filmfreunden näher zu bringen, auch wenn dies natürlich schwierig werden könnte, da sich das Publikum während der letzten 10 Jahre an den Tonfilm gewöhnt hatte und Stummfilme doch schon arg am Publikumsinteresse vorbeigingen. Dies wird deutlich an einem etwa achtminütigen Vorfilm, welcher Christensen in einem weißen Laborkittel zeigt, wie er über seinen Film spricht und versucht, seine Zuschauer auf den nun folgenden Film etwas vorzubereiten. Eine erneute Wiederaufführung

des Films gab es erst 1968, als ihn The Rank Organization in einer überarbeiteten Fassung unter dem Titel *Witchcraft Through the Ages* veröffentlichte. Diese Neufassung des Films war lange Zeit die einzige erhältliche Version und ist mit Vorsicht zu genießen. Der ursprüngliche Charakter von **Häxan (1922)** ist hier kaum noch ersichtlich, denn der Film wurde stark verändert. Dies liegt zum Teil an einer erhöhten Abspielgeschwindigkeit, im Original wurde der Film mit 20 Bildern pro Sekunde gedreht und nicht mit 24. Des Weiteren wurde der Film mit einem sich über die gesamte Laufzeit erstreckenden Kommentar versehen, gesprochen und geschrieben von dem bekannten Underground-Poeten William S. Burroughs (*Naked Lunch*). Der Film erhält endgültig ein anderes, durchaus psychedelisches Gesicht durch eine komplett neu geschriebene Musikuntermalung ... und das ist ausgerechnet Jazzmusik. Man kann durchaus sagen, daß diejenigen, welche nur *Witchcraft Through the Ages* kennen, den eigentlichen **Häxan (1922)** noch nicht gesehen haben.



Eine weitere von der Zensur nicht gern gesehene Szene

Wenngleich **Häxan (1922)** heute Christensens bekanntester Film ist, stellte er nicht den Höhepunkt seiner Karriere dar. **Häxan (1922)** war vielmehr sein künstlerischer und kommerzieller Durchbruch. Bereits im folgenden Jahr drehte Christensen einen weiteren Film, diesmal jedoch in Deutschland: *Seine Frau, die Unbekannte* (1923) war eine locker-flockige erotische Komödie mit Lil Dagover in der Titelrolle. Danach blieb Christensen für's erste in Deutschland und drehte noch weitere Filme, aber diese sind allesamt verschollen. 1926 schlug Christensens große Stunde, als sich ihm erbeut die Chance bot, nach Hollywood zu wechseln. Dieses

Mal ergriff er sie und unterschrieb einen Vertrag bei den MGM Studios. Das Ergebnis dieser Zusammenarbeit war **The Devil's Circus (1926)**, auf welchen ich im Kapitel 1926 noch eingehen werde, auch wenn Christensen dort lediglich Motive des Horrors benutzte, um Kritik an der Gesellschaft auszuüben. Sein zweiter Film für die MGM war *Mockery* (1927), ein in Rußland spielendes Melodrama mit dem damals berühmtesten Schauspieler überhaupt, Lon Chaney. Sein nächster Film, *The Hawk's Nest* (1928), gilt ebenfalls als verschollen. Über diesen Film ist nur noch wenig bekannt, aber es steht fest, daß es sich ebenfalls um ein Melodrama handelte. Im Anschluß kehrte Christensen dann jedoch wieder in die Welt des Phantastischen zurück. Mit **Seven Footprints to Satan (1929)** drehte er für First National Pictures einen weiteren großartigen und dieses Mal auch sehr unterhaltsamen Horrorfilm, der zur Legende wurde. Ebenfalls für FNP entstand noch im gleichen Jahr die Horrorkomödie **House of Horror (1922)**, bevor er wieder in den Schoß der MGM zurückkehrte und mit *The Mysterious Island* (1929) einen Ausflug ins Genre der Science Fiction wagte. Danach wandte er den USA den Rücken zu und kehrte nach Europa zurück, wo er fortan noch soziale Problemfilme drehte.

Häxan (1922) und **Seven Footprints to Satan (1929)** stellen sein wichtigstes filmisches Vermächtnis dar und auch wenn Benjamin Christensen nicht zu den überragenden Meistern des Regiefachs zählt, gehört er ähnlich wie andere große Regisseure vom Schlage eines Friedrich Wilhelm Murnau, James Whale, Terence Fisher oder Mario Bava zu jenem Kreis von Filmemachern, die ihren historischen und künstlerischen Status vorrangig Filmen aus der Welt des Horrors verdanken.

Auch wenn **Häxan (1922)** ein sehr ambitioniertes Projekt war, reichte es für einen un-

mittelbaren Einfluß auf die weitere Entwicklung des Films als erzählendes und künstlerisches Medium nicht, jedenfalls nicht sofort. Hier stand dem Film neben den Problemen mit der Zensur natürlich auch die eigenwillige Mischung aus Erzählkino und Lehrfilm im Wege, an welcher sich noch heute die Geschmäcker scheiden. **Häxan (1922)** war innovativ, aber weder inhaltlich noch stilistisch wegweisend. Die Hexen als Motiv des Horrorfilms legten mit **Häxan (1922)** auch nur eine kurze Stippvisite im Kino der 20er Jahre ein, weitere filmische Anlehnungen an den Stoff blieben rar. Dies änderte sich erst fast 40 Jahre später, als Mario Bava seinen atemberaubenden **La maschera del demonio (1960)** auf die Leinwände brachte und einen wahren Boom an Hexenfilmen auslöste. Hier dauerte es dann auch nicht lange, bis Motive aus **Häxan (1922)** zunehmend wiederkehrten. Dies machte sich erstmalig in **Witchfinder General (1968)** von Michael Reeves bemerkbar, in welchem der unvergessene Vincent Price die Rolle des historischen Hexenjähgers Matthew Hopkins übernahm. Die Verhör- und Foltersequenzen aus diesem Film und seinen exploitativen Nachfolgern lassen konkrete Erinnerungen an **Häxan (1922)** wach werden. Für Filmfans interessant und nicht generell bekannt ist, daß die Figur eines der persischen Dämonen, welche Benjamin Christensen in seinem Film während des Hexensabbats ihr Unwesen treiben ließ, in William Friedkins oscargekrönten **The Exorcist (1973)** auftaucht. In einer der Sequenzen am Anfang dieses Films trifft Max von Sydow bei Ausgrabungen auf eine große Statue mit Teufelsfratze. Dieses diabolische Antlitz gibt es im Original in **Häxan (1922)** zu sehen. Aber auch jüngere Filme sind **Häxan (1922)** noch verbunden - Filme wie **The Blair Witch Project (1999)**, dessen Schöpfer ihr neugegründetes Filmlabel übrigens nach **Häxan (1922)** benannten, würde es zwar auch geben, wäre **Häxan (1922)** nicht gedreht worden. Aber es schimmert an vielen Enden durch, daß Benjamin Christensen mit **Häxan (1922)** ein Wegbereiter und Großvater der heutigen Hexenfilme gelungen ist, der seiner Zeit um Jahrzehnte voraus war.

Kapitel 18

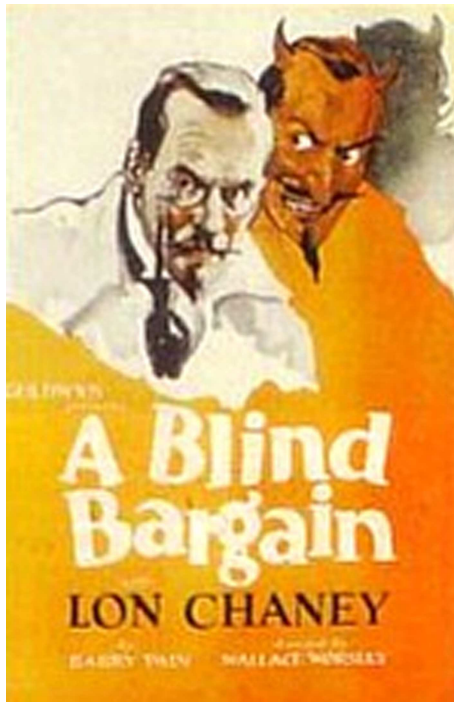
1922

Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922) und **Häxan (1922)** waren die beiden überragenden Horrorfilme, welche in diesem Jahr produziert wurden. Aber sie waren natürlich nicht die einzigen. Wie gewohnt werden an dieser Stelle die anderen Filmproduktionen dieses Genres und Jahres vorgestellt, welche nicht über diesen hohen Bekanntheitsgrad verfügen. Aufmerksamen Lesern wird auffallen, daß die Anzahl und auch Qualität der Produktionen von Gruselfilmen in diesem Jahr weiterhin ansteigt, nachdem das Genre ein halbes Jahrzehnt zuvor nahezu tot war. Dies hat drei wichtige Gründe. Erstens hatte sich das Leben nach dem ersten Weltkrieg wieder halbwegs normalisiert und die Menschen begannen wieder Interesse am phantastischen Film zu entwickeln. Zweitens setzte mit dem Anfang der 20er Jahre der Boom der Filmwirtschaft ein, das goldene Zeitalter. Aus den Hinterzimmerkinos der Anfänge war mittlerweile eine Industrie mit hervorragenden Zukunftsaussichten geworden. Und drittens waren die immens erfolgreichen und qualitativ überragenden Filme dieses Genres, welche seit 1919 für Aufmerksamkeit sorgten, dieser Sorte Film weiterhin zuträglich. Vor allem in Europa war dies der Fall. In den USA drohte die Entwicklung des Horrorfilms aber wieder etwas zu stagnieren. Dies lag nicht an einer geringen Anzahl von Projekten, sondern vielmehr am Inhalt der produzierten Filme. Der Großteil der amerikanischen Produktionen zu jener Zeit waren Bestandteil einer Modewelle, welche den amerikanischen Horrorfilm ziemlich ruinierte: das sich ständig wiederholende Motiv sogenannter *Haunted House Spoofs*, als in einem Geisterhaus spielende Klamaukfilme mit mehr oder weniger bekannten Komikern jener Zeit. Der ernsthaft-ambitionierte Teil des Horrorfilms befand sich fest in europäischer Hand und hochwertige Produktionen Hollywoods waren selten. Auch wenn mit **Häxan (1922)** die Glanzzeit des europäischen Stummfilm-Schreckens vorüber war, welche **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** eingeläutet hatte, konnte von einer künstlerischen Krise keineswegs die Rede sein. Stillstand wäre die korrektere Bezeichnung. Bis zu einer wirklichen Krise sollten noch weitere 20 Jahre ins Land ziehen, wenn der Markt des Horrors in den USA bedingt durch den zweiten Weltkrieg regelrecht implodierte und die Europäer bedingt durch die katastrophale Lage der Filmindustrie und der Tatsache, daß sie in diesem Genre die Kontrolle nahezu vollständig an die Amerikaner abgaben, kaum Möglichkeiten hatten, dieser Entwicklung entgegenzuwirken.

Bei **At the Sign of the Jack O'Lantern (1922)**¹ handelte es sich wohl um eine jener US-Produktionen, welche sich der leichten Kost verschrieben hatten. Viel ist über diesen Film nicht mehr herauszufinden, lediglich Teile der Besetzung und daß es sich um eine Mystery-Komödie handelte. Der Film handelte, wie die meisten der *Haunted House Spoofs*, von

¹ **At the Sign of the Jack O'Lantern** (W.W. Hodkinson Corporation, Renco Film Company, USA 1922, Regie: Lloyd Ingraham, Produktion: H.J. Reynolds, Drehbuch: Lloyd Ingraham, David Kirkland, basierend auf dem Roman von Myrtle Reed, Darsteller: Betty Ross Clarke, Earl Schenk, Wade Boteler, Victor Potel, Carrie Clark Ward, Monte Collins, William Courtright, Frances Hatton, Newton Hall, Zella Ingraham, Laufzeit: ca. 70 Minuten)

einer Gruppe Personen, welche in einem Gemäuer, in diesem Falle einem alten Landhaus, Begegnungen mit Geistern haben.



Filmplakat von *A Blind Bargain* (1922)

1922 war aber auch das Jahr, in welchem sich Lon Chaney anschickte, zum meistgefeierten Schauspieler des Horrorgenres seiner Zeit aufzusteigen. Lon Chaney, dem wir bislang nur in **The Penalty** (1920) begegneten, gehört zu den besten Darstellern, welche Hollywood je hervorbrachte, vielleicht ist er sogar *der Beste* überhaupt. Sein enormes Schauspielertalent wurde unterstützt von einem hohen Grad an Verwandlungsfähigkeit, was ihm den Spitznamen „Mann der 1000 Gesichter“ einbrachte. Zu jener Zeit gab es auch ein geflügeltes Wort, welches die Qualität seiner Arbeit illustriert: „Tritt nie auf eine Spinne! Es könnte Lon Chaney sein!“.

Auch wenn Chaney in allen Filmgenres gleichermaßen vertreten war, gilt er heute vorrangig als legendärer Darsteller in Horrorfilmen. Dies ist vor allem auf seine maskenbildnerischen Fähigkeiten zurückzuführen und kein anderes Genre bietet hier mehr ständige Freiräume als jenes des Horrorfilms. **A Blind Bargain** (1922)² hieß jener Film einer Reihe von Filmen mit Lon Chaney, welche in vollem Umfang dem Horrorgenre zuzuordnen sind. Daher gebührt dem Film auch die Ehre, der erste einer Serie von Streifen zu sein, welche den

ersten legendären Mimen des Horrorfachs hervorbrachten.

A Blind Bargain (1922) entstand in Zusammenarbeit Chaney's mit dem Regisseur Wallace Worsley. Dies war bereits der vierte Film, welchen die beiden zusammen drehten. **A Blind Bargain** (1922) erzählt von einem prominenten Chirurgen, Dr. Lamb, der von der Idee besessen ist, das Leben von Menschen verlängern zu können. In seinem Haus führt er geheime Experimente durch, bei welchem er von einem affenartigen Halbmenschen unterstützt wird, einem Produkt früherer fehlgeschlagener Experimente. Beide Rollen werden von Lon Chaney gespielt. Ermöglicht wurde diese Doppelrolle durch Mehrfachbelichtung des Filmmaterials. Jedenfalls trifft Dr. Lamb auf Robert, einen verzweifelten jungen Mann, und sieht in ihm das geeignete Subjekt für den nächsten Versuch. Robert willigt ein, unter der Voraussetzung, daß Dr. Lamb eine Operation an Roberts todkranker Mutter durchführt. Doch kurz vor dem Stattfinden des Experiments erfährt Robert von dem Affenmenschen, was ihn erwartet. Robert flieht und der Affenmensch entläßt eine weitere Kreatur Dr. Lamb's in die Freiheit, welche Dr. Lamb schließlich tötet.

Lon Chaney's Maske des Affenmenschen ist, wie die meisten anderen Masken seiner Karriere auch, vollständig Chaney's eigener Fantasie entsprungen. Er trug eine Perücke mit kräftigem Haar, welches über seiner Nasenwurzel zu einem spitzen, tief liegenden Haaranatz zusammenlief. Seine Augenbrauen verstärkte er mit Baumwolle und führte sie über seiner Nase zusammen. Da Affenmenschen eine breite Nase haben sollte, steckte er sich

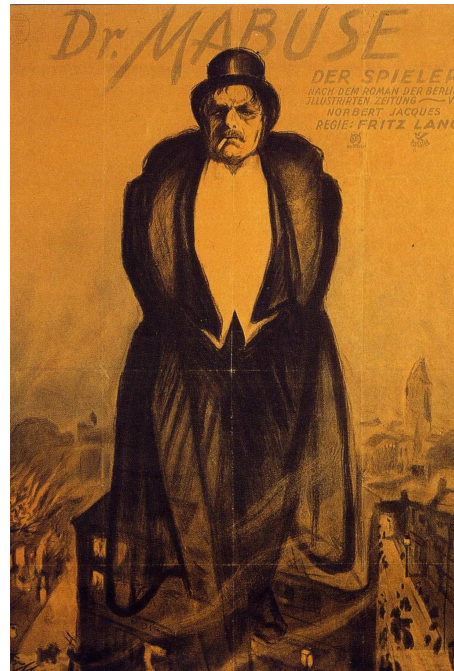
² **A Blind Bargain** (Goldwyn Pictures, USA 1922, Regie: Wallace Worsley, Drehbuch: J.G. Hawks, basierend auf dem Roman *Octave of Claudius* von Barry Pain, Darsteller: Lon Chaney, Raymond McKee, Jaqueline Logan, Virginia True Boardman, Fontaine La Rue, Aggie Herring, Virginia Madison, Laufzeit: ca. 75 Minuten)

Zigarrenhalter aus Gummi in die Nasenlöcher und schnitt den überstehenden Rest bündig ab. Ein Satz falscher, vorstehender Zähne, ein Buckel auf dem Rücken und ein humpelnder Gang rundeten das Gesamtbild ab. Chaney's Maske und vor allem die Perücke dieses Films wurden noch lange für ähnlich gelagerte Charaktere in anderen Produktionen kopiert.

Die Kritiken in Zeitschriften wie *Variety* waren überschwänglich. Wie nicht anders zu erwarten war, konzentrierten sie sich jedoch vorrangig auf das souveräne Schauspiel des Stars des Films. Aber es war trotzdem nur ein Vorgeschmack dessen, was in zukünftigen Filmen des Duos Chaney/Worsley noch kommen sollte. Noch eine kleine Anekdote am Rande: Vor Beginn der Dreharbeiten zu *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964) zwang Regisseur Stanley Kubrick seinen Hauptdarsteller Peter Sellers dazu, sich **A Blind Bargain** (1922) wiederholte Male anzusehen, damit er von Lon Chaney lerne, wie man Mehrfachrollen spielt.

Ebenfalls aus amerikanischer Produktion entstammt der Kurzfilm **Danse Macabre** (1922)³. Der auf der Komposition von Saint-Saens basierende Streifen zeigt ein Paar, *die Jugend* und *die Liebe*, welches im klassischen Ballett-Stil tanzt. Dazu tanzt der Tod, dargestellt als ein teilweise mit Hilfe von Doppelbelichtungen stilisiertes Skelett, auf einer Fiedel spielend. Ein hübsch animierter, für Freunde des Horrors jedoch eher uninteressanter Tanzfilm.

Ganz anders verhält es sich mit dem neben **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens** (1922) vielleicht besten Film dieses Jahres überhaupt, der in diesem Buch nur deshalb nicht mit einem eigenen Kapitel gewürdigt wird, weil er Horrorelemente zwar einerseits in großem Stil benutzt, das Endergebnis jedoch eher dem Kriminalfilm zuzuordnen ist - und aufgrund seiner Verwendung stilistischer Methoden aus dem Reich des Horrors auch als erste *film noir* betitelt wird: **Dr. Mabuse** (1922)⁴ von Fritz Lang. Lang schafft in seinem Film ein beeindruckendes Bild einer Stadt mit schon beinahe Orwell'schen Zügen und ein bitterböses Abbild des Deutschlands jener Tage. Dr. Mabuse ist der erste echte Superschurke der Filmgeschichte, einer jener mächtigen, größtenwahnsinnigen und mit vielen verblüffenden technischen Errungenschaften ausgestatteten Superverbrecher, wie man sie im der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vor allem in der Filmserie um James Bond ständig antrifft. Er ist ein böses Genie, welches in sich ein hohes Maß an psychologischem und wissenschaftlichem Wissen vereint und dieses nutzt, um grenzenlose Macht zu erreichen. Er hat keine Freunde,



Deutsches Filmplakat von **Dr. Mabuse** (1922)

³**Danse Macabre** (1922) (MacGowan, Visual Symphony Productions, USA 1922, Regie: Dudley Murphy, Choreographie: Adolph Bolm, Darsteller: Adolph Bolm, Olin Howlin, Ruth Page, Laufzeit: ca. 11 Minuten)

⁴**Dr. Mabuse**, aka **Doctor Mabuse** (Ullstein, UCO-Film, UFA, Deutschland 1922, Regie: Fritz Lang, Produktion: Erich Pommer, Drehbuch: Fritz Lang, Thea von Harbou, nach dem Roman von Norbert Jacques, Kamera: Carl Hoffmann, Darsteller: Rudolph Klein-Rogge, Alfred Abel, Aud Egede Nissen, Gertrud Welcker, Bernhard Goetzke,

Kapitel: 01 - *Dr. Mabuse, der Spieler*, aka *Dr. Mabuse, the Gambler*, Laufzeit: ca. 110 Minuten,
02 - *Menschen der Zeit*, aka *Inferno*, Laufzeit: ca. 110 Minuten)

nur Untergebene. Sein einziger Gegenspieler ist der Staatsanwalt Wenk, der sich mit Dr. Mabuse eine gnadenlose Schlacht liefert.

Dr. Mabuse (1922) ist ziemlich starker Tobak. Der Film hat seine Wurzeln nicht nur im Horrorgenre und kommt im Gewand eines Kriminalfilms daher, sondern zählt auch zu den Klassikern der SF. Dies beruht vor allem auf dem Bild, welches Fritz Lang vom Berlin der nahen Zukunft zeichnet. Es ist eine Stadt voller Korruption und Lügen, der ideale Nährboden für Superhirne wie Dr. Mabuse, dem personifizierten Übel, ein Vorläufer der negativen Utopien George Orwells. Gleichzeitig ist **Dr. Mabuse (1922)** auch ein Abbild vom Deutschland des Jahres 1922. Die Wirtschaft lag am Boden, die Inflation und damit die Armut schossen in die Höhe, ein Laib Brot kostete am Morgen 5.000 Mark und einige Stunden später eine Million. Deutschland war mittlerweile auch nur noch ein moralisches und politisches Chaos und nicht weit von Fritz Langs Vision entfernt. Anstelle von Dr. Mabuse kamen in der realen Welt dann jedoch die Nazis aus ihren Münchener Bierkellern gekrochen. Der Nährboden hierfür war jedoch der gleiche, welchen Fritz Lang in seinem Film aufs Korn nahm. Für Liebhaber von Horrorfilmen ist der Film aufgrund seiner durchweg düsteren Atmosphäre interessant. Eine der beeindruckendsten Szenen in dieser Hinsicht ist ein Duell Wenks mit Dr. Mabuse, ein Kartenspiel. Wenk und Dr. Mabuse sind beide bis zur Unkenntlichkeit verkleidet und Dr. Mabuse versucht, mit psychischen Tricks die Oberhand zu gewinnen. Auf dem Höhepunkt des Duells verdunkelt sich der ganze Raum und nur die beiden Duellanten sind noch sichtbar, während ihre Auseinandersetzung in einer äußerst bedrohlich wirkenden Grundstimmung immer weiter eskaliert.

Dr. Mabuse (1922) ist ein Epos, welches von seinen Zuschauern viel abverlangt. Der Film ist äußerst unterhaltsam, aber dennoch ist Sitzfleisch erforderlich. Die Gesamtlaufzeit des Films beträgt fast vier Stunden, weshalb er seinerzeit als Zweiteiler in den Filmhäusern anlief. Für Fritz Lang war diese Vorgehensweise schon recht typisch: gleiches praktizierte er auch noch in anderen Filmen wie *Die Spinnen (1919)* und *Die Nibelungen (1924)*. **Dr. Mabuse (1922)** markiert den Beginn einer erfolgreichen Franchise. Im Laufe der nächsten 40 Jahre sollte noch fast ein Dutzend weitere Filme um die Gestalt des Dr. Mabuse entstehen, zum Teil ebenfalls unter Langs Regie.

Auch in Frankreich hielt man die Füße nicht still, wenngleich die Ergebnisse sich keineswegs in die Riege der großen Horrorfilme dieses Jahres einreihen können. **Don Juan et Faust (1916)**⁵ ist genau das, was der Titel erahnen läßt: Eine Verquickung der Abenteuer Don Juans mit den teuflischen Motiven von Johann Wolfgang von Goethe. Diesen Film kann man getrost vergessen. Ebenfalls nicht weiter sehenswert ist die zweite Verfilmung von Goethes Stoff, **Faust (1922, I)**⁶, welche auch in Frankreich entstand. Diese Variante basiert auf einer Oper. Und da aller schlechten Dinge drei sind, produzierte man in England **Faust (1922, II)**⁷, eine Komödie, die sich qualitativ nicht von den Vorgängern unterscheidet.

Nicht minder enttäuschend war die amerikanische Produktion **The Ghost Breaker (1922)**⁸, nur mit dem Unterschied, daß der Reifall hier um einiges fataler ausfiel, weil dieser Film im Gegensatz zu den meisten anderen Nieten nicht nur ein Kurzfilm war, sondern ein vollwertiger Spielfilm mit entsprechenden Produktionskosten. Dieser Film ist ein weiterer Haunted House Spoof. Dieses Mal reist ein Geisterjäger in das Schloß einer spanischen

⁵**Don Juan et Faust** (Frankreich 1922, Regie: Gérard Bourgeois, Darsteller: Christine Kerf, Jeanne Leduc, Maurice Varny, Georges Wague)

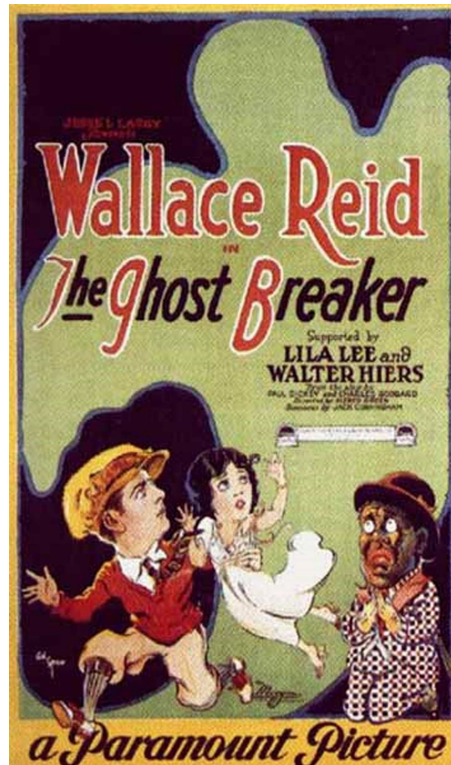
⁶**Faust** Frankreich 1922, Regie: Gérard Bourgeois, Darsteller: Christine Kerf, Jeanne Leduc, Maurice Varny, Georges Wague)

⁷**Faust** (Bertram Phillips, England 1922, Regie: Bertram Phillips, Drehbuch: Frank Miller, Laufzeit: ca. 14 Minuten)

⁸**The Ghost Breaker** (Paramount Pictures, USA 1922, Regie: Alfred E. Green, Produktion: Jesse L. Lasky, Drehbuch: Walter de Leon, basierend auf dem Bühnenstück von Paul Dickey und Charles W. Goddard, Kamera: William Marshall, Darsteller: Wallace Reid, Lila Lee, Walter Hiers, Arthur Edmund Carewe, J. Farrell McDonald, Snitz Edwards, Laufzeit: ca. 57 Minuten)

Millionenerbin, um es von Geistern zu befreien. Am Ende des Films stellt sich, wie so oft, heraus, daß die Geister gar nicht echt sind, sondern vielmehr der Versuch eines Bösewichtes, hier des Grafen Alba, sich einen im Schloß versteckten Schatz und nebenbei noch die Hand der millionenschweren Dame zu ergaunern. Der Film leidet nicht nur unter der abgedroschenen Handlung, sondern auch darunter, daß er stinklangweilig ist. Daran können auch die hochwertigen Bauten und gute Kameraführung nichts mehr ändern. Vergleichbare Blindgänger waren die thematisch gleich orientierten Filme **The Haunted Castle (1922)**⁹ und **The Haunted House (1922)**¹⁰.

Ebenfalls das Licht der Welt erblickten drei dem Horror zugehörige Filme, welche jedoch vorrangig auf Kinder als Publikum zielten. Da wären einerseits **The Headless Horseman (1922)**¹¹, eine Verfilmung der klassischen Geschichte *The Legend of Sleepy Hollow* aus der Feder von Washington Irving. Die Abenteuer von Ichabod Crane sind in diesem Film zum Teil sogar recht lustig auf die Leinwand gebracht und sauber inszeniert. Aber der Film leidet ebenso unter der inhaltlich doch recht armseligen Vorlage wie die späteren Verfilmungen des Stoffes, die allesamt aus dem gleichen Grund baden gingen, darunter auch Walt Disneys abendfüllender Zeichentrickfilm **The Adventures of Ichabod and Mr. Toad (1949)** und Tim Burtons **Sleepy Hollow (1999)**. Weitere Verfilmungen von Märchen waren die Rotkäppchen-Adaptionen **Little Red Riding Hood (1922, I)**¹², ebenfalls aus amerikanischer Produktion, der gleichnamige Cartoon **Little Red Riding Hood (1922, II)**¹³ aus England und Walt Disneys Version des Märchens, **Little Red Riding Hood (1922, III)**¹⁴.



Filmplakat von **The Ghost Breaker (1922)**

Ein anderer amerikanischer Film, der nur haarscharf daran vorbeischrämmt, als weiterer Aufguß der typischen Haunted House Spoofs beurteilt zu werden, ist **Money to Burn (1922)**¹⁵. Hiervor wird der Film gerettet, indem nicht nur billiger Slapstick oder die Standardhandlung dieser Filme im Vordergrund steht, sondern daß die üblichen Motive variiert werden. Streng genommen ist der Film eine romantische Komödie aus der Welt des Hor-

⁹**The Haunted Castle** (*Educational, USA 1922, Laufzeit: ca. 11 Minuten*)

¹⁰**The Haunted House** (*Fox Film Corporation, USA 1922, Regie: Erle C. Kenton, Laufzeit: ca. 22 Minuten*)

¹¹**The Headless Horseman** (*W.W. Hodkinson Corporation, USA 1922, Regie: Edward D. Venturini, Produktion: Carl Steams Clancy, Drehbuch: Carl Steams Clancy, nach der Erzählung *The Legend of Sleepy Hollow* von Washington Irving, Darsteller: Will Rogers, Lois Meredith, Ben Hendricks jr., Charles Graham, Jerry Devine, Laufzeit: ca. 76 Minuten*)

¹²**Little Red Riding Hood** (*Selznick, USA 1922*)

¹³**Little Red Riding Hood** (*Hepworth Picture Plays, England 1922, Regie: Anson Dyer*)

¹⁴**Little Red Riding Hood** (*Laugh-O-Gram Films, USA 1922, Produktion und Regie: Walt Disney, Drehbuch: Walt Pfeiffer, Laufzeit: ca. 6 Minuten*)

¹⁵**Money to Burn** (*Fox Film Corporation, USA 1922, Regie: Rowland V. Lee, Drehbuch: John Stone, Kamera: David Abel, Darsteller: William Russell, Sylvia Breamer, Laufzeit: ca. 65 Minuten*)

rors. Hier kauft ein Mann unwissend ein verwunschenes Schloß, Krimielemente tauchen keine auf. Die gleiche Company veröffentlichte außerdem noch **My Friend, the Devil (1922)**¹⁶, ein etwas ernster angehauchter Film. Ein kleiner Junge betet hier, daß sein böser Stiefvater von einem Blitz getroffen werde. Doch nur der Teufel erhört ihn und so trifft der Blitz stattdessen seine Mutter. Aber auch dieser Film ist recht belanglos und mittlerweile auch nur noch sehr schwer aufzutreiben.

Deutlich interessanter ist hier **One Exciting Night (1922)**¹⁷. Dieser Film brachte die Welle der Haunted House Spoofs erst so richtig ins Rollen, denn dieser aus der Werkstatt der amerikanischen Filmlegende D.W. Griffith stammende Streifen zählt zwar eher zu dessen schlechteren Filmen, war qualitativ aber immer noch gut genug, um haufenweise Zuschauer zu finden. D.W. Griffith lehnte die Handlung seines Films an das Bühnenstück *The Bat* an, welches späterhin mehrfach verfilmt wurde und besetzte die männliche Hauptrolle mit dem Star aus dem erfolgreichen Bühnenstück *The Cat and the Canary*, welches einige Jahre später ebenfalls eine sehr hochwertige Verfilmung unter der Regie von Paul Leni nach sich zog. Eine junge Frau, eine geheimnisvolle Waise, welche unglücklich mit einem älteren Mann verheiratet ist, verliebt sich während einer Party in einen jungen Heißsporn. Während diese Party stattfindet, wird das Haus von Einbrechern geplündert, welche danach zu entkommen versuchen. Sie verursachen geisterhafte Geräusche, welche die Teilnehmer der Party irritieren, bis der Chef der Räuber getötet wird. Der junge Heißsporn gerät unter Verdacht. Und dann bricht auch noch ein Sturm los, welcher die Situation noch unheimlicher macht und dafür sorgt, daß die nicht mehr so gut aufeinander zu sprechenden Protagonisten das Haus nicht verlassen können. Am Schluß stellt sich heraus, daß der Ehemann der Heldin des Films der Mörder ist und den beiden Turteltauben steht nun nichts mehr im Wege.

Keine Sorge, dieser Geschichte begegnen wir noch des öfteren.

Wirklich gelungen an dem Film ist die Figur eines schwarzen, feigen Butlers, ein durchaus gruseliger Charakter. Doch es gibt auch Elemente eher mißlungenerer Natur. Für die Sturmsequenzen hatte Griffith vorab einen Hurricane gefilmt, doch diese Naturbilder wollen einfach nicht zu den im Studio gedrehten Szenen mit von Windmaschinen herumgewirbelten Blättern und Vorhängen passen. Der Höhepunkt der Lächerlichkeiten ist ein umfallender Baum aus Pappkarton. Griffith schafft es trotzdem noch, den Film als Gruselkomödie einigermaßen ins Ziel zu bringen und die Kritiken waren dem Endprodukt gegenüber durchaus positiv eingestellt. Griffith selbst entschied sich vorsichtshalber dennoch, in den Credits des Films als Autor des Drehbuchs nicht seinen wirklichen Namen anzugeben, sondern stattdessen einem weiblichen Pseudonym den Vorzug zu geben und nannte sich „Irene Sinclair“.

Einen ähnlichen Titel aber völlig anderen Inhalt hat **One Glorious Night (1922)**¹⁸. Dieser durchschnittliche Film handelt von Seelenwanderung. Ein Wissenschaftler hat eine Methode gefunden, welche seinem Geist ermöglicht, die menschliche Hülle zu verlassen und frei umherzuwandern. Während sein Körper unbewacht ist, nimmt dann jedoch ein anderer Geist Besitz von ihm. Der Wissenschaftler hat somit ein Problem und der lebenswerte Ektoplasmahaufen, welcher nun in seinem Körper haust, stürzt sich mitten ins Leben. Dieser Film ist der Filmwelt vor allem deshalb noch in Erinnerung, weil er das Werk eines bekannten Regisseurs aus der Zeit des Stummfilms und des jungen Tonfilms ist, James Cruze, der

¹⁶**My Friend, the Devil** (Fox Film Corporation, USA 1922, Regie: Harry F. Millarde, Produktion: William Fox, Drehbuch: Paul Sloane, Darsteller: Charles Richman, Ben Grauer, William H. Tooker, Adolph Milar, John Tavenier, Myrtle Stewart, Laufzeit: ca. 100 Minuten)

¹⁷**One Exciting Night** (D.W. Griffith Productions, USA 1922, Produktion, Regie und Drehbuch: D.W. Griffith, Kamera: Irving B. Ruby, Hendrik Sartov, Darsteller: Carol Dempster, Henry Hull, Porter Strong, Morgan Wallace, Laufzeit: ca. 128 Minuten)

¹⁸**One Glorious Night**, aka **One Glorious Day**, aka **Souls Before Birth** (Paramount Pictures, USA 1922, Regie: James Cruze, Drehbuch: A.B. Baringer, Walter Woods, Kamera: Karl Brown, Darsteller: Lila Lee, Will Rogers, Ian Hale, John Fox, Laufzeit: ca. 56 Minuten)

u.a. auch mit Samuel Fuller zusammenarbeitete (in *The Gangs of New York* (1938)). Dieser Film ist inzwischen nahezu vergessen, aber zu Unrecht, denn er ist hochgradig unterhaltsam.

Noch ein anderer bekannter Regisseur lieferte in diesem Jahr einen Beitrag ab, nämlich Robert Wiene mit **Die höllische Macht** (1922)¹⁹. Allerdings schaffte der Regisseur von **Das Cabinet des Dr. Caligari** (1919) es nie wieder, künstlerisch oder kommerziell an diesen Klassiker anzuschließen, weshalb auch dieser Film gewaltig floppte und heute nur noch in Bruchstücken erhalten ist. Schade eigentlich, denn immerhin schaffte der Film es dank des legendären Rufs seines Vorgängers noch, international vermarktet zu werden. Der Film handelte von einem Mann, welcher die Kontrolle über Frauen erlangen konnte und basierte auf einem Bühnenstück Tolstois.

Ebenfalls auf einem Bühnenstück und einer mittlerweile klassischen Vorlage beruhte **Sherlock Holmes** (1922)²⁰. Die Schauspielgröße John Barrymore, welcher wir bereits in **Dr. Jekyll and Mr. Hyde** (1920) begegneten, ist hier auf dem Höhepunkt seiner Karriere in der Titelrolle zu sehen. Ebenso spielen Roland Young (als Dr. Watson) und William Powell mit, zwei Schauspieler, welche hier ihr Filmdebüt feierten und denen noch eine erfolgreiche Karriere bevorstand. Sogar Charlie Chaplin ist in einer kleinen Nebenrolle zu sehen und die weibliche Hauptrolle wird von Carol Dempster gespielt, welche schon die weibliche Hauptfigur in D.W. Griffiths vorhin erwähnten **One Exciting Night** (1922) innehatte.

Der Film spielt während der Studienzeit Holmes' und Watsons in Cambridge, wo sie anfangs eigenartige Vorgänge im Kreise ihrer Kommilitonen aufklären. Der Film erzählt auch, wie Holmes und Watson ihr Büro in der Baker Street eröffnen, für Fans dieses Detektivs ist also auch die Story reizvoll. Und am Schluß kommt es natürlich zu einem Show-down mit Professor Moriarty. Das klingt alles ziemlich gut und dementsprechend war die Filmwelt lange Zeit sehr betrubt, denn der Film galt über Jahrzehnte als verloren. Bis Mitte der 70er Jahre aus heiterem Himmel eine arg mitgenommene und nicht vollständige Kopie des Films auftauchte.

Aber die Freude unter den Cineasten wurde schnell durch Enttäuschung abgelöst, denn der Film erwies sich als in hohem Maße durchschnittlich und auch John Barrymore erfüllte die hohen Erwartungen, die mittlerweile in den Film gesetzt wurden, nicht. Erwähnung findet er hier aufgrund seiner horrorlastigen Inszenierung des Endkampfes mit entsprechend subtiler Beleuchtung.

John Barrymores Bruder Lionel war ebenfalls in einer gruselig angehauchten Rolle zu sehen, als **Vendetta** (1922)²¹ veröffentlicht wurde. Er spielt hier einen Prinzen, welcher von den Toten zurückkehrt. Viel mehr Horrorelemente bot der Film jedoch nicht, der Film entpuppt sich vorrangig als romantisches Drama. Aus dem gleichen Studio stammt auch der sich ebenfalls mit Unsterblichkeit beschäftigende Film **The Young Diana** (1922)²², in welchem eine verbitterte alte Frau durch einen wundersamen Trank ihre Jugend wieder erhält. Auch hier gilt, daß die Horrorelemente nur Beigabe sind. Weitere eher unbedeutende Filme waren **Singed Wings** (1922)²³, in welchem es eine auf einem Besen reitende Hexe

¹⁹**Die höllische Macht**, aka **Die Macht der Finsternis**, aka **The Power of Darkness** (Neumann, Deutschland 1922, Regie: Robert Wiene)

²⁰**Sherlock Holmes** (Goldwyn Pictures Corporation, USA 1922, Regie: Albert Parker, Drehbuch: Earl Browne, Marion Fairfax, nach Motiven von Arthur Conan Doyle, Kamera: J. Roy Hunt, Darsteller: John Barrymore, Roland Young, Carol Dempster, Gustav von Seyffertitz, William Powell, Charles Chaplin, Laufzeit: ca. 100 Minuten)

²¹**Vendetta**, aka **Enemies of Women**, aka **Frauenfeinde** (Cosmopolitan Pictures, Famous Players, USA 1922, Regie: Alan Crosland, Drehbuch: John Lynch, nach dem Roman von Vicente Blasco Ibáñez, Kamera: Ira H. Morgan, Darsteller: Lionel Barrymore, Alma Rubens)

²²**The Young Diana** (Cosmopolitan Pictures, Famous Players, USA 1922, Regie: Albert Capellani, Robert G. Vignola, Drehbuch: Luther Reed, nach dem Roman von Marie Corelli, Darsteller: Marion Davies, Pedro de Cordoba, Laufzeit: ca. 73 Minuten)

²³**Singed Wings** (Paramount Pictures, USA 1922, Regie: Penrhyn Stanlaws, Drehbuch: Ewart Adamson, Edfrid

zu sehen gab, **The Spirit of '23 (1922)**²⁴, in welchem ein Skelett herumhopste, das Motiv einer Übernachtung in einem Wachsfigurenkabinett wurde mit **Spooks (1922)**²⁵ erneut aufgewärmt. In dem Moralschinken **Trifling Women (1922)**²⁶ wird eine promiskuitive Frau durch die Geschichte über eine gleichgesinnte Frau, welche einen grausamen Tod erleidet, geheilt.

Mehr hatte das Jahr 1922 für die Freunde der Nacht nicht zu bieten. Aber im Vergleich zu manchen Durststrecken der Vorjahre war das Jahr 1922 schon ein großer Schritt nach vorne. Von nun an sollte es mit der Entwicklung des Horrorfilms weiterhin kontinuierlich aufwärts gehen.

A. Bingham, basierend auf einem Roman von Katherine Burt, *Darsteller*: Bebe Daniels, Conrad Nagel, *Laufzeit*: ca. 84 Minuten)

²⁴**The Spirit of '23** USA 1922

²⁵**Spooks** (*Mermaid*, USA 1922, *Regie*: Jack White, Robert Kerr, *Darsteller*: Lige Conley)

²⁶**Trifling Women** (*Metro Pictures Corporation*, USA 1922, *Regie und Drehbuch*: Rex Ingram, *Kamera*: John F. Seitz, *Darsteller*: Barbara La Marr, Ramon Navarro, *Laufzeit*: ca. 100 Minuten)

Kapitel 19

Eine kurze Reise durch die Zeit

Das Jahr 1922 steht nicht nur für den Höhepunkt des deutschen Horrorfilms und den ersten, vollständig im Lichttonspurverfahren synchronisierten Film, sondern in diesem Jahr geschah auch etwas, was die Fantasie der Autoren bis heute beschäftigen sollte und eine weitere klassische Figur aus dem Reich des Schreckens gebar. Die Dinge nahmen ihren Lauf, als der Archäologe Howard Carter am 4. November 1922 die erste Stufe der Treppe zum Grab des ägyptischen Pharaos **Tut-Ench-Amun** entdeckte.

Howard Carter wurde am 9. Mai 1874 in Kensington, England geboren. Er wurde als angehender Künstler von seinem Vater erzogen und der kleine Howard brachte auch prompt entsprechendes Talent mit. Er verbrachte viel Zeit damit, seinen Vater auf Reisen zu begleiten und da sie öfters Station in Norfolk machten, hatte er oft Gelegenheit, das Anwesen der Familie Amherst zu besuchen - einer Stätte voller antiker Kostbarkeiten, welche Howard mit Begeisterung abmalte.

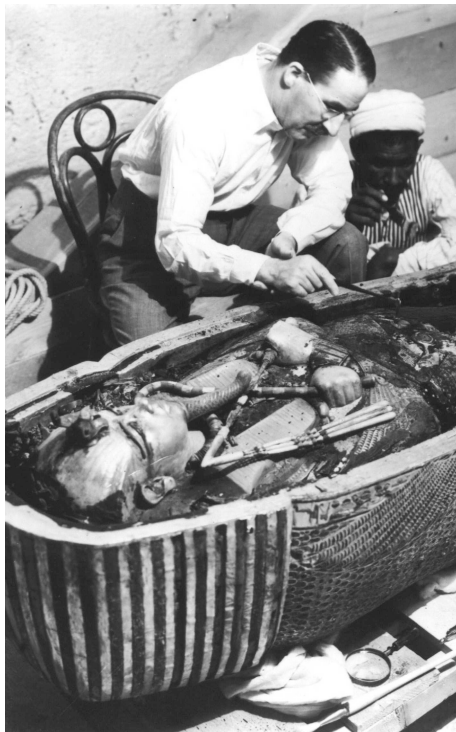
1891 traf Howard Carter auf Percy Edward Newberry, der einen Zeichner suchte, um die in alten ägyptischen Gräbern und Tempeln angebrachte Kunst zu dokumentieren. Howard Carter sagte zu und so betrat er im Oktober 1891 in Alexandria zum ersten Mal ägyptischen Boden. Drei Monate später begann er eine Ausbildung zum Ausgräber, wodurch sich sein Aufgabengebiet drastisch änderte und eine steile Karriere ihren Anfang nahm. 1899 bot sich ihm bereits die Chance, zum Generalinspektor für Ausgrabungen im Tal des Nils befördert zu werden, eine Tätigkeit, welche er natürlich dankend annahm. Doch diese Karriere erlebte einen bösen Knick, als er 1905 eine Schlägerei mit französischen Touristen anfang und nach Tanta strafversetzt wurde, eine Region von nur geringem archäologischen Wert. Er kündigte umgehend und entwickelte sich immer mehr zu einem griesgrämigen Sturkopf und Einzelgänger. Er zog sich zurück, bis er 1908 dem Grafen von Carnarvon vorgestellt wurde. Diese beiden charakterlich völlig gegensätzliche Männer verband das Interesse am alten Ägypten und von nun an arbeiteten



Howard Carter

sie zusammen. Carnarvon bezahlte die Ausgrabungen, Carter führte sie durch.

Im Jahr 1914 erwachte in ihnen der Traum, die Grabstätte des Kindkönigs der 18. Dynastie zu finden, das Grab von Tut-Ench-Amun. Howard Carter war davon überzeugt, daß das Grab noch in einem guten Zustand sein müsse, denn schließlich wusste ja niemand, ob es überhaupt existierte. Dementsprechend wurde er ähnlich ausgelacht wie Schliemann bei seiner Suche nach dem antiken Troja. Und schlimmer noch, Carters Traum schien lediglich eine Seifenblase zu bleiben, bis Carnarvon nach jahrelanger, vergeblicher Suche entmutigt und auch teilweise genervt die finanziellen Mittel dieses Vorhabens streichen wollte, um nicht noch mehr Geld aus dem Fenster zu werfen. Doch Carter bettelte und brachte Carnarvon dazu, noch einer weiteren Ausgrabungssaison zuzustimmen. Diese Saison sollte am 1. November 1922 im Wadi Biban el Muluk beginnen.



Der äußere Sarg Tut-Ench-Amuns

Carter reiste pünktlich an und hatte so gleich eine eigenartige Begegnung. Er hatte einen Kanarienvogel mitgebracht und als sein Vorarbeiter den Vogel erblickte, rief er aus: „Ein goldener Vogel! Er wird uns zu dem Grab führen!“

Drei Tage später entdeckten sie unter den Trümmern eines Tempels Ramses IV. eine Treppenstufe, die nur zu einer Grabkammer führen konnte.

Es dauerte nicht lange, bis sie das untere Ende der verschütteten Treppe freigelegt hatten. Die freigelegte Tür war noch immer versiegelt und auf ihr prangte der Name des Tut-Ench-Amun. Der lange gehegte Traum Carters begann zur Wirklichkeit zu werden.

Als Howard Carter an diesem Abend in euphorischer Stimmung in sein Lager zurückkehrte, wurde er von seinem leichenblassen und völlig verängstigten ägyptischen Diener empfangen. In seiner Hand hielt er gelbe Schwanzfedern. Der gepriesene Kanarienvogel war das Opfer einer Kobra geworden. Der Diener beschwor Carter, die Ausgrabungen umgehend abzubrechen, denn der Tod des Kanarienvogels an genau diesem Tag sei nicht zufällig. Und ein Tod durch eine Kobra schon gar nicht, ist sie doch das mystische Tier der Pharaonen.

„Die Schlange des Pharaohs hat den goldenen Vogel gefressen, weil er uns zu seinem Grab führte! Sie dürfen die Totenruhe nicht stören!“ Howard Carter, genervt von diesem unwissenschaftlichen Aberglauben, entließ den Mann daraufhin aus seinen Diensten. Man kontrollierte, ob die Schlange seine Unterkunft auch wirklich verlassen hatte und danach schickte Carter umgehend ein Telegramm an Graf Carnarvon. Mit der Öffnung des Grabes wollte Carter warten, bis Graf Carnarvon eingetroffen war.

Am 26. November traf Graf Carnarvon dann endlich ein und Carter brach ein erstes Loch in die versiegelte Tür. Als es groß genug war, daß er sich hindurchlehnen konnte, nahm er eine Kerze und warf einen ersten Blick ins Innere des Grabes.

„Kannst Du etwas sehen?“ fragte Graf Carnarvon, hinter ihm stehend.
„Ja, wundervolle Dinge.“, antwortete Carter.

Der Tag endete mit einer großen Feier. Die beiden Archäologen stießen auf ihr endlich erfolgreiches Projekt an, die ägyptischen Arbeiter hingegen bekamen es bei dem Gedanken an einen Fluch des Pharaoh zunehmend mit der Angst zu tun. Mumien waren für die Ägypter eine Quelle magischer Mächte und die Überlieferungen sagten, daß ein jeder, der das Grab einer Mumie entweihe, von ihr mit einem Fluch belegt werde.

Sämtliche Mühen Carnarvons und Carters hatten sich jedoch gelohnt, denn das Grab war in der Tat völlig unberührt und in tadellosem Zustand.. Es beinhaltete unermeßlich kostbare Grabbeigaben und einen aus drei ineinander verschachtelten Särgen bestehenden Sarkophag, aus Gold gefertigt, in dessen Innersten sich die Mumie Tut-Ench-Amuns befand. Carnarvon und Carter waren schlagartig die Lieblinge der Presse, berühmt und reich. Aber die Freude sollte nicht von langer Dauer sein.

Die unheimlichen Geschehnisse begannen im Frühjahr 1923, als Carnarvon während seiner morgendlichen Rasur von einem Moskito gestochen wurde. Die kleine Stichwunde entzündete sich und kurz darauf fühlte sich der Graf ausgesprochen krank. Er begann unter immer heftigerem Zittern und hohem Fieber zu leiden. Er begab sich in ein Krankenhaus nach Kairo, doch der untersuchende Arzt konnte ihm nicht helfen. Carnarvon verstarb des Nachts und im Augenblick seines Todes fiel in Kairo der Strom aus. Myste­riöser noch war, daß sein in England befindlicher Sohn berichtete, daß Carnarvons Hund zu jenem Zeitpunkt in heftiges Jaulen verfiel und um zwei Uhr morgens, dem exakten Zeitpunkt des Todes seines Herrchens, ebenfalls tot zur Seite fiel.

Nach Carnarvons Tod überschlug sich die Presse. Der Fluch des Pharaohs war fortan in aller Munde. Die Geschichte um den Tod des Hundes und des Kanarienvogels goß noch weiteres Öl ins Feuer. Die Geschichten wollten auch einfach nicht versiegen, denn sie erhielten ständig neues Futter: Bis zum Jahr 1929, also innerhalb 7 Jahren, verstarben insgesamt elf Teilnehmer der Grabesöffnung auf mehr oder weniger mysteriöse Art und Weise. Bis ins Jahr 1935 wuchs die Zahl auf insgesamt 21 an. So hieß es jedenfalls, wahrscheinlich waren es deutlich weniger.

Auf der Suche nach rationalen Erklärungen nahm man an, daß die Wände des Grabes mit Bakterien übersät waren, welche die Gesundheit Carnarvons genug beeinträchtigten, daß der Stich des Moskitos ihm den Tod brachte. Der an der Universität Leipzig tätige Mikrobiologe Gott­hard Kramer entdeckte im Jahr 1999 nach Untersuchungen von Mumien Sporen, welche die Jahrtausende problemlos hätten überdauern können und die durchaus giftig sein können. Doch die Legende war schon kurz nach den Vorfällen geboren und Howard Carter wurde noch zu Lebzeiten eine tragische Figur. Er verstarb am 2. März 1939.

Die Öffnung des Grabes von Tut-Ench-Amun und erst recht die hierdurch populär gewordene Geschichte um den Fluch des Pharaohs schlugen in der Welt des Horrorfilms ein wie eine Bombe. Dutzende Filme mit Mumienthematik wurden daraufhin gedreht, die erfolgreichsten und bekanntesten im Rahmen einer den Universal Studios gehörenden Franchise, welche mit **The Mummy (1932)** ihren Siegeszug begann. Hier folgten mehrere Fort-



Die Totenmaske Tut-Ench-Amuns

setzungen und Spin-Offs. Mit **The Mummy (1959)** wurde die Geschichte von den Hammer Studios wiederbelebt und wurde auch hier zu einer der ertragreichsten Serien. Gegen Ende des Jahrtausends erinnerte man sich bei Universal wieder an die ehemalige goldene Kuh und drehte ein Remake des Films von 1932, **The Mummy (1999)**, welches wiederum als Franchise vermarktet wurde und deren Ende zu dem Zeitpunkt, an welchem diese Zeilen geschrieben wurden, noch nicht abzusehen war.

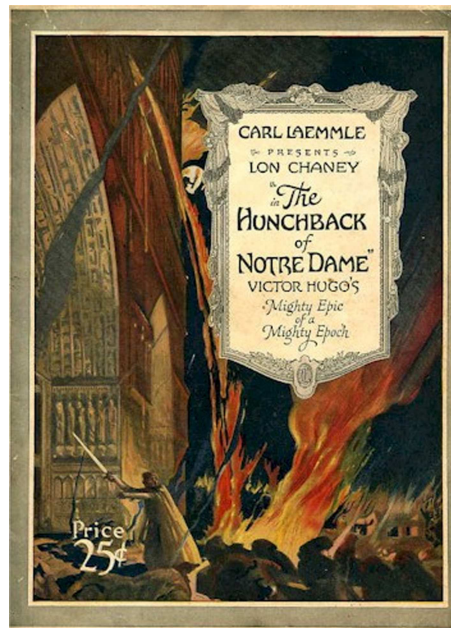
Kapitel 20

The Hunchback of Notre Dame (1923)

Der Stein kam 1920 ins Rollen, als Carl Laemmle, Chef der Universal Studios, sich auf eine Reise von seinem New Yorker Büro zu seinem Studio in Kalifornien begab. In seiner Begleitung befand sich sein Sekretär Irving G. Thalberg. Thalberg hatte zwei Jahre zuvor seine erste Arbeitstelle im New Yorker Sekretariat der Universal angetreten und durch sein hohes Maß an Engagement hatte ihn Carl Laemmle nicht nur zu seinem direkten Begleiter befördert, nein, er wurde damit auch zunehmend Laemmles Diskussionspartner und Berater.

Was an dieser Geschäftsreise des Duo denn so besonderes war und was dies denn mit **The Hunchback of Notre Dame (1923)**¹ zu tun hat, möchten Sie wissen? Nun, in Kalifornien war nicht nur der Sitz des Studios, sondern auch dessen Managers. Und Manager bei der Universal zu sein, kam dem Platznehmen auf einem Schleudersitz gleich. In Fachkreisen wurde oft im Scherz behauptet, das Studio ha-

be eigens für Führungspersonal eine Drehtür. Der Anlaß für diese Reise war eine Umstrukturierung des Managements. Carl Laemmles Absicht war, die Studioleitung in die Hände von drei Managern zu geben. Aber als nach fast einer Woche der Termin seiner Abreise immer näher rückte und er noch keine befriedigende Lösung dieser Personalfrage gefunden hatte, kam er zu dem Entschluß, daß er dringend noch eine Person im Kreis des Managements brauchte, welche sein menschliches als auch sein fachliches Vertrauen in größerem Maße genoß als die drei bereits ernannten Vertreter. Und so kam es, daß Carl Laemmle



US-Fimlplakat

¹The Hunchback of Notre Dame, aka Der Glöckner von Notre Dame, aka Der Bucklige von Notre Dame (Universal, USA 1923, Regie: Wallace Worsley, Produktion: Carl Laemmle, Irving G. Thalberg, Drehbuch: Edward T. Lowe jr., Perley Poore Sheehan, nach dem Roman *Notre Dame de Paris* von Victor Hugo, Kamera: Robert Newhard, Tony Kornman, Darsteller: Lon Chaney, Patsy Ruth Miller, Norman Kerry, Winifred Bryson, Brandon Hurst, Ernest Torrence, Raymond Hatton, Laufzeit: ca. 133 Minuten)

eines Morgens seinem verdutzten Sekretär mitteilte, daß dieser hiermit zu einem Studio-manager ernannt sei.

Diese Entscheidung gehörte zu den einschneidendsten der frühen Geschichte Universals und sollte die weiteren Geschicke der Firma nachhaltig beeinflussen. Denn Irving Thalberg kam mit seinen drei Kollegen überhaupt nicht klar. Er war schließlich nicht Manager wegen seiner bisherigen Verdienste geworden, sondern stand natürlich auch in dem Ruf, dies nur aufgrund seiner innigen Kontakte zu Carl Laemmle erreicht zu haben. Seine Meinung war von den anderen Studioleitern nicht gefragt und berücksichtigt wurde er schon gar nicht. Irving Thalberg zog nach einiger Zeit hieraus die Konsequenz und kontaktierte seinen Chef und Gönner in New York, um sich heftigst über die Kommunikationsprobleme in der Führungsetage zu beschweren. Carl Laemmle fackelte daraufhin nicht lange - und schickte die anderen Manager geschlossen in die Wüste. Irving Thalberg wurde somit alleiniger Chef des Studios, nur der General Manager Carl Laemmle stand in der Hierarchie noch über ihm. Und die Ideen Thalbergs, welche niemand hören wollte, konnten nun beweisen, ob sie wirklich so innovativ waren, wie der gerade mal 20 Jahre alte Irving Thalberg dachte, daß sie es wären.

Der kometenhafte Aufstiegs des jungen Mannes sorgte natürlich für Aufsehen und teilweise auch für Verwunderung. Etablierte Filmschaffende hatten nun plötzlich einen Vorgesetzten, der ihr Sohn oder gar Enkel hätte sein können und dementsprechend hatte es Thalberg nicht immer leicht im Umgang mit seinen Mitarbeitern. Viele versuchten, Einfluß auf ihn auszuüben, aber nur einem gelang es wirklich: dem Mimen Lon Chaney.

Lon Chaney stand zu dieser Zeit nicht bei Universal unter Vertrag. Enttäuscht von den Studios hatte er sich bereits 1917 selbstständig gemacht und arbeitete auf Wochenlohnbasis für wen auch immer diesen bereit war zu zahlen. Es waren wahrscheinlich die Dreharbeiten zu *Outside the Law* (1917), dem mittlerweile 117. Film, in welchem Chaney als Schauspieler mitwirkte, als er auf Irving Thalberg traf. Thalberg entpuppte sich gegenüber Lon Chaney als Liebhaber klassischer Weltliteratur und nun witterte Lon Chaney die Chance seines Lebens.



Blick über die Sets

Lon Chaney hegte zu diesem Zeitpunkt bereits den Wunsch, irgendwann einmal in einer werkgetreuen Verfilmung von Victor Hugos im Jahr 1831 entstandenen Klassiker *Notre Dame de Paris* die Rolle des Glöckners zu spielen. Nach dem Gespräch mit Thalberg wagte Lon Chaney im Jahr 1921 den ersten Schritt und erstand die Filmrechte an dem Roman. Er und sein Agent, Albert Grasso, begannen damit, Verhandlungen mit Studios und potentiellen Geldgebern aufzunehmen. Doch diese Verhandlungen erwiesen sich als schwierig. Denn eines war jedermann von Anfang an klar: diesen Roman in ihm gerecht wer-

dender Form zu verfilmen, wäre aufwendig und somit sehr teuer. Lon Chaney's Pläne drohten zudem, von einem Skandal vereitelt zu werden, welcher die amerikanische Filmindustrie im September 1921 zutiefst erschütterte. Dieser Skandal, welcher in seiner Tragweite mit dem Mordprozeß um O.J. Simpson aus dem Jahr 1995 vergleichbar ist, war der Skandal um den vor allem wegen seiner Fettleibigkeit bekannten Schauspieler Roscoe Arbuckle.

Roscoe Arbuckle war am 5. September 1921 Gast auf einer Party eines seiner Freunde, welche im St. Francis Hotel in San Francisco stattfand. Alles wäre ohne großes Aufsehen

gelaufen, hätten sich nicht zwei Damen zweifelhaften Rufes selbst eingeladen. Die erste war Maude „Bambina“ Delmont, welche der Polizei vor allem aufgrund über 50 Vorstrafen wegen Betrugs, Bigamie und anderen moralisch verwerflichen Delikten bekannt war. Die zweite Dame war eine junge Schauspielerin namens Virginia Rappé. Die Rappé war beim besten Willen keine erfolgreiche Darstellerin, aber dennoch nicht unbekannt. Dies lag vor allem in ihrem Ruf als Flittchen begründet, welcher ihr nicht unbegründet anhaftete - schließlich hatte sie im zarten Alter von 16 Jahren bereits ihre fünfte Abtreibung hinter sich gebracht und war stets mit Geschlechtskrankheiten behaftet. Roscoe Arbuckle war über die Anwesenheit der beiden Luder nicht sehr erfreut und verließ die Party daher noch am Abend. Als er sich für die Nachtruhe zurechtmachen wollte, fand er Virginia Rappé halb ohnmächtig vor Schmerzen auf dem Boden des Badezimmers vor. Er legte sie auf sein Bett, verabreichte ihr ein Glas Wasser und verließ den Raum, um seine Freunde zu alarmieren. Diese halfen ihm, die Rappé in ein anderes Zimmer zu bringen und die mittlerweile stockbesoffene Maude Delmont ließ sich neben dem Bett in einen Sessel plumpsen und entschlief umgehend.

Vier Tage später starb Virginia Rappé an Verletzungen der Blase und einem Darmriß. Die Delmont marschierte daraufhin zur Polizei und behauptete, Roscoe Arbuckle habe sie auf brutalste Weise vergewaltigt und ihr hierbei die tödlichen Verletzungen zugefügt. Für die Presse war dies ein gefundenes Fressen und Roscoe Arbuckle wurde umgehend von ihnen förmlich in der Luft zerissen. Er galt von Anfang als schuldig und bereits Monate vor Beginn seines Prozesses war durch diesen Vorfall seine Karriere völlig ruiniert. Der Produzent Joseph Schenk kam mit den Herren Zukor und Lasky von der Lasky-Players Corporation überein, aus Rücksicht auf ihren eigenen Ruf nicht nur sämtliche anstehenden Projekte mit Roscoe Arbuckle abzusagen, sondern darüber hinaus auch sämtliche bereits mit ihm gedrehten Filme aus dem Vertrieb und den Kinos zu nehmen. Roscoe Arbuckle wurde somit zum ersten Schauspieler Hollywoods, der auf einer schwarzen Liste landete und mit völligem Berufsverbot belegt wurde. Im nachfolgenden Prozeß wurde Arbuckle in allen Punkten freigesprochen, doch das nutzte nichts mehr. Der Skandal war passiert, Hollywood hatte daran böse zu knabbern und die Studiobosse waren alles andere als erfreut, daß der Fall Arbuckle ihnen die bislang größte moralische und wirtschaftliche Krise der bisherigen Geschichte der amerikanischen Filmindustrie eingebrockt hatte. Roscoe Arbuckle schaffte es daher knapp 10 Jahre nicht mehr, einen Vertrag unterschreiben zu können.

Wegen dieses Skandals und des moralisch nicht mehr gerade einwandfreien Rufes Hollywoods schreckten die potentiellen Geldgeber Chaney vor dessen geplanten Mammutprojekt zurück. Etwas derartiges in jener Zeit zu finanzieren, erschien vielen wie eine Einladung zur öffentlichen Geldverbrennung. Der einzige, welcher Chaney wirklich zuhörte, war - Irving Thalberg. Und Lon Chaney kannte den Mann, seine Vorlieben und Ansichten mittlerweile gut genug, um ihn einigermaßen um den Finger wickeln zu können. Thalberg war interessiert, doch die Durchführung eines solchen Projektes erschien auch ihm schwierig. Und so kam es, daß Chaney im April 1922 einen Vertrag mit dem unabhängigen Vertrieb Chelsea Pictures Corporation abschloß. *The Hunchback of Notre Dame* wurde angekündigt, als Regisseur war bereits Alan Crosland vorgesehen, welcher gerade **Vendetta (1922)** mit Lionel Barrymore abgedreht hatte. Doch der Deal platzte, denn Chelsea schaffte es nicht, eine sichere Finanzierung des Projekts auf die Beine zu stellen.

Irving Thalberg hingegen wurde mit dem Filmprogramm der Universal immer unzufriedener. Die Universal Studios produzierten in erster Linie seichte Unterhaltung - Western, Komödien, Serien und melodramatischen Kitsch. In seinen Augen drohte die Universal als zweitklassiges Studio zu enden, während die Konkurrenz in der Vergangenheit durchaus Hochachtung mit Werken wie *Birth of a Nation (1914)* oder *Intolerance (1916)* verdient hatte. Der einzige Film im Programm der Universal, welcher als Prestigeobjekt tauglich war, war Erich von Stroheims im Original sechseinhalb Stunden langes Drama *Foolish Wives (1922)*, welches in den USA in einer dreieinhalbstündigen Fassung in den Kinos

lief. Thalberg war der Meinung, daß die Universal dringendst noch weitere Projekte dieser künstlerischen und kommerziellen Klasse bräuchte. Lon Chaney Idee kam hier gerade richtig.

Zuerst plante er, den Film in Deutschland zu drehen, da in den USA kein Ort existierte, welcher als Kulisse des alten Paris hätte erhalten können. Als Zeitaufwand für die Dreharbeiten erschienen drei Monate als realistisch - fast die sechsfache Drehzeit, welche durchschnittliche Produktionen in Anspruch nahmen. Doch Dreharbeiten in Europa erschienen dann als zu teuer und zu kompliziert, weshalb nur die Universal Studios als realistischer Entstehungsort in Frage kamen. Wohlwissend, was dies alles bedeutete, kontaktierte Irving Thalberg seinen Chef Carl Laemmle und er schaffte es tatsächlich, Laemmle von dem Projekt zu überzeugen. Das Unmögliche schien greifbar zu werden, als Laemmle ihm das damals mit Abstand höchste Budget der bisherigen Geschichte Hollywoods bewilligte: 1,25 Millionen Dollar.



Lon Chaney spielt Quasimodo.

Um die Rechte an dem Projekt von Lon Chaney zu erhalten, musste Thalberg jedoch noch eine Hürde nehmen, nämlich Lon Chaney selbst. Lon Chaney hatte sich vor Jahren mit Universal überworfen, weil diese ihm das von ihm geforderte Gehalt von 500 Dollar pro Woche nicht zahlen wollten und Chaney hatte ihnen daraufhin den Rücken zugekehrt. Nun forderte Lon Chaney mit 1.500 Dollar Wochenlohn das Dreifache.

Woraufhin man sich entschloß, zuerst andere verfügbare Darsteller auf ihre Tauglichkeit zu überprüfen, welche weniger kosteten. Doch Lon Chaney schien die erste

Wahl zu bleiben, also setzte man sich wiederum mit ihm in Verbindung.

Doch Lon Chaney forderte nun plötzlich 2.000 Dollar pro Woche. Das Gespräch schlug fehl und die Suche nach einem Darsteller begann von neuem.

Beim dritten Gespräch sagte Lon Chaney zu Thalberg, daß er nun 2.500 Dollar kosten würde. Und bei jedem weiteren Gespräch würde der Preis um weitere 500 Dollar ansteigen. Daraufhin kam der Vertrag zum Abschluß, unterzeichnet wurde er am 15. August 1922. Dieser Vertrag beinhaltete die Lohnzahlungen an Chaney - eine Gewinnbeteiligung erhielt er jedoch nicht. Am 26. August 1926 verließ die Pressemitteilung mit der Ankündigung von **The Hunchback of Notre Dame (1923)** die Universal Studios. Darin hieß es, die Geschichte werde derzeit an die Anforderungen eines Filmes angepasst und die notwendigen Schritte zum Bau der Sets würden eingeleitet.

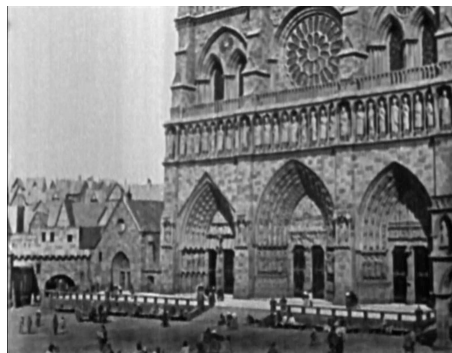
Mit diesem Schreiben begann ein noch nie gesehener Aufwand an Werbung für den zukünftigen Film. Es sollte nicht nur ein Chaney-Vehikel werden, sondern auch das Prestigeobjekt der Universal Studios schlechthin. Das geplante Budget von 1.25 Millionen Dollar wurde laut ausgesprochen und die Presse hatte somit ihr zentrales Thema.

Thalberg begab sich als nächstes auf die Suche nach einem geeigneten Regisseur. Hier kam es zu einer Auseinandersetzung zwischen Chaney und Thalberg, denn die beiden hatten hier grundverschiedene Vorstellungen, wer für den Regiestuhl geeignet sei und wer nicht. Chaney wollte einen Regisseur von Klasse, einen Raoul Walsh, Maurice Tourneur, Frank Borzage oder Erich von Stroheim. Thalberg hingegen wollte nichts weiter als einen Regisseur, welcher seinen Job gut macht und hierbei ökonomisch genug vorging, um das sowieso schon hohe Budget nicht noch weiter in die Höhe schießen zu lassen. Die Auseinandersetzung zwischen Chaney und Universal eskalierte so weit, daß Chaney schon damit drohte, das Projekt noch platzen zu lassen und zu MGM zu tragen. Hier sprach Thalberg dann ein Machtwort und verpflichtete Wallace Worsley, mit welchem Lon Chaney bereits

mehrere Filme gedreht hatten. Der Tip zu Worsley stammt wahrscheinlich von Chaney's Agent Grasso, denn Chaney hatte ihm im Vorfeld der Verhandlungen in einem Brief mitgeteilt, daß „Worsley auch nicht schlechter wäre als die Regisseure der zweiten Wahl, wahrscheinlich sogar besser. Aber sage um Himmels Willen ihnen [Anm.: Universal] nichts davon!“. Worsley war kein großer Künstler, aber Lon Chaney war ihn gewohnt und schätzte ihn durchaus als sehr guten Handwerker. Thalbergs Gespür für Kompromisse rettete das Projekt somit ein weiteres Mal. In der Realität schien Wallace Worsley dann auch weitgehend unter der Kontrolle Chaney's gestanden zu haben. Nicht nur, daß Lon Chaney vor der Kamera volle Freiheiten genoß und seine Rolle so gestalten konnte, wie er es wollte. Auch Ruth Patsy Miller berichtete später, daß sie ihre Anweisungen von Lon Chaney erhalten habe und daß Worsley nur eine untergeordnete Rolle für sie spielte. Daher darf man wohl davon ausgehen, daß Wallace Worsley die Kontrolle über das Schauspiel vor der Kamera komplett an Lon Chaney abgetreten hatte und sich auf die technischen und organisatorischen Aspekte seines Berufes beschränkte. Hierbei wurde er übrigens von 10 Regieassistenten unterstützt - einer davon war William Wyler, der spätere Regisseur von Filmen wie *Wuthering Heights* (1939), *The Desperate Hours* (1955) mit Humphrey Bogart und natürlich *Ben-Hur* (1959).

Das Drehbuch schrieben Edward T. Lowe jr. und Perley Poore Sheehan, ständig überwacht und geleitet von Lon Chaney persönlich. Chaney legte großen Wert darauf, daß die eigentliche Geschichte des Romans so auf Filmlänge zusammengefasst wurde, daß nichts Wichtiges oder gar Signifikantes daran verloren ginge. Für die Rolle der Esmeralda wurde Patsy Ruth Miller verpflichtet, ein echter Glücksgriff. Das Hauptproblem blieben jedoch nach wie vor die Kulissen. Schließlich sollte **The Hunchback of Notre Dame (1923)** nicht nur ein Kammerspiel werden. Vielmehr gedachte man, den Film derart opulent mit Bauten, Kostümen und Schauspielern auszustatten, daß ein Film von noch nie dagewesener Gewaltigkeit entstehen sollte. Für diese Art von Filmen bürgerte sich dann viele Jahre später die Bezeichnung *Monumentalfilm* ein.

Der Set von **The Hunchback of Notre Dame (1923)** wurde auf dem Studiogelände aus dem Boden gestampft und erstreckte sich über eine Fläche von 19 Hektar. Auch dies stellte einen nie dagewesenen Aufwand dar. 750 Arbeiter wurden für die Aufbauten angeheuert. Es wurde sogar ein neues Studiogebäude gebaut, welches als Lager für tausende von Kostümen dienen sollte. Der größte Teil der Fläche ging für die Reproduktion der Pariser Kathedrale sowie deren voll zementierten Vorplatz drauf. Die Fassade des Nachbaus endete knapp oberhalb der großen Eingangstore - für die Ansichten aus der Totalen baute man den Rest der Fassade als kleineres Modell nach, welches bei den Aufnahmen mittels eines Krans so geschickt an Seilen zwischen den eigentlichen Set und die Kamera gehalten wurde, daß es sich perfekt in den Bildhintergrund einfügte und die Schummelei somit unsichtbar wurde. Teile der Fassade wurden noch ein zweites Mal auf einem Hügel aufgebaut. Dies geschah aus zwei Gründen. Erstens konnte man hiermit die Verletzungsgefahr bei eventuellen Stürzen von der Fassade minimieren, gerade in Szenen, in welchen Lon Chaney oder seine Stuntleute außen entlanghangelten. Zweitens ermöglichte dies eigentlich unmögliche Kamerapositionen aus einem tiefer gelegenen Winkel. Die aufwendigen Bauten riß man entgegen heutiger Gepflogenheiten nach Drehschluß auch nicht ab, sondern man ließ sie



Der Vorplatz der Kathedrale.

für spätere Produktionen stehen. Sie wurden auch noch rege genutzt und wäre heute bestimmt in einem von Universal's Vergnügungsparks zu besichtigen, wären sie 1967 nicht den Flammen zum Opfer gefallen.

Ein weiteres Problem blieb die Versorgung des Sets mit Elektrizität. Um einen Film zu drehen, braucht man Licht. Und um Licht zu erzeugen, braucht man Lampen und Scheinwerfer. Also kratzte man alle Scheinwerfer zusammen, welche die Universal Studios hatten. Doch diese reichten noch immer nicht, weshalb man in den sauren Apfel biss und zusätzliches Material von anderen Studios anmietete. Hätte man diese Lampen ans öffentliche Stromnetz gehängt und eingeschaltet, wäre dieses natürlich höchstwahrscheinlich zusammengebrochen; also wurden 7 dieselbetriebene Generatoren angeschafft, um die Stromversorgung sicherzustellen. Betrieben und gewartet wurde diese Lichtenanlage von weiteren 230 Elektrikern.

Um eine Regiearbeit bei den Massenszenen zu ermöglichen, wurde eine Lautsprecheranlage eingebaut, wie man sie heute unter anderem aus Schulen und öffentlichen Gebäuden kennt. Bislang war es üblich, daß der Regisseur seine Anweisungen mit einem Megaphon durch die Gegend brüllte, aber dies war angesichts der Dimensionen dieses Projektes nicht mehr machbar. In den Drehpausen wurde an diese Anlage dann auch ein Radio angeschlossen, um die Schauspieler und Statisten bei Laune zu halten.

Am 16. Dezember waren die Vorbereitungen dann soweit abgeschlossen, daß mit den Dreharbeiten begonnen werden konnte. Lon Chaney lieferte hinsichtlich seiner Maske sein bisheriges Glanzstück ab. Sein Anliegen war, seinen Quasimodo entsprechend den Beschreibungen Victor Hugos aussehen zu lassen, was durchaus eine Herausforderung darstellte und sein maskenbildnerisches Improvisationstalent forderte. Wesentlicher Bestandteil seiner Maske waren Kollodium und Mastixgummi. Kollodium ist in Alkohol und Äther aufgelöste Schießbaumwolle und wurde vor allem in den Bereichen der Militärmedizin als Wundschnellverband benutzt, sowie als Chemikalie in der Anfangszeit der Photographie. Mastixgummi ist eine spezielle Gummiart aus dem Harz der Mastix-Bäume. Es ist sehr flexibel und dehnbar, Verwendung fand es vor allem in Farben und Lacken. Um Gesichtspartien zum Teil massiv zu verstärken, bestrich Lon Chaney die relevanten Hautpartien zuerst mit Mastixgummi. Sofort danach, noch bevor es getrocknet war, drückte er Baumwolle in die Gummischicht und ließ sie austrocknen. Die Baumwolle wurde dann mit Kollodium überzogen. Das Kollodium sorgte hierbei für die künstliche Außenhaut. Waren mehrere Lagen erforderlich, ließ Lon Chaney das Kollodium natürlich weg und bürstete stattdessen weiteres Mastixgummi in die Baumwolle hinein. Dieses Verfahren wandte er dann an, bis die gewünschte Maskendicke erreicht war und brachte zum Abschluß dann wiederum Kollodium auf. Die resultierende Maske konnte er nach Drehschluß dann einfach von der Haut abziehen und sie am nächsten Tag wieder neu verwenden, was die allmorgendliche Herstellung seiner Maske enorm beschleunigte. Nachdem diese Maske im Gesicht angebracht worden war, wurden ihre sichtbaren Ecken und Kanten erneut mit Kollodium glattgestrichen, so daß die Maske natürlich wirkte.

Für die Warze auf Quasimodos rechtem Auge überklebte Lon Chaney sein Augenlid mit handelsüblichem Klebeband und brachte darauf dann Nasenkitt auf, ein anfangs knetbares Material, welches dann schnell aushärtet und in erster Linie für die Modellierung von Clownsnasen benutzt wurde, woher auch der Name des Materials stammt. Mit ein wenig Make-Up und Puder wurde diese Warze dann ebenfalls sauber in den Rest des Gesichtes integriert. Was in der Theorie gut klappte, hatte jedoch eine schädliche Langwirkung. Lon Chaney büßte hierdurch während der Dreharbeiten einen Teil seiner Sehkraft auf dem rechten Auge ein, weshalb er bei öffentlichen Auftritten dann stets eine Brille trug.

Die Augenbrauen verstärkte er mit Kreppwolle, einer in Schauspielerkreisen üblichen Faser zur Imitation von Haar. In seine Nasenlöcher schob er die von ihm bereits bekannten abgeschnittenen Zigarrenhalter aus Gummi, die Nasenspitze verformte er mittels Nasenkitt. Seine Zähne veränderte er mit erhitztem und modelliertem Guttapercha, einer Mischung aus Harzen und Wachsen, welche in der Zahnmedizin benutzt wird, um provisorisch

Löcher in den Zähnen zu stopfen und das Zahnfleisch bei Behandlungen zurückzudrängen. Einen größeren Brocken des Materials stopfte er auch in seinen Unterkiefer sowie zwischen Zähne und Unterlippe. Diese Aktion ist der Grund dafür, weshalb Lon Chaney bei den Dreharbeiten ausgesprochen wortkarg blieb, denn sämtliche Versuche der Artikulation endeten hierdurch eher in Grunzlauten als verständlichen Worten. Eine Perücke bildete den Abschluß der Gesichtsmaske. Was noch blieb, war der deformierte Körperbau des Glöckners. Lon Chaney bastelte sich hier einen etwas über 10 Kilogramm schweren Buckel aus Gips. Da dieser nur schwierig vom Abrutschen abzuhalten war, nähte sich Lon Chaney einige Gurte, welche dafür sorgten, daß es ihm nicht mehr möglich war, eine aufrechte Körperhaltung einzunehmen. Diese Ausstattung trug Chaney dann während seiner Drehzeit, ohne sie abzulegen. Da Sitzen in dieser Austaffierung nicht mehr möglich war, ließ er einen Stuhl mit übergroßen Armstützen versehen, damit er sich zumindest stehend etwas ausruhen konnte. Für das Drehen jener Szenen, in welcher Quasimodo öffentlich ausgepeitscht wird, zog sich Lon Chaney einen Anzug aus Gummi über Oberkörper und Buckel, welcher mit größeren Mengen Kreppwolle als Ersatz für eine intensive Körperbehaarung versehen war. Ebenso brachte er Kreppwolle auf seinen Armen und Händen auf, welche vor allem in den Anfangsszenen des Films zu sehen ist.

Das Anbringen dieser Maske dauerte täglich etwa drei Stunden.

Wenn man im fertigen Film Lon Chaney mit dieser Maskierung umherturnen sieht, mag man seinen Augen nicht trauen. Er tut dies mit einer spielerischen Leichtigkeit, welche nicht vermuten läßt, daß er sich das Gewicht eines fast vollen Bierkastens auf den Rücken geschnallt hatte. Die Universal proklamierte in ihren Werbebroschüren, Lon Chaney habe sämtliche Stunts und akrobatische Kunststückchen selbst durchgeführt - aber das ist natürlich geschwindelt und diente vor allem dazu, den geplanten Kult um Lon Chaney ebenso mit aufzubauen wie die Übertreibung, alleine der Buckel habe 72 Pfund auf die Waage gebracht. In manchen Szenen griff Lon Chaney in Wirklichkeit auf Stuntmen zurück. Besonders in Erinnerung blieb hier die Szene, in welcher Quasimodo an einem Seil die Fassade der Kirche hinunterrutscht, um seine angebotene Esmeralda aus den Händen der königlichen Wachen zu befreien. In dieser Szene ist nicht Lon Chaney zu sehen, sondern sein Stuntman Joe Bonomo. Bekannt ist diese Szene, weil es bei den Proben einen Schwerverletzten gab. Ein Stuntman rauschte das Seil hinab und durch die entstehende Reibung zog er sich schwerste Verbrennungen an den Händen sowie der Innenseite seiner Oberschenkel zu. Daher kam hier Bonomo ins Spiel. Er verstärkte seine Beine sowie die dicken Handschuhe mit mehreren Lagen Aluminiumfolie. Lon Chaney verpasste ihm vorsichtshalber noch die komplette Maske, denn es könnte ja sein, daß die Kamera einen Blick auf sein Gesicht erhascht. Die Szene konnte somit gedreht werden und war auch auf Anhieb im Kasten. Ansonsten blieb die Produktion von schweren Vorfällen verschont, was damals keine Selbstverständlichkeit war und mit hoher Wahrscheinlichkeit Lon Channeys Planung zu verdanken ist.

Bevor wir nun zu der Premiere des Films schreiten und uns damit beschäftigen, wie das Werk von Kritikern und Publikum aufgenommen wurde, werfen wir einen kurzen Blick auf die erzählte Geschichte. Auch wenn *Notre Dame de Paris* zu den großen Werken der Weltliteratur zählt, kann man eine Kenntnis der erzählten Vorgänge schließlich nicht voraussetzen.

Der Roman und der Film erzählen die Geschichte von Esmeralda und Quasimodo. Esmeralda wurde als Baby von zwei Zigeunerinnen entführt und wuchs bei ihnen zu einer wunderschönen Frau heran, welcher die Männer zu Füßen liegen. Quasimodo ist genau das Gegenteil von Esmeralda, nämlich eine abstoßend häßliche Mißgeburt. Von den Menschen aufgrund seines Äußeren gefürchtet und gemieden, führt er ein Dasein als Glockenläuter in dem Labyrinth der Emporen und Gänge der Kathedrale von Notre Dame in Paris. Die Bürger der Stadt verachten ihn, er belohnt sie hierfür durch einen ausgeprägten Haß. Die Kathedrale hingegen liebt er. Sie ist nicht nur sein Zuhause, sondern ihren Glocken gehört auch seine Liebe. Er ist fast völlig taub und das Läuten der Glocken ist so ziemlich das

einziges, was er zu hören vermag. Wenn er sie nicht läutet, verbringt er seine Zeit oft damit, zwischen den an der Fassade angebrachten Wasserspeiern mit Dämonenfratzen zu sitzen, als wäre er einer von ihnen. Dort sitzt er dann und beschimpft das weit unter ihm passierende Volk.



Quasimodo, der König der Narren, erblickt die tanzende Esmeralda.

der, der Priester Jehan. Der Höhepunkt des Festes ist die nächtliche Krönung des häßlichsten Mannes zum König der Narren - natürlich gebührt diese zweifelhafte Ehre Quasimodo. In sein närrisches Königskostüm gekleidet sieht er Esmeralda tanzen und ist völlig von ihr fasziniert.



Quasimodo und Jehan beim Versuch, Esmeralda zu entführen

do die Peitsche des Königs zu spüren. Auf dem Vorplatz angekettet, erhält er seine Strafe und man läßt ihn danach zur Belustigung des Volkes (oder Abschreckung? Das bleibt im Unklaren) in seinen Ketten versauern. Esmeralda entdeckt jedoch ihr Herz für die geschundene Kreatur. Sie nähert sich ihm und gibt ihm aus einem Krug Wasser zu trinken. Kurz danach wird er von Claude entdeckt, der seinen Glöckner aus seinen Fesseln befreit. Quasimodo ist Claude hierfür sehr dankbar, dessen Bruder Jehan jedoch ist er fortan feindlich gesinnt.

Nun nimmt das Drama um Esmeraldas Liebesleben seinen Lauf. Nach einigem Hin und Her, kräftigem Gebuhle von Phoebus und Jehan um Esmeraldas Gunst und den sich durch die verschiedenen gesellschaftlichen Positionen der Beteiligten ziehenden Konflikt eskaliert die ganz Sache vollends. Die ganze Angelegenheit beginnt tragisch zu werden, als Phoebus und Esmeralda sich endgültig näherzukommen scheinen. Jehan erdolcht seinen Nebenbuhler hinterrücks und Phoebus sinkt in Esmeraldas Arme. Die auftauchenden

An diesem Tag findet auf dem Vorplatz der Kathedrale das Fest der Narren statt, ein Fest des gemeinen Volkes, der Zigeuner und Diebe. König Ludwig XI. läßt sich über den Platz geleiten und macht keinen Hehl daraus, wie sehr er seine Untertanen verachtet. Diese haben einen Anführer, Clopin, den König der Bettler. Clopin hatte einst die schöne Esmeralda aus den Händen der Zigeuner freigekauft und ist ihr nun völlig verfallen. Er regiert sein Volk aus zwielichtigen Gestalten mit harter Hand, bei Esmeralda jedoch wird er butterweich. Auch Dom Claude, der Erzdekan der Kathedrale, schaut dem bunten Treiben zu, ebenso wie sein jüngerer Bruder,

Doch auch Jehan ist von Esmeralda betört. Er verehrt sie nicht nur, er will sie besitzen. In einer nächtlichen Aktion versucht er, sie zusammen mit Quasimodo zu entführen. Die königliche Wache unter der Führung des Frauenheldes Phoebus vereitelt dies jedoch. Quasimodo wird gefangen, Jehan flieht unerkannt im Dunkel der Nacht und Esmeralda verliebt sich in ihren Retter. Dieser ist jedoch bereits mit der nicht minder attraktiven Fleur-de-Lys verlobt. Dies spielt auch keine große Rolle, denn schließlich gehört Esmeralda bereits Clopin. Eine vertrackte Konstellation der Gefühle kündigt sich an.

Am nächsten Tag bekommt Quasimo-

Wachen jedoch halten Esmeralda für die Mörderin und führen sie ab. Auch ihr wird nun der Prozeß gemacht. Natürlich leugnet sie vehement die Tat und nennt Jehan als wahren Mörder. Dieser wiederum bezichtigt daraufhin Esmeralda der Hexerei. Nach einem kurzen entsprechenden Verhör wird sie zum Tode verurteilt.

Doch Phoebus ist nicht tot, nur schwer verletzt. Nach seiner Genesung erfährt er von Esmeraldas Schicksal. Natürlich möchte er Esmeralda retten, doch mit diesem Ansinnen ist er nicht allein. Das gleiche plant auch Clopin. Und natürlich Quasimodo.

Quasimodo schafft es auch, Esmeralda den Wachen zu entreißen und in seinen Glockenturm zu bringen. Dort verstecken er und Claude sie unter dem Deckmäntelchen des Kirchenasyls vor ihren Häschern. Doch auch Clopin bleibt nicht untätig. Er mobilisiert das Volk, um Esmeralda aus den Klauen des Monstrums zu befreien. Der Mob stürmt die Kathedrale, welche von Quasimodo bis auf's Blut verteidigt wird. Auch Phoebus eilt zur Hilfe und treibt das wütende Volk mit seinen Wachen auseinander. Doch niemand hat die Rechnung mit Jehan gemacht. Erneut schleicht er sich zu Esmeralda, während Quasimodo das Treiben auf dem Vorplatz begutachtet. Doch Quasimodo überrascht Jehan, als er Esmeralda bedrängt. Quasimodo schlägt Jehan nieder und wirft ihn vom Kirchturm hinab.

Phoebus dringt zu Esmeralda vor und die beiden Turteltäubchen sind wieder vereint. Währenddessen läutet Quasimodo ein letztes Mal die Glocken, bevor er tot zu Boden sinkt.

The Hunchback of Notre Dame (1923) ist ein etwas unausgewogener Film. Es gibt Positives und Negatives darüber zu berichten.

Die Bilder dieses Films sind phantastisch. Schon zu Beginn des Films, bei den ersten Totalen über das nachgebaute Paris, hat man den Eindruck, der Film sei vor Ort gedreht worden. Und auch wenn man weiß, daß die oberen zwei Drittel der Kathedrale in Wirklichkeit nur ein ins Bild gehängtes Modell waren und das Endergebnis dieses Tricks hier dennoch völlig überzeugt, drängt sich unvermeidlich ein hohes Maß an Begeisterung für die ungeheure Präzision auf, mit welcher Wallace Worsley diesen Film inszenierte. Noch hinzu kommt eine für damalige Verhältnisse sehr progressiv wirkende Bescheidenheit bei der Ausstattung der Schauspieler.

Worsley legte ausgesprochenen Wert darauf, daß die Schauspieler *Kleider* tragen, keine Kostüme. Hierdurch vermied er die noch bis weit in die zweite Hälfte des Jahrhunderts verbreitete märchenhafte Gestelztheit der Szenen, welche gerade in Historiensinken ständig dafür sorgen, daß sich der Zuschauer bei einem teuren Maskenball wähnt und nicht auf die Leinwand schaut, als sei sie ein Fenster in vergangene Zeiten. Die Zuschauer in den 20er Jahren müssen schwer beeindruckt gewesen sein von der glaubhaften Welt, welche sie hier erblickten. Und noch heute ist dieser Effekt vorhanden. Hier stimmt einfach alles und der Zuschauer kommt erst gar nicht auf den Gedanken, daß das alles doch ganz prima inszeniert sei, denn er nimmt es gar nicht als Inszenierung war.

Dies ändert sich jedoch schnell, sobald Schauspieler die Leinwand bevölkern. Hier krankt der Film an einem Symptom seiner Zeit, nämlich ausgeprägtem Overacting. Manche Schauspieler verhalten sich hier durchaus natürlich und normal wie in einem moderneren Tonfilm und Lon Chaney ist auch hier über jeden Zweifel erhaben. Aber Raymond Hutton in der Rolle des Poeten Gringoire haut hier dem Faß den Boden raus. Vor allem in der Szene, in welcher Esmeralda ihn davor bewahrt, von Clopin aufgeknüpft zu werden, bereit es schon beinahe körperliche Schmerzen, Hutton bei seinem Schauspiel zuzusehen. Er legt



Esmeralda reicht dem geschundenen Quasimodo das Wasser.

ein theatralisches Gehabe an den Tag, welches mit Worten zu beschreiben kaum möglich ist. Da werden die Arme flehend in die Höhe geworfen, wie in Zeitlupe melodramatisch in sich zusammengesunken und selbst jede normale Geste hat mehr mit den ausladenden Gesten eines Straßenpantomimen zu tun als mit einer real anmutenden Darstellung eines Menschen in Todesangst. Und das zieht sich durch den ganzen Film; fast jede Szene, in welcher Hutton zu sehen ist, wird durch ihn versaut. Und er ist auch nur die Spitze des Eisbergs. Sicherlich, zu Zeiten des Stummfilms musste die Körpersprache eines Schauspielers das gesprochene Wort ersetzen, das darf man nicht vergessen. Aber in kaum einem Film trennt sich hier die Spreu mittelmäßiger Schauspieler wie Hutton zu extrem von Weizen wie Lon Chaney und Patsy Ruth Miller. Vergleichen Sie ruhig mal die Lynchszenen Gringouires mit Millers Performance in den Szenen als Esmeralda in der Folterkammer. Hier tun sich Abgründe auf.



Clopin, der König der Bettler.

Lon Chaney glänzt natürlich und ist nach den aufwendigen Bauten der zweite Grund, der dafür spricht, sich den Film anzusehen. Er liefert ein Feuerwerk der Schauspielkunst ab, welchem weder der ebenfalls nicht ganz unbegabte Charakterdarsteller Charles Laughton in der Verfilmung aus dem Jahr 1939 noch Anthony Quinn in der Rolle des Quasimodo in der Verfilmung von 1956 das Wasser reichen können. Und auch wenn Quasimodo nur etwa die Hälfte bis zwei Drittel des Films auf der Leinwand präsent ist, reicht Lon Chaney's Darstellung zusammen mit der Ausstattung des Films aus, **The Hunchback of Notre Dame (1923)** noch einen

Tick besser ausfallen zu lassen, als William Dieterles Remake **The Hunchback of Notre Dame (1939)** mit dem bereits erwähnten Charles Laughton in der Titelrolle und Maureen O'Hara in der Rolle der Esmeralda es zu sein vermochte. Über das zweite Remake, **The Hunchback of Notre Dame (1956)**, braucht man eigentlich nicht viele Worte zu verlieren. Diese Verfilmung mit Anthony Quinn und Gina Lollobrigida ist die am meisten verbreitete und war auch sehr erfolgreich, kann sich qualitativ mit ihren Vorgängern jedoch nicht messen. Der Erfolg dieser Produktion dürfte vor allem darin begründet liegen, daß es die erste Verfilmung des Stoffes in Farbe war, die Lollo durch den Film zum feuchten Traum einer Generation von Männern wurde und der Film schmalzig genug war, um auch das weibliche Publikum zu begeistern. Und die Horrorelemente sind in diesem Film sowieso ausnahmslos getilgt und der Stoff zu einem kitschigen Melodrama verkommen, weshalb dieser Verfilmung von 1956 auch keine explizite Erwähnung im Rahmen dieser Chronik zuteil werden wird. Das dritte Remake war **The Hunchback of Notre Dame (1982)** mit Anthony Hopkins in der Rolle des Buckligen und Lesley-Anne Down als Esmeralda, doch auch diese Verfilmung konnte nicht in Konkurrenz mit ihren Ahnen treten. Auch hier wird im Kapitel über das Jahr 1982 keine ausdrückliche Erwähnung zu finden sein, denn dieser Film wurde für das Fernsehen produziert. Das gleiche gilt für eine extrem minderwertige Produktion aus dem Jahr 1977, vergessen wir sie einfach. Der absolute Tiefpunkt wurde jedoch mit **The Hunchback of Notre Dame (1923)** erreicht, als die Walt Disney Studios ihren Zeichentrickfilm fertigstellten und Victor Hugos äußerst sozial- und gesellschaftskritische Vorlage endgültig jeglicher kritischer Tendenzen beraubte und stattdessen zu einem leicht verdaulichen Musical zusammenkitschten, welches sich in seinem Gesamteindruck nicht von dem banalen Retortengedudel unterscheidet, welches über große Teile der Laufzeit aus den Lautsprechern schallt. Hier war man endgültig an dem Punkt angekommen, bei welchem es nicht mehr darum ging, ein großes Werk der Literatur auf die Leinwand oder

den Kindern näher zu bringen, sondern es wurde so weit kastriert, daß es ausschließlich dem Zweck des Geldscheffeln diente.

Da wir gerade von der Kastration des Romans sprechen: auch **The Hunchback of Notre Dame (1923)** kommt hier nicht ungescholten davon. Vor allem im Vergleich mit dem zuletzt ausführlich besprochenen Film, **Häxan (1922)**, fallen hier Defizite auf. Die Universal ist ein typisches Hollywood-Studio und der zu seiner Zeit teuerste jemals produzierte Film war natürlich auch auf den Massenmarkt ausgelegt. Dies bedeutete schon damals, daß man darauf achten muß, daß sich auf gar keinen Fall irgend jemand durch die Film auf die Füße getreten fühlt. Dementsprechend wurden Teile des Romans geändert, vor allem wenn es den religiösen Bereich tangierte. Auch die sexuellen Aspekte, allen voran das Begehren Esmeraldas durch den mit der Kirche verbandelten Jehan, wurden stark abgeschwächt. Wo **Häxan (1922)** keine Probleme damit hatte, religiöses Empfinden zu verletzen und der Kirche auch kräftig vor das Schienbein zu treten, ist **The Hunchback of Notre Dame (1923)** ausgesprochen gefälliges Hollywoodkino. Dies fällt auch im direkten Vergleich bei der Folterkammerszene auf - wo Benjamin Christensen sich nicht davor scheute, seinem Publikum mitzuteilen, was in diesem Keller passiert, fällt die amerikanische Version der europäischen als Hexe verdächtigten Esmeralda schon beim ersten Anblick eines an die Wand geketteten Gefangenen so brav in Ohnmacht und fügt sich in ihr Schicksal, daß es aus heutiger Sicht schon fast wie eine Satire erscheint. Wenn danach Esmeralda hübsch geschminkt und wie aus dem Ei gepellt mit einem Karren zu ihrer Hinrichtung gefahren wird, wirkt es auf den im europäischen Film bewanderten Zuschauer schon leicht surreal. Aber der Film schafft es trotzdem noch, den eigentlichen Charakter von Hugos Vorlage trotz dieser marktwirtschaftlich bedingten Einbußen zu bewahren, was ihn zur gelungensten Verfilmung des Romans macht, welche man bislang auf der Leinwand sehen konnte.

Ein echtes Problem des Films ist jedoch seine Zugänglichkeit. Der Roman ist komplex und im Bestreben, die Vorlage auch in der Filmversion zu würdigen, wird der Zuschauer stellenweise etwas überfordert. Die Exposition des Filmes erstreckt sich über fast ein Drittel der Gesamtlauzeit und der Film ist hier recht schonungslos. Eine Person nach der anderen wird kurz vorgestellt, mit fragmentarisch anmutenden Szenenschnipseln und Zwischentiteln, danach wird schnell zu dem nächsten Protagonisten gewechselt. Wenn der Film mit der Einführung des knappen Dutzend Figuren der Handlung durch ist, ist nicht nur bereits eine halbe Stunde Laufzeit vergangen, sondern man hat auch Schwierigkeiten sich zu merken, welche Person denn nochmal wer war und was genau sie repräsentierte. Lediglich Quasimodo und Esmeralda prägen sich hier nachhaltig ins Gedächtnis ein, der Rest der Figuren ist einfach zu wenig charakterisiert. Und nach dieser langen Einführung hat man immer noch keine Ahnung, in welche Richtung die Geschichte denn nun eigentlich fortzuschreiten gedenkt. Hier spürt man deutlich, daß der Film im Schatten des Romans steht. Kenner von Hugos Werk mögen begeistert sein, aber der normale Zuschauer führt in seinem Kinossessel einen geistigen Überlebenskampf. Hat man diesen Einstieg überwunden, hat man nicht nur den Eindruck, nun halb Paris kennengelernt zu haben, sondern man kann sich auch auf eine recht straff erzählte Geschichte freuen und die Stärken des Filmes genießen. Diese Probleme mit der inneren Struktur des Films kommen wohl daher, daß man mit komplexen Verfilmung noch komplexerer Stoffe noch wenig, wenn gar keine Erfahrung hatte. Mit **The Hunchback of Notre Dame (1923)** betrat man schließlich Neuland.



Don Claude

Ebenfalls Neuland war die massive Vermarktung des Films. Die Dreharbeiten hatten noch nicht begonnen, als man die Presse bereits anheizte. Noch während die Dreharbeiten liefen, war der Film in aller Munde. Geschürt wurde das Feuer noch durch die Nachricht im Februar 1923, daß Irving Thalberg die Universal verlassen würde, aber vorher Wallace Worsley noch auftrag, zusätzliche Massenszenen zu drehen, um den Film zu einem noch größeren Spektakel werden zu lassen. Was die sowieso schon astronomischen Produktionskosten um weitere 150.000 Dollar in die Höhe schraubte, was wiederum durch die Presse breitgetreten wurde. Neben dem hohen Produktionsaufwand war natürlich Lon Chaney das wichtigste Zugpferd in Universal Stall. Sein Name prangte in fast ebenso großen Lettern auf dem Filmplakat wie der Titel des Films und auch in den Zwischentiteln wurde explizit auf ihn hingewiesen, als Quasimodo seinen ersten Auftritt hat: „Quasimodo (Lon Chaney)“ steht dort geschrieben. Am 6. Juni 1923 wurden die Dreharbeiten beendet und schon zu diesem Zeitpunkt war die provozierte Erwartungshaltung extrem hoch.



Quasimodo bekämpft die Belagerer mit flüssigem Blei.

Die Uraufführung des Films fand am 30. August 1923 in der New Yorker Carnegie Hall statt. Als Lon Chaney die Premierenhalle betrat, war er ein vielbeachteter und großartiger Schauspieler. Doch als er sie wieder verließ, war er ein Hollywoodstar.

Universal hatte sich im Zuge der Vermarktung etwas besonderes einfallen lassen. Natürlich wollte man den Eindruck vermeiden, daß es sich bei ihrer glanzvollen Produktion um einen normalen Film handelt. Dementsprechend sollte er auch nicht in normalen Filmtheatern laufen. Die originale Schnittfassung des Films mit 133 Minuten Laufzeit, etwa das Doppelte der

gewohnten Filmlänge, lief das erste halbe Jahr exklusiv im Astor Theatre am Broadway, zu den in Broadway-Theatern üblichen Eintrittspreisen. Erst nach Ablauf dieser Frist wurde der Film in einer um fast einer halben Stunde gekürzten Fassung für normale Filmtheater freigegeben.

Die Kritiken waren gespalten. Die zeitgenössischen Bewertungen sind jedoch auch etwas mit Vorsicht zu genießen, denn fast alle bewerten nicht den Film, sondern messen dessen Qualität vorrangig an Lon Chaney. Dementsprechend fielen sie zumeist positiv aus. Eine der interessanteren Kritiken war jene von *Variety*, denn sie schildert den Kern des Films, welcher Sie als Leser dieses Buches wohl am meisten interessieren mag: „[...] ein zweistündiger Alptraum. Er ist mörderisch, hinterhältig und ekelhaft. [...] Mr. Chaney's Darbietung läßt ihm Ehre zuteil werden - sie macht ihn auf der Leinwand unsterblich, aber sein Make-Up des Buckligen ist vordergründig propagandistisch. Sein mißgestaltetes Äußeres vom Buckel auf seinem Rücken bis zu dem toten Auge in seinem Gesicht kann sich weder mit seiner Schauspielkunst noch mit seiner Akrobatik messen, oder mit seiner durchweg exzellenten Arbeit in diesem Film ... jedenfalls so, wie er produziert wurde.“

Mörderisch, hinterhältig, ekelhaft - auf diese Attribute dürfte Lon Chaney stolz gewesen sein, denn schließlich beschreibt *Variety* hier nicht nur den Glöckner in diesem Film oder den Film im Allgemeinen. Nein, dem Kritiker ist wohl nur nicht aufgefallen, daß er mit diesen drei Worten auch beschreibt, wie Quasimodo auf das gemeine Volk auf den Straßen von Paris wirkte. Hier bestätigt er Lon Chaney unfreiwillig, daß dieser das wichtigste Ziel bei seiner Interpretation dieser Horrorgestalt erreicht hat. Könnte man ihm ein größeres Lob aussprechen?

Ungeachtet der etwas einseitigen Kritiken und der durchaus vorhandenen Defizite des

Film wuchs **The Hunchback of Notre Dame (1923)** zu einem der großen Klassiker der Filmgeschichte heran. Und auch für das Horrorgenre war er von großer Bedeutung. Nicht nur wegen der Horrorelemente aus Hugos Romanvorlage und Quasimodo, dem ersten, wenn auch sympathischen, übergroßen Filmmonster. Dieser Film verhalf der Maskenbilderei, welche eine der wichtigsten Künste im Horrorgenre ist, zu einem zentralen Punkt in derartigen Filmproduktionen. Für Lon Chaney war dieser Film auch der endgültige Durchbruch. Von nun an war er nicht nur der bestbezahlte Schauspieler Hollywoods, sondern er genoß fortan auch einen Gottstatus. Seine Vorliebe für aufwendige Masken und monströse Charaktere sorgte dann noch dafür, daß er noch des öfteren in Horrorfilmen auftauchte. Und auch wenn er keineswegs vorrangig Horrorfilme drehte, stand sein Name noch zu seinen Lebzeiten für dieses noch im Entstehen befindliche Genre und machte ihn nach seinem Tod zu der ersten echten Ikone des Horrorfilms.

Kapitel 21

1923

Am 21. Januar 1923, als Lon Chaney's Überflug mit **The Hunchback of Notre Dame (1923)** noch einige Monate in der Zukunft lag, veröffentlichte Paramount ein anderes Chaney-Vehikel, welches seit zwei Jahren in den Archiven schlummerte: **While Paris Sleeps (1923)**¹. Diese dritte und letzte Zusammenarbeit Lon Chaney's mit dem Regisseur Maurice Tourneur wurde von der Paramount ursprünglich als zu makaber eingestuft, um vor Publikum gezeigt zu werden. Doch nun, als die zunehmende Begeisterung um Lon Chaney sich in einen nicht zu unterschätzenden kommerziellen Faktor zu entwickeln schien, waren diese Bedenken zweitrangig und der Film wurde dann glücklicherweise doch noch gezeigt.

Tourneurs Film erzählt von dem Bildhauer Henri Santodos, welcher sein Studio im Latin Quarter von New Orleans angesiedelt hat. Er ist bis über seine Ohren in sein Modell Bebe Larvache verliebt. Bebe hat jedoch nur Augen für den Touristen Dennis O'Keefe. Dessen Vater wiederum ist nicht von dieser drohenden Liason begeistert und überredet Bebe, Dennis in Ruhe zu lassen. Bebe willigt ein, aber nur unter der Bedingung, daß ihr und Dennis ein schöner, romantischer Abend beim diesjährigen Mardi Gras vergönnt sei.

Doch wahnsinnig vor Liebeskummer hat Henri Santodos bereits beschlossen, seinen Nebenbuhler aus dem Weg zu schaffen. Zusammen mit dem durchgeknallten Kurator eines Wachsfigurenkabinetts entwickelt er den Plan, Dennis zu entführen, mit Wachs zu überziehen und im Wachsfigurenkabinett zur Schau zu stellen.

While Paris Sleeps (1923) stammt zwar von Maurice Tourneur, einem dem Horror zugeneigten Regisseur von Weltklasseformat und dem Vater der zukünftigen Horrorfilmlegende Jacques Tourneur. Aber schon die Erkenntnis, daß es sich um die Verfilmung eines 1919 erschienen Romans von Leslie Beresford mit dem Titel *The Glory of Love* handelt, läßt wahrhaft Böses erahnen. Und in der Tat handelt es sich trotz der kräftig vorkommenden Horrorelemente vorrangig um eine Liebesschnulze. Und nichts ist für einen Horrorfan abstoßender als romantisches Liebesgesülze - es sei denn, das Pärchen wird im Rahmen einer zwingend notwendigen Wiedergutmachung im weiteren Verlauf des Films in ausreichendem Maße umgebracht. **While Paris Sleeps (1923)** hingegen hat ein *happy ending*, der Film ist diesbezüglich also schwer zu genießender Stoff. Aber er ist dennoch hochgradig interessant, denn durch die zugrundeliegende Idee eines Kabinetts voller schrecklicher Geheimnisse wurde zu einem immer wiederkehrenden Motiv in der Geschichte des Horrorfilms.

Der neben **The Hunchback of Notre Dame (1923)** weitere echte Kracher des diesjährigen Schreckens kam aus Deutschland, Arthur Robisons **Schatten (1923)**². Dieser Film hätte

¹ **While Paris Sleeps** (W.W. Hodkinson Corporation, Paramount Pictures, USA 1921-23, Regie: Maurice Tourneur, Kamera: René Guissart, Darsteller: Lon Chaney, Mildred Manning, Jack Gilbert, Hardee Kirkland, Laufzeit: ca. 60 Minuten)

² **Schatten**, aka **Die Nacht der Erkenntnis**, aka **Schatten - Eine nächtliche Halluzination**, aka **Warning Shadows** (Pan Film, Deutschland 1922, Regie: Arthur Robison, Drehbuch: Rudolph Schneider, Arthur Robison,

sich ein eigenes Kapitel verdient und er hätte es auch bekommen, wenn er noch vollständig erhalten wäre. Aber es ist schwer, sich ein eigenes Bild über einen Film anzueignen, von welchem heute ein Drittel fehlt. Im Original lief der Film über eine Laufzeit von 97 Minuten und die längste heute verfügbare Version ist eine restaurierte Fassung im Besitz des Deutschen Filminstituts mit einer Länge von 65 Minuten. Sicherlich sehr reizvoll, aber keine Grundlage für eine möglichst objektive Einschätzung des gesamten Werks, welche für eine ausführliche Besprechung unerlässlich ist.

Die in **Schatten (1923)** erzählte Geschichte ist streng genommen recht banal. Erzählt wird von einer Gräfin, welche ständig von ihrem extremst eifersüchtigen Ehemann überwacht wird, auf Schritt und Tritt. Auf einer Party kommt es zum Eklat, als er, getrieben von seiner Eifersucht, seine Frau ertappt zu haben glaubt. In nur wenig von ihren weiblichen Reizen verbergende Kleidung gehüllt, bietet sie den Gästen einen erotisierenden Tanz. Auf einem Vorhang sieht er die Schatten von Händen, welche ihren Körper zu streicheln scheinen.

In Wirklichkeit sind es jedoch normale Handbewegungen, welche durch das Licht und den Vorhang entsprechend verzerrt werden. Der vermeintlich gehörnte Gatte rastet aus. Ein anwesender Schattenspieler hingegen erkennt die Ursache dieser Lichtspielereien. Durchaus von den Geschehnissen um ihn herum genervt, beschließt er, den Anwesenden eine bleibende Lehre zu erteilen. Er beginnt mit der Inszenierung eines Schattenspiels um eine Dreiecksbeziehung. Was harmlos beginnt, wird immer intensiver. Der Schattenspieler bezieht die Schatten der Anwesenden immer stärker in sein Spiel ein, bis sie zu aktiven Mitspielern der Geschichte werden. Sie beginnen, ihre geheimen Wünsche und Fantasien auszuleben, ihre Schatten lassen ihre Handlungen als real erscheinen. Die Schatten der Gäste machen jenem der Gräfin Avancen, bis der eifersüchtige Schatten des Grafen zu einem Degen greift und den anderen Anwesenden befiehlt, die gefesselte Gräfin damit zu durchbohren. Nach ihrem Tod gehen diese auf den eifersüchtigen Grafen los und töten ihn durch einen Wurf hinab auf die Straße.

Der Schattenspieler beendet seine Vorstellung und gibt die Schatten zurück an ihre schlafenden Besitzer. Von der Vorführung geheilt, sind Graf und Gräfin wieder ein sich innig liebendes Paar, die anderen Gäste verlassen fluchtartig das Anwesen.

Schatten (1923) hebt den Faktor Kunst im Film auf einen neuen Level. Der Film spielt durchgehend souverän mit Licht und Schatten und wurde diesbezüglich nicht mehr erreicht. Der Film versammelt auch namhafte Darsteller wie die aus **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** bekannten Gustav von Wangenheim und Alexander Granach auf der Leinwand, aber diese verblassen gegenüber dem Rest der Inszenierung. **Schatten (1923)** stellte die Basis für die zukünftigen Psychotriller zur Verfügung, darunter auch Meisterwerke wie Alfred Hitchcocks **Psycho (1960)**. Ein weiterer interessanter Punkt an diesem abendfüllenden Schattenspiel ist auch, daß wir hier einen frühen Vertreter des *cinematic storytelling* sehen können - jener Form des Geschichtenerzählens auf der Leinwand, welche durch eine ungeheure Bildsprache erreicht, daß der Regisseur die zu erzählende Geschichte dem Publikum ohne Worte vermittelt. Das war auch bei Stummfilmen keinesfalls die Regel. **Schatten (1923)** verzichtet völlig auf begleitende Zwischentitel mit den üblichen Erklärungen und Dialogfetzen, der Film läuft ohne Unterbrechung von Anfang bis Ende durch. Von den Texttafeln zu Beginn des Films, auf welchen die Mitarbeiter und Produktionsfirma genannt werden, mal abgesehen.

Hier bleibt nur noch die Hoffnung, daß eine vollständige und gut erhaltene Kopie des Films irgendwo in irgendwann in einer verstaubten Kiste in der Ecke eines Speichers auftaucht. Aber diese Hoffnung gibt es bei mehreren großartigen Filmen. **London After Midnight (1927)** ist auch so ein Kandidat, den es allerdings noch deutlich härter getroffen hat.

Die Vertriebsfirma Stoll brachte 1923 ein Serial in die amerikanischen Kinos, welches sehr

Kamera: Fritz Arno Wagner, *Darsteller:* Fritz Kortner, Gustav von Wangenheim, Ruth Weyher, Alexander Granach, Fritz Rasp, Ferdinand von Alten, Karl Platen, Lilli Herder, Eugen Rex, Max Gülstorff, *Laufzeit:* ca. 97 Minuten)

erfolgreich lief und welches auch Horrorelementen nicht abgeneigt war: **The Mysteries of Dr. Fu-Manchu (1923)**³. Die Serie bestand aus insgesamt 15 Episoden, wovon sieben noch erhalten sind. Dr. Fu Manchu ist ein großwahnsinniger Oberbösewicht, welcher sich hier mit seinem Intimfeind Nayland Smith eine abgedrehte Schlacht nach der anderen liefert. Unter anderem züchtet Dr. Fu-Manchu Pilze, deren tödliche Sporen er auf seine Widersacher losläßt (*The Fungi Cellars*), in einem verwunschenen Haus tappt ihm Nayland Smith in die Falle, woraufhin dieser mal eine Runde lang gefoltert wird (*The Fiery Hand*) oder ein Zirkel von Magiern dient ihm als Versteck (*The Sacred Order*). Diese äußerst spaßige Filmserie war so beliebt, daß im Jahr darauf eine Fortsetzung gedreht wurde, **The Further Mysteries of Dr. Fu-Manchu (1924)**.

Aus Frankreich stammt der Film **Au secours! (1923)**⁴, ein Film mit einer besonderen Entstehungsgeschichte. Der erfolgreiche Komödiant Max Linder kam gerade von einer Reise in die USA zurück, als er auf Abel Gance traf, der bereits bis über den Kopf in den Vorbereitungen zu seinem gigantischen Historienepos *Napoleon (1927)* steckte. Linder wettete mit Gance, daß dieser es nicht schaffen würde, einen Film innerhalb von drei Tagen zu drehen. Gance ließ sich auf die Wette ein und so entstand **Au secours! (1923)**, wengleich die Zeit bis zur Fertigstellung etwa eine Woche betrug. **Au secours! (1923)** ist eine Horrorkomödie mit Max Linder in der Hauptrolle. Linder spielt Max, einen Mann, der eine Wette abschließt, daß er es eine Nacht in einem geisterverseuchten Gemäuer aushält, ohne lauthals um Hilfe zu schreien. Max betritt das Anwesen durch das Eingangstor und sofort beginnt eine Komödie voller irrwitziger und haarsträubender Gags. Er legt sich mit einem ausgestopften, aber dennoch lebhaften Tiger an, hat Ärger mit einem Geist und liegt im Clinch mit einem Skelett. Die Vorkommnisse werden dramatischer, als Max plötzlich seine Freundin sieht, die gerade von einer Kreatur vergewaltigt wird. Max ruft angesichts dieses Schreckens laut um Hilfe, woraufhin das Monstrum ihn breit grinsend ansieht und sich herausstellt, daß alles nur inzeniert war, eine Illusion, um sicherzustellen, daß Max die Wette auf jeden Fall verlieren wird.

Au secours! (1923) ist eine herrlich anzuschauende Satire auf den Grand Guignol. Einerseits lebhaft und lustig, am Ende ausgesprochen ernst. Den Film sollte man sich antun, falls sich die Gelegenheit ergibt. Seinerzeit war der Film in keinem Kino zu sehen, denn Max Linder war durch Verträge an die USA gebunden und eine Verwertung des Films wurde somit verhindert. Seine Uraufführung erlebte er 1958 im französischen Fernsehen in Form einer 18-minütigen Fassung. Im Jahr 2000 wurde er vollständig auf seine Gesamtlaufzeit von 49 Minuten restauriert.

³**The Mysteries of Dr. Fu-Manchu** (Stoll, England 1923, Regie: A.E. Coleby, Produktion: Oswald Stoll, Drehbuch: A.E. Coleby, Frank Wilson, nach Motiven von Sax Rohmer, Kamera: D.P. Cooper, Phil Ross, Darsteller: Harry Agar Lyons, Fred Paul, Joan Clarkson, Frank Wilson,

Kapitel: 01 - *The Scented Envelopes*, Laufzeit: ca. 28 Minuten,
 02 - *The West Case*, Laufzeit: ca. 20 Minuten,
 03 - *The Clue of the Pigtail*, Laufzeit: ca. 18 Minuten,
 04 - *The Call of Silva*, Laufzeit: ca. 18 Minuten,
 05 - *The Miracle*, Laufzeit: ca. 18 Minuten,
 06 - *The Fungi Cellars*, Laufzeit: ca. 17 Minuten,
 07 - *The Knocking on the Door*, Laufzeit: ca. 24 Minuten,
 08 - *The Cry of the Nighthawk*, Laufzeit: ca. 20 Minuten,
 09 - *Aaron's Rod*, Laufzeit: ca. 20 Minuten,
 10 - *The Fiery Hand*, Laufzeit: ca. 23 Minuten,
 11 - *The Man with the Limp*, Laufzeit: ca. 21 Minuten,
 12 - *The Queen of Hearts*, Laufzeit: ca. 18 Minuten,
 13 - *The Silver Buddha*, Laufzeit: ca. 17 Minuten,
 14 - *The Sacred Order*, Laufzeit: ca. 18 Minuten,
 15 - *The Shrine of the Seven Lamps*, Laufzeit: ca. 16 Minuten)

⁴**Au secours!**, aka **Help!**, aka **The Haunted House Abel Gance**, (Frankreich 1923, Produktion und Regie: Abel Gance, Drehbuch: Abel Gance, Max Linder, Kamera: Georges Specht, Darsteller: Milford W. Howard, Derelys Perdue, Cecil Holland, William Kenton, Laufzeit: ca. 60 Minuten)

In **The Bishop of the Ozarks (1923)**⁵ sind die Horrorelemente wieder nur Bestandteil, nicht die Hauptsache. Ein entfloherer Sträfling trifft auf einen Priester und stellt fest, daß beide sich gleichen wie Zwillinge. Der Sträfling, Chapman, zwingt den Priester, die Kleider zu tauschen. Der Priester stirbt und Chapman übernimmt dessen Rolle. Das Leben als Priester verändert den Verbrecher zusehends. Er kümmert sich dann auch um des Priesters Tochter Margey. Margey ist im heiratsfähigen Alter und wird von zwei Doktoren umworben. Der eine ist ein rechtschaffener Mann, der andere eher böse. Und hier kommen die Horrorelemente ins Spiel, denn der unangenehmere der beiden Freier zwingt Margey unter seine telepathische Kontrolle. Es gibt auch eine Séance zu sehen. Naja, jedenfalls entscheidet sich Margey für den braven unter den beiden und als Chapmans Aktion auffliegt, hat ihn der Gouverneur des Staates inzwischen so lieb, daß er ihn begnadigt. Ein inhaltlich zweifelhaftes Melodram.

Auch bei **The Cardboard Box (1923)**⁶ ist der Horror nur Nebensache. Eine Frau erhält ein Päckchen mit den abgeschnittenen Ohren eines Menschen als Inhalt. Ein neuer Fall für Sherlock Holmes. Etwas deutlicher, aber immer noch kein unmittelbarer Bestandteil der laufenden Handlung, ist der Horror in **Zur Chronik von Grieshuus (1923)**⁷. Der Film erzählt die Dreiecksgeschichte von zwei Brüdern, welche beide die gleiche Frau lieben. Die Geschichte spielt jedoch in einer gruseligen Atmosphäre, in einem großen, alten und dunklen Haus, umgeben vom Moor. Bemerkenswert ist hier noch, daß das Drehbuch von Thea von Harbou nach einer Vorlage von Theodor Storm verfasst wurde und Lil Dagover in dem Film mitspielt. Auch hinter der Kamera treffen wir mit Fritz Arno Wagner einen alten Bekannten und das Bühnenbild stammte von Walter Röhrig und Hans Poelzig.

In **The Drums of Jeopardy (1923)**⁸ üben Edelsteine eine unheilvolle Macht über ihren Besitzer aus. Von dem Film ist nicht mehr viel bekannt, allerdings gibt es mit **The Drums of Jeopardy (1923)** ein Remake mit Boris Karloff als Darsteller. **The Flying Dutchman (1923)**⁹ ist eine Verfilmung der Oper von Richard Wagner, inklusive Geisterschiff. Und da wir schon bei Klassikern sind: Die Universal verfilmte eine Geschichte der Gebrüder Grimm mit **Hansel and Gretel (1923)**¹⁰. Etwas seltenes geschah, als **The Ghost of Tolston's Manor (1923)**¹¹ in den USA zu sehen war, denn bei diesem verschollenen Film handelte es sich um eine japanische Produktion! Aber der Film verschwand wieder so schnell von der Bühne, daß es nicht sicher möglich ist, den japanischen Originaltitel herauszufinden. Recherchen haben ergeben, daß der Film von Jugendlichen gedreht worden sein muß, der Regisseur und seine beiden Darsteller wurden zwischen 1909 und 1912 geboren. Mit hoher Wahrscheinlichkeit handelt es sich hierbei dementsprechend um einen Film für ein junges Publikum. In **Itching Palms (1923)**¹² gab es erneut ein Spukhaus zu sehen. **The**

⁵**The Bishop of the Ozarks** (*Cosmopolitan, USA 1923, Regie und Drehbuch: Finis Fox, Kamera: Sol Polito, Darsteller: Milford W. Howard, Derelys Perdue, Cecil Holland, William Kenton, Laufzeit: ca. 60 Minuten*)

⁶**The Cardboard Box** (*Stoll, England 1923, Darsteller: Ellie Norwood, Hubert Willis, Tom Beaumont, Laufzeit: ca. 30 Minuten*)

⁷**Zur Chronik von Grieshuus, The Chronicle of the Gray House** (*UFA, Deutschland 1923, Regie: Arthur von Gerlach, Drehbuch: Thea von Harbou, nach der Erzählung von Theodor Storm, Kamera: Fritz Arno Wagner, Karl Drews, Erich Nitzschmann, Bühnenbild: Walter Röhrig, Hans Poelzig, Robert Herlth, Darsteller: Paul Hartmann, Lil Dagover, Gertrud Arnold, Rudolph Forster, Gertrud Welcker, Arthur Kraussneck, Laufzeit: ca. 110 Minuten*)

⁸**The Drums of Jeopardy** (*Truart / Hoffman Productions, USA 1923, Regie: Edward Dillon, Drehbuch: Arthur Hoerl, basierend auf einer Geschichte von Harold McGrath, Darsteller: Elaine Hammerstein, Jack Mulhall, Wallace Beery, David Torrence, Laufzeit: ca. 65 Minuten*)

⁹**The Flying Dutchman** (*Film Booking Offices of America, USA 1923, Regie: Lloyd B. Carleton, basierend auf der Oper Der fliegende Holländer von Richard Wagner, Kamera: André Balatier, Darsteller: Lawson Butt, Lola Luxford, Edward Coxen, Laufzeit: ca. 57 Minuten*)

¹⁰**Hansel and Gretel** (*Universal, USA 1923, Regie: Alfred J. Goulding, nach der Geschichte Hänsel und Gretel der Gebrüder Grimm, Produktion: Abe Stern, Julius Stern, Darsteller: Baby Peggy, Jack Earl*)

¹¹**The Ghost of Tolston's Manor** (*Micheaux, Japan 1923, Regie: Keisuke Kinoshita, Darsteller: Ken Uehara, Kinuyo Tanaka*)

¹²**Itching Palms** (*Film Booking Offices of America, USA 1923, Regie: James W. Horne, Drehbuch: Helmer Wal-*

Last Moment (1923)¹³ erzählt von einem sadistischen Kapitän, welcher an Bord ein Monster in einem Käfig gefangen hält und der auch nicht davor zurückschreckt, ein Pärchen kielholen zu lassen. Das Monster bricht aus, tötet den Kapitän und folgt dem ins Wasser gesprungenen Paar bis zur Küste, wo es der Held der Geschichte dann zu Tode knüpelt. Der Film ist besser, als es sich hier anhören mag. In **Legally Dead (1923)**¹⁴ wird ein hingerichteter Verbrecher wieder zum Leben erweckt, indem man ihm eine Droge direkt ins Herz injiziert. In einer Nebenrolle kann man hier Brandon Hurst sehen, welcher bereits den Bösewicht Jehan in **The Hunchback of Notre Dame (1923)** verkörperte. In **The Little Red Schoolhouse (1923)**¹⁵ wird ein Mörder überführt, weil ein Blitz dessen Gesicht in einen Fensterrahmen zeichnet. Seiner Zeit voraus war **Le loupe-garou (1923)**¹⁶, ein französischer Film, in welchem sich ein Mörder in einen Werwolf verwandelt. England trägt einen weiteren Titel in die Chronik dieses Jahres mit einer Verfilmung einer klassischen Gruselgeschichte um eine verfluchte Affenpfote bei: **The Monkey's Paw (1923)**¹⁷. Einen überflüssigen Kurzfilm bescherte uns Pathé mit **One Spooky Night (1923)**¹⁸, einem weiteren *haunted house spoof*.

Etwas interessanter war **Puritan Passions (1923)**¹⁹. Der Titel läßt bereits Schlimmes vermuten und in der Tat, es ist ein Moralfetzer. Eine Frau ist stinksauer auf einen Mann, der sie schwängerte und dann mit dem Balg sitzen ließ. Sie schließt einen Pakt mit dem Teufel, welcher daraufhin eine Vogelscheuche zum Leben erweckt und damit bezweckt, daß der Flüchtling und sein aktuelles Schnecken deshalb der Hexerei angeklagt werden. Ja, auch im Jahr 1923 hat man bereits durchaus ein Talent für schräge Filmchen. Dieser Film entlehnt einige seiner Motive Christian Andersens *Die Schneekönigin* und ist streckenweise verdammt unheimlich. Die Handlung des Films spielt in bester amerikanischer Tradition in Salem, etwa zur Zeit der Hexenprozesse. Der Teufel treibt sein Unwesen in Gestalt eines Reisenden, aber es ist problemlos ersichtlich, daß er der Gehörnte ist. Die Vogelscheuche ist toll in Szene gesetzt, vor allem wegen ihres Kopfes - ein typischer Halloween-Kürbis. Falls Sie den Film mal in den Finger haben: Anschauen, er macht richtig Spaß.

Das Motiv einer verkauften Seele ist auch Bestandteil von **Slave of Desire (1923)**²⁰. Was sich hier anhört wie ein billiger Pornofilm ist die Verfilmung einer Vorlage von Honoré de Balzac, in welcher die Haut eines Esels Wünsche erfüllt, allerdings auf Kosten der Seele.

Der steinerne Reiter (1923)²¹ erzählt von der mystischen Figur eines Reiters, welcher in ein Dorf hinabsteigt und dort eine Hochzeitsfeier ruiniert. Der säuerlich gestimmte Bräuti-

ton Bergman, Wyndham Gittens, *Kamera*: William Marshall, *Darsteller*: Tom Gallery, Herschel Mayall, Virginia Fox, *Laufzeit*: ca. 59 Minuten)

¹³**The Last Moment** (Goldwyn Pictures Corporation, USA 1923, *Regie*: J. Parker Read jr., *Drehbuch*: J. Clarkson Miller, nach einer Geschichte von Jack Boyle, *Darsteller*: Henry Hull, Doris Kenyon, Louis Wolheim, Louis Calhern, William Nelly, *Laufzeit*: ca. 63 Minuten)

¹⁴**Legally Dead** (Universal, USA 1923, *Regie*: William Parke, *Produktion*: Carl Laemmle, *Drehbuch*: Harvey Gates, nach einer Geschichte von Charles Furthman, *Kamera*: Richard Fryer, *Darsteller*: Milton Sills, Margaret Campbell, Claire Adams, Eddie Sturgis, Brandon Hurst, *Laufzeit*: ca. 65 Minuten)

¹⁵**The Little Red Schoolhouse** (Arrow, USA 1923, *Regie*: John G. Adolphi, *Drehbuch*: J.S. Hamilton, basierend auf dem Bühnenstück von Hal Reid, *Kamera*: George F. Webber, *Laufzeit*: ca. 60 Minuten)

¹⁶**Le loupe-garou** (Frankreich 1923, *Darsteller*: Jean Marau, Madeleine Guitty)

¹⁷**The Monkey's Paw** (Selznick, England 1923, *Regie*: Manning Hayes, *Drehbuch*: Lydia Hayward, nach der Erzählung von W.W. Jacobs, *Laufzeit*: ca. 55 Minuten)

¹⁸**One Spooky Night** (Pathé / Sennett, (USA 1923)

¹⁹**Puritan Passions** (Film Guild / W.W. Hodkinson Corporation, USA 1923, *Regie*: Frank Tuttle, *Drehbuch*: James Ashmore Creelman, Frank Tuttle, nach der Erzählung *The Scarecrow or the Glass of Truth, a Tragedy of the Ludicrous* von Perca Mackaye, *Kamera*: Fred Waller jr., *Darsteller*: Glen Hunter, Mary Astor, Osgood Perkins, Maude Hill, Frank Tweed, *Laufzeit*: ca. 62 Minuten)

²⁰**Slave of Desire**, aka **The Magic Skin** (Goldwyn Pictures Corporation, USA 1923, *Regie*: George Baker, *Darsteller*: Bessie Love, Carmel Meyers, George Walsh, *Laufzeit*: ca. 74 Minuten)

²¹**Der steinerne Reiter**, aka **The Stone Rider** (Decla-Bioscop, Deutschland 1923, *Regie*: Fritz Wendhausen, *Drehbuch*: Thea von Harbou, *Kamera*: Carl Hoffmann, *Darsteller*: Rudolf Klein-Rogge, Lucie Mannheim, Georg John, Firtz Kampers, Gustav von Wangenheim)

gam, dargestellt von Gustav von Wangenheim, möchte den Reiter erdolchen, trifft dabei aber unglückseligerweise seine Braut. Die Schwester der Toten möchte diese dann rächen und begibt sich in das Schloß des Reiters, ein in einen Berg gehauenes Anwesen. Dort verliebt sie sich in den Mann und die beiden verwandeln sich in Stein und dekorieren fortan die Landschaft, als Sühne für ihre Sünden. Der Film hatte hohe Produktionswerte, vor allem die Kameraarbeit von Karl Hoffmann und die aufwendigen Sets brachten den Film ins Gespräch. Das Drehbuch stammt von Thea von Harbou.

Eine der etwas erfolgreicheren Verfilmungen des gleichnamigen Romans von George L. du Maurier war **Trilby (1923)**²². Der Film gehört auch zu jenen, welche nur sehr schwer oder gar nicht mehr aufzutreiben sind. Interessant für Kenner des Horrorfilms ist jedoch der Darsteller des Svengali, Arthur Edmund Carewe. Carewe spielt späterhin in Filmen wie **The Phantom of the Opera (1922)**, **The Cat and the Canary (1927)**, **Doctor X (1932)** und **Mystery of the Wax Museum (1933)** mit, alles Filme, welche innerhalb des Genres als Klassiker gelten.

Und auch wenn es den Liebhaber des gepflegten Grusels schmerzt, ein Film darf hier nicht unerwähnt bleiben. Die Ausgrabung des Grabes von Tut-Ench-Amun trug erste Früchte mit der Slapstick-Komödie **Tut-Tut and His Terrible Tomb (1923)**²³. In diesem Machwerk stolzieren mehrere Mumien munter herum und im allgemeinen ist der Film so erbärmlich dämlich, wie es sein Titel erahnen läßt. Okay, Vorhang zu, vergessen wir diesen Bockmist der *Faust*-Verbrecher des Vorjahres.

The Unknown Purple (1923)²⁴ erzählt von einem Erfinder, welcher ein violettes Leuchten erfindet, welches ihn unsichtbar werden läßt. Dies ist die Gelegenheit für ihn, seinem untreuen Eheweib nachzustellen und Rache zu suchen.

Das Filmjahr 1923 führt eines vor Augen: Auch wenn die Anzahl der Produktionen von Horrorfilmen allmählich ansteigt, regierte dennoch gerade in den USA die Regel „Masse anstatt Klasse“. Das europäische Kino erlebte mit **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1922)** einen der immer seltener werdenden Höhepunkte des Genres, doch der absteigende Ast ist nicht mehr zu übersehen. Allgemein war dieses Filmjahr jedoch sehr ergiebig. Auch wenn der Großteil der etwa 2 Dutzend Produktionen reines Füllmaterial darstellt, haben wir mit **The Hunchback of Notre Dame (1923)** und **Schatten (1923)** zwei Klassiker auf der Rechnung. **While Paris Sleeps (1923)** und **Au secours! (1923)** hätten welche werden können, hätten ihnen die Verleihe einen rechtzeitigen Start nicht vereitelt. Und **The Mysteries of Dr. Fu-Manchu (1923)** war eine Kurzfilmserie, die oftmals besser war, als der nachfolgende Hauptfilm. Was will man eigentlich mehr? Nun, die Filme auch mal alle zu sehen, wäre nicht schlecht. 1923 kann man durchaus als das Jahr der verlorenen Horrorfilme betrachten.

²²**Trilby** (First National Pictures, USA 1923, Regie: James Young, Produktion und Drehbuch: Richard Walton Tully, nach dem Roman von George L. du Maurier, Kamera: Georges Benoit, Darsteller: Andree Lafayette, Arthur Edmund Carewe, Creighton Hale, Laufzeit: ca. 85 Minuten)

²³**Tut-Tut and His Terrible Tomb** (Butcher, USA 1923, Regie: Bertram Phillips, Drehbuch: Frank Miller, Darsteller: Queenie Thomas, Frank Stanmore, Laufzeit: ca. 22 Minuten)

²⁴**The Unknown Purple** (Truart, USA 1923, Regie: Roland West, Drehbuch: Roland West, Paul Schofield, basierend auf Roland Wests gleichnamigen Bühnenstück, Kamera: liver T. Marsh, Darsteller: Henry B. Walthall, Alice Lake, Stuart Holmes, Helen Ferguson, Laufzeit: ca. 75 Minuten)

Kapitel 22

Eine kurze Reise durch die Zeit

Das Jahr 1923 kennzeichnet die Geburtsstunde eines der wichtigsten und inzwischen traditionsreichsten Pulp-Magazine, *Weird Tales*. Mit *Weird Tales* bot sich jungen Autoren aus der Welt der Science Fiction und des Horrors eine ideale Plattform, um erste Geschichten zu veröffentlichen, sich einen Namen zu schaffen und somit den Grundstein für eine mögliche Karriere zu legen. Diese Chance wurde dankend vom Schriftstellernachwuchs angenommen und im Laufe der Jahre erschienen hier Werke von Autoren wie Robert Bloch (*Psycho*), Robert Howard (*Conan the Barbarian*), Edmond Hamilton (*Captain Future*) und natürlich **Howard Phillips Lovecraft**.

H.P. Lovecraft wurde am 20. August 1890 in Providence, Rhode Island (USA) geboren. Sein Vater, ein Handelsreisender namens Winfield Scott Lovecraft, wurde in ein Krankenhaus eingeliefert, als sein Sohn Howard drei Jahre alt war. Dort setzten massive Lähmungserscheinungen und Koma ein. Nach fünf Jahren in der Klinik verstarb er an der Syphilis. Howard wurde von nun an von seiner Mutter, ihren beiden Schwester und seinem Großvater, dem Großindustriellen Whipple Van Buren Phillips, aufgezogen.

Howard war ein ausgesprochen intelligentes Kind. Im Alter von zwei Jahren lernte er Gedichte auswendig, mit drei Jahren konnte er sie lesen und weitere drei Jahre später beherrschte er auch die Schrift. Als er fünf Jahre alt war, las er mit Begeisterung die Geschichten aus *1001 Nacht* und entwickelte einen darauf beruhenden fiktionalen Charakter, Abdul Alhazred. Danach konzentrierte er sich auf die Mythologie Griechenlands mit ihren Göttern, Monstren und Helden. Mit 6 Jahren schrieb er seine erste Kurzgeschichte, *The Noble Eavesdropper*. Als er sieben Jahre alt war, entstand sein ältestes bekanntes Gedicht über den Helden Ulysses. Sein Großvater fand dies alles großartig. Er versorgte seinen Enkel daraufhin ständig mit Lesestoff. Und dies war prägend, denn das, was der Großvater ihm in die Hand drückte, waren stets Gothic Novels.

Der Großvater starb im Jahr 1904. Howard und seine Mutter standen plötzlich vor einem finanziellen Scherbenhaufen. Sie mussten aus dem luxuriösen Heim ausziehen in eine



Howard Phillips Lovecraft

normale Mittelstandswohnung und es begann eine harte Zeit. Howard litt sehr darunter. Das Lernen half Howard durch diese Phase seines Lebens hinweg. Er war bevorzugt Autodidakt. In der Schule wurde er nicht häufig gesehen. Stattdessen verdiente er etwas Geld mit dem Schreiben von astronomischen Artikeln für diverse Tageszeitungen und eignete sich Wissen durch Lesen an. Ab dem Jahr 1908 tat er eigentlich noch kaum etwas anderes, als Poesie zu verfassen oder sich um die Astronomie zu kümmern. Dies sorgte für zunehmende Auseinandersetzungen zwischen ihm und seiner Mutter, die lieber gesehen hätte, wenn er sich weniger um seine Hobbies, sondern stattdessen um seine Ausbildung und das Geldverdienen gekümmert hätte, denn schließlich wurde er allmählich erwachsen. Doch Howard dachte nicht daran, einen etwas produktiveren Lebensweg einzuschlagen.

Dies änderte sich an einem Tag des Jahres 1913, als er *The Argosy* las, eines der populäreren Pulp-Magazine jener Tage. Darin befand sich eine Liebesgeschichte von dem Autoren Fred Jackson und Howard regte sich ungemein darüber auf. So sehr, daß er einen bitteren Leserbrief an *The Argosy* schrieb, welcher dann auch prompt abgedruckt wurde. Howard trat damit nicht nur Fred Jackson, sondern auch dessen Fangemeinde heftig vor das Schienbein und natürlich ließ deren Reaktion nicht lange auf sich warten. Howard wiederum ließ sich nicht lange bitten und schickte einen weiteren Brief mit der Post ab, woraufhin sich eine längerwährende Auseinandersetzung mit den Verfechtern von Jacksons Werk in Gang setzte. Diese Fehde wurde von Edward F. Dass aufmerksam verfolgt, dem Präsidenten einer Vereinigung von Hobbyautoren mit dem Namen *United Amateur Press Association* (UAPA). Die Mitglieder der UAPA brachten ihre Werke im Eigenverlag heraus und Daas lud H.P. Lovecraft ein, ebenfalls Mitglied der UAPA zu werden. Dieser nahm das Angebot an. Der Grundstein für seine Karriere war hiermit gelegt. Im Laufe der Jahre stieg Lovecraft bis zum Präsidenten der Organisation auf und veröffentlichte als Herausgeber bis 1923 insgesamt 13 eigene Ausgaben seines eigenen Magazins, *The Conservative*.



Cover der *Weird Tales*-Erstausgabe vom März 1923

1917 überredeten ihn einige seiner Mitautoren dazu, sich wieder verstärkt dem Schreiben von Kurzgeschichten hinzugeben, nachdem er fast neun Jahre lang vorrangig Artikel verfasst hatte. Lovecraft ließ sich erweichen und schrieb *Dagon* und *The Tomb*. Diese zwei Geschichten markieren den Anfang von Lovecrafts professionellem Schreiben. Und Lovecraft schrieb zwar nicht viel, aber beständig.

1919 brach Lovecrafts Mutter zusammen und wurde in jenes Krankenhaus für Nervenleiden eingeliefert, in welchem zuvor sein Vater verstorben war. Auch sie sollte es nie wieder verlassen. Zwei Jahre später starb sie an den Folgen einer verpfuschten Operation an der Gallenblase. Lovecraft stürzte erneut in ein tiefes Loch der Trauer.

Kurz nach dem Tod der Mutter besuchte er einen journalistischen Kongreß in Boston, in dessen Verlauf er auf Sonia Haft Greene traf. Die beiden waren sehr voneinander beeindruckt und Love-

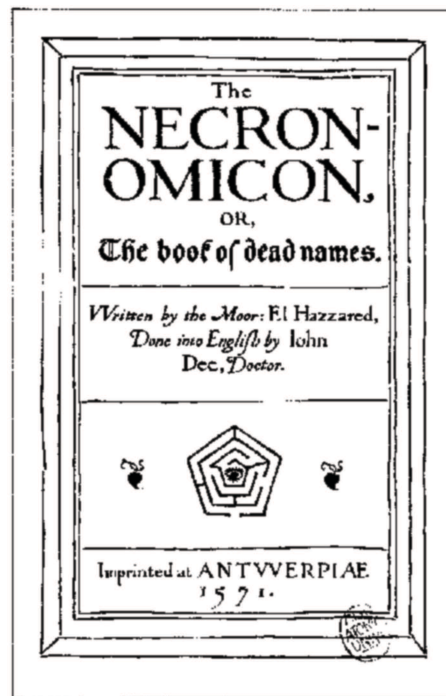
craft verliebte sich in die sieben Jahre ältere Frau. 1922 zog er zu ihr in ihre Wohnung nach Brooklyn.

Nach seinem Umzug nach New York musste Lovecraft sich neu orientieren. 1923 kramte er mehrere seiner zwischen 1917 und 1923 entstandenen Erzählungen zusammen und

schickte sie an *Weird Tales*, darunter auch *Dagon*. Die Geschichten wurden akzeptiert und von nun an zeichnete sich die Möglichkeit einer Karriere als Schriftsteller ab. Doch am Horizont wartete Ärger. Sonias Geschäft an der Fifth Avenue schlitterte in die Pleite. Lovecraft, inzwischen mit Sonia verheiratet, lehnte ein Angebot des Postens als Herausgeber eines Schwestermagazins zu *Weird Tales* ab, weil er hierzu nach Chicago hätte umziehen müssen. Sonia wurde krank und musste in einem Sanatorium. Das Geld als Schriftsteller reichte nicht, doch aufgrund seines Alters von 34 Jahren und seines Mangels an Berufserfahrung machten es Lovecraft auch unmöglich, eine geregelte Arbeit zu finden. Daraufhin nahm Sonia 1924 einen Arbeitsplatz in Cleveland an und zog um. Lovecraft blieb in New York zurück.

Und Lovecraft hatte mit New York echte Probleme, hier vor allem mit den ganzen Einwanderern. Lovecraft wurde verbitterter und entwickelte klare ausländerfeindliche und antisemitische Tendenzen. Sein Haß auf New York begann sich auch auf die von ihm verfasste Literatur niederzuschlagen. Seine Werke wurden zunehmend düsterer, teilweise auch menschenfeindlich (*He, The Horror at Red Hook*). 1926 zog er die Konsequenzen und ging zurück nach Providence. Da mittlerweile auch er eingesehen hatte, daß seine Ehe gescheitert war, nahm er bei diesem Entschluß auch keine Rücksicht auf Sonia. Die Ehe wurde dementsprechend 1929 geschieden.

Nach seiner Rückkehr aus der Großstadt begannen H.P. Lovecrafts Arbeiten sich erneut zu verändern. Er betrieb wieder verstärkt Korrespondenz und förderte junge Talente, darunter auch der vielversprechende Robert Bloch. Seine eigenen Geschichten wurden wieder phantasievoller und etwas weltoffener. Seine berühmtesten Werke entstanden in diesen Jahren. Hierzu gehören *The Call of Cthulhu* aus dem Jahr 1926 und *At the Mountains of Madness* (1931). Besonders erwähnenswert ist auch *History of the Necronomicon* aus dem Jahr 1927, H.P. Lovecraft verewigte hier den von ihm in Kindertagen erfundenen Abdul Alhazred in der Literatur. Er gab Abdul Alhazred die Identität eines verrückten Arabers, welcher zu Beginn des 8. Jahrhunderts im Jemen lebte und munter fiktive Gottheiten und Dämonen wie Cthulhu und Yog-Sototh anbetete. Abdul Alhazred erhielt eine Biographie und auch ein eigenes Werk, welches Lovecrafts Phantasie ihn erschaffen ließ und worüber Lovecraft in diesem Buch dann auch berichtet: das *Necronomicon*, das Buch des absolut Bösen. Wer immer mit dem *Necronomicon* zu tun hat, mit dem solle es ein böses Ende nehmen. Dieses Werk Lovecrafts erwies sich als ausgesprochen effizient. Viele Menschen denken, Abdul Alhazred sei eine historische Person. In Geschäften und Läden, welche Artikel aus der Welt des Okkultismus verkaufen, findet man das *Necronomicon* von Abdul Alhazred regelmäßig in den Regalen. Lovecraft schuf hier einen Mythos, welcher sich auch regelmäßig in anderen Bereichen der Phantastik niederschlägt - am bekanntesten dürften hier die Verwendung des Namens und Leitmotivs durch den Schweizer Künstler H.R. Giger für zwei seiner Bildbände (*Necronomicon 1+2*) und natürlich das Auftauchen des *Necronomicon*s in der Horrorkomödie **The**



Das angebliche Faksimile der ersten Übersetzung des *Necronomicon*

Evil Dead (1982) sowie deren Nachfolgern.

Doch umso besser seine Werke wurden, desto schlechter verkauften sie sich. Deshalb kam H.P. Lovecraft nie vom Schreiben von Artikeln, Gedichten oder Kurzgeschichten weg.

1936 traten verstärkt massive Leibschmerzen auf und Lovecraft ließ sich untersuchen. Die Diagnose war eindeutig: Krebs. Kurz nach diesem Befund, damals ein sicheres Todesurteil, nahm sich einer seiner engsten Freunde, der Conan-Erfinder Robert E. Howard das Leben. Den körperlichen Schmerzen gesellten sich somit auch noch seelische Qualen hinzu. Am 10. März 1937 wurde H.P. Lovecraft ins Jane Brown Memorial Hospital eingeliefert, wo er fünf Tage später verstarb. Er wurde nur 46 Jahre alt.

H.P. Lovecraft war bis zuletzt davon überzeugt, daß er sein Leben verpfuscht und es zu nichts gebracht habe. Nun, er war mit Sicherheit kein feiner Mensch, er war Rassist, Faschist und nach seiner Heirat mit der russischen Jüdin Sonia begann er auch Wert darauf zu legen, als Antisemit zu gelten. Aber er war dennoch ein Genie und großer Schriftsteller, welches zu früh verstarb, um noch in den vollen Genuß seines Ruhmes zu kommen. Seine erschaffenen Mythen und die Verbindung von Horror und Science Fiction in einigen seiner Geschichten machten ihn zu einer Legende. Seine Fähigkeiten als Geschichtenerzähler, allen voran seine Begabung zu intensiven Beschreibungen, ließen ihn schnell als literarischen Nachfolger Edgar Allan Poes gelten. Es sollte 40 Jahre dauern, bis mit Stephen King ein neuer Autor die Bühne der Horrorliteratur betreten würde, der sich in den Punkten Beliebtheit und Innovation mit ihm und Poe würde messen können.

Unsere Zeitreise durch die Geschichte des Schreckens führt uns nun nach Deutschland, genauer gesagt in die Stadt Hannover. Am 17. Mai 1924 spielten einige Kinder an dem Fluß Leine, in der Nähe des Schlosses Herrenhausen. Das Entsetzen war groß, als sie am Ufer des Flusses einen menschlichen Schädel fanden.

Am 29. Mai wurde ein weiterer Schädel angeschwemmt. Als am 13. Juni noch zwei weitere Schädel in den Sedimenten der Leine gefunden wurden, stand Hannover Kopf. Die Autopsie der Funde ergab, daß es sich um die Schädel junger Männer mit einem Alter zwischen 18 und 20 Jahren sowie den eines zwölfjährigen Jungen handeln müsse. Die Köpfe waren mit einem scharfen Messer vom Körper abgetrennt und das Fleisch vollständig entfernt worden. Die Gerüchte überschlugen sich, die Phantasie der Einwohner trieb Blüten und Panik begann sich auszubreiten. Stammten die Knochen aus dem nahegelegenen anatomischen Institut? Waren sie das Werk von Grabräubern, welche sich am Fluß ihrer Fracht entledigten? Oder war es doch ein Monster, ein Werwolf vielleicht?

Nun, es war in der Tat ein Monster. Ein Monster namens **Fritz Haarmann**.

Friedrich Haarmann wurde 1879 als Sohn einer Arbeiterfamilie in Hannover geboren. Er entpuppte sich zunehmend als mürrisches und geistig unterentwickeltes Kind, welches ständig Probleme machte. Seine Mutter, welche bereits 41 Jahre alt war als sie ihn zur Welt brachte, verhätschelte ihn in hohem Maße und fand es einfach wunderbar und süß, wenn der kleine Fritz mit Puppen spielte oder sich wie ein Mädchen kleidete. Sie war eben nur geringfügig intelligenter als ihr Sohn. Sein Vater war ein Trunkenbold, der nachts vornehmlich durch die Kneipen Hannovers streifte und mit Fritz in keinsten Weise umgehen konnte. Die beiden bekriegten sich notfalls bis auf das Äußerste - der Vater drohte dem Sohn, ihn in eine Irrenanstalt abzuschicken und der Sohn beschuldigte den Vater als vermeintlichen Mörder eines Lokomotivführers. Und auch Friedrichs fünf ältere Geschwister waren keineswegs wirkliche Vorbilder für ihn. Sein ältester Bruder Alfred führte ein geregelter Familienleben und arbeitete als Vorarbeiter in einer Fabrik, doch Alfred war die Ausnahme. Bereits der nächstjüngere Bruder verbüßte als Jugendlicher eine Haftstrafe wegen sexueller Belästigung. Das dritte Kind, die älteste Schwester starb während des ersten Weltkrieges. Mit der zweitältesten Schwester verstand sich Fritz nie gut, genauer gesagt konnten die beiden sich nicht leiden. So blieb nur Emma, die jüngste von seinen Geschwistern, als wirkliche Bezugsperson übrig. In der Schule stand Fritz gesellschaft-

lich seit jenem Tag auf verlorenem Posten, als er in Mädchenkleidung dort aufkreuzte und sein ausgesprochen weibliches Verhalten ließ ihn auch ansonsten keine wirklichen Freunde finden. Eine weitere Tätigkeit, welcher gerne nachging, war das Erschrecken und Quälen anderer. So ist zum Beispiel überliefert, daß er gerne seine Geschwister fesselte und ihnen Angst einflößte, indem er nachts wie ein Geist an ihre Fenster klopfte.



Fritz Haarmann

Nachdem er 1895 die Lehre als Schlosser abgebrochen hatte, schickte sein Vater ihn in eine Militärschule. Dort schien er sich anfangs einzuleben, doch dann zeigte er wiederholte Anfälle von Epilepsie und Ohnmacht. Nach einem halben Jahr verließ er die Schule und kehrte nach Hannover zurück. Doch da waren noch seine sexuellen Neigungen. Er fiel wiederholt auf, weil er Kinder sexuell belästigte, zeitweise sogar täglich. Zu der Zeit um seinen 18. Geburtstag wurde er deshalb von seinem Hausarzt als unheilbar eingestuft und in eine psychiatrische Anstalt eingewiesen.

Dort begann dann sein endgültiger Abstieg. Die Zeit in der Anstalt war für ihn die Hölle und ein Trauma die Folge. Er schaffte es schließlich, aus der Anstalt auszubrechen und floh in die Schweiz. Im Alter von 20 Jahren kehrte er wieder nach Hannover zurück, mit der Absicht, ein normales Leben als rechtschaffener Bürger zu führen. Er heiratete Erna Lowert, eine eben-

falls nicht mit hoher Intelligenz gesegnete junge Frau. Doch dieser Versuch einer geordneten Existenz währte nicht lange.

Kaum war Erna schwanger, ließ er sie unvermittelt sitzen und ging zum Militär. Dort fühlte er sich ausgesprochen wohl und bezeichnete das folgende Jahr späterhin als die glücklichste Zeit seines Lebens. Doch seine Krankengeschichte holte ihn ein, als er eines Morgens während einer Übung zusammenbrach. Der Militärarzt diagnostizierte ihn als geistig zurückgeblieben und nicht fähig, einer Tätigkeit für das Gemeinwohl nachzugehen. Fritz Haarmann wurde entlassen und kehrte 1903 erneut nach Hannover zurück.

Dort schlug er eine Laufbahn als Kleinkrimineller ein. Etwa ein Drittel der folgenden Jahre verbrachte er aufgrund verschiedenster Delikte in Gefängnissen, unter anderem auch die Zeit des ersten Weltkrieges. Nach seiner Entlassung schloß er sich 1918 einem hannoveranischen Schmugglerring an und spezialisierte sich hierdurch auf den Verkauf von Fleisch auf dem Schwarzmarkt - ein blühendes Geschäft in den Zeiten der am Boden liegenden Wirtschaft Deutschlands. Um Ärger mit der Polizei zu vermeiden, verdingte er sich gleichzeitig auch als Informant.

Am 25. September 1918 verschwand ein Junge namens Friedel Roth spurlos. Er hatte sich mit seiner Mutter überworfen und war ausgerissen. In seinem Abschiedsbrief stand geschrieben, er würde erst wieder zurückkehren, wenn seine Mutter wieder nett zu ihm wäre. Die Mutter gab natürlich eine Vermisstenmeldung auf und die Polizei begann mit Nachforschungen. Freunde Friedels brachten die Ermittler auf eine Spur. Einer von ihnen berichtete, er habe gesehen, wie ein Mann Friedel bedrängt habe. Er schickte die Polizei in die Cellerstr. 27, Dies war die Adresse Fritz Haarmanns.

Ein Polizist verschaffte sich Zutritt zu der Wohnung und fand dort Fritz Haarmann vor, im Bett mit einem Jungen. Haarmann wurde sofort verhaftet, doch von Friedel fehlte weiterhin jede Spur. Die Polizei beging jedoch einen großen Versäumnis, indem sie die

Wohnung nicht durchsuchte. 1924 gestand Haarmann, Friedel Roth getötet zu haben. Sein abgetrennter Kopf befand sich zu diesem Zeitpunkt in einer Nische hinter dem Ofen, eingewickelt in Zeitungspapier.

Wegen des Liebesspiels mit einem Jungen wurde Fritz Haarmann zu neun Monaten Haft verurteilt. Er musste die Haftstrafe jedoch nicht sofort antreten. Haarmann trug seine Homosexualität nun offen zur Schau und so kam es, daß er am Bahnhof Hannovers auf einen jungen Mann namens Hans Grans traf. Hans, ein Gelegenheitsdieb, verdiente dort seinen Lebensunterhalt durch den Verkauf alter Kleidung. Als er Fritz Haarmann erspähte, ging er auf ihn zu und bot sich ihm als Strichjunge an. Die beiden kamen ins Geschäft und nach kurzer Zeit entwickelte sich zwischen ihnen eine enge Freundschaft. Hans Grans zog letztlich bei dem mehr als doppelt so alten Haarmann ein.

Fritz Haarmann musste seine Haftstrafe im März 1920 antreten und kam kurz vor Weihnachten dieses Jahres wieder frei. Grans war währenddessen als Dieb quer durch Deutschland unterwegs, doch an Weihnachten 1920 zogen die beiden wieder zusammen in eine Wohnung, Anfang 1922 erfolgte dann der Umzug in die Rote Gasse 8. Haarmann spielte weiterhin seine Doppelrolle als Dieb, Hehler und Informant. Und er begann auch wieder zu morden.

Sein nächstes Opfer fand er im Februar 1923 auf den Toiletten des Hauptbahnhofs. Dort gab er sich gegenüber zweier Jungen als Toiletteninspekteur aus und tat so, als ob er sie verwarnen wolle. Den weniger hübschen der beiden Jungs schickte er nach Hause. Den anderen, Fritz Franke, nahm er mit in seine Wohnung. Dort tötete er ihn. Als Grans zurückkehrte, war Haarmann noch immer mit der Leiche beschäftigt. Doch Grans reagierte gelassen und fragte Haarmann, ob er ungelegen käme und zu einem späteren Zeitpunkt wieder kommen solle.

Nun begann ein regelrechtes Massenschlachten. In den folgenden neun Monaten tötete Haarmann 12 Jungen. Meistens suchte er sich seine Opfer am Bahnhof. Es waren stets hungrige Jungen vom Pubertätsalter bis Anfang 20, welche er in seine Wohnung lockte. Dort gab er ihnen ausgiebig zu essen, ließ sie sich den Magen nochmal richtig vollschlagen. Dann packte er sie und warf sie zu Boden, des öfteren auch mit Hilfe durch Grans. Er stürzte sich auf ihren Hals und begann diesen mit seinen Zähnen zu zerfetzen. Meistens fraß er sich durch den Hals der Kinder hindurch, ausgehend von der Kehle, bis der Kopf nahezu vom Rest des Körpers abgetrennt war, nur noch gehalten von der Wirbelsäule. Hierbei kam er in den meisten Fällen auch zum Orgasmus, vor allem während er das Blut seiner Opfer schluckte. Danach entkleideten er und Grans die Opfer und zerlegten sie in kleine Stücke. Hier gingen sie sehr penibel vor, selbst vom Schädel lösten sie das Fleisch. Mit zwei Schnitten öffnete Haarmann den Bauchraum der Ermordeten und entfernte die Eingeweide, welche in einen Eimer wanderten. Danach beseitigte er das Blut und drückte auf den Brustkorb, bis die Rippen und Schultern brachen. Er entnahm dann Herz, Lunge und Nieren. Das verwertbare Fleisch schlug er in ein Wachstuch ein. Der Inhalt des Eimers verschwand dann in der Toilette, die Knochen trug er zumeist zum Fluß. Die Kleidung der Toten und das Fleisch verkauften er und Hans Grans nach Abschluß der Aufräumarbeiten auf dem Schwarzmarkt.

Es dauerte über ein Jahr, bis Haarmanns Treiben aufflog. Haarmann und Grans wurden zwar des öfteren gesehen, wenn sie den Bahnhof in Begleitung eines Opfers verließen, aber sie hatten dennoch nicht sofort die Polizei am Hals. Das lag vor allem daran, daß ihre Opfer Ausreißer und soziale Außenseiter waren, also Jungen, welche sowieso niemand unmittelbar vermisste. Bis eine Person als vermisst gemeldet wurde, war genug Zeit vergangen, um die Reste der Leiche zu beseitigen sowie ihre Kleidung und das Fleisch auf der Straße an die nichts ahnenden Bürger zu verhöckern. Außerdem waren vermisste Kinder nichts besonderes, schließlich gingen alleine in Hannover seit Ende des Krieges über 600 Vermisstmeldungen ein. Haarmann und Grans tarnten sich gewissermaßen, indem sie sich an einer großen Masse bedienten. Natürlich köchelte es in der Gerüchteküche, aber auch wenn es zu auffällig gewesen wäre, wurden die Beweise ja umgehend beseitigt und ohne diese wäre die Polizei machtlos gewesen. Ziemlich eng wurde es nur einmal, als ein mistraui-

scher Kunde Haarmanns ein gekauftes Stück Fleisch der Polizei übergab und behauptete, es handele sich um Menschenfleisch. Der untersuchende Pathologe diagnostizierte hier jedoch Gewebe von einem Schwein. Es ist durchaus möglich, daß Haarmann an diesem Tag deutlich mehr Glück hatte als Verstand und dem Kunden hier legales Fleisch einpackte.

Nach den Knochenfunden am Ufer der Leine und der daraufhin einsetzenden Hysterie kam es zur bis dahin größten Suchaktion der deutschen Kriminalgeschichte. Hunderte von Bürgern durchkämmten den Rand des Flusses auf der Suche nach weiteren Leichenteilen von Opfern des „Werwolfs von Hannover“. Nachdem man dort mehrmals fündig geworden war, ließ die Polizei den Fluß mittels eines Dammes absperren. Als die Menschen in das trockengelegte Flußbett hinabstiegen, offenbarte sich ihnen ein grauenvoller Anblick. Man fand dort noch mehr als 500 skelettierte Überreste, welche sich später im Verlauf der Ermittlungen als Körperteile von 22 Menschen herausstellten. Einige der Knochen waren schon älter, an anderen war noch zu erkennen, daß das Fleisch erst kürzlich abgeschabt worden war. Die Polizei begann parallel einen Vernehmungsmarathon. Jeder bekannte Dieb und Kleinkriminelle wurde verhört. Auch Fritz Haarmann befand sich darunter. Er war der Polizei natürlich bereits bestens als Dieb, Fleischverkäufer und notorischer Homosexueller mit pädophiler Neigung bekannt und gehörte somit auch zum engen Kreis der Verdächtigen. Doch mangels Beweisen konnte man Fritz Haarmann nichts nachweisen, nicht mehr als den anderen Vernommenen auch.

Haarmann ließ sich durch die spektakuläre Suchaktion und die Funde nicht beirren und mordete weiter. Er wusste nicht, daß die Eltern eines seiner Opfer die Polizeistation bereits seit Ende April regelrecht belagerten. Ihr Kind, Robert Witzel, war ausgerissen und es hieß, er habe sich zusammen mit seinem Freund Fritz Kahlmeyer einem Zirkus angeschlossen. Der Freund wurde vernommen und erwies sich als ausgesprochen wortkarg. Er sagte nur, sie seien zusammen mit einem Bahnhofspolizisten zu dem Zirkus gegangen. Zu einer konkreteren Aussage war er nicht bereit, wahrscheinlich aus Scham darüber, von Haarmann mißbraucht worden zu sein. Robert Witzels Vater erklärte sich daraufhin bereit, sich die gefundenen Schädel anzusehen, denn sein Sohn hatte einen mißgebildeten Kieferknochen. Roberts Vater wurde fündig.

Haarmanns letztes Opfer war Erich de Vries. Er starb am 14. Juni 1924. Die Polizei entschloß sich angesichts der Aussage Kahlmeyers zu einer verdeckten Aktion, um den Mörder zu fassen und hier war derart viel Glück im Spiel, daß man meinen könnte, ihr Verlauf entstamme dem Drehbuch eines Filmes. Zwei junge Beamte verkleideten sich als junge Obdachlose und stiegen in den Zug von Berlin nach Hannover. Am Bahnhof angekommen, hofften sie darauf, vom Mörder angesprochen zu werden. Fritz Haarmann war auch prompt zur Stelle. Haarmann stand in einer Ecke und diskutierte lautstark mit dem 15 Jahre alten Karl Fromm. Fromm hatte sich zuvor einige Tage als Sexspielzeug in Haarmanns Wohnung aufgehalten und hatte Haarmann dann wieder verlassen, womit dieser in keinsten Weise einverstanden war. Im Verlauf dieses hier stattfindenden hitzigen Gesprächs trieb Karl Fromm seinen väterlichen Liebhaber zunehmend zur Weißglut, bis Haarmann die Galle überkochte, er Karl Fromm am Schlawittchen packte und zur Bahnhofspolizei schleppte. Dort bezichtigte er den Jungen, mit gefälschten Papieren im Zug unterwegs gewesen zu sein. Dieser revanchierte sich umgehend und beschuldigte Haarmann dort, ihm während des Aufenthalts in seiner Wohnung sexuelle Gewalt angetan zu haben. Und wie der Zufall so will, war einer der beiden verdeckten Ermittler gerade in der Polizeistation anwesend. Wissend, daß Haarmann auf der Liste der wichtigsten Verdächtigen stand, hatte er somit einen Vorwand, um ihn zu verhaften.

Und so kam es auch endlich zu der längst überfälligen Durchsuchung von Haarmanns Zuhause. Die Polizisten fanden dort eine große Anzahl von Gegenständen vor, welche den Opfern gehört hatten. Darunter fand man auch Besitztümer von Robert Witzel. Die ersehnten Beweise gegen Fritz Haarmann waren somit beschafft.

Die von Haarmann als Souvenirs behaltenen Gegenstände wurden zum Zwecke der Identifikation der Opfer ausgestellt. Das Grauen hatte Einzug in Hannover gehalten und der „Metzger von Hannover“ war das wichtigste Gesprächsthema auf den Straßen. Haar-

mann weigerte sich jedoch zuerst, ein Geständnis abzulegen. Der Mann, der bei den Vernehmungen vor allem wegen seiner sehr weiblich klingenden Stimme auffiel, erwies sich als harter Brocken und auch die Anwendung von Gewalt brachte nicht die Worte aus ihm hervor, die man hören wollte. Er gab erst auf, als der Zufall ein weiteres Mal zuschlug. Die Familie Witzel saß gerade gemütlich am Straßenrand, als Frau Witzel ein Passant auffiel, welcher die Kleidung ihres Sohnes trug. Sie sprach ihn darauf an und er sagte aus, er habe die Kleider von Fritz Haarmann gekauft. In der Hose befand sich dann auch noch ein Stück Papier, auf welchem der Name „Witzel“ stand. Haarmanns Widerstand wurde nach sieben Tagen aufreibender Verhöre und Herumtoben Haarmanns somit dann endgültig gebrochen. Er ließ den Magistraten rufen und legte ein umfassendes Geständnis ab. Danach begab er sich mit Vertretern des Gerichts auf eine Reise durch Hannover. Er zeigte ihnen Gewässer, in denen er und Grans Leichen versenkten, sowie Büsche, hinter welchen noch nicht gefundene Überreste lagen. Immer mehr Leute, welche von Haarmann oder Grans Kleider gekauft hatten, brachten diese zur Polizei und so formierte sich zusammen mit den Funden eine ungeheure Beweislast gegen den Mörder.

Am 8. Juli wurde Hans Grans verhaftet und ins gleiche Gefängnis gesteckt, in welchem Fritz Haarmann einsaß. Dort trafen sich die beiden Männer noch des öfteren, bis Haarmann am 16. August in eine Psychiatrie nach Göttingen verlegt wurde. Nach den dort durchgeführten Untersuchungen wurde der Prozeß gegen ihn und Grans am 4. Dezember 1924 eröffnet. Haarmann zeigte sich geständig und weitgehend kooperativ. Er bestand auch darauf, sich selbst verteidigen zu dürfen. Durch seine ständigen Vermischungen von Realität und Fiktion soll er im Gerichtssaal sogar so manches Mal für Heiterkeit gesorgt haben. Hans Grans hingegen war das genaue Gegenteil. Er konzentrierte sich darauf, möglichst ungeschoren davonzukommen und präsentierte sich als verbissener, kalkulierender Angeklagter, welcher versuchte, möglichst viel Schuld auf Haarmann abzuwälzen. Dies war jedoch sein Verderben, denn es weckte in Fritz Haarmann Rachegefühle. Haarmann setzte nach einiger Zeit alles daran, Hans Grans schwer zu belasten. Er erfand sogar Morde, welche nie stattgefunden haben und behauptete, Hans Grans habe sie begangen. Seine eigene Verurteilung war Haarmann jedoch wichtiger. Bei der Verhandlung gab er Einblicke in die Psyche eines Serienmörders, wie man sie bislang noch nicht erlebt hatte. Es wurde deutlich, daß in Haarmann das Verlangen nach seinen sexuell motivierten Metzelen immer stärker anwuchs, er jedoch die anschließende Beseitigung der Überreste immer als grauenvoll empfand. Der Drang besiegte ständig den Ekel. Nach den Morden habe er auch immer gehofft, daß Hans Grans ihn genug lieben würde, um dem Treiben ein Ende zu setzen, was er aber nie tat. Haarmann erklärte auch, er habe seine Opfer nie wegen der Gier nach Sex ausgesucht, sondern aufgrund ihrer Schönheit. Es sei leichter, jemanden zu töten, den man liebt. Denn damit brächte man dem Geliebten den Frieden. Haarmann zeigte sich als der Tragweite seiner Taten völlig bewußt, er betonte sogar ausdrücklich, er sei nicht krank. Kurz vor der Urteilsverkündung tauchte auch ein älterer Brief auf, welcher an Albert Grans adressiert war, den Vater von Hans. In einem weiteren der in diesem Fall typische Zufälle ging der Brief verloren und tauchte nun wieder auf, gefunden im Dreck der Straße. Der Brief entpuppte sich als Schreiben von Fritz Haarmann, welches er auf der Fahrt von seinem Zuhause zum Polizeirevier im Polizeigewahrsam verfasst hatte. Darin klärte er den alten Grans über sein Verhältnis zu dessen Sohn auf und legte darin auch ein umfangreiches Geständnis ab.

Am 19. Dezember wurden Fritz Haarmann und Hans Grans zum Tode verurteilt. Fritz Haarmann bat sofort nach der Urteilsverkündung darum, nicht gehängt zu werden. Man möge ihn stattdessen auf dem Marktplatz öffentlich mit einem Schwert enthaupten. Auf seinem Grabstein solle folgende Inschrift eingraviert werden: „Hier ruht der Massenmörder Haarmann“.

Letzterem Wunsch wurde nicht entsprochen. Lediglich die Todesart entsprach der erwünschten Form. Haarmann starb im Gefängnis durch das Fallbeil. Hans Grans legte Berufung ein. Diese wurde abgelehnt, die Todesstrafe späterhin jedoch in eine lebenslange Haftstrafe umgewandelt. Haarmanns Leiche wurde das Gehirn entnommen und zur Untersuchung an die

Universität in Göttingen übergeben.

Nach dem Tode der beiden tauchte dann noch überraschend ein weiterer Brief auf. Darin schrieb Haarmann, die Morde habe er begangen, um sich an der Polizei zu rächen. Und man könne ihn nicht töten - er käme zurück und würde weiterhin unter ihnen weilen, für alle Ewigkeit. Und auch die Gerichtsbarkeit habe gemordet, denn Hans Grans sei in Wirklichkeit völlig unschuldig gewesen.

Dieser Nachschlag Haarmanns verleiht dem Prozeß und Haarmanns Aussagen einen faden Beigeschmack. Aus heutiger Sicht ginge das Todesurteil gegen Haarmann sowieso nicht mehr in Ordnung, schließlich hatten ihm fünf Psychologen unabhängig voneinander eine massive Geistesgestörtheit bescheinigt. Aber waren einige Aussagen Haarmanns falsch? Wenn ja, wo hatte er gelogen und Hans Grans die Wahrheit gesagt? Eines bleibt jedoch unverrückbar, nämlich die Tatsache von Haarmanns Schuld.

Kapitel 23

Das Wesen des Grauens

In Hannover an der Leine,
Rote Gasse Nummer acht,
Wohnt der Massenmörder Haarmann,
Der die Leute umgebracht.

Aus den Augen macht er Sülze,
Aus dem Arsch da macht er Speck,
Aus dem Darm da macht er Würste,
Und den Rest den schmeißt er weg.

Haarmann hat auch ein Gehilfen,
Franz heißt dieser junge Mann,
Und der lockte mit Behagen,
Viele junge Männer an.

Warte warte nur ein Weilchen,
Dann kommt Haarmann auch zu Dir.
Mit dem Hacke-Hackebeilchen
Macht er Hackefleisch aus dir.

- Kinderlied, ca. 1925

Ein Genre am Scheideweg

Haarmans Taten zogen spürbare Erschütterungen nach sich. Fritz Haarmann machte Schluß mit dem romantisierten Bild des Gentleman-Killers, welches vor allem an Jack the Ripper orientiert war und der noch heute in den Medien und Gedanken der Menschen in stark mystifizierter Form herumgeistert. Haarmann war der Prototyp des sexuell motivierten Schlächters und verströmt keine verschöngerte Aura eines unbekanntes Täters. Mit Haarmann schlug die Stunde der real existierenden Bestie, dem mörderischen Vieh aus unserer Mitte. Der klassische Serienmörder des 19. Jahrhunderts war bereits zu jener Zeit zum großen Teil eine klassische Horrorfigur, heute ist er es ausschließlich. Solch einen schon regelrecht glorifizierten Ruf wird Fritz Haarmann nie sein eigen nennen können, der von ihm verbreitete Horror wird immer ein Schrecken aus der realen Welt bleiben.

Im Genre des Horrorfilms ist es ähnlich und auch leicht nachvollziehbar. Ein Horrorfilm bildet nicht die reale Welt ab, sondern er lebt von der Fiktion und Emotionen. Wenn ein grauenhaftes historisches Ereignis als Vorlage für einen Horrorfilm oder Thriller dient, konzentriert sich der Film nicht auf die knallharten Fakten. Er orientiert sich vielmehr an den Gefühlen, welche die Menschen mit diesem Ereignis assoziieren. Ein Film über Jack the Ripper ist ein Film über einen Mythos. Hier bekommen sie eher tausendmal die Silhouette eines Gentlemans mit Mantel, Zylinder und Stock im Licht einer Gaslaterne zu

sehen, als eine Analyse der Morde und des sozialen Umfelds. Bei einem Film über Serienmörder wie Haarmann verhält es sich umgekehrt. An den Fällen des 20. Jahrhunderts war nichts mehr durch Mund-zu-Mund-Propaganda romantisch verklärt und vom Schleier des Geheimnisvollen umgeben. Hier wurden die Nachrichten über Medien verbreitet, welche dafür sorgten, daß eine große Zahl von Menschen nahezu zeitgleich mittels des immer gleichen Wortlauts informiert wurde. Auch änderte sich natürlich der Umgang mit solchen Nachrichten. Das lag nicht nur an den beiden Weltkriegen und den wirtschaftlichen Problemen, sondern auch schlicht und ergreifend daran, daß die Opfer von nun an nicht mehr bevorzugt soziale Außenseiter waren, sondern Menschen wie Sie und ich. Verdammte, inzwischen waren Kinder die Opfer. Und vergessen Sie auch nicht die Fortschritte der Kriminalistik. Ein Mörder wie Haarmaan, der einfach sehr leichtsinnig war und viele dumme Fehler machte, wäre auch 30 Jahre zuvor früher oder später erwischt worden. Aber er ist die Ausnahme. Inzwischen wurden Mörder nicht mehr erwischt, sondern überführt. Und hierdurch wurde natürlich auch die Berichterstattung deutlich nüchterner. Das Denken und Empfinden der zeitgenössischen Rezipienten dieser Nachrichten passt sich unvermeidlich an. Jetzt steht nicht mehr die schillernde Figur eines Monsters im Vordergrund, wie auch der Fall Haarmann zeigt. Anstelle den „Werwolf von Hannover“ zu mystifizieren und zu einem Schreckgespenst zu machen, begann man mit der Suche nach seinen Opfern. Und das war was neues. Wer interessierte sich schon für die Opfer des alten Jack?

Bei den Verfilmungen solcher Fälle merkt man diesen Effekt sehr deutlich. Ein bekanntes Beispiel ist **Henry: Portrait of a Serial Killer (1986)**, welcher den Serienkiller Henry Lee Lucas als Motiv benutzt. Oder, um bei Fritz Haarmann zu bleiben, der zweite neben Fritz Langs *M (1931)* an diesem Täter orientierte Film, **Totmacher, Der (1995)**. Die Filme über moderne Serienmörder benutzen den Täter in der Regel entweder als Aufhänger und Ideengeber für rein fiktive Geschichten oder sie betrachten die Person des Mörders und sein Umfeld. Letztere sind Psychogramme, welche sich mehr für die Person als für ihre Taten interessieren. Stehen die Taten im Vordergrund, dienen Haarmann und seine Nachfolger nur noch als Lieferant für Drehbücher zur Verfügung, aus welchen dann Filme wie **Psycho (1960)**, **The Texas Chain Saw Massacre (1973)** und **The Silence of the Lambs (1991)** entstehen. Der Horror von Fritz Haarmann, Ed Gein, Albert Fish oder Charles Manson ist zu real, um als Unterhaltung im Rahmen phantastischer Filme dienlich zu sein. Beim alten Jack hingegen ist das kein Problem.

Jetzt habe ich Ihnen wiederholt Begriffe wie *realer Horror* und *fiktiver Horror* an den Kopf geworfen. Dies sind jetzt natürlich keine etablierten Fachbegriffe, sondern spontan von mir entworfene Formulierungen, Umschreibungen. Und ebenso natürlich ist, daß Sie, werter Leser, kein Hellseher sind. Da mit dem Fall Haarmann ein in der Zukunft des Horrorfilms wichtiges historisches Ereignis eingetreten ist, welches sich im Gegensatz zu den bislang abstrakten Schrecken des 20. Jahrhunderts wie jene des ersten Weltkriegs unmittelbar auf die Beiträge des Horrorkinos auswirkte, markiert Fritz Haarmann bei all seinen schrecklichen Taten einen künstlerischen Scheideweg. Das hört sich jetzt natürlich irrwitzig und zynisch an, *Hey geil, eine Serie schrecklicher Verbrechen, Familien wurden ins Unglück gestürzt und dieser gestörte Schmierfink freut sich über die daraus resultierenden Kunstprodukte*. Dieser Vorwurf ist durchaus vertretbar und verständlich. Nur daß sie dann auch keine künstlerisch anerkannten Werke wie Remarques Roman *Im Westen nichts Neues* oder Steven Spielbergs Film *Schindler's List* (1993) gutheißen dürften, ganz davon abgesehen, daß der Schrecken, welcher hier als Auslöser für Geniestreiche wirkte, unendlich größer war als Haarmanns Mordserie. Derartige Geschehnisse sind aus distanzierter historischer Sicht lediglich Ereignisse ohne die wärmende Wolldecke damit verbundener Emotionen.

Mit Fritz Haarmann trat zum ersten Mal wirklich der Fall ein, daß ein solches historisches Ereignis stattfand, während das dieses Ereignis verarbeitende künstlerische Medium des Films überhaupt existierte. Mit Fritz Haarmann gelangte der phantastische Film hier an einen Scheideweg zwischen dem mystischen Horror, welcher auf zum Teil Jahrhunderte alten Roman und Geschehnissen beruht und dem zeitgenössischen Grauen. Und als erfah-

rener Leser können Sie sich schon denken, was wohl passieren wird, wenn ich wie hier mit der Basis des Genres auf Schmusekurs gehe. Und soll ich Ihnen etwas verraten? Sie haben recht.

Das Fundament des Horrors

Unternehmen wir einen kleinen Ausflug in die theoretische Welt des Genres und lassen den reinen Konsum hinter uns. Reflektieren wir kurz, mit welchen Kategorien von Horrormotiven wir es in der Zeitspanne von den Anfängen des Films bis ins Jahr 1923 zu tun hatten. Da wären als erstes die klassischen Horrorfiguren und Geschehnisse. Dort finden wir Vampire, verrückte Wissenschaftler in der Tradition von Dr. Frankenstein, Varianten von Dr. Jekyll, Hexen, Satan, Gevatter Tod und hier und dort tapsen auch ein paar frühe Formen von Werwölfen und Mumien über die Leinwand. Derartige Motive beruhen entweder auf alten Geschichten oder auf Ereignissen, welche schon lange zurückliegen und mittlerweile aus recht verklärten oder gar sehr verniedlichtem Blickwinkel betrachtet werden. Das ist klassischer Horror, wie es klassischer schon nicht mehr geht. Diese Motive gab es schon bevor jemand einen Film daraus machen konnte, weil es damals eben noch keine Filme gab.

In nahezu allen anderen Fällen ist der Horror zweitrangig und keineswegs das zentrale Motiv eines Films. Meistens sind es Komödien oder Kriminalgeschichten, in welchen Horror am Rande vorkommt, aber nicht die erste Geige spielt. Die heutige Situation ist jedoch anders, das Horrorgenre ist weitaus vielfältiger. Doch wo kommt diese Vielfalt her? Irgendwann müssen einige Leute doch auf die Idee gekommen sein, nicht nur klassische Horrormotive zum Kern eines Filmes zu machen. Diese Ideen sind keinesfalls revolutionäre Erfindungen kreativer Geschichtenerzähler gewesen, wie man vielleicht denken mag. Die Wahrheit ist viel simpler. Die Ideen stammen vielmehr aus der realen Welt, in welcher die Autoren lebten. Manche dieser Ideen sind sehr an ihre Epoche gebunden. Da tauchte eine neue Idee aus der Versenkung auf und erwies sich über einen längeren Zeitraum als sehr gut kommerziell verwertbar und verschwand dann wieder in der Versenkung. Mit den auf der Magie des Voodoo aufbauenden Zombiefilmen haben sie ein Beispiel für eine solche Idee - in den 30er Jahren tauchten hier plötzlich Filme mit diesem Thema auf und nach dem zweiten Weltkrieg ging die Produktion solcher Filme fast vollständig wieder zurück.

Andere solche Ideen überlebten bis heute und waren so erfolgreich, daß ein eigenes Subgenre entstand. Denken Sie nochmal zurück an Fritz Haarmann. Wie viele Filme über Serienmörder gab es bis zum Jahr 1923? So gut wie gar keine. Wieviele gibt es heute? Massenhaft, in den 90ern war beinahe in jedem vierten Horrorfilm ein Serienkiller unterwegs. Nun ist natürlich nicht Fritz Haarmann die Ursache hierfür, daß **The Silence of the Lambs (1991)** mit dem Oscar gekrönt wurde. Dafür liegt Haarmann zu weit in der Geschichte zurück und die eigentlichen Ideengeber gingen erst in späteren Jahren zu Werke. Aber Fritz Haarmann war der erste dieser Sorte von Mördern. Seine berühmten Nachfolger mögen beim Ausleben ihrer Obsessionen auch deutlich kreativer und ihr Einfluß auf die Welt der Horrorgeschichten intensiver sein. Aber sie sind nur ein Abklatsch Haarmanns, er legte den Grundstein. Und wir werden noch andere Spielarten des Horrors in der Welt des Films entdecken, welche auf ähnliche Ereignisse zurückzuführen sind. Ereignisse, welche in den Zeitungen für Schlagzeilen sorgen und die Phantasien von Filmemachern anregen. Bei vielen dieser Ergebnisse fragt sich der unkundige Zuschauer von heute oftmals, was ein spezieller Film verdammt nochmal mit Horror zu tun haben soll. Solche Fragen werden wir klären, sobald sich ein neues Subgenre am Horizont abzeichnet. Aber um die Subgenres zu verstehen, muß man natürlich zuerst das Fundament des Horrors erkennen, auf welchen sie aufgebaut wurden. Welcher Zeitpunkt wäre geeigneter, dies jetzt zu tun - an jener Stelle der Filmgeschichte, an welchem das Horrorgenre sich anschickte, nicht nur ausgetrampelte Pfade entlangzustapfen, sondern in der Zukunft auch einen neuen Weg einzuschlagen?

Im ersten Kapitel dieses Buches habe ich die enge Verwandtschaft des Horrors mit der Science Fiction dargestellt und dabei auch aufgezeigt, daß der primäre Unterschied darin besteht, daß die Science Fiction sich mehr oder weniger kritisch mit dem zugrundeliegenden Thema auseinandersetzt, der Horror jedoch die äußeren Umstände kritiklos akzeptiert. Horrorgeschichten lassen die Thematik von Ursache und/oder Wirkung weitestgehend außer acht und beschränken sich darauf, Vorgänge zu beschreiben. An dieser Grenze zwischen den Genres verschwimmen die Werke regelmäßig und einer der Effekte ist oftmals, daß ein Film beiden Genres zugehörig ist. Wenn zum Beispiel in einem Film, welcher in der Vergangenheit spielt, ein tödlicher Virus aus einem Labor entweicht und Landstriche entvölkert oder ein alles verwüstender Atomkrieg ausbricht, haben wir es in der Regel mit einem Science Fiction-Streifen zu tun. Das Geschehen hat eine Ursache und eine Wirkung, welche nicht gerade ein Ideal darstellt. Science Fiction pur, auch ohne herumflirrende Raumschiffe und käsegesichtige Außerirdische. Wenn sich der Film nun vorrangig auf die Folgen konzentriert und diese anstelle der Ursachen schildert, werden die kritischen Töne der Ursache für das Grauens zunehmend leiser. Sie treten in den Hintergrund. Mitunter wird ein reinrassiger Horrorfilm daraus, frei nach dem Motto „Der Tod ist da, basta, und es ist uns völlig egal, weshalb er herbeigerufen wurde. Uns interessiert vielmehr, wie er eintritt.“ Sollte die Ursache jedoch nicht völlig egal und nur Mittel zum Zweck sein, hat man schnurstracks einen Genrezwitzer erzeugt.

Womit wir uns im ersten Kapitel nicht intensiv beschäftigt haben, ist die Funktionsweise des Horrors als solcher. Wir wissen, mit welchen Elementen man Horror erzeugt und wie sie funktionieren, aber wir haben noch nicht geklärt, wie diese Elemente benutzt werden. Außerdem haben wir das Genre bislang nur eingegrenzt, aber beileibe nicht definiert. Dazu brauchten wir erst einen Bezug zu der realen Welt mit Hilfe eines greifbaren Beispiels. Mit Fritz Haarmann sind wir auf ein ideales Beispiel gestoßen, also holen wir diese Definition kurz nach.

Horror in der Literatur, im Film und den anderen Künsten läßt sich reduzieren auf ein Spiel mit in der Psyche des Menschen fest verankerten Ängsten. Auch dies haben wir bereits in Kapitel 1 angesprochen und dieser Sachverhalt dürfte bereits ausreichend erklärt sein. Doch was ist der Unterschied zwischen dem vermittelten fiktionalen Horror und dem realen Horror in Ihrem eigenen Leben?

Nun, ganz einfach. Wenn Sie ein schreckliches Erlebnis, eine Phobie oder einfach nur normale Angst haben, betrifft es *Sie*, und zwar unmittelbar. Horrorfilme oder Romane hingegen richten den Schrecken nicht direkt auf Sie als Zuschauer oder Leser, sondern auf eine Person innerhalb einer erzählten Geschichte. Sie betrachten aus der Perspektive eines unbeteiligten Dritten, wie jemand anders diese Ängste erlebt.

Was sind das für Ängste? Nun, das läßt sich stets auf einen simplen, gemeinsamen Nenner reduzieren, eine Faustregel. Es ist wirklich ganz einfach. Wenn Sie das Funktionsprinzip von Horrorfilmen und Horrorgeschichten erkennen wollen, dann verinnerlichen Sie einfach die folgende Aussage. Schneiden Sie die Zeilen aus und hängen Sie sie über ihr Bett an die Wand, lernen Sie sie auswendig oder was auch immer. Hauptsache, Sie denken darüber nach:

Horror in Film und Literatur beruht darauf, daß zentrale Charaktere anfangs in einer aus ihrer Perspektive normalen und heilen Welt leben. Der Horror erscheint stets in Form eines aus Sicht des Charakters und des Publikums außergewöhnlichen Vorgangs, welcher die heile Welt, in welcher sich der Charakter befindet, empfindlich und außerhalb seiner Kontrolle bedroht.

Diese Regel bildet das Fundament für jedes Werk, welches dem Horrorgenre zugehörig ist. Aber Vorsicht, sie ist auch nicht mehr als das Fundament, ähnlich wie der Kern eines Pfirsichs ja nicht das Wesentliche an der Frucht ist, sondern das ganze Fruchtfleisch außerdem den Reiz ausmacht. Der Umkehrschluß, daß jedes Werk, welches dieser Regel folgt,

automatisch auch ein Horrorfilm sei, ist unzutreffend. Genausowenig wie der Pfirsichkern garantiert, daß der Rest der Frucht einen süßlichen Geschmack hat. Schauen wir uns einige Beispiele an, um diese Grundregel zu verdeutlichen.

In **Alien (1979)** ist diese Regel sehr leicht wiederzufinden. Der Film handelt von der Besatzung eines Frachtraumschiffes, welches vom Bordcomputer aus dem Tiefschlag geweckt wird, nachdem er ein Notsignal von einem Planeten empfangen hat. Streng genommen wäre dies die Basis für einen prima Abenteuerfilm. Toll, jetzt wird jemand gerettet und das ist bestimmt nicht so einfach, wie man es sich am Anfang vorstellt. Aber auf dem Planeten finden Sie keine der Science Fiction entsprungenen Variante von Robinson Crusoe, sondern ein fremdes Raumschiff, in welchem einer der Raumfahrer von einer unbekanntem Kreatur angefallen wird. Diese Kreatur dringt nun in die heile Welt des Raumtransporters ein und dezimiert die Besatzung. Ein ganz klarer Fall: Horror.

Frankenstein (1931) erzählt uns ebenso wie die Romanvorlage von einem Wissenschaftler, welcher im Verlauf der Handlung einen aus Leichenteilen zusammengenähten Körper zum Leben erweckt. Bis zum Zeitpunkt der Lebensspende ist von Horror eigentlich nichts zu spüren. Im Gegenteil, wäre der Film an dieser Stelle zu Ende, hätten wir es mit reinrassiger Science Fiction zu tun, Happy End inklusive! Aber die Geschichte geht nunmal noch weiter. Der die heile Welt des Wissenschaftlers bedrohende Vorgang ereilt ihn in Form seiner Kreatur, welche sich seiner Kontrolle entzieht. Der Moment, in welchem das Experiment der Schöpfung von Leben außer Kontrolle gerät ist auch jene Stelle des Films, in welchem er sich von der Science Fiction verabschiedet und sich dem Horrorgenre hingibt.

Kennen Sie **Gremlins (1984)**? Hier wird es schon schwieriger. Der Film beginnt mit der Entdeckung eines lustigen kleinen Lebewesens, welches an eine Kreuzung aus Plüschteddy und Hamster erinnert. Der Haken bei der Sache: Man darf es nichts nachts füttern und schon gar nicht naß werden lassen. Das außergewöhnliche Ereignis ist hier, daß dies unbeabsichtigt dann doch passiert. Das niedliche Plüschtier vermehrt sich daraufhin munter. Allerdings sind seine Nachkommen von eher häßlicher Gestalt und boshafter Natur. Über den Rest des Filmes feiern diese kleinen grünen Viecher eine wilde Party und zerlegen eine Kleinstadt. Horror? Prinzipiell ja. Aber auch nur im Prinzip. Was wir hier nämlich nicht berücksichtigt haben ist, daß die Hauptperson der Geschichte zwar auch durchaus beunruhigt ist und den Laden nicht unter Kontrolle hat - aber er weiß, wie er die Kontrolle erreichen kann. Und der Zuschauer weiß das auch, dementsprechend ist die Bedrohung nicht wirklich ernsthaft. Also nix da, die erzählte Geschichte ist keine Horrorstory. Knapp vorbei ist auch daneben.

Letztes Beispiel: Stellen Sie sich einen Film vor, in welchem die Hauptperson von einem Mörder gejagt wird und eine Schweineangst erleidet. Der Killer ist hinter ihr her und die ermittelnden Polizisten sind nicht fix genug, die drohende Gefahr zu beseitigen und die Hauptfigur der Geschichte zu retten. Und sie selbst vermag es schon gar nicht, zum Beispiel weil sie blind ist und an den Rollstuhl gefesselt. Könnte dies ein Horrorfilm sein? Es muß nicht sein, aber möglich wäre es.

Und jetzt ändern wir die Perspektive. Die Hauptfigur ist nun der ermittelnde Polizist. Er ist nicht unmittelbar bedroht, seine heile Welt existiert nach wie vor. Er ist ja von den unangenehmen Dingen, welche der Killer verzapft, nicht direkt betroffen. Er jagt ihn gemächlich und irgendwann wird er ihn schon fassen. Wenn der gelähmte Blinde Glück hat, auch noch schnell genug, um ihn nebenbei noch retten zu können. Horror? Wohl kaum, das riecht jetzt streng nach einem normalen Kriminalfilm. Und das bei genau der gleichen Geschichte. Den Grund hierfür offenbart unsere Faustregel: die zentrale Person der Handlung ist der Polizist und seine Welt gerät nicht ins Wanken.

Ähnlich verhält es sich auch bei dem am Horror vorbeigeschlitterten **Gremlins (1984)**. Wäre die Hauptperson nicht ausgerechnet der junge Mann, der über die Vorgänge im Bilde

ist, sondern die Geschichte aus der Perspektive eines anderen erzählt, der aus heiterem Himmel von den garstigen grünen Viechern überfallen und terrorisiert wird, stünden die Zeichen gut für einen gelungenen Horrorfilm. Es ist alles eine Frage der Perspektive.

Es gibt natürlich immer Grenzfälle. Nur, weil sich ein Film am Horror orientiert, heißt das ja noch lange nicht, daß es auch ein Horrorfilm ist. Vielleicht entpuppt sich der vermeintliche Killer, welcher dem gelähmten Blinden nachstellt, am Ende ja als Vertreter, welcher im letzten Moment anstelle eines Messers eine Dose Budweiser zückt, sie in die Kamera hält und etwas von tollem, erfrischenden Geschmack faselt, während das vermeintliche Opfer im Bildhintergrund schonmal freudig zum Kühlschrankschrank rollt und nach Eiswürfeln kramt. Wenn so etwas im Fernsehen auftauchen sollte, sind sie an einen Werbespot geraten, welcher sie nach Strich und Faden veräppelte. Aber unheimlich war es trotzdem ein wenig. Man kann nun beim besten Willen nicht mehr behaupten, daß dieser Spot ein Horrorfilm sei.

Aber es ist dennoch ein Film, welcher sich des Horrors bedient, um seine Story an den Mann zu bringen. Filme, welche nach diesem Prinzip funktionieren, gibt es natürlich wie Sand am Meer. Deshalb schrieb ich auch bereits, daß ein Film, welcher dem Horror-Strickmuster folgt, nicht auch automatisch ein Horrorfilm sein muß. Wenn ein Film auf diese oder eine ähnliche Art und Weise arbeitet, spreche ich auch in diesem Buch nie von einem Horrorfilm, sondern von einem Film mit Horrorelementen.

Aber warum sind manche Horrorfilme gruselig und andere nicht? Das liegt an der Art und Weise, wie die Geschichte erzählt wird. Der wichtigste Punkt ist hierbei, daß sich der Zuschauer mit der vom Horror betroffenen Hauptperson identifizieren kann. Wenn sich das Publikum in diese Hauptperson hineinversetzt, hat der Regisseur seine Schäfchen schon zur Hälfte ins Trockene gebracht. Der Funke der Angst springt nicht auf den Zuschauer über, wenn ihm die vom Horror geplagte Filmfigur völlig egal ist - oder sich der Zuschauer gar freut, wenn sie um die Ecke gebracht und er nicht mehr genervt wird. Macht er sich hingegen um die Hauptfigur Sorgen, leidet er mit. Je besser die Identifikation ermöglicht wird, auf desto mehr Zuschauer springt dieser Funke über. Und hier zählt dann wirklich die pure Quantität als qualitatives Merkmal. Ein Film wie **The Blair Witch Project (1999)**, bei welchem sich zehn Prozent der Zuschauer gruselt und der Rest gelangweilt vor sich hin gähnt, ist trotz aller Verbundenheit zum Genre nicht so effektiv wie ein Film, bei welchem ein Kinosaal kollektiv unter die Sitze rutscht. Und dieser quantitative Gruselfaktor macht bei herkömmlich erzählten Horrorgeschichten einen großen Teil der Bewertungskriterien aus, wenn es darum geht, ob der Film als Horrorstreifen funktioniert oder vielleicht doch nur ein Rohrkrepierer ist.

Ebenfalls wichtig ist die Existenz einer realen Verbindung zwischen der heilen Welt der Hauptperson und den Menschen im Publikum. Wenn die Figur des Films in einer aus Sicht des Zuschauers völlig fremdartigen Realität lebt, kann der Horror noch so heftig über sie hinwegschwappen, der Zuschauer wird davon nichts oder nicht viel mitbekommen. Schauen Sie sich mal Stanley Kubricks *A Clockwork Orange (1971)* an. Die zentrale Figur der Geschichte, Alex, ist der Leader einer brutalen Gang, welcher geschnappt und in eine Klink geschickt wird, wo man ungeheure Experimente an ihm vollführt. Nach seiner Entlassung wird die ehemals gewohnte Welt zu einem Horrortrip. Aber auch wenn die Horrorregel auf die Geschichte passt, fehlt die Verwandtschaft zwischen der gewohnten Welt des Publikums und jener der Hauptfigur. Kubrick inszenierte die gewohnte Umwelt von Alex als extrem abstrakt, aus Sicht des Zuschauers wirklichkeitsfremd. Durch diese Fremdartigkeit fehlt der wesentliche Bezugspunkt, obwohl sich der Zuschauer durchaus mit Alex zu identifizieren vermag. Hätte Kubrick den Film stattdessen nicht inmitten surrealer Sets im Studio, sondern im Ambiente des heimischen Wohnzimmers gedreht, wäre der Film bei Publikum und Zensur eingeschlagen wie eine Bombe. Je wirklichkeitsfremder die Welt des Films ist, desto höher ist also die Herausforderung an einen Horrorregisseur. Und umgekehrt genauso: je ausgeprägter der Bezug zur Wirklichkeit ist, desto leichter fällt

es, den Zuschauern die Haare zu Berge stehen zu lassen. Das können Sie auch selbst ausprobieren. Laufen Sie in der Nacht mit einem Freund durch den dunklen Wald und warten Sie, bis Sie in der Ferne einen Hund heulen hören. Das ist dann die optimale Gelegenheit für eine Werwolfgeschichte. Dann knacken die Zweige im Unterholz plötzlich viel lauter und Ihr Zuhörer wird deutlich unruhiger sein, als er es wäre, säßen sie gerade mit ihm im heimischen Wohnzimmer. Und kommen Sie auf gar keinen Fall mit einer Horrorstory über landende Außerirdische, denn dies wird keinen Effekt haben, da es in diesem Moment zu unglaublich und realitätsfremd erscheint.



US-Filmplakat von *Alien* (1979), double sized

Natürlich haben vor allem in der hochtechnisierten Zukunft spielende Horrorfilme ständig Probleme, Angst im Publikum zu erzeugen. Dies gilt vor allem, wenn die Regisseure nicht genug Talent zum Erzählen von Geschichten haben, *Alien* (1979) schafft dies von allen SciFi-Horrorfilmen noch am besten, aber auch nicht immer. Der Regisseur Ridley Scott hat hier das Ambiente eines Raumschiffes am Hals, welches er dem Publikum kaum als real existierend verkaufen kann. Deshalb greift er in die Trickkiste und benutzt haufenweise

andere Elemente, welche das Publikum mit Angst verbindet oder welche es verstören. Je unheimlicher der Film wird, desto dunkler wird die Szenerie, ist Ihnen das schonmal aufgefallen? Als am Ende Sigourney Weaver versucht, an dem Monster vorbei zur Rettungskapsel zu gelangen, hilft Scott dann sogar noch mit den Zuschauer verstörenden Hilfsmitteln nach, indem er Lichtblitze aus einem Stroboskop aufführt. Das ist genau das Gegenteil zu der taghell beleuchteten Szene, in welchem das Alien aus John Hurts Magen ausbricht und dessen Innereien über die Kulissen verteilt - hier gruselt sich niemand, man erschreckt nur und ekelt sich. Hier benutzt Scott den Schock anstelle von massiver Beunruhigung wie am Ende des Films. Scott manipuliert über die gesamte Laufzeit munter an seinem Publikum herum und bei den meisten Zuschauern gelingt es auch. Einige jedoch werden sich nicht gruseln, weil ihnen die Szenerie immer noch zu abstrakt ist. Ja, würde **Alien (1979)** nicht in einem Raumschiff, sondern in einem alten Gemäuer spielen und wären die Hauptpersonen keine Raumfahrer sondern Pfadfinder, dann wäre der Film bei gleicher Inszenierung als Horrorfilm zugänglicher.

Falls Sie also einmal einen Horrorfilm drehen wollen, dann stellen Sie auf jeden Fall sicher, daß die Hauptperson des Films gut genug charakterisiert wird, damit das Publikum sie ernst nimmt und sich mit ihr identifizieren wird. Siedeln Sie Ihre Geschichte in einer Umgebung an, welche Ihrem Publikum vertraut ist. Wenn Sie diese Vorbedingungen geschaffen haben, haben Sie bereits die halbe Miete bezahlt. Die andere Hälfte ist eine Frage Ihres Talents als Regisseur und Autor. Weichen Sie als Autor auf gar keinen Fall von der genannten Grundregel des Horrorgenres ab, denn wenn sie das tun, wird ihr Film im schlimmsten Fall in einer Blamage enden. Wenn Sie darüber hinaus noch geschickt sind, lassen Sie das Grauen nicht mit der sprichwörtlichen Tür in das Haus der Personen im Film fallen, sondern bauen Sie es schrittweise auf. Wie eine Gewitterwolke, welche an einem strahlenden Sommertag entfernt und anfangs unbemerkt am Horizont aufzieht, bis sie immer näherkommt und der Himmel immer grauer wird. Dann kommt der Regen, dann wird das Unwetter stärker. Nur schlechte Horrorautoren lassen den Blitz inmitten des Sonnenscheins in das Dach des Hauses krachen. Und falls Sie in die Rolle eines Regisseurs schlupfen wollen, dann lassen Sie von dem Projekt bitte die Finger weg, falls Sie nicht über ein hohes Maß an Talent zum Erzählen von Geschichten verfügen. Wenn Sie es nicht schaffen, ihre Freunde während einer nächtlichen Runde um ein Lagerfeuer höllisch zu verängstigen, dann schaffen Sie es auf der Leinwand mit einem Popcorn vertilgenden Publikum schon gar nicht. Kein Genre ist derartig stark auf einen fähigen Erzähler angewiesen wie das des Horrors. Wenn Sie nicht dazugehören, dann machen Sie aus dem Skript besser einen Actionfilm mit einer Handvoll plötzlich ins Bild springender Katzen. Die meisten gedrehten Horrorfilme scheitern an dieser Stelle und es ist nicht nur legitim, sondern in der Regel auch notwendig, diesen Aspekt beim Kritisieren eines Horrorfilms mit einzubeziehen.

Gesichter des Grauens

Womit wir nun schon wieder beim nächsten Punkt gelandet wären: Horrorfilme, bei denen sich das Publikum in keinsten Weise gruselt. Aber Horrorfilme sind sie trotzdem. Wie das?



US-Filmplakat von *Dracula* (1958)

Hierfür gibt es mehrere Gründe. Da wäre natürlich ein zeitlich eintretender Effekt. Wenn sich der Bezug des Publikums zum Film hinsichtlich der Identifikationsmöglichkeit, der Akzeptanz des dargestellten Umfelds oder auch den benutzten Stilmitteln ändert, ändert sich natürlich auch dessen Wirkung auf den Zuschauer. Ein typisches Beispiel sind die alten Filme der Hammer-Studios, welche gegen Ende der 50er und in den 60er Jahren entstanden, wie zum Beispiel Terence Fishers **The Curse of Frankenstein (1957)** oder **Dracula (1958)**. Damals haben sich die Zuschauer schier um den Verstand gegruselt, heute sitzen Teenager davor und lachen sich scheckig. Da das Publikum heute in einem Umfeld zuhause ist, welches mit jenem zum Zeitpunkt der Entstehung der Filme nicht mehr vergleichbar ist und sich natürlich auch die Sehgewohnheiten und damit auch die unmittelbare Wahrnehmung durch den Betrachter geändert haben, werden Filme, die einst spektakulär heftig den Horror rüberbrachten, heute als tauglich für das Nachmittagsprogramm eingestuft.

Für einen Film ist das natürlich kein Lob, denn wirklich geniale Werke sind im optimalen Fall stilistisch zeitlos und werden nicht vom Zahn der Zeit angenagt. Aber dies zu vermeiden, ist nahezu unmöglich, gerade im Horrorgenre. Wenn sich das Publikum verändert, bleibt der Film schließlich immer noch der gleiche. Das Publikum muß dann schon Willens und in der Lage sein, sich auf den Film in einem Maße einzulassen, welches oft auf eine gezielte Anpassung der eigenen Sehgewohnheiten hinausläuft.

Dann gibt es natürlich nicht nur Horrorfilme, welche ihre Wirkung mit der Zeit eingebüßt haben. Es gibt natürlich auch solche, die nie gruselig waren. Das ist keineswegs widersprüchlich. Diese Filme kann man in folgende wichtige Subgenres einordnen:

- Horrorkomödie
- Splatter & Gore
- Exploitation

Hier gibt es noch weitere Spielarten des Horrors, aber diese tauchen nur vereinzelt auf. Hierzu gehören dann beispielsweise Dokumentationen schrecklicher Geschehnisse wie sie auch in diesem Buch in den Kapiteln *Eine kurze Reise durch die Zeit* auftauchen. Mit **Häxan (1922)** haben wir einen Film dieser Kategorie auch ausführlich besprochen. Dies sind jedoch Randerscheinungen und das hat nur noch wenig mit dem phantastischen Film zu tun, denn schließlich wollen solche Filme den Einfluß von Phantasie möglichst vermeiden. Lassen Sie uns daher die drei genannten Subgenres etwas genauer betrachten und herausfinden, wie diese eigentlich funktionieren.

Die Horrorkomödie

Eine Komödie wird zumeist als das Gegenstück zum Horror empfunden. Es erscheint als nur schwer vorstellbar, daß sich zwei solch gegensätzliche Stimmungen vereinigen lassen. Aber es geht. Wie bastelt man eine Horrorkomödie?

Hierfür richten Sie sich wieder nach unserer Grundregel für Horrorgeschichten. Wichtig ist hier allerdings, daß die Voraussetzung einer Identifikationsmöglichkeit NICHT berücksichtigt wird. Die Hauptperson wird hierfür in den meisten Fällen ganz einfach nicht charakterisiert. Niemand identifiziert sich mit einer Person, welche er nicht kennt. Und mit Trotteln schon gar nicht, also wird die Hauptperson oftmals zu einem solchen. Die Umwelt der Hauptpersonen abstrahiere man oder ziehe sie durch den Kakao. Der Rest ist geschenkt. Man übertreibe inzwischen eingebürgerte Genreklischees und lasse sich möglichst viele mehr oder weniger gute Gags einfallen. Fertig ist der Horror-Slapstick im Stile von **Dracula: Dead and Loving It (1995)** und **Scary Movie (2000)**. Filme wie diese sind die am simpelsten gestrickten Filme des Horrorgenres. Sie erfordern auch nicht viel Talent, sondern es reicht ein Textbaukasten für Drehbuchautoren sowie reichlich Mut zum Ideenklau.

Prototyp der Horrorkomödie war **Abbott and Costello Meet Frankenstein (1948)**. Dieser Film ist ein typisches Vehikel der damaligen Könige der Komödie, Bud Abbott und Lou Costello. Der Horror wird hier zum Stichwortgeber für ausgesprochen horrorfreie Witzeleien. Erreicht wird dies, indem Graf Dracula und Frankensteins Monster ständig darin auftauchen. Aber streng genommen dienen sie nur als Kulisse. Die Existenz derartiger Filme ist vor allem historisch bedingt. Mit dem Eintritt der USA in den zweiten Weltkrieg war die goldene Zeit des amerikanischen Horrorfilms vorüber. In der Liste der Ursache steht natürlich der Krieg selbst an erster Stelle, aber auch die Ikonen der 30er Jahre wie Boris Karloff oder Bela Lugosi waren inzwischen ebenso abgehalftert und ausgelutscht wie die Charaktere, welche sie verkörperten. Zuerst begann man sie gebündelt in Altstar-Combos wie **Frankenstein Meets the Wolf Man (1943)** und **House of Frankenstein (1944)** einzusetzen, in der Hoffnung, daß der gemeinsame Auftritt mehrerer beliebter Horrorgestalten nochmal an die finanziellen Erfolge der Originale anknüpfen könne. Nach dem Kriegsende war auch dieser Zug abgefahren und das Publikum tendierte zunehmend in die Richtung leichter Filmkost, was den Startschuß für einen triumphalen Auftritt von Komödien jeder Art gab. Mit den Horrorkomödien jener Tage wurden lediglich Komödien gedreht, in welchen man die alten Horrordole nochmal kurz reaktivierte. Diese Jahre werden von den Horrorfans als die schwarze Zeit des Horrors angesehen, denn letztlich wurden die Werte, welche das Genre in den Jahren zuvor anhäuften, auf das Heftigste lächerlich gemacht. Filme dieser Sorte werden seitdem auch nicht mehr in großem Maße produziert.



Abbott and Costello Meet Frankenstein (1948),
US-Filmplakat

heldenhaften Mutes oder grenzenloser Dummheit mit einem Vampirfürsten und dessen Gesellschaft anlegen. Von Slapstick ist hier keine Spur. Der Film ist sehr unheimlich und gleichzeitig mit sehr vielen niveauvolleren Pointen gespickt, welche sich hier jedoch nicht in den Vordergrund drängen. Diesen überlässt Polanski stets dem Horror. Der Film hat noch nichtmal ein happy ending, und sowas in einem Film, in welchem sich das Publikum vor Lachen schier wegschmeißt. Polanski ist hier ein absoluter Spitzenfilm gelungen, den man sich nicht entgehen lassen sollte. Dummerweise kam jedoch das zeitgenössische amerikanische Publikum mit dem Film nicht zurecht und er floppte in den USA gewaltigst. Daher wird er von den Rechteinhabern seitdem nicht wie ein Klassiker behandelt, sondern steckt in der Schublade mit der Aufschrift „ferner liefen ...“ und wird sehr stiefmütterlich behandelt.

The Evil Dead (1982) geht hier ähnlich vor, allerdings mit Einschränkungen. Der Film war der erste Film in Spielfilmlänge des Nachwuchsregisseurs Sam Raimi und wurde mit ein paar Kumpels im Wald, im Keller von Sams Oma und in einer Garage auf 16mm gedreht. Man sollte bei dem Film davon ausgehen, daß Sam Raimi keinen Schimmer davon hatte, was er tat und der Grund für die Reputation des Films purster Zufall ist. Sam Raimi wollte eine Horrorkomödie drehen und stellte sich hierbei derart ungeschickt an, daß sein Film die Grenzen des Konventionellen sprengte und zu einem Klassiker wurde. Raimi beging einen konzeptionellen Kardinalfehler nach dem anderen. Er baut eine bedrückende Stimmung auf. Er charakterisiert die Hauptperson namens Ash ausgiebig und sorgt dafür, daß das Publikum die Welt durch seine Augen sieht. In der zweiten Hälfte des Films macht Sam Raimi aus Ash dann einen Idioten. Und anstelle dies im Sinne einer Komödie mit witzigen Elementen auszugleichen, deutet er diese nur an. Das Ergebnis war ein extrem brutaler Schocker, bei welchem sich aufmerksame Zuschauer, Kenner stilistischer Mittel und mit Sixpacks beladene Partylöwen schlapp lachen können, während der durchschnittliche Zuschauer schockiert in seinem Kinossessel klebt und mit der Hand nach einer Kotztüte

Und dann sind da natürlich noch jene Horrorkomödien, welche nicht wie der billige Slapstick kurz vor dem Ziel die Kurve kratzen, sondern sich nach wie vor an die Grundregel des Horrors halten. Filme, die witzig sind, aber dennoch Angst einflößen. Derartige Filme sind sehr schwer zu drehen und dementsprechend auch selten. Zwei Vertreter dieses Genres haben es jedoch verdient, besonders hervorgehoben zu werden. Diese Filme sind Roman Polanskis **The Fearless Vampire Killers** (1967) und Sam Raimis **The Evil Dead** (1982).

In seinem Film **The Fearless Vampire Killers** (1967) benutzte Roman Polanski einen typischen Dracula-Plot im Stile der Produktionen der Hammer Studios und drehte einen reinrassigen Horrorfilm. Diesen würzte er dann gezielt mit Elementen der Komödie. Er tat also genau das Gegenteil von dem, was Universal in **Abbott and Costello Meet Frankenstein** (1948) anstellte, als man eine Komödie mit Horrorelementen versah. Polanski erzählt die Geschichte von einem etwas tattrigen großväterlichen Vampirjäger und dessen Gehilfen, welche sich entweder aufgrund

tastet. In Deutschland war die Ader für Humor dieser Art nicht vorhanden, der Film wurde nach seiner Veröffentlichung sogar beschlagnahmt. Wenn mal damals laut gesagt hätte, daß man den Film zum Brüllen komisch fände und mangels Möglichkeit zum Luftholen sich schier totgelacht habe, wären die Reaktion erst erstaunte und dann besorgte Blicke gewesen, bis plötzlich die grüne Minna vorgefahren wäre und die netten Herren mit der lustigen Zwangsjacke anklopfen. Fünf Jahre später hat Peter Jackson mit seinem Debütfilm **Bad Taste (1987)** ein ähnliches Filmgemetzel wesentlich souveräner als Komödie inszeniert und der Film ist trotz einer ähnlich großen Fangemeinde auch prompt weniger berüchtigt als **The Evil Dead (1982)**.

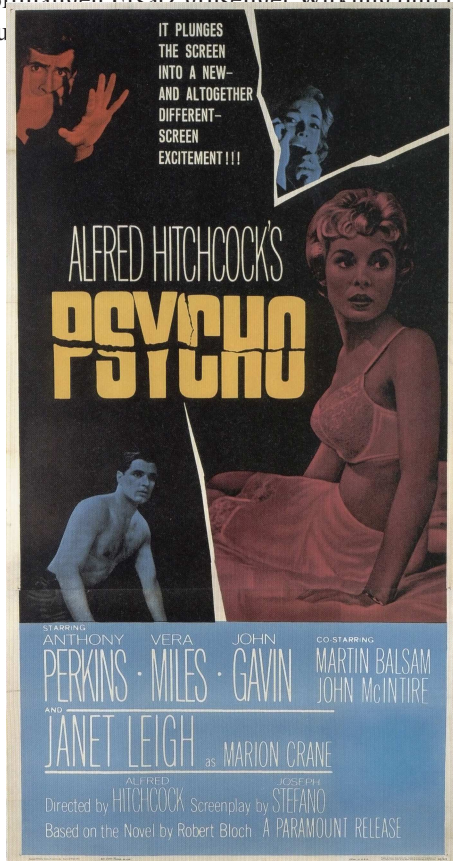
Aber gerade dieser eigenartige schräge Humor ist eine der Ursachen, welche **The Evil Dead (1982)** zu einem besonderen kleinen Diamanten in den Weiten des Genres werden ließen. Raimi versuchte dann auch prompt mit **The Evil Dead II: Dead by Dawn (1987)** an den Erfolg seines Erstlings anzuknüpfen, erreichte dessen Qualität hier dann jedoch trotz deutlich höherer Produktionswerte nicht mehr. Aber die Komödienelemente stehen hier plötzlich viel deutlicher im Vordergrund. Die zweite Fortsetzung, **Army of Darkness (1993)**, verkam dann endgültig zu einem Vertreter des Slapstick-Horrors voller Huldigungen des Kommerzes, lächerlichen Dialogen und dümmlicher Witzeleien. Filmisches Neuland betrat Raimi mit diesem Film dann nicht mehr.

Splatter & Gore

Alfred Hitchcock drehte mit **Psycho (1960)** einen der richtungsweisendsten Filme des Genres. **Psycho (1960)** war nicht nur unglaublich innovativ, was wir in der Besprechung dieses Films noch genauer durchleuchten werden. Hitchcock ging darüber hinaus auch noch an die Grenzen dessen, was ein Filmemacher damals zeigen durfte, ohne sofort als unseriös zu gelten. Hitchcock zeigte auf der Leinwand, wie Morde geschehen. Zumindest denkt man, er würde sie zeigen - durch eine geniale Schnitttechnik sorgte Hitch in der legendären Duschszene dafür, daß keine Verletzungen zu sehen waren, aber die Zuschauer dachten, genau dies sei geschehen. Auch ist **Psycho (1960)** der erste Vertreter des Kinos, in welchem Blut mit all seiner Schockwirkung zu sehen ist. Aber um die Grenze des Vertretbaren nicht zu überschreiten, drehte Hitch den Film in schwarzweiß. **Psycho (1960)** war nicht nur ein Thriller um einen Serienmörder, sondern ein Schocker. Der Film ist nicht nur der Prototyp des Serienkillerfilms, welcher fortan aus dem Horrorkino nicht mehr wegzudenken ist. Durch den außergewöhnlich hohen Gehalt an Gewalt, Blut und natürlich auch Andeutungen von Gewaltausübung wurde **Psycho (1960)** zum Stammvater eines Subgenres des Horrors, des Splatterfilms. Diese Bezeichnung stammt von dem englischen Verb *to splatter*, welches *bepspritzen* bedeutet. In diesem Subgenre spritzt vor allem das Blut.

Ausgebaut wurde der von **Psycho (1960)** eingeschlagene Weg von dem italienischen Regiekünstler Mario Bava mit **Sei donne per l'assassino (1964)**. Bava drehte im Kielwasser von **Psycho (1960)** hier einen ähnlichen Film, in welchem er das Gesicht des Mörders mit weißem Stoff verhüllte und den schwarzen Handschuh des Killers zum prägnantesten Merkmal seiner Erscheinung werden ließ. Eben dieser schwarze Handschuh wurde in Verbindung mit blutigen Mordszenen zum Kennzeichen einer Serie von italienischen Thrillern und Horrorfilmen, welche unter der Bezeichnung *Giallo* zusammengefasst werden. Mit **Reazione a catena (1971)** setzte Mario Bava dann nochmal einen drauf und drehte hier dann den ersten Film, bei welchem ein Kreis von Personen durch einen Killer langsam dezimiert wird. Der Mörder bleibt auch hier bis zum Schluß anonym, doch er ist nicht mehr das zentrale Motiv. Die eigentliche Hauptrolle spielen nun die möglichst kreativen und spektakulären Morde. **Reazione a catena (1971)** begründete endgültig das Genre des Splatterfilms, allerdings sollte es noch sieben Jahre dauern, bis John Carpenter mit **Halloween (1978)** dieses neue Subgenre endgültig etablierte. Der ungeheure Erfolg an den Kinokassen eines billig heruntergekurbelten Machwerks mit dem Titel **Friday the 13th (1980)** löste dann eine große Menge von Nachziehern aus. Die Masse an Filmen dieser

Kategorie machte den Splatter zu einem festen Bestandteil von Horrorproduktionen der etwas härteren Gangart. Splatter erkennt man an einem erhöhten Maß von Brutalität und dem oftmaligen Ersatz gruseliger Wirkung durch ein erhöhtes Maß an schockierenden Darstellungen.



Amerikanisches Original-Filmplakat von **Psycho**

(1960) In handwerklicher Hinsicht ist dieser Film der allerletzte Dreck. Aber der Film ist dennoch legendär. Dies ist in H.G. Lewis' ungeheurem Mut begründet, nicht nur Morde zu zeigen, sondern richtige Gemetzel. Der Film zeigt die Morde im Detail. Der Film zeigt, wie Leichen aufgeschnitten werden und Innereien hervorquellen. Und dies alles in den herrlichsten Farben. Derartige war im Jahr 1963 absolut unvorstellbar. Nicht nur daß, es war Irrsinn. Der Film ist dumm, grausam schlecht inszeniert und die Effekte verdienen diese Bezeichnung nicht, wenn H.G. Lewis eine Ladung hellroter Farbe über den sexy Bauchnabel einer jungen Schauspielerinnen kippt und die Hände des Bösewichts dann ein Schnitzelnetzt, als ob es das Gedärm des unglücklichen Mädchens wären. Aber die Inhalte, welche Lewis hier rotzfroh vor Publikum vorführte, sind noch heute, viele Jahrzehnte später, im Mainstream-Kino absolut undenkbar. **Blood Feast (1963)** warf sämtliche damals übliche Horrorelemente über Bord und baute stattdessen alleine auf den Effekt des Ekels. Und das war mal wieder was neues, wenn auch vor traditionellem Filmpublicum in keinsten Weise vorführbar. **Blood Feast (1963)** folgten noch zwei weitere Filme von H.G. Lewis, welche dann zusammen mit dem Vorgänger eine *Trilogy of Blood* genannte Serie bildeten: **2000 Maniacs (1964)** und **Colour Me Blood Red (1965)**. Aber auch ansonsten blieb er diesem Genre treu, denn schließlich ließen die Autokinos hier seine Kassen klingeln. Wenn er keine dieser hochgradig provozierenden Gewaltorgien drehte, kehrte er zu seinen Wurzeln zurück, den Softpornos. 1972 zog sich Lewis aus dem Filmgeschäft zurück. Jedenfalls bis er exakt dreißig Jahre später den Vogel endgültig abschoß und im fortgeschrittenen Alter von 76 Jahren erneut den Regiestuhl aufklappte und **Blood Feast 2: All U Can Eat (2002)** drehte. Schon alleine deshalb wird deutlich, wie heftig **Blood Feast (1963)** auf dem

Die Grenzen der Seriösität, welche Alfred Hitchcock bei **Psycho (1960)** zwar zu berühren aber auf gar keinen Fall zu überschreiten so bedacht war, wurden drei Jahre später von einem anderen Regisseur regelrecht plattgewalzt, der auf Tabus keinerlei Rücksicht zu nehmen brauchte. Er drehte keine Filme für die großen Studios und für die Glitzerwelt des Kinos. Seine Filme waren in der deutlich schmutzigeren Ecke der Autokinos angesiedelt. Und in dieser Welt verdiente man Geld nicht, indem man Kunst produzierte und moralische Grenzen berücksichtigte. Im Gegenteil, hier war nur Kasse zu machen, indem man Tabus massiv brach. Einige Regisseure taten dies mit Hilfe nackten Fleisches. Er hingegen bevorzugte exzessive Gewalt. Der Name dieses Regisseurs lautet Herschell Gordon Lewis, sein Tabubrecher trug den Titel **Blood Feast (1963)**.

Blood Feast (1963) ist streng genommen der Inbegriff eines hundsmiserablen Films. Es gehört Mut dazu, bei einem solch offensichtlichen Mangel an Talent aller Beteiligten von den Darstellern bis zu H.G. Lewis selbst überhaupt einen Film vor Pu-

Markt einschlug und wie sehr er das Horrorgenre beeinflusste.

H.G. Lewis blieb ein knappes Jahrzehnt der alleinige Herrscher dieses kontroversen Subgenres, was ihm den Titel „König des Gore“ einbrachte. *Gore* entstammt ebenfalls der englischen Sprache und bezeichnet Blut, allerdings nicht im medizinischen Sinne, sondern mit einem unterschweligen Ton des Brutalen und Abstoßenden. Weitergeführt wurde Lewis' Vorstoß erst mit dem in Schwarzweiß gedrehten **Night of the Living Dead (1968)** und **The Texas Chain Saw Massacre (1973)**, wobei letzterer auf Blutorgien verzichtete und stattdessen das funktionelle Prinzip des gnadenlosen Terrorisierens des Publikums aus **Blood Feast (1963)** aufgriff und verfeinerte. Der kommerzielle Erfolg dieser drei Filme sorgte für eine in den 70ern einsetzende Welle von gorelastigen Produktionen, die zum größten Teil absoluter Trash sind. Etwas hoffähiger wurden derlei Filme letztlich erst durch **Hellraiser (1987)**, als der Romanautor Clive Barker hier den Spagat zwischen Kunst und radikalen Nahaufnahmen sich in Menschen bohrender Widerhaken so vollendet schaffte, daß auch konservative Kritiker sich zu wohlwollenden Kommentaren hinreißen ließen. Aber Gore ist das heißeste Eisen des Horrorgenres geblieben. Die Filmproduzenten reagieren nach wie vor sehr sensibel auf derartige Vorhaben und gorelastige Szenen sind im Mainstreamkino bei aller Gewaltfreudigkeit nach wie vor nur selten anzutreffen. **Alien: Resurrection (1997)** ist einer der wenigen Filme aus den Produktionsstätten Hollywoods, welcher zumindest in einer Szene den Schritt vom Splatter zum Gore wagt und kurz eine abgerissene Schädeldecke zeigt, aus welcher das Blut hervorblubbert. Denn noch immer sind die Zensoren nicht sehr darüber erfreut, wenn sie derartige Szenen zu sehen bekommen und daran wird sich wohl auch mittelfristig nichts ändern. Der Grat zwischen Unterhaltung und Gewaltverherrlichung ist nirgends so schmal wie hier.

Der klassische, wohlige Grusel wurde beim Gore-Subgenre völlig durch die Erzeugung von Ekel ersetzt.

Exploitation

Blutbäder waren jedoch nicht der einzige Effekt des Schmuttelkinos um **Blood Feast (1963)** auf die Evolution des Horrors. Ende der 60er Jahre trat bedingt durch bezeichnende medizinische und politische Entwicklungen wie der Einführung der Antibabypille, des Vietnamkrieges, der Hippie-Bewegung und Studentenunruhen auch eine kulturelle Revolution ein. Die Jugend dieser Zeit begann, sich gegen die alteingesessenen gesellschaftlichen Normen und Werte aufzulehnen. Dies hatte umgehend auch Auswirkungen auf die Filmwelt. Die neue Freizügigkeit entfachte ein Dauerfeuer pseudoerotischer Männerfantasien, welche sich in Softsex-Produktionen auswirkte. Diese waren nur in schmutteligen Hinterzimmer- und Autokinos anzutreffen bis sich die Zeichen der Zeit änderten und der Autor Oswalt Kolle mit *Das Wunder der Liebe (1967)* ein banales Softsex-Filmchen unter dem Deckmantel der Aufklärung in die Kinos brachte. Die Dämme brachen ein und Welle bislang undenkbarer Darstellungen schwappte über die europäischen Leinwände und sorgte für Besucherrekorde. *Schulmädchen-Report: Was Eltern nicht für möglich halten (1970)* wurde gar zum erfolgreichsten deutschen Film der Nachkriegszeit und brachte es auf insgesamt zwölf Fortsetzungen. Zwei Jahre später schaffte in den USA mit *Deep Throat (1972)* erstmals ein Hardcore-Pornostreifen, ein größeres Publikum zu erreichen. Doch nicht nur Sex verkaufte sich in großem Maße, auch hinsichtlich Gewaltdarstellungen begannen sich Regisseure vorzutasten. Themen, welche bislang als ein Tabu galten, entwickelten sich zunehmend zu einer kreativen Triebfeder.

Mit dem genialen **Witchfinder General (1968)** wagte sich der junge, vielversprechende Regisseur Michael Reeves sehr weit nach vorne. Der Film über das Treiben des historischen Hexenjähgers Matthew Collins, dargestellt von Vincent Price, sprach nicht nur über

den von der Inquisition verursachten Schrecken, sondern zeigte es auch. In Reeves' Film wird gefoltert, Frauen gehen auf dem Scheiterhaufen in Flammen auf. Der Film wurde nur stark zensiert veröffentlicht, wurde aber dennoch zu einem Erfolg. Welchen Michael Reeves jedoch nicht mehr erlebte - er war psychisch hochgradig labil und beging kurz vor der Premiere Selbstmord.

Witchfinder General (1968) erntete gleichermaßen Lob der Kritiker und des Publikums. Dies ist vor allem einer gewagten, aber stets kontrollierten Gratwanderung zu verdanken. Aus kommerzieller Sicht ist er interessant, weil er sich einer historischen Thematik verpflichtet und diese auch ungewohnt realistisch in einem Film abbildet. Deutlich realistischer, als **Häxan (1922)** dies mit seiner opulenten Bildsprache vermochte. Das Rezept zum Erfolg lag bei **Witchfinder General (1968)** auf den weitestgehenden Verzicht auf Schnörkel in den Bildern und der Inszenierung. Er ist stattdessen sehr naturalistisch und somit glaubhaft inszeniert. Die für das Mainstream-Kino ungewohnt krassen Bildinhalte, welche direkt aus einem Hinterzimmer-Machwerk von H.G. Lewis entsprungen sein könnten, gewinnen durch diese Art der Inszenierung zusätzlich an Intensität. Die enge Verbindung zum historischem Geschehen gibt dem Ganzen einen seriösen Anstrich, welcher durch die renommierte Schauspielgröße Vincent Price noch zusätzliche Unterstützung fand. Und für verkaufsfördernde Skandalchen sorgten natürlich neben den Gewaltszenen die damals bereits spürbare Verbindung zu dem Arsch- und Tittenkino der sexuellen Revolution. Die Hexen, welche in **Witchfinder General (1968)** in kreischende Fackeln verwandelt werden, sind wunderschön und ihr Schicksal brachte so manches Männerherz zum Beben. Schließlich hätte man sie anstelle auf dem Scheiterhaufen lieber im eigenen Bett gesehen. Auf voyeuristische Nacktdarstellungen verzichtete Michael Reeves glücklicherweise.

Dies übernahmen die unvermeidlichen Nachzieher des Films. Wie auch bei den Sexfilmen jener Tage hatte Deutschland hier eine Vorreiterrolle inne. Allerdings wird diese in den heutigen Medien gerne unter den Teppich gekehrt. Der erste große Erfolg war **Hexen bis auf's Blut gequält (1969)** von Adrian Hoven und Michael Armstrong. Sämtliche historischen Genauigkeit und sonstige Ansprüche ließ man weg und konzentrierte sich auf die Darstellung von Gewalt und Sex. Das Ergebnis war eine unglaublich zotige Filmschote, gezeichnet von einem hohem Maß an voyeuristischen Folterszenen und ausgeprägter Frauenfeindlichkeit. Ein abgrundtief schlechter Film, aber gerade aufgrund seiner Schlechtheit durchaus sehenswert. In den Hauptrollen sind drei erfolgreiche deutschsprachige Schauspieler zu sehen. Der erste ist Udo Kier, der damals noch am Anfang seiner Filmkarriere stand und auch schon hier vor allem durch die Hilfe seiner unglaublich fesselnden Augen den Film mit Leben füllt. In der Rolle des Bösewichts ist der vielbeschäftigte und unter anderem aus der *Pink Panther*-Reihe von Blake Edwards bekannte Herbert Lom zu sehen. Ein ebenfalls bekanntes Gesicht in einer weiteren tragenden Rolle ist Herbert Fux, dem seine Teilnahme in diesem Film nachträglich recht peinlich zu sein schien. Aber der wahre Brüller dieses Films, welcher ihn noch für lange Zeit als Partykracher tauglich erscheinen lassen wird, ist die Filmmusik. Diese stammt aus der Feder des Lieblings der deutschen Schlagerszene Michael Holm. Es ist mehr als nur skurril, wenn in diesem Folterstreifen ständig Holms Weichspülgedudel aus den Lautsprechern erschallt. Deutsches Schundkino in all seiner klischeehaften Pracht.

Hexen bis auf's Blut gequält (1969)

ist einer der ersten im großen Stil produzierten Filme dieser Art, welche auf das europäische Publikum nach dem Erfolg des deutlich seriöseren **Witchfinder General (1968)** losgelassen wurden. Der Film wurde weltweit vermarktet, war in der Regel jedoch nur in geschnittener Form zu sehen. **Hexen bis auf's Blut gequält (1969)** brachte die Entwicklung dieser durch **Psycho (1960)** und **Blood Feast (1963)** angeregten Stilrichtung auf den Punkt. Nachdem **Psycho (1960)** als große Hollywood-Produktion erste lange Zeit als unantastbar geltende Tabus gebrochen hatte und H.G. Lewis dies mit **Blood Feast (1963)** im wahrsten Sinne des Wortes ausschaltete und nur in Hinterzimmer- und Aotukinos gezeigt wurde, war es nun endgültig Zeit für den Sprung exzessiver Gewalt auf die große Leinwand. **Hexen bis auf's Blut gequält (1969)** verband die beiden Strömungen zu einer großflächigen Vermarktung abscheulicher Szenen auf Vertriebswegen, welche bislang harmlosen Filmen wie den *Winnetou-* oder *Edgar Wallace-*Serien vorbehalten zu sein schienen. Ohne die gerade in Mode gekommenen Sexproduktionen, welche sich durch den Anstrich eines Aufklärungsfilms in ein seriöses Gewand hüllten, hätte **Hexen bis auf's Blut gequält (1969)** diesen Sprung wohl nicht schaffen können. Das Tor zur ersehnten Welt des Kommerzes stand somit offen und eine Vielzahl ähnlich motivierter Produktionen folgte. Diese Filme hatten allesamt keinen tieferen Sinn und nutzten lediglich den typischen Effekt, welcher sich bei heftigen Tabubrüchen stets einstellt: es gibt negative Presse und allgemeines Aufsehen und derartiges ist bekanntlich die beste Werbung. Hier wurde gezielt Geld damit verdient, indem man man die moralischen Grenzen, welche Hitchcock noch einzuhalten bedacht war, nicht nur überschritt. Man tat dies nun unter der Anstrengung, dabei auch möglichst viel Aufmerksamkeit zu erregen. Diese Ausnutzung moralischer Grenzen war 1970, als **Hexen bis auf's Blut gequält (1969)** veröffentlicht wurde, nichts neues mehr. Dies hatten die Sexfilme mittlerweile schon zur Gewohnheit gemacht. Aber nun fiel neben der moralischen auch gleich noch die ethische Sperre unter lautem Getöse und der kommerzielle Erfolg fegte alle Bedenken beiseite. Diese gezielte Inszenierung dessen, was man nicht inszenieren sollte, prägte diese Sorte Film. Alle anderen Aspekte eines Films und einer Erzählung waren hier zweitrangig. Darunter natürlich auch jene des Horrorfilms. Die Zeit des klassischen, gruseligen Horrors war nun vorbei, hiermit konnte man kaum noch Geld verdienen. Die blutigen Gemetzel von H.G. Lewis bauten bereits ausschließlich auf ihre Schockwirkung und das Erzeugen von Ekel anstelle von Angst. Die Tabubrecher hingegen gaben sich moralischer und ethischer Schockeffekte



Scurrile zeitgenössische Werbung für Hexen bis auf's Blut gequält (1969) aus den USA: „Diese Kotztüte und der Preis für den Einlaß ermöglichen Ihnen, Mark of the Devil zu sehen.“ Selbst die Vermarktungsstrategie war reinste Exploitation. Diese Behältnisse lagen an den Kassen der Kinos aus und haben heute durchaus Sammlerwert.

hin. Die in ihnen gezeigten Darstellungen sind bei weitem nicht so blutig wie jene des Gore. Sie sind einfach nur bis über die Schmerzgrenze anstößig. Diese gezielte Ausschlichtung brachte derartigen Filme später die Bezeichnung *Exploitation* (engl. *to exploit: ausbeuten*) ein. Diese Bezeichnung ist durchaus treffend, denn letztlich waren diese Filme unverhohlen darauf ausgelegt, neugierigen Zuschauern, welche auch so böse und verdorbene Filme aus Neugier sehen wollten, das Geld aus der Tasche zu ziehen. Nur wenige Produktionen dieser Welle hatten einen Hauch von künstlerischem Anspruch. Aber sie traten so massiv auf, daß diese gezielte Erzeugung von Abscheu in den Reihen des Establishments sich zu einem Phänomen entwickelte. Diese Filme erzeugten keine unmittelbare Angst oder auch nur Beunruhigung mehr, wie man es von einem Horrorfilm bis dahin erwarten konnte. Selbst Gore-Produktionen verursachten wenigstens Unbehagen. Die *Exploitation*-Filme hingegen polemisieren nur noch in einem Maße, daß man angehalten ist, sie mit dem Kommentar *Filme von dummen Arschlöchern für dumme Arschlöcher* vom Tisch zu fegen. Die einzige Klientel, welche hier noch ausgeprägten Horror empfand, war das gutbürgerliche Establishment konservativer Moralvorstellungen aus Politik und Kirche. Und auch wenn die Filme eigentlich nur Aktionen schilderten und somit streng genommen reine Actionfilme sind, wurden sie ständig dem sowieso stets unbeliebten Genre des Horrorfilms zugeordnet. Dies ist verständlich, wenn man bedenkt, daß sich die frühen *Exploitation*-filmer inhaltlich vor allem an Themen orientierten, welche dem Horror zugehörig waren.



Szene aus *Vampiros Lesbos* (1970).

Die *Exploitation*-Filme wären keinerlei ausdrücklicher Erwähnung wert, wäre ihr filmgeschichtlicher Einfluß nicht derart stark gewesen. Hierbei ist zu berücksichtigen, daß es sich um europäische Produktionen handelte. Splatter und Gore hingegen waren ein amerikanisches Phänomen und das Horrorgenre erlebte hier eine geographische Zweiteilung. Da in den USA die Darstellung von Nacktheit auf tiefverwurzelte Abneigung stieß, blieb eine sexuelle Revolution dort aus und George Romeros bahnbrechender Vertreter des Gore **Night of the Living Dead (1968)** mit seinen Darstellungen kannibalistischer Zombies war wiederum in Europa undenkbar. Doch trotz der über mehrere Jahre andauernden Beschränkung der *Exploitation* auf nicht-amerikanische Lichtspielhäuser hatte ihr großer Erfolg die Folge, daß der europäische Horrorfilm von dieser Welle völlig überrannt wurde. Das bisherige Flaggship des Eurohorror, die englischen Hammer Studios, versuchten sich noch auf die neue Situation einzustellen, gingen aber

dennoch daran zugrunde. Die *Exploitation* erreichte einen kommerziellen Status innerhalb der Geschichte des Horrorfilms, welcher in keiner Relation zu der filmischen Qualität stand und beeinflusst die Geschicke des Horrorfilms noch bis heute. Und sei es nur, weil das Genre noch heute unter dieser Explosion von Schund und dem damit einhergehenden Verlust an Ansehen leidet. Doch nicht alles an der *Exploitation* war schlecht. Wie so oft setzte auch hier eine Entwicklung ein, welche die Zukunft des Horrorfilms nachhaltig beeinflusste und das Genre bereicherte.

Der wohl wichtigste Filmemacher aus dem Reich der *Exploitation* war der in Spanien ge-

borene Jesus Franco, auch als Jess Franco bekannt. Er hatte schon seit Beginn der 60er Jahre an der Grenze des guten Geschmacks operiert und schon über 30 durch die Bank mittelmäßige Filme gedreht, als er sich anschickte, auf den Exploitation-Zug aufzuspringen. Mit **Il trono di fuoco (1970)** drehte Franco ein Plagiat von **Hexen bis auf's Blut gequält (1969)**. Die Rolle des Hexenjähgers wurde von Christopher Lee übernommen. Das Hauptaugenmerk liegt hier bereits deutlich auf Sex und weniger auf Gewalt. Auch weitere Filme Francos dieses Jahres schlagen in diese Bresche, Filme wie **Vampyros Lesbos (1970)**, **Sie tötete in Ekstase (1970)** und **Eugénie (1970)**. Jess Franco wurde zur Ikone des exploitativen Eurohorror und blieb der für ihn damals typischen Verquickung schrecklich klingender Geschichten mit unverhohlenem Softsex auch weiterhin sehr verbunden. Doch Franco war natürlich nicht der einzige Regisseur, der es im Strudel der Exploitation zu Kultstatus brachte, er war lediglich der Bekannteste. Eine ähnlich große Fangemeinde hat auch der französische Regisseur Jean Rollin, der es ihm mit Filmen wie **La vampire nue (1969)**, **Vierges et vampire (1970)** und **Les Raisins de la mort (1978)** gleichtat. Konkurrenten waren Franco und Rollin jedoch nie. Rollin orientierte sich Anfang der 70er Jahre vor allem an klassischem Motiven wie jenem des Vampirfilms und reicherte diese kräftig mit Sex an. Bei Franco liegt der Schwerpunkt jedoch mehr auf nackten Hintern als auf klassischem Horror und Franco war viel mehr ein kunstvoller Ausbeuter dessen, was zur Zeit gerade modern war. Francos Schaffen ist bunter, abwechslungsreicher und umfangreicher als jenes von Rollin. Rollin hingegen blieb sich während des Höhepunkts seiner Karriere selbst treu. Und selbst die lebende Regielegende Mario Bava kam nicht umhin, sich dem Kommerz zu beugen und skandalhaftere Filme zu drehen. Doch Bava schaffte es weiterhin, Kunst zu produzieren anstelle wie Franco ständig dem Kommerz die Füße zu küssen. Mit *5 bambole per la luna d'agosto (1970)* drehte Bava den Wünschen des Publikums entsprechend einen erotischen Film, bevor er mit **Reazione a catena (1971)** einen der großen Klassiker des Splatterfilms landete. Die phantasievollen Mordszenen dieses Films lassen die neue Gewaltbereitschaft des europäischen Kinos spüren. Doch Bava ließ sich nie auf die Stufe einer simplen Exploitation herab, sondern schuf weiterhin künstlerisch-innovatives Horrorkino. Auch **Gli orrori del castello di Norimberga (1972)**, eine klassisch orientierte Geschichte um einen teuflischen Adeligen mit Telly Savalas und Elke Sommer in den Hauptrollen, tänzelt gekonnt auf dem Grat zwischen europäischen Klischees und künstlerischer Inszenierung. Dies war dann auch der letzte große Film Bavas. Sein epochaler *Cani arrabbiati (1974)*, ein bedrückendes, fast die ganze Zeit in einem Kleinwagen spielendes Epos der Gewalt, wurde aufgrund des Todes des Finanziers erst über 20 Jahre später veröffentlicht. Leider, denn gerade überschätzten Jungfilmern wie Quentin Tarantino hätte ein solcher Film gut zu Gesicht gestanden. Bava war hier der Entwicklung des Thrillers erneut um viele Jahre voraus. Bavas letzter und schlechtester Film, der desaströse **Schock (1977)**, wurde eine krude Mixtur aus Geistergeschichte und Giallo und hatte mit der Exploitation der 70er nicht mehr viel zu tun. Bava trat nur noch ein weiteres Mal als Regisseur in Erscheinung, als er seinem italienischen Kollegen Dario Argento unter die Arme griff und dessen Film **Inferno (1980)** vor einer Bauchlandung bewahrte. Kurz darauf starb Mario Bava und mit ihm fiel die letzte Bastion des anspruchsvollen europäischen Horrorfilms. Deutlich anspruchslosere Low-Budget-Produktionen und Plagiate amerikanischer Erfolgsrezepte bestimmten fortan den einzuschlagenden Weg.

Die Exploitation machte letztlich auch vor den USA nicht halt. Sex war und blieb dort ein Spiel mit dem Feuer, stattdessen konzentrierte man sich dort auf Darstellungen extremer Gewalt. **The Texas Chain Saw Massacre (1973)** sorgte weltweit für Aufsehen und der nicht minder umstrittene und oscargekrönte **The Exorcist (1973)** setzten hier ebenfalls eine exploitative Entwicklung in Gang. Der im gleichen Jahr in den Kinos laufende **Last House on the Left (1972)** verschob die qualitative Meßlatte weit nach unten. Zu jener Zeit entstand das amerikanische Phänomen, daß Aufnahmen nackter Brüste nach wie vor geächtet waren, Großaufnahmen von mit Raiserklängen zerschnittener Brustwarzen und Vergewaltigungen wehrloser Frauen hingegen freigegeben wurden. In der zweiten Hälfte der 70er

Jahre, als in Europa die Sexwelle bereits abzuflauen begann, erlebte die Exploitation in den USA ihre Glanzzeit. Der berüchtigste Stein des Anstoßes war **Snuff (1976)**, eine von vorne bis hinten minderwertige Produktion voller nachgestellter Folter- und Mordszenen, welche vorgab, reale Morde zu zeigen. „Ein Film wie er nur in Südamerika entstehen konnte, wo Menschenleben BILLIG sind“ lautete der Slogan auf dem Filmplakat. Und das Publikum glaubte diese Echtheitsbehauptung, was dazu führte, das fortan das Gespenst im Verlauf eines Films real getöteter Schauspieler durch die Filmwelt geistern sollte. Der Name dieses verlogenen, sensationsgeilen und letztlich inexistenten Subgenres lautet entsprechend seiner Vorlage *Snuff*. Andere Filme mit ähnlich brutalen Darstellungen folgten. Die bekanntesten sind der sich ebenfalls an Motiven des Snuff orientierende **The Fun House (1977)**, der wie **Last House on the Left (1972)** ebenfalls von Wes Craven gedrehte **The Hills Have Eyes (1977)** und das eine Vergewaltigung regelrecht zelebrierende Filmchen **I Spit on Your Grave (1978)**. **The Hills Have Eyes (1977)** und **I Spit on Your Grave (1978)** sind darüber hinaus auch Vertreter des damals seit *Death Wish (1974)* sehr beliebten, hyperreaktionären Rachefeldzug-Kinos Hollywoods. Im Gegensatz zu den Europäern glänzten die Amerikaner nur durch zügellose Brutalität und weniger durch phantasievollere Geschichten. Dieser Trend gipfelte schließlich in George Romeros **Dawn of the Dead (1978)**, dem nach **Night of the Living Dead (1968)** zweiten Teil seiner Zombie-Reihe. Romeros Film war brutal und detailliert, was auch auf eine in den USA stattgefundenene Diskussion der Medien zurückgeht. Damals stellte man sich die Frage, wo die Grenze der Brutalität denn nun lag und was man dem Publikum maximal zumuten könne. Kaum war man sich einig, riß Romero diese Grenze wieder nieder. Aber im Gegensatz zu seinen unrühmlichen Kollegen ist **Dawn of the Dead (1978)** auch ambitioniert umgesetzt, was den Film zu einem der qualitativen Highlights des Horrorkinos der 70er Jahre werden ließ.

Dawn of the Dead (1978) löste zusammen mit **Alien (1979)** eine Renaissance des Horrors aus. Allerdings hatte sich der Horrorfilm durch die Erfahrungen mit der Exploitation sehr verändert. Die Filme wurden blutiger und brutaler, die Stimmung eines klassischen Horrorfilms wurde seltener und wich in den meisten Fällen Terror und Streß. Und vor allem wurden die Kinos mit einer wahren Flut an billig heruntergekurbelten Filmen aus Italien zugestapelt. Der Horror war in den 60ern Jahren in mehrere kleine Subgenres zersplittert, welche sich unabhängig voneinander zu entwickeln schienen, aber nun trat wieder eine Symbiose ein. Der Horror fuhr wieder auf einer einzigen Schiene, welche dann auch prompt wieder teilweise gruselig war, teilweise aber auch eklig und brutal. Abgesehen von einem starken kommerziellen Drang hin zur familientauglicheren Unterhaltung hat sich seit damals nur noch wenig verändert. Kommerzieller wurde das Genre vor allem durch den völligen Verzicht auf Sexualität, welches über weite Teile an das Kino der 50er Jahre erinnert oder nach einem kurzen Aufblitzen umgehend wieder in gewohnt reaktionärer Form vernichtet wird. Was Gewaltdarstellungen betrifft, ging auch hier das Pensum stark zurück. Die Italiener langten diesbezüglich in der ersten Hälfte der 80er zwar noch einmal gewaltig zu - aber diese Keime wurden von Hollywood wieder schnell erstickt, als man sich dort anschickte, vorrangig Pseudogrusel für Teenager wie **A Nightmare on Elm Street (1984)**, **Fright Night (1985)**, **Waxwork (1988)** oder auch **Scream (1996)** zu produzieren. Auch Fortsetzungen von als Gewaltopern berüchtigten Filmen wie **Friday the 13th (1980)** wurden bis zum Ende der 80er Jahre erschreckend handzahn. Von der Frechheit und der Rotznäsigkeit der Exploitation war wenige Jahre nach ihrem Abebben nichts mehr in den Kinos zu spüren. Dort hatte wieder das genaue Gegenteil, nämlich politisch korrektes Kino, Einzug gehalten, als hätte es die Exploitation nie gegeben. Und man gibt sich alle Mühe, deren Existenz auch nicht mehr zu erwähnen. Aber der Kenner findet sie in den Details moderner Horrorfilme immer wieder vor, hier und dort blitzen kleine blutige Details und Anspielungen noch auf. Die Exploitation der 70er Jahre ist zwar mausetot, aber ihr Erbe lebt weiter.

Opfer der Zensur

Eine der Folgen der schon beinahe an Konzeptlosigkeit grenzenden Verzettelung des Horrorfilms der 70er und frühen 80er Jahre erforderte eine Neuorientierung. Bis es soweit kam, sollten einige Jahre des konzeptionellen Zurückruderns folgen. Die Gewaltorgien der Exploitation und der italienischen Billigfilmer Anfang der 80er Jahre sorgten jedoch in erster Linie für Schlagzeilen, welche den Horrorfilm zu einem Stillstand bringen sollten. Die Zensoren klapperten europaweit laut mit den Scheren, vor allem Großbritannien und Deutschland zeigte hier überzogene Reaktionen (ironischerweise genau die beiden Länder, welche die Wegbereiter dieser Form von Horrorkino waren). In England kam es zu Gerichtsverhandlungen wegen Filmen, zum Teil berechtigt, zum Teil nicht. Eine Auswahl von Filmen landete auf der Liste sogenannter *Video Nasties*. Filme, welche sich hier wiederfanden, hatten in Großbritannien keine Chance auf eine Vermarktung mehr, sie wurden gerichtlich verfolgt. 39 Filme waren hiervon betroffen. Darunter fand sich viel Mist, aber auch Klassiker waren darunter, u.a. **Blood Feast (1963)**, **The Evil Dead (1982)**, der im Dunstkreis von Andy Warhol entstandene **Frankenstein (1973)**, **Driller Killer (1979)** von Abel Ferrara oder Andrzej Sulawskis **Possession (1981)** mit Isabelle Adjani, Sam Neill und Heinz Bennent in den Hauptrollen. Wie schon die Bezeichnung *Video Nasties* deutlich macht, war diese Liste eine Reaktion auf den aufblühenden Videomarkt und man war sehr besorgt darüber, daß Jugendliche nun leicht an derartige Filme für Erwachsene herankommen könnte - und als Folge schoß man weit über das Ziel eine effektiven Jugendschutzes hinaus. Deutschland verfiel in eine ähnliche Panik. Hier ergab man sich zunächst einer ausgesprochen bigotten Schreierei in den Medien. Wenn man es als Jugendlischer nicht schaffe, sich in ein Kino zu schleichen, um Filme wie **Zombi Holocaust (1980)** zu sehen - halb so schlimm, denn die Chancen standen gut, am Abend die wenigen Sekunden platzender Pappmachéköpfe in angeblich seriösen Nachrichtensendungen zu sehen, welche keine Gelegenheit ausließen um zu demonstrieren, wie gefährlich diese schrecklichen Filme doch seien. Selbst bei **Alien (1979)** gab es mittlere Randalen, vor allem in Illustrierten. Noch niemand hatte den Film gesehen und schon schrie man nach Verboten, denn wer sich den Film ansehe, riskiere, noch im Kino an einem Herzinfarkt zu sterben. Hier wurde nicht mehr Stimmung gegen einzelne Filme gemacht, sondern gegen das ganze Horrorgeschlecht. Die deutsche Zensurbehörde, die 1954 gegründete Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften (BPjS) wurde aktiv. Ursprünglich gegründet, um einen Einfluß von Nazi-Propaganda zu verhindern, wurde die Zuständigkeit der Behörde erst auf Literatur und dann auch auf Filme ausgeweitet, was zu einer absurden doppelten Prüfung von Filmmaterial führte, welche bereits durch die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) bereits vollzogen war. Welchen Sinn es haben sollte, ein nicht für Jugendliche freigegebenes Werk ein weiteres Mal nicht für Jugendliche freizugeben, konnte und wollte schon damals niemand glaubhaft beantworten. Unter dem Einfluß einer erzkonservativen politischen Ausrichtung und dem Deckmantel des Jugendschutzes begann hier eine Welle von Indizierungen und Beschlagnahmungen von Filmen, von welchen die meisten sowieso nur für Erwachsene freigegeben waren. Die Richtlinien hierbei wurden im Laufe der Jahre immer laxer, bis am Ende nicht nur jugendgefährdendes Material beschlagnahmt bzw. indiziert wurde, sondern auch unbequeme Werke. Übereifrige Staatsanwälte erließen in einigen Fällen auch vorbeugende Beschlagnahmungen. So zum Beispiel bei der Deutschlandpremiere von **The Texas Chainsaw Massacre 2 (1986)**, bei welchem das Publikum bereits im Kino saß, als die Polizei anrückte und die Filmkopien beschlagnahmte. Die Begründungen einer Beschlagnahme waren in vielen Fällen auch mehr als fadenscheinig und entsprachen nicht der Realität, was unter anderem auch **The Evil Dead (1982)** zu spüren bekam, welchem u.a. vorgeworfen wurde, er zeige minutenlanges Bohren mit einem Bleistift in einer offenen Wunde - was in keinsten Weise der Realität des Films entsprach. Diese in der Filmgeschichte ihresgleichen suchende Hysterie einer Gesellschaft, welche sich selbst gegenüber absolut hilflos war, ebte gegen Ende der 80er Jahre glücklicherweise wieder ab. Die Folge war jedoch, daß die Filmwirtschaft selbst tätig wurde und im Interesse des

Kommerzes die eigenen Produkte in vielen Fällen verstümmelte. Der deutsche Umgang mit filmischen Werken erinnert seitdem stark an die bereits erwähnte Widersprüchlichkeit des amerikanischen Bibelgürtels mit seiner Ablehnung erotischer Nacktheit gegenüber des Akzeptierens von sexuell motivierten Gewaltdarstellungen. In Deutschland trat der umgekehrte Effekt ein. Zeigte man hier die Auswirkungen von Gewalt, galt ein Werk schnell als gewaltverherrlichend und verrohend. Die Ausübung von Gewalt hingegen war auf den Leinwänden von der Gesellschaft akzeptiert. Jugendschutz ist eine sinnvolle Sache, gerade was die Exploitation-Filme und ihre Auswirkungen betrifft. Das wird wohl niemand ernsthaft bestreiten können. Der Mißbrauch eines Jugendschutzes zu politischer und moralischer Meinungsbildung hingegen liegt wohl weniger im Sinne des Erfinders.

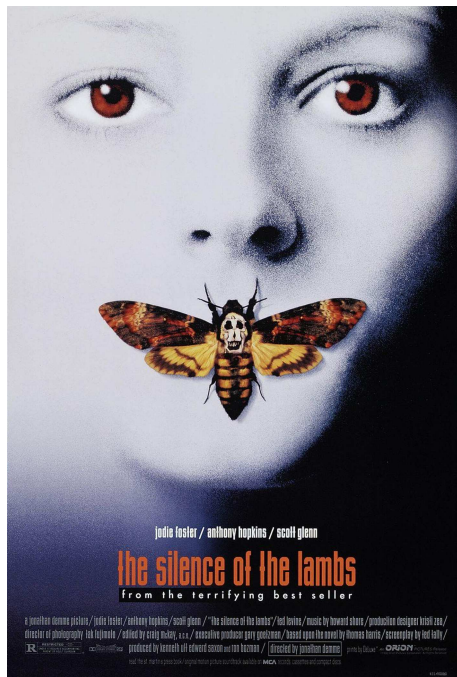
In Großbritannien führten die Erfahrungen mit den *Video Nasties* recht schnell zu einem radikalen Schnitt im politischen Umgang mit Medien. 1984 wurde mit dem Video Recordings Act ein Gesetz verabschiedet, welches die bisherige Zuständigkeit von Gerichten und des bis dahin geltenden Obscene Publications Act ablöste. Als Problem bei der bisherigen Vorgehensweise hatte sich erwiesen, daß der Director of Public Prosecutions, vergleichbar mit einem obersten Anwalt des Staates, die Liste der *Video Nasties* pflegte. Die Gerichte waren angehalten, die Filme dieser Liste als obszöne Publikationen zu beurteilen. Wenn eine solche Macht in den Händen einer einzelnen Person oder auch Behörde liegt, ist damit stets irgendein Interesse verknüpft, sei es machtpolitischer, finanzieller, religiöser oder auch nur subjektiv-ethischer Natur. Hinter der Liste stand dementsprechend auch eine extrem konservative Lobby, welche von der Daily Mail angeführt wurde. Mit dem neuen Gesetz und der Übergabe der Zuständigkeit an das British Board of Film Classification (BBFC) brachte man in den folgenden 15 Jahren zunehmend Ordnung in das Zensurchaos. Nach einigen Startschwierigkeiten arbeitete die BBFC immer transparenter und machte ihre Entscheidungen der breiten Öffentlichkeit zugänglich. Die Bestimmungen in Großbritannien und Kriterien für die Bewertungen eines Films werden dort recht strikt eingehalten und, das ist wichtig, auch nachvollziehbar dargestellt und in Fällen von Schnittauflagen sind diese auch dokumentiert. Doch die Transparenz der BBFC ist eine Ausnahmeerscheinung. In den meisten von Zensur betroffenen Ländern geschieht dies in der Regel noch unter Ausschluß der Öffentlichkeit mit einem nicht von der Hand zu weisenden Gefühl der Geheimniskrämerei, darunter auch die USA und Deutschland.

Zurück zu den Wurzeln

Im Zensurverhalten der einzelnen Staaten hat sich im Laufe des 20. Jahrhunderts nicht viel bewegt. Die Argumente und Entscheidungen am Ende des Jahrhunderts waren jenen der Stummfilmzeit noch sehr ähnlich, ganz im Gegensatz zu den zu bewertenden Filmen. Allerdings sank die Hemmschwelle stetig. Viele bekannte Filme wie Hitchcocks **Psycho (1960)** oder auch einige Vertreter der Filmserie um den englischen Geheimagenten James Bond wurden dereinst nur in geschnittener Form dem Publikum gezeigt, in den 90ern liefen sie in ungeschnittener Form sogar im Fernsehen. Der Umgang des Publikums mit unangenehmen Darstellungen und dem Horrorfilm im Besonderen hat sich im Laufe der Jahrzehnte stetig verändert, wie eingangs auch schon im Falle von **The Curse of Frankenstein (1957)** und **Dracula (1958)** geschildert. Das Horrorgenre selbst entwickelte sich zwar auch weiter, aber der Kern blieb immer der selbe. Das Spiel mit Urängsten und Mythen funktioniert auch heute noch genauso gut wie kurz nach der Einführung des Tonfilms.

In den 90er Jahren begann sich das ziemlich demolierte Horrorgenre wieder zu erholen und erinnerte sich auch alteingesessener Motive. Einige Filme halfen hier etwas nach, darunter Francis Ford Coppolas ganz im klassischen Stil gehaltene Produktion **Dracula (1992)**. Zum erfolgreichsten Motiv dieser Jahre entwickelte sich jedoch der gute alte Serienkiller. **The Silence of the Lambs (1991)** zelebrierte den Mythos des schnetzenden Psychopathen

regelrecht, der vor allem durch die schillernde Figur des Kannibalen Hannibal Lecter einen bleibenden Eindruck hinterließ und unter anderem auch mit dem Oscar für den besten Film des Jahres ausgezeichnet wurde. Viele Thriller bedienten sich erneut der Motive Haarmanns und seiner Nachfolger, Filme wie *Copycat* (1995) mit Sigourney Weaver in der Hauptrolle. TV-Serien wie *The X-Files* (welche unter der Bezeichnung *Mystery* vermarktet wurde, *Horror* durfte man ja nicht mehr laut sagen) und *Buffy the Vampire Slayer* brachen Rekorde und wurden mit Auszeichnungen überhäuft. Und natürlich kehrte auch der Mainstream-Horrorfilm zum Serienkiller zurück und eine neue Welle von Filmen um amoklaufende Psychopathen eroberte die Leinwände. Selbst totgesagte und völlig ausgelutschte Horrorgestalten wie der aus **Friday the 13th (1980)** bekannte Jason Vorhees und Freddy Krueger aus **Nightmare on Elm Street (1984)** krochen aus ihren Särgen, deren Deckel man Jahre zuvor überschwänglich und publicitywirksam zugeknallt hatte. Mit dem familiengerecht aufbereiteten **Scream (1996)** erlebte der stark horrorlastige Serienkillerfilm der frühen 80er Jahre, *Slasher* genannt (engl. *to slash* = *schlitzen*), eine umsatzfreudige Renaissance. Der totgegläubte Horrorfilm erwachte wieder zu neuer Blüte. Und ausgerechnet die Serienkiller des 20. Jahrhunderts standen hier reihenweise Pate. Nicht etwa Massenmörder, welche dieses Jahrhundert viel stärker prägten. Oder die sogenannten Spree Killer oder Amokläufer, welche gegen Ende des Jahrhunderts zunehmend in den Nachrichten auftauchten. Nein, der klassische Serienkiller sollte es sein. Manchmal ist das Älteste eben immer noch das Beste.



Das bekannte US-Filmplakat zu **The Silence of the Lambs (1991)**

Was der Unterschied zwischen Serienkillern, Massenmördern, Spree Killern und Amokläufern ist, möchten Sie wissen? Nun gut, der Vollständigkeit halber seien diese noch schnell katalogisiert. Eine kurze Begriffserklärung am Rande, um ein wenig Licht in das Kuddelmuddel der in der Presse ständig durcheinandergewürfelten Ausdrücke zu bringen. Schließlich sollen Sie ja auch verstehen, wovon ich im weiteren Verlauf dieser Chronik sprechen werde.

Serienkiller sind Mörder, bei welchen die Zeitpunkte ihrer Taten aus ihrem vorrangigen Verhalten hervorstechen. Dieses charakterisiert man derart, daß zwischen den Taten stets längere Phasen des Abkühlens folgen. Serienkiller morden konstant, aber nicht kontinuierlich. In den meisten Fällen handelt es sich um psychisch gestörte Menschen, welche nach der Tat erst einige Zeit darauf verwenden, diese zu verarbeiten - bis sie sich wieder in den Drang einer Wiederholung der Tat steigern. Wie ja bereits verdeutlicht, sind diese Mörder im Horrorgenre sehr beliebt. Die bekanntesten Serienmörder des Hollywood-

kinos sind Norman Bates und Hannibal Lecter.

Massenmörder hingegen töten möglichst viele Menschen in einem möglichst zusammenhängenden Zeitraum, idealerweise sogar gleichzeitig. Von Massenmord kann man sprechen bei Adolf Hitler, bei den Terroranschlägen auf das World Trade Center oder auch Massenerschießungen bei Kriegsverbrechen. Massenmörder handeln in der Regel kalku-

liert und nicht aus einem inneren Drang heraus. In der Welt des Films tauchen sie zumeist in Actionfilmen auf, als Beispiel sei hier ein weiteres Mal die Franchise um James Bond genannt - wobei es sich hier wie in *A View to a Kill* (1985) zumeist nur um angehende Massenmörder handelt, denn natürlich ist der Held rechtzeitig zur Stelle, um die Welt vor dem Bösewicht zu retten.

Spree Killer sind ein Fall für sich. Der Begriff stammt aus dem Amerikanischen, eine wirklich treffende deutsche Bezeichnung hierfür gibt es nicht. Sie sind ähnlich wie Serienkiller gelagert, allerdings morden sie ohne eine Ruhephase und die hauptsächliche Motivation ist die Freude am Töten. Der bekannteste Killer dieser Kategorie ist der nie gefasste Zodiac, welcher gegen Ende der 60er sein Unwesen in den USA trieb. Er diente unter als Vorlage für den Psychopathen aus dem revolutionären *Dirty Harry* (1971). Auch Filmfiguren wie Jason Vorhees aus **Friday the 13th** (1980) haben hier ihre Wurzeln.

Amokläufer sind Menschen, welche plötzlich ausrasten und eine blutige Spur hinter sich herziehen beginnen. Dies ist in der Regel ein nicht lange währender Zustand. Filmisch verarbeitet wurden Amokläufer vor allem in den 70ern, als Rachezüge vom Schicksal gebeutelter Familienväter Hochkonjunktur hatten. Mit *Death Wish* (1974) ging es los. *Falling Down* (1993) ist ein weiterer erfolgreicher Film, welcher einen Amokläufer zum zentralen Charakter erhebt. Diese Sorte von Mördern ist vor allem in actionbetonten Kriminalfilmen aktiv und für den Horror weitgehend uninteressant.

So, nun aber genug des theoretischen und filmhistorischen Geredes. Dies war jetzt ein sehr grober Abriss über die Zusammenhänge im Horrorgenre und dessen existentieller Funktionsweise. Auf Details werden wir zu gegebener Zeit eingehen, sobald wir an hierfür relevanten Punkten der Filmgeschichte angekommen sind. Für die nächsten Jahrzehnte sind sie nun jedoch ausreichend gerüstet. Nun wollen wir uns wieder der Praxis zuwenden. Es wird wieder Zeit für eine Filmbesprechung.

Kapitel 24

Das Wachsfigurenkabinett (1924)

Mit **Das Wachsfigurenkabinett (1924)**¹ lieferte Paul Leni einen wegweisenden Film ab. Gruselfilme, welche in Wachsfigurenkabinetten spielen, ziehen sich durch die Geschichte des Horrorfilms wie ein roter Faden. Alle paar Jahre taucht einer auf und alle lassen sich auf Lenis Film zurückführen. Dies allein wäre schon Grund genug, den Film einer näheren Betrachtung zu unterziehen, doch glücklicherweise bietet der Film eine Qualität, welche ihn auch unabhängig von seiner historischen Relevanz interessant macht. Und auch die Besetzung ist attraktiv. Heute würde man einen solchen Film als Starvehikel bezeichnen. In den Rollen der in Wachs modellierten Persönlichkeiten sehen wir Emil Jannings und die durch **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** berühmt gewordenen Schauspieler Conrad Veidt und Werner Krauss. Die Hauptrolle wird durch Wilhelm Dieterle verkörpert, welcher späterhin wie der größte Teil der deutschen Filmelite in die USA emigrierte und dort unter dem Namen William Dieterle Triumphe als Regisseur von Filmen wie **The Hunchback of Notre Dame (1939)**, *The Accused (1949)*, *Dark City (1950)* oder *The Turning Point (1952)* feierte. Das Skript stammt von Henrik Galeen, der Ikone des deutschen Gruselfilms der Stummfilmzeit und dem wir auch bereits als Autor von **Der Golem: Wie er in die Welt kam (1920)** und **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** begegneten. Der Regisseur Paul Leni stand während seines Lebens stets im Schatten von Friedrich Wilhelm Murnau und auch sein früher Tod durch eine Blutvergiftung im Jahr 1929 stand einer vergleichbaren Legendenbildung um seine Person und sein Schaffen im Weg. Inzwischen gilt er als einer der großen Meister des deutschstämmigen Films.

Und nebenbei ist **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** auch der erste Horrorfilm, in welchem ein Serienmörder auftaucht. Hier handelt es sich erwartungsgemäß um Jack the Ripper. Er wird hier zwar nicht namentlich genannt, sondern als *Springer Jack* bezeichnet, aber der reale Ripper ist ohne Abstriche erkennbar. Seinen allerersten Auftritt in einem Film hatte er als Randfigur in der Slapstick-Komödie *Farmer Spudd and His Missus Take A Trip to Town (1915)*, doch in Bezug auf den Horrorfilm ist dieses Gastspiel nicht weiter nennenswert. Jack the Ripper diente hier nur als Lachnummer und wurde nicht als Schrecken verbreitender Mörder dargestellt. Daß dies in **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** der Fall war, ist jedoch beileibe kein Zufall. Im Gegenteil, das ist das Ende einer historischen Entwicklung.

Bis ins 19. Jahrhundert hinein waren öffentliche Hinrichtungen stets ein Publikumsmagnet. Seien es die Auftritte zum Tode Verurteilter in den Arenen des antiken Roms, Hinrichtungen von Verurteilten im Mittelalter durch das Schwert, den Galgen oder auch kreativere Art und Weise, Hexenverbrennungen oder auch die große Abrechnung mit der adligen Eli-

¹Das Wachsfigurenkabinett, aka **Three Wax Man**, aka **Waxworks**, aka **Three Wax Works** (*Neptune, Deutschland 1924, Regie: Paul Leni, Leo Birinski, Drehbuch: Henrik Galeen, Kamera: Helmar Lerski, Darsteller: Wilhelm Dieterle, Olga Belajeff, John Gottowt, Emil Jannings, Conrad Veidt, Werner Krauss, Laufzeit: ca. 83 Minuten*)

te im Zuge der französischen Revolution - die Exekutionen waren eine große Attraktion. Doch da Gesellschaften sich verändern, wurden sie immer seltener. An der Faszination der Masse durch den Tod änderte der gesellschaftliche Wandel nichts. Eine Maskenbildnerin aus Straßburg mit dem Namen Marie Grosholtz brachte einen Stein ins Rollen, als sie im Zuge der Hinrichtungen am Ende der französischen Revolution die Friedhöfe nach Totenmasken prominenter Opfer der Guillotine absuchte und diese dann benutzte, um die Gesichter der Getöteten in Wachs abzubilden. Diese Wachsköpfe wurden dann im Rahmen einer Ausstellung von den Revolutionären ausgestellt. Dieser nach Maries verstorbenem Gatten benannte *Salon de Curtius* legte den Grundstein für die Wachsfigurenkabinette, wie man sie heute kennt.

Nach der Revolution sorgten die napoleonischen Kriege für Nachschub an Motiven für den Salon. Und die Wachsfiguren waren beim Volk beliebt und gut besucht. Doch 1802, nach dem Frieden von Amiens, stagnierte das Geschäft mangels Aktualität der dargestellten Personen zunehmend. Marie packte ihre Koffer und reiste nach England. Inzwischen erneut verheiratet, eröffnete sie dort ihre Galerie der Persönlichkeiten unter ihrem neuen Nachnamen - Madame Tussauds Wachsfigurenkabinett. Nach langjähriger Wanderschaft durch England, Schottland und auch Irland ließ sich Madame Tussaud am Rande eines Marktes in der Londoner Baker Street nieder. Und das Publikum stand fortan Schlange, um die Bildnisse historischer Persönlichkeiten und, ab dem Jahr 1837, die Nachbildung von Königin Viktoria nebst ihres Thronsaales zu sehen.



Einst als Souvenir erhältlich: ein Modell der Guillotine aus dem Chamber of Horrors

Madame Tussaud blieb ihren Ursprüngen jedoch stets treu und faszinierte ihre Besucher auch weiterhin mit Geschichten des Todes. Anno 1822, die Ausstellung legte gerade Station in Manchester ein, eröffnete sie den *Peculiarity Room*, der später in *Separate Room* umbenannt wurde. Vor dem geheimnisvoll das Innere verhüllenden Vorhang war der Hinweis angebracht, daß es nicht ratsam für Damen sei, den Raum zu betreten. Ursprünglich hatte dieser Raum nur den Zweck, die moralischen und politischen Gefühle des vorwiegend englischen Publikums nicht zu verletzen, denn man mochte es nicht, Persönlichkeiten aus der französischen Revolution, allen voran Robespierre, Seite an Seite mit dem englischen Adel aufgereiht zu sehen. Frankreich war nunmal nicht sehr beliebt im englischen Königreich. Doch dies änderte sich schlagartig im Jahr 1846, als Maries Sohn es schaffte, das originale Fallbeil der Guillotine aufzutreiben, welches einst durch die Hälse der verhassten fran-

zösischen Oberschicht schnitt. Eine Replik der Guillotine wurde mit dieser Klinge versehen und im *Separate Room* neben den Antlitzen ihrer Opfer ausgestellt. Es dauerte nicht lange, bis hierdurch in einer Zeitung die Bezeichnung *Chamber of Horrors* aufkam. Und so sehr sich Marie bis zu ihrem Tod gegen diesen Namen wehrte, sie wurde ihn nie mehr los.

Ihre Söhne witterten daraufhin eine weitere Einnahmequelle. Der Höhepunkt war im Jahr 1890 erreicht, als die Mörderin Mrs. Pearcey zum Tode verurteilt wurde. John Theodore Tussaud, Leiter der Herstellung der Wachsfiguren, schuf in aller Eile ein Bildnis Mrs. Pearceys und drapierte sie im Kabinett, umgeben von Gegenständen aus dem Besitz der Mörderin. Die Hinrichtungen waren seit 1868 nicht mehr öffentlich, sondern fanden im

Hof der Gefängnisse statt. Mit dem Effekt, daß am Tag der Hinrichtung der Mörderin, welche am 24. Oktober dabei erwischt worden war, wie sie einen mit zwei Leichen beladenen Kinderwagen mehrere Meilen durch die Straßen von Kentish Town schob, die ungeheure Schar von 31.000 Menschen vor dem Eingang des Wachsfigurenkabinetts um Einlaß beehrte.

Mrs. Pearcey stand damals auch kurzzeitig unter dem Verdacht, Jack the Ripper zu sein. Wie eigentlich jeder mehrfache Mörder, welcher in diesen Jahren und den Jahren darauf überführt wurde. Doch Jack the Ripper stand zu diesem Zeitpunkt nicht im Wachsfigurenkabinett der Madame Tussaud. Dies hatte bereits ein fahrender Gaukler übernommen, welcher eine qualitativ minderwertigere Wachsfigur des Rippers bereits ausstellte und sich bereits eine goldene Nase verdiente, nachdem der Ripper erst sein zweites Opfer ermordet hatte. In Madame Tussauds Kabinett hielten späterhin Bildnisse der wichtigsten als Jack the Ripper verdächtigten Personen Einzug und verblieben dort bis ins Jahr 1960. Inzwischen ist das *Chamber of Horrors* jedoch größtenteils nicht mehr vorhanden. Dessen Funktion übernahm *The London Dungeon*, ein Wachsfigurenkabinett in der direkt südlich der Tower Bridge gelegenen Tooley Street². Die älteste direkte Verbindung zwischen Jack the Ripper und dem Wachsfigurenkabinett findet sich in der Kriminalgeschichte *The Lodger* von Marie Belloc Lowndes aus dem Jahr 1911. In diesem Klassiker der Kriminalliteratur wird die junge Daisy von Mr. Sleuth, welcher im Verdacht steht, der an Jack the Ripper angelehnte Mörder zu sein, in Madame Tussauds *Chamber of Horrors* eingeladen. Ein Jahrzehnt später hegte der deutsche Filmmacher Paul Leni eine ähnliche Assoziation, nämlich jene eines Jack the Ripper als Wachsfigur. Dies war einer der Auslöser für die Idee Paul Lenis, welche in **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** endete.

Das Wachsfigurenkabinett (1924) ist ein Episodenfilm in der Art von Fritz Langs **Der müde Tod (1921)**. Er ist konzeptionell baugleich: es gibt eine Rahmenhandlung und insgesamt drei Episoden, welche durch den Rahmen zu einem stimmigen Gesamtbild verbunden werden. Fritz Lang hatte mit **Der müde Tod (1921)** hier ein ausgereiftes Konzept umgesetzt, welches von Paul Leni und Henrik Galeen nur insofern abgewandelt wurde, daß die Rahmenhandlung nur noch einen kleinen Teil des Films abdeckt und nicht wie bei **Der müde Tod (1921)** fast die Hälfte der gesamten Laufzeit. Der Stand der Entwicklung des äußeren dramaturgischen Aufbaus von Episodenfilmen war durch diese kleine Änderung bei **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** bereits optimal und das Konzept einer knappen Rahmenhandlung mit drei Episoden hat sich seitdem als Standard etabliert. Es gibt mehr Filme, welche diese Struktur nachahmen als solche, welche es nicht tun - hin und wieder sogar im großen Stil in Form von aus in sich geschlossenen Filmen bestehenden Trilogien. Im Fall von **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** war diese Dreiteilung jedoch ursprünglich überhaupt nicht beabsichtigt, sondern eine Folge eines zu knappen Budgets. Eine Episode über den Räuberhauptmann Rinaldo Rinaldini wurde gestrichen. Dies ist auffällig und auch etwas befremdlich, denn Rinaldini ist in der Riege der Wachsfiguren zu sehen. Anhand seiner schwarzen, spitzen Hutes gut zu erkennen, steht er in der Gegend herum, wird jedoch als einziger im weiteren Verlauf des Films nicht erwähnt. Dies macht **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** nicht gerade besser. Aber zum Glück ist dieser Sachverhalt zwar auffällig, schadet dem Genuß des Films jedoch nicht.

So weit, so gut. Vorhang auf.

²The London Dungeon war lange Zeit ein Mekka von Liebhabern des Makabren. Von der Ausstellung von Folterwerkzeugen über Darstellungen der Beulenpest bis hin zu nachgestellten Exekutionen und natürlich auch den Morden Jack the Rippers widmete sich dieses Kabinett jener Seite von London, welche nicht in Reiseführern angepriesen wird. Im Laufe der 90er Jahre verkam *The London Dungeon* jedoch auf Kosten der expliziten Wachsfiguren zunehmend zu einer gesichtslosen und geisterbahnähnlichen Attraktion für die ganze Familie.



Der Besitzer des Panoptikums und dessen Tochter zeigen dem Poeten die Wachsfiguren

Ein junger, namenloser Poet, gespielt von Wilhelm Dieterle, läuft über einen Jahrmarkt. Er ist auf der Suche nach einem Wachsfigurenkabinett, denn in einer Zeitung war von diesem eine Stellenanzeige aufgegeben. Dessen Betreiber sucht einen phantasievollen Autoren, welcher den ausgestellten Wachsfiguren zu etwas mehr Publikumswirksamkeit verhilft, indem er Geschichten um sie spinnt. Da ist Springer Jack, der umheimliche Mörder. Iwan der Schreckliche, der russische Zar, ist ebenfalls ausgestellt. Und zu guter Letzt wäre da noch Harun-al-Raschid, der Kalif von Bagdad. Bei Harun-al-Raschid ist ein klei-

nes Malheur passiert, sein rechter Arm ist abgebrochen. Der Poet soll dies durch seine Geschichte natürlich kaschieren. Der Poet denkt kurz nach und hat eine Idee zu einer Geschichte, welche erzählt, wie der Kalif seinen Arm verlor. Er macht sich an die Arbeit, sehr zur Freude des Besitzers des Kabinetts und dessen Tochter, welche dem Poeten schon seit der ersten Sekunde schöne Augen macht.

Die erste Episode handelt erwartungsgemäß von der Wachsfigur Harun-al-Raschids. Es gibt eine kurze Einleitung in Form der ersten durch den Poeten niedergeschriebenen Worte. Harun-al-Raschid, der Kalif von Bagdad, sei der am meisten der Liebe und der Intrige verbundene Herrscher seiner Zeit gewesen, schreibt er. Nichts habe er so sehr gehasst wie Eintönigkeit, weshalb er für jeden Tag des Jahres eine andere Ehefrau habe. Aber keine von ihnen sei so schön gewesen wie Sarah, das Weib des Bäckers Assad. Da es zwischen dem Poeten und der Tochter seines Auftragsgebers bereits funkt, gestaltet der Poet Sarah nach seiner neuen Flamme und sieht sich selbst in der Rolle ihres Mannes Assad. Dementsprechend sind Wilhelm Dieterle und die Darstellerin Olga Belajeff nun auch innerhalb der Episoden zu sehen. Dies ist ein weiteres Element, welches von **Der müde Tod (1921)** übernommen wurde. Assad und Sarah sind jedenfalls aufs Heftigste ineinander verliebte Turteltübchen. Der Kalif Harun-al-Raschid hingegen ist ein typischer Herrscher aus *1001 Nacht*, behäbig, fett und geschwängert mit Macht und einem gehörigen Maß an Dekadenz. Dargestellt wird er von Emil Jannings.



Assad himmelt seine Sarah an, während er den Teig knetet

Als Harun-al-Raschid nach einer verlorenen Schachpartie wieder einmal richtig schlecht gelaunt ist, ist Assad in seiner unterhalb des Kalifenpalastes gelegenen Bäckerei damit beschäftigt, Leckereien für seine Liebste zu backen. Dummerweise treibt der Wind den Rauch von Assads Ofen zu dem Kalifen und nebelt diesen gehörig ein. Erbost befiehlt Harun-al-Raschid seinem Wesir, den Urheber des Qualms zu töten. Dieser macht sich mit seinen Schergen auf den Weg.

Nun folgt eine interessante Szene. Leni zeigt wieder die Bäckerei, mit Assad bei der Arbeit und Sarah, welche ihren Assad bei seiner Arbeit durch ein Fenster beobachtet und ihn dabei anhimmt. Die nun folgenden Einstellungen zeigen versteckten, aber definitiven Sex. Assad steht bei seiner Schüssel voll Teig und knetet und knetet und knetet ... und Sarah sieht dabei nicht nur zu,

sondern legt Reaktionen an den Tag, als ob Assad sie kneten würde und nicht nur die Masse aus Mehl und Wasser. Schnitt zurück auf Assad, der sein Gesicht während der Tätigkeit entzückt gen Himmel richtet und die Augen kreisen läßt ... man hört die Luft förmlich knistern.

Der Wesir erblickt die Schöne und ist von ihr begeistert. Er verschont deshalb Assad, welcher sich des geschärften Schwertes, welches beinahe seinen Kopf absäbelte, überhaupt nicht bewußt ist. Assad ist lediglich von Eifersucht und Angst gesteuert, denn der kurze Flirt zwischen dem Wesir und Sarah entging ihm nicht. Und derartiges verheißt nichts Gutes, denn dem Kalifen eilt schließlich der Ruf als großer Weiberheld voraus.

Assads düstere Vorahnungen werden wahr. Harun-al-Raschid beschließt, sich verkleidet unter das Volk zu mischen und mit der schönen Bäckersfrau anzubandeln. Assad wiederum versucht, seine Liebe zu seiner Frau zu beweisen und beschließt, für sie einen magischen Ring des Kalifen zu stehlen, welcher alle Wünsche erfüllen soll. Er ahnt jedoch nicht, daß Harun-al-Raschid bei Abwesenheit immer eine Atrappe seiner selbst in sein Bett legt und Assad wird sich der Situation auch nicht bewußt, als er an diesem Bett steht und sein Schwert hebt, um Harun-al-Raschids Arm abzutrennen ...

Diese erste Episode kommt nicht mit dem Horrorgenre in Berührung. Man könnte lediglich die Szene, in welcher Assad dem vermeintlichen Kalifen den Arm abhackt, zu Rate ziehen. Aber hier droht man bereits, den Horror zu sehr zu betonen. Nein, nein, nein ... wir haben es hier lediglich mit einer leichtfüßigen erotischen Komödie zu tun, welche mit einigen Zutaten aus der Welt des Abenteuerfilms gewürzt wurde. Die Komödie wird ab der Stelle offensichtlich, in welcher sich Harun-al-Raschid im Hause des Bäckers an dessen Frau ranmacht und sich bei der Heimkehr Assads in einem rußverschmierten Ofen versteckt. An Abenteuerfilme, vor allem an *The Thief of Bagdad* (1924), fühlt man sich vor allem bei der halsbrecherischen Flucht Assads aus dem Kalifenpalast erinnert. Wobei diese Ähnlichkeit jedoch nicht zufällig ist - **Das Wachsfigurenkabinett** (1924) ist neben **Der müde Tod** (1921) ein weiterer Film, welcher von Douglas Fairbanks für den unter der Regie von Raoul Walsh entstandenen *The Thief of Bagdad* (1924) geplündert wurde. Was bei dieser ersten Episode von **Das Wachsfigurenkabinett** (1924) jedoch wirklich ins Auge sticht und sie auch für reine Horrorfetischisten interessant macht, sind die Kulissen des Films. Bereits wenige Einstellungen nach dem Beginn der Episode um Harun-al-Raschid drängen sich Assoziationen zu **Das Cabinet des Dr. Caligari** (1919) und **Der Golem: Wie er in die Welt kam** (1920) auf. Diese beiden Wegbereiter des Horrors waren die Vorbilder für die Optik dieses Films. Einzelne Bildelemente wie das Haus des Bäckers oder der Wall, welcher den Palast des Kalifen umgibt, sind plastischer Natur, also wirklich im Studio gebaut. Sie sind vollkommen unreal, wie aus einem Comic entsprungen und orientieren sich auffällig an den Bauten, wie wir sie aus **Der Golem: Wie er in die Welt kam** (1920) bereits kennen. Sie sind groß, klobig, sehr schlicht, aber auch expressionistisch und schräg. Die Details und die gemalten Hintergründe hingegen erscheinen wie aus **Das Cabinet des Dr. Caligari** (1919) entliehen. Sie sind extrem überbetont, ja schon beinahe entstellt und spielen mit harten Kontrasten, schrägen Winkeln und klaren Linien. Das Haus des Bäckers ist hier das geeignetste Beispiel: ein in *Golem*-Manier wuchtiges und rundliches Gemäuer, die wenigen angebrachten Verzierungen und Applikationen wie der



Harun-al-Raschid kommt Sarah näher

Brotfen, die Eingangstür und das Fenster sind jedoch caligaresk. Darüber thront der unwahrscheinlich lange und sich im Zickzack in die Höhe schlängelnde Schornstein, welcher die plakative Darstellung aus Wienes Film und die Räumlichkeit des Films von Wegener gleichermaßen in sich vereint. Und diese Symbiose erscheint auch nicht als das Werk eines künstlerischen Plagiators, wie man vielleicht vermuten mag, sondern es handelt sich um eine glaubhafte Verschmelzung zweier Stile, eine in sich homogene Weiterentwicklung. Für mich stellte **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** immer den Film dar, bei welchem der Expressionismus im Film seine endgültige künstlerische Reife erreichte. Und das nicht nur, weil die Bauten dieses Films jenem Bild am nächsten kommen, welches vor dem geistigen Auge erscheint, wenn man sich heute ein windschiefes Hexenhäuschen vorstellt. Nein, mit **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** waren die Elemente des Expressionismus auf dem Stand, welcher von den Amerikanern kopiert wurde und sich über viele Jahre auf den Leinwänden hielt. Auch dann noch, als die Größen des deutschen Films wie Leni, Murnau, Fritz Lang oder auch Karl Freund schon lange in die USA ausgewandert waren und das deutsche Kino des aufkeimenden Dritten Reiches sich plötzlich in einer äußerst schmerzhaften Grätsche wiederfand und das expressionistische Kino in Europa vorrangig wie ein Relikt erschien. Einer der bekannteren amerikanischen Horrorfilme, welche sich noch ausgiebig am Expressionismus labten, ist zum Beispiel **Son of Frankenstein (1939)** mit Basil Rathbone, Boris Karloff und Bela Lugosi. Also, auch wenn diese erste Episode inhaltlich mit Horror nichts am Hut hat, ist sie stilistisch durchaus von Relevanz. Der Rest des gesamten Films natürlich auch, aber in den anderen Episoden stehen die Bauten mehr im Hintergrund und sind weniger auffällig.

Bei den darstellerischen Leistungen dominiert Emil Jannings. Wilhelm Dieterle passt zwar gut in die Rolle des Assad - mit seinem sowieso recht grobschlächtigen Äußeren verkörpert er die Mischung aus unbeholfenem, zärtlichen Ehemann und gleichzeitig etwas tumben und hirnlosen Proleten durchaus glaubhaft. Aber Emil Jannings spielt ihn glatt an die Wand. Jannings geht in seiner Rolle auf. Sie ist ihm auf den Leib zugeschnitten und durch das opulente Kostüm und natürlich erst recht die sehr komödienhaft ausgelegte Person Harun-al-Raschids machen diese Episode zu einem Spielplatz, auf welchem sich Jannings austoben kann. Dem Film ist dies natürlich zuträglich, denn schließlich dreht sich alles um die drei beteiligten Wachsfiguren und Jannings schafft es bravourös, Harun-al-Raschid in den Mittelpunkt dieser Geschichte zu rücken. Mit Conrad Veidt in der Rolle von Iwan dem Schrecklichen verhält es sich gleich, wobei Veidt hier im Gegensatz zu Jannings auch die Hauptrolle seiner Episode verkörpert. Und diese zweite Episode knöpfen wir uns nun vor.

Den Eindruck, daß es in der zweiten Episode um Iwan den Schrecklichen etwas horrorlastiger zugehen dürfte, erweckt schon der einleitende Text, welchen der Poet niederschreibt. Er beschreibt Iwan als blutdurstiges Monster, welches Städte in Friedhöfe verwandelte, mit einer Krone aus noch schwelenden Knochen, einer Axt als Szepter und einer Folterkammer als Beratungszimmer, in welchem der Teufel und der Tod das Regiment führen. Und die Geschichte beginnt damit, daß Iwan in Begleitung seines Astrologen wie so oft Mal in den Keller des Kreml schleicht, um sich am Schmerz vergifteter Opfer zu weiden.

Zuständig für die Folter ist Iwans persönlicher Giftmischer. Er vergiftet die Gefangenen und verdammt sie so zu einem langsamen Tod. Des weiteren stellt er für jedes der Opfer eine große Sanduhr auf und schreibt dessen Name darauf. In dem Moment, in welchem das letzte Sandkorn nach unten durchgerieselt ist, tritt der Tod ein.

Der Giftmischer ist in einer exquisiten Lage, denn er kann Iwan gefährlich werden. Und er weiß, daß sich Iwan dessen bewußt ist und seine Ermordung durch dessen Schergen nur eine Frage der Zeit. Also versucht er, seinem rücksichtslosen Herrn zuvorkommen. Er stellt eine neue Sanduhr auf und schreibt „Zar Iwan“ darauf. Doch sein Schicksal ist bereits besiegelt. Kurz danach wird er von den Häschern des Zaren getötet.

Am folgenden Tag erscheint ein Nobelman bei Iwan, um ihn an sein Versprechen zu erinnern, der Hochzeit seiner Tochter beizuwohnen. Iwan wittert einen Verrat. Er willigt

ein, zwingt jedoch den Adligen, mit ihm die Kleidung und den Sitz in der Kutsche zu tauschen. Und es tritt ein, auf der Fahrt zu der Hochzeit wird die Kutsche überfallen und der Vater der Braut anstelle Iwans getötet. Aber Iwan hat dennoch keine Probleme damit, die Leiche des Vaters bei der Hochzeit zu präsentieren und von den Anwesenden zu verlangen, sich doch gefälligst über die Hochzeit und seine Anwesenheit zu erfreuen. Dabei zieht er den Zorn des Bräutigams auf sich. Iwan reagiert darauf mit der von ihm gewohnten Art: Er raubt der Braut neben dem Vater auch noch den Ehemann und läßt ihn in die Folterkammer schaffen. Die Braut muß in ihrer Hochzeitsnacht den Folterungen natürlich zusehen und danach mit Iwan das Bett teilen.

Doch selbst dem Astrologen geht Iwan hier zu weit. Er bringt die letzte Sanduhr des Giftmischers in die Folterkammer und teilt Iwan mit, er sei vergiftet worden. Iwan sieht das Stundenglas und gerät in Panik. In seiner Todesangst versucht er, seinen vermeintlichen Tod hinauszuzögern, indem er die Sanduhr umdreht. Und er dreht sie wieder, und wieder, und wieder, verfällt dabei in den Wahnsinn und dreht die Sanduhr bis zum Ende seines Lebens.

Diese zweite Episode ist aus Sicht des Horrorfans deutlich stärker und besser ausgefallen als die Geschichte um Harun-al-Raschid. Von Komik ist hier keine Spur. Der Film konzentriert sich auf die Beschreibung eines gnadenlosen Monstrums, welches am Ende zur Freude des Zuschauers ein Opfer seiner eigenen Methoden wird. Im Gegensatz zur ersten Episode überwiegt hier auf der Leinwand die Dunkelheit und es gibt keine Kulissen, welche von dem geschilderten Grauen ablenken. Und diese dunkle Szenerie wird durch das Schauspiel Conrad Veidts in der Rolle Iwans dominiert. Das ungeheure Potential dieses groß-



Iwan der Schreckliche und sein Astrologe schleichen hinab in die Folterkammern des Kremls

artigen Schauspielers wird hier deutlich. Selten wurde in einem Episodenfilm eine solche kurze Geschichte von einem einzelnen Schauspieler in solcher Deutlichkeit getragen. Höchstens Boris Karloff in der Rolle des böartigen Vampirs Wurdalak in Mario Bavas **I tre volti della paura (1963)** erscheint als angemessener Konkurrent, bleibt aber dennoch hinter Conrad Veidts Schauspielkunst zurück. Veidt vollbringt das Kunststück, seinen Iwan von Anfang an als böartige Kreatur erscheinen zu lassen, als den Verbreiter ungeheuren Grauens. Und das, ohne daß die Figur des Iwan großartig charakterisiert worden wäre, wie es bei der Rolle von Emil Jannings als Harun-al-Raschid zumindest in Ansätzen der Fall war. Man sieht Conrad Veidt in seinem langen, weißen(!) Gewand durch die Gänge des Verlieses schleichen, dann ein paar Close-Ups auf Veidts Gesicht und man weiß, daß Iwan abgründig böse ist. Die Darsteller der Nebenrollen, darunter erneut Olga Belajeff und Wilhelm Dieterle als Braut und Bräutigam, verblassen neben Veidt bis zur völligen Farblosigkeit. Wenn Sie einen der besten Filmschauspieler, die Deutschland jemals hervorbrachte, eine knappe halbe Stunde in voller Pracht erleben wollen, ist **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** eine heiße Empfehlung.

Auch die erzählte Geschichte ist durchaus reizvoll. Die eigentliche Story ist mit den klassischen Motiven des Horrors sehr eng verbunden. Die moralisch angehauchte Erzählung über einen bösen Menschen, welcher am Ende die Rechnung für seine Untaten bezahlen muß, erinnert stark an Geschichten Edgar Allan Poes. Die vorwiegend dunkle Szenerie unterstreicht diesen Aspekt und selbst in den hell ausgeleuchteten Szenen der Hochzeitsfeier kommt durch Veidts Schauspiel erst gar nicht der Eindruck eines auch nur geringen Maßes

an Glückseligkeit auf. Diese Episode ist düsterer als die meisten anderen Horrorfilme jener Tage. Lediglich **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1924)** erscheint hinsichtlich der Grundstimmung als vergleichbar.

Inhaltlich auffällig ist auch, daß Olga Belajeff und Wilhelm Dieterle erneut ein Liebespaar darstellen. Auch wenn es während der Rahmenhandlung nur angedeutet und nie konkret ausgesprochen wurde, ist nun klar, wie der Poet und die Tochter des Besitzers des Wachsfigurenkabinetts zueinander stehen. Dies bereitet den Weg für die dritte Episode. Nachdem die Tochter eingeschlafen ist, läßt sich der Poet nieder, um die dritte Geschichte auf Papier zu bringen. Doch auch er ist müde und während die neben dem Schreibtisch stehende Wachsfigur des Rippers das Bild und die Gedanken des Poeten dominiert, schläft er ein. Diese dritte Episode ist dementsprechend eine Traumsequenz, eingeleitet von einer Doppelbelichtung, welche den einschlafenden Poeten und gleichzeitig den leeren, nächtlichen Jahrmarkt zeigt.



Springer Jack

Plötzlich stürzt sich die Tochter angst-erfüllt in die Arme des Poeten. Die Wachsfigur Jacks beginnt sich langsam zu drehen, der Mörder erwacht zum Leben. Die beiden fliehen vor dem Ripper, dieser stakst ihnen langsam und todbringend hinterher. Die Szenerie dieser Episode besteht fortan fast ausschließlich aus surrealen Montagen. Die resultierende Traumhaftigkeit wird durch das abstrakte Bühnenbild unterstrichen. Sämtliche Kulissen erscheinen nun völlig aus **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** entliehen, wobei die Ausstattung dieses Vorgängers auch einen Traum darstellte, allerdings den eines verwirrten

Geistes. Werner Krauss läuft hier zwar langsam durch die durchweg gemalten Kulissen, spielt hierbei jedoch stets weiterhin eine Wachsfigur. Sein Gesicht erscheint wie jenes eines Untoten, eine starre Maske ohne Mimik. Und auch ansonsten sind sämtliche Bewegungen auf das notwendige Minimum reduziert. Nach etwas mehr als fünf Minuten ist diese Episode dann jedoch schon vorbei. Geisterhafte Erscheinungen des Rippers kreisen den Poeten und die Tochter ein und Jack rammt ein Messer in des Poeten Herz.

Der Poet erwacht durch diesen Schreck wieder an seinem Schreibtisch, in den Armen der angebeteten Tochter. Die Figur Jacks steht nach wie vor brav in der Ecke und das vermeintliche Messer entpuppt sich als Füllfederhalter in der Hand des Schreiberlings. Der Poet und die Tochter fallen sich in die Arme. Es folgt der unvermeidliche Kuß, danach ist der Film zu Ende.

Wie bereits erwähnt, ist diese Episode erschreckend kurz. Nachdem die Geschichten um Harun-al-Raschid und Iwan des Schrecklichen zusammen knapp 75 Minuten Laufzeit in die Schale werfen, erscheint der Auftritt Jacks als überraschend mickriges Anhängsel und das Ende des Films ist erreicht, bevor der Zuschauer ernsthaft damit rechnet. Aber trotz aller Kürze reicht die Laufzeit der dritten Episode dennoch aus. Da Paul Leni die expressionistische Bildgestaltung durch das skurille Bühnenbild und die ständigen Überlagerungen der Bilder bis an die Grenzen des Exzesses treibt, verwirrt er den Zuschauer und verstört ihn. Ja, die Episode ist kurz, schmerzhaft kurz. Aber länger als fünf Minuten wäre die heftige Bildsprache hier auch kaum auszuhalten. Aber dies ist auch das Problem dieser Sequenz, denn Leni treibt es hier nicht nur, er übertreibt es. Jacks Auftritt ist bereits vorüber, während sich

der Zuschauer noch verwundert den Kopf kratzt und nach Möglichkeiten sucht, sich auf das, was auf der Leinwand präsentiert wird, einzulassen. Der Film hat keine Chance, hier irgendeine Stimmung zu entfalten. Leni produziert hier nur Verwirrung und Verstörung. Dies ist natürlich auch ein durchaus reizvoller Effekt, aber das geht letztlich schief. Der Zuschauer verläßt das Kino und stellt sich lediglich die Frage, was dieser Scheiß eigentlich sein sollte. Verstört oder gar nachdenklich ist er keineswegs. Und bekanntlich ist das Ende eines Filmes jener Teil, welcher den Gesamteindruck des Publikums am meisten beeinflusst. Hier war Leni übermotiviert und schoß sich, trotz der hohen Qualität der Regie und des Ideenreichtums, ein spektakuläres Eigentor. Und auch das abschließende happy ending in Form des Kusses wirkt in der Folge sehr aufgesetzt und mit Gewalt erzwungen, keineswegs harmonisch. Aus heutiger Sicht kann nicht mehr beurteilt werden, wie dieses Ende ausgesehen hätte, wäre bei der Produktion nicht das Geld ausgegangen. Paul Leni kann man hiermit verteidigen - aber den resultierenden Film macht dies natürlich auch nicht besser.

Da wir gerade bei der Regie sind - die Frage, wer denn nun eigentlich der Regisseur des Films war, sorgt in Filmkreisen ständig für Verunsicherung. In vielen Enzyklopädiën und Berichten wird als Regisseur ein gewisser Leo Birinski aufgeführt. Die Wahrheit liegt in den Interessen begraben, welche Paul Leni im Jahr 1924 am meisten verfolgte. Leni interessierte sich damals vorrangig für die stilistischen Mittel des Filmmachens. Er selbst sagte, er habe bei **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** versucht, mit Bühnenbildern, einer noch nie dagewesenen Beleuchtung und anderen ungewöhnlichen technischen Mitteln



Der wahnsinnig gewordene Iwan dreht das Stundenglas, immer und immer wieder

zu arbeiten, welchen jeglichen Bezug zu der realen Welt vermissen lassen. Er wollte die üblichen Stilmittel des Expressionismus wie das Spiel mit Schatten, Linien und unnatürlichen Bauten zu einer neuartigen, wie er es nannte, „Flüssigkeit des Lichtes“ verhelfen und somit bewußt etwas noch nie Dagewesenes schaffen. Dieses Ziel hat er erreicht, keine Frage. Aber diese stilistische Verbissenheit hatte auch zur Folge, daß er sich mit den gewöhnlichen Aspekten der Regie nicht in vollem Maße auseinandersetzte. Und den Aspekt, welcher am meisten von dieser künstlerischen Denkweise ablenkt, ist die Arbeit mit dem notwendigsten aller Übel, nämlich den Schauspielern. Diese delegierte er dann auch konsequent an Leo Birinski. Birinski leitete die Darsteller, Paul Leni kümmerte sich um den ganzen Rest und natürlich auch das Einfügen der Schauspieler in die Szenerie in passender Art und Weise. Birinski arbeitete in seinem Bereich zwar eigenständig, aber dennoch unter Lenis Leitung. Diese Vorgehensweise war zum Zeitpunkt der Dreharbeiten ungewöhnlich und sorgte somit für nicht unerhebliche Irritationen. Heutzutage ist ein solches Vorgehen in Form einer Arbeitsteilung jedoch durchaus üblich. Das bekannteste Beispiel ist der *second unit director*, welcher die Regie von Szenen wie Stunts übernimmt, welche die Anwesenheit des eigentlichen Regisseurs nicht zwingend erfordern. Oder sie werden wie im Falle von **The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring (2001)**, an einem anderen Set parallel zu der Arbeit des eigentlichen Regisseurs inszeniert, um Zeit und damit Kosten zu sparen, wobei der Hilfsregisseur jedoch stets aus der Ferne angeleitet wird. Paul Lenis rechte Hand Leo Birinski war, entsprechend seiner Tätigkeit als Leiter der Darsteller, auch in erster Linie als Autor tätig. Er schrieb in seiner Karriere die Bücher für etwa ein Dutzend Spielfilme, arbeitete aber weder vor noch nach seiner Tätigkeit für Paul Leni als Regisseur. Die Regie bei **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** kann daher auch in vollem Umfang Paul Leni angerechnet werden, ungeachtet der von ihm angeforderten Unterstützung. Im weiteren Verlauf der Filmgeschichte passierte derartige übrigens noch öfter. Das bekannteste

Beispiel ist erneut ein Vertreter des phantastischen Films mit einem gewaltigen Einschlag des Horrors: **The Thing from Another World (1951)**, bei welchem auch im Vorspann Christian Nyby als Regisseur genannt wird. Dennoch trägt dieser Film die ständige Handschrift von Howard Hawks. Dies ist auch nicht verwunderlich, denn Howard Hawks hatte zwar die Regie an Nyby übergeben, dessen Arbeit aber dennoch ständig nach seinen eigenen Vorstellungen beeinflusst. Leni übte bei **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** jedoch nicht nur eine punktuelle Kontrolle aus, sondern behielt auch bei den Dreharbeiten stets die Fäden in der Hand.



*Der geisterhafte Springer Jack bedroht den Poeten
und seine Liebste*

Den Einfluß der mit **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** auf die Leinwand gebrachten Form des Expressionismus auf die im Laufe der Jahre folgenden Filme habe ich bereits erläutert. Ebenso die von der Besetzung verströmte kommerzielle Attraktivität des Films und auch die, natürlich unfreiwillige, Etablierung des Konzeptes eines aus drei Episoden und eines Rahmens bestehenden Filmes. Der Erfolg des Films ebnete Paul Leni auch endgültig den Weg in die USA, wo er fortan als Filmmacher tätig war - und dies auch überaus erfolgreich, deutlich erfolgreicher als F.W. Murnau, aus dessen Schatten herauszutreten

Paul Leni aufgrund seines verfrühten Todes nie schaffte. Zu unserem Leidwesen, denn Paul Leni kehrte in den folgenden Jahren wiederholt zum Horrorgenre zurück und hätte uns sicherlich noch einige hochwertige Tonfilme beschert, wenn er die Chance dazu gehabt hätte. Nebenbei inspirierte Veidts Darstellung des russischen Zaren auch den russischen Kultregisseur Sergei M. Eisenstein zu seiner Interpretation dieser historischen Persönlichkeit in seinen Filmen *Ivan Groznyj (1945/1958)*.

Daß **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** zu den eher unbekanntenen Horrorfilmen der Stummfilmzeit zählt, hat zwei Gründe. Der erste entstammt aus der Schublade mit der Aufschrift „dumm gelaufen“. **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** galt lange Zeit als verloren und war auch nach seiner Wiederentdeckung nur in unvollständiger Form enthalten. Erst 1996 wurde der Film wieder in seine Originalfassung restauriert und hierbei um 20 Minuten Laufzeit auf die Originallänge von 83 Minuten ergänzt. Der zweite Grund liegt in dem sehr abrupt wirkenden Ende mit der Episode um Jack the Ripper sowie der trotz aller Niedlichkeit und Inspiration doch etwas belanglosen Geschichte um Harun-al-Raschid. Der Film war zwar ein Welterfolg und Kritiker und Publikum bejubelten den Film aufgrund der verwegenen Überblendungen und Bildmontagen, aber aus historischer Sicht rettete dies den Film jedoch nicht vor dem nur selten eintretenden Fall eines qualitativ überlegenen Remakes. Als der gebürtige Ungar Mihaly Kertesz, welchem wir bereits in unserer Chronik des Horrorfilms begegneten, in den USA unter dem Namen Michael Curtiz mit **Mystery of the Wax Museum (1933)** ein Remake von Lenis Film drehte, landete er in der Gunst des Publikums einen echten Kracher, mit welchem sich **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** dann doch nicht messen konnte. Dies gibt Paul Lenis Original endgültig den Status eines Geheimtips.

Aber dies macht **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** auch nicht weniger interessant. Und schon gar nicht weniger bedeutsam.

Kapitel 25

1924

1924 war auch ein Jahr mit einigen großen Filmen. Der bekannteste war natürlich der bereits des öfteren erwähnte *The Thief of Bagdad* (1924), welcher unter der Federführung von Douglas Fairbanks und der Regie von Raoul Walsh entstand. *The Thief of Bagdad* (1924) ist großes, atemberaubendes Kino. Die bislang aufwendigsten und beeindruckendsten amerikanischen Produktionen wie D.W. Griffiths *Intolerance* (1916) hatten nun einen Nachfolger und mussten Platz machen für diesen märchenhaften Film. In etwa 155 Minuten Laufzeit entfaltet sich vor den Augen des Publikums ein kunterbuntes Panoptikum, wie es die Welt bis dahin noch nicht gesehen hatte. Eine mitreißende Geschichte, wundervolle Sets und gigantische Spezialeffekte zogen die Welt in ihren Bann. Douglas Fairbanks hatte für *The Thief of Bagdad* (1924) so manche Idee geklaut oder abgekupfert, aber das Ergebnis überzeugt vollständig. Erzählt wird die Geschichte des Diebes Ahmed, welcher auf die Schnapsidee kommt, in den Palast des Kalifen einzubrechen. Ich denke, das kommt Ihnen inzwischen recht bekannt vor. Seine Diebestour ist jedoch vorbei, als er die Tochter des Kalifen sieht und sich in sie verliebt. Um ihre Hand zu gewinnen, verkleidet er sich als nobler Prinz Achmed und hält zusammen mit drei anderen Bewerbern um die Hand der Schönheit an. Sie wählt ihn, doch der Schwindel fliegt auf und der Kalif läßt ihn nach einer Tracht Prügel aus seinem Palast hinauswerfen. Um die Prinzessin dennoch als Frau zu gewinnen, macht er sich, ebenso wie die anderen Mitbewerber, auf die Suche nach dem seltensten aller Schätze. Von *The Thief of Bagdad* (1924) gab es im Jahr 1940 noch ein Remake gleichen Namens, aber die Klasse des Stummfilms konnte dieses trotz des weitaus höheren Bekanntheitsgrades nicht erreichen.

Ein ebenfalls großes filmisches Spektakel begann von Deutschland aus seinen Siegeszug: Fritz Langs **Die Nibelungen** (1924)¹. Die von der deutschen Sage um den Drachentöter Siegfried, die schöne Kriemhild und den hünenhaften Hagen von Tronje inspirierte Geschichte wurde wie die meisten Filme Langs von Thea von Harbou als Drehbuch verfasst. **Die Nibelungen** (1924) ist tief in dieser mittelalterlichen Legende verwurzelt und wurde mit großartigen Sets und einer imposanten Ausstattung in Szene gesetzt. Im Gegensatz zu *The Thief of Bagdad* (1924) baut Langs Film, wie viele seiner Werke, auch auf Elementen des Horrors auf. Dies sind vor allem die von Fritz Lang inzwischen gewohnte düstere Grundstimmung sowie einzelne Sequenzen des Films. Die auffälligste Szene ist hier Siegfrieds Kampf mit dem Drachen und das anschließende Bad des Helden in dessen Blut. Der

¹**Die Nibelungen**, aka **Nibelungen** (UFA, Deutschland 1924, Regie: Fritz Lang, Produktion: Erich Pommer, Drehbuch: Thea von Harbou, basierend auf einer nordischen Legende, Kamera: Carl Hoffmann, Günther Rittau, Darsteller: Paul Richter, Margaret Schon, Hanna Ralph, Hans Adalbert von Schlettow, Theodor Loos, Hans Carl Müller, Erwin Biswanger, Bernhard Goetzke, Rudolph Rittner, Georg August Koch,

Kapitel: 01 - *Siegfried*, aka *Die Nibelungen: Siegfrieds Tod*, aka *Siegfrieds Tod*, aka *Nibelungen: Siegfried's Death*, Laufzeit: ca. 140 Minuten,

02 - *Kriemhilds Rache*, aka *Die Nibelungen: Kriemhilds Rache*, aka *Kriemhilds Rache*, aka *Nibelungen: Kriemhild's Revenge*, Laufzeit: ca. 144 Minuten)

Drache war übrigens aufwendig in Szene gesetzt. Hierzu ließ Lang ein lebensgroßes Modell der Kreatur anfertigen. Sehr eindrucksvoll inszeniert, ist diese Szene auch ein Vorläufer des klassischen Monsterfilms, wenngleich **Die Nibelungen (1924)** hier im Schatten des im Jahr darauf auf die Öffentlichkeit losgelassenen Saurierepos **The Lost World (1925)** steht. Der signifikante Unterschied zu *The Thief of Bagdad (1924)* besteht jedoch vor allem darin, daß **Die Nibelungen (1924)** ein für den deutschen Film typisches Kunstprodukt ist. Anstelle in einem organischen und natürlichen Set agieren die Schauspieler, geleitet von Langs ausgeprägten künstlerischen Ambitionen, erneut vor betont künstlerischen Kulissen. Eine glaubhafte Verschmelzung der dargestellten Personen mit ihrer Umwelt findet auch in **Die Nibelungen (1924)** nicht statt. Ganz im Gegensatz zu dem amerikanischen *The Thief of Bagdad (1924)*, welcher zwar auch expressionistisch angehaucht war, sich hier aber auf Zweckmäßigkeit beschränkte. Ein Zelebrieren des Expressionismus um den Willen der Kunst selbst blieb dem europäischen Kino und dem deutschen Film im Besonderen vorbehalten. Doch der Expressionismus war inzwischen bereits auf dem absteigenden Ast angekommen und so ist es nicht verwunderlich, daß *The Thief of Bagdad (1924)* trotz einer etwas geringeren filmischen Qualität deutlich erfolgreicher als **Die Nibelungen (1924)** war. Aber letztlich sind beide Filme gleichermaßen sehenswert. **Die Nibelungen (1924)** ist sogar noch etwas attraktiver, denn es handelte sich bei diesem Film um eine Produktion gigantischen Ausmaßes, an welche sich mit Ausnahme von vielleicht D.W. Griffith kaum ein amerikanischer Produzent gewagt hätte.

Die Nibelungen (1924) war das aufwendigste Spektakel, welche bis dahin die deutschen Filmwerkstätten verließ und der Film verlangt auch vom Zuschauer einiges ab. Ein Vergleich mit Richard Wagners schier endlosen Opern drängt sich auf, denn auch **Die Nibelungen (1924)** erfordert vor allem Sitzfleisch. Wie bereits *Die Spinnen (1919)* und *Dr. Mabuse (1922)* lief **Die Nibelungen (1924)** in zwei Teilen in den Kinos, sprengte hier aber dennoch mit seiner Gesamtlaufrzeit von fast fünf Stunden sämtliche Dimensionen. Ein Stummfilm, welcher bereits durch das Prinzip des nicht vorhandenen Tones die volle Aufmerksamkeit des Publikums erfordert, droht ab etwa 2 Stunden Laufzeit zu einer Tortur des Zuschauers zu mutieren. Und **Die Nibelungen (1924)** ist nicht unbedingt der leichteste Stoff und auch wenn der erste Teil des Films mit 140 Minuten Spieldauer durchaus zu fesseln vermag, rangiert Fritz Lang hier dann doch schon beängstigend über der Schmerzgrenze des Publikums. *The Thief of Bagdad (1924)* ist zwar nochmals 15 Minuten länger, bleibt aber aufgrund der direkten Einbeziehung des Zuschauers in die Märchenwelt und des weniger gehaltvollen Inhalts leichter verdaulich. Und im zweiten Teil des Films setzt Fritz Lang nochmal einen drauf, denn nun ist der Film nicht nur um weitere 4 Minuten länger, womit sich noch leben ließe - er ist auch langatmiger als die erste Hälfte seines epischen Werkes. **Die Nibelungen (1924)** ist ein toller Film, aber versuchen Sie erst gar nicht, beide Film an einem Stück und ohne Unterbrechung sehen zu wollen. Sie werden es nicht schaffen.



Deutsches Filmplakat von **Die Nibelungen (1924)**

Ebenfalls nur am Rande durch Horrorelemente tangiert wird **Alice's Spooky Adventure (1924)**², ein weiterer Cartoon aus den Händen von Walt Disney, welcher auf dem Boom von Gruselslapstick-Filmen mitschwamm. Hier besucht Alice eine Geisterstadt namens Spooky Town. Das Besondere an diesem Cartoon ist die parallele Verwendung von Zeichentrickanimationen mit gefilmtem Material. Der Film ist ein typisches Produkt aus der Experimentierphase Walt Disneys. Ein anderer Cartoon, diesmal jedoch aus England, war **Bonzolino (1924)**³. Hier spielte der Hauptcharakter, Bonzo, die Rolle eines gewissen „Bon“ Chaney ...

Etwas horrorlastiger ging es in **Behind the Curtain (1924)**⁴ zur Sache. Das darf man zumindest annehmen, denn der Film hat die Jahrzehnte nicht überlebt und gilt als verschollen. Der Film erzählt die Geschichte eines Mörders, welcher sich zum Schutz vor seinen Verfolgern als Spiritist ausgibt.

Da wir gerade bei Mördern sind - das große Verbrecherserial des Vorjahres erlebte seine Fortsetzung mit **The Further Mysteries of Dr. Fu-Manchu (1923)**⁵. Die Produktionsfirma Stoll spendierte nach der aus 15 Episoden bestehenden Serie **The Mysteries of Dr. Fu-Manchu (1923)** nun weitere acht Kapitel. Das Serial beginnt mit der Erkenntnis von Nayland Smith, daß die Leiche seines Erzfeindes Dr. Fu-Manchu von dessen Jüngern aus dem Leichenhaus gestohlen wurde. Der wieder zum Leben erwachte Verbrecher treibt nun sein Unwesen in Burma. Und die Jagd beginnt von neuem, diesmal aber noch horrorlastiger als in der originalen Serie des Vorjahres. In der zweiten Folge, *The Coughing Horror*, werden Nayland Smith und sein Wegbegleiter Dr. Petrie von Dr. Fu-Manchu entführt, schaffen aber die Flucht und befreien nebenbei eines von Fu-Manchus Opfern, Antonio Strozza. Strozza versteckt sich auf der Farm seines Cousins. Er wird dort jedoch nachts von einem Monster in der Tradition der damals beliebten Affenmenschen bedroht. Smith und Petrie eilen zur Hilfe. In der folgenden Nacht entbrennt ein Kampf zwischen ihnen und dem Monster, in dessen Verlauf der Kreatur ein Arm abgerissen wird. Das Monster flieht zurück zu Dr. Fu-Manchu, doch für Strozza kommt die Hilfe dennoch zu spät. Seine Leiche wird gefunden, die Kehle noch immer von der Hand des Monsters zugeschnürt. In der dritten Episode lockt Dr. Fu-Manchu seine Widersacher in einen gruseligen Turm, aus welchem sie nur mit knapper Not wieder entkommen. In der vierten Episode führt Dr. Fu-Manchu einen Giftgasangriff auf das Leben eines Ägyptologen. Hier kommen Motive zum Einsatz, welche sich auf die in den Medien sehr präsente Öffnung des Grabes von Tut-Ench-Amun zurückführen lassen. In den Episoden 5 und 6 wird dies noch ausgebaut, bis schließlich auch Fu-Manchus Sarkophag geöffnet wird und für böse Überraschungen sorgt.

Einen handfesten Skandal verursachte **Dante's Inferno (1924)**⁶. Die Geschichte um den Film ist etwas skurril, weshalb es sich lohnt, einen etwas genaueren Blick darauf zu werfen.

²**Alice's Spooky Adventure** (Disney, USA 1924)

³**Bonzolino** (Ward, England 1924)

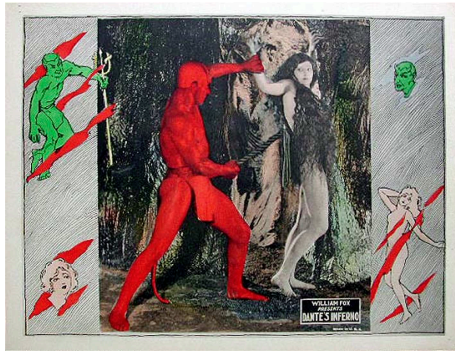
⁴**Behind the Curtain** (Universal, USA 1924, Regie: Chester M. Franklin, Drehbuch: Emil Forest, Harvey Gates, nach einer Geschichte von William J. Flynn, Kamera: Jackson Rose, Darsteller: Lucille Rickson, Johnny Harron, George Cooper, Winifred Bryson, Charles Clary, Laufzeit: ca. 60 Minuten)

⁵**The Further Mysteries of Dr. Fu-Manchu** (Stoll, England 1924, Regie: Fred Paul, Produktion: Oswald Stoll, Drehbuch: Fred Paul, nach Motiven von Sax Rohmer, Kamera: Frank Canham, Darsteller: Harry Agar Lyons, Fred Paul, H. Humberston Wright, Frank Wilson, Dorinea Shirley,

Kapitel: 01 - *The Midnight Summons*, Laufzeit: ca. 20 Minuten,
02 - *The Coughing Horror*, Laufzeit: ca. 21 Minuten,
03 - *Cragmire Tower*, Laufzeit: ca. 24 Minuten,
04 - *The Green Mist*, Laufzeit: ca. 19 Minuten,
05 - *The Café L'Egypte*, Laufzeit: ca. 25 Minuten,
06 - *The Golden Pomegranates*, Laufzeit: ca. 22 Minuten,
07 - *Karamenah*, Laufzeit: ca. 25 Minuten,
08 - *Greywater Park* Laufzeit: ca. 26 Minuten)

⁶**Dante's Inferno** (Fox Film Corporation, USA 1924, Regie: Henry Otto, Drehbuch: Edmund Golding, nach der Geschichte von Cyrus Wood, Kamera: Joseph H. August, Darsteller: Ralph Lewis, Winifred Landis, Lawson Utt, Pauline Starke, Josef Swickard, Gloria Grey, William Scott, Laufzeit: ca. 54 Minuten)

Der Titel des Films ist mitnichten Programm. Es handelt sich nicht um eine Verfilmung von Dante Alighieris *La Divina Comedia*, sondern orientiert sich vorrangig an einer Geschichte des Autoren Cyrus Wood. Nimmt man es ganz genau, ist der Film der von Charles Dickens verfassten Geschichte *A Christmas Carol* noch am ähnlichsten. Erzählt wird die Geschichte des Unternehmers Mortimer Judd, welcher einen ehemaligen Freund in den Tod treibt. Kurz vor seinem Selbstmord drückt dieser Mortimer Judd ein Exemplar von Dantes Werk als warnenden Hinweis in die Hand. Judd liest das Buch, schaltet aber sein Gehirn dabei nicht ein und verfolgt seine Geschäfte weiterhin in der gewohnten rücksichtslosen Manier. Dies hat zur Folge, daß alles, was ihm wichtig ist, den Bach runtergeht. Schlimmer noch, er wird des Mordes an seinem Freund angeklagt und auf dem elektrischen Stuhl hingerichtet. Nach seinem Tod landet Judd in der Hölle und muß zuschauen, wie die verlorenen Seelen gefoltert werden. Und wie so oft in den Moralfetzen dieser Tage wacht Mortimer Judd am Ende an seinem Schreibtisch auf. Alles war nur geträumt und von nun an ist Mortimer Judd ein besserer Mensch.



Lobby Card zu **Dante's Inferno** (1924). Zu sehen ist hier die berühmte Peitschenszene mit Pauline Starke.

Für den eigentlichen Skandal sorgten die Darstellungen der Hölle. Wie von den Amerikanern gewohnt, lag der Grund für die Erregung nicht in der Darstellung von Gewalt in jenen Szenen, sondern bei den Darstellern. Sie wurden bei den Dreharbeiten zu den Szenen in hautfarbene Anzüge, body stockings, gesteckt, so daß der Eindruck entsteht, sie seien unbekleidet. Gut, damit konnte man noch einigermaßen leben, wäre da nicht die Darstellerin Pauline Starke gewesen. Heute kann nicht mehr nachvollzogen werden, ob Pauline Starke hier eine frühe Version des method acting praktizierte oder exhibitionistisch veranlagt war, denn sie lehnte die body stockings rigoros ab und trat in der Tat

völlig nackt vor die Kamera. Mit der Folge, daß die Zensoren Amok liefen und der Film lange Zeit zu den meistgesuchten Filmen der USA avancierte. In der berühmtesten Szene war Pauline Starke nackt an die Wand gekettet, ihre Brüste von ihren langen Haaren verhüllt, und wurde von einem Dämon gepeitscht. Tja, für Freunde der Exploitation hört sich das heute noch recht lecker an und das Publikum empfand dies 1924 nicht anders. Das konservative Establishment hingegen schnappte nach Luft und holte die Schere raus. Dies hatte dann wiederum zur Folge, daß der Film zwar einen Platz im Museum of Modern Art von New York erhielt, aber auch nur in geschnittener Form. Die Fachwelt stritt sich auch über einige Szenen der Hölle, bei welchen aufgrund des Bühnenbildes und der etwas schlechteren Qualität vermutet wurde, sie seien aus einem unbekanntem europäischen Film geklaut. Aber dies konnte bis heute niemand wirklich belegen. Dafür schafften es einige Ausschnitte aus **Dante's Inferno** (1924) zu einer unfreiwilligen Wiederaufführung, als sie in **Maniac** (1934) ohne Vorwarnung erneut auftauchten.

Nicht minder interessant, aber von höherer Qualität und durchaus auch ein kleines Meisterwerk, ist ein Film von Robert Wiene. Ja genau, jener künstlerisch totgeglaubte Robert Wiene, welcher bei **Das Cabinet des Dr. Caligari** (1919) die Regie führte. Sein **Orlacs Hände** (1924)⁷ hat die Besprechung in Form eines eigenen Kapitels nur knapp verfehlt. Dies liegt vor allem daran, daß keine Fassungen des Films mit vernünftiger Qualität und

⁷Orlacs Hände, aka **Die unheimlichen Hände des Dr. Orlac**, aka **The Hands of Orlac** (Pan Film, Deutschland 1924, Regie: Robert Wiene, Drehbuch: Edmund Golding, Louis Nerz, nach dem Roman *Les mains d'Orlac* von Maurice Renard, Kamera: Hans Androschin, Günther Krampf, Darsteller: Conrad Veidt, Fritz Kortner, Carmen Cartellieri, Alexandra Sorina, Fritz Stassny, Paul Askonas, Laufzeit: ca. 92 Minuten)

Vollständigkeit verfügbar waren, als dieses Kapitel geschrieben wurde. Dieser Film ist, abgesehen vielleicht von sagemumwobenen Archiven, nur Form einer qualitativ grauenhaften amerikanischen Videokassette erhältlich und ist dort auch noch unvollständig. **Orlacs Hände (1924)** schreit förmlich nach einer umfassenden Restauration, aber solange diese nicht stattfindet, macht es kaum Sinn, ihm ein eigenes Kapitel zu widmen. Denn Sie, werter Leser, hätten derzeit keine Chance, den Film in angemessener Form in die Finger zu bekommen und er kann somit kaum wie die anderen herausragenden Filme als Pflichtprogramm angesehen werden⁸.

Orlac, dargestellt von dem kongenialen Conrad Veidt, ist ein berühmter Pianist. Bei einem Eisenbahnunglück verliert er beide Hände und sein Leben wird somit seines Sinnes beraubt. Nachdem Orlac im Krankenhaus eingeliefert worden ist, führt ein nicht minder berühmter Chirurg eine Transplantation durch. Kurz nach Orlac wurde die Leiche eines Serienmörders eingeliefert, der seine Opfer stets mit einem Messer erstach und der Chirurg verleiht Orlac des Mörders Hände. Orlac ist sich der Herkunft seiner neuen Hände zuerst nicht bewußt. Aber nachdem er erfährt, wem sie ursprünglich gehörten, beginnt für Orlac ein unaufhaltsamer Abstieg in den Wahnsinn. Denn die mörderischen Hände drängen danach, ihr altes Treiben fortzusetzen. Die grauenhafte Gefühlskälte der Hände pflanzt sich zunehmend in Orlacs Körper fort und droht, Orlacs Körper und Geist in Besitz zu nehmen. Als erneut ein Mörder sein Unwesen treibt, gerät Orlac in den Verdacht, die Untaten begangen zu haben. Doch am Schluß stellt sich dann heraus, daß es diese eingelieferte Leiche eines Mörders nie gegeben hat und er das Opfer eines großangelegten Betrugers wurde.



Conrad Veidt in **Orlacs Hände (1924)**

Der Film ist in zwei Punkten sehr eindrucksvoll. Als erstes wäre Wienes Regiearbeit zu nennen, denn der Film ist in hohem Maße künstlerisch ausgefallen und sehr überlegt inszeniert. Dies ist auch auf ein knappes Budget zurückzuführen, welches Wiene dazu zwang, mit einer hochgradig effizienten Beleuchtungsorgie diese Limitierung zu verschleiern, ohne daß sie dem Publikum bewußt wird. Dies verleiht dann vielen Szenen auch ein hohes Maß an Intensität und der Film fesselt hierdurch dann wiederum den Betrachter. Schon zu Beginn macht sich dies bemerkbar, als Wiene das Eisenbahnunglück inszeniert. Man bekommt natürlich keinen entgleisenden Zug zu sehen, aber stattdessen ein mutiges und wildes Spiel mit Licht und Schatten. Im weiteren Verlauf des Films drückt die Kameraarbeit dem Film dann einen unverkennbaren Stempel auf. Einflußreich war hier neben den oftmals im Dunkeln liegenden Kulissen vor allem der bereits von Murnau in **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** angedeutete Kniff, die Kamera möglichst in einem Türrahmen oder unter einem Torbogen zu positionieren und somit einen Rahmen zu schaffen. Somit erhält **Orlacs Hände (1924)** einen durchgehenden Hauch des *Gothic*, stärker als die deutschen Produktionen aus den Jahren zuvor. In der Horrorwelle der frühen 30er Jahre imitierten die amerikanischen Regisseure diesen Stil Wienes in hohem Maße und verliehen hierdurch ihren Filmen das für diese Zeit typische Erscheinungsbild.

Der zweite lobenswerte Aspekt des Films heißt Conrad Veidt. In **Orlacs Hände (1924)** hat er einen seiner stärksten Auftritte. Er spielt seine Rolle mit ungeheurer Intensität, ohne zu sehr in das während der Stummfilmzeit stark verbreitete Overacting zu verfallen. Veidt

⁸Sollte **Orlacs Hände (1924)** in den nächsten Jahren eine Restauration erleben und wieder vollständig dem Publikum zugänglich gemacht werden, wird eine umfangreichere Besprechung in der nächsten Version dieses Buches enthalten sein. Betrachten Sie den Film bis dahin nicht als Pflichtprogramm für Freunde des Horrors, sondern vielmehr als Geheimtip.

spielt die Rolle glaubhaft. Die bekannteste Einstellung des Films, in welcher Veidt voller Entsetzen auf die vor seinem Gesicht erhobenen dämonischen Hände starrt, dürften auch viele Nichtkenner des Films hier und dort bereits als Szenenfoto gesehen haben. Und Veidts berühmteste Szene in seiner Karriere ist auch in diesem Film zu finden, als seine vor ihm ausgestreckten Hände nicht nur ein Eigenleben zu entwickeln scheinen, sondern den Rest des unwilligen Körpers hinter sich herziehen. Conrad Veidt war auf dem besten Wege, eine Ikone des Horrorfilms zu werden, aber seine Abkehr von Deutschland und sein Entschluß, keine derart extremen Charaktere in seiner weiteren Laufbahn zu verkörpern und sich mehr der weniger plakativen Schauspielkunst zuzuwenden, ließen seinen Bekanntheitsgrad dann doch leider nicht in diesem Maße anwachsen, wie es das vorhandene Potential als Schauspieler möglich hätte machen können.

Orlacs Hände (1924) war ein Film, welcher das Publikum in zwei Lager spaltete. Schon bei der Premiere gab es Pfiffe und Buhrufe, aber ebenso stehende Ovationen. Der Film wurde auch in den USA aufgeführt und die dortigen Reaktionen waren ebenfalls polarisiert. Der Film war zwar erfolgreich und wurde ausgiebig gelobt, aber es reichte nicht für einen wirklich umwerfenden Erfolg. Wobei Wienes Film es jedoch auch nicht leicht hatte, denn die Konkurrenz war mit *The Thief of Bagdad (1924)*, **Die Nibelungen (1924)**, **Das Wachsfingerkabinett (1924)**, *Peter Pan (1924)* und Murnaus vielleicht bestem Film, *Der letzte Mann (1924)*, sehr erdrückend. **Orlacs Hände (1924)** als kleine Perle blieb in diesem Jahr mit all seinen großen Produktionen nur wenig Raum zur Entfaltung und wurde daher oftmals auch nur am Rande wahrgenommen. Seine heutige Reputation als Meisterwerk erhielt der Film erst im Laufe der Zeit, vor allem durch eine Vielzahl von Abkömmlingen. Karl Freund inszenierte ein qualitativ fast gleichwertiges Remake mit dem Titel **Mad Love (1935)** und Peter Lorre sowie Colin Clive in den Hauptrollen. Die restlichen Remakes waren schlechter, darunter Titel wie **Les mains d'Orlac (1960)** und **The Hands of a Stranger (1962)**. Filme, welche das Motiv aufgriffen, blieben auch nicht selten. **The Beast with Five Fingers (1946)**, ebenfalls mit Peter Lorre in der Hauptrolle, ist so ein Fall. **The Hand (1981)** von Oliver Stone und mit Michael Caine ist einer der typischen schlechteren Ableger. Gleiches gilt für das recht erfolgreich vermarktete, aber dennoch dürftige Slasher-Filmchen **Idle Hands (1999)**. Und nicht zu vergessen die Vielzahl von Filmen, in welchen abgetrennte Hände in Nebenrollen ihr Eigenleben behalten, darunter **Evil Dead 2: Dead by Dawn (1987)** und natürlich **The Addams Family (1991)**. Diese Filme bedienen sich hier natürlich nicht an Wienes **Orlacs Hände (1924)**, sondern an der Romanvorlage *Les mains d'Orlac* von Maurice Renard. Aber von all diesen Filmen war **Orlacs Hände (1924)** nicht nur der erste, sondern auch einer der besten.

In **On Time (1924)**⁹ versucht der junge Harry Willis vergeblich ein Versprechen, welches er seiner Liebsten gab, einzulösen. Er versprach, innerhalb von sechs Monaten ein großes Vermögen zu erlangen, aber es klappte nicht. Das Mädchen gibt ihm zum Trost einen chinesischen Glücksbringer und siehe da, das Glück scheint ihm nun hold zu sein. Ein mysteriöser Chinese bietet ihm kurz darauf einen Job an. Harry muß lediglich einen Tag lang alles tun, was ihm befohlen wird und dafür soll er 10.000 Dollar Belohnung erhalten. Harry willigt natürlich ein und dies ist der Auftakt für eine Serie wilder Abenteuer, in welche er gestürzt wird. Dem Horror wird Genüge getan, als Harry in die Hände eines *mad scientist* fällt, welcher plant, Harrys Gehirn durch jenes eines Gorillas auszutauschen. Doch das glückliche Ende findet natürlich statt, indem Harry erfährt, daß all die erlebten Abenteuer nur einen Test durch einen Filmproduzenten darstellten. Harry erhält die 10.000 Dollar, dazu noch einen Vertrag als Schauspieler in Hollywood - und natürlich auch die Hand seiner Liebsten.

Hach, seufz, schnief. Wie romantisch. Nun ja, legen wir die Taschentücher wieder beiseite und betrachten wir den Film etwas genauer. **On Time (1924)** lief im großen Stil in

⁹**On Time** (*Carlos, USA 1924, Regie: Henry Lehrman, Produktion: Richard Talmadge, Drehbuch: Garrett Ford, Kamera: William Marshall, Darsteller: Richard Talmadge, Billie Dove, Charles Glary, Stuart Holmes, Fred Kirby, Tom Wilson, Laufzeit: ca. 67 Minuten*)

den amerikanischen Kinos, aber das sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Inszenierung ebenso platt ist wie der Schluß der Geschichte kitschig. Daß sich die Handlung selbst auf einen der vielen und nicht gerade von hohem Niveau geprägten Plots beschränkt, in welchen man krampfhaft versucht, eine Slapstick-Komödie mit dem Horror zu kreuzen, macht den Film auch nicht interessanter, oder besser gesagt: ertragswerter. Aber er ist immerhin ein Beispiel dafür, wie schlechte Filme entstehen und wohin sie führen. Der Produzent und Hauptdarsteller, Richard Talmadge, war nämlich eigentlich ein Stunt Double des Komikers Harold Lloyd und auch von Douglas Fairbanks. Diese Herkunft spiegelt sich im Endprodukt wieder, denn in seiner Darstellung des Harry Willis imitiert er Fairbanks bis an die Grenze zur Lächerlichkeit und versucht, mit dem ganzen Film auf der Erfolgswelle der Slapstick-Komödien mitzureiten, welche neben einigen anderen auch Harold Lloyd berühmt machten. Talmadge bietet somit keine eigenständige Kreativität. Er öffnet nur nach, was wesentlich talentiertere Geister vor ihm bereits etablierten. Und auf den Regiestuhl setzte er auch prompt Henry Lehrman, einen durchschnittlichen Regisseur, welchem die Gnade zuteil ward, einige Komödien mit Charlie Chaplin drehen zu dürfen. Das Problem war nur, daß in **On Time (1924)** niemand von Kaliber eines Chaplin oder Lloyd mitspielte und somit kein Darsteller, welcher inmunde gewesen wäre, einen Film im Alleingang zu tragen. Dementsprechend ist der Film derart flach inszeniert, daß man dankbar sein kann, daß er noch in der Stummfilmzeit entstand. Es schmerzt genug, den Film zu sehen. Glücklicherweise muß man ihn nicht auch noch hören. Die gute Nachricht ist allerdings, daß Richard Talmadge späterhin von Spielfilmen die Finger ließ. Er beschränkte sich fortan, vielleicht sogar in einem verspäteten Anfall von Selbsterkenntnis, auf die Arbeit als Regisseur von Stuntszenen.

Der letzte der großen, kommerziell erfolgreichen Filme dieses Jahres ist wieder etwas erfreulicher. Allerdings wird er hier nur der Vollständigkeit halber erwähnt, denn die darin auftauchenden Parallelen zu der Welt des Horrorfilms sind unbeabsichtigt und auch von stilistischer und nicht inhaltlicher Natur. Hier finden wir keine unmittelbaren Horrorelemente vor. Lediglich der Bühnenbau und Teile der Inszenierung orientieren sich an den expressionistischen deutschen Horrorfilmen, vor allem an **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)**, und wecken somit Assoziationen zu diesem Horrorklassiker. Die russische Produktion **Aelita (1924)**¹⁰ ist inzwischen jedoch hauptsächlich als opulenter Klassiker der Science Fiction in Erinnerung, welcher deutlich progandistische Züge ganz im Sinne des Kommunismus trägt. Der Film selbst ist zwar mit der Optik eines Horrorfilms versehen, aber die Geschichte um die Entdeckung einer Zivilisation auf dem Mars ist letztlich eine innovative Weltraumoper. Daher nehmen wir die Ähnlichkeit zur Kenntnis und widmen uns schnell wieder den wirklichen Vertretern des gepflegten Grusels.

Die restlichen jener Gruselfilme dieses Filmjahres sind von eher belangloser Natur und schnell abgehandelt. **Fools in the Dark (1924)**¹¹ ist ein weiterer *haunted house spoof*, in welchem ein Skelett einen Mann durch das übliche Spukhaus scheucht. In Österreich schob man mit **Hänsel und Gretel (1924)**¹² eine Verfilmung der Geschichte der Gebrüder Grimm auf die Leinwände. In dem Kurzfilm **The Haunted Hills (1924)**¹³ wird ein Verbrecher durch unheimliche Vorfälle in den moralisch korrekten Tod getrieben. Und auch Harold Lloyd kehrte ein weiteres Mal in das klassische Spukhaus zurück, dieses Mal in einer Par-

¹⁰**Aelita**, aka **Aelita: Der Flug zum Mars**, aka **Aelita: Queen of Mars**, aka **Revolt of the Robots** (*Mezhrabpom, Russland 1924, Regie: Yakov Protazanow, Drehbuch: Fyodor Otsep, Aleksei Fajko*, basierend auf dem Roman von Aleksei Tolstoy, *Kamera: Yuri Zhelyabuzhky, Emil Schünemann, Darsteller: Igor Illinsky, Yulia Solntseva, Nikolai Tseretelly, Nikolai Batalov, Konstantin Eggert, Laufzeit: ca. 77 Minuten*)

¹¹**Fools in the Dark** (*Film Booking Offices of America, USA 1924, Regie: Alfred Santell, Drehbuch: John Grey, Bertram Millhauser*, basierend auf Millhausers Erzählung *Peaceful Percy*, *Kamera: Blake Wagner, Leon Eycke, Darsteller: Tom Wilson, Patsy Ruth Miller, Matt Moore, Laufzeit: ca. 69 Minuten*)

¹²**Hänsel und Gretel**, aka **Hansel and Gretel** (*Österreich 1924, Laufzeit: ca. 80 Minuten*)

¹³**The Haunted Hills** (*Educational, USA 1924, Laufzeit: ca. 11 Minuten*)

odie auf D.W. Griffiths **One Exciting Night (1922)** mit dem Titel **Hot Water (1924)**¹⁴. Der zweite russische Film aus diesem Jahr, diesmal mit deutlich engerer Bindung an den Horror als es bei **Aelita (1924)** der Fall war, trägt den Titel **Mezhplanetnaya revoliutsiya (1924)**¹⁵. Dieser Film war ein äußerst propagandistischer Cartoon, in welchem nationalsozialistische und vor allem kapitalistische Untermenschen einer Frau mittels Strohhalmen das Blut aus dem Körper saugen. In **The Shadow of the East (1924)**¹⁶ wird ein Mann vom Geist eines indischen Mädchens heimgesucht. **Son of Satan (1924)**¹⁷ spielt in einem Spukhaus, mehr ist über den Film nicht mehr bekannt. **That's the Spirit (1924)**¹⁸ ist ein Kurzfilm in Form einer Komödie, in welchem es Skelette, Geister und als Krönung ein untotes, fliegendes Huhn mit dem Totenschädel eines Menschen auf dem dünnen Hals zu sehen gibt. **Those Who Dare (1924)**¹⁹ ist ein unterhaltsamer Film um eine Meuterei auf einem Schiff. Der Anführer der Meuterer praktiziert hier die Voodoo-Magie. In **Unseen Hands (1924)**²⁰ erleidet ein Mörder einen tödlichen Herzinfarkt, als er vom Geist eines seiner Opfer heimgesucht wird. Und in **Vanity's Price (1924)**²¹ wird eine alternde Diva von einem *mad scientist* wieder verjüngt, doch dies ist nicht von Dauer. Der abschließende Film mit Motiven des Horrors, welcher sich eine Erwähnung verdient hat, ist **What an Eye (1924)**²², welcher zur Abwechslung nicht nur von einem Spukhaus erzählt, sondern darüber hinaus auch noch, wie der Titel bereits erahnen läßt, von einer Kreatur mit einem riesigen Auge, welches in einem Stadtviertel sein Unwesen treibt.

Das Jahr 1924 stand erneut im Zeichen des deutschen Horrorfilms mit seinem expressionistischen Erscheinungsbild. Doch es zeichnete sich bereits eine Veränderung am Horizont ab. Es fällt nicht nur auf, daß Hollywood sich anschickte, den Markt für Filme aus dem Reich des Grauens für sich zu erschließen und die meisten Produktionen aus den USA stammten. Nein, dieses Mal bekam das europäische Gruselkino auch Konkurrenz in Form amerikanischer Kassenschlager, welche nicht nur wie einzelne Inseln aus einem Meer der Bedeutungslosigkeit für den Horrorfilm herausragen. Nun gab es eine konkurrenzfähige, wenn auch kleine Inselkette. Die Präsenz des deutschen Films mit **Das Wachsfingerringkabinett (1924)**, **Die Nibelungen (1924)** und **Orlacs Hände (1924)** war zwar immer noch sehr beeindruckend und dominierend, aber der Stern des deutschen Horrorfilms hatte ebenso wie die enge Verbundenheit mit dem Expressionismus seinen höchsten Stand am Firmament bereits überschritten. Die katastrophale Wirtschaftslage und unsichere politische Situation in Deutschland veranlaßte nun einige Koryphäen des deutschen Films, ihrem Heimatland den Rücken zuzukehren und in die USA auszuwandern, worunter natürlich der deutsche Film ebenso litt wie Hollywood davon profitierte. Aber mit dem Beginn des folgenden Jahres war die amerikanische Filmwirtschaft auch im Metier des Horrorfilms inzwischen erwachsen geworden. Und diesen neu erwachten Anspruch auf den Thron des Horrorgenres meldete Hollywood 1925 dann mit zwei Produktionen an, welche so innova-

¹⁴**Hot Water** (*Pathé, USA 1924, Regie: Sam Taylor, Fred Newmeyer, Drehbuch: Sam Taylor, Tommy Gray, John Grey, Tim Whelan, Kamera: Walter Lundin, Darsteller: Harold Lloyd, Jobyna Ralston, Josephine Crowell, Charles Stevenson, Laufzeit: ca. 50 Minuten*)

¹⁵**Mezhplanetnaya revoliutsiya**, aka **Interplanetary Revolution** (*SFT, Russland 1924, Laufzeit: ca. 6 Minuten*)

¹⁶**The Shadow of the East** (*Fox Film Corporation, USA 1924, Regie: George Archainbaud, Darsteller: Frank Mayo, Evelyn Brent, Laufzeit: ca. 61 Minuten*)

¹⁷**Son of Satan**, aka **A Son of Satan** (*Micheaux, USA 1924, Darsteller: Andrew Bishop, Ida Anderson, Laufzeit: ca. 65 Minuten*)

¹⁸**That's the Spirit** (*Universal, USA 1924, Darsteller: Bert Roach, Laufzeit: ca. 11 Minuten*)

¹⁹**Those Who Dare** (*Creative, USA 1924, Regie: John O'Brien, Drehbuch: Frank Beresford, nach einer Geschichte von I.W. Irving, Darsteller: John Bowers, Marguerite De La Motte, Spottiswoode Aitken, Claire McDowell, Joseph Dowling, Laufzeit: ca. 70 Minuten*)

²⁰**Unseen Hands** (*Associated Exhibitors, USA 1924, Regie: Jacques Jaccard, Laufzeit: ca. 63 Minuten*)

²¹**Vanity's Price** (*Film Booking Offices of America, USA 1924, Regie: Roy W. Neill, Darsteller: Anna Q. Nilsson, Stuart Holmes, Laufzeit: ca. 60 Minuten*)

²²**What an Eye** (*Universal, USA 1924, Regie, Drehbuch: Edward L. Luddy, Darsteller: Buddy Messinger, Laufzeit: ca. 22 Minuten*)

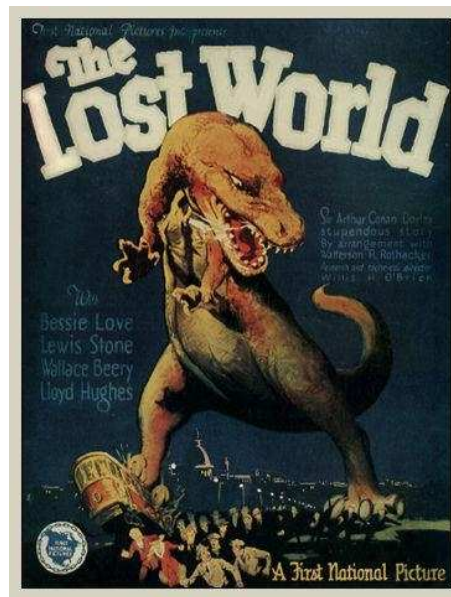
tiv und gigantisch waren, daß die USA fortan das Ruder als für den Horrorfilm wichtigstes Herstellungsland regelrecht an sich rissen. Diese beiden Produktionen waren technisch und inhaltlich in einem solchen Maße sensationell, daß sie noch heute ihr Publikum zu fesseln vermögen. Den ersten dieser beiden Filme sehen wir uns im folgenden Kapitel genauer an.

Kapitel 26

The Lost World (1925)

Bevor Sie sich nun auf die Lektüre dieses Kapitels einlassen, ist ein Hinweis vonnöten. Falls Sie diese Zeilen lesen, weil Sie bei **The Lost World (1925)**¹ einen gruseligen oder auch nur unheimlichen Film erwarten, haben Sie bei diesem eher Film schlechte Karten. Hier muß man den Horror wirklich mit der Lupe suchen. Interessieren Sie sich jedoch für die filmhistorischen Zusammenhänge wie den Einfluß des Films auf das Genre und nachfolgende Horrorstreifen, gehört der Film hingegen zum Pflichtprogramm. **The Lost World (1925)** ist einer jener Grenzfälle, welche ein Subgenre des Horrors aus der Taufe hoben, mit dem Genre jedoch selbst nicht viel zu tun haben. Das mit diesem Film eingeläutete Subgenre ist jenes des Monsterfilms. Bis in die heutige Zeit zehren die Nachfahren dieser Verfilmung des Romanklassikers von Sir Arthur Conan Doyle von den hier erstmals präsentierten Inhalten. Hierzu gehören vor allem bedrohlich wirkende Dinosaurier und riesige Urweltbestien, welche komplette Straßenzüge vernichten und eine panische Menschenmenge vor sich hertreiben. Sei es **King Kong (1933)**, **The Beast from 20,000 Fathoms (1953)**, **Gojira (1954)**, **It Came from Beneath the Sea (1955)** oder ein **Jurassic Park (1993)**, all diese und ihre artverwandten Filme schulden **The Lost World (1925)** einen beachtlichen Tribut. Betrachtet man den Film jedoch nicht im Kontext des Horrorgenres, sondern als hiervon losgelöstes Werk, bleibt von dem Stoff, aus welchem späterhin Alpträume entstanden, nur so wenig übrig, daß man den Film eher als Kreuzung der Science Fiction mit gängigen Zutaten des Abenteuerfilms beurteilt.

The Lost World (1925) hätte als die wohl größte Orgie der Spezialeffekte der Stummfilmzeit zu einem der großen Klassiker werden können, wäre der Film nicht zur falschen Zeit



US-Fimlplakat

¹**The Lost World**, aka **Die verlorene Welt** (First National Pictures, USA 1925, Regie: Harry O. Hoyt, Willis O'Brien, Drehbuch: Marion Fairfax, nach dem Roman *The Lost World* von Sir Arthur Conan Doyle, Kamera: Arthur Edeson, Spezialeffekte: Willis O'Brien, Marcel Delgado, Darsteller: Bessie Love, Lloyd Hughes, Wallace Beery, Lewis Stone, Arthur Hoyt, Bull Montana, Laufzeit: ca. 104 Minuten)

von dem falschen Verleih produziert worden. Stattdessen wurde der Film ein prominentes Opfer einer verfehlten Firmenpolitik. Als etwa vier Jahre nach seinem gewaltigen Siegeszug die ersten Tonfilme über die Leinwände knatterten, ließ sich die Führung von First National Pictures, den späteren Warner Bros., auf Drängen der Rechteinhaberin eventueller Remakes, Aileen Rothacker, auf einen zweifelhaften Handel ein. Um einem zukünftigen Tonfilm-Remake nicht den Erfolg durch diesen überragenden Stummfilm zu vermasseln, wurde der Film mit seiner Originallaufzeit von 104 Minuten auf etwa 55 Minuten gekürzt. Sofort im Anschluß wurde der Master des originalen Schnitts vernichtet.

Die Absicht, ein Remake in Form eines Talkies zu drehen, wurde nicht in die Tat umgesetzt. Die beiden Regisseure von **The Lost World (1925)** begannen nach der Vernichtung des originalen Masters und dem verworfenen Gedanken an eine Fortsetzung mit der Arbeit an *Creation (1931)*. In diesem Film geraten die Überlebenden einer Schiffskatastrophe mittels eines U-Boots auf eine durch einen Vulkanausbruch neu entstandene Insel, welche von Dinosauriern bewohnt ist. Doch nachdem etwa 52 Minuten des Films im Kasten waren, wurde das Projekt von RKO wegen der zu hohen Produktionskosten gestoppt, der Film somit niemals fertiggestellt. Das geplante Projekt mutierte zu **King Kong (1933)**, welcher nur noch in kurzen Urwald-Sequenzen an **The Lost World (1925)** erinnert.

Eine Neuverfilmung fand erst mit Irwin Allens **The Lost World (1960)** statt, mit Michael Rennie, Jill St. John und Claude Rains in den Hauptrollen. Dieses Remake kann sich mit dem zerstörten Original aber in keiner Hinsicht messen. 1982 plante Universal, ein erneutes Remake des Films in Angriff zu nehmen und als Regisseur sollte die Regielegende Jack Arnold dienen. Doch dieses Projekt wurde auf Eis gelegt, nachdem in der Chefetage Universals ein Wechsel stattfand und die neue Führung nicht sehr begeistert von Arnolds Vorhaben war. 1984 kam das Projekt dann jedoch erneut auf den Tisch, mit John Landis als heißem Kandidaten für den Regiestuhl. Doch nun erschienen die voraussichtlichen Produktionskosten von 10 Millionen Dollar als zu hoch.

Einige Jahre später schrieb der Autor Richard Matheson ein weiteres Drehbuch, welche Universal im Jahr 1992 verfilmen wollte. Für die Hauptrolle des Professors Challenger war Sean Connery vorgesehen. Doch auch dieses Projekt scheiterte in der Planungsphase, als die Universal die Rechte an dem Roman *Dino Park* von Michael Crichton erstand, welcher dann als **Jurassic Park (1993)** verfilmt wurde.

Michael Crichton veröffentlichte mit *The Lost World* nach dem Erfolg von **Jurassic Park (1993)** ein unverhohlenes und qualitativ hundserbärmliches Plagiat von Arthur Conan Doyles Roman und Steven Spielberg schlachtete Doyles klassische Vorlage und dessen direkte Verfilmung zu seinem desaströsen **The Lost World: Jurassic Park (1993)** aus. **The Lost World (1925)** wurde also, bildlich gesprochen, nicht nur hingerichtet, sondern die Leiche auch noch gefleddert.

Aber wir können trotzdem noch eine Kerze anzünden.

1992 entdeckte ein ehemaliger Mitarbeiter der Firma George Eastman House in einem Filmarchiv in Prag einen fast vollständigen Abzug der Ausgabe des Films aus dem Jahr 1925. Angespitzt durch diesen Fund machte man sich auf die Suche nach dem fehlenden Rest und so tauchten weitere sechseinhalb Minuten als Fragmente in der amerikanischen Library of Congress sowie bei zwei Privatsammlern auf, welche das Material auch zur Verfügung stellten. Von der originalen Filmlänge von etwa 3040 Metern hatte man nun plötzlich etwa 2800 Meter Material wieder aufgefunden. Aus zwei größeren Fragmenten des originalen Drehbuchs und einer Vielzahl von Rechercheergebnissen, welche von Eastman im Laufe der Jahre zusammengetragen wurden, ergab sich somit die Chance zu einer Rekonstruktion. Mit Hilfe privater Spendenaufufe schaffte man es so, die erforderlichen 80.000 Dollar aufzutreiben und im Jahr 2000 wurde dann schließlich die bestmögliche Restauration durch die niederländische Firma Haghefilm abgeschlossen und das Endergebnis in den USA in Form einer von Blackhawk Films produzierten und dem Label Image Entertainment publizierten DVD der Öffentlichkeit präsentiert. Von den 104 Minuten Laufzeit

konnten somit 94 Minuten gerettet werden und die fehlenden Segmente sind zum Glück nicht weiter wichtig. Es handelt sich hierbei um einen Prolog mit Arthur Conan Doyle, in welchem man sehen kann, wie er mit dem Schreiben seiner Romanvorlage beginnt. Dieser Teil wurde durch einen Auftritt von Arthur Conan Doyle ersetzt, welcher 1927 für eine Dokumentation gedreht wurde. Vom eigentlichen Film fehlen nur kurze Sequenzen, welche in kurzen Sprüngen innerhalb einer Einstellung resultieren, verursacht durch Brüche oder Zersplitterung des Negativs, sowie leicht verfrühte oder verspätete Szenenwechsel aufgrund unbrauchbarer Enden der einzelnen Filmrollen.

Gut, schauen wir uns nun den Film an. Achten Sie spaßeshalber darauf, ob Sie irgendwelche Parallelen zu gleichgelagerten Filmen neueren Herstellungsdatums entdecken.

Gleich zu Beginn, im eröffnenden Titel, stoßen wir auf eine Aussage, welchen den Kenner von Arthur Conan Doyles gleichnamigen Roman irritiert. Hier steht geschrieben: „Sir Arthur Conan Doyles erstaunliche Geschichte des Abenteuers und der Romanze“. Im Roman fehlt von Liebesgeschichten jedoch jede Spur. Genauer gesagt ist der Roman von Männern dominiert. Der Film weicht diesbezüglich also von der Erzählung ab. Die Drehbuchautorin Marion Fairfax stand nämlich vor dem Problem, daß die Dominanz von Männern aus kommerzieller Sicht dem Film seines Potentials als Geldquelle abträglich sein dürfte und sie arbeitete deshalb eine Dreiecksbeziehung in ihr Skript ein. Im Vorspann passiert auch noch etwas recht seltenes, denn es werden zwei Regisseure genannt. Zuerst fällt der Name von Harry O. Hoyt als dramaturgischem Regisseur, dann wird Willis H. O'Brien als technischer Regisseur benannt. Dies war nicht nur eine faire Geste, sondern auch eine unumstößliche Tatsache. Hoyt drehte alle real gefilmten Szenen des Films, O'Brien war hier nicht anwesend. Bei den Szenen aus dem Reich der Spezialeffekte verhielt es sich umgekehrt. Hier hielt dann O'Brien das Ruder in der Hand und arbeitete in vollem Umfang eigenverantwortlich. Ein gewisses Maß an Kommunikation muß zwischen den beiden natürlich stattgefunden haben, denn ansonsten würden die Arbeiten der zwei Männer nicht gut genug zusammenpassen, damit ein Film entstand, welcher wie aus einem Guß erscheint. Doch in der Tat arbeitete O'Brien nicht nur eigenständig, sondern in den meisten Fällen auch völlig allein und ohne die Hilfe von Mitarbeitern. Diese strikte Trennung war nicht zufällig, sondern durchaus gewollt. Die Anforderungen an die Spezialeffekte erschienen auch O'Brien derart hoch, daß er sich nicht sicher war, ob überhaupt ein zufriedenstellendes Ergebnis möglich wäre. Er hätte dem hierdurch entstehenden immensen Druck kaum standgehalten, wenn er nicht einen Ausweg im Falle des Versagens gesehen hätte. Dieser Ausweg war eine Unverbindlichkeit seiner Arbeit, welche erreicht wurde, indem Marion Fairfax ein Drehbuch schrieb, welches vollständig ohne O'Briens Effekte und Saurieranimationen ausgekommen wäre, also die Möglichkeit einer rein dramaturgischen Inszenierung durch Hoyt. Diese erweiterte Fassung des Drehbuchs entstand jedoch nicht aus reiner Nächstenliebe von Marion Fairfax gegenüber O'Brien, sondern ist das Resultat einer Entscheidung von First National Pictures. Offensichtlich glaubte man nicht daran, daß überzeugende Darstellungen von Dinosauriern möglich seien.

Der Film wird mit einem Prolog eröffnet. Arthur Conan Doyle betritt seinen Garten und setzt sich an einen Gartentisch. Diese Szene entstammt nicht der Originalfassung des Films von 1925. Vielmehr wurde sie einem Interview von Fox Movietone entnommen, welches 1929 angefertigt wurde. Hier wurden Doyle dann auch die Worte in den Mund gelegt, der Film dauere eine Stunde. Dies traf jedoch auch nur auf die gekürzte Fassung von 1929 zu. In der Originalfassung des Films sah man Arthur Conan Doyle stattdessen an seinem Schreibtisch sitzen und die ersten Worte des Romans niederschreiben, gefolgt von einer Überblendung in das filmische Geschehen. Die Originalszene gehört zu jenen 10 Minuten, welche verschollen sind.

Szenenwechsel, wir sind nun in London. Auftritt von Ed Malone, welcher gerne seiner Liebsten einen Antrag machen würde. Diese jedoch, Gladys lautet ihr Name, hat sich in den Kopf gesetzt, nur einen Mann zu heiraten, welcher große Taten vollbrachte und Abenteuer

erlebte. Ed, seines Zeichens Redakteur für das London Record Journal, möchte sich seiner Gladys nun beweisen. Hier kommt gelegen, daß ein gewisser Professor Challenger seinem Verleger angedroht hat, den Zeitungsverlag zu verklagen, weil das Blatt seine Berichte über angeblich lebendige Dinosaurier anzweifelte. Mehr noch, Challenger hat sogar drei Journalisten verprügelt, welche ein Interview mit ihm durchführen sollten. Da kommt der neuerdings sehr gefahrensüchtige Ed gerade recht. Er wird zu einer Lesung Challengers ins Naturkundemuseum geschickt.



Ed Malone trifft im Museum auf Sir John Roxton

Im Naturkundemuseum zeigt der Film als erstes ein Saurierskelett. Dieser Kniff ist gar nicht mal so ungeschickt. Zu der Zeit, als der Film entstand, betrachtete man die Saurier noch mit einer Mischung aus Neugier und Furcht. Bis zu den ersten Funden gegen Ende des 19. Jahrhunderts war man davon ausgegangen, die Erde sei erst wenige tausend Jahre alt, doch dieser Gedanke wurde durch die gefundenen Fossilien als falsch erwiesen. Durch diese Neuordnung des Weltbilds und natürlich auch das die Phantasie anregende Äußere der Dinosaurier waren die Leute regelrecht verrückt nach den geheimnisvollen Giganten

der Urzeit. Die Saurierskelette, welche der Film hier kurz zeigt, dienen dem Film in mehrfacher Hinsicht. Sie sind ein Bindeglied zwischen der aktuellen, realen Welt und der Fiktion, welche folgen wird. Die Größe von Sauriern wird offensichtlich und selbst wenn jemand noch nie derartige Bilder gesehen haben sollte, wecken die Knochen sofort die Neugier und freudige Erwartung dessen, was denn wohl noch kommen wird. Diese Einstellungen sind ein Paradebeispiel dafür, wie man eine Einleitung vornimmt.

Hier lernen wir auch Sir John Roxton kennen. Er ist kein Wissenschaftler, sondern ein bekannter Großwildjäger. Roxton sorgt hier für die Glaubhaftigkeit der Geschichte, indem er gegenüber Ed betont, daß der Amazonas aus über 50.000 Kilometern unerforschter Wasserwege besteht und der Urwald eine Fläche von der Größe Europas bedeckt. Somit ist der Ort der Handlung klar und die Kenner des Romans werden erneut stutzig. Der Roman spielt nicht im Amazonasgebiet, sondern auf einem Plateau im Kongo. Dieser Ortswechsel könnte nicht nur darauf beruhen, daß der Amazonas um einiges geheimnisvoller als der afrikanische Dschungel war, sondern auch auf ein damals verbreitetes wissenschaftliches Denken zurückgeführt werden. Arthur Conan Doyle diente mit hoher Wahrscheinlichkeit einige Plateaus im Süden Venezuelas als Vorlage, welche über die Jahre zwar oft beschrieben, aber erst im Jahr 1880 auch bestiegen wurden. Man rechnete damit, auf diesen von ihrer Umwelt abgeschotteten Plateaus eine unbekannte Flora und Fauna zu entdecken. Nun fand man dort natürlich keine urzeitlichen Tiere, aber durchaus einige noch unbekannte Pflanzenarten. Die Vorträge zu jener Expedition und deren Erkenntnisse wurden in England vorgetragen, in der Nähe des Wohnortes von Arthur Conan Doyle, und es wird vermutet, daß diese Vorträge Arthur Conan Doyles Ideen zu *The Lost World* nachhaltig beeinflussten. Dieser im Film vollzogene Ortswechsel würde dann, den Wahrheitsgehalt dieser Legende um die Entstehung des Romans vorausgesetzt, eine Rückkehr zu den Wurzeln darstellen. Bemerkenswert ist auch die Fokussierung auf unerschlossenes Gebiet. Auch wenn dies ein naheliegender Gedanke ist, zieht er sich durch die Filmgeschichte wie ein roter Faden. Damals war es der mysteriöse Regenwald, doch als dieser einigermaßen erforscht war, verschwand auch eine potentielle Quelle urzeitlicher Ungeheuer. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts folgte eine gewisse Orientierungslosigkeit bei der Wahl des Handlungsortes und somit wurde hier dann auch die Glaubhaftigkeit von **The Lost World (1925)** nicht mehr erreicht. Die Dinosaurier stammten hinfort von fiktiven Welten wie vergessenen Kon-

continenten, Atlantis, der Antarktis, den Tiefen des Meeres oder gar aus dem Weltraum. In den 80er Jahren wurde ein würdiger Ersatz für die Hochplateaus des Urwalds in Form von Pazifikinseln gefunden, als Vorbild diente hier die vom Rest der Welt weitgehend unbeindruckte Evolution auf den Galapagos-Inseln. Da es inzwischen nicht mehr glaubwürdig war, von unentdeckten Inseln zu erzählen, kompensierte man die nicht mehr vorhandenen weißen Flecken auf der Landkarte durch ein zeitgenössisches Mysterium: die Gentechnik. Etwa ein Jahrhundert nach der Veröffentlichung von Arthur Conan Doyles Roman funktionieren die modernen Romane und Filme noch immer nach dem gleichen Strickmuster wie in der Jugendzeit des Films.

Nach dem Betreten des Lesungssaales werden die restlichen Charaktere vorgestellt. Ebenfalls anwesend ist Professor Summerlee, ein Insektenforscher. Er ist ein Skeptiker, aber durchaus gewillt, Challenger die Chance zu geben, seinen rampolierten Ruf zu retten. Und natürlich Professor Challenger selbst. Er ist eine schillernde Persönlichkeit mit der Erscheinung eines fleischgewordenen Kapitän Ahabs: Intelligent und etwas zerstreut, aber auch grobschlächtig und kompromißlos. Wallace Beery, der Darsteller des Professors, war zum Zeitpunkt der Dreharbeiten übrigens gerade mal 30 Jahre alt und nicht Mitte 50, wie es sein Anblick bei angelegter Maske suggerieren mag. Und Professor Challenger kommt auch sofort zur Sache. Er sei hier nicht erschienen, um seine Behauptungen zu rechtfertigen, sondern um ein Komitee zu verlangen, welches ihn auf einer Reise zu der vergessenen Welt begleitet. Challenger bekommt seine Truppe zusammen, bestehend aus dem zweifelnden Summerlee, dem auf Trophäen hoffenden Sir John Roxton und selbstverständlich dem liebeskranken Reporter Ed Malone (welchen Challenger aber erst nach einer zünftigen Keilerei als Teammitglied akzeptiert).



Professor Challenger

Ebenfalls mit von der Partie ist Paula White. Sie ist die Tochter von Maple White, einer Forscherin, welche auf dem Plateau spurlos verschwand. Die hochgradig niedliche Darstellerin Paulas, Bessie Love, ist eines der Highlights des Films. Dies ist sie nicht nur in ihrer Funktion als Augenweide, sondern auch wegen ihres schauspielerischen Talents. Ihre erste Filmrolle erhielt sie für *The Birth of a Nation* (1915) und bis zu ihrem Tod im Jahr 1986 spielte sie in über 100 Filmen mit, unter anderem in *The Barefoot Comtessa* (1954), **Children of the Damned** (1963), *On Her Majesty's Secret Service* (1969), **Vampyres** (1974), *Reds* (1981) und, als ihrem letzten Film, **The Hunger** (1983). Wie bereits erwähnt, ist die Figur von Paula White eine Eigenkreation des Films und dient in erster Linie dem Schaffen einer, den kommerziellen Erfolg wahrscheinlicher machenden, Liebesgeschichte. Paula steht zwischen zwei Männern: einerseits Roxton, welcher Paula den Hof macht, und natürlich Ed, der sich in sie verlieben wird. Aber keine Panik, das Liebesgeflüster drängt sich nicht in den Vordergrund und stört im Film nicht weiter.



Paula White

Der letzte der wichtigen Charaktere wird eingeführt, nachdem Challenger und sein

Team im Dschungel des Amazonas angekommen sind: Jocko, ein kleines Äffchen. Die ersten Minuten im Dschungel dienen wiederum als Exposition, dieses Mal jedoch nicht im Dienste der Geschichte, sondern des Films selbst. Das Auge des Zuschauers badet in der exotischen Kulisse und den fremdartigen Tieren dieser für das damalige Publikum ungewohnten Welt. Krokodile, Schlangen, Alligatoren, Faultiere und andere Kreaturen der Wildnis werden gezeigt, der Film zeigt hier dokumentarisch anmutende Bilder. Der Sinn dahinter liegt auf der Hand. Je realer die fremdartige Welt des Amazonas erscheint, desto glaubhafter werden die urzeitlichen Lebewesen sein, welche späterhin zu sehen sein werden. Es gibt hier übrigens auch eine Legende, daß Sir Arthur Conan Doyle eine Vorführung des Films anmoderiert habe und dort behauptete, alle Tiere einschließlich der Saurier seien echt - und das Publikum habe nicht an dieser Aussage gezweifelt. Legenden spiegeln normalerweise nicht die Wahrheit wieder, aber das sprichwörtliche Fünkchen derselben ist mit Sicherheit enthalten. Der Film arbeitet jedenfalls nach dieser Methode.



Bull Montana als Affenmensch

Endlich am Fuße des Plateaus angekommen, schlägt die Gruppe ihr Nachtlager auf. Nun ist es Zeit für den ersten Auftritt des Bindeglieds zwischen der realen Welt des Regenwaldes und der Urwelt des Plateaus. Der *missing link*, ein Affenmensch, beobachtet die Expedition. Zur Begrüßung schubst er einen Felsbrocken über den Rand des Plateaus, mitten hinein in das Camp des Expeditionsteams. Dargestellt wird der behaarte Urmensch von Bull Montana, einem damals berühmten Wrestler, gehüllt in ein Affenkostüm. Nach heutigen Maßstäben sieht der Affenmensch eher lächerlich als glaubhaft aus, aber den-

noch setzte Bull Montana hier die Referenz für die Darstellung von Tiermensch für ein knappes Jahrzehnt, bis Henry Hull als Wolfsmensch in **Werewolf of London (1935)** auftrat. Bull Montana hatte in seiner Filmkarriere übrigens auch die zweifelhafte Ehre, umgehend auf die Rolle von Affenmenschen festgelegt zu werden. Marion Fairfax hatte ihn an der Seite von Noah Beery, dem älteren Bruder des Darstellers in der Rolle Challengers, in **Go and Get It (1920)** gesehen. Er spielte dort die Rolle des Gorillas, in welchem ein *mad scientist* das Gehirn eines Verbrechers transplantiert. Marion Fairfax sah den Film und überredete Bull Montana, seine Rolle in **The Lost World (1925)** zu wiederholen. Und so wurde Bull Montana zum Affenmenschen schlechthin, unter anderem trat er späterhin auch als solcher in zwei Folgen des Serials *Flash Gordon (1936)* auf.

Noch während sich die Reisenden von ihrem Schreck erholen, erscheint ein Pterodactylus am Himmel. Dies ist die erste Arbeit von Willis O'Brien, welche man in dem Film zu sehen bekommt. An drei in der Farbe des Hintergrund bestrichenen Drähten aufgehängt, einen an der Verlängerung des Schädels und jeweils einem weiteren an jeder Flügelspitze, konnte O'Brien somit einen Flügelschlag imitieren. Der Flugsaurier läßt sich auf einer neben dem Plateau gelegenen Felsnadel nieder und verspeist seine Abendmahlzeit, einen frisch gefangenen Alligator. Nach diesem kurzen Vorgeschmack sind Challenger und sein Team in heller Aufregung. Am nächsten Morgen wird die Felsnadel erklommen und ein darauf befindlicher Baum gefällt. Der Stamm des Baumes soll über die Kluft zwischen der Felsnadel und dem Plateau fallen und somit eine Brücke schaffen. Und hier gibt es nun einen interessanten Regiekniff zu sehen, eine Visualisierung von Geräuschen. Vergessen Sie nicht, daß wir es mit einem Stummfilm zu tun haben. In jenem Moment, in welchem der Baum fällt und auf dem Boden aufschlägt, gibt es einen Schnitt zu einem auf dem Plateau grasenden Brontosaurus. Dieser erschreckt und hebt ruckartig seinen Kopf. Das Geräusch des aufschlagenden Baumstamms kann man zwar prinzipbedingt nicht hören,

aber dies wird durch die gezeigten Bilder kompensiert. Für diese Szene wichtig ist dies, weil dieser Punkt der Geschichte auch dramaturgisch einen prägnanten Punkt darstellt. Denn in diesem Augenblick ist die Brücke zwischen der bekannten und der vergessenen Welt geschlagen. Zum einen beginnt in diesem Augenblick jener Teil des Films, wegen welchem man den Preis für den Eintritt gezahlt hat. Zweitens hat die Expedition nun ihr Ziel erreicht und das Abenteuer kann beginnen. Und drittens macht der erschrockene Saurier deutlich, daß Eindringlinge eine bislang unberührte Urwelt betreten.

Bei dieser Gelegenheit werfen wir auch einen genaueren Blick auf O'Briens Modellkullissen und seine Arbeit. In der Einstellung des Brontosaurus fallen mehrere Dinge auf.

Erstens: Vor dem animierten Saurier fließt Wasser. *Echtes* Wasser. Dies sagt uns, daß wir es mit einer bis dato noch unbekanntem Technik aus der Welt der Spezialeffekte zu tun haben, welche extra für diesen Film entwickelt wurde. Durch die Verwendung von Masken, sogenannten *matte*s, war es nun möglich, reale Aufnahmen mit Trickaufnahmen zu kombinieren, so daß die gesamte Szenerie wie aus einem Guß zu bestehen scheint. Diese Technik wird auch im weiteren Verlauf des Films fleißig eingesetzt werden, unter anderem wenn Schauspieler und Modelle in der gleichen Einstellung zu sehen sein sollen. Wie gut diese Technik bereits funktionierte, erkennt man daran, daß die Verwendung von real gefilmtem Material in Szenen mit Modellen ungeübteren Betrachtern erst dann auffällt, wenn man diese darauf hinweist. Für **The Lost World (1925)** wurden übrigens zwei verschiedene Varianten der Matte-Technik entwickelt: die *static matte* für statische Einstellungen wie diese sowie die *travelling matte* für Kamerafahrten.



Ein Brontosaurus beobachtet die Eindringlinge

Zweitens: Achten Sie einmal auf das Modell des Sauriers, vor allem auf den Bauch. Verdammt, das Viech atmet. Damit dürfte klar sein, daß es sich bei den Sauriermodellen nicht um aus knetbarer Masse entstandene Figuren handelt, denn auf diese Weise bekommt man solch einen Effekt nur schwer oder besser gesagt gar nicht hin. O'Brien ließ vielmehr den jungen Studenten Marcel Delgado Modell mit einem Metallskelett inklusive Gelenken anfertigen und da ihm wichtig war, daß die Haut der Saurier auch den Anschein von beweglicher Haut erweckte, verpasste Delgado den Modellen einen flexiblen Überzug. Für die Atembewegungen pflanzte er Ballone in die Bauchhöhlen der Urweltriesen. Diese Ballone waren mit einem Ventil versehen, durch welches O'Brien schrittweise Luft einpumpen und wieder ablassen konnte. O'Brien drehte die Modellszenen mit 16 Einzelbildern pro Sekunde und durch den Trick mit den Ballonen gewannen die Modelle ein zusätzliches reales Erscheinungsbild. Marcel Delgado arbeitete übrigens in eigener Regie, O'Brien beschränkte sich auf die Animation der Saurier. Die Leistung beim Modellbau war demnach Delgados alleinige Leistung und er blieb diesem Betätigungsfeld auch in seiner weiteren Karriere treu - von ihm stammen unter anderem auch die Modelle zu **Mighty Joe Young (1949)**, **The War of the Worlds (1953)**, **20,000 Leagues Under the Sea (1954)** und



Ein Allosaurus überfällt das Camp. Unten rechts sind die Schauspieler zu erkennen.

Fantastic Voyage (1966). O'Briens Verfahren mit der schrittweisen Bewegung der Modelle und dem Anfertigen eines Einzelbildes von jeder Bewegungsphase nennt man *stop motion*. Hier war O'Brien der wohl wichtigste Pionier. Eine kleine Hommage an ihn erschien übrigens im Jahr 1998 in Form des Romans *Dinosaur Summer* von Greg Bear. Dieser Roman ist eine Fortsetzung von Sir Arthur Conan Doyles *The Lost World* und eines der Expeditionsmitglieder trägt dort seinen Namen. Einer seiner Begleiter heißt dort übrigens Ray Harryhausen - ein weiterer Spezialist für die Technik der *stop motion*, welchem wir später noch des öfteren begegnen werden.



Die vergessene Welt

Drittens: Wenden Sie Ihren Blick vom Dinosaurier auf die neben ihm befindlichen Palmen. In dieser Szene sehen sie ein wenig künstlich aus und die Blätter scheinen im Verhältnis zu dem Körper des Sauriers eine Spur zu dick zu sein. Dies ist die Folge eines weiteren Problems, vor welchem Willis O'Brien stand. Echte Pflanzenteile oder Stoff konnte er nicht benutzen, denn diese Materialien sind beweglich. Durch die *stop motion*-Technik hätte jede noch so kleine Bewegung der Blätter die Szene verhunzt. Dementsprechend sind die Bäume nichts anderes als Zinnfiguren.

Und sie werden über den ganzen Film hin-

weg nicht erleben, daß eines der Modelle eine dieser starren Zinnfiguren berührt². O'Brien war jedoch schlau genug, dies ebenfalls zu maskieren. Vor allem in späteren Szenen setzte er Mattes ein, welche nicht nur fließendes Wasser, sondern auch Büsche und Gräser zeigen, welche sich im Wind leicht bewegen. Hierdurch verliert die Kulisse dann die modellartige Unbeweglichkeit und auch die Zinnfiguren fallen dann nur noch auf, wenn man bewußt darauf achtet. Der bei den Kulissen betriebene Aufwand ist auch ein Hinweis auf die Größe der Sets. Die Sauriermodelle waren keine handlichen Bausätze, sondern bis zu einem Meter groß. Die Landschaften, in welchen sie herumtoben, besaßen somit ebenfalls stattliche Abmessungen.

Die Gruppe um Professor Challenger überquert den Baumstamm und betritt das Plateau. Was nun folgt, läßt sich am treffendsten mit einem Wort beschreiben: Spektakel. In diesem zweiten Drittel des Films ist die Handlung zweitrangig, nun geht es in erster Linie nur noch darum, das Publikum in Staunen und manchmal auch in Schrecken zu versetzen. Der Plot der nächsten halbe Stunde läßt sich wie folgt zusammenfassen: Der Baumstamm, den die Expedition überquerte, fällt hinunter. Der Rückweg ist somit abgeschnitten und man befindet sich in einer vermeintlich auswegslosen Situation. Es gibt diverse Begegnungen mit Dinosauriern und die Liebesgeschichte entwickelt sich. Paula findet die sterblichen Überreste ihrer Mutter. Die Lage spitzt sich zu, als ein Vulkan ausbricht und das Plateau unter Lava zu begraben droht. Im letzten Moment gelingt der Expedition die Flucht durch eine Höhle mit einem verborgenen Ausgang. Zu den beeindruckenden Szenen, welche die eigentliche Geschichte völlig in den Hintergrund drängen, gehören vor allem diverse Kämpfe von Sauriern untereinander, der nächtliche Überfall auf das Camp durch einen Allosaurus, dessen Kampf mit dem Brontosaurus, welcher über die Kante des Plateaus hinab in eine Schlammgrube stürzt und natürlich die aufwendigste Szene des ganzen Films, eine Stampede. Bei der letztgenannten Szene stand O'Brien vor der Herausforderung zu zeigen, wie eine Vielzahl von Sauriern vor dem Vulkanausbruch flieht und er wählte hierfür eine Perspektive aus der Totalen. Der Set für diese Einstellung hatte eine Größe von etwa 25 mal 50 Metern, also etwa ein Viertel eines Fußballfeldes. Diese Szene ist auch die einzige, in welcher sich O'Brien bei der Animation der Saurier helfen ließ. O'Brien war dafür bekannt, daß er sich

²Von einem Kampf des Allosaurus abgesehen, in welchem er einen Baum regelrecht über den Haufen rennt.

während seiner Arbeit keine Notizen machte, sondern sich bei den Bewegungen der Saurier alleine auf sein Gedächtnis verließ. Bei dieser Szene war er mit dieser Arbeitsweise jedoch überfordert und benötigte Assistenten.



*Der Brontosaurus trampelt durch die Londoner
Innenstadt*

Horrorelemente sind bis zum Verlassen des Plateaus nur sporadisch zu finden. Sie beschränken sich auf die Bedrohung durch den beißwütigen Allosaurus und spielen kaum eine Rolle. Dies ändert sich im letzten Drittel des Films jedoch. Der Jäger Roxton und Professor Challenger beschließen, den vom Plateau herabgestürzten und im Schlamm gefangenen Brontosaurus als wissenschaftlichen Beweis und auch Trophäe mit in die Heimat zu überführen. Der Saurier wird verschnürt und mittels Schiff nach London transportiert. Er bricht dort jedoch aus seiner Gefangenschaft aus und veranstaltet einen Amoklauf quer durch die

Innenstadt. Häuserwände stürzen ein, Menschen fliehen vor dem Urzeitgiganten durch die Straßen. Am Ende bricht die Tower Bridge unter der Last des Giganten ein und der Saurier entkommt durch die Themse. Ach ja, Ed Malone und Paula White finden sich natürlich, nachdem Gladys, welche von ihrem zukünftigen Manne Heldentaten erwartete, nicht auf Eds Rückkehr wartete und sich stattdessen einen Buchhalter angelte.

Dieser Teil des Films weicht stark von der Romanvorlage ab. Im Roman bringt Challenger lediglich ein Ei eines Flugsauriers zurück. Dieser schlüpft aus und stiftet Verwirrung unter dem Publikum bei Challengers Vortrag, bevor er sich endgültig in die Lüfte erhebt und einfach davonfliegt. Aber mit dieser Abweichung kann man leben, da dieser Abschluß des Films frühes, aber dennoch eindrucksvolles Hollywoodkino ist. Und bereits 1925 war der Effekt, daß ein Film bei seinem vermeintlichen Ende nochmal einen kräftigen Nachschlag serviert, etwas tolles.

O'Briens Arbeit ist hier ebenfalls gut gelungen, trotz der erhöhten Komplexität der Szenen durch herabstürzende Trümmerteile, von der Tower Bridge kippende Autos und Gebäudefassaden, welche möglichst naturgetreu wiedergegeben werden müssen. Hier gibt es dann auch noch die beiden größten Modelle zu sehen, denn für jeweils eine Szene war es notwendig, den Kopf des Sauriers und seinen Schwanz im Maßstab von 1:1 zu bauen und zu animieren.

Das Publikum reagierte euphorisch auf den Film, sogar Arthur Conan Doyle war begeistert. Dies lag jedoch nahezu vollständig in dem Feuerwerk der Spezialeffekte begründet. Selbst die Kritiker konzentrierten sich in ihren Artikeln fast ausschließlich auf die Arbeit von Willis O'Brien. Der Rest des Films kann sich mit diesem hohen Maß an Qualität jedoch nicht messen. Die Regie ist völlig in Ordnung, aber nicht herausragend. Gleiches gilt für die Schauspieler, wobei hier jedoch nur Bessie Love nachhaltig in Erinnerung bleibt. Richtig geschlampt wurde allerdings beim Schnitt. Hier gibt es böse Probleme mit der Kontinuität, welche nicht ein Ergebnis der Restauration sind, sondern bereits am Schneidetisch erzeugt wurden. Mal kommen Szenen doppelt (einmal mit und einmal ohne einkopierte Schauspieler), mal gibt es Lücken in der Handlung wie zum Beispiel eine Verletzung, von welcher man nie erfährt, woher sie eigentlich stammt. Doch der Film war über solche vermeintliche Kleinigkeiten erhaben, die Szenen mit den Sauriern machten alle anderen Aspekte zweitrangig. Heute ist der Effekt nicht mehr so stark spürbar wie damals, aber immer noch vorhanden. Glücklicherweise waren O'Briens Animationen damals gut genug, um heute nicht lächerlich zu wirken, was bei haufenweise Material jüngerer Datums der Fall ist. Wie zum Beispiel bei **The Lost World (1960)**, einer jener unsäglichen Filme, in welchen

man ein paar Hörner an Leguane klebte und diese dann filmte. **The Lost World (1925)** wirkt aus heutiger Sicht stark antiquiert und auch wenn die Saurier nicht mehr glaubhaft sind, sind sie dennoch liebenswerte Genossen, bei welchen die immense kinematographische Leistung noch immer beeindruckt. Und noch heute ist die Dramaturgie des Films eher Nebensache.



Das happy ending ist inklusive

Die Romanvorlage gilt als Meilenstein der Science Fiction, vor allem weil sich dieser Roman für den damaligen Stand der Wissenschaft erstaunlich konkret mit den Sauriern beschäftigte. Andere Werke jener Zeit bedienten sich der Saurier nur am Rande als schmückendes Element, wie z.B. in Jules Vernes *Voyage au centre de la terre*. Diese Ernsthaftigkeit gegenüber der Erdgeschichte gilt in gleichem Maße auch für den Film. Die Freunde des Horrors halten **The Lost World (1925)** jedoch hauptsächlich wegen seiner wegweisenden Leistungen für den späteren Monsterfilm in Ehren. Ein richtiger Genreklassiker ist es

indes nicht geworden. Hierfür ist der Film nicht horrorlastig genug, und in den meisten Enzyklopädien findet er deshalb auch keine Erwähnung. Doch auch wenn bei diesem Film nur Details von Interesse sind, deren Wichtigkeit wird hierdurch natürlich nicht geschmälert. Wenn Sie sich für Monsterfilme interessieren, ist dieser Film absolutes Pflichtprogramm. Möchten Sie gut unterhalten werden, sollten Sie den Film in Erwägung ziehen. Wenn Sie sich nur für gruselige Filme begeistern können, dann verzichten Sie darauf, denn **The Lost World (1925)** hat in diesem Falle nicht viel für Sie zu bieten und einige seiner mehr oder weniger direkten Nachfahren ist dann bestimmt reizvoller. Aber falls Sie sich den Film ansehen werden, achten Sie darauf, ob es sich um die restaurierte Fassung des Films handelt oder lediglich um die um fast die Hälfte gekürzte Version. Die letztgenannte dient nur noch als Notlösung.

Kapitel 27

The Phantom of the Opera (1925)

The Lost World (1925) war ein großer Film, welcher aufgrund eklatanter Fehlentscheidungen der Führung von First National Pictures verstümmelt wurde. Wenn Sie nun denken, schlimmer könne es nicht mehr kommen, liegen Sie völlig falsch. Mit **The Phantom of the Opera (1925)**¹ entstand im gleichen Jahr ein Film, welchem es nicht besser erging. Der markante Unterschied zwischen den beiden Werken ist jedoch, daß **The Phantom of the Opera (1925)** nicht unter Marketingstrategien litt, sondern bereits vor seiner Erstausführung durch ein gehöriges Maß an Inkompetenz zum Scheitern verurteilt war. Nach dem Abschluß der Dreharbeiten war Universal davon überzeugt, daß man ein schlechtes Produkt vor sich habe und es begann eine Serie von Nacharbeiten, durch welche die Qualität des Films noch zusätzlich litt.

The Phantom of the Opera (1925) ist ein sehr schwieriger und schwer zu verstehender Fall. Einerseits wurde der Film ziemlich verhunzt. Auf der anderen Seite gilt er heute als einer der großen Meilensteine der Filmgeschichte, als einer der großen Innovationen des Films und Lon Chaney's Darstellung des Phantoms als einer der herausragendsten Leistungen der Stummfilmzeit. Irgendwie passen diese beiden Aussagen nicht zusammen, oder? Tja, hier röchelt ein sehr schwieriger Patient. Verschärft wird die Verständnisfrage durch insgesamt fünf verschiedene Fassungen des Films:



US-Filmplakat

¹**The Phantom of the Opera**, aka **Das Phantom der Oper**, aka **Phantom der Oper** (Universal, USA 1925, Regie: Rupert Julian, Lon Chaney, Edward Sedgwick, Produktion: Carl Laemmle, Drehbuch: Elliott J. Clawson, Raymond L. Schrock, Frank M. McCormack, nach dem Roman *Le Fantôme de l'Opéra* von Gaston Leroux, Musik (1929 Re-Release): Sam Perry, Arthur Jentsch, Domenico Savino, Kamera: Charles Van Enger, Milton Bridenbecker, Virgil Miller, Darsteller: Lon Chaney, Mary Philbin, Norman Kerry, Arthur Edmund Carewe, Virginia Pearson, Mary Fabian (1929 Re-Release), John St. Polis, Snitz Edwards, Laufzeit: ca. 107 Minuten (1925 Release), ca. 94 Minuten (1929 Re-Release)

- Der im Januar 1925 in Los Angeles im Rahmen einer Testvorführung gezeigte originale Schnitt
- Die Fassung von der Weltpremiere in San Francisco vom April 1925
- Der im September 1925 erschienene offizielle Schnitt, welcher als erste Fassung regulär in den Kinos lief mit Premiere im Astor Theater, New York
- Ein 1929 erschienener und teilweise rekonstruierter Neuschnitt mit musikalischer Begleitung als Lichtton sowie vereinzelt gesprochenen Textpassagen, welcher nur in den USA zur Aufführung kam
- Die international vertriebene Tonfassung aus dem Jahr 1930

Die Unterschiede zwischen diesen fünf Versionen sind frappant. Der Film wurde mehrfach umgeschnitten, Szenen nachgedreht und später wieder verworfen, bei Transfers geschluppt, minderwertiges Material anstelle der eigentlichen finalen Takes verwendet, komplette Szenen nachgedreht, zum Teil sogar mit anderen Schauspielern, und Schauspielern durch Änderungen der Zwischentitel andere Rollen zugewiesen. Daß die Preview- und Weltpremierenfassungen nicht mehr existieren, macht die Analyse des Films auch nicht gerade leichter. Und viele heute erhältliche Kopien der einzelnen Fassungen weisen noch mehr Fehler und Unterschiede zu den eigentlichen Vorlagen auf, was den Wust aus Alternativfassungen noch undurchdringlicher erscheinen läßt.

Für einen Laien ist es fast unmöglich, hier den Durchblick zu bewahren und tatsächlich könnte man sich in Details verlieren und alleine mit **The Phantom of the Opera (1925)** ein eigenes Buch füllen. Da dies an dieser Stelle nicht möglich ist, beschränke ich mich darauf, Ihnen genug Rüstzeug mit auf den Weg zu geben, um eine gesehene Fassung einzuordnen und beurteilen zu können.

Da all dies den Eindruck einer trockenen historischen Betrachtung erweckt, seien nun die positiven Merkmale des Films erwähnt. **The Phantom of the Opera (1925)** war die gigantischste Filmproduktion ihrer Zeit. So wurde zum Beispiel nicht nur wie bei **The Hunchback of Notre Dame (1923)** ein riesiger Set aus dem Boden gestampft, sondern eigens eine komplette Studiohalle gebaut, welches auch Arthur Lubins Remake **The Phantom of the Opera (1943)** als Set diente und selbst heute als Produktionsstätte genutzt wird. Als technische Meisterleistung wurde der Film berühmt, weil einige Szenen mit einer frühen Technik von Technicolor gedreht wurden. Lon Chaney, zu diesem Zeitpunkt bereits der größte Star Hollywoods, katapultierte sich mit diesem Film endgültig in den Olymp der Schauspielgrößen. Und ebenso ist der Film ein Paradebeispiel dafür, was ein unfähiger Regisseur anzurichten vermag. Um all diese Aspekte unter einen Hut zu bekommen, ist der einfachste Weg, die Geschichte des Films in chronologischer Abfolge der Ereignisse zu betrachten. Dementsprechend setzen wir uns kurz in die Zeitmaschine und reisen einige Jahre weiter in die Vergangenheit.

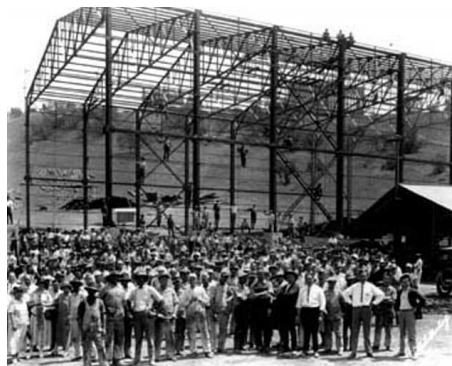
1911 veröffentlichte der französische Autor Gaston Leroux seinen Roman *Le Fantôme de l'Opéra*. Der Roman um Erik, welcher aufgrund seines abstoßenden Äußeren von seiner Mutter verstoßen wurde, in den Untergrund flüchtete und fortan in den Katakomben der Pariser Oper auf Erlösung von seinen immerwährenden Qualen wartet, wurde schnell zu einem gigantischen Erfolg und zählt heute zu den Klassikern des 20. Jahrhunderts. Als sich Carl Laemmle, der Chef der Universal Studios, im Jahr 1922 während einer Europareise in Paris gastierte, kam es zu einem Treffen zwischen ihm und Gaston Leroux. Gaston Leroux drückte Carl Laemmle ein Exemplar seines Buches in die Hand und Carl Laemmle las es. Allem Anschein nach war Carl Laemmle von dem Werk begeistert, denn schnell reifte in ihm die Absicht, *Le Fantôme de l'Opéra* zu verfilmen. Somit sicherte er sich noch im gleichen Jahr die Filmrechte und zahlte insgesamt 12.000 Dollar - 4.000 Dollar hiervon für das Recht zur Verfilmung als Stummfilm, die restlichen 8.000 Dollar für die Eventualität

eines Tonfilms. **The Phantom of the Opera (1925)** wuchs schnell zu einem Wunschprojekt Carl Laemmles heran und er sollte keine Mühen und Kosten scheuen, dieses Projekt zu Ende zu führen. Seit Beginn der 20er Jahre war es bei der Universal üblich, jedes Jahr ein filmisches Juwel, ein Prestigeobjekt, auf die Leinwand zu bringen. Erich von Stroheims *Foolish Wives (1922)* war ein solcher Film, im Jahr darauf gefolgt von **The Hunchback of Notre Dame (1923)** und nun sollte **The Phantom of the Opera (1925)** die Nachfolge antreten.

Lon Chaney erkannte nach seiner Arbeit als Darsteller bei **The Hunchback of Notre Dame (1923)** das Potential von Rollen, in welchen er monströs anmutende Charaktere mit einem aufwendigen Make-Up verkörpern konnte. Nachdem **The Hunchback of Notre Dame (1923)** in den ersten fünf Monaten seiner Kinoauswertung bereits über 800.000 Dollar eingespielt hatte, bestärkte der kommerzielle Erfolg diesen Gedanken. Lon Chaney bemühte sich ebenso wie im Fall von **The Hunchback of Notre Dame (1923)** um die Filmrechte, musste aber erfahren, daß Carl Laemmle ihm zuvorgekommen war. Nun, das war natürlich eine wenig erfreuliche Nachricht für ihn, aber es hätte schlimmer kommen können. Immerhin lagen die Rechte nun bei jener Firma, mit welcher er bereits bei **The Hunchback of Notre Dame (1923)** erfolgreich zusammengearbeitet hatte und wo man nun auch wusste, was Lon Chaney als Darsteller wert war. Da Lon Chaney freiberuflich arbeitete und somit an keine Produktionsgesellschaft vertraglich gebunden war, nahm er im Januar 1924 Verhandlung hinsichtlich einer Verkörperung des Phantoms der Oper durch ihn auf.

Am Ende der Verhandlungen schrieb Lon Chaney an seinen Manager, Universal habe ein Salär von bis zu 100.000 Dollar in Aussicht gestellt. Für Lon Chaney war damit der Fall klar und er ließ prüfen, ob seine Mitwirkung terminlich möglich sei. Eine Zusage hatte Lon Chaney zu diesem Zeitpunkt noch nicht, es handelte sich lediglich um eine Basis für weitere Verhandlungen. Bei Universal dachte man noch bis Anfang Mai 1924 über das Projekt im Allgemeinen und den für damalige Verhältnisse exquisit teuren Lon Chaney im Speziellen nach. Der Film stellte bereits ein nicht unerhebliches finanzielles Risiko dar, denn Gruselfilme zeigten die Tendenz, am Box Office zu floppen. Man entschied sich daher, bei der Adaption der Romanvorlage die Liebesgeschichte zu betonen und den Horror etwas zurückzustellen. Doch dies hatte auch zur Folge, daß die Schauspieler an Wichtigkeit gewannen, denn während Gruselfilme sehr auf ihre Inszenierung und technische Aspekte angewiesen sind, um ihre Wirkung entfalten zu können, sind bei Melodramen die schauspielerischen Leistungen der kritischste Punkt. Dies sprach natürlich erneut für eine Verpflichtung einer Ikone wie Lon Chaney. Elliott J. Clawson, der den Roman als Drehbuch adaptierte, schrieb an Carl Laemmle, aus seiner Sicht sei Lon Chaney die ideale Besetzung.

Carl Laemmle griff indes tief in seinen Geldbeutel. Die größte Herausforderung im Rahmen des Projektes war der Bau einer Bühne, welche das komplette Innenleben der Pariser Oper beherbergen konnte. Erst seit Beginn der 20er Jahre war es üblich, Hallen für die Bühnen zu bauen. Bis dahin drehten die Teams im Freien oder in Zelten und Studiohallen hatten in erster Linie die Aufgaben, den Set und das Team vor den Einflüssen des Wetters zu schützen. Diese ersten Studiohallen wurden vorrangig mit Holz und Glas als Baustoffe errichtet, wobei mehr Glas als Holz zum Einsatz kam, um das natürliche Tageslicht nutzen zu können. Für **The Phantom of the Opera (1925)** waren solche Konstruktionen jedoch nicht benutzbar. Er-



Bauarbeiten an Stage 28. Originalfoto aus der Sammlung von Michael F. Blake

stens war die Größe ein Problem. Zweitens erstreckte sich der Set nicht nur über eine normale Bühne, sondern für die Nachbildungen des Zuschauerraums der Oper auch seitlich an den Studiowänden entlang. Somit war die Verwendung von Glas nicht nur überflüssig, sondern wegen der notwendigen Anbringung des Sets an den Studiowänden schlichtweg unmöglich. Schließlich lassen sich Nägel nur schwer in Glasscheiben einschlagen und eine zusätzliche Wand aus Holz hätte nicht die erforderliche Tragkraft mit sich gebracht. Dementsprechend ordnete Carl Laemmle den Bau von Bühne 28 an, der ersten Studiohalle, welche aus Stahl und Zement errichtet wurde. Ihre Abmessungen waren gigantisch. Sie erstreckte sich über 120 Meter Länge bei fast 50 Meter Breite und 25 Metern Höhe, also fast um die Hälfte länger als ein Fußballplatz und fast ebenso breit. Die Außenwände wurden mit Metall und Holz verkleidet. Die Frontseite des Gebäudes, welche der darin beheimateten Rekonstruktion der Opernbühne gegenüberlag, wurde mit großen Türen versehen, um Aufnahmen in der Totale zu ermöglichen. In allen Aufnahmen, in welchen im fertigen Film der Innenraum der Bühne vollständig zu sehen ist, stand die Kamera außerhalb der Halle auf einem benachbarten Hügel und man filmte durch die geöffneten Tore in das Innere der Halle hinein. Zusätzlich beherbergte die Halle noch die Sets für den großen Treppenaufgang, auf welchem der Maskenball gefilmt wurde, den Backstage-Bereich der Oper und die große Statue des griechischen Gottes Apollo, welche in der Dachszene des Films zum Einsatz kam.

An der Decke des Sets des Operninnenraums wurde ein acht Tonnen schweres Duplikat des großen Kronleuchters der Pariser Oper angebracht. Eine kleine Anekdote am Rande: 1896 kam es in Paris zu einem Unglück, welches auch Gaston Leroux beim Schreiben seines Romans inspirierte. Während einer Vorführung brach die Aufhängung des Kronleuchters und er stürzte ins Publikum. Eine Frau wurde hierbei erschlagen. Bei den Dreharbeiten zu **The Phantom of the Opera (1925)** sorgte dieses Ungetüm regelmäßig für ein mulmiges Gefühl in den Bänken der etwa 3.500 Komparsen, welche sich auf den Sitzplätzen des Innenraums niederließen. Heute wissen wir, daß die Aufhängung stark genug war und einige Jahrzehnte überdauerte, bis Alfred Hitchcock ihn im Rahmen der in dieser Halle stattfindenden Dreharbeiten zu *Torn Curtain (1966)* entfernen ließ. Schade, daß dieses historische Monument ausgerechnet für einen mittelmäßigen Film weichen musste.

Ein Mitarbeiter der Universal brachte am 8. Mai 1924 in einem Memo das ungeheure Potential dieser Produktion auf den Punkt:

“Sorgfältig entwickelt, gecastet und inszeniert würde diese Geschichte meiner Meinung nach zu einem wundervollen und sehr interessanten Film führen. Er hätte all die Effektivität verzüglicher Ausstattung, mitreißender Charaktere und spektakulären Aktionen. Gleichzeitig wäre es eine nachvollziehbare, geradlinige Geschichte mit starken romantischen und melodramatischen Einflüssen. Obwohl es ein teurer Film wäre, müsste er kein Vermögen kosten. Künstlerische Bauten und Regie werden viel mehr benötigt als Geld.

Es gibt drei hervorragende Charaktere - eine perfekte Rolle für Lon Chaney, eine Rolle für eine atemberaubende junge Frau und eine Rolle für einen liebenswerten, jungenhaften Mann, der einen interessanten Kontrast zu Lon Chaney bildet. Falls wir den Film machen, dann lasst ihn uns um Himmels Willen nicht verpfuschen!“

Eine eindringliche Warnung, welche ins Leere verpuffte. Das Gegenteil trat ein. **The Phantom of the Opera (1925)** wurde zu einem Film, an welchem selten ausgiebig herumgepfuscht werden sollte. Der erste kapitale Fehler fand bereits in der Planungsphase statt, als Rupert Julian als Regisseur verpflichtet wurde. Der gebürtige Neuseeländer begann seine Filmkarriere als Regisseur, sofern man überhaupt von einer Karriere sprechen kann, im Jahr 1915. Er war nicht sonderlich talentiert und seine Arbeiten waren lediglich routiniert. Künstlerische Aspekte oder gar Innovationen sind in darin nicht vorzufinden. Sein bekanntester Film war der Propagandastreifen *The Kaiser: The Beast of Berlin (1918)*, bis sich Erich von Stroheim mit seinem Produzenten Irving überwarf und von Thalberg gefeuert

wurde. Erich von Stroheims gerade in Produktion befindliches Melodrama *Merry-Go-Round* (1922) übertrug Irving Thalberg an Rupert Julian, der von Stroheims Film zu Ende führen durfte. Dieser Vorfall stieg Rupert Julian zu Kopfe und sein recht ausgeprägtes Selbstbewußtsein entwickelte sich zu einem Ansatz von Größenwahn. Gepaart mit seinem braungebrannten und stets in teure Anzüge gehüllten Äußeren, einer Blume im Knopfloch und einem äußerst spießigen Auftreten gilt Rupert Julian heute als das fleischgewordene Klischee eines Stummfilmregisseurs. Der stets mehr auf sein Äußeres und Umgangsformen denn auf seine Arbeit bedachte Julian schien irgendwann wirklich zu glauben, seine künstlerischen Qualitäten seien der Grund, weshalb *Merry-Go-Round* (1924) an ihn übertragen wurde und er versäumte es fortan nicht, ständig zu betonen, daß er zur Elite Hollywoods gehöre. Leider war dem nicht so, vielmehr kristallisierte sich das genaue Gegenteil heraus. Rupert Julian erwies sich im Laufe der Dreharbeiten zu **The Phantom of the Opera** (1925) nicht nur als sehr überfordert, sondern darüber hinaus auch als völlig inkompetent.

Es dauerte auch nicht lange, bis es zwischen Rupert Julian und Lon Chaney zu einem handfesten Eklat kam. Während einer Vorbesprechung stritten sich die beiden lautstark darüber, wie die Rolle des Phantoms ausgelegt werden solle. Lon Chaney hatte vor seinem geistigen Auge eine Figur, welche von Hass und Sehnsucht nach Liebe regelrecht zerissen wird und strebte eine möglichst glaubhafte und humanistische Verkörperung dieser Rolle an. Seine Vision des Phantoms war im Sinne der Vorlage ein Mann, welcher vom Leben betrogen worden war und sich nichts sehnlicher wünschte, als trotz seines abstoßenden Äußeren geliebt zu werden.

Julian hingegen, dessen Ideen sich auf das Nachahmen von Werke deutscher Regisseure beschränkte, wollte ein Phantom im Stile deutscher Expressionisten. Melodramatisch, theatralisch, mit weit ausladenden Gesten und alles andere dominierend. Zwischen den beiden Kontrahenten brach im Laufe der kommenden Wochen zunehmend eine offene Feindseligkeit aus. Diese äußerte sich vor allem darin, daß Lon Chaney Anweisungen Rupert Julians völlig ignorierte und nur nach eigenem Gusto arbeitete.

Auch hier gibt es eine nette Anekdote, welche der Kameramann Charles Van Enger 1973 erzählte. Chaney weigerte sich beharrlich, mit Rupert Julian auch nur ein Wort zu sprechen und Van Enger übernahm die Rolle des Vermittlers zwischen den beiden. Er schilderte die Vorgänge folgendermaßen:

„Julian erklärte mir, was er von Chaney erwartete und dann ging ich zu Lon hinüber und teilte ihm mit, was Julian gesagt hatte. Dann sagte Lon normalerweise, ich möge Julian mitteilen, er könne ihn am Allerwertesten lecken oder auch, daß sich Julian gefälligst zum Teufel scheren solle. Bedenken Sie hierbei bitte auch, daß Rupert Julian ein größerer Star als Lon Chaney war, als beide in den Jahren zwischen 1910 und 1920 beim Film arbeiteten. [...] Der größte Teil dieser Reibereien wurde durch Rupert Julian verursacht. Er konnte eine echte Primadonna sein. Er glaubte wirklich, er sei ein ebenso guter Regisseur wie Erich von Stroheim, wenn nicht sogar ein besserer. [...] Ich ging dann zu Julian zurück und fragte ihn, ob er sich wirklich anmaßen wolle, Lon Chaney zu erklären, wie man als Schauspieler zu arbeiten habe.“

Chaney's Ignoranz gegenüber seinem Regisseur hatte Auswirkungen. Normalerweise beeinträchtigen solche unverhohlenen Differenzen die Qualität des Endprodukts negativ, aber im Falle von **The Phantom of the Opera** (1925) sollte dies den Film retten. Es ist bestätigt, daß Lon Chaney sich bei allen Szenen, in welchen er auftrat, gegenüber Rupert Julian durchsetzte. Doch darüber hinaus findet man in **The Phantom of the Opera** (1925) viele Szenen vor, deren Inszenierung äußerst untypisch für Rupert Julian sind. Hierzu gehören vor allem die Beleuchtung und Kamerapositionen. Es steht nicht zweifelsfrei fest, gilt jedoch als sehr wahrscheinlich, daß Lon Chaney auch die Kamera und die Beleuchtung dirigierte - bei seinen Szenen also gegen den Willen Rupert Julians selbst Regie führte.

Deutlich beliebter als Rupert Julian war dessen Ehefrau, Elsie Jane Wilson. Sie hatte zwischen 1917 und 1919 selbst bei einigen Filmen Regie geführt und insgesamt sechs Jahre lang als Schauspielerin betätigt. Sie war also vom Fach und nicht nur privat Rupert Julians bessere Hälfte. Er brachte sie stets zu seiner fachlichen und seelischen Unterstützung mit auf den Set und bei **The Phantom of the Opera (1925)** stand sie sogar auf der Lohnliste. Offiziell angestellt war sie als Garderobenfrau für die weibliche Hauptdarstellerin Mary Philbin. Inoffiziell war sie jedoch damit beauftragt dafür zu sorgen, daß ihr Ehegatte nicht vom richtigen Weg abkam. Im Gegensatz zu Rupert Julian erfreute sie sich beim Rest des Teams einer großen Beliebtheit, auch gegenüber Lon Chaney. Die Überlieferungen sprechen von einer charismatischen und geselligen Person, welche Rupert Julian vor dem Rest der Mannschaft oft wie ein kleines Kind behandelte, was enorm dazu beitrug, daß man sich hinter Julians Rücken über ihn lustig machte. Der Überlieferung zufolge soll sie Rupert Julian in einem Fall sogar auf einem Pferd sitzend über den Haufen geritten haben.



Mary Philbin als Christine Daaé

Mary Philbin, deren Name gerade fiel, kam bereits als Teenager zum Film. Die Ursache hierfür liegt nicht etwa in ihrem Talent als Schauspielerin, nein, auf keinen Fall. Hiermit war Mary Philbin auch nicht sonderlich gesegnet. Vielmehr waren ihre Eltern die Nachbarn von Joseph Laemmle, Carl Laemmles Bruder. Als Mary etwa 16 Jahre alt war, überredete Joseph sie zur Teilnahme an einem Schönheitswettbewerb, welcher von den Universal Studios ausgeschrieben worden war. Sie gewann den Wettbewerb und erhielt im Jahr 1919 einen Vertrag mit Universal. Angestellt war sie als Schauspielerin, aber angesichts ihrer eingeschränkten Begabung

und ihrer extremen Schüchternheit wäre eine Bezeichnung als Kleiderständer wohl zutreffender gewesen. Ihre bis dahin wichtigste Rolle war jene der Agnes Urban in von Strohhaims *Merry-Go-Round (1922)* gewesen, in welcher sie durch von Strohhaims subtile und verständnisvolle Führung auch eine durchaus beachtliche Leistung zeigte. Es ist anzunehmen, daß ihre Verpflichtung für **The Phantom of the Opera (1925)** in ihrem dortigen Auftritt begründet liegt und Rupert Julian sie unbedingt für die Rolle der Christine Daaé haben wollte. Gleiches könnte auch für den Autor Elliott J. Clawson gelten, welcher bereits mit Rupert Julian bei *The Kaiser: The Beast of Berlin (1918)* zusammenarbeitete. Jedenfalls erwies sich Mary Philbin schnell als zweite Fehlbesetzung, denn da Rupert Julian nicht über das väterliche Einfühlungsvermögen Erich von Strohhaims verfügte sondern sich stattdessen darauf beschränkte, Kommandos durch die Gegend zu rufen, war Mary Philbin in hohem Maße überfordert und verfällt ständig in die beiden Extreme des Kleiderständers und des maßlosen Overactings. Letzteres in einem Maße, welches schon 1925 Gelächter des Publikums und viel Schmääh hervorrief - und das soll was heißen, denn übertrieben theatralisches und vor Pathos triefendes Schauspiel war in der Stummfilmzeit an der Tagesordnung.

Und auch die dritte tragende Rolle, jenes ihres Verlobten Vicomte Raoul de Chagny, ist mit Norman Kerry falsch besetzt. Anstelle einen adretten Gegenpol zu Lon Chaney's Phantom dazustellen, blieb Norman Kerry ausgesprochen hölzern und verlieh seiner Rolle keinerlei Farbe oder Leinwandpräsenz.

Bevor wir uns nun den eigentlichen Dreharbeiten und der Handlung des Films widmen,

ist eine Standortbestimmung vonnöten, damit Sie, werter Leser, wissen, welche Fassung Sie sich eigentlich gerade ansehen oder vielleicht einmal ansehen werden. Eingangs habe ich den Versionskuddelmuddel bereits erwähnt und nun ist es an der Zeit, daß wir uns etwas expliziter mit diesem Thema beschäftigen. Daher werden an dieser Stelle die Ereignisse, welche zu diesem Chaos führten, vorgezogen und der eigentliche Inhalt des Films erst danach behandelt.

Das Unheil begann bei einer Testvorführung im Januar 1925, welcher Carl Laemmle sowie ein Testpublikum beiwohnte. Die Vorführung geriet zu einem Desaster und vor allem Carl Laemmle war mit dem gezeigten Film sehr unglücklich. Der hauptsächlichste Stein des Anstoßes war das Ende des Films. Hier wird das Phantom von seinen Qualen erlöst, indem Christine Daaé Mitleid mit ihm zeigt und ihn küsst. Der Lynchmob, welcher sich auf die Jagd nach dem Phantom begeben hat, findet dessen Leiche über seine Orgel ausgebreitet. Ein Memorandum aus den inneren Kreisen der Universal beschreibt das Problem wie folgt:

„Das Ende des Films ist weder nachvollziehbar noch überzeugend. Ein Monster wie das Phantom, der Folterer, welcher sich dem Verbrechen verschrieb, könnte weder durch den Kuß einer Frau erlöst werden, noch könnte ein Mädchen, welches Zeugin seiner teuflischen Taten wurde, sich zu einem Kuß veranlaßt sehen, nur weil das Phantom seinen Kopf traurig senkt. Sein Tod erscheint zunehmend als falsch und es wäre besser gewesen, ihn bis zum Schluß als böse darzustellen.“

Von dieser ersten Schnittfassung des Films wurden keine weiteren Kopien angefertigt und das Original wurde zerstört. Machen Sie sich also keine Hoffnungen, den originalen Schnitt jemals sehen zu können.

Carl Laemmle ordnete massive Schnitte und Umstrukturierungen an. Darüber hinaus befahl er Nachdrehes. Als Regisseur kam hier Rupert Julian nicht mehr in Frage. Stattdessen wurde der Komödienthespezialist Edward Sedgwick mit den Dreharbeiten beauftragt.

Edward Sedgwick nahm daraufhin mehrere Änderungen vor. Als erstes sei genannt, daß einige Slapstickszenen im ersten Viertel des Films hinzugefügt wurden und zwar nach der Einführung der Figur des Joseph Buquet. Des weiteren drehte Edward Sedgwick die Szenen einer Party in einem Garten, in welchen Christines Motivation gegenüber der Stimme des Phantoms deutlicher herausgearbeitet wird. Das Ende des Films gestaltete Edward Sedgwick gemäß den Wünschen seines Chefs völlig neu. Nun entflieht das Phantom aus den Katakomben der Oper und wird in eine Verfolgungsjagd verwickelt, welche mit dem Tod des Phantoms endet.

Im September 1925 fand im New Yorker Astor Theater die offizielle Kinopremiere des Films statt. Diese Fassung beinhaltete wiederum all jene von Sedgwick nachgedrehten Szenen, ganz als ob man sie in einer Kurzschlußreaktion eingefügt hätte, ein Klammern an den letzten Strohhalm. Die Gartenparty erwies sich hier als absoluter Fehlgriff. Nicht minder verheerend war, daß die in Technicolor gedrehten Szenen die Schnittprozedur nicht überlebten und stattdessen nur im schwarzweißen Gewand vorzufinden waren.

Auch hier ließ der Erfolg auf sich warten. Da nun ein weitaus größeres Publikum erreicht wurde, waren auch die Kritiken mitunter vernichtend. Vor allem Rupert Julian zog die Spötter wie Fliegen auf sich. Er wurde regelrecht ausgelacht und auch das Drehbuch wurde ausgiebig bemängelt. Lediglich Lon Chaney wurde gefeiert und endgültig zu einer Ikone Hollywoods. Das Einspielergebnis blieb in New York auch sehr weit hinter den Erwartungen zurück. Der Film erreichte nur knapp über 4% des erhofften Umsatzes. Mit anderen Worten: ein katastrophaler Flop. Zu einer Vermarktung des Films außerhalb der USA kam es deshalb nie.

Diese New Yorker Fassung hat bis heute überlebt, wengleich auch mit Abstrichen. In den Kinos gezeigte Filmrollen gibt es keine mehr, aber in den 30er Jahren wurde der Film

im 16mm-Format Privatkunden für das heimische Wohnzimmer zum Kauf angeboten. Eine solche 16mm-Fassung überlebte. Sie ist relativ leicht zu erkennen. Für 16mm typisch ist der Mangel an Details, die grobe Körnung und der Verlust an Kontrasten. Unverwechselbar macht sie das Fehlen von jeglicher Farbe und natürlich die mehrminütige Sequenz mit der gesellschaftlichen Veranstaltung im Garten.

1929 kam es zu einer Wiederaufführung des Films und nun geht das Versionschaos so richtig los. Universal brachte damals zwei verschiedene Fassungen des Films in die amerikanischen Kinos. Die erste Fassung war für Kinos ohne Tonausrüstung bestimmt, also nach wie vor ein reiner Stummfilm. Parallel hierzu erschien eine Version, bei welcher die musikalische Begleitung vollständig als Lichtton vorhanden war. Diese Tonvariante wurde darüber hinaus noch stellenweise synchronisiert und mit Hintergrundgeräuschen wie quiekenden Ballerinas und dem Johlen des Lynchmobs unterlegt. Die Zwischentitel blieben erhalten, wurden jedoch neu angefertigt und stellenweise abgeändert. So beschwert sich der Star der Oper, Mme. Carlotta, jetzt nicht mehr bei ihren Vorgesetzten über die Drohbriefe des Phantoms, sondern ihre Mutter. In der Hoffnung, den Film zu verbessern, drehte man außerdem noch zusätzliche Szenen und solche, welche bereits vorhandene Aufnahmen ersetzen sollten. Dieses nachträglich eingefügte Material ist relativ leicht zu erkennen. Das Original von 1925 wurde nämlich vollständig auf Material aus dem Hause Eastman Kodak gedreht, die neuen Szenen jedoch auf Filmmaterial von Agfa. Somit ergaben sich leichte Sprünge in der Bildqualität, welche die Änderungen auch ohne direkten Vergleich mit der New Yorker Fassung nachvollziehbar werden lassen. Der markanteste Unterschied ist jedoch, daß die Szene des Maskenballs wieder in ihrem Technicolor-Glanz eingefügt wurde. Alle anderen in Farbe gedrehte Szenen waren zu diesem Zeitpunkt jedoch bereits verloren. Die Gartenparty fehlt in diesen Fassungen wieder, anscheinend hatte man inzwischen ein Einsehen. Das alternative Ende mit der Verfolgungsjagd und die Slapstickszenen sind jedoch noch enthalten. Zu guter Letzt fällt noch auf, daß alternative Versionen originaler Takes aus dem Jahr 1925 verwendet wurden anstelle jener Filmschnipsel, welche im Endschnitt benutzt wurden. Dies äußert sich in Unterschieden bei den Details der Inszenierung und des Schauspiels. Hier wurden letztlich Schnipsel verwendet, welche die zweite Wahl darstellten und eigentlich auf dem Boden des Schneideraums landen sollten. Und wie könnte es anders sein: auch diese Fassung des Films ist *eigentlich* verloren.

Im Jahr darauf wurde der Film erneut nachbearbeitet. Das Ziel war dieses Mal eine Fassung für die internationale Vermarktung des Werkes. Man konnte es jedoch einfach nicht lassen und gab sich alle Mühe, das Original noch weiter zu verfremden. Nun sollte ein Talkie entstehen und man drehte erneut Szenen nach, dieses Mal Dialoge. Das Ergebnis dieses Eingriffs war erneut eine Peinlichkeit. Hiervon überlebten keine vollständigen Kopien mehr, allerdings tauchten im Laufe der Zeit noch Tonaufnahmen der zusätzlichen Dialogszenen auf.

Doch auch von diesem Talkie-Release gab es eine alternative Fassung für Kinos ohne Tonunterstützung. Diese war im wesentlichen baugleich mit der Stummfilmvariante von 1929, allerdings ohne Zwischentitel. Als sich 1950 ein Mitarbeiter von Eastman auf die Suche nach einer Kopie begab, entdeckte er in den Archiven der Universal noch eine Kopie dieser internationalen Stummfilmversion. Er rekonstruierte anhand dieser Fassung die Version von 1929 so weit es möglich war und fertigte auch neue Zwischentitel an. Das Ergebnis seiner Arbeit ist neben der 16mm-Kopie der Fassung von 1929 die einzige, welche überlebt hat und auch die am meisten Gesehene.

Wenn Sie nun denken, der gordische Knoten der Varianten des Films sei nun zerschlagen, täuschen Sie sich jedoch gewaltig. Sie unterschätzen hierbei nämlich zwei Faktoren - erstens die Dummheit von Technikern bei der Herstellung von Kopien und die Beharrlichkeit von Restauratoren.

Zuerst sei eine Fassung zu nennen, bei welcher erneut beim Transfer geschlampt wurde.

Die Szene des Maskenballs ist hier wieder schwarzweiß und war viele Jahre die einzige, welche aufgeführt wurde.

In den 70ern tauchte die Technicolor-Variante des Maskenballs wieder auf und wurde veröffentlicht. Allerdings verblieb in dieser Fassung der Rest des Films in schwarzweiß und wurde nicht korrekt viragiert. Dem Film war dies abträglich, denn wenngleich der Film zwar in schwarzweiß gedreht wurde, waren die Szenen allesamt farbenfroh eingefärbt, wie bei Stummfilmen üblich. In dieser vernachlässigten Fassung wird der Maskenball somit sehr überbetont.

1996 wurde die New Yorker Fassung von dem Restaurator Kenneth Bronilow in Angriff genommen. Hier kam ein neuer Soundtrack aus der Feder des Komponisten der BBC namens Carl Davis zum Einsatz. Diese Fassung existiert nur auf Film und wurde nur im Rahmen von zwei Vorführungen dem Publikum näher gebracht. Eine weitere kommerzielle Auswertung dieser wohl definitiven Überarbeitung fand nicht statt.

Ebenso tauchte eine Fassung auf, welche der unsäglichen Tradition des späten 20. Jahrhunderts entsprang, einen Schwarzweißklassiker mittels des Einsatzes von Computertechnologie vollständig zu colorieren. Diese Vorgehensweisen waren eine rein kommerzielle Vergewaltigung von Filmen, um sie für *Joe Sixpack* und *couch potatoes* einigermaßen interessant zu halten, ohne Rücksicht auf das eigentliche Werk. Von dieser Fassung ist abzuraten.

Im Jahr 2003 schlug die Stunde der Restauratoren. Photoplay Productions nahm sich der Version von 1995 an und restaurierte weite Teile des Films auf den Stand des Jahres 1929 - und mehr. Der Auftritt des Phantoms beim Maskenball wurde beibehalten, wie er war. In der folgenden Szene auf dem Dach der Oper unterhalb der Apollostatue wurde der Umhang des Phantoms restauriert. Zu dieser Szene folgen im weiteren Verlauf dieses Kapitels einige Informationen. Die Rückkehr von Christine und Raoul zum Maskenball ist nun auch wieder in Farbe zu sehen, hier merkt man den Bildern ihre digitale Nachcolorierung jedoch an. Man orientierte sich zwar an den Farben der ersten Ballszene, aber es fehlen die kleinen Bildfehler wie das Flackern der Grundfarben völlig. Diese Szene ist einfach zu perfekt.

Zum Schluß die gute Nachricht: Das war's im Großen und Ganzen. Durch die wichtigsten Variationen des Films sind wir nun durchgestiegen. Widmen wir uns nun wieder der Hauptsache, nämlich dem Film selbst. Wie Sie sich wohl denken können, lege ich hier die restaurierte Fassung der Version aus dem Jahr 1929 zugrunde. Auf Änderungen gegenüber der New Yorker Fassung von 1925 werde ich eingehen, allerdings nicht im Detail. Hier jeden einzelnen Schnitt zu berücksichtigen, würde zu weit gehen und wäre auch nicht mehr konstruktiv. Daher beschränke ich mich auf das Wesentliche. Sobald wir Einstellungen von 1925 und 1929 miteinander vergleichen, ignorieren Sie bitte den Mangel an Details und Schärfe sowie die deutlich höhere Helligkeit des 16mm-Materials von 1925 und achten Sie vorrangig auf jene Partien des Bildes, welche ich Ihnen beschreibe. Sie dürfen nämlich nicht vergessen, daß wir es bei der Fassung von 1929 mit einer restaurierten Version zu tun haben, während die Fassung von 1925 in der nicht vorhandenen Pracht des 16mm-Materials erstrahlt.

Bereits beim eröffnenden Titel wird ein erster Unterschied sichtbar. Werfen Sie einen kritischen Blick auf die Abbildung des Schriftzuges *The Phantom of the Opera*. In der Fassung von 1925 sehen Sie zwischen dem M aus *Phantom* und dem A aus *Opera* einen schwarzen Fleck. Dieser Fleck ist kein solcher, sondern die Silhouette des Phantoms, was in einem Einzelbild untergeht, bei den bewegten Bildern jedoch erkennbar ist. Das Phantom betritt hier am rechten Bildrand die Szene und bewegt sich dann langsam nach links.



1925



1929

Werfen Sie nun einen Blick auf den Filmtitel aus dem Jahr 1929. Wie Sie mühelos erkennen können, ist hier vom Phantom nichts zu sehen. Wir sehen hier lediglich den Schatten eines vergitterten Fensters. Beim nächsten Titel wird hier dann das Phantom im Vordergrund der linken Bildhälfte auftauchen und sich entlang des linken Bildrandes nach hinten bewegen. Bereits in diesen ersten Bildern des Films haben wir eine für die Fassung von 1929 neu gedrehte Szene vor Augen. Das Phantom von 1929 wird hier auch nicht mehr von Lon Chaney dargestellt, sondern von einem namentlich nicht weiter erwähnten Darsteller. Der neue Titel erscheint umso paradoxer, wenn Sie die beiden Schriftzüge miteinander vergleichen. Sie sind absolut identisch und man arbeitete hier offensichtlich mit großer Sorgfalt. Anscheinend war man jedoch mit dem gewählten Hintergrundmotiv nicht sehr glücklich gewesen und inszenierte dieses eigentlich unwesentliche Detail daher neu.



Zum Auftakt tanzt das Ballett

Die laufende Handlung beginnt mit der Einführung des Pariser Opernhauses. Die Menschen strömen hinein und auf ihre Sitzplätze, der Vorhang hebt sich und ein Ballett beginnt. Diese recht lange Ballettszene wurde ursprünglich in Technicolor gedreht und es muß eine sehr eindrucksvolle Eröffnung des Films gewesen sein. Bei der Testaufführung war sie noch in Farbe enthalten, überlebte dann jedoch wie alle anderen Farbszenen den Transfer in die der Öffentlichkeit zugänglichen New Yorker Fassung nicht und tauchte wie die anderen Farbaufnahmen mit Ausnahme des Maskenballs zum Leidwesen der Restauratoren nicht wieder auf. Die Primaballerina des Balletts, welche am Ende des Tanzes emporgehoben wird, ist übrigens Carla Laemmle, die Nichte von Carl Laemmle und Tochter von Joseph Laemmle, dem Entdecker von Mary Philbin.

Die Ballettszene wird unterbrochen von im Original in schwarzweiß gedrehten Einstellungen aus dem Büro der Opernleitung. Die Oper wechselt hier die Besitzer. Die neuen Eigentümer werden auf das Phantom hingewiesen, glauben die Geschichte um den Geist, welcher die Oper angeblich heimsucht, jedoch nicht. Sie erfahren, daß das Phantom sich die Loge mit der Nummer 5 ständig reserviert hat. Neugierig begeben sie sich zur Loge und betreten Sie. Vor sich erblicken Sie den Umriß eines Mannes, bekleidet mit einem weiten Umhang und hochgestelltem Kragen. Zuerst fliehen Sie aus der Loge, kehren daraufhin jedoch zurück, um den dort Sitzenden zur Rede zu stellen. Doch nun ist die Loge plötzlich völlig leer und verlassen.

Nach dem Ende des Balletts folgt ein Standortwechsel hinab in den Keller der Oper. Dort sehen wir Papillon, einen Mitarbeiter. In der 1925er Fassung wird er noch mittels eines Zwischentitels vorgestellt. In der Version von 1929 entfällt dieser jedoch, wodurch die Szene verwirrender wird und die Figur des Papillon in die Anonymität und damit Unwichtigkeit gedrängt wird. Gleichsam davon betroffen ist Joseph Buquet. Buquet ist der einzige, welcher über das Phantom Bescheid weiß und in der Schnittfassung von 1929 taucht er erst einige Minuten später auf, wohingegen er 1925 noch explizit an dieser Stelle vorgestellt wurde. Ein Rudel Ballerinas



Die Ballerinas sehen den Schatten des Phantoms im Maul des Drachenkopfes

läuft vor Angst vor dem Phantom quiekend durch den Keller. Hier produzierte Rupert Julian einige interessante Schattenspiele, doch diese gehen in dem konfusen Schnitt beider Fassungen unter. Ein kleiner Hinweis sei für die Historiker unter Ihnen erlaubt: Die Ballerinas machen Halt vor einem Drachkopf, in dessen Maul sich eine Tür öffnet und in deren Türrahmen dann der Schatten des Phantoms erscheint. Dieser Drachenkopf ist eine echte Requisite aus der damaligen Aufführung von Richard Wagners Oper *Siegfried* und wurde nicht etwa extra für diese Szene entworfen.

Im Schnitt von 1929 wird eine Szene gezeigt, in welcher eine mit Mantel und Mütze bekleidete Gestalt hinter dem Rücken der Ballerinas eine Steintreppe herabschreitet. Zuerst wird der Mann für das Phantom gehalten, entpuppt sich dann jedoch als etwas südländisch aussehender Gentleman. Dieser Mann ist der Perser, eine Figur aus dem Roman, welche dem Phantom auf den Fersen ist. Zu diesem Zeitpunkt weiß der Zuschauer davon jedoch noch nichts, er könnte sogar selbst das Phantom sein! Zumindest wenn er die Treppe *hin*-aufgestiegen wäre, nicht *hinab* ... und im Zwischentitel entblödet man sich auch tatsächlich nicht, zu behaupten, der geheimnisvolle Unbekannte sei gerade aus Keller heraufgekommen. Es dürfte offensichtlich sein, weshalb diese Einstellung in der New Yorker Fassung fehlt, denn letztlich ist sie ein Beispiel für Julian Ruperts massive Probleme mit der Kontinuität des Films.

Nun erbarmt sich auch die Fassung von 1929 und stellt Joseph Buquet vor. Die Ballerinas und Papillon eilen zu ihm, weil er ja einst das Phantom gesehen hatte. Erneut ein kleiner Hinweis für die detailverliebten Historiker unter Ihnen: Joseph Buquet ist in seiner ersten Szene mit einem Kunstkopf beschäftigt, an welchem er fleißig herumnestelt. Auch dieses Utensil ist eine originale Requisite aus der Theaterwelt, in diesem Fall handelt es sich um den Kopf des Jean Baptiste aus der Oper *Salome*. Nun, Buquet erzählt von dem Phantom und macht seinen Zuhörern, darunter natürlich auch das Publikum in den Kinossesseln, kräftig Angst. Auch diese Szene fehlte in New York. Direkt im Anschluß an sie wird die in Ansätzen erzeugte unheimliche Stimmung dann jedoch sofort wieder weggeworfen. Denn als ob der auf Geheiß von Carl Laemmle nicht bereits sowieso überbetonte Clownsverschnitt Papillon nicht genug wäre, folgt nun eine absolut unpassende Slapstick-einlage, inszeniert von Sedgwick. Auch diese ist, wie bereits erwähnt, 1925 nicht in der Kinofassung aufgetaucht.

In beiden Fassungen folgt nun die Szene, in welcher der Star der Pariser Oper wutentbrannt ins Büro ihrer neuen Chefs stapft und einen Drohbrief des Phantoms vorzeigt. Das heißt, in der Fassung von 1925 tut sie dies. 1929 wurde die Rolle der Carlotta wie bereits angedeutet gesplittet und die Szene über die Zwischentitel so abgeändert, daß dies nun Carlottas Mutter sei.

In dem Brief schreibt das Phantom, daß die Rolle der Marguerite in der Oper *Faust* am kommenden Mittwoch abend von Christine Daaé gesungen werde. Jegliche Versuche Mme.

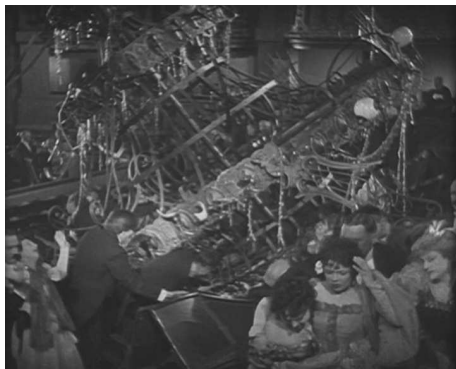
Carlottas, dies zu unterbinden, würden sich desaströs auf ihre weitere Karriere auswirken. Carlotta resp. ihre Mutter behauptet noch, daß natürlich sie selbst bzw. ihre Tochter am Mittwoch auftreten werde, komme was da wolle.

Am nächsten Mittwoch ist Mme. Carlotta jedoch krank, angeblich wird sie von einer rätselhaften Krankheit heimgesucht. Christine Daaé nimmt ihren Platz ein.

Auftritt für Mary Philbin. Als Engel kostümiert steigt Christine Daaé im Hintergrund der Bühne empor. Zwei Männer beobachten sie ganz genau aus einer Loge (naja, es ist anzunehmen, daß noch mehr Männer im Publikum sitzen, aber diese beiden werden gezeigt). Wir erfahren, daß es sich um den Vicomte Raoul de Chagny und dessen Bruder, den Comte, handelt. Dem Bruder kam zu Ohren, daß Christine einen geheimen Verehrer habe, doch Raoul wehrt ab. Nichts und niemand könne sich in die Liebe zwischen Christine und ihm einmischen. Nach dem Ende der Vorstellung eilt Raoul in den Raum Christines. Christine teilt ihm mit, sie könne die Oper nie verlassen und Raoul müsse seine Liebe vergessen. Irritiert verläßt Raoul den Raum, als die Stimme des Phantoms erschallt. Christine habe eine weise Wahl getroffen, sagt es. Diese Nacht habe er Christine die Welt zu Füßen gelegt. Ganz Paris würde sie verehren. Aber sie müsse alle weltlichen Dinge vergessen und sich nur auf ihre Karriere konzentrieren - und ihren Meister!

Diese Szene ist von Rupert Julian ungeschickt inszeniert. Die Stimme erschallt in Christines Zimmer, aber auch Raoul auf dem Flur kann sie hören. Weshalb dem so ist, bleibt ungeklärt. In den vertonten Fassungen von 1929 wird dies noch verschlimmert, denn man kann die Stimme nun auch hören. Egal ob gerade Christine in ihrem Zimmer gezeigt wird oder der davor liegende Gang, die Stimme erschallt immer gleich laut. Dies ist natürlich auch eine verständliche Limitierung der Anfangszeit des Tonfilms, aber niemand hat die Universal gezwungen, diesen Unsinn durchzuführen. Die schon im Original sehr holprig inszenierte Szene verliert in der vertonten Form von 1929 völlig ihre Glaubwürdigkeit. Die Stimme ist übrigens nicht jene von Lon Chaney. Chaney stand 1929 nicht für die Vertonung zur Verfügung, er war zu diesem Zeitpunkt vertraglich an MGM gebunden.

Ein neuer Brief des Phantoms an Mme. Carlotta taucht auf. Das Phantom fordert sie auf, am nächsten Abend erneut nicht aufzutreten und die Rolle Christine Daaé zu überlassen. Andernfalls würde sie in einem verfluchten Hause auftreten. Raoul erhält ein Schreiben von Christine, in welchem sie ihm mitteilt, er dürfe sie nie mehr sehen. Und entgegen der Warnung tritt Mme. Carlotta dennoch auf. Nun folgt eine Szene, welche Rupert Julians Defizite als Regisseur zu einer Legende werden ließ.



Der ins Publikum gestürzte Kronleuchter

Während des Auftritts Mme. Carlottas beginnt das Licht zu flackern. Der geheimnisvolle Schatten des Phantoms, welches sich an dem großen Kronleuchter über dem Publikum zu schaffen macht, wird gezeigt. Der Kronleuchter stürzt ins Publikum hinab.

Rupert Julian schaffte es nicht, diese wichtige Szene gewinnbringend zu inszenieren. Er hatte durchaus seine Vorstellungen, wie die Szene am Ende aussehen sollte, aber diese war nicht zu verwirklichen. Julian wollte, daß das Licht in der Tat erlischt und der Kronleuchter im Dunkeln

hinabstürzt. Hierbei stieß er auf erbitterten Widerstand seines Kameramannes Charles Van Enger, der nach diesem Vorfall Rupert Julian auch stets als völlig inkompetent bezeichnete. Van Enger hatte geplant, zusätzliche Scheinwerfer einzusetzen, welche die Decke über dem Kronleuchter anstrahlen sollte. Hierdurch sollte oberhalb des erloschenen Kronleuchters ein weiches, indirektes Licht erzeugt werden. Der Kronleuchter selbst sollte langsam

herabgelassen werden, während Van Enger dies mit acht Einzelbildern pro Sekunde zu filmen gedachte. Rupert Julian hingegen wollte sprichwörtlich alles schwarz haben, kein Licht. Van Enger protestierte, denn hierdurch wäre die Szene unbrauchbar geworden und er weigerte sich ebenso, den Kronleuchter im Dunkeln herabzulassen. Sie wissen, was passieren wird, wenn dieser Kronleuchter auf all die Leute herabgelassen wird und niemand ihn sehen kann? fragte er seinen Regisseur. Die Szene würde im eigentlichen Film keine Verwendung finden, aber Rupert Julian sah dies nicht ein. Daher bediente sich Charles Van Enger eines Tricks. Kameramänner benutzten damals ein Filter aus blau gefärbtem Glas, um die Kontraste zu prüfen. Der Sinn dahinter ist auch für Laien leicht zu verstehen.

Wenn Sie zum Beispiel drei Gläser oder Flaschen vor einem schwarzen Hintergrund filmen, welche in den Grundtönen rot, grün und blau gehalten sind, erscheinen diese in diesen Farben natürlich auch auf ihrem Film. Die Farben bleiben schließlich erhalten. Wechseln Sie ihren Farbfilm jetzt jedoch gegen einen Schwarzweißfilm aus, bekommen Sie natürlich auch keine Farbinformationen mehr belichtet. Stattdessen beruht ihr Ergebnis nur noch auf zwei Werten: die Helligkeit der Objekte sowie deren Kontrast. Die Flaschen erscheinen auf ihrem Bild dann als graue Objekte vor dem schwarzen Hintergrund. Da nur noch die Helligkeit der Objekte abgebildet wird, können Sie als Betrachter nun nicht mehr anhand des Bildes daraus schließen, welche der Flaschen blau war, welche grün und welche rot. Aber die Flaschen als solche sind vor dem Hintergrund noch sehr gut zu erkennen.

Nun kommt der Filter ins Spiel. Ein Farbfilter ist nichts anderes als eine in einer der Grundfarben rot, grün oder blau gleichmäßig getönte Scheibe aus Glas. Für den Laien bedeutet solch ein Filter nur, daß alles entsprechend rot, grün oder blau eingefärbt wird, wenn man hindurchsieht. Für den Mann vom Fach ist die Bedeutung jedoch eine andere. Ein Rotfilter ist für ihn nämlich genau das, was der Name sagt: ein Mittel, um alle Farbanteile mit Ausnahme der Farbe rot aus einem Bild herauszufiltern. Wenn Sie durch einen Rotfilter auf unsere drei Flaschen schauen, wird das Licht der roten Flasche ungehindert den Filter passieren, mit dem Effekt, daß diese Flasche noch genauso aussieht wie auf dem Schwarzweißbild. Das Licht der grünen und der blauen Flasche hingegen wird ausgefiltert und es dringt viel weniger Licht zu Ihrem Auge durch. Die grüne und blaue Flasche erscheinen als viel dunkler, im optimalen Fall verschwinden sie völlig vor dem schwarzen Hintergrund. Mit Grün- und Blaufiltern verhält es sich ebenso, hier ist dann die grüne bzw. die blaue Flasche einwandfrei zu erkennen und die beiden anderen Flaschen treten in den Hintergrund. Nun besteht das von Menschen sichtbare Spektrum des Lichts vor allem aus Anteilen an der Farbe grün. Wir Menschen können viel mehr Grüntöne erkennen als rote oder blaue Farbnuancen. Und wir sehen auch noch deutlich weniger blaue Farbtöne als rote. Dieser Effekt ist auch der Hauptgrund dafür, weshalb blaue Farben für uns nur den kleinsten Teil unserer Umwelt ausmachen und weshalb bei Tag gedrehte Nachtszenen blau eingefärbt werden. Diesen Effekt machte sich Charles Van Enger zunutze. Er hielt Rupert Julian einen Blaufilter vor die Augen, Rupert Julian sah hindurch - und er sah mangels Blautönen im Kronleuchter und an der Decke nichts anderes als absolute Dunkelheit. Rupert Julian war somit zufrieden. Daß Van Enger den Blaufilter nicht vor dem Filmmaterial anbrachte, sondern lediglich vor dem Sucher, fiel ihm nicht auf. Den eigentlich als Friseur ausgebildeten Julian interessierte nur, was er sah.

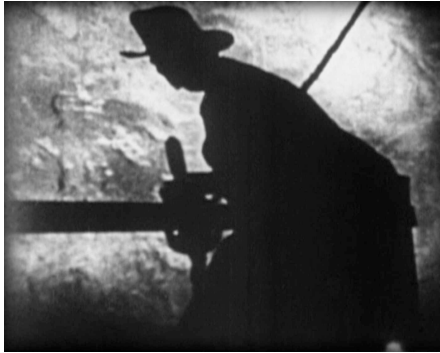
Die fertige Szene des Kronleuchtersturzes läßt den Zuschauer den Mangel an Kompetenz Julians jedoch auch spüren. Es beginnt damit, daß man den Schatten des Phantoms sieht, wie es an irgendwas herumnestelt. Was das ist, ist nicht erkennbar. Den herabsausenden Kronleuchter ließ Rupert Julian von außerhalb der Halle durch ihre geöffneten Tore drehen, aus etwa 30 Meter Entfernung und einem nach oben gerichteten Blickwinkel von etwa 45 Grad. Man sieht den Beginn des Sturzes und nach einigen wenigen Metern kommt der Schnitt auf den zwischen den Stühlen liegenden Kronleuchter. Der Szene fehlt jegliche Dramatik.



1925



1929



1925



1929

Für die Fassung von 1929 wurde der Sturz des Kronleuchters nicht neu gedreht, aber große Teile des Rests der Szene. Als Mme. Carlotta ist jetzt ja nicht mehr wie Virginia Pearson zu sehen. Diese wurde, wie bereits erwähnt, in die Rolle von Carlottas Mutter umbettelt. In der Fassung von 1929 wird die Rolle der Carlotta von Mary Fabian gespielt, einer jungen Sängerin, welche ansonsten keine weiteren Filmrollen mehr hatte. Anstelle von Rupert Julians Lichtgeflicker vor dem Fall des Kronleuchters wird das Licht nun nur noch gedimmt. Auch der Schatten des Phantoms wurde neu gedreht, wobei 1929 dann auch nicht mehr Lon Chaney zu sehen war, sondern ein unbekannter Schauspieler.

Panik bricht im Publikum aus und hunderte von Zuschauern fliehen aus der Oper. In dem Chaos fällt Raoul ein geheimnisvoller Fremde auf. Es ist der Perser, welcher in der Fassung von 1929 bereits hinter den Ballerinas die Treppe zum Keller hinunterschleichte. Wieder stellt sich die Frage: Ist der Fremde das Phantom? Raoul begibt sich in Christines Umkleideraum und versteckt sich hinter einem Vorhang.

Erneut folgt eine Szene, welche Rupert Julian völlig vermasselte. Christine betritt das Zimmer und wird von der Stimme des Phantoms zu sich gerufen. Das Tor zwischen der realen Welt der Oper und dem geheimnisvollen Reich des Phantoms ist ein Wandspiegel. Bereits im Roman wird dieser Übergang in eine andere Welt deutlich, als sich der Spiegel öffnet. Gaston Leroux beschrieb diesen Übergang so, daß Christine in diesem Spiegel regelrecht verschwindet, mit einem Unterton der Magie. Rupert Julians filmische Version hiervon ist so profan, daß es schmerzt. Der Spiegel entpuppt sich hier als Klapptür. Klappe auf, Christine läuft hindurch, Klappe zu. Das Tor zu einer anderen Welt degeneriert er zu einer banalen Geheimtür. Wie es besser geht, haben viele andere Regisseure gezeigt - allen voran natürlich Jean Cocteau, welcher eine ausgeprägte Affinität zu solchen Szenen des Wechsels in eine märchenhafte Welt hatte, unter anderem auch in seinem grandiosen **La belle et la bête** (1946).

Christine schreitet durch den Spiegel. Der erste wirkliche Auftritt des Phantoms ist eine sehr starke Szene. Diese ist für Julian Rupert sehr untypisch und die erste Szene, welche unter der Leitung von Lon Chaney entstand. Christine steht in dem geheimnisvollen Gang, freudig erregt, aber auch irritiert und mit dem Blick suchend. Aus der Dunkelheit hinter ihr schält sich eine Hand heraus und schickt sich an, sich auf ihre rechte Schulter zu legen. Doch sie verharrt im letzten Augenblick, als schrecke das Phantom davor zurück, das Heiligste zu berühren. Die zögernde Hand verschwindet wieder, sehr langsam, als Christine ihren Besitzer entdeckt.

In Rupert Julians originalem Schnitt war diese Szene auch enthalten, allerdings ging ihr eine andere Szene voraus. Dort sah man das Phantom, wie es am Gegengewicht des Spiegels nach oben auf die Plattform schnellte, auf welcher Christine steht. Diese Einstellung überlebte die Testvorführung nicht und ohne sie ist der erste Auftritt Lon Chaney auch spürbar besser. Im Kinotrailer von 1925 ist diese Szene jedoch noch kurz zu sehen.

Das Phantom geleitet Christine zu einem Pferd, setzt sie darauf und führt sie in die Unterwelt. Es geht hinab über märchenhaft anmutende Brücken, in einer Gondoliere wird ein schwarzer See überquert und schließlich öffnet das Phantom eine Tür und führt Christine hindurch in seine Gemächer. Diese Szenen sind einfach klasse, wobei Lon Chaney hier einen grossen Teil beiträgt. Sein Phantom ist nun ein äußerst galanter Gentleman, genau das Gegenteil von dem, was man anhand seiner bisherigen Taten vermutet. Durch Lon Chaney sind die Szenen nicht nur unreal, sondern auch in hohem Maße romantisch. Dies setzt sich fort, als Christine mit dem Phantom zu sprechen beginnt. Sie hat Angst vor seinem Ruf als Übeltäter, doch Lon Chaney wehrt ab, mit einer unvergleichlichen Geste der Verunsicherung und des Entsetzens. Die durch Umhang, Hut und Maske unkenntliche Gestalt sagt, daß wenn sie ein Phantom sei, dann weil der Haß der Menschen sie dazu gemacht hat. Und wir erfahren, daß der Name des Phantoms in Wirklichkeit Erik lautet und daß, falls er jemals von seinem Dasein erlöst werden sollte, dies durch Christines Liebe zu ihm geschähe.



Die Reise hinab in die Welt des Phantoms

Christine fällt in Ohnmacht und Erik trägt sie zu ihrem Bett. Genau betrachtet ist es nicht nur ein Schlafgemach, sondern das geschmückte Zimmer einer Braut.

Interessant ist ein kleiner Kniff, welcher nun folgt. Wir sehen eine Ausgabe der französischen Tageszeitung *Le Matin*. Christine Daaés Verschwinden ist hier die Schlagzeile. Dies ist nicht ungewöhnlich, aber weshalb diese Schlagzeile und nicht etwa der ins Publikum gekrachte Kronleuchter? Hierdurch wird deutlich, daß Christine Daaé in der Tat einen ungeheuren Erfolg beim Publikum hatte und nun als Star gilt, dessen Verschwinden gegenüber die stattgefundene Katastrophe zu einer Nebensächlichkeit reduziert wird.

Jetzt folgt eine Szene, welche Filmgeschichte schrieb. Sie rettete den Film machte Lon Chaney endgültig zu einem ewigen Gott der Schauspielkunst. Auch in der Welt des Horrorfilms findet man Anleihen an sie, unter anderem in Vincent Prices Verkörperung der Titelrolle in dem herrlichen Film **The Abominable Dr. Phibes** (1971) und dessen Fortsetzung, **Dr. Phibes Rises Again** (1972). Christine erwacht in ihrem Bett und hört das Spiel

einer Pfeifenorgel. Neugierig verläßt sie ihr Zimmer und wir sehen das Phantom beim Orgelspiel. Christine nähert sich ihm zaghaft. Von Erik unbemerkt, steht sie schließlich hinter ihm und streckt ihre Hand aus. Sie wurde von Erik davor gewarnt, Hand an seine Maske zu legen, aber die Versuchung, den Liebsten zu sehen, ist groß. Sie zögert, zögert erneut und mit einer schnellen Bewegung reißt sie Eriks Maske herunter. Auch diese Szene ist bis zu diesem Augenblick durchweg von einer unschuldig-romantischen Natur, doch damit ist es nun schlagartig vorbei. Die Kamera ändert ihre Position, wir sehen nun sowohl Erik als auch Christine von vorne. In einer schnellen und kraftvollen Bewegung des Entsetzens springt Lon Chaney auf und sein wahres Gesicht wird zu einem Schock für die Zuschauer. Noch heute ist der ungeheure Sprung von der wohltuenden Romantik zum blanken Horror dieser Fratze spürbar und sorgt für spontane Unruhe im Publikum. Chaney konfrontiert den Zuschauer hier mit einem Gesicht des Grauens, welches frappante Ähnlichkeit mit einem Totenschädel aufweist. Es heißt, bei der Aufführung in den Kinos seien Frauen bei dieser Stelle in Ohnmacht gefallen, womit Universal auch kräftig die Werbetrommel rührte. Die Genialität dieses Moments liegt nicht nur im Wechsel der Grundstimmung begründet, sondern auch in Chaney's Arbeit. Chaney wusste sehr wohl, weshalb er die Kamera anwies, gegenüber von Christine aufzustellen. Einerseits, weil er selbst dann besser zu sehen war, und auch wegen der Schockwirkung auf das Publikum. Das Publikum erschrickt bei dem Anblick, Christine selbst weiß von dem entstellten Äußeren Eriks noch nichts. Chaney gönnt dem Publikum zwei Sekunden Verschnaufpause und dreht sich dann wie eine Furie zu Christine um. Sein rührendwertes, liebendes Phantom wird schlagartig zu einem schrecklichen Monster. Erik geht auf Christine los, welche vor Entsetzen nicht nur zurückweicht, sondern sogar zu Boden fällt. Lon Chaney hechtet hinter ihr her, den Zeigefinger nicht nur drohend erhoben, sondern ihn direkt in Christines Gesicht ausstreckend. Die Wut Eriks ist spürbar und wird von Lon Chaney auch visualisiert, als er eine subjektive Kamera aus der Position von Christines Gesicht einsetzt und seine Fratze sich immer mehr der Kamera nähert, bis es zur Unschärfe verkommt. Wohl wissend, daß Nahaufnahmen die Details seiner Maske offenlegen und die Szene somit entwerten würden, ließ Chaney die Unschärfe manuell erzeugen, um diese Details vor dem Zuschauer zu verbergen.



Die Demaskierung

Aber die Szene ist noch nicht vorbei. In einer beeindruckende Geste des Zorns und der Verzweiflung reißt Lon Chaney seine Arme nach oben, sein Schmerzensschrei erscheint beinahe als hörbar. Nun wird Erik bewußt, daß etwas passierte, was nicht hätte passieren dürfen. Nicht nur, weil Christine nun sein Gesicht erblickte, sondern auch, weil seine Reaktion darauf ihre Liebe in nackte Angst umkehrte. Wie ein Schatten seiner selbst sinkt Erik an der Wand zusammen.

Die Wirkung dieser Szene ist alleine Lon Chaney zuzuschreiben. Vor allem, weil er Mary Philbin hier souverän an die Wand spielt und sein Schauspiel urplötzlich nicht nur dominiert, sondern auch sein Publikum beherrscht. Lon Chaney schafft es auch, in diesem Auftritt Erik in vollem Umfang zu charakterisieren, eine Leistung, welche Rupert Julian und das katastrophale Drehbuch über die komplette Laufzeit des Films bei keinem Charakter auch nur in Ansätzen schafften. Ebenso beeinflußt Lon Chaney den Zuschauer in hohem Maße. Zu Beginn der Szene ist das Phantom noch der geheimnis- und liebevolle Verehrer, der seiner Angebeteten den Mond vom Himmel holen würde. Dann verwandelt Chaney die Gestalt in ein grauerregendes Monstrum, welche das Publikum nun plötzlich hasst. Am Ende der Szene wiederum bringt er uns dazu, Mitleid mit dem vom Leben bestraften Erik zu haben. Und das alles nur über

seine Körpersprache, denn das enorm wichtige Werkzeug der eigenen Stimme stand ihm damals natürlich noch nicht zur Verfügung. Im Gegensatz zu seinen Schauspielkollegen bewältigte Lon Chaney diese Herausforderung auch, ohne in das berüchtigte Overacting zu verfallen, welchem übrigens auch der sehr angesehene John Barrymore in **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920)** nicht entkam.



1925



1929

Lon Chaney's Schauspiel wird noch eindrucksvoller, wenn man beim Betrachten der Fassung 1929 weiß, daß die hier gezeigten Aufnahmen eigentlich die zweite Wahl waren und nicht für die endgültige Fassung bestimmt. Chaney war damit noch immer unzufrieden und die eigentliche finale Einstellung des Verfalls Erik von einem tobenden Monster zu einem jämmerlichen Nervenbündel ist nur in der Version von 1925 zu finden. Dies wird deutlich, wenn wir die gleiche Szene aus den beiden Fassungen miteinander vergleichen. Sie sehen auf der linken Seite die Einstellung aus der New Yorker Fassung, rechts jene der Stummfilmversion von 1929. Die drei prägnantesten Merkmale sind auf dem rechten Bild hervorgehoben. Im linken Kreis sehen Sie die untere Kante der Tür an der hinteren Wand der Szenerie. Auf dem rechten Bild fällt Licht unter der Tür hindurch, auf dem rechten Bild deutlich weniger. Die Ursache können Sie jetzt hier nicht sehen, sondern nur im laufenden Film, denn in der Fassung von 1929 sieht man, wie hinter dieser Tür eine Person vorbeiläuft und kurzfristig die Lichtquelle verdeckt. Im mittleren Bereich sehen Sie, daß Mary Philbin den Kopf mehr zur Kamera gedreht und ihre flehenden Hände weiter in Richtung ihres Kinns erhoben hat. Und im rechten Bereich sehen Sie hinter Lon Chaney die Orgel stehen und es wird deutlich, daß die Position der Kamera leicht variiert wurde. Sie können in der Fassung von 1929 direkt neben Lon Chaney's Schulter die Reihe mit den Registern der Orgel sehen, sechs Registerreihen an der Zahl. Auf dem linken Bild jedoch deutlich mehr und sogar noch einen Teil des untersten Manuals der Orgel, welches auf dem Szenenfoto von 1929 vollständig durch Lon Chaney's Körper verdeckt wird.

Es ist natürlich ärgerlich, daß nicht die eigentlich abgeseignete Einstellung gerade in dieser wichtigen Szene zu sehen ist. Aber Lon Chaney überzeugt dennoch in einem Umfang. Der Anlaß für die Wiederholung der Aufnahme dürfte kaum Lon Chaney gewesen sein, sondern wohl eher der hinter der Tür herumlaufende Mitarbeiter. Und achten Sie bei beiden Bildern auf Lon Chaney und Mary Philbin. Während Mary Philbin ihre Körperhaltung leicht veränderte, steht Lon Chaney an die Wand gelehnt wie eine Statue. Dieser Schauspieler arbeitete offenbar mit der Präzision eines Uhrwerks.

Es ist stets interessant, einen Blick auf die Masken des „Mannes der 1000 Gesichter“ zu werfen. Gerade um die Maske zu **The Phantom of the Opera (1925)** ranken sich viele Gerüchte, von welchen das wohl abstruseste die Geschichte ist, Lon Chaney habe sich mittels Draht die Nasenflügel nach oben gebunden, um das Aussehen eines Totenkopfes zu erreichen. In Wahrheit erreichte er dies mittels eines Materials, welches aus den Mägen von Tieren gewonnen und in der Welt der Maskenbildner *fish skin* genannt wird. Dieses klebte

er an die Nasenflügel, zog es zurück bis die Nasenflügel in der richtigen Position waren und befestigte das andere Ende dann jeweils am Nasenrücken. Um das Kinn zu betonen, stopfte er sich Baumwolle in den Mund - übrigens eine beliebte Vorgehensweise Chaney's, welche eine Karriere in der Zeit des Tonfilms schwierig gemacht hätte, denn hierdurch läßt es sich beim besten Willen nicht artikuliert sprechen - und plazierte auf seiner Haut wieder die aus **The Hunchback of Notre Dame (1923)** bekannte mehrlagige Mischung aus Baumwolle und Kollodium. Für die Augen benutzte einen normalen Schminkstift, die Zähne modellierte er ebenfalls wie in **The Hunchback of Notre Dame (1923)** mittels Guttapercha. Für den Schädel des Phantoms benutzte er eine normale Haube, auf welche er eine Perücke mit einer einzelnen langen Haarsträhne aus Musselin, einem Baumwollstoff, nähte. Abschließend klebte er sich die Ohren mit Mastixgummi eng an den Kopf. Fertig war eine sehr Maske, welche bei weitem nicht so qualvoll zu tragen war wie jene aus **The Hunchback of Notre Dame (1923)**, aber sich als ebenso effektiv erwies.



Raoul wird auf dem Maskenball umgarnt

Beschäftigen wir uns nun wieder mit dem Film. Der Demaskierung des Phantoms folgt die Szene des Maskenballs, in welcher das Phantom in der Verkleidung von Edgar Allan Poes rotem Tod die große Treppe hinunterschreitet und sich unter die maskierten Anwesenden mischt. Diese in Technicolor gedrehte Szene ist die einzige, welche noch in die Fassung von 1929 eingeschlossen wurde. In der Version des Jahres 1925 blieb diese Szene in prachtlosem Schwarzweiß gehalten. Als der Film gedreht wurde, waren Photographien mit Farbe nichts Ungewöhnliches mehr, aber einen Film in Farbe zu drehen, war Neuland und

dementsprechend hochgradig experimentell. Technicolor entwickelte hierfür ein Verfahren mit zwei Farben: rot-orange und grün-blau. Die im Film sichtbaren Farben sind aus diesen beiden Farben zusammengemischt oder Grautöne eines schwarzweißen Bildes. Da die beiden Farbanteile separiert werden mussten, benutzte man nicht wie einige Jahrzehnte später bei den Gehversuchen im Bereich des dreidimensionalen Films zwei Kameras mit jeweils einem vorgesetzten Filter der jeweiligen Farbe, denn die hierdurch entstehenden perspektivischen Probleme hätten das Vorhaben zum Scheitern verurteilt. Stattdessen leitete man das Licht innerhalb des Kameragehäuses durch ein Prisma, welches das Licht in diese Farbanteile zerlegte und zu jeweils einer eigenen Filmrolle leitete, welche das auf die jeweilige Farbe reduzierte Bild dann aufzeichnete. Das Ergebnis dieser 2-Farb-Technik ist natürlich ebenso abenteuerlich anzusehen wie der ganze Gedanke im Jahr 1925 geklungen haben muß, aber es funktionierte gut genug, um zu beeindrucken.

Zum Inhalt: Christine wurde durch Erik verboten, seinen Nebenbuhler Raoul nochmals zu treffen. Jetzt hat Christine natürlich Angst vor dem Phantom und sucht bei Raoul Hilfe. Beide treffen sich bei diesem Ball. Ihre Masken sollen sie davor schützen, von Erik erkannt zu werden. Aber weit gefehlt. Als Christine und Raoul auf das Dach der Oper steigen, wo sie sich unbeobachtet fühlen, folgt ihnen das Phantom und läßt sich über ihren Köpfen in einer großen Statue des Apollo nieder.

Diese Szene wurde ebenfalls im Studio gedreht und keineswegs unter freiem Himmel. Die Dächer von Paris sind eine klassische Glasmalerei, ein *matte painting*. Die Statue des Apollo wurde von elf Bildhauern in sechs Wochen Arbeit eigens für den Film angefertigt, sie ist also kein bereits vorhandenes Requisit wie der Kopf des Drachen. 1929 wurde die

Statue erneut bemüht, um auch die Szene auf dem Dach als Tonfilm zu drehen. Dies geschah in Form einer einzigen Kameraeinstellung, mit dem Effekt, daß die Szene leicht eine einschläfernde Wirkung auf ihr Publikum entwickelte. In der Stummfilmversion blieb zum Glück das Original erhalten. Herrlich anzusehen ist hierbei vor allem Lon Chaney, welcher auf der Statue lauend die beiden Liebenden beim Aushecken eines Fluchtplans belauscht. In der Premierenversion von 1925 war auch diese Szene mit Farbe versehen. Doch da die Lösung von Technicolor extrem lichtunempfindlich war, was übrigens auch daran schuld ist, daß der Maskenball nur mit 16 Einzelbildern pro Sekunde gedreht und diese Szene bei Nacht spielen sollte, musste in gewohntem Schwarzweiß gedreht werden. Stattdessen beschränkte man sich darauf, die Szene blau einzufärben und den Umhang des Phantoms in strahlendem Rot von Hand mit einem speziellen Druckverfahren auf die fertige Kopie des Films aufzutragen. Erwartungsgemäß war die Szene nur bei der Premiere in San Francisco mit Farbe zu sehen, alle anderen Versionen blieben hier schwarzweiß. Erst im Jahr 2003 wurde im Zuge der digitalen Restauration des Films der Umhang wieder in rot dargestellt.

Raoul und Christine beschließen, nach der Aufführung der Oper am folgenden Tag nach England zu fliehen. Erik ist darüber alles andere als erfreut und erbost verfolgt er die Liebenden wieder hinab in die Oper. Doch der Perser taucht wieder auf und weist Raoul und Christine einen Fluchtweg, damit Erik sie nicht finden möge.

Nun folgt ein Szenenwechsel zurück ins Büro der Opernleitung. Ein Memorandum wird gezeigt, in welchem steht, daß Erik ein Musiker und Meister der schwarzen Künste sei. Ursprünglich eingesperrt in eine Anstalt für Geisteskranke sei er dieser entflohen und wird seitdem gesucht. Überbracht wurde es vom Perser, welcher sich somit als Polizist entpuppt.

Der nächste Abend, die Aufführung von *Faust* soll beginnen. Papillon entdeckt bei den Vorbereitungen hinter der Bühne die erhängte Leiche von Joseph Buquet. Der Mann, welcher am meisten über das Phantom wusste, wurde ermordet. Josephs Bruder schwört Rache.

Ebenso anwesend ist Philippe, Raouls Bruder. Die Sorge trieb ihn in die Oper und er beobachtet die Bühne sehr genau, als Christines Auftritt beginnt. Doch auch er kann das Kommende nicht vereiteln. Das Phantom überwältigt Christines Vorsprecher, sabotiert die Lichtanlage und nutzt die kurze Dunkelheit, um Christine in sein Reich zu entführen. Philippe eilt hinterher. Ebenso Raoul in Begleitung des Persers. Währenddessen versammelt der Bruder des getöteten Joseph vor den Toren der Oper einen Mob um sich, um das Monster zur Strecke zu bringen.



Das Phantom auf der Statue des Apollo. Szenenfoto aus der restaurierten Fassung des Jahres 2003, blau viragiert



Papillon findet die Leiche Joseph Buquets

Beim Abstieg Raouls und des Persers in die Tiefe der Katakomben erfolgt ein schlimmer Regiefehler Rupert Julians, welcher die Kritiker bereits 1925 zu Lachanfällen reizte. Die beiden Männer finden eine Falltür im Boden. Der Perser springt zuerst hinein und stürzt et-

wa sechs Meter hinab. Aus der Tiefe ruft der Perser nach oben, Raoul möge ihm die Laterne herabreichen. Schnitt nach oben zu Raoul, welcher die Laterne nimmt und hinabreicht. Er wirft sie nicht etwa hinunter, nein, er reicht sie hinab. Schnitt zurück zu dem Perser, und dieser steht brav die sechs Meter unter der Falltür, mit der intakten Laterne in seiner Hand.

Kurz darauf wird uns eine Szene präsentiert, welche absolut sinnfrei ist. Raoul und der Perser sehen vor sich in einem Gang eine Gestalt auf sich zukommen. Sie verstecken sich und lassen sie passieren. Als die Luft wieder rein ist, schauen die beiden etwas angeekelt zu Boden. Somit ist die Szene beendet. Man muß schon das Buch lesen, um zu erfahren, daß diese Gestalt der Rattenfänger war und die beiden Männer befürchten, daß Ratten zwischen ihren Füßen umherlaufen könnten. Dies ist jedoch ausnahmsweise nicht die Schuld Rupert Julians, sondern wurde vielmehr beim Schnitt des Films verbrochen.



Erik bedrängt Christine. Hier sieht man auch gut das etwas unkontrollierte Schauspiel Mary Philbins

Inzwischen ist Erik mit Christine in seiner Unterkunft angekommen. Er wirft Christine auf das Bett und schreit sie an, sie würde nun das wahre Böse kennenlernen, welches hinter seiner Maske lauert.

Raoul und der Perser tappen in eine von Eriks Fallen. Sie stürzen durch eine Falltür in einen Raum voller Spiegel, eine alte Folterkammer.

Erik wird durch ein nicht näher erläutertes Warnsystem über die Ankunft eines ungebetenen Besuchers unterrichtet. Fragen Sie nicht, weshalb das System nicht bereits bei Raoul und dem Perser anschluss, denn dies ist eines der vielen Löcher im Plot dieses Films. Bei dem Eindringling

handelt es sich um Raouls Bruder und das Phantom macht sich auf den Weg, um ihn zu ermorden. Unter Verwendung eines Bambusstabes als Atemrohr nähert er sich unter Wasser dem Boot von Philippe, zieht ihn ins Wasser und ertränkt ihn. Nein, sie fragen jetzt bitte auch nicht, woher Philippe dieses Boot hatte.

Währenddessen schafft es Raoul, durch lautes Rufen Kontakt mit Christine aufzunehmen. Sie sind durch eine Tür voneinander getrennt, den Schlüssel jedoch trägt Erik mit sich. Der nächste Regiefehler folgt auf dem Fuße, als ein klitschnasser Lon Chaney wieder aus dem Wasser steigt, durch die Tür geht und auf der anderen Seite des Türrahmens wieder trockene Kleidung trägt.

Erik ertappt Christine bei dem Versuch, an den Schlüssel zur Folterkammer zu gelangen und erfährt so von der Anwesenheit der vermeintlichen Retter. Erik aktiviert einen verborgenen Mechanismus und das Gefängnis der beiden Männer verwandelt sich in bester Manier eines Edgar Allan Poe in ein Hitzeinferno. Die Temperatur steigt und den beiden Männern droht ein ähnliches Schicksal wie einst Hänsel und Gretel. Doch der Perser entdeckt gerade noch rechtzeitig eine weitere Falltür, welche hinab in eine weitere Kammer führt - eine Kammer voller Schwarzpulver.

Dieses Schwarzpulver ist Erik nur allzu gut bekannt. Er stellt Christine vor eine schicksalhafte Wahl. Entweder sie schwört ihm die ewige Treue und rettet somit das Leben der beiden Männer, oder sie wählt den Tod und die gesamte Oper fliegt in die Luft. Symbolisiert werden die beiden Möglichkeiten getreu der Vorlage mittels zweier Schalter, der eine in Form einer Heuschrecke, der andere mit dem Aussehen eines Skorpions. Christine wählt das Leben und betätigt die Heuschrecke. Im Raum mit den Pulverfässern öffnet sich eine verborgene Luke und das Wasser des schwarzen Sees läuft hinein. Raoul und der Perser werden vom Wasser wieder nach oben getragen und entkommen so ihrem Gefängnis.

Doch neue Besucher kündigen sich an. Der Mob naht. Erik packt Christine erneut und flieht mit ihr hinauf an die Oberfläche. In einer Kutsche versucht er zu fliehen, doch Christine fällt während der Verfolgungsjagd aus der Kutsche heraus und Erik verliert die Kontrolle über das Gefährt. Er flieht zu Fuß weiter, quer über den Set von **The Hunchback of Notre Dame (1923)** inklusive des Portals der Kathedrale, bevor er am Ufer der Seine von seinen Verfolgern gestellt wird. Zu Tode geprügelt und ins Wasser geworfen verschwindet der Körper des Phantoms schließlich in den Fluten.

Nach dem Ende der Szene auf dem Dach fällt der Film in ein tiefes Loch der Belanglosigkeit. Das komplette letzte Drittel des Films, in welchem sich Christines Entführung durch das Phantom ausbreitet, erscheint nur noch aufgrund Lon Chaney's Schauspiel wirklich sehenswert. Vor allem, weil man in der ersten Hälfte bis zur Demaskierung des Phantoms so gut wie gar nichts von Lon Chaney zu sehen bekommt. Im letzten Drittel des Films versuchte man anscheinend, mit Gewalt eine abwechslungsreiche cinematische Achterbahnfahrt zu konstruieren und bediente sich hierbei vor allem an bereits ausgelutschten Motiven in der Tradition von Louis Feuillade und vieler Serials. Gepaart mit den vielen Fehlern in der Handlung und der Inszenierung, zieht dies die Qualität des Films spürbar nach unten. Und wenn man bedenkt, daß die erste Hälfte des Films umso schleppender in Gang kommt - in der Fassung von 1925 ist sogar schon über eine Stunde vergangen, als das Phantom demaskiert wird -, wird dies noch unverzeihlicher. **The Phantom of the Opera (1925)** ist eigentlich genau das geworden, was man unbedingt vermeiden wollte: ein extrem teures Prestigeobjekt, welches in der Produktion von vorne bis hinten verpfuscht wurde. Lediglich die etwa 10 bis 15 Minuten Spielzeit, in welcher Erik demaskiert wird, der Maskenball stattfindet und Erik das Gespräch der Liebenden auf dem Dach belauscht, sind wirklich großes Kino geworden. Über den Rest des Films breitet man besser den Mantel des Vergessens aus. Glück für den Film, daß der gelungene Mittelteil des Films dann auch gleich so überragend ausgefallen ist, daß die hier gezeigten Qualitäten die Mängel des Films so sehr überstrahlen, daß die Defizite im historischen Rückblick als vernachlässigbar erscheinen. Dies ist jedoch nicht der Verdienst der Regie, der mutigen Technik oder des Drehbuches zu verdanken. Diese Ehre gebührt einzig und allein Lon Chaney.

In der Fassung von 1929 ist der Film durch die Straffungen in der ersten Hälfte des Films deutlich besser als in der Fassung von 1925, welche durch Sedgwicks Aufnahmen des Gartens noch zusätzlich aufgebläht wurde. Insofern kann man auf jeden Fall sagen, daß diese erste große Neuauflage eines Films mit massiven Eingriffen dann doch zu einer seltenen Spezies gehört, nämlich jenen Filmen, von welchen einige Jahre nach ihrer Erstaufführung eine neu überarbeitete Version in die Kinos kam, welche auch wirklich besser war als das Original. Mit **The Phantom of the Opera (1925)** hat Carl Laemmle in gewisser Weise unbeabsichtigt die erste *Special Edition* eines Films geliefert. Daher sollten Sie sich auf jeden Fall zuerst die Neufassung aus dem Jahr 1929 anschauen, bevor Sie sich an die alte 16mm-Version wagen. Aber vergessen Sie nicht, vorher nachzufragen, ob der Maskenball in Farbe vorhanden ist.



Das Phantom während seines Auftritts beim Maskenball

The Phantom of the Opera (1925) zog eine ganze Reihe von Neuverfilmungen nach sich. Lon Chaney's Darstellung war hier derart die Figur definierend, daß sich die meisten Verfil-

mungen an dieser ersten Verfilmung des Romans orientierten. Bis zum Jahr 2004 erblickten noch sechs weitere Verfilmungen des Stoffes das Licht der Leinwand, darunter brauchbare Verfilmungen wie Universals direktes Remake **The Phantom of the Opera (1943)**, in welchem man einige Fehler des Originals auszubügeln gedachte und dafür wieder neue Fehler beging, und auch grottenschlechte, wie Dario Argentos **Il fantasma dell'opera (1998)**. Hinzu kamen noch TV-Produktionen aus den Jahren 1983 und 1990 sowie eine große Zahl von Variationen des Stoffes. Doch trotz aller Mängel, welche **The Phantom of the Opera (1925)** mit sich bringt, ist diese dank Lon Chaney bis heute die beste Verfilmung des Romans von Gaston Leroux geblieben.

Kapitel 28

1925

Das Jahr 1925 war ein Jahr mit überdurchschnittlich vielen großartigen Filmen. Nicht nur **The Lost World (1925)** und **The Phantom of the Opera (1925)** sind berühmte Vertreter dieses Jahrgangs, sondern es gab auch interessante Neuigkeiten außerhalb des Horrors. Charles Chaplin brachte uns sein Meisterwerk *The Gold Rush (1925)*, *Ben-Hur (1925)* fegte über die Leinwände, in Moskau lief Eisensteins *Bronenosets Potyomkin (1925)* an und Erich von Stroheim inszenierte mit *Greed (1925)* einen weiteren großen Film. Und wie bereits gewohnt, widmen wir uns in diesem Kapitel den weiteren Filmen aus der Welt des Grauens, welche in diesem Jahr erstmals auf Leinwänden zu sehen waren.

Wie bereits im Vorjahr gab es auch dieses Jahr wieder etwas Horror für die Kleinsten unter uns: **Babes in the Woods (1925)**¹ war eine weitere Verfilmung der Geschichte um Hänsel und Gretel, dieses Mal jedoch als Cartoon mit der unüblichen langen Laufzeit von etwa 20 Minuten. Es darf jedoch angezweifelt werden, daß von diesem Film noch eine Kopie existiert.

Eingefleischte Horrorfans werden sich ärgern, aber in diesem Jahr gab es auch eine Slapstick-Variante des klassischen Horrormans von Robert Louis Stevenson zu sehen. **Dr. Pyckle and Mr. Pryde (1925)**² ist ein Frühwerk des begnadeten Komikers Stan Laurel, welches zugegebenermaßen den Horror mit Füßen tritt, aber dennoch sehenswert ist. Diese auf dem Set von **The Hunchback of Notre Dame (1923)** gedrehte Parodie ist neben *The Sleuth (1925)* das beste Beispiel für das urkomische Talent Stan Laurels, bevor er sich mit Oliver Hardy zu dem erfolgreichsten Slapstickduo der Filmgeschichte vereinte. Die Gags sind recht flach, aber ihr Timing ist dermaßen perfekt, daß man vor Laurel den Hut ziehen muß.

Ein Problemkind für Filmhistoriker ist **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1925)**³. Es gibt Indizien für die Existenz eines Films unter diesem Titel, aber es ist nicht auszuschließen, daß es sich hierbei lediglich um einen Alternativtitel von Stan Laurels **Dr. Pyckle and Mr. Pryde (1925)** handelt, denn Produktionsgesellschaft und Laufzeit sind identisch. Mit Gewißheit läßt sich hierzu keine Aussage mehr treffen, weshalb dieser ominöse Film unter Vorbehalt hier erwähnt wird.

Le fantôme du Moulin-Rouge (1925)⁴ ist nur dem Namen nach ein Abkömmling von *Le Fantôme de l'opera*. Der Film handelt vielmehr von einem Mann, dessen Geist seinen

¹**Babes in the Woods** (*Film Booking Offices of America, USA 1925, Laufzeit: ca. 20 Minuten*)

²**Dr. Pyckle and Mr. Pryde** (*Rock-Standard Cinema, USA 1925, Regie: Scott Pembroke, Joe Rock, Produktion: Joe Rock, Kamera: Edgar Lyons, Darsteller: Stan Laurel, Julie Leonard, Laufzeit: ca. 20 Minuten*)

³**Dr. Jekyll and Mr. Hyde** (*Rock-Standard Cinema, USA 1925, Laufzeit: ca. 20 Minuten*)

⁴**Le fantôme du Moulin-Rouge**, aka **The Phantom of Moulin Rouge** (*Films René Fernand, Frankreich 1925, Regie, Drehbuch: René Clair, Produktion: René Fernand, Kamera: Jimmy Berliet, Louis Chaix, Darsteller: Albert Préjean, Sandra Milovanoff, Paul Ollivier, Madeleine Rodrigue, Laufzeit: ca. 85 Minuten*)

Körper verläßt und fortan Moulin Rouge heimsucht. ein qualitativ durchaus akzeptabler Film, welcher das Horrogenre jedoch nur wenig tangiert.

The Green Archer (1925)⁵ war eine frühe Verfilmung des zwei Jahre zuvor erschienen und sehr erfolgreichen Romans von Edgar Wallace. Es ist nicht mehr viel über dieses verschollene Werk bekannt. Man weiß jedoch, daß es sich hierbei um ein aus 10 Episoden bestehendes Cliffhanger-Serial handelte, welches recht erfolgreich lief. Ein herzloser amerikanischer Millionär kauft ein englisches Schloß. Er läßt es Stein für Stein abtragen und in den USA wieder errichten. Doch was ist dies für eine geisterhafte Gestalt, welche nachts durch die Gänge schleicht und den neuen Besitzer bedroht? Ist etwa der Geist des grünen Bogenschützen, welcher in dem Schloß spukte, mit in die USA umgezogen? Das Serial beinhaltete neben dem gruseligen Hauptmotiv auch etliche unheimliche Schattenspiele und viele weitere Elemente aus dem Reich der *haunted house*-Filme. **The Green Archer (1925)** galt als das beste Serial der Stummfilmzeit, was sicherlich eine Geschmacksfrage darstellt, aber die Columbia dazu veranlaßte, ein Remake unter dem gleichlautenden Titel **The Green Archer (1940)** zu drehen.

Und natürlich durfte auch in diesem Jahr der notorische *haunted house spoof* nicht fehlen. **The Haunted Honeymoon (1925)**⁶ handelt von einem frisch vermählten Ehepaar, welches es auf seiner Hochzeitsreise in ein Spukhaus verschlägt. Wenig Horror, dafür umso mehr Komödie, wie so oft in jener Zeit. Und mit **The Haunted House (1925)**⁷ gab es auch gleich noch eine Zeichentrickvariante dieses beliebten Motivs zu sehen, welche inzwischen jedoch nicht mehr erhalten ist. Auf weitere Vertreter dieses Subgenres stoßen wir noch in Kürze.

Vom gleichen Regisseur wie **Le fantôme du Moulin-Rouge (1925)** stammt **Le voyage imaginaire (1925)**⁸, ein Fantasystreifen mit einer Vielzahl von Horrormotiven, ein skuriles Filmmonster welches aussieht wie die Kreuzung eines Frosches mit einem Krokodil inklusive! Der Film erzählt von Jean, der irrsinnig in ein Mädchen namens Lucie verliebt ist und sich hier einer starken Konkurrenz erwehren muß. Es verschlägt die Hauptpersonen in eine Märchenwelt voller Zaubergestalten, einem Wachsfigurenkabinett und natürlich des Krokofroschs. Ein im Prinzip liebenswerter Film, aber leider ziemlich schlecht verwirklicht. Die Charaktere sind so platt wie eine Schuhsohle und der Film schafft es nicht, den Zuschauer in die Märchenwelt mit einzubeziehen. Aber egal, schließlich kriegt man nicht häufig einen mutierten Krokofrosch zu sehen.

Ein weiterer Film nach Motiven der Gebrüder Grimm war **Little Red Riding Hood (1925,I)**⁹. Der Film ist ebenfalls nicht mehr aufzutreiben, aber man weiß noch, daß es sich um einen mit einem Budget von etwa 1800 Dollar entstandenen Cartoon handelt. Da der Cartoon recht unbekannt ist, wird er des öfteren mit dem Realfilm **Little Red Riding Hood (1925,II)**¹⁰ verwechselt. Dies ist eine Slapstick-Komödie, welche ebenfalls als verschollen gilt.

⁵**The Green Archer**, aka **Der Polizeispitzel von Chicago** (*Pathé, USA 1925, Regie: Spencer Gordon Bennet, Drehbuch: Frank Leon Smith, nach dem gleichnamigen Roman von Edgar Wallace, Darsteller: Allene Ray, Walter Miller, Frank Lackteen, Dorothy King, Burr McIntosh, Laufzeit: 10 Episoden*)

⁶**The Haunted Honeymoon**, aka **The Haunted Honeymoon** (*Roach, USA 1925, Regie: Fred Guiol, Darsteller: Glenn Tyron, Blanche Mehaffy, George Rowe, Laufzeit: ca. 22 Minuten*)

⁷**The Haunted House**, aka **Haunted House** (*USA 1925, Regie: Paul Terry*)

⁸**Le voyage imaginaire**, aka **The Imaginary Voyage** (*Films de Mare, Frankreich 1925, Regie, Drehbuch: René Clair, Kamera: Jimmy Berliet, Amédée Morrin, Georges Lacombe, Darsteller: Dolly Davis, Jean Borlin, Laufzeit: ca. 65 Minuten*)

⁹**Little Red Riding Hood** (*Bray Studios, USA 1925, Regie: Walter Lantz*)

¹⁰**Little Red Riding Hood** (*Century, USA 1925, Regie und Drehbuch: Alfred J. Goulding, Darsteller: Baby Peggy, Louise Lorraine, Arthur Trimble, Laufzeit: ca. 22 Minuten*)

Nun kommen wir zu einem Wegbereiter des italienischen Kinos, nämlich jenem Film, welcher in dem noch jugendlichen Federico Fellini nach eigenem Bekunden den Wunsch weckte, selbst einmal Filme drehen zu dürfen: **Maciste all'inferno (1925)**¹¹. Auf den ersten Blick ist diese extrem freie Verfilmung von Dante Alighieris epischer Lyrik nur ein Film aus einer ganzen Reihe von Sandalenfilmen um den Helden Maciste, welche die Italiener in der Stummfilmzeit produzierten. Aber wenn man sich den Film ansieht, wird man mit vielen Variationen des Horrors konfrontiert. Der Film ist herrlich anzusehen und in sich absolut stimmig - es gibt viel Gewalt, erotische Momente sind ebenfalls enthalten und hier und dort darf man auch herzlich lachen.

Maciste steigt in diesem Film in die Hölle hinab und dort angekommen gerät er in mehrere Situationen, welche das Herz von Horrorfans höher schlagen lassen. Besonders hervorzuheben ist hier eine Darstellung des Teufels, eine riesige Gestalt, welche Menschen frisst. Ebenfalls ein echter Kracher ist eine Szene, in welcher Maciste gegen einen Dämonen der Unterwelt kämpft. Maciste köpft ihn mit einem gewaltigen Schlag, doch der Torso packt den abgeschlagenen Kopf und setzt ihn sich wieder auf! Und auch ansonsten kommt man bei diesem Film auf seine Kosten, denn neben der starken Verbundenheit zum Horrorgenre kann der Film auch künstlerisch überzeugen. Die Beleuchtung des Films und die über weite Teile vorherrschende Dunkelheit erinnert an Benjamin Christensens **Häxan (1922)** und die Darstellung der Hölle und des überdimensionalen Teufels wecken Erinnerungen an den im Jahr darauf entstandenen **Faust: Eine deutsche Volkssage (1926)** von Friedrich Wilhelm Murnau.

Maciste all'inferno (1925) ist nicht nur interessant wegen seiner im Vergleich zu anderen Italo-Produktionen dieser Art weit überdurchschnittlichen Qualität und weil Federico Fellini den Film in höchsten Tönen lobte. Auch Mario Bava wurde durch diesen Film inspiriert und drehte mit **Ercole al centro della terra (1961)** einen weiteren Sandalenfilm, der sich stark an **Maciste all'inferno (1925)** orientierte. Bavas Entdecker Riccardo Freda drehte ein Jahr später mit **Maciste all'inferno (1962)** ein direktes Remake dieses Stummfilmklassikers.

Leider ist **Maciste all'inferno (1925)** mittlerweile recht selten geworden. In den USA kursierte eine VHS-Videokassette mit einer um fast ein Drittel gekürzten Fassung. Das Dänische Filminstitut hat jedoch eine vollständige und korrekt viragierte Fassung in seinen Archiven, welche bislang nur im Rahmen von Sondervorführungen mit einer eigens komponierten Klaviermusik gezeigt wurde, aber früher oder später wird eine Kopie dieser Fassung bestimmt auch für die breite Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

Deutlich seltener ist ein Film von Tod Browning mit dem Titel **The Mystic (1925)**¹². Streng genommen ist dieser Film ein Drama über eine junge Einwanderin, wäre da jedoch nicht eine falsche Hellseherin vorhanden, welche von einem Geist heimgesucht wird. Von dem Film überlebte ein Exemplar, von welchem eine Kopie für das amerikanische Fernsehen angefertigt wurde. Diese wurde jedoch nur ein einziges Mal gesendet und das auch noch vor etlichen Jahren, so daß der Film dennoch den Status einer echten Rarität innehat.

Dieses Jahr begründete auch Lon Chaney's Ruf als Darsteller in Horrorfilmen. Die Realität sah natürlich anders aus, denn Lon Chaney spielte vorrangig Rollen aus anderen Genres. Doch seine hervorragenden Arbeiten und die spektakulärsten Masken stammen aus diesem Genre und 1925 kam noch hinzu, daß er im Horrorgenre präsent war wie kein anderer großer Mime. Am 16. März 1925 hatte eine Horrorkomödie Premiere, in welcher Lon Cha-

¹¹**Maciste all'inferno**, aka **Maciste in Hell**, aka **Maciste in der Unterwelt**, aka **Maciste in der Hölle** (*Pitaluga, Italien 1925, Regie: Guido Brignone, Drehbuch: Riccardo Artuffo, nach Motiven von Dante Alighieri, Kamera: Ubaldo Arata, Massimo Terzano, Segundo de Chomón, Darsteller: Bartolomeo Pagano, Elena Sangro, Franz Sala, Lucia Zanussi, Domenico Serra, Umberto Guarracino, Pauline Polaire, Mario Salo, Laufzeit: ca. 95 Minuten*)

¹²**The Mystic** (*MGM, USA 1925, Regie: Tod Browning, Drehbuch: Tod Browning, Waldemar Young, Kamera: Ira Morgan, Darsteller: Aileen Pringle, Conway Tearle, Mitchell Lewis, Robert Ober, Stanton Heck, Laufzeit: ca. 70 Minuten*)

ney die Hauptrolle spielte: **The Monster (1925)**¹³. Der Film lief ein knappes halbes Jahr vor **The Phantom of the Opera (1925)** in den amerikanischen Kinos an und zu diesem Zeitpunkt blieb Lon Chaney noch von der Zuordnung zum Horrorfach verschont, aber bereits zum Ende dieses Jahres sollte sich dies geändert haben.

The Monster (1925) war Lon Channeys Versuch, sich mit dem inzwischen schon zum Klischee verkommenen Metier der *haunted house spoofs* auseinanderzusetzen. In dem alten, eigentlich schon lange aufgegebenen Irrenhaus in Danburg gehen seltsame Dinge vor sich. Es wird von einer Vielzahl vermisster Personen berichtet, welche in der näheren Umgebung der Anstalt verschwanden. Ein Amateurdetektiv namens Johnny Goodlittle hat die Absicht, diese Vorfälle genauer zu untersuchen. Seine Mitmenschen sind von dieser Idee überhaupt nicht begeistert, aber Johnny ist dermaßen penetrant in seiner Neugier, daß ihn nichts aufhalten kann. Schließlich hat er gerade sein Diplom von einer Detektivschule erhalten und eine bessere Chance zu Ruhm und Reichtum wird sich dem jungen Mann wohl kaum bieten.

Johnny ist schwer verliebt in Betty Watson, hat allerdings einen Nebenbuhler, Amos Rugg. Als sich Betty mit Amos zu einem gemeinsamen Abend verabredet, heftet sich der eifersüchtige Johnny an die Fersen der beiden. Doch während der nächtlichen Autofahrt kommt es zu einem Unfall. Ein eigenartiger Mann läßt in einem Baum sitzend einen Spiegel auf die Fahrbahn herab. Amos denkt, ihm käme ein Fahrzeug entgegen und fährt in den Graben.

Doch in der Nähe ist das Sanatorium und aus irgendeinem Grunde brennt dort ein Licht. Also machen sich Johnny, Amos und Betty auf den Weg zu dem Gemäuer. Doch dort wartet keine Hilfe auf sie, sondern Dr. Ziska, ein klassischer *mad scientist*. Mit Hilfe von Zusätzen in einem Kaminfeuer macht er die drei Besucher bewußtlos, um an ihnen Experimente durchführen zu können. Doch Johnny gelingt die Flucht aus Dr. Ziskas Laboratorium.

In einem verborgenen Raum des Kellers entdeckt Johnny Dr. Edwards, den ehemaligen Leiter des Laboratoriums. Edwards erzählt Johnny, daß die Irren revoltiert und das Sanatorium übernommen hätten, er sei ihr Gefangener. Dr. Ziska sei ihr Anführer, aber auch seine Gehilfen Caliban und Rigo seien außergewöhnlich gefährlich.

Dr. Ziska wartete all die Zeit auf ein weibliches Versuchskaninchen zur Ausübung seines Projekts und in Betty hat er ein ideales Exemplar der weiblichen Gattung gefunden. Mittels eines ausgemusterten elektrischen Stuhls möchte er die Seele von Amos in Bettys Körper transferieren. Doch er hat die Rechnung ohne Johnny gemacht. Er überwältigt Dr. Ziskas Gehilfen Rigo und schmuggelt sich in dessen Kleidung unerkant in das Laboratorium. Er überwältigt Dr. Ziska und fesselt ihn an den Stuhl. Caliban löst aus Versehen die Stromzufuhr aus und Dr. Ziska wird geröstet. Nachdem dann auch noch der hünenhafte und affenartige Caliban überwältigt ist, findet das erwartungsgemäße happy ending statt.

Lon Chaney lieferte in der Rolle des Dr. Ziska eine respektable Leistung ab. Aber dennoch gehört dieser Film zu seinem weniger beeindruckenden Werken, was natürlich auch daran liegt, daß dieses Mal keine derart spektakuläre Maske wie in **The Hunchback of Notre Dame (1923)** oder **The Phantom of the Opera (1925)** zum Einsatz kam. Aber das größte Problem dabei ist, daß Lon Chaney nur verhältnismäßig kurze Zeit zu sehen ist. Der Großteil des Films ist Johnny gewidmet und genau das ist auch das Problem, denn schließlich war und ist Lon Chaney ja der eigentliche Grund, sich den Film anzusehen. Aber die wenigen Szenen mit Lon Chaney sind wirklich gut. Vor allem eine Szene bleibt in der Erinnerung haften, in welcher der extrem zornige irre Doktor mit wild verzerrtem Gesicht plötzlich und ohne Vorwarnung in Richtung der Kamera springt und sein riesiges Gesicht von der Leinwand startt. Es gibt kaum einen Zuschauer, welcher hier nicht vor Schreck beinahe aus seinem Sessel hopst.

The Monster (1925) bietet außer Lon Channeys Auftritt letztlich nur kalten Kaffee als

¹³**The Monster**, aka **Dr. Palmers unheimliches Haus** (MGM, USA 1925, Regie: Roland West, Drehbuch: Willard Mack, Albert Kenyon, basierend auf einem Bühnenstück von Crane Wilbur, Kamera: Hal Mohr, Darsteller: Lon Chaney, Johnny Arthur, Gertrude Olmstead, Hallam Cooley, Walter James, George Austin, Laufzeit: ca. 87 Minuten)

Handlung, was den Film trotz seiner durchaus guten Inszenierung etwas abwertet. Aus historischer Sicht ist dieser *haunted house spoof* aber durchaus interessant, denn er markiert zusammen mit Paul Lenis **The Cat and the Canary (1927)** den künstlerischen Höhepunkt dieses bis dahin vorrangig für platte Slapstickfilmchen bekannten Subgenres des Horrors. Auch die Figur Dr. Ziskas in seinem Laboratorium ist interessant, denn hier zeigt der Film Motive, welche ihn als Vorreiter des am Rande des Wahnsinns taumelnden Doktors aus James Whales **Frankenstein (1931)** bekannt werden ließen. **The Monster (1925)** lief auch erfolgreich in den Kinos und war auch Lon Chaney's Karriere zuträglich. Aber er gehört zu den am wenigsten interessanten Filmen aus Lon Chaney's Gesamtwerk. Dem Regisseur des Films, Roland West, werden wir übrigens noch weiter zwei Male begegnen, denn er drehte späterhin noch die Filme **The Bat (1926)** und **The Bat Whispers (1930)**. Roland West hatte durchaus Talent, aber mit dem Tonfilm versandete seine Karriere plötzlich und er drehte mit *Corsair (1931)* seinen letzten Film.

Ein weiterer *haunted house spoof*, dieses Mal jedoch wieder von der niveauloseren Sorte, war Universals **Spook Ranch (1925)**¹⁴. Dieses Mal ging es nicht in ein verfallenes Spukhaus, sondern in eine verlassene Mine im Wilden Westen. Ja, dieser Film war letztlich ein Western mit Ausflügen in die Welt der Geister. Die Regie führte hier Edward Laemmle, welcher sich die Regiearbeit letztlich erschwandelte. Edward Laemmle hieß in Wirklichkeit nämlich Edward Lawrence und gab sich lediglich als entfernter Verwandter des Firmenbosses Carl Laemmle aus, um bei Universal Arbeit zu finden. Es funktionierte, Carl Laemmle fiel darauf herein und dachte wirklich, daß es sich um einen weiteren Laemmle aus dem fernen Deutschland handeln müsse. Nach Carls Tod änderte Edward seinen Namen dann wieder zurück in seinen Geburtsnamen. In vielen Biographien steht geschrieben, er sei ein Neffe Carl Laemmles gewesen, aber dies ist ebenso falsch wie die ebenfalls populären Aussagen, es habe sich bei ihm um seinen Cousin oder gar den Sohn von Carl Laemmle jr., also Carl Laemmles Enkel, gehandelt. Als Drehbuchautor für **Spook Ranch (1925)** war übrigens Edward Sedgwick tätig, der Regisseur bei den Nachdrehs zu **The Phantom of the Opera (1925)** und der andere Autor, Raymond L. Schrock, gehörte zu jenen Autoren, welche das Drehbuch von **The Phantom of the Opera (1925)** verschlimmbesserten.

Einer der interessanteren Filme dieses Jahres war **The Unholy Three (1925)**¹⁵, wieder einmal mit ... Lon Chaney. Dies war Chaney's dritte Zusammenarbeit mit Tod Browning als Regisseur, aber die erste seit Lon Chaney ein großer Star war und hier fanden sich zwei Männer, welche sich hervorragend ergänzten und im Laufe der kommenden Jahre noch weitere sechs Filme miteinander drehen würden.

The Unholy Three (1925) erzählt von drei Gestalten aus einem Wanderzirkus, genauer gesagt einem Bauchredner namens Professor Echo, einem Muskelmann namens Hercules und einem Liliputaner mit dem Namen Tweedledee. Die drei schließen sich zu einer Bande, den *Unholy Three*, zusammen und planen, sich als Verbrecher zu betätigen. Professor Echo verkleidet sich als alte Oma, nennt sich nun Ms. O'Grady und eröffnet eine Tierhandlung. Tweedledee verkleidet sich als kleines Baby namens Willie und Hercules mimt Willie's Vater. Der Plan der Drei ist eigentlich einfach: Ms. O'Grady jubelt reichen Kunden mit Hilfe der Bauchrednerei vermeintlich sprechende Papageien unter und dann wird einfach abgewartet, bis der Kunde sich beschwert. Daraufhin begeben sich die drei Schlingel zu einem Hausbesuch, wobei Baby Willie sich auf die Suche nach den Schätzen des Hauses macht, während Ms. O'Grady die Eigentümer mit Hilfe des Papageis ablenkt. Der Plan scheint

¹⁴**Spook Ranch** (*Universal, USA 1925, Regie: Edward Laemmle, Drehbuch: Raymond L. Schrock, Edward Sedgwick, Kamera: Harry Neumann, Darsteller: Hoot Gibson, Tote Du Crow, Ed Cowles, Helen Ferguson, Robert McKim, Frank Rice, Laufzeit: ca. 70 Minuten*)

¹⁵**The Unholy Three**, aka **Die unheimlichen Drei** (*MGM, USA 1925, Regie: Tod Browning, Drehbuch: Waldemar Young, nach einem Roman von Clarence Aaron Robbins, Kamera: David Kesson, Darsteller: Lon Chaney, Mae Busch, Harry Earles, Victor McLaglen, Matt Moore, Matthew Retz, Edward Conelly, Laufzeit: ca. 87 Minuten*)

auch aufzugehen, bis es einen Toten gibt. Die drei Gauner verstricken sich zunehmend in Probleme und Auseinandersetzungen untereinander, Liebeskummer und Liebesneid kommen ins Spiel, Baby Willie entwickelt sich immer mehr zu einem Despoten und irgendwann eskaliert die Situation völlig. Ms. O'Grady setzt einen Gorilla frei, welcher nun die völlige Selbsterstörung der beteiligten Charaktere zu Ende führt.



US-Filmplakat von **The Unholy Three** (1925)

The Unholy Three (1925) ist ein für diese Zeit recht verstörender Film und somit auch inhaltlich außergewöhnlich. Das Verhältnis der Personen untereinander ist eindringlich und subtil dargestellt, auch sexuelle Aspekte kommen nicht zu kurz und nur der doch etwas zu wenig vorhandene Horror verhindert eine ausschweifendere Darlegung des Films im Rahmen dieses Buches, denn letztendlich reduziert dieser sich auf das seit Edgar Allan Poes literarischem Streifzug durch die Rue Morgue sehr beliebte Gruselmotiv des mordenden Affen, hier angereichert durch den bösarigen Despoten im Strampelanzug. Qualitativ spürt man natürlich durchaus, daß es sich bei dem Film noch um eines der früheren Werke Tod Brownings handelt. Aber Lon Chaney ist in seiner Rolle des als alte Oma verkleideten Erzganoven absolut hinreißend.

Von diesem Film ließ MGM ein Talkie-Remake drehen, erneut mit Lon Chaney in seiner alten Rolle: **The Unholy Three (1930)**.

Wenn man den Blick über die Produktionen des Jahres 1925 schweifen läßt, fallen vor allem zwei Dinge auf. Erstens: Die Zahl der Produktionen hat im Vergleich zu den Vorjahren abgenommen, aber dafür ist der Durchschnitt deutlich hochwertiger ausgefallen als noch im Jahr zuvor. Zweitens: Bye bye, Europa. Die miserable wirtschaftliche Lage und die Abwanderung der Größen des europäischen Films in die USA zeigen nun deutlich ihre Wirkung. Vor allem der deutsche Horrorfilm war in diesem Jahr bereits klinisch tot. Im nun folgenden Jahr wird er zum letzten Mal zucken.

Kapitel 29

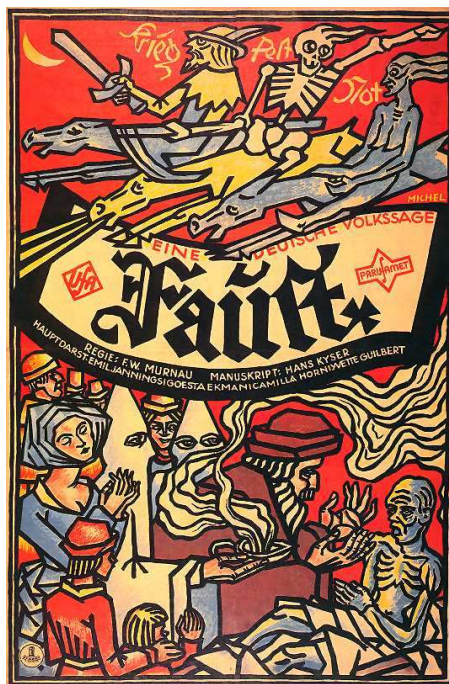
Faust: Eine deutsche Volkssage (1926)

Im März des Jahres 1925 beschloß Friedrich Wilhelm Murnau, Deutschland zu verlassen und in die USA zu emigrieren. Doch diesem Vorhaben stand ein Vertrag mit der UFA im Wege, welcher ihn verpflichtete, noch zwei weitere Filme für die UFA zu drehen. Murnau hatte die Absicht, seinen Teil des Vertrages zu erfüllen.

Er drehte zunächst *Tartuffe* (1925) und gedachte, schnellstmöglich seinen nächsten Film zu inszenieren, als etwas wundervolles geschah. Angesichts seines Films *Der letzte Mann* (1924), welcher sich als überragender kommerzieller und künstlerischer Erfolg entpuppte, und auch der hohen Qualität seines Werkes *Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens* (1922), erhielt er von der UFA absolut freie Hand bei der Inszenierung seines nächsten Films.

Diese in der Welt des Films hochgradig seltene Ausgangssituation bezog sich umfassend auf die komplette Kreation des Films. Murnau konnte inszenieren was er wollte, wie er wollte und womit er wollte. Er erhielt uneingeschränkten Zugang zu den Produktionsstätten und den Produktionsressourcen der UFA, selbst ein beliebiges Budget stand Murnau zur Verfügung. Er konnte tun und lassen, was er wollte. Und er tat es. **Faust: Eine deutsche Volkssage (1926)**¹ ist das Ergebnis, welches der von der Leine gelassene Filmemacher ablieferte.

Murnau hatte große Pläne mit diesem Film. Er wollte ein überragendes Kunstwerk schaffen. Er bestand darauf, daß alle Szenen des Films im Studio entstanden, weil er nur hier



Deutsches Filmplakat

¹ **Faust: Eine deutsche Volkssage**, aka **Faust**, aka **Faust: A German Folk Legend** (UFA, Deutschland 1926, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau, Drehbuch: Hans Kyser, Friedrich Wilhelm Murnau, Thea von Harbou, Kamera: Carl Hoffmann, Darsteller: Gösta Ekman, Emil Jannings, Camilla Horn, Wilhelm Dieterle, Yvette Guilbert, Frida Richard, Hanna Ralph, Eric Barclay, Werner Fuetterer, Laufzeit: ca. 116 Minuten)

die volle Kontrolle über jedes noch so kleine Detail des Films erlangen konnte. Da ihm das gesammelte Wissen der Mitarbeiter der UFA und auch die notwendige Technik zur Verfügung stand, sollte **Faust: Eine deutsche Volkssage (1926)** auch visuelle Maßstäbe setzen. Und es sollte eine internationale Produktion für den internationalen Markt werden. Hierzu verpflichtete Murnau den schwedischen Darsteller Gösta Ekman für die Rolle des Faust. Mephisto sollte von dem deutschen Charakterdarsteller Emil Jannings verkörpert werden. Als Gretchen war die berühmte amerikanische Schauspielerinnen Lillian Gish vorgesehen und für die Rolle der Martha wandte er sich an die Französin Yvette Guilbert.

Alle sagten zu, doch mit den Starallüren Lillian Gish hatte Murnau nicht gerechnet. Die Gish bestand darauf, daß sie nur von ihrem persönlichen Kameramann Charles Rosher gefilmt werden dürfe. Murnau bezeichnete diese Bedingung als völlig inakzeptabel, denn er wollte auf jeden Fall die deutsche Kameralegende Karl Freund in dieser Funktion wissen. Zwischen Gish und Murnau kam somit kein Vertrag zustande und Murnau musste sich nach einem anderen Gretchen umsehen. Er zog Lil Dagover in Erwägung, lud dann jedoch Camilla Horn zu einer Demonstration ihres Könnens ein. Camilla Horn war ein unbeschriebenes Blatt und im Kreise der Filmschaffenden nahezu völlig unbekannt. Gerade mal 22 Jahre alt, war sie ein absoluter Neuling in der Welt des Films, hatte bislang nur eine einzige Rolle verkörpert, und dies dazu noch einem bedeutungslosen Film: *Kean (1921)* von Rudolf Biebrach. Murnau kannte sie aufgrund eines kurzen Auftritts in *Tartuffe (1925)*, worin sie in einer Einstellung als Double für den Fuß Lil Dagovers tätig war. Doch Camilla Horn beeindruckte das deutsche Regiewunder offenbar nachhaltig, denn sie bekam die Rolle.

Als ob das Gezeter von Lillian Gish nicht schon genug gewesen wäre, wurde Karl Freund krank und konnte nicht an der Produktion des Films teilhaben. Murnau bediente sich, zunächst zähneknirschend, seines bisherigen Kameramannes Carl Hoffmann. Dieser verfügte zwar nicht ganz über den prestigeträchtigen Ruf Karl Freunds, aber er sollte sich als Glücksgriff erweisen.

Der französische Regisseur Eric Rohmer schrieb Mitte der 70er Jahre über **Faust: Eine deutsche Volkssage (1926)** folgende Zeilen, welche den Film hervorragend beschreiben: „Auf dem Höhepunkt seiner Karriere war Murnau in der Lage, all jene Kräfte zu mobilisieren, welche ihm die vollständige Kontrolle über den Film garantierten. Jedes formale Element - die Gesichter und Körper der Darsteller, Objekte, Landschaften und solche Phänomene wie Schnee, Licht, Feuer und Wolken - wurden im vollen Bewußtsein ihrer optischen Wirkung erschaffen oder nachgeahmt. Nie mehr hat ein Film so wenig dem Zufall überlassen.“

Nach diesen Vorschußblorbeeren will ich Sie nicht noch länger hinhalten. Schauen wir uns den Film an.

Drei Schreckensgestalten reiten durch die Lüfte. Es sind der Krieg, die Pest und die Hungersnot. Der Teufel, wie ein Riese zwischen den Bergen seines Reiches sitzend, hat sie ausgesandt, um die Menschheit heimzusuchen. Doch ein gleißendes Licht erscheint am Himmel und seine Strahlen durchzucken die Nacht. Ein Erzengel erscheint.

Vom Licht des Engels geblendet, besteht der Teufel darauf, daß die Erde ihm gehöre. Doch die Erde werde niemals in der Hand des Teufels sein, erwidert der Engel. Die Menschen seien ausschließlich Diener Gottes. Mit einem Wink seines Schwertes fegt der Erzengel die Wolken zur Seite und lenkt den Blick des Teufels hinab zu den Menschen, genauer gesagt zu dem Alchemisten und Lehrer Faust.

Dieser lehrt seine Studenten, daß alle Dinge im Himmel und auf Erden wundervoll seien. Aber das größte Wunder von allen sei die Freiheit des Menschen, selbst zwischen Gut und Böse wählen zu können.

Doch der Teufel hält dagegen. Faust predige das Gute, aber er selbst sei dem Bösen verfallen. Schließlich versuche er, Blei in Gold zu verwandeln! Und so vereinbarten der Teufel und der Gesandte Gottes einen Handel. Sollte der Teufel es schaffen, Faust in Versuchung zu führen, soll ihm fortan die Erde untertan sein.

Und so wird Faust, ohne es zu wissen, über das Schicksal der Menschheit entscheiden.

In Fausts kleiner Stadt findet ein Volksfest statt. Gaukler und Narren ziehen die Besucher an. Doch dieses sorglose Treiben wird getrübt. Der Teufel erhebt sich und mit seinem riesigen Umhang wirft er seinen Schatten über die Stadt. Ein Artist bricht vor den Augen der Zuschauer zusammen. Die herbeieilenden Helfer erkennen voller Entsetzen, daß der Straßenkünstler an der Pest leidet. Die Saat des Teufels fegt wie eine schwarze Wolke über die Stadt hinweg und treibt die Menschen in ihre Häuser.



Der Erzengel gebietet dem Teufel Einhalt

Wenige Tage später liegt bereits die Hälfte der Stadtbewohner im Sterben oder ist bereits tot. Die Leichen stapeln sich, Scheiterhäufen erhellen das Dunkel der Nacht. Faust, verzweifelt nach einem Heilmittel suchend, flüchtet sich in Gebete und fleht Gott um Beistand an. Doch angesichts dessen, daß all die Menschen um ihn herum trotz ihres Vertrauens in Gott sterben wie die Fliegen, zerbricht er zunehmends. Glaube ist nutzlos, Wissenschaft ist nutzlos, all das ist nur Einbildung. Seine Gottesfürchtigkeit weicht der Verzweiflung und in einem Anfall von Wut packt er seine riesige Ausgabe der Bibel und wirft sie ins Feuer.

Doch kaum daß die Flammen an dem Buch zu nagen beginnen, öffnet es sich wie von Geisterhand. Vor Fausts Augen beginnen sich die Seiten umzublättern, bis zu einer Stelle mit befremdlichem Inhalt. Das Leid könne gestoppt werden, indem man den Herrn der Finsternis anrufe, denn er verleihe alle Macht und Herrlichkeit der Welt, steht dort geschrieben. Um ihn zu beschwören, müsse Faust sich an einen Kreuzweg begeben und ihn dreimal rufen, dann werde er erscheinen.

Faust begibt sich des Nachts an eine solche Wegkreuzung, zeichnet einen Kreis auf den Boden, stellt sich in dessen Mitte und beginnt mit der Beschwörung. Der Mond wird von Wolken verfinstert, Feuer und Rauch steigen aus dem Kreis auf und Dämonen reiten durch die Lüfte und über Faust hinweg.

„Mephisto erscheine!“, ruft Faust und in einem Hagel aus Blitzen fährt dieser zu Faust hinab.

Faust flieht voller Entsetzen vor der Gestalt, doch sobald er auf seinem Heimweg eine Biegung des Weges erreicht, wartet Mephisto stets erneut auf ihn. Als Faust sein Heim erreicht und Mephisto dort bereits auf einem Stuhl platzgenommen hat, gibt es kein Zurück mehr.

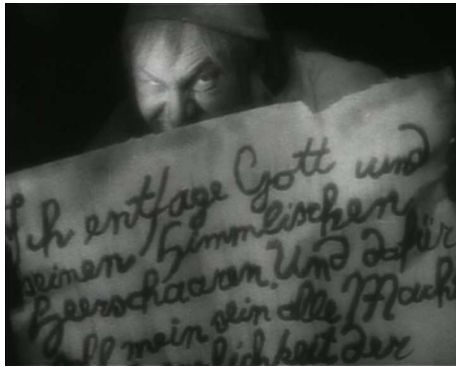


Faust beschwört Mephisto

Faust habe ihn gerufen und nun sei er hier, sagt Mephisto. Er unterbreitet Faust ungehend einen Vertrag: „Ich entsage Gott und seinen himmlischen Heerschaaren. Und dafür soll mein sein alle Macht und Herrlichkeit der Welt“, steht darin in kindlicher Schrift geschrieben.

„Weiche von mir, Satan!“ ruft Faust entsetzt. Doch als er ein Fenster öffnet, um um Hilfe zu rufen, sieht Faust einen weiteren Leichenzug sein Haus passieren. Oh, wenn er diese Macht nur für einen einzelnen Tag hätte ...

Mephisto steigt sofort darauf ein. Faust dürfe einen Tag dieser Macht auskosten. Nach Ablauf dieses Tages sei Faust frei und der Pakt nichtig. Angesichts des Leides der Menschen kann Faust der Verlockung der Macht nicht widerstehen. Faust unterschreibt den Vertrag, mit seinem Blut.



Mephisto bietet Faust einen Handel an

Faust eilt geschwind hinab auf die Straße. Die Menschen bringen die Kranken und Sterbenden zu ihm und Faust heilt sie. Doch als eine junge Frau zu ihm gebracht wird, welche mit ihrer Hand ein Kreuzifix umklammert, schafft Faust es nicht mehr, ihr die Hände aufzulegen. Die anderen Bürger bemerken, daß Faust gegenüber dem Kreuz machtlos ist. „Er ist mit dem Teufel im Bunde! Steinigt ihn!“, erschallen die Rufe.

Faust flieht zurück in seine Gemächer. In einem Akt der Reue möchte er sich das Leben nehmen, doch Mephisto läßt dies nicht zu. Betrug sei nicht erlaubt, denn der

Pakt über einen Tag der Probe sei noch nicht erfüllt. Doch Faust läßt sich nicht beirren, denn der Tod kaufe alle Menschen frei. Er hebt die Schale mit Gift zu seinen Lippen, doch Mephisto läßt das Antlitz eines jungen Mannes vor Fausts Augen erscheinen.

„Ist dies der Tod?“, fragt Mephisto. „Es ist Leben, Faust! Es ist Deine Jugend!“

Doch Faust ist noch immer fest entschlossen und hebt die Schale erneut.

Mephisto läßt Faust daraufhin das Antlitz des Todes sehen. Voller Schreck läßt Faust die Schale fallen.

„Faust, warum suchst Du den Tod?“, fragt Mephisto erneut. „Du hast bislang noch gar nicht gelebt!“

„Ich verachte mein Leben!“, erwidert Faust.

„Dein Leben bestand nur aus dem Staub und dem Schimmel von Büchern! Freude ist alles!“, flüstert Mephisto dem Alchemisten ins Ohr.

„Ich bin zu alt!“, wehrt Faust resignierend ab und sinkt auf seinen Stuhl.

Mephisto hechtet ihm hinterher. „Ich biete Dir die größte Freude an: Jugend! Ergreife sie!“ Erneut hält er Faust einen Spiegel vor das Gesicht, in welchem Faust sein jugendliches Antlitz sehen kann.

„Gib mir Jugend!“, fordert Faust daraufhin.

Und Mephisto tut, wozu er geheiß.

Mephisto zeigt dem jugendhaften Faust das Bildnis einer jungen, nackten Frau. Faust ist begeistert und verlangt von Mephisto, ihn zu ihr zu bringen. Mephisto umschlingt Faust mit seinem Umhang und nimmt ihn mit auf eine Reise durch die Lüfte. Über Städte, Felder und Berge hinweg führt die Reise nach Italien, zur Hochzeit der Herzogin von Parma.

Mephisto und Faust plätzen in das rauschende Fest. Mephisto gibt Faust die Gestalt eines orientalischen Prinzen, er selbst spielt seinen Herolden und natürlich sorgt er auch für ein staatliches Gefolge nebst zwei opulent geschmückten Elefanten. Als Geschenk für die Braut präsentiert Mephisto einen Diamanten, so groß und gleißend, daß er die Anwesenden mit seiner Erscheinung blendet. Verzaubert durch diese unwirkliche Schönheit wirft sich die frisch Vermählte in Fausts Arme und brennt mit ihm durch.

Der gehörnte Ehegatte ergreift wutentbrannt sein Schwert und ersticht Mephisto damit. Dieser sinkt auf dem Boden zusammen, doch zum Entsetzen des Herzogs erhebt er sich wieder, greift das Schwert und tötet den Herzog. Dann löst sich Mephisto in Luft auf.

Faust indes begibt sich mit der Herzogin in ein Schlafgemach. Doch die sich ankündigenden Freuden werden von Mephisto sabotiert.

„Der Tag ist vorüber!“, klärt er Faust auf.

„Sei der, welcher Du warst!“

Faust ist von dem Gedanken, wieder ein gebrechlicher, alter Mann zu sein, während die Herzogin auf dem Bette liegend ihren jungen Liebhaber erwartet, nicht sehr angetan. Er fleht Mephisto an, ihm seine Jugend zu lassen.

„Unser Pakt wird für die Ewigkeit gelten?“, vergewissert der Teufel sich.

Faust besiegelt sein Schicksal mit einem Handschlag.



Mephisto verzaubert die Herzogin von Parma

Einige Zeit später. Faust sitzt in einer Felslandschaft, voller rauchender Schloten. Nachdenklich, seinen Kopf auf die Hand gestützt. Mephisto erscheint.

„Du hast alle Freuden des Lebens gekostet, Faust! Aber nichts befriedigt Dich!“

Doch Faust möchte nur eines: nach Hause.

Dort angekommen, begegnet Faust einem Mädchen. Faust verliebt sich auf den ersten Blick in sie. Mephisto erkennt in ihr eine gläubige Christin und ist von dieser Entwicklung daher nicht angetan, aber er muß sich dem Wunsch Fausts fügen. Er gibt Faust eine goldene Kette, welche es im Hause des Mädchens zu deponieren gilt.

„Sowie sich diese kleine goldene Kette in ihrem Haus befindet, wird sie die Macht des Teufels spüren!“ Daraufhin legt Mephisto die Kette in eine Kommode in des Mädchens Schlafzimmer.

Als das Mädchen das Zimmer betritt, wird es sofort von Wallungen überflutet. Es öffnet das Fenster und lernt so Faust kennen. Nach einigen Anfangsschwierigkeiten und humorvollen Einlagen kommt es schließlich zwischen Faust und Gretchen, so lautet der Name des Mädchens, zum ersten Kuß.



Valentin, zusammen mit seiner und Gretchens Mutter

Am späten Abend beschließt Faust, Gretchen zu besuchen. Er wartet vor dem Fenster ihres Zimmers, bis sie zu Bette geht. Ihr Bruder, Valentin, könnte jedoch zu einem Problem werden, weshalb Mephisto sich seiner annimmt. Doch Mephisto führt etwas anderes im Schilde, als er Faust mit-

teilt. Er begibt sich zu Valentin und seinen Saufkumpanen, um in ihm die Eifersucht zu wecken. Ebenso weckt er Gretchens Mutter durch einen kräftigen Windstoß, welcher ihr Zimmerfenster weit aufreißt. Die Mutter eilt aus ihrem Zimmer, über den Gang, hin zu Gretchens Raum. Dort erwischt sie Gretchen und Faust in flagranti. Zeitgleich stürmt der um die Reinheit seiner Schwester besorgte Valentin mit gezogenem Säbel in das Haus und

verwickelt Faust in ein Duell. Mephisto beobachtet den Zweikampf aus dem Schatten heraus, bis er den nichts ahnenden Valentin hinterrücks erdolcht.

Im Glauben, er habe Valentin ermordet, flieht Faust. Mephisto hingegen läuft durch die Straße und ruft laut, ein Mord sei geschehen.

Das Volk eilt zum Ort des Verbrechens. Gretchen eilt aus dem Haus und stürzt sich über Valentins Körper. Doch Valentin ist nicht tot. Er hat noch die Kraft, zu verkünden, Gretchen sei eine Dirne und ihr Liebhaber habe ihn erschlagen. Man möge eine Totenmesse für ihn halten und danach solle die Hure am Pranger landen! Dann sinkt er leblos zu Boden.

Viele Monate später, Weihnachten. Gretchen wurde verstoßen und versucht, in der Kälte zu überleben, zusammen mit ihrem inzwischen geborenen Kind. Sie irrt im tiefsten Schneegestöber von Hof zu Hof, doch niemand nimmt sie auf. In ihrer Agonie hält sie einen Schneehaufen für eine Kinderwiege und legt ihren Säugling darauf. Halb von einer Schneewehe begraben werden Gretchen und die Leiche des Kindes entdeckt und Gretchen des Kindsmordes bezichtigt. Mit einem gellenden Schrei der Verzweiflung ruft sie Faust um Hilfe an. Ihre Worte werden über die Berge und durch die Wolken getragen, bis in Mephistos Reich, in welchem Faust erneut in Nachdenklichkeit versunken ist. Faust verlangt von Mephisto, Gretchen zu helfen. Doch Mephisto erwidert, es sei zu spät. Der Scheiterhaufen für Gretchen werde bereits errichtet. Faust reagiert in Rage.

„Bringe mich zu ihr, oder der Pakt ist gebrochen!“



Gretchens Scheiterhaufen lodert

Faust eilt zu Gretchen, doch ist er wirklich schnell genug? Der Scheiterhaufen ist errichtet und Gretchens letzte Stunde naht. Faust verflucht den Wunsch nach ewiger Jugend, welchen er einst hegte und eilt zur Stätte der Hinrichtung. Der zurückbleibende Mephisto lacht diabolisch. Da Faust seine Jugend verfluchte, muß Mephisto auch diesen Wunsch erfüllen. Just in dem Moment, als Faust sich einen Weg durch die Menge bahnt, verwandelt Mephisto ihn wieder zurück in den alten Mann, welcher er einst war. Faust erklimmt den brennenden Scheiterhaufen. Gretchen erkennt in ihm den Mann wieder, welchen sie liebt und mit einem letzten flammen-

den Kuß werden Faust und Gretchen im Tode vereint.

Faust hat bereut und seine Liebe hat gesiegt. Der Erzengel kehrt zum Teufel zurück. Liebe, das mächtigste Wort des Universums und der Ewigkeit, welches jegliche menschliche Schuld vergibt. Der Teufel muß weichen.

Als aufmerksamer Leser ist Ihnen sicherlich aufgefallen, daß, im Gegensatz zu der ansonsten innerhalb dieses Buches vorherrschenden Methodik, die Inhaltsangabe dieses Films nicht von mir durch Hintergrundinformationen und andere Fingerzeige unterbrochen wurde. Dies hat natürlich einen Grund. Denn wenn Sie sich **Faust: Eine deutsche Volkssage (1926)** das erste Mal ansehen, werden Sie von Murnau kaum Gelegenheit erhalten, sich über stilistische Mittel und ähnliche Interpretationen Gedanken zu machen. Stattdessen schickt Murnau Sie auf eine visuelle tour de force, in welcher die Eindrücke derart schnell auf Sie einprasseln, daß für nichts anderes Zeit bleibt, als mit offenem Mund das Geschehen auf der Leinwand zu verfolgen.

Dieser Effekt stellt sich bereits in den ersten Szenen ein. Die apokalyptischen Reiter

und der Teufel suchen die Erde heim, treffen jedoch auf einen Engel, welcher vom Himmel herabsteigt und ihnen Einhalt gebietet. Die Reiter sind purste Schreckensgestalten. Auf vergammelt wirkenden Pferden reitend, ist einer von ihnen sogar ein Skelett. Der Teufel sitzt in einer Kulisse, welche an die etwa dreißig Jahre jüngeren Monsterfilme der japanischen Toho-Studios erinnert. Wie ein Gigant schaut er über die Berge hinweg. Zusammen mit dem Auftreten des Engels, dessen Äußeres unter anderem auch Terry Gilliam bei der Inszenierung seines Science Fiction-Klassikers *Brazil* (1985) inspirierte und dessen ausgesandte Lichtstrahlen die Dunkelheit zerschneiden wie Messer, ergibt sich hier eine Eröffnung von noch nie dagewesener visueller Wucht. Diese Eröffnung des Films ist von filmhistorischem Interesse, denn sie gilt in Kritikerkreisen als der vollkommenste künstlerische Triumph der gesamten Stummfilmzeit.

Doch diese Sequenz steht nicht etwa im Kontrast zum weiteren Verlauf des Films. Die intensive Bildsprache setzt sich über die gesamte Exposition bis zu jener Stelle fort, in welcher Faust den dauerhaften Pakt mit Mephisto schließt - und das geschieht erst nach einer knappen Stunde Laufzeit.

Es ist beeindruckend zu sehen, wie Murnau und Hoffmann dieses Tempo über eine Stunde aufrecht erhalten. Der Film spielt hier vorrangig in der Dunkelheit und der Regisseur und der Kameramann nutzen diesen Vorteil vorbildlich und lassen keine Gelegenheit aus, tief in die stilistische und technische Trickkiste zu greifen. Durch die dunkle Szenerie und sehr klug eingesetzte Scheinwerfer entsteht erst gar nicht der Eindruck, der Film sei im Studio gedreht worden. Probleme mit der nicht vorhandenen räumlichen Tiefe treten nicht auf. Die Kulissen und die Kostüme sind Blickfänge, welche das Bild zwar dominieren, sich aber nie wie zum Beispiel in **Der müde**

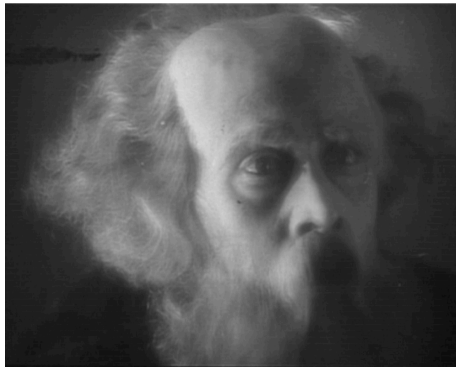


Priester im Kampf gegen die Pest

Tod (1921) oder **Das Wachsfigurenkabinett** (1924) in den Vordergrund drängen. Die Kulissen sind zwar von expressionistischer und somit phantastischer Natur, doch die Szenerie bleibt im Gegensatz zu den Klassikern des deutschen expressionistischen Horrors stets natürlich und glaubhaft. Gleiches gilt für die Kostüme. Teilweise sind diese recht überzeugend, wie zum Beispiel die Kutten der Leichenträger in den Pestszenen, welche stark an den Fummel des Ku-Klux-Klans erinnern. Aber sie wirken nie lächerlich oder aufgesetzt, sondern verbreiten eine subtile Aura des Grauens. Lediglich Mephisto selbst schlägt hier über die Stränge, aber dazu kommen wir noch später.

Die Beleuchtung des Sets ist der heimliche Star des Films. Murnau jongliert meisterhaft mit direktem und indirektem Licht, Schatten und auch Gegenlicht. Faust, der zu Beginn des Films noch ein treuer Diener Gottes ist, wird oftmals von hinten angestrahlt. In Portraitaufnahmen verleiht dies seinem voluminösen Haupthaar einen seidigen Glanz, welcher wie ein Heiligenschein wirkt. Wird Faust jedoch mit dem Bösen konfrontiert, wechselt die Lichtquelle nach vorn. Durch diese direkte Beleuchtung werden die Kontraste in seinem Gesicht härter, der weichgezeichnete Glanz eines Heiligen verlischt. Die christliche Symbolik in diesem Film wird in erster Linie ebenfalls durch den Einsatz von Licht vermittelt. Ein im Vordergrund des Bildes emporgerecktes Kreuz wirft seinen Schatten über die Menge. Der Teufel scheint dem mächtigen und detailreichen Erzengel zu Füßen zu liegen, im Gegenlicht nur als Silhouette sichtbar. Das Kreuz der Kranken, welches Faust nicht zu berühren vermag, scheint von innen zu glühen. Und der Schatten Mephistos, welcher die Stadt verdeckt, breitet sich wie das nackte Grauen durch die Straßen aus.

Diese Szene hinterläßt übrigens auch einen bleibenden Eindruck. Die Stadt wurde vollständig als Modell gebaut, auch an qualmende Schornsteine wurde gedacht. Emil Jannings, welcher in der Rolle Mephistos zu sehen ist, wurde mit flügelähnlichen Armen ausgestattet und musste drei Stunden, an Schnüren aufgehängt, über dem Modell der Stadt ausharren. Hinter ihm wurden drei Ventilatoren angebracht, welche seinen wallenden Umhang wehen ließen und unter Jannings hindurch Ruß über die Stadt bliesen. Eine starke Einstellung, welche allerdings unter einem Regiefehler leidet. Offensichtlich wurden die Gebläse, welche den Rauch in die Schornsteine trieben, zwischen den einzelnen Takes abgeschaltet. Nach einem Schnitt und einem erneuten Zeigen dieser Einstellung beginnen die Schornsteine erneut zu qualmen, als ob alle Öfen der Stadt zuvor kollektiv gelöscht und gleichzeitig wieder befeuert worden wären.



Eine der Portraitaufnahmen Fausts, welche mit indirekter Beleuchtung gedreht wurden

Doch nicht nur die aufwendigen Modellbauten, sondern auch die übrigen Spezialeffekte können sich sehen lassen. Teilweise sind sie auch nicht mehr als solche erkennbar. Da wäre die Schriftrolle des Paktes, welche Mephisto in die Höhe hält. Die Schrift erscheint dort wie von Geisterhand geschrieben. Mit am beeindruckendsten ist die Szene, in welcher die ins Feuer geworfene Bibel zu sehen ist. Die Bibel liegt in den Flammen, als sie sich auf Geheiß des Teufels öffnet und die Seiten darin umblättern. Während dieses Vorgangs nagen die Flammen weiter an dem Buch und die einzelnen Seiten kackeln unaufhaltsam weiter. Mittels norma-

ler stop motion ist derartiges nicht zu bewerkstelligen.

Einige der Spezialeffekte drohen jedoch, zu aufdringlich zu werden. Der Beginn des Fluges von Mephisto und Faust durch das Zimmerfenster und über die Alpen nach Parma ist unbefriedigend gelöst. Die beiden erheben sich in die Luft und werden immer weiter verkleinert, bis sie aufrecht stehend durch das Fenster hindurchpassen. Auch im Jahr 1926 musste klar sein, daß hierdurch gewaltige perspektivische Probleme innerhalb eines Raumes mit vielleicht drei Metern Tiefe entstehen. Ein zusätzlicher Schnitt wäre hier sinnvoll gewesen, aber aufgrund der hierdurch notwendigen weiteren Einstellung wohl nur zu aufwendig und zu teuer. Auch die Flugszenen und einige der Überblendungen erinnern in ihrer Aufdringlichkeit sehr an ältere Filme mit spektakulären Spezialeffekten wie **Der müde Tod (1921)**. Doch der größte Teil der Effekte dient der Sache des Films und nicht nur als Fest für die Augen. Sie sind zweckmäßig und kommen nur dann ins Spiel, wenn sie aufgrund des Inhaltes auch notwendig erscheinen.

Diese erste Hälfte des Films kann man, obwohl einige kleinere Fehler auffallen, nur als virtuos bezeichnen. Was Murnau hier zeigt, liegt eine ganze Klasse über dem, was seine deutschen Kollegen und auch Fritz Lang bislang ablieferten. Doch leider schafft der Film es nicht, dieses hohe Niveau bis zum Schluß zu halten.

Ab dem Zeitpunkt, zu welchem Faust in seine Heimatstadt zurückkehrt, versandet der Film zunehmend in der Welt des Melodramas. Die düstere, durchkalkulierte Szenerie weicht Tagsszenen voller Friede, Freude und Sonnenschein. Inhaltlich ist dies gerechtfertigt, denn dieser Wechsel reflektiert auch Fausts Gefühlsleben. Aber neben der Stimmung geht auch das filmische Niveau unter. Denn Murnau übertreibt hier. Zwischen Fausts erster Begeg-

nung mit Gretchen und ihrem ersten Kuß vergeht beinahe eine halbe Stunde, welche fast nur aus Tänzen unter Kirschbäumen und komödienthaften Einlagen Mephistos inklusive einiger seichter Gags besteht. Mephisto bandelt hier sogar mit Gretchens Tante Marthe ansichtlich unwillig, aber der genaue Zweck dieser Aktion bleibt im Dunkeln und liefert letztlich nur den Aufhänger für Lacher, welche schon fast an Slapstick grenzen. Die Handlung kommt hier nur unwesentlich voran und weniger wäre eindeutig mehr gewesen. Hans Kyser, neben Murnau und Thea von Harbou als Hauptverantwortlicher für das Drehbuch tätig, betonte stets, daß im Falle von **Faust: Eine deutsche Volkssage (1926)** der Schwerpunkt eindeutig auf der stilistischen Inszenierung liegen sollte und nicht auf der erzählerischen. Gut, damit kann man leben, wie die erste Stunde des Films eindrucksvoll vorführt. Aber das völlige Ausbleiben überwältigender Ansichten in diesem halbstündigen Intermezzo bringt den Film aus dem Konzept. Eigentlich bietet diese halbe Stunde literarischen Gothic in Reinstform. Nur kommt hiervon nichts beim Publikum an.

Dies ist nicht unbedingt die alleinige Schuld Murnaus und des Skripts, sondern auch der Darsteller. Emil Jannings wird oft vorgeworfen, seine schauspielerische Genialität sei eigentlich gar nicht vorhanden gewesen und nur ein Effekt seines gnadenlosen Übertreibens. Und hier greift Jannings in die Vollen. Ein anderer Schauspieler hätte dem Treiben Mephistos vielleicht etwas düsteres, bösertiges gegeben, aber Jannings spielt die Rolle so, als ob er nicht das personifizierte Böse, sondern einen liebessollen Mönch und Säufer verkörpere, ähnlich jenem aus **Häxan (1922)**. Mephisto ist hier nicht wirklich der Teufel, sondern vielmehr ein Schalk. Er verführt die ältliche Dame, schneidet Grimassen und sorgt für Lacher. Optisch mag Jannings zwar einen hervorragenden Mephisto abgeben, nicht umsonst hat er Mephistos Erscheinung in späteren Filmen maßgeblich mitbeeinflusst. Aber sobald Jannings sich bewegt, erweist er sich als krasse Fehlbesetzung. Jannings mag ein geschätzter Mime sein, aber wie sehr er diesem Film schadet, wird spätestens dann klar, wenn man darüber nachdenkt, was ein Lon Chaney aus dieser Rolle gemacht hätte. Und nebenbei erkennt man dabei auch noch, daß schauspielerische Größe nicht dadurch zustandekommt, indem man Szenen tyrannisiert, anstelle sie nur zu dominieren.



Emil Jannings als Mephisto

Mit dem Rest des Ensembles verhält es sich ähnlich. Jene Schauspieler, welche mit diesem Punkt der Geschichte oder später ihren Auftritt haben, glänzen durch Farblosigkeit. Gösta Ekman's Verkörperung des jungen Faust hat nichts mehr von der charakterlichen Stärke jenes gealterten Faust gemeinsam, der im ersten Drittel des Films die Sympathien für diese Figur weckte und das Publikum mitleiden ließ. Der junge Faust ist nur noch ein eitel geschminkter Geck in Strumpfhosen, ohne Leinwandpräsenz oder Ausdrucksstärke. Sehr zur Freude von Emil Jannings, der nun problemlos die Aufmerksamkeit auf sich ziehen kann. Und weniger zur Freude des Zuschauers. Hier wird offenbart, daß auch der alte Faust aus schauspielerischer Sicht nur Mittelmaß bot und das eigentliche großartige Schauspiel von der Regie, Kamera und Fausts Kostüm geboten wurde.

Camilla Horn zieht sich in ihrer ersten richtigen Filmrolle durchaus passabel aus der Affaire. Doch auch hier bleibt weniger ihr Schauspiel als dessen Inszenierung in Erinnerung. Man erinnert sich an sie als eine wunderschöne Frau in einem langen weißen Kleid und schon fast unwirklich langen Zöpfen. Aber nicht als ausdrucksstarke Frau mit prägnanten

Charakterzügen. Erst gegen Ende des Films hinterläßt Camilla Horn das Publikum beeindruckt. Aber am Ende des Films laufen auch Murnau und Hoffmann wieder zu Höchstform auf ...

In der Rolle Valentins ist der uns aus **Das Wachfigurenkabinett (1924)** in positiver Erinnerung gebliebene Wilhelm Dieterle zu sehen. Doch sein Auftritt ist zu kurz, um ihm Freiräume zu seiner schauspielerischen Entfaltung zu bieten. Sechs, sieben Szenen und schon ist Valentin tot und Dieterle wieder von der Leinwand verschwunden. Schade.

Yvette Guilbert hat keine Chance, sich gegen Emil Jannings zu behaupten. Sie wird von Jannings, seinem overacting und natürlich auch seinem Äußeren völlig überrannt. Als Darstellerin mag sie zu überzeugen, aber zu ihrem Pech taucht sie fast nur in Einstellungen auf, in welchen es nicht ausreicht, neben Jannings zu spielen. Man hätte diese Szenen vor Jannings retten müssen, doch um einen gleichwertigen Gegenpol bei einer solchen minderwertigeren Rolle zu bieten, dafür reichten Yvette Guilberts Möglichkeiten nicht aus. Neben Wilhelm Dieterle ist Yvette Guilbert die zweite Person, welche für diesen Film schlichtweg verheizt wurde.

Faust: Eine deutsche Volkssage (1926) ist bei aller stilistischer und technischer Brillanz leider auch ein Paradebeispiel dafür, daß eine begnadete Regie falsch gecastete Darsteller nicht kompensieren kann.

Zum Beginn des letzten Viertels dreht der Film jedoch nochmal auf. Mit der Beerdigung Valentins endet das Melodrama und der Film gleitet wieder sanft zurück ins Reich des Horrors. Gretchen sitzt völlig verarmt mit ihrem Kind in der winterlichen Kulisse. In bester Gothic-Tradition würde aus dem blühenden Mädchen eine verbrauchte aussehende Frau mit weißem Haar. Die Kulissen sind nun auch wieder atemberaubend schön ausgefallen, sogar das Schneetreiben verwirklichte Murnau innerhalb der Studiowände. Lediglich eine Einstellung stößt hier etwas säuerlich auf. Es ist ja schön und gut, daß die technische Umsetzung Murnau wichtiger war als der eigentliche Inhalt. Aber ist es wirklich nötig, zugunsten des optischen Feinschliffs auch dann noch die Logik mit Füßen zu treten, wenn dies den Film nicht mehr vorantreibt? Murnau muß dies wohl als gerechtfertigt empfunden haben, denn anders läßt sich nicht erklären, daß in seiner Version des winterlichen Deutschlands zugeschnete Palmen herumstehen ...

Doch auch wenn dieser Fehler irritiert, zerstört er nicht die Filmsequenz. Denn nun liegt das Hauptaugenmerk wieder auf den Charakteren und nicht den Kulissen oder der Aktion. Gretchens unendliches Leid und ihre Angst vor der Kälte werden greifbar und der Zuschauer leidet mit. Als Gretchen im Delirium einen Schneehaufen für eine Wiege hält und ihr bereits halberfrorenes Kind darauf bettet, empfindet man diese Handlung als tragisch und traurig, hat mit Gretchen jedoch vollstes Mitgefühl. Als sie aufgegriffen und des Kindsmords bezichtigt wird, reagiert man darauf mit Unverständnis, so emotional bewegend ist der Film hier inszeniert. Und das ohne jegliche Melodramatik und ohne Kitsch. Welch ein Glück, daß Emil Jannings hier nicht auftaucht.

Das Ende des Films wird ebenfalls kraftvoll eingeläutet, als Gretchen in ihrer Zelle sitzt und ihr allmählich klar wird, was wirklich passierte. Ihr gellender Hilferuf an Faust wird wieder zu einem der visuellen Höhepunkte des Films. Ihr verzerrtes Gesicht wird eingefroren und löst sich vom Rest des Körpers. In hoher Geschwindigkeit fliegt der geisterhafte Schrei über die schneebedeckte Landschaft und hohe Berge bis in Mephistos Reich. Die ganze Zeit prangt das vor Schmerz und Angst verzerrte Gesicht überdimensional auf der Leinwand - wer hiervon nicht mitgerissen ist, muß aus Stein gemeißelt sein.

Fausts Ende ist überraschend. Natürlich erwartet man, daß Faust Gretchen rettet und an ihrer statt die Konsequenzen seiner Sünden trägt. Doch dem ist nicht so, das happy ending wird verschoben. Als die Flammen bereits lodern, stürmt Faust das brennende Reisig hinauf und stirbt zusammen mit dem eigentlich unschuldigen Gretchen. Ein erlösendes Ende findet erst im Epilog statt, im letzten Zwiegespräch des Erzengels mit dem Teufel. Dieses findet in der gleichen Kulisse statt wie der Anfang des Films. Ein kluger Schachzug, denn Murnau wusste, daß der letzte Eindruck, den ein Film bei seinem Publikum hinterläßt, den

bleibenden Eindruck dominiert. So schließt sich ein Kreis, indem der Film auf diese Weise mit seiner stärksten Szene, nämlich dem Beginn des Filmes, endet.

Die Reaktionen des Publikums auf den Film waren zwiespältig. Murnau war seiner Zeit voraus und lieferte als Regisseur eine Arbeit ab, welche deutlich perfekter war als bei Stummfilmen üblich. Zu perfekt für das zeitgenössische Publikum. Die Kritiken äußerten sich mehrheitlich negativ über den Film. Vor allem Murnaus Entschluß, nicht Goethe zu verfilmen, sondern vielmehr ein Konglomerat von Christopher Marlowes Original und deutschen Sagen zu drehen, stieß auf Mißgunst. Denn diese Ignoranz gegenüber Goethes vermeintlichem Original wurde als undeutsch bezeichnet. Hinzu kam, daß **Faust: Eine deutsche Volkssage (1926)** zu einem ungünstigen Zeitpunkt in die deutschen Kinos kam. Wenige Monate später brachte der neue Film von Fritz Lang die deutsche Filmwelt zum Beben und Murnaus Werk ging auch in kommerzieller Sicht unter. Erst im Laufe der Jahre erhielt **Faust: Eine deutsche Volkssage (1926)** jenen Stellenwert in der Filmgeschichte zugesprochen, den sich der Film eigentlich auch verdiente. Es ist ein Film mit nicht zu übersehenden Schwächen, aber der positive Eindruck überwiegt. Murnau lieferte hier nicht nur großes Kino ab, sondern ein wahres Meisterwerk.



Gretchen liegt in Fausts Armen

Anders verhielt es sich mit dem Ausland. Dort wurde Murnau für den Film gefeiert. **Faust: Eine deutsche Volkssage (1926)** sicherte Murnau endgültig das Ticket nach Hollywood. Er sollte bis zu seinem tragischen Unfalltod nie wieder einen Fuß in das wirtschaftlich ruinierte und zunehmend von Nazis verseuchte Deutschland setzen.

Die Bedeutung von **Faust: Eine deutsche Volkssage (1926)** ist von ebenso zwiespältiger Natur wie die innere Struktur des Films. Wäre die halbstündige Einlage einer kitschigen Komödie vermieden und der Film vollständig im Stile und der Konsequenz der ersten Stunde und des Endes inszeniert worden, wäre ohne Zweifel einer der ganz großen Klassiker des Horrorfilms entstanden. Aber derartige Aussagen und Annahmen sind leider nur hypothetisch. **Faust: Eine deutsche Volkssage (1926)** gilt als einer der zu seiner Zeit am meisten unterschätzten und verkannten Filme. Selbst der wohl größte deutsche Filmhistoriker, Siegfried Kracauer, bemängelt den Film im großen Maße. Doch auch hier vorrangig wegen des Inhalts, welcher schon bei der Erstaufführung des Films den Zorn des Publikums entfachte. Der Film würde alle wichtigen Motive von Goethes Werk falsch oder gar nicht interpretieren, der metaphysische Konflikt zwischen Gut und Böse verkomme zu einer vulgären Darstellung. Anscheinend erkannten lange Zeit in erster Linie Künstler die wahre Qualität von Murnaus Arbeit (allen voran Carl Theodor Dreyer, welcher sich in seinem wohl besten Film, *La passion de Jeanne D'Arc (1928)*, sehr eng an Murnaus Scheiterhaufenszene anlehnte). Doch mit dem Niedergang der Deutschtümelei entdeckte man **Faust: Eine deutsche Volkssage (1926)** auch in Deutschland zunehmend aus dem Sichtwinkel eines Epos aufs Neue. Inzwischen gilt der Film als der vermutlich beste Stummfilm, viele Kritiker erweitern diese Beurteilung auch auf den besten deutschen Film überhaupt. Doch aus dem Blickwinkel des Horrors fällt es schwer, diese Ansicht zu teilen. Murnaus **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** ist hier deutlich makelloser, runder und reifer. **Faust: Eine deutsche Volkssage (1926)** macht jedoch eines sehr eindringlich deutlich, ja es ist schon beinahe schmerzhaft: Dieser Film repräsentierte den Höhepunkt des

Expressionismus im deutschen Film und offenbarte hier das ungeheure Potential der deutschen Filmindustrie für die Zukunft. Doch leider sollte dies ungenutzt bleiben, denn nur wenige Jahre später lag diese Industrie durch die massiven Abwanderungen der Regisseure und Schauspieler sowie durch die vernichtenden Folgen des vermehrten Auftretens der Nationalsozialisten aus künstlerischer Sicht im Sterben. Für das Horrorgenre ist **Faust: Eine deutsche Volkssage (1926)** somit auch ein Wendepunkt der Filmgeschichte. Es ist der letzte große Horrorfilm, welcher die deutschen Filmstudios für lange Zeit verlassen sollte. Es folgten noch einige kleinere Produktionen, ganz tot war das Genre bis zu Hitlers Machtergreifung nicht, aber von nun an sollte Deutschland in qualitativer und kommerzieller Hinsicht nicht mehr an der weiteren Entwicklung des Genres mitwirken.

Faust: Eine deutsche Volkssage (1926) stellt auch unsere letzte Begegnung mit F.W. Murnau dar. Murnau kehrte leider nie mehr zum Horror zurück.

Kapitel 30

1926

Im amerikanischen Horrorkino läuteten in diesem Jahr die Glocken. Nun ja, richtige Glocken vielleicht nicht, aber zumindest auf Glöckchen trifft dies zu. **The Bells (1926)**¹ hatte Premiere.

Fälschlicherweise als Verfilmung von Edgar Allan Poes gleichnamigem Gedicht aus dem Jahr 1849 beworben (und seitdem auch brav von Filmhistorikern nachgeplappert, welche Poes Original anscheinend nie gelesen haben), handelt es sich hierbei vielmehr um eine Adaption der berühmten Geschichte von Henry Irving. Ähnlichkeiten zu Poes Werk bestehen lediglich aufgrund der in beiden Werken alles dominierenden Gewissensfrage, welche auch in Poes *The Tell-Tale Heart* die Grundlage für die erzählte Geschichte bildet.

Der Film erzählt von Mathias, dem Wirt eines Gasthauses in einem kleinen elsässischen Dorf. Mathias ist ein von grundauf gütiger Mensch, zu gütig für den Geschmack einiger Mitbürger und umso beliebter bei anderen. Und Mathias hat Schulden, horrende Schulden. Und aufgrund seiner Gutmütigkeit ist keine Besserung in Sicht.

Sein Gläubiger ist der reiche Jerome Frantz, ein kalter, kalkulierender Mann. Dieser setzt Mathias schließlich ein Ultimatum - sollte Mathias seine Schulden nicht bezahlen, ist es aus mit seiner Gaststätte. Jerome Frantz kalkuliert natürlich darauf, daß Mathias das Geld nicht aufbringen kann.

Aber Mathias hat etwas, was Jerome gerne in seinem Besitz sehen würde: Mathias' Tochter. Daher bietet er die Hand der Tochter Mathias als letzten Ausweg aus der Misere an.

Dabei ist Mathias bei den Bürgern so sehr beliebt, daß sie ihn sogar zum Bürgermeister machen wollen. An Rückhalt mangelt es ihm sicher nicht, doch anstelle an die Öffentlichkeit zu gehen, gibt er sich lieber der Verzweiflung hin. Seine Tochter zu verschachern kommt für ihn überhaupt nicht in Frage, denn diese ist bis über beide Ohren in einen jungen Gendarmen verliebt und deren Glück ist für Mathias unantastbar.

Das Unglück nimmt seinen Lauf, als ein reicher Reisender aus Polen in dem Gasthaus Rast einlegt. Mathias unterliegt der Versuchung. In der Nacht ermordet er den Polen und beseitigt seine Leiche in einer Mühle. Es ist der perfekte Mord. Doch vor der Tat erreichte



Lionel Barrymore in **The Bells (1926)**

¹**The Bells** (Chadwick, USA 1926, Regie, Drehbuch: James Young, nach der Geschichte von Henry Irving, Kamera: William O'Connell, Darsteller: Lionel Barrymore, Edward Phillips, Lola Todd, Gustav von Seyffertitz, Boris Karloff, Fred Warren, Laufzeit: ca. 68 Minuten)

eine Kette mit kleinen Glöckchen, welche sich im Besitz des Opfers befand, seine Aufmerksamkeit.

Der Mord scheint jedoch wirklich perfekt gelaufen zu sein. Mathias bezahlt seine Schulden und auch der Posten des Bürgermeisters ist ihm bald inne. Doch dann erscheint erneut ein Reisender in dem Wirtshaus. Es handelt sich um den Bruder des Mordopfers, welcher auf der Suche nach dem Verschollenen ist. In seiner Begleitung befindet sich ein Heilmagnetiseur, eine große und unheimliche Gestalt. Als Bürgermeister ist es die Pflicht von Mathias, nun einen Mord zu untersuchen, welchen er selbst begangen hat. Und der ermittelnde Beamte ist ausgerechnet sein eigener Schwiegersohn.

Mathias versucht natürlich, die Ermittlungen in dem Mord zu lenken, denn schließlich war der Hergang wasserdicht und Mathias kann sich seiner Sache sicher sein. Doch er hat nicht mit zwei Faktoren gerechnet: dem Heilmagnetiseuren und den kleinen Glöckchen. Seine Angst vor dem mysteriösen Heiler mit weissagenden Fähigkeiten und sein schlechtes Gewissen, welches sich in seinem Träumen stets durch das Gebimmel der Glöckchen bemerkbar macht, treiben Mathias in Wahnvorstellungen und schließlich in den Untergang.

The Bells (1926) ist ein Film, an welchem sich die Geister scheiden. Es ist ein tolles Drama, hervorragend besetzt und die Handlung ist eindeutig dem Horrorgenre entsprungen. Das Problem hierbei ist jedoch, daß dies zwar auf die erzählte Geschichte zutrifft, aber dieser Aspekt im fertigen Film unter den Tisch fällt. Es lag offensichtlich nicht in der Absicht des Regisseurs James Young, einen Horrorfilm zu drehen, denn das Endprodukt tendiert stärker in die Richtung eines Psychogramms und Dramas, als man es anfangs vermutet. Daher hat man hier das Phänomen eines sehr guten Films, welcher als Horrorfilm jedoch nicht die Klasse großer Genreproduktionen erreicht.

Nichtsdestotrotz ist **The Bells (1926)** dennoch sehenswert. Vor allem die Schauspieler sind ein Grund, sich den Film zu Gemüte zu führen. In der Rolle des Mathias glänzt Lionel Barrymore, der spätere zweifache Oscarpreisträger und Bruder der Schauspiellegende John Barrymore, welcher wir in **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920)** begegneten. Lionel Barrymore verkörpert hier den Antihelden Mathias hervorragend. Man identifiziert sich mit Mathias, man liebt ihn und nach der Tat weiß man nicht, ob man ihn dafür hassen soll oder ob man ihn noch weiterhin gernhaben darf. Aber der Grund, welcher **The Bells (1926)** zum Pflichtprogramm für Horrorfans werden läßt, ist der Darsteller des Heilmagnetiseurs. Es handelt sich um die erste große Rolle von - festhalten - *Boris Karloff*.



*Der Magnetiseur in **The Bells (1926)**, dargestellt von Boris Karloff*

Karloff ist auch jenes Element dieses Films, welches am längsten in unserer Erinnerung haften bleibt. Letztlich spielt er nur eine Nebenrolle und steht die meiste Zeit von seinen etwa fünf Minuten Leinwandpräsenz auch nur herum. Aber das macht er gut.

Ebenfalls erwähnenswert ist der Schauspieler Gustav von Seyffertitz, welcher in Rolle des Jerome Frantz zu sehen ist. Er ist der erste gebürtige Österreicher, welcher in die USA auswanderte und bald eine Hollywood-Karriere vorweisen konnte, welche diese Bezeichnung auch verdient. Er spielte insgesamt in mehr als hundert Filmen mit, etwa 40 davon waren Ton-

filme. Bei letzteren machte er vor allem wegen seines breiten österreichischen Dialekts auf sich aufmerksam. Zu seinen bekanntesten Filmen zählen **The Bat Whispers (1930)**, **Shanghai Express (1932)** und **Son of Frankenstein (1939)**.

James Young zeigte sich bemüht, den Stil der deutschen Expressionisten nachzuahmen. An Karloffs Rolle wird das am deutlichsten, denn der Magnetiseur sieht aus, als ob

er der Bruder Caligaris sei. Und auch am Ende des Films spart Young nicht mit typischen deutschen Stilmitteln der Verfremdung, vor allem mit Überblendungen und Doppelbelichtungen hält sich Young keineswegs zurück. Der Haken dabei ist nur, daß die Deutschen dies alles schon früher gemacht haben. Und besser.

Ein ebenfalls interessanter Film ist **The Bat (1926)**² von Roland West, der bereits mit Lon Chaney **The Monster (1925)** gedreht hatte. **The Bat (1926)** ist die erste mehrerer Verfilmungen des gleichnamigen Bühnenstücks von Mary Roberts Rinehart. Die Vorlage erzählt von einem Mord in einem alten Gemäuer, welcher von einem Kriminellen begangen wurde, welcher nur als „The Bat“ bekannt ist. Mit anwesend ist eine Auswahl illustrier Charaktere und am Ende des Bühnenstücks ist es die Aufgabe des Publikums zu entscheiden, wer denn nun der Mörder sei. In Roland Wests Filmversion war dies natürlich nicht möglich³.

The Bat (1926) präsentierte die übliche Gemeinschaft exzentrischer und plakativer Charaktere. Es gibt eine liebenswerte, schüchterne Heldin, einen strahlenden jungen Mann als Held, einen ängstlichen Diener, eine reiche Witwe und so weiter. Der Film ist zwar durchaus gelungen, aber er leidet sehr darunter, daß das Thema im Laufe der Zeit überstrapaziert wurde. Eigentlich war es schon 1926 ziemlich lau gewordener Kaffee, denn bereits ein Jahr später folgte mit **The Cat and the Canary (1927)** der erste Spoof dieses Themas.

Prominent wurde dieser Film nicht nur, weil er der erste von bislang drei direkten und zahlreichen indirekten Verfilmungen des Stoffes war, sondern auch weil Bob Kane, der Schöpfer von *Batman*, einst sagte, dieser Film habe ihn zu der Gestalt des verbrecherjagenden Helden inspiriert. Die beiden Remakes waren **The Bat Whispers (1930)** und **The Bat (1959)**, letzterer mit Vincent Price in der Hauptrolle. **The Bat Whispers (1930)** stammt übrigens ebenfalls von Roland West und ist somit das Remake seines eigenen Filmes.

Die Reise durch die Geschichte des Horrorfilms führt uns jetzt auf die andere Seite des Erdballs. Die japanische Regielegende Kenji Mizoguchi präsentierte **Kyôren no onna shishô (1926)**⁴ der Öffentlichkeit. Der Film handelt von der Tochter eines Musikers, welche sich in einen blinden Masseur verliebt. Sie ist Lehrerin und ihr Geliebter beginnt eine Affäre mit einer ihrer Schülerinnen. Dies treibt sie in den Selbstmord. Als Geist kehrt sie zurück und nimmt Rache. Sie treibt die beiden Liebenden in einen grausamen Tod.

Der Film mag interessant sein, aber sämtliche Bemühungen, ihn zu sehen, sind zum Scheitern verurteilt. Der älteste Film Mizoguchis, welcher in den Archiven überlebte, stammt aus dem Jahr 1933. **Kyôren no onna shishô (1926)** muß somit als verloren gelten. Aber es ist möglich, daß der Inhalt dieses Films vielversprechender klingt, als der Film letztlich einzuhalten in der Lage wäre. Mizoguchi drehte in seinen letzten Lebensjahren einen weiteren Geisterfilm, **Ugetsu Monogatari (1953)**. Diese Verfilmung der klassischen japanischen Geistergeschichte legt den Schwerpunkt nicht auf Gruseligkeit, sondern mehr auf eine spirituelle Betrachtungsweise der Geisterthematik. Es ist nicht auszuschließen, daß sich **Kyôren no onna shishô (1926)** ähnlich distanziert mit dem Thema auseinandersetzte.

Zurück in den USA treffen wir auf **The Magician (1926)**⁵ von Rex Ingram. Paul Wegener,

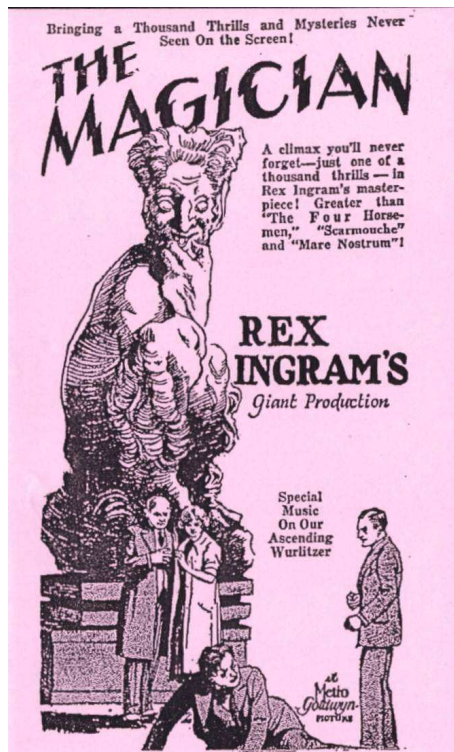
²**The Bat** (United Artists, USA 1926, Produktion, Regie, Drehbuch: Roland West, nach dem Bühnenstück von Mary Roberts Rinehart, Kamera: Arthur Edeson, Darsteller: Jack Pickford, Jewel Carmen, Louise Fazenda, Laufzeit: ca. 86 Minuten)

³Nun, das ist nicht die ganze Wahrheit. Möglich wäre es schon, alternative Enden zu drehen und dann eine Abstimmung im Publikum durchführen zu lassen. Es gab aber nur einen Fall, in welchem dies konkret versucht wurde. Urheber war hier William Castle mit seinem Film **Mr. Sardonicus (1961)**. Castle ließ das Publikum etwa 10 Minuten vor Filmende mittels Stimmkarten die Wahl fällen, ob nun das happy ending oder vielmehr eine blutige Folter gezeigt werden würde. Dies war allerdings gewissermaßen halbherzig. Denn William Castle war klar, daß das Publikum immer das blutige Ende wählen würde und das alternative happy ending wurde daher erst gar nicht gedreht.

⁴**Kyôren no onna shishô**, aka **The Passion of a Woman Teacher**, aka **The Love-Mad Tutoress** (*Nikkatsu Shugokibu, Japan 1926, Regie: Kenji Mizoguchi, Drehbuch: Matsutarô Kawaguchi, nach dem Roman von Enchô San'yūtei*)

⁵**The Magician** (MGM, USA 1926, Regie, Drehbuch: Rex Ingram, nach einer Erzählung von W. Somerset

der Regisseur von **Der Golem: Wie er in die Welt kam (1920)**, spielt hier Oliver Haddo, einen typischen Vertreter der Gattung *mad scientist*.



US-Filmplakat von **The Magician (1926)**

Haddo sucht nach einer Methode, künstliches Leben zu erschaffen. Als er zu der Erkenntnis kommt, daß er hierzu noch dringendst das aus dem Herzen einer Jungfrau entnommene Blut benötigt, begibt er sich auf den notorischen Jahrmarkt und entführt Alice Terry. Der Rest des Films ist eine Ansammlung von Klischees. Der Höhepunkt des Films ist hierfür symptomatisch. Alice Terry liegt fest verschnürt auf einem Labortisch und im letzten Augenblick stürmt der Held herein und liefert sich einen Endkampf mit dem Bösewicht. Draußen vor der Tür versammelt sich der erzürnte Mob und, wie sollte es anders sein, wird das Schloss des wahn sinnigen Doktors über seinem Kopf abgepackelt.

Nun gut. Sie haben ja recht. Zum Zeitpunkt des Entstehens mögen es noch keine altgedienten Klischees gewesen sein. Sie wurden erst zu solchen, nachdem James Whale ähnliches fulminant in **Frankenstein (1931)** exerzierte. Aber ein Grund, den Film trotzdem anzusehen, ist diese Erkenntnis dennoch nicht. Dann schon eher, daß der Film einige Stellen beinhaltet, welche James Whale anscheinend auch gese-

hen hat und welche er so sehr mochte, daß er sie prompt in **Frankenstein (1931)** als Vorlage benutzte. Aber trotz dieser Verwandtschaft, Nizza als Drehort und Paul Wegener als Bösewicht schafft **The Magician (1926)** nicht über den Status einer Randnotiz hinaus. Der Film an sich ist nicht schlecht, im Gegenteil. Aber er war und ist schrecklich überflüssig. Ach ja, falls Sie immer noch auf der Suche nach Gründen sind, sich den Film dennoch anzusehen: In einer Szene ist ein Ballonverkäufer zu sehen. Der Schauspieler ist Michael Powell, der spätere Regisseur von **Peeping Tom (1959)**.

Der deutsche Film rasselte im Jahr 1926 nochmal gewaltig mit dem Säbel. Dort befand sich unter der Regie von Fritz Lang der wohl berühmteste und aufwendigste Film in der Entstehung, welchen Deutschland je hervorbrachte: **Metropolis (1926)**⁶.

„Halt!“, höre ich sie im Geiste rufen, „Das ist doch wohl ein Klassiker der Science Fiction!“ Sicher, damit haben Sie nicht unrecht, aber Sie haben die Rechnung ohne den guten Fritz gemacht. Wie viele seiner Stummfilme ist auch **Metropolis (1926)** mit Motiven des Horrorfilms getränkt. Wenn Sie sich den Film genau ansehen, werden Sie bei dem Forscher fündig, welcher inmitten der hohen Wolkenkratzer in einem windschiefen Hexenhäuschen lebt und dort in seiner Eigenschaft als *mad scientist* an dem perfekten Robotermenschen tüfelt. Richtig gruselig wird es, als Maria, welche als Vorlage für den Roboter dienen soll, sich auf die Flucht durch die spinnwebenverhangene Unterwelt begibt. Langs Inszenierung

Maugham, *Kamera*: Grant Whylock, *Darsteller*: Paul Wegener, Alice Terry, Iván Petrovich, Firmin Gémier, Gladys Hamer, *Laufzeit*: ca. 84 Minuten)

⁶**Metropolis** (UFA, Deutschland 1926, Regie: Fritz Lang, Drehbuch: Fritz Lang, Thea von Harbou, Kamera: Karl Freund, Darsteller: Alfred Abel, Gustav Fröhlich, Brigitte Helm, Rudolf Klein-Rogge, Laufzeit: ca. 210 Minuten (Premierenfassung), ca. 153 Minuten (restaurierte Fassung))

entspricht hier jener eines wirkungsvollen Horrorstreifens. Selbst Totenschädel grinsen den Zuschauer an und allgemein weckt die Szenerie hier Assoziationen mit den Katakomben von Paris.

Metropolis (1926) wurde jedoch in der Tat durch seine Science Fiction bekannt, auf welche auch der komplette Film aufbaut. Er zählt zu den einflussreichsten Filmen dieses Genres, was auch in moderneren Produktionen wie Ridley Scotts *Blade Runner (1982)* oder *Dark City (1998)* sofort auffällt.

Doch der Film ist nicht unumstritten. Längs detailreiche Schilderung der Klassengesellschaft der Zukunft passte hervorragend in das Gesellschaftsbild, welches sich die Nationalsozialisten aneigneten. Die Bauten dienten als Vorlage für Großveranstaltungen der Nazis.

Fritz Lang drehte noch bis ins Jahr der Machtergreifung Hitlers in Deutschland. Doch nachdem sein Film **Das Testament des Dr. Mabuse (1933)** in Deutschland verboten wurde und Goebbels ihm das Amt eines Ministers der Filmwirtschaft anbot, verließ Lang umgehend Deutschland und landete nach einem kurzen Aufenthalt in Paris wie viele seiner Kollegen auch in den USA. Man kann Fritz Lang nicht vorwerfen, er habe mit **Metropolis (1926)** ein nationalsozialistisch geprägtes Kunstwerk schaffen wollen.

Problematischer ist hier Thea von Harbou, welche auch für **Metropolis (1926)** das Drehbuch schrieb und die ihrerseits eine flammende Nationalsozialistin war.

Doch **Metropolis (1926)** nahm die Nazis und ihre Reichstage vorweg, der Film hat sie nicht propagiert.

Metropolis (1926) wurde im Jahr 1926 produziert. Seine Uraufführung in Berlin erlebte er jedoch erst kurz nach Jahresende, am 10. Januar 1927. Dies sorgt hin und wieder bezüglich seines tatsächlichen Entstehungsjahres für Verwirrung.

Die Mehrzahl der amerikanischen Produktionen dieses Jahres waren, wie auch schon in den Jahren zuvor, vornehmlich leichte Horrorkost. Hierzu gehört auch **Mummy Love (1926)**⁷. In diesem Kurzfilm geht eine Gruppe von Forschern auf Entdeckungsreise in einem verlassenen Grabmal. Was folgt ist Slapstick in Reinstform. Vergessen Sie diesen Film.

Gleiches gilt für **Pete's Haunted House (1926)**⁸, einen im Gewand eines Cartoons daherkommenden *haunted house spoof*. Auch hier steht mehr Horror auf der Verpackung, als in Wirklichkeit enthalten ist.



Deutsches Filmplakat von **Metropolis (1926)**

⁷**Mummy Love** (Film Booking Offices of America, USA 1926, Regie: Joe Rock, Darsteller: Neely Edwards, Alice Ardell, Laufzeit: ca. 22 Minuten)

⁸**Pete's Haunted House** (Bray, USA 1926)

Von **The Prince of Tempters (1926)**⁹, einer kleineren Produktion aus dem Hause First National Pictures, ist nicht mehr allzu viel bekannt. Satan persönlich versucht hier einen Mann in den Ruin zu treiben und bedient sich hierzu einer luderhaften jungen Dame. Angesichts dessen, daß der Teufel es wohl nicht nötig haben dürfte, sich solch dämlicher Mittel bedienen zu müssen, muß man wohl davon ausgehen, daß es sich bei diesem Film auch um einen Stinker handelt. Wahrscheinlich sogar um eine Komödie.

Auf jeden Fall befand sich **The Savage (1926)**¹⁰ auf der humorvollen Schiene. Hierbei handelte es sich um einen Spoof von **The Lost World (1925)** und wurde ebenfalls wie das berühmte Original von First National Pictures produziert, allerdings ohne Willis O'Brien. Ein junger Journalist begleitet eine Expedition auf eine entlegene Insel und findet dort einen handzahmen Dinosaurier, welcher ihm brav nach New York folgt. Also ein weiterer Film, den die Welt nicht braucht.

Und weil Sie so tapfer waren und bis hierher durchgehalten haben, erfahren Sie jetzt zur Belohnung auch noch, daß ein weiterer *haunted house spoof* das Licht der Leinwand erblickte, dieses Mal durch das ebenso originelle Motiv eines gefährlichen Gorillas ange-reichert. **Scared Stiff (1926)**¹¹ heißt dieser Kurzfilm. Produziert wurde er von Hal Roach, dem bekannten Kurzfilmer und vierfachen Oscarpreisträger.

Er blieb jedoch kein Einzeltäter. Mit **Shivering Spooks (1926)**¹² legte er einen weite-ren *haunted house spoof* nach. Ja, man konnte mit sowas damals wirklich Geld verdienen. Dieses Mal verirrt sich eine Bande von Freunden in ein Spukhaus und erlebt die üblichen Abenteuer.

Aber nun wird es wieder interessanter. **She (1926)**¹³ gab in England ihr Stelldichein. Dieser Film gilt als die beste Verfilmung des gleichnamigen Stoffes von Henry Rider Haggard aus der Stummfilmzeit. In erster Linie ist der Film ein Vertreter der Fantasy, doch da ist noch der Aspekt der Unsterblichkeit enthalten. Die Königin einer verlorenen Stadt im tiefsten Afrika erlangt diese, indem sie in einer Säule aus Feuer aufgeht.

Einen Eklat gab es im Vorfeld von **The Sorrows of Satan (1926)**¹⁴. Paramount hatte den Film an Cecil B. DeMille übertragen. Doch nach einem Disput verließ DeMille Paramount während der Vorproduktionsphase des Films. Also musste ein neuer Regisseur gefunden werden. Letztlich wurde D.W. Griffith für den Film unter Vertrag genommen. Paramount erwartete mit Griffith einen gefügigen Regisseur, denn Griffiths Karriere befand sich mitt-lerweile auf dem absteigenden Ast. Im Jahr 1926 galt er als nicht mehr attraktiv genug für das moderne Filmpublikum. Es hieß, er habe inzwischen den Bezug zu seinem Publikum völlig verloren. Auch die Kritiker gingen zu diesem Zeitpunkt nicht gerade zimperlich mit ihm um. Doch da der Name D.W. Griffith noch immer ein gehöriges Maß an Signalwir-kung besaß, sobald er auf einem Filmplakat abgedruckt war, konnte er noch immer als kommerzielles Zugpferd tauglich sein.

Griffith ordnete sich auch brav den Wünschen der Paramount unter, wohl weil er in dem Projekt eine letzte große Chance sah. Er packte sehr viel Engagement und Zeit in das Projekt, denn es sollte auf jeden Fall ein Erfolg werden. Aber **The Sorrows of Satan (1926)**

⁹**The Prince of Tempters** (First National Pictures, USA 1926, Regie: Lothar Mendes, Drehbuch: Paul Bern, Kamera: Ernest Haller, Darsteller: Lois Moran, Ben Lyon, Lya De Putti, Mary Brian, Laufzeit: ca. 75 Minuten)

¹⁰**The Savage** (First National Pictures, USA 1926, Regie: Fred C. Newmeyer, Drehbuch: Jane Murfin, Kamera: George Folsey, Darsteller: May McAvoy, Tom Maguire, Sam Hardy, Laufzeit: ca. 45 Minuten)

¹¹**Scared Stiff** (Pathé, USA 1926, Produktion: Hal Roach, Regie: James W. Horne, Laufzeit: ca. 25 Minuten)

¹²**Shivering Spooks** (Pathé, USA 1926, Produktion: Hal Roach, Regie: Robert F. McGowan, Drehbuch: Hal Roach, Darsteller: Harry Bowen, Joe Cobb, Jackie Condon, Johnny Downs, Laufzeit: ca. 16 Minuten)

¹³**She**, aka **Mirakel der Liebe** (Lee-Bradford Corporation, England 1926, Regie: Leander De Cordova, G.B. Samuelson, Drehbuch: Walter Summers, nach dem gleichnamigen Roman von Henry Rider Haggard, Darsteller: Betty Blythe, Carlyle Blackwell Sr., Mary Odette, Tom Reynolds, Laufzeit: ca. 64 Minuten)

¹⁴**The Sorrows of Satan**, aka **Sorrows of Satan** (Paramount, USA 1926, Regie: D.W. Griffith, Drehbuch: Forrest Halsey, John Russell, George Hull, nach dem Roman von Marie Corelli, Kamera: Harry Fishbeck, Arthur De Titta, Darsteller: Adolph Menjou, Ricardo Cortez, Lya de Putti, Carol Dempster, Ivan Lebedeff, Laufzeit: ca. 12 Minuten)

erwies sich dennoch als das für Griffith typische Schwingen des moralischen Zeigefingers und endete als katastrophaler Flop.

Griffiths Film erzählt von einem jungen Autoren namens Geoffrey, welcher völlig verarmt ist. Er ist schrecklich in Mavis verliebt, eine junge Frau mit schriftstellerischen Ambitionen. Aber Geoffrey ist zu arm, um Mavis einen erfolgsversprechenden Heiratsantrag machen zu können. Frustriert über seine Situation verflucht er Gott, dem er die Schuld an seiner Lage gibt. Kurz darauf trifft er den reichen Prinzen Lucio de Rimanz, welcher Geoffrey mitteilt, er habe ein Vermögen geerbt. Doch um das Erbe antreten zu können, müsse Geoffrey sich vollends in die Hände des Prinzen ausliefern. Geoffrey weiß nicht, daß der Prinz in Wahrheit der Teufel höchstpersönlich ist, welcher anhand von Geoffrey beweisen möchte, daß die Menschen korrumpierbar sind.

Letztlich ist dieser Film eine Variation des Faust-Themas. Inhaltlich bereits nicht sonderlich interessant, beging D.W. Griffith eine Reihe von Fehlern, welche das Versagen des Films am Box Office als ebenso gerechtfertigt erscheinen lassen wie seinen damaligen Ruf als Regisseur. Griffiths erster Fehler war, daß er bereits zum wiederholten Male persönliche Interessen über das Wohl des Endproduktes stellte. Die Rolle von Mavis schusterte er seiner Geliebten zu, Carol Dempster. Sie war bereits in den vorhergegangenen Filmen Griffiths mit ihrem mittelmäßigen Talent alles andere als ein Segen gewesen und hier erhielt sie von Griffith erneut die weibliche Hauptrolle. Im fertigen Film kommt noch hinzu, daß Griffith ein schlechter Erzähler ist.



US-Filmplakat von **The Sorrows of Satan** (1926)

Der Film beginnt viel zu langsam und bis die Handlung endlich in die Gänge kommt, kämpft sein Publikum bereits gegen den Schlaf. Die Entwicklung der Handlung ist vorhersehbar, was die Langeweile noch steigert. Die Charaktere sind nicht ausgearbeitet und gerade in einem Film, welcher sich sehr der Liebe zweier Menschen widmet, ist es in der Regel tödlich, wenn sich der Zuschauer nicht für die Hauptpersonen interessiert.

Die Folgen dieses Films waren vorhersehbar. Carol Dempster wurde von Paramount in den sofortigen und unbefristeten Ruhestand versetzt und Griffith flog in hohem Bogen aus der Firma raus. That's life.

Sparrows (1926)¹⁵ ist ein Werk, bei welchem es schwer fällt, es als Horrorfilm zu bezeichnen. Die Geschichte um die Kinder eines Waisenhauses, welche sich von dem bärbeißigen Nachtwächter und Hausmeister so bedroht fühlen, daß sie alleine und zu Fuß durch einen alligatorverseuchten Sumpf fliehen, hat mit Horror nichts zu tun.

Irritierend ist jedoch, daß dieser Film mehr horrorlastige Szenen und Einstellungen enthält, als der durchschnittliche Horrorfilm der Stummfilmzeit. Aus diesem Grunde ist er hier dennoch erwähnt. Der grimmige Wächter wird von Gustav von Seyffertitz, dem wir bereits in **The Bells (1926)** begegneten, exzellent und alles andere als sympathisch verkörpert. Die eigentliche Hauptrolle spielt Mary Pickford. Die Pickford war ab dem Jahr 1909, in welchem sie insgesamt 51 Filme drehte, eine gefeierte Darstellerin von Teenagern. Und auch hier spielt die inzwischen 34 Jahre alte Darstellerin eine junge Mutter im Teenageralter, was durchaus etwas befremdlich wirkt. Regie führte William Beaudine, ein hochgradig am Horror interessierter Regisseur, was wohl auch die extreme Kontrastzeichnung

¹⁵**Sparrows**, aka **Human Sparrows** (Mary Pickford Corporation / United Artists, USA 1926, Regie: William Beaudine, Drehbuch: C. Gardner Sullivan, Tom McNamara, Carl Harbaugh, Earl Browne, Kamera: Charles Rosher, Karl Struss, Hal Mohr, Darsteller: Mary Pickford, Gustav von Seyffertitz, Roy Stewart, Mary Louise Miller, Laufzeit: ca. 90 Minuten)

zwischen Gut und Böse sowie die teilweise düstere Inszenierung des Films erklärt. Beaudine rutschte im Laufe der Zeit dann jedoch zunehmend in die Kreise des Low-Budget ab und wurde von seinen Kollegen und Kritikern ungeachtet seines tatsächlich vorhandenen Talents mit Häme Spott überzogen. Zu seinen bekannteren Trash-Perlen zählen **Dracula vs. Billy the Kid (1965)** und **Jesse James Meets Frankenstein's Daughter (1965)**.

Da **Sparrows (1926)** in keiner der gängigen Enzyklopädien des phantastischen Films sonderlich berücksichtigt wird, handelt es sich mit dieser Erwähnung somit um einen Insider-Tipp. Schauen Sie sich den Film an, am besten in Erwartung einer Schmonzette um kleine Kinder. Denn in diesem Fall werden sie positiv überrascht werden.

Der Student von Prag (1926)¹⁶ trägt den Namen Balduin und ist ein glückloser Pleitegeier. Eines Tages folgt er seinen Mitstudenten in eine Kneipe, obwohl er kein Geld hat, um die Zeche zahlen zu können. Doch dann erscheint Scapinelli, ein eleganter Mann mit Zylinder und Regenschirm. Er arrangiert für Balduin eine Nacht mit der Gräfin Margit Schwarzenberg, der Verlobten des reichen Barons Waldis. Scapinelli verlangt lediglich eine Unterschrift unter einem Vertrag, in welchem steht, daß er, Scapinelli, als Belohnung für die Vermittlung irgendetwas aus Balduins Wohnung mitnehmen dürfe. Balduin unterschreibt, denn schließlich ist bei ihm nichts zu holen. Denkt er jedenfalls. Doch Scapinelli ist der Teufel, und er nimmt sich Balduins Spiegelbild.

Balduin nimmt an einer Party der Gräfin teil. Doch auch Scapinelli ist anwesend, und mit ihm Balduins Spiegelbild, ein Doppelgänger. Die Intrigen nehmen ihren Lauf und am Ende stirbt der Baron durch die Hand des Doppelgängers. Balduin, welcher von seinem Spiegelbild zunehmend verfolgt wird, erschießt sein Spiegelbild. Doch damit tötet er sich selbst.

Henrik Galeen sorgte mit diesem Film für eine hervorragende Verfilmung von Hanns Heinz Ewers' Schauerroman mit Anleihen aus Edgar Allen Poes *William Wilson*. Neben **Faust: Eine deutsche Volkssage (1926)** führt auch **Der Student von Prag (1926)** eindrucksvoll vor, auf welchem hohem Niveau die deutschen Expressionisten inzwischen arbeiteten. Auch hier ist der Umgang mit Licht und Schatten sehenswert, allerdings kann **Der Student von Prag (1926)** dem überdimensionalen **Faust: Eine deutsche Volkssage (1926)** nicht das Wasser reichen. Auch daß sich **Der Student von Prag (1926)** eng an die Faust-Legende anschmiegt, macht Galeens Film letztlich das Leben schwerer, was sich zwar nicht in der filmischen Qualität auswirkt, aber das unmittelbare Interesse an dem Film aus heutiger Sicht leicht beeinträchtigt.

Henrik Galeen, welcher bereits in der ersten Filmversion des Stoffes aus dem Jahr 1913 mit Paul Wegener zusammenarbeitete, versammelte in diesem Remake auch eine hervorragende Schauspieltruppe um sich. Der Student Balduin wird von Conrad Veidt verkörpert, als Scapinelli agiert Veidts alter Weggefährte aus **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** und **Das Wachfigurenkabinett (1924)**, Werner Krauss. Beide Darsteller wurden mit positiven Kritiken überschüttet. Doch für Conrad Veidt war dieser Film eine der herausragendsten und beachtesten Arbeiten seiner Schauspielkarriere. Henrik Galeen schaffte es zwei Jahre darauf mit **Alraune (1928)**, ebenfalls die Verfilmung eines Roman von Hanns Heinz Ewers, diesen Film nochmals zu übertrumpfen.

Der Student von Prag (1926) ist keiner der ganz großen Klassiker. Aber aus der Reihe jener Filme, welche den Sprung zu höchsten Ehren nicht schafften, gehört er zu den besten.

Sollten Sie die Gelegenheit haben, den Film sehen zu können, sollten Sie die Chance nutzen. Auch, falls Ihnen das Faust-Thema inzwischen zum Halse raushängt.

In **Tin Hats (1926)**¹⁷ erzählt uns Edward Sedgwick von einem Spukhaus, jawohl! Ange-

¹⁶**Der Student von Prag**, aka **The Student of Prague**, aka **The Man Who Cheated Life** (*Sokal Film, Deutschland 1926, Regie: Henrik Galeen, Drehbuch: Henrik Galeen, basierend auf dem Roman von Hanns Heinz Ewers und der Erzählung William Wilson von Edgar Allan Poe, Kamera: Günther Krampf, Erich Nitzschmann, Darsteller: Conrad Veidt, Werner Krauss, Agnes Esterhazy, Laufzeit: ca. 84 Minuten*)

¹⁷**Tin Hats** (*MGM, USA 1926, Regie: Edward Sedgwick, Drehbuch: Edward Sedgwick, Albert Lewin, Darstel-*

reichert wird dies durch einen Geist in einer Ritterrüstung, also bietet der Film zumindest etwas neues. Aber das war's dann auch schon.

Nur unwesentlich anders verhält es sich mit **Unknown Treasures (1926)**¹⁸, in welchem ein junger Mann ein Spukhaus nach einem Schatz durchkämmen möchte. In dem Gemäuer haust natürlich auch ein gemeingefährlicher Gorilla, ebenso wie der in diesem Filmjahr schon beinahe allgegenwärtige Gustav von Seyffertitz. Hier ist jedoch anzumerken, daß es sich bei diesem Film entgegen aller Erwartungen nicht um eine Komödie handelt, sondern um einen Thriller. In einer Szene findet der Hauptdarsteller sogar die erdrosselte Leiche seines Bruders. Ein recht stimmungsvoller Film, allerdings auch recht durchschnittlich.

In **While London Sleeps (1926)**¹⁹, nicht zu verwechseln mit dem Tourneur/Chaney-Vehikel **While Paris Sleeps (1923)**, geraten ein Superverbrecher und sein Gorillasklave an der Amerikaner liebstes Haustier: Rin-Tin-Tin!

Ein grausliger Film, der wirklich nur ein jüngeres Publikum begeistern kann. Technisch diletantisch ausgeführt und dick aufgetragen melodramatisch, wirkt dieser Film über weite Strecken unfreiwillig komisch. Sollte dieses Machwerk jemals an Ihrem sichtbaren Horizont auftauchen, dann sehen Sie zu, daß sie auf den nächsten Baum flüchten, bevor es zu spät zum Entkommen ist. Sie wollen diesen Film nicht sehen, wirklich nicht. Und falls doch, dann sagen Sie nicht, ich hätte Sie nicht gewarnt. Aber dann schlagen Sie einen großen Bogen um die englische Fassung, denn diese ist nicht nur ebenso schlecht, sondern darüber hinaus auch noch schwer zensiert.

Richtig fatal wirkt der Film natürlich, wenn man währenddessen darauf wartet, daß endlich Lon Chaney die Bühne betritt ...

Oh, da wir gerade davon sprechen: 1926 war ein sehr ertragreiches Jahr, zwar nicht hinsichtlich der Masse, aber die durchschnittliche Qualität der Gruselfilme liegt deutlich über dem, was man bisher gewohnt war. Doch etwas scheint zu fehlen ... genau! Wo steckt eigentlich Lon Chaney? Sollte er wirklich eine Auszeit vom Horrorgenre genommen haben?

Dieser Eindruck ist nicht von der Hand zu weisen. Aber dafür kam es im folgenden Jahr umso dicker.

ler: Conrad Nagel, Claire Windsor, George Cooper, Bert Roach, Eileen Sedgwick, Laufzeit: ca. 80 Minuten)

¹⁸**Unknown Treasures** (Sterling, USA 1926, Regie: Archie Mayo, Drehbuch: Charles A. Logue, basierend auf der Geschichte *The House Behind the Hedge* von Mary Spain Vigus, Kamera: Harry Davis, Darsteller: Gladys Hulette, Robert Agnew, Gustav von Seyffertitz, Laufzeit: ca. 56 Minuten)

¹⁹**While London Sleeps** (Warner Bros., USA 1926, Regie: Howard P. Bretherton, Drehbuch: Walter Morosco, Kamera: Frank Kesson, Fred West, Darsteller: Rin-Tin-Tin, Helene Costello, Walter Merrill, Otto Matieson, Laufzeit: ca. 54 Minuten)

Kapitel 31

The Unknown (1927)

The Unknown (1927)¹ ist kein Film aus der Riege berühmter und überdimensionaler Klassiker wie **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** oder **The Phantom of the Opera (1925)**, welche die meisten Horrorfans bereits gesehen haben oder zumindest davon hörten.

Dies hat natürlich seine Gründe. Fasst man den Inhalt des Films in knappen Worten zusammen, läßt das Ergebnis keinen Film vermuten, welcher für das Horrorgenre von Relevanz sein dürfte. Eher das Gegenteil ist der Fall, denn der Film riecht dann streng nach einem Vertreter jenes Genres, welches die Freunde des Horrors meiden wie die Pest, nämlich des Melodramas. Denn in seiner Ausgangsstellung erzählt der Film von einem behinderten Zirkusartisten, welcher eine Frau liebt, welche er niemals haben kann. *Liebe, behinderte Hauptfigur* und *Zirkus* sind in der Regel Schlagworte, mit welchen man Horrorfans noch vor Filmbeginn aus dem Kino vertreiben kann. Ebenso überlebte der Film nur als qualitativ miserable Fassung im Format von 9.5mm, welche schlichtweg unbrauchbar war. Erst im Jahr 1991 wurde der Verdacht laut, daß in Paris ein 35mm-Kopie existieren könnte und es dauerte weitere vier Jahre, bis der Film anhand dieser Kopie restauriert war. Hierdurch tauchte der Film in vielen vor 1995 entstandenen Enzyklopädien, wenn überhaupt, nur als Randnotiz auf.

Aber weshalb wird hier ein Film besprochen, welcher anscheinend den Horror nur am Rande tangiert? Ganz einfach: Weil dies ein Irrtum ist. **The Unknown (1927)** mag ein lange Zeit übersehener Film sein, aber man darf davon ausgehen, daß sich dies im Laufe der kommenden Jahre und Jahrzehnte ändern wird. Dies ist natürlich zuallererst eine gewagte These. Aber diese zu begründen fällt nicht schwer.

The Unknown (1927) läßt sich aus dem Blickwinkel eines Filmhistorikers nämlich auch anders beschreiben: Dieser Film von Tod Browning, des Regisseurs von **Dracula (1930)** und einem Mitglied der „Top 10“ der Horrorregisseure, stellt aus filmhistorischer Sicht einen technischen Meilenstein des Horrorfilms dar. Denn es handelt sich um den ersten Horrorfilm, welcher auf einer neuen Art von Filmmaterial gedreht wurde, welches



Amerikanische Lobby Card

¹**The Unknown**, aka **Alonzo the Armless**, aka **Der Unbekannte** (MGM, USA 1927, Regie: Tod Browning, Drehbuch: Tod Browning, Waldemar Young, nach einer Vorlage von Mary Roberts Rinehart, Kamera: M. Gerstad, Schnitt: Harry Reynolds, Errol Taggart, Darsteller: Lon Chaney, Joan Crawford, Norman Kerry, John George, Nick De Ruiz, Frank Lanning, Laufzeit: ca. 50 Minuten)

realistischere Bilder erlaubte als jene, welche man von Stummfilmen bislang gewohnt war. Aus künstlerischer Sicht handelt es sich um den besten Film Tod Brownings, der bis in die heutige Zeit überlebte. Ebenso gibt es in diesem Film die wohl herausragendste darstellerische Leistung in einem Horrorfilm zu sehen. Die Inszenierung ist auch sehr ungewöhnlich, denn abgesehen von der Tatsache, daß es sich um einen Stummfilm handelt, ist er ausgesprochen modern inszeniert - modern genug, um auch ein Publikum der heutigen Generation von Kinogängern unruhig auf der Kante ihres Stuhles herumrutschen zu lassen. Und wenn man sich nur für den Inhalt interessiert, gibt es auch hier Anreize. Denn **The Unknown (1927)** ist ein Film, welchen zu produzieren sich kein Hollywoodstudio der heutigen Zeit mehr trauen würde. Der Film ist nicht nur hochgradig politisch unkorrekt, sondern auch ein düsterer Thriller von ungewöhnlicher Intensität. Er zählt zu den morbidesten Filmen, welche jemals in Hollywood produziert wurden. Die Kritiker waren im Jahr 1927 in hohem Maße irritiert, man bezeichnete den Film als ausgesprochen unbequem und grausam.

Spätestens jetzt dürften Liebhaber des Horrors hellhörig geworden sein. Deshalb sollten wir nicht lange fackeln und nach einem kurzen Exkurs über die in diesem Film verwendeten technische Neuerung den Film näher begutachten.

Der in diesem Film sichtbare technische Fortschritt Hollywoods ist auch für Laien leicht nachvollziehbar. Mit Stummfilmen assoziiert man in der Regel ein eigenartig anmutendes Make-Up. Bleich geschminkte Charaktere mit großen Flächen dunklen Lidschattens um die Augen wurden sogar fast zu einem Klischee. Als Konsument solcher Filme tendiert man dazu, diese optisch aggressive Schminke als kulturellen Aspekt und Mode innerhalb der Stummfilmzeit einzustufen. Aber weit gefehlt, denn dies wurde in der Regel nicht praktiziert, weil man es hübsch fand, sondern weil es eine Notwendigkeit war. Denn das vorhandene Filmmaterial, in fachchinesisch *Orthochromatischer Film* genannt, hatte eine miserable Farbauflösung und es war nur eingeschränkt möglich, die Farben der realen Welt in schwarzweiß abzubilden. Ein Haufen Details ging verloren und hiervon waren neben den Kameramännern vor allem die Schauspieler betroffen. Rot- und Brauntöne erschienen im fertigen Film dann als schwarz. So wurden Pickel zu Leberflecken und Blut zu Maschinenöl. Und schlimmer noch, die Farben Blau, Gelb und Magenta erschienen beinahe als weiß. Bei Schwarz hingegen neigte das Material zur Übertreibung - ein wenig Eyeliner und roten Lippenstift aufgetragen und schon sah man aus wie eine Ausgeburt der Hölle. Um diesem Effekt entgegenzuwirken, schminkte man die Darsteller entsprechend. Das Ergebnis war äußerst gewöhnungsbedürftig und trieb so manchen Schauspielneuling an den Rand der Verzweiflung, denn man konnte sich nicht mehr darauf verlassen, daß man im fertigen Film ebenso aussah wie das eigene Spiegelbild. Die Basis für die Schminke bildete eine Mischung aus einem leicht bläulichen Rosa, was auf Film dann in einer gesunden Hautfarbe resultierte. Die dunkel aussehenden Bereiche um die Augen waren in den meisten Fällen rötlich oder grün. So verwandelte man die Gesichter der Darsteller zunehmend in einen quietschbunte Farbpalette mit dem Ziel, die Gesichter im fertigen Film möglichst natürlich aussehen zu lassen oder Gesichtskonturen zu betonen. In den USA benutzte man dieses Mittel in den meisten Fällen zweckmäßig. Die deutschen Expressionisten neigten hier jedoch öfteren zur maßlosen Übertreibung, um die Stilisierung der Filme aktiv zu fördern - oftmals schminkten die Deutschen dann aber auch gleich in schwarzweiß.

Der orthochromatische Film ist übrigens auch der Hauptgrund dafür, daß nur selten weiße Wolken vor blauem Himmel gedreht wurden. Der Grund hierfür ist wirklich banal, denn von dem hohen Kontrast zwischen Himmel und Wolken blieb nur wenig übrig und das Ergebnis tendierte dann in die Richtung einer grauen Soße.

1927 tauchten dann vermehrt Filme auf, welche auf sogenanntem panchromatischem Film gedreht wurden. Nun war plötzlich eine natürliche Abbildung der Farben nach Schwarzweiß möglich. Mit der Folge, daß das exzessive Schminken der Darsteller nicht mehr notwendig war. Anfangs tat sich dieses neue Material etwas schwer, denn erstens ist der Mensch ein Gewohnheitstier und die bisherige Vorgehensweise hatte sich im Laufe der

Zeit nicht nur eingeschliffen, sondern war auch perfektioniert worden. Zweitens war der panchromatische Film wesentlich schwieriger zu handhaben, denn wie gesagt, er reagierte auf Rottöne. Vorbei waren daher die Zeiten, in welchen man einen Film genüßlich unter Rotlicht entwickeln konnte. Von nun an musste der Film in absoluter Dunkelheit gehandhabt werden und die hierdurch anwachsende Anfälligkeit gegenüber menschlichen Fehlern weckte so manches Mal Unmut.

Aber das Filmmaterial setzte sich durch, als *Wings* (1927) von sich reden machte. Dies war ein Film, der nur mittels panchromatischen Films verwirklicht werden konnte, denn schließlich handelt es sich um einen Kriegsfilm mit einer Vielzahl von Flugszenen und der Himmel läßt sich nunmal nicht schminken. Dieser Film war der erste Oscargewinner überhaupt (und auch bislang der einzige Stummfilm, welchem die Ehre zuteil wurde, als bester Film von der Academy gekrönt zu werden). Ebenso erhielt der Film einen Oscar für die besten Effekte, woran die bislang noch nie dagewesenen Flugszenen nicht unschuldig waren. Durch den überragenden Erfolg von *Wings* (1927) setzte sich der panchromatische Film dann rasend schnell durch.

Der erste Mann in Hollywood, welcher mit panchromatischem Film richtig Geld verdiente, war übrigens ein Maskenbildner namens Max Factor. Er gründete ein eigenes Studios für Maskenbildnerei und bildete auch Schüler zu Maskenbildnern unter panchromatischen Aspekten aus. Hierdurch wurde Max Factor zu einer Legende und legte mit seiner Expertise den Grundstein für ein gigantisches Imperium des Make-Ups.

Weshalb ich Ihnen dies nun alles erzählt habe, möchten Sie wissen? Dies habe ich getan, weil **The Unknown** (1927) der erste Horrorfilm war, welcher auf panchromatischem Material gedreht worden war. Achten Sie darauf, wenn Sie den Film zum ersten Mal sehen. Die wunderbar gezeichneten und natürlich wirkenden Gesichter, zumindest jene der männlichen Darsteller, sind eine Neuheit im Horrorgenre. Als Zuschauer von heute ist man dies inzwischen gewohnt. Aber damals war dies noch etwas Besonderes und, was den Film diesbezüglich wirklich beeindruckend macht, diese neue Möglichkeit wurde auch konsequent genutzt.

Und nun geht es, wie versprochen, mit dem eigentlichen Film weiter. Vorher ist jedoch noch ein wichtiger Hinweis für diejenigen Leser vonnoten, welche den Film noch nicht kennen. Tod Browning greift bei diesem Film tief in die erzählerische Trickkiste und führt vor allem in der ersten Hälfte des Films seine Zuschauer an der Nase herum. Dieses Vorgehen hat Einfluß auf die Stimmung des Films und, wichtiger noch, auf das Empfinden der Zuschauer. Für einen Filmhistoriker ist es immer ein Freudenfest, den Film vor einem ahnungslosen Publikum vorzuführen und dann die Reaktionen im Zuschauerraum zu betrachten. Sollten Sie also die Absicht hegen, den Film im Laufe der nächsten Zeit das erste Mal zu sehen, sollte Ihnen klar sein, daß der Rest dieses Kapitels ebenso wie jede andere Inhaltsangabe im Internet oder Enzyklopädien diesen Aspekt des Films stark abmildert. Falls Sie sich von Tod Browning ebenso manipulieren lassen möchten wie das Publikum des Jahres 1927, dann schauen Sie sich am besten erst den Film an, schlagen bis dahin einen weiten Bogen um jeden Textschnipsel und lesen auch nach dem Ende dieses Satzes nicht mehr weiter, sondern überspringen Sie den Rest dieses Kapitels!

Willkommen zurück. Ich begrüße Sie somit herzlichst im Kreise der Kenner dieses Films. Sollten Sie den Film ansehen und die nun folgenden Abschnitte parallel zum laufenden Film lesen, gibt es zwei Dinge, worauf Sie achten sollten. Mit hoher Wahrscheinlichkeit haben Sie die restaurierte Fassung von Mitte der 90er Jahre vor sich. Achten Sie hier dann auf die musikalische Begleitung und wie sie den Film untermalt und unterstützt. Des Weiteren ist das brillante Schauspiel von Lon Chaney die volle Aufmerksamkeit wert. Aber nun genug der Vorrede, Vorhang auf.

Nachdem der allseits bekannte, hier jedoch noch ohne Stimme brüllende Löwe der MGM und der Vorspann des Films an unseren Augen vorbeigezogen sind, klärt uns ein Zwi-

schentitel auf: „Dies ist eine Geschichte, welche in Madrid erzählt wird ... es ist eine Geschichte von der es heißt, sie sei wahr.“ Aha. Der Film spielt also in Spanien und es erfolgt der Versuch, einen leichten Bezug zu wahren Geschehnissen herzustellen. Man behauptet nicht, es sei eine wahre Geschichte, wie es zum Beispiel Tobe Hooper in **The Texas Chain Saw Massacre (1973)** seinem Publikum gegenüber vorschwindelt, sondern man beruft sich auf Dritte und stellt die Handlung als Legende dar.

Als erstes zeigt uns Tod Browning ein hell erleuchtetes Zirkuszelt aus der Totalen, inmitten einer spanischen Stadt. Wenn Sie hier genau hinsehen, können Sie gut erkennen, daß die Einstellung auf einer Bühne gedreht wurde. Der Eingang des Zirkuszeltes und die davor befindlichen Aufbauten sind echte Kulissen, aber alles dahinter liegende ist ein *matte painting*. Durch den Vorraum betreten wir das Zelt, dann sind wir in der Arena. Eine Vorstellung läuft. Der Zirkusdirektor wird vorgestellt. Sein Name lautet Antonio Zanzi und es handelt sich um einen Zigeunerzirkus. Er kündigt den nächsten Auftritt an: „Die Sensation unter den Sensationen! Das Wunder unter den Wundern! Alonzo, der Armlose!“

Es folgt der erste Auftritt von Lon Chaney. Machen Sie sich in den nächsten Minuten Laufzeit den Spaß und versuchen Sie zu entdecken, wo Chaney seine Arme versteckt. Und es fällt sofort auf, daß sich Lon Chaney dieses Mal nicht hinter einer aufwendigen Maske verkriecht, sondern lediglich so geschminkt ist, daß seine Hautfarbe jener eines Zigeuners entspricht. Wir haben somit die Gelegenheit, nun wirklich erfahren zu können, wie ausgeprägt seine Fähigkeiten als Schauspieler fernab von grotesken Kreaturen wirklich waren. Alonzo wird begleitet von Nanon, der Tochter des Direktors. Sie wird dargestellt von dem späteren Hollywoodstar Joan Crawford. Ihr eigentlicher Name lautete Lucille Fay LeSueur. Sie war eine ehemalige Tänzerin, welche es 1925 nach Hollywood zog. Ihre erste Rolle hatte sie dementsprechend auch als Showgirl in *Pretty Ladies (1925)*, danach änderte sie Ihren Namen in Joan Crawford um. Wir werden der Diva mit dem bohrenden Blick noch öfter begegnen, unter anderem in **What Ever Happened to Baby Jane? (1962)** und **I Saw What You Did (1965)**.



Alonzo und Nanon im Zwiegespräch

Alonzo ist ein Messerwerfer und Nanon seine in ständiger Lebensgefahr schwebende Assistentin. Da Alonzo keine Arme mehr hat, benutzt er stattdessen seine Füße. Entgegen den regelmäßigen Werbeaussagen der MGM und auch etlichen zeitgenössischen Rezensionen sind die gelegentlichen Beine jedoch nicht jene Lon Chaney's. Sie gehören Peter Dismuki. Dismuki wurde ohne Arme geboren und fristete sein Leben in einem Zirkus, welcher in der Nähe der MGM Studios gastierte. Um den Film und vor allem Lon Chaney zu promoten, wurde dieser Sachverhalt jedoch fleißig unter den Tisch gekehrt, wie

in diesen Tagen allgemein üblich. Tod Browning ging so weit, bei den Dreharbeiten auch Fotoapparate verbieten zu lassen, weshalb leider keine Bilder der Dreharbeiten derartiger Szenen existieren. Lon Chaney benutzte aber nur in zwei Szenen seine Füße selbst, in allen anderen Szenen ist stattdessen Dismuki am Werk. Außerdem ähnelte Dismukis Äußeres Lon Chaney stark, was Tod Browning in zwei Szenen ebenfalls ausnutzte, in welchen Dismuki als Double von Lon Chaney zu sehen ist.

Gleich zu Beginn des Auftritts von Alonzo und Nanon wird ein interessantes Detail sichtbar. Joan Crawford zeigt sich nämlich äußerst freizügig und ihre weiblichen Reize werden in dem Umfang voll ausgenutzt, welchen die Moral der 20er Jahre zuließ. Sie steht als lebende Zielscheibe in der Manege, lediglich mit Shorts und einem Bikinioberteil bekleidet. Auch im weiteren Verlauf des Films gibt sie sich alle Mühe, den männlichen

Zuschauern den Kopf zu verdrehen. Ihr knappes Oberteil, entblößte Oberschenkel, am laufenden Band. Unklar ist, ob dies von Tod Browning so gewünscht war oder ob Joan Crawford nicht nur jung war, sondern „auch Geld brauchte“. Dies ist jedenfalls ein erfrischender Aspekt der Schauspielerinnen, welche man heute vor allem aus biedereren und zugeknöpften Rollen in Erinnerung hat.

Ein weiterer Artist ist „Malabar der Mächtige“, ein Muskelprotz. Dargestellt wird er von Norman Kerry, welcher bereits mit **The Phantom of the Opera (1925)** in einem Chaney-Vehikel mitspielte. Die Frauen liegen dem attraktiven Malabar zu Füßen, aber er hat nur Augen für Nanon. Doch auch Alonzo betet die Schöne an. Gegen den starken Malabar hat der verkrüppelte Alonzo natürlich nicht den Hauch einer Chance im Kampf um Nanons Gunst. Da nutzt es auch nicht viel, daß er ihr gegenüber betont, daß rohe Kraft nicht das Attraktivste an einem Mann sei. Für Nanon ist Alonzo lediglich ein guter Freund.

Nanon hat jedoch ein seelisches Problem. Sie kann es nicht ertragen, wenn Männer sie anfassen. Weshalb sie diese Phobie hat, bleibt im Dunkeln. Tod Browning konzentriert sich auf das Wesentliche und denkt nicht daran, es näher zu erläutern. Alonzo nimmt dies jedoch mit Freude auf, denn schließlich bräuchte Nanon ihn nie zu fürchten. Natürlich läßt Alonzo sich nichts anmerken, sondern gibt Nanon stattdessen den Rat, sich von Männern fernzuhalten. „Fürchte sie immer ... hasse sie immer.“

Gut, nach etwa vier Minuten Laufzeit hat Tod Browning somit die Charaktere in ihre Ausgangsstellung gebracht. Erneut spielen Lon Chaney und Norman Kerry die Kontrahenten im Kampf um eine Frau und erneut erscheint Chaney als Entstellter und Kerry als der von den Frauen verehrte strahlende Gentleman. Die gleiche Dreiecksbeziehung wie in **The Phantom of the Opera (1925)** wurde mit den gleichen Schauspielern etabliert. Dies kann man jedoch als Zufall ansehen.

Als Nanon gerade ihren Zirkuswagen betreten möchte, nähert sich Malabar ihr. Er gesteht ihr seine Liebe. Er ergreift ihre Hand, doch Nanon weicht angeekelt zurück. Alonzo beobachtet diesen Vorgang von seinem Fenster aus und sein Gesicht spiegelt ein hohes Maß von Zufriedenheit wieder.

Nanon weicht in ihren Wagen zurück und läßt den verdatterten Malabar vor der Tür stehen. Weinend setzt sie sich auf den Hocker vor ihrem kleinen Altar in einer Wandnische, verzweifelt wegen ihrer Ängste.

Und Vorsicht, jetzt kommt ein Trick der Regie, ein sogenannter *jump cut*. Diese Bezeichnung wird verwendet, wenn ein Darsteller bei einem Schnitt die Position wechselt, ohne daß die dafür notwendige Zeit vergangen wäre. Der Darsteller *springt* also bei einem Schnitt zu einer anderen Position, an welcher er sich aus dem Blickwinkel der Kontinuität unmöglich befinden kann. In den meisten Fällen handelt es sich bei *jump cuts* um Regiefehler, in diesem Fall jedoch nicht. Tod Browning nutzt diese Art des Schnitts, um die Handlung zu straffen und keine Zeit zu verschwenden. Als Nanon mit Verzweiflung in den Augen zu ihrem Kreuzifix blickt, befindet sie sich in ihrem Wagen. Danach folgt ein vermeintlicher Monolog, bis sie sich umdreht und wir erkennen, daß sie sich nun in Alonzos Wagen aufhält. Browning maskiert diesen Schnitt durch die eingeblendeten Zwischentiteln geschickt, so daß es den meisten Zuschauern gar nicht auffällt.

Der Schnitt fliegt erst auf, als sich Nanons Verzweiflung in Wut gesteigert hat und sie einen Fluch ausstößt. „Männer! Diese Tiere! Gott würde Weisheit zeigen, wenn er sie alle ihrer Hände beraubte!“

Schnitt auf das Gesicht des sichtlich getroffenen Alonzo.

Hier läßt Chaney erstmals seine schauspielerische Größe aufblitzen. Es ist ein Stummfilm und Chaney hat keine Arme zur Anwendung von Gestik zur Verfügung, aber dennoch schafft er es immer und ohne zu übertreiben, durch die Haltung seines Oberkörpers und seine Mimik ganz genau und realistisch zu schildern, was gerade in Alonzo gerade vorgeht. Dies ist jedoch nur ein Vorgeschmack auf das, was noch kommt. Lon Chaney wird diesen Ausdruck von Gefühlen noch ausweiten und uns sogar zeigen, was Alonzo denkt.

Nanon entschuldigt sich sofort bei Alonzo. Sie nimmt ihn in die Arme und sagt ihm, er sei der einzige Mann, zu welchem sie kommen könne, ohne Angst haben zu müssen. Lon

Chaney zerdrückt eine Träne (eine echte Träne übrigens, Lon Chaney konnte praktisch auf Kommando und ohne Hilfsmittel losheulen) und teilt Nanon mit, es sei schon in Ordnung.



Alonzo ist durch Nanons Worte sichtlich verletzt

Alonzo wird kräftig vermöbelt, bis Malabar zur Hilfe eilt und seinen wütenden Direktor bändigt. Alonzo kommt mit seinem Retter kurz ins Gespräch, als plötzlich die sichtlich verlegene Nanon vor dem Eingang von Alonzos Wagen vorbeiläuft und einen verstohlenen Blick in das Innere wirft. Malabar sieht sie und kann seinen verliebten Blick nicht von ihr lassen. Alonzo wiederum nimmt dies zur Kenntnis, in seinem Gesicht spiegelt sich die Eifersucht. Doch als sich Malabar wieder zu ihm umdreht, verwandelt sich sein Gesicht in ein verständnisvolles Lächeln. Er spricht Malabar auf seine Liebe an und es entwickelt sich ein kurzer Dialog. Alonzo verbirgt, daß er in Malabar einen Nebenbuhler sieht und rät ihm wie ein väterlicher Freund, zu Nanon zu gehen und sie stürmisch zu umarmen. Denn Nanon möge derartiges.

Malabar stürmt davon und Alonzos vor Freude strahlendes Gesicht wird zu dem eines verschlagenen Fuchses. Zu seinem zwergwüchsigen Freund Cojo sagt er:

„Niemand wird sie je besitzen! Niemand außer mir!“

Durch sein Fenster beobachtet er selbstzufrieden die kolossale Abfuhr, welche sich sein Nebenbuhler bei Nanon abholt.

Und jetzt kommt die Szene, über welche ich schrieb, daß Tod Browning sein Publikum an der Nase herumführt.

Alonzo läßt seinen Freund Cojo die Fensterläden schließen. Alonzo lächelt, aber es ist unklar, aus welchem Anlaß. Dann hilft Cojo ihm dabei, seine Kleider auszuziehen. Zuerst seine Weste. Dann das Hemd. Darunter trägt Alonzo einen Ringpulli, dessen Ärmel wie leere Säcke an den Seiten herunterhängen. Während sich Alonzo und Cojo angeregt unterhalten, dreht sich Lon Chaney mit dem Rücken zur Kamera und Cojo hilft ihm dabei, den Pulli auszuziehen. Wir sehen die armlosen Schultern Alonzos, doch was ist das? Alonzo trägt ein Korsett! Cojo öffnet das Korsett. Die Kamera wechselt ihre Position und zeigt Lon Chaney von vorne. Cojo nimmt das Korsett ab und darunter kommen Alonzos Arme zum Vorschein.

Sofort setzt sich Alonzo hin und massiert seine Arme, um die Durchblutung wieder anzuregen.

Auf diese Weise arbeitete Lon Chaney übrigens während der Dreharbeiten, er hatte ständig das Korsett an und schnürte damit seine Arme so eng wie möglich an den Leib. Daß hierbei nach einiger Zeit Schmerzen aufgetreten sein müssen, dürfte klar sein.

Cojo fragt Alonzo, ob er sich keine Sorgen mache, daß herausgefunden wird, daß er in Wahrheit Arme besäße. Alonzo grinst erneut verschlagen und schüttelt leicht den Kopf, während er sich die Hände reibt. Dem Zuschauer fällt auf, daß etwas mit seiner linken Hand nicht zu stimmen scheint. Was ist da los? Tod Browning zeigt daraufhin die einzige

Nahaufnahme von Alonzos Hand. An ihr wächst ein zweiter Daumen! Lon Chaney grinst Cojo an, hebt seine Hände und stellt die rhetorische Frage:
 „Was würde die Polizei geben um zu erfahren, daß ich Hände habe ... und wer ich bin?“
 Chaney streckt seine Hände in Richtung der Kamera aus.
 „Und Zanzi könnte der nächste sein, der herausfindet, wie sehr ich Hände habe!“
 Er sagt es und ballt seine Hände zu Fäusten.

Innerhalb dieser ungefähr 30 Sekunden reißt Tod Browning ohne Vorwarnung das Ruder seines Films herum und steuert in die entgegengesetzte Richtung weiter. Er baut im ersten Drittel des Films mit allen Mitteln des Genres ein waschechtes Liebesmelodram auf und bringt sein Publikum dazu, Mitleid und Verständnis für den armen Behinderten zu empfinden. Die Zuschauer hoffen, daß Alonzo, der sich so sehr nach Liebe sehnt, diese finden wird und das Mädchen am Schluß auch bekommt. Doch nun outet Browning seine Hauptfigur als intriganten Betrüger und mehr noch, als von der Polizei gesuchten Verbrecher. Das Zirkusmelodrama wird sich von diesem Augenblick an als einer der härtesten und schockierendsten Thriller seiner Zeit entpuppen. Auch hier verliert sich Tod Browning nicht in Details. Wir erfahren nicht, weshalb Alonzo von der Polizei gesucht wird und was sein Verbrechen ist. Für den weiteren Verlauf ist dies auch belanglos. Der Film konzentriert sich auf das Wesentliche, nämlich Alonzos üblen Charakter.

In einem Entwurf des Drehbuchs folgt nun die Beschreibung einer Szene, von welcher nicht bekannt ist, ob sie nicht gedreht oder späterhin wieder entfernt wurde. Dieser Entwurf schildert einen von Alonzo und Cojo begangener Banküberfall. Da diese Sequenz komplett fehlt, zeigt die unmittelbar nächste Szene, wie der nicht als Einarmiger verkleidete, aber mit einem weiten Umhang bekleidete Alonzo zusammen mit Cojo über den Zirkusplatz schlendert. Vor Nanons Wagen werden sie von Zanzi überrascht. Er möchte Alonzo nun endgültig zeigen, wer in diesem Zirkus das Sagen hat.

Er packt Alonzo an der Schulter und reißt ihm den Umhang herab. Alonzo versucht noch schnell, seine Arme hinter seinem Rücken zu verbergen, doch Zanzi hat sie bereits gesehen. Um weiterhin unerkannt zu bleiben, erwürgt Alonzo seinen Chef. Aufgeschreckt von dem Lärm begibt sich Nanon zu ihrem Fenster und erstarrt vor Entsetzen. Sie sieht die Leiche ihres Vaters am Boden liegen, den Hals von einem Mann umklammert, dessen Gesicht sie nicht sehen kann. Was sie aber sehr wohl erblickt, ist eine Hand mit zwei Daumen.

Am nächsten Tag folgt die Trauerfeier für den Toten. Alonzo hat wieder sein Korsett angelegt und spielt mit seinen Füßen die Gitarre. Die Polizei ist zur Stelle und durch den Inspektor erfahren wir, daß in mehreren anderen Orten Verbrechen geschahen. Immer war



Cojo hilft Alonzo beim Ablegen der Kleidung



Der doppelte Daumen in der einzigen Nahaufnahme des gesamten Films

zu diesem Zeitpunkt Zanzis Zirkus in der Nähe. Der Inspektor läßt von allen Mitarbeitern des Zirkus Fingerabdrücke nehmen. Von Alonzo natürlich nicht, dieser streckt ihm jedoch schelmisch seine Zehen entgegen.

Unabhängig von der nicht enthaltenen Szene des Bankraubs erfahren wir hier, daß Alonzo ein Räuber ist. Da Tod Browning sich bislang sehr bestrebt zeigte, die Geschichte möglichst straff zu erzählen, ist anzunehmen, daß er diese redundante Szene erst gar nicht drehte.



Peter Dismuki beim Spiel auf der Gitarre

Alonzo, Cojo und Nanon bleiben zurück. Gegenüber Nanon behauptet Alonzo, dies geschähe, weil er ihrem Vater versprochen habe, sich um sie zu kümmern. Und daher würde er sie von den Dingen fernhalten, welche sie hasst. Und natürlich auch von Malabar, aber das sagt er nicht laut. Man erkennt es an seinem Gesicht, als Malabar kurz danach das Zimmer betritt, um sich von Nanon zu verabschieden.



Alonzo raucht, die bekannteste Einstellung des Films

Alonzo und gibt ihm einen Kuß auf die Wange. Dann verläßt sie den Raum und läßt uns alleine mit Alonzo und Cojo. Die nun folgende Szene ist die erste einer Serie von Perlen, in welchen Lon Chaney sein Potential entfaltet und die durch ihn ungeheuer kraftvoll werden. „Cojo, hast Du sie gesehen? Sie hat mich geküsst!“, freut sich Alonzo.

Aber Cojo findet diese Entwicklung bedenklich.

„Du darfst nicht zulassen, daß Sie Dich jemals wieder auf diese Weise berührt.“, warnt Cojo seinen Freund. „Sie wird spüren, daß Du Arme hast!“

Mit der Erkenntnis, daß Cojo recht hat, überzieht der Schrecken Alonzos Gesicht. Dann verwandelt es sich in einen Ausdruck einer wortlos im Raum stehenden Drohung.

„Cojo wird niemandem etwas erzählen!“, beteuert Cojo darauf beinahe panisch.

„Es gibt nichts, was ich nicht tun würde, um sie zu besitzen!“, droht Alonzo. „Nichts ...

Bei der Inszenierung des Gitarrenspiels ist Alonzo einmal in der Totalen zu sehen. Dementsprechend sieht man hier nicht Lon Chaney die Saiten mit den Füßen bearbeiten, sondern vielmehr Peter Dismuki. Sein Gesicht ist sichtbar, aber wenn man es nicht besser weiß, denkt man, hier würde Lon Chaney auf der Gitarre spielen.

Das gleiche gilt für die nächste Szene. Alonzo sitzt mit Cojo an einem Tisch und trinkt eine Tasse Kaffee. Auch hier wird Alonzo in der Totalen von Dismuki dargestellt, in den Close-Ups von Lon Chaney.

Der Zirkus bricht die Zelte ab und fährt von dannen. Wir erfahren nicht, wohin.

Aus dem hier stattfindenden kurzen Gespräch Alonzos mit Nanon stammt auch die bekannteste Szene des Films. Alonzo sitzt in einem Sessel, Nanon auf der Armlehne. Alonzo raucht genüßlich eine Zigarette und natürlich führt er diese mit einem Fuß an seinen Mund. Diese Einstellung diente für das bekannteste, da vorrangig für Werbezwecke benutzte Szenenfoto des Films, demonstrierte es doch Lon Chaney Gelenkigkeit. Wie in den anderen Szenen auch lag hier natürlich Peter Dismuki unter dem Sessel verborgen und leihte Lon Chaney seine Füße.

Am Ende dieser Szene umarmt Nanon

verstehst Du? Nichts!“

Nun folgt ein Zwischenschnitt, welcher Nanon in ihrem Zimmer zeigt. Diese und einige andere Szenen mit romantischem Inhalt sind ab diesem Punkt auf interessante und mysteriöse Weise inszeniert. In den letzten Jahren des Stummfilms wurde oft unverblümt experimentiert und auch Tod Browning bildete hier natürlich keine Ausnahme. Während er sich im weiteren Verlauf von **The Unknown (1927)** auch äußerst innovativ und zukunftsweisend erwies, sind Szenen wie diese völlig rätselhaft. Die Absicht hinter dieser Visualisierung ist klar, es handelt sich um Traumsequenzen bzw. Szenen mit einem traumähnlichen Charakter, in welchen Nanon ihre Phobie vor Männerhänden überwindet. Diese strittigen Szenen erwecken auf den ersten Blick den Anschein, als seien Sie auf grobes Leinen projiziert und nochmals abgefilmt worden. Da es damals jedoch technisch noch nicht möglich war, die Kamera genauestens mit einem Projektor synchron zu schalten, kann man sich wahlweise darüber streiten, wie diese Szenen entstanden, oder sich gemeinsam den Kopf kratzen.



Eine der texturierten Szenen

Der Maskenbildner und Chaney-Biograph Michael F. Blake sagte, dieser Leineneffekt sei erreicht worden, indem man Mull vor die Linse der Kamera spannte. Der Gedanke liegt nahe, zumal derartige schon zuvor angewandt wurde. Aber hier widerspreche ich auf das Schärfste. Eine derartige Vorgehensweise wurde genutzt, um den Effekt eines Weichzeichners zu erzielen. Da die Kamera stets auf das zu filmende Objekt scharfgestellt werden muß, verschwindet der vor der Linse angebrachte Stoff und wird durch die resultierende hohe Unschärfe praktisch unsichtbar. Dies ist hier aber nicht der Fall, die Linien des Stoffes bleiben so klar und scharf, daß man denken könnte, es handle sich um in die Wände eingeritzte Linien. Eine derartige Tiefenschärfe erreicht man mit keiner Blendeneinstellung. Außerdem tritt kein weichzeichnender Effekt ein, man kann ihn sich allerhöchstens einbilden.

Bleibe noch die Idee eines ininigem Abstand von der Kamera aufgespannten großmaschigen Gewebes, aber auch diese Möglichkeit ist nicht praktikabel. Hier würden die Details verloren gehen und man würde ein Segeltuch filmen. Aber nicht durch es hindurch. Außerdem machen die sichtbaren Strukturen des Stoffes auch Kameraschwenks mit, was eine derartige Vorgehensweise ausschließt.

Auch ein hinter den Darstellern angebrachter Stoff kann es nicht gewesen sein, denn die Linienmuster sind immer im Bildvordergrund und überdecken auch die Schauspieler.

Aus diesem Grund widerspreche ich Herrn Blake ungeachtet seines hohen Ansehens innerhalb der Branche, denn seine Idee mit einer über das Objektiv gezogenen Gaze ist blanker Unsinn. Ich vermute, daß dieser Effekt erst nach den eigentlichen Dreharbeiten auf das Filmmaterial appliziert wurde. Vermutlich anhand einer Doppelbelichtung. Die Indizien sprechen dafür und auch die Tatsache, daß Tod Browning in dem Film mit Spezialeffekten nicht geizte, schließt entsprechende Experimente bei der Nachbearbeitung nicht aus.

Da es jedoch keine Dokumentation über die Arbeit an dem Film existiert, wird die genaue Methode dieses Tricks wohl noch weiterhin im Dunkeln bleiben, bis sich jemand die Mühe macht, diese Szenen mit den Mitteln der 20er Jahre nachzudrehen.

Zurück zu Alonzo und Cojo. Nun beginnt die zweite Hälfte des Films und mit ihr der morbide Teil voller schauspielerischer Extravaganzen. Wundern Sie sich bitte nicht, daß ich wiederholt Chaney's Mimik beschreibe - im Film kommt dies genau so herüber und auch die Texttafeln mit Alonzos Worten werden von nun an immer seltener, weil Chaney's Mimik die gesprochenen Worte zunehmend ersetzt. Viele dieser Szenen sind auch an einem Stück gedreht und ausgesprochen faszinierend.

Alonzo sitzt, seine Arme reibend, nachdenklich in seinem Sessel. Er hat Liebeskummer und sehnt sich danach, daß Nanon ihn heiraten möge.

„Nein, Alonzo!“, widerspricht Cojo ihm. „In eurer Hochzeitsnacht würde sie Deine Arme sehen ... und Dich hassen!“

Alonzo denkt kurz nach, doch dann überzieht ein Anflug von Hoffnung sein Gesicht. „Nein, sie würde mich niemals hassen ... sie würde mir vergeben.“

„Aber Du vergißt, daß sie sah, wie ihr Vater von einer Hand mit zwei Daumen erwürgt wurde.“, erwidert Cojo.

Alonzo dämmert es, daß Cojo recht hat. Mit ungläubigem Blick starrt er auf seine Daumen. Dies hat er offensichtlich bisher nicht bedacht. Während er auf seine Hand starrt, wird er zunehmend vom Grauen vor diesem unverwechselbaren Merkmal erfüllt und dem, was seine Hand letztlich ihm selbst angetan hat. Schnell wirft er seine Hände zur Seite, umklammert mit ihnen die Lehnen seines Sessels und schaut Cojo hilfessuchend und ungläubig an. Doch sein Blick schweift wieder zurück zu seinem doppelten Daumen. Von Verzweiflung und Ratlosigkeit erfüllt, ballt er seine andere Hand zur Faust. Die Tränen schießen ihm in die Augen und er beginnt, sie zu reiben. Allerdings nicht mit der Hand, welche er so hasst. Sondern mit seinem Fuß.

Cojo beobachtet Alonzo sehr interessiert.

Alonzo hebt wieder den Kopf, sein Gesicht strahlt gleichzeitig Kummer und Entschlossenheit aus. Er ballt auch seine Zehen wie eine Faust. Doch es hilft alles nicht. Mit einem Stoßseufzer sinkt er in sich zusammen, er wird sich mit seinem Schicksal abfinden müssen. Mit den Zehen ergreift er eine Zigarette sowie ein Streichholz, steckt sich den Glimmstengel in den Mund und zündet ihn an.

Cojo bricht in lautes Lachen aus. Alonzo schaut verwundert auf. Er versteht nicht, was nun schon wieder los ist.

Cojo klärt ihn auf. „Du vergisst, daß Du Arme hast!“

Alonzo schaut auf seinen Fuß, zwischen dessen Zehen er die brennende Zigarette hält. Erst mit verständnislosem Blick, doch dann erkennt er die Situation. Cojo hat recht! Er hat sich schon so sehr an ein Leben ohne Arme gewohnt, daß er sie in diesem Augenblick gar nicht benutzte.

Mit einer schnellen Bewegung seines Beines wirft Alonzo die Zigarette von sich. *So weit ist es schon gekommen?* steht in sein Gesicht geschrieben. Doch dann erkennt Alonzo die volle Tragweite dieser Entdeckung.

Cojo lacht noch immer, bis er Alonzos Gesicht sieht. Alonzo weint vor Freude. Cojos Lächeln gefriert, als sich die Freude Alonzos in Entschlossenheit verwandelt.

„Nein Alonzo, das darfst Du nicht tun!“, beschwört Cojo seinen Freund.

Doch Alonzo hat seinen Entschluß bereits gefasst und in sein Antlitz steht nun nicht nur die Entschlossenheit, sondern auch unverhohlene Begeisterung geschrieben.

„Nein Alonzo! Mache das nicht!“, versucht Cojo ihn zu beruhigen. Doch Alonzo hört ihn nicht mehr. Er steigert sich zunehmend in ein hysterisches Lachen.

Der nun folgende Zwischentitel zeigt einen kurzen Brief. *Lassen Sie die Tür zum Operationsraum geöffnet und sein Sie um Mitternacht anwesend - allein! Erinnern Sie sich an Algiero vor 20 Jahren!*

Szenenwechsel. Wir sehen einen Arzt in einem Hörsaal vor einem Operationstisch stehen. Die Sitzreihen, welche das Bild links und rechts einrahmen, sind übrigens ebenfalls ein *matte painting*, wie auch das an der Rückwand mehrere Stockwerke hoch aufragende

Fenster. Diese Einstellung ist eindeutig von den deutschen Expressionisten inspiriert.

Der Arzt blickt auf seine Uhr. Es ist Mitternacht. Alonzo und Cojo nähern sich durch den dunklen Gang der verlassenen Universität. Sie betreten den Raum, Cojo verschließt die Tür.

Erneut verrät uns Tod Browning nichts über die Vorgeschichte. Wir werden nie erfahren, was vor 20 Jahren in Algiero geschah und womit Alonzo nun den Arzt erpresst. Auch dies wäre für Browning wohl nur unnötiger Ballast gewesen, also läßt er ihn weg.

Der Arzt erkennt Alonzo nicht. Doch als dieser seinen doppelten Daumen zeigt, erlasst der Chirurg sichtlich. Was Alonzo von ihm wolle, damit er sein Schweigen auch in Zukunft wahre, möchte er wissen. Geld?

er Alonzo grinst nur. Mit einer langsamen und eindeutigen Bewegung seiner Hand weist er den Arzt an, ihm beide Arme abzuschneiden.

Aber er möge aufpassen, daß er nicht während der Operation sterbe, warnt Alonzo den Chirurgen. Denn ein Brief sei deponiert, welcher die Wahrheit über die Vergangenheit enthüllen würde, wenn ihm etwas geschieht.

Ein kurzer Szenenwechsel zu Nanon erfolgt. Nun überwindet sie ihre Ängste endgültig und hat keine Angst mehr vor Malabars starken Armen.

Zurück zu Alonzo. Er liegt im Krankenbett und der Arzt eröffnet ihm, daß er in wenigen Wochen das Hospital wieder verlassen könne.

Im bereits erwähnten Entwurf des Drehbuchs ist geschildert, wie Alonzo das Krankenbett verläßt und den Arzt tötet. Diese Szene ist ebenfalls nicht Bestandteil des fertigen Films. Stattdessen findet lediglich ein größerer zeitlicher Sprung statt.

Eine eingerichtete spanische Wohnung mit gedecktem Tisch. Die Tür öffnet sich, Alonzo und Cojo betreten das Zimmer. In dieser Szene gibt es einen kleinen Regiefehler, welcher Dismuki entlarvt, der hier für Lon Chaney die Tür öffnet. Wenn die Tür etwa zur Hälfte geöffnet ist, sind darauf Schatten zu erkennen. Wenn Sie genau hinschauen, sehen sie dort den Schatten Dismukis, der sich langsam zurückzieht, um für Lon Chaney Platz zu machen. Aber man muß schon sehr genau hinschauen, um dies zu sehen.

Alonzo ist auf der Suche nach Nanon. Sie sei im Theater der Stadt bei Proben für den nächsten Auftritt, teilt Cojo ihm mit.

Alonzo läßt sich mit verschränkten Zehen am Tisch nieder. Dann gießt er sich und Cojo jeweils ein Glas Rotwein ein. Die beiden stoßen miteinander an.

Und auch hier erfährt man aus dem Drehbuchentwurf, daß eine zusätzliche Szene vorgesehen war. Darin ist beschrieben, daß Alonzo den Wein vergiftet hat und seinen letzten Mitwisser, nämlich Cojo, damit tötet. Im Rest des Films taucht Cojo auch nicht mehr auf - was Tod Browning jedoch in Kauf nahm, denn der fulminante Rest des Films spielt ausschließlich im Theater und Cojo würde nur noch in der Gegend herumstehen.

Nanon sitzt auf der Bühne und näht Stoff zusammen. Für die Crawford erneut eine Gelegenheit, ihr zugegebenermaßen wohlgeformtes und mit Stöckelschuhen bekleidetes Bein ausgiebig zu präsentieren. Trotz langem Rock. Da soll niemand sagen, dies sei keine Ab-



Nanon und Malabar. Beachten Sie die einem Gemälde ähnelnde Bildkomposition.

sicht gewesen.

Dann betritt Alonzo die Bühne und Nanon eilt von Freude erfüllt zu ihm. Was nun kommt, ist eine der besten Darbietungen eines Schauspielers in der Geschichte des Films, von vielen als die beste überhaupt bezeichnet. Daher schildere ich auch diese Szene recht ausgiebig.

Nanon nimmt Alonzo in die Arme, doch dabei wird sie stutzig.

„Du bist dünner geworden?“, fragt sie Alonzo verwundert.

„Oh ja!“, antwortet dieser. „Ich habe etwas Fleisch verloren.“

Nanon zeigt sich nicht irritiert, sondern ist vor Freude über das Wiedersehen völlig zappelig.

Alonzos Gesicht scheint heller zu strahlen als die Bühnenbeleuchtung. Die Freudentränen stehen in seinen Augen.

„Wo ist Cojo?“, fragt Nanon. „Du liebst ihn doch mehr als jeden anderen Menschen!“

Alonzo schaut sie mit einem entrückten und verliebten Blick an.

„Nein, Nanon. Nicht ihn.“, antwortet Alonzo mit einem Anflug von Trauer.

Nanon reagiert etwas verlegen, nachdenklich.

„Ich bin so froh, daß Du wieder zurückgekehrt bist, Alonzo.“, eröffnet sie ihm. „Denn nun können wir endlich heiraten.“

Alonzo glaubt, er habe sich verhöhrt. Er kann sein Glück nicht fassen. Nanon lächelt. Doch dann scheint ihr etwas einzufallen. Voller Freude umarmt sie Alonzo erneut.

„Ich vergaß. Du warst ja weg. Ich werde ihn rufen.“

Alonzo scheint nicht zu verstehen, wovon sie spricht. Nanon eilt über die Bühne zu einer Wendeltreppe und ruft laut. Im oberen Stockwerk öffnet sich eine Tür und Malabar betritt die Galerie.

Alonzo reagiert mit einem Ausdruck der Fassungslosigkeit. Ihm wird bewußt, daß Nanon nicht davon sprach, ihn zu heiraten, sondern Malabar! Er erhebt sich, seine Fassungslosigkeit erhält einen Unterton des Hasses.

Malabar winkt ihm freudig und eilt die Treppe hinunter. Alonzo steht der Schock ins Gesicht geschrieben, doch er überspielt es mit einem breiten, künstlichen Grinsen.

Malabar und Nanon eilen zu Alonzo und Malabar umarmt den plötzlich stocksteifen Alonzo überschwenglich. Als ihm die beiden Turteltauben vor ihm stehen und sich verliebt in die Augen schauen, beginnt Alonzo zu verstehen, was dies bedeutet. Nicht nur, daß er Nanon verloren hat. Er hat sich auch völlig umsonst verstümmeln lassen.

Der Schrecken ist inzwischen in Alonzos Gesicht wie in Stein gemeißelt. Doch er überspielt dies weiterhin mit einem breiten Grinsen, doch es erscheint nicht, als täte er dies aus Rücksicht auf die beiden Liebenden. Dieses oberflächlich freudige und gönnerhafte Lächeln zeigt unterschwelligen Schmerz.

„Ich habe keine Angst mehr vor seinen Händen. Ich liebe sie jetzt.“, erklärt Nanon, während Malabars Hände zärtlich ihren Bauch streicheln.

Alonzos eingefrorenes Lächeln beginnt zu schmelzen. Das Lachen beginnt aus ihm herauszubrechen, das Lachen des blanken Ensetzens. Doch Nanon und Malabar interpretieren dieses Lachen falsch, sie erkennen nicht den wahren Grund. Sie halten es für einen Ausdruck der Freude über Nanons Heilung und lassen sich von dem Lachen anstecken.

Die Tränen steigen erneut in Alonzos Augen auf, während er innerlich immer näher an den Rand der völligen Panik steuert. Sein Lachen bleibt nicht nur erhalten, es wird immer extremer.

Nanon und Malabar lachen gemeinsam mit ihm.

Alonzo verfällt endgültig in Hysterie, es fällt ihm sogar schwer, geradeaus zu sehen. Dies ist jedoch nur von kurzer Dauer und mit einem gellenden Aufschrei, welchen man trotz des fehlenden Tons zu hören glaubt, bricht er zusammen.

Malabar fängt ihn auf. Der beinahe besinnungslose Alonzo rappelt sich wieder auf. Wie ein gequältes Tier schaut er zu Malabar auf. Doch dann erkennt er, wer ihn hier aufgefangen hat. Der gequälte Blick verwandelt sich in nackten Hass. Doch dem besorgten Malabar fällt dies nicht auf, seine Sorge um den vermeintlichen Freund ist zu groß.

Diese Szene macht deutlich, weshalb Lon Chaney als der wohl genialste Schauspieler Hollywoods gilt. Zumindest im Horrorgenre ist sein hier abbrennendes darstellerisches Feuerwerk bislang unerreicht. Diese Szene muß man gesehen haben und sie alleine rechtfertigt den Besuch des Films. Joan Crawford sprach in einem Interview über Lon Chaney, daß ihr durch ihn erst bewußt geworden sei, daß es einen Unterschied gibt zwischen des in der Welt des Films vorherrschenden „Stehens vor einer Kamera“ und echten Schauspiels. Lon Chaney praktizierte letzteres. Sie betonte auch, daß Lon Chaney seine Rollen nicht nur spielte, sondern sie auch lebte und völlig in ihnen aufging. Erst viele Jahrzehnte später sollte man dies wieder hören, als Darsteller wie Al Pacino und Robert de Niro eine ähnliche Vorgehensweise praktizierten und diese als *method acting* bekannt wurde. Aber gegen das, was Lon Chaney hier abliefern, wirken Pacino und de Niro wie blasse Schuljungen. Lon Chaney spielt diese Passage außergewöhnlich intelligent. Er übertreibt nicht, er spielt vielmehr realistisch. Und er läßt sich auch Zeit, seine Stimmungswandel vollziehen sich über einen Zeitraum von fast zwei Minuten und wirken auch nach heutigen Maßstäben völlig überzeugend.

Um von der Situation etwas abzulenken, erkundigt sich Alonzo bei den beiden, was sie hier eigentlich gerade proben. Und Malabar erzählt ihm voller Stolz von seiner neuesten Vorführung. Er läßt sich an jedem Arm mit Riemen einen Haken befestigen. Hiermit wird jeder Arm im Geschirr eines Pferdes eingeklinkt. Die beiden Pferde stehen auf Laufbändern, welche langsam in Gang gesetzt werden. Malabar wird die beiden Pferde durch seine Körperkraft vom Losgallopiere abhalten. Der Trick hierbei sind die Laufbänder, welche aus dem Blickwinkel des Publikums nicht zu sehen sein werden.

Alonzo äußert Bedenken. Wenn der Antrieb der Laufbänder versagen und diese stehenbleiben würden, wäre das Ergebnis eine Katastrophe.

Doch Nanon und Malabar beruhigen ihn. Es sei schon viele Male geprobt worden und sicher. Die Laufbänder können auch nur über einen großen, gesicherten Hebel im Bühnenhintergrund in Bewegung gesetzt und wieder angehalten werden. Alles sei unter Kontrolle. Alonzo zeigt sich skeptisch. Zumindest anfangs.

Doch dann wird ihm klar, was dies für ihn bedeuten kann: die Chance zur *ultimativen Rache*.

„Was würde passieren, wenn die Vorrichtung dennoch versagt?“, hakt er nach.

„Dann würden mir die Pferde beide Arme abreißen.“, erwidert Malabar.

Lachend ziehen Alonzo und Nanon von dannen. Alonzos Lächeln gefriert erneut und sein Blick schweift zu dem großen Hebel im hinteren Teil der Bühne ...

Das Ende des Films verrate ich nicht. Auch wenn es für Sie persönlich nicht gelten mag, weiß ich doch genau, daß viele Leser aus Neugierde bis hierher gelesen haben und der letzte Teil des Films ist derart mitreißend, daß man noch heute nervös an den Fingernägeln knabbert und das will und darf ich nicht zerstören. Stattdessen dürfen Sie nun Zeuge meines Versuchs sein, möglichst kunstvoll um den heißen Brei herumzureden.

Tod Browning inszenierte diesen Showdown damals auf eine gewagte Art und Weise, welche aus heutiger Sicht als innovativ und modern empfunden wird. Um es ganz klar und eindeutig zu sagen: So mancher heutige Regisseur wäre froh, er könnte die selbe nervenzerfetzende Spannung aufbauen wie es Tod Browning mit seiner Inszenierung der Aufführung mit den Pferden tat. Tod Browning statuiert hier ein sehr frühes Exempel für effektiven Filmschnitt und das Ergebnis könnte direkt aus einem Lehrbuch stammen, welches im Jahr 1927 noch nicht geschrieben war.

Browning konzentriert sich hier auf vier bis fünf Motive. Der zwischen die Pferde gespannte Malabar ist eines, Alonzo ein zweites, die trappelnden Hufe der rennenden Pferde ein weiteres, und es gibt auch noch einige wenige mehr. Der Beginn der Aufführung ist von Tod Browning noch ruhig inszeniert doch dann beginnt er, die Spannung langsam zu stei-

gern. Zuerst zeigt er die erwähnten beteiligten Motive brav hintereinander, doch dann zieht er allmählich die Schraube an. Er beginnt, zwischen den verschiedenen Motiven hin und her zu schneiden. Er wiederholt hierbei auch Einstellungen. Man sieht zum Beispiel den lächelnden Malabar beim Zurückhalten der Pferde, gefolgt von einer Nahaufnahme ihrer Hufe. Dann lässt Nanon die Peitsche knallen, dann darf Malabar wieder lächeln und etwas angestregter gucken. Die Hufe werden wieder gezeigt, dann schleicht sich Lon Chaney langsam zum Schalter. Die Peitsche knallt, die Hufe trappeln, und so weiter. Die Abfolge der Schnitte wird immer schneller und gleichzeitig das Publikum im Kino auch immer nervöser.

Wenn dann am Schluß die Pferde ausbrechen, hat die Szene bereits eine so ausgeprägte Intensität erreicht, daß der Höhepunkt der Szene sich hier beinahe als der völlige Overkill erweist. Empfindsamere Gemüter neigen heute dazu, sich vorsichtshalber die Augen zuzuhalten. 1927 fiel so manche Dame in ihrem Kinossessel in Ohnmacht. Heute erreicht der Film einen derart brutalen Effekt natürlich nicht mehr, da sich die Sehgewohnheiten geändert haben. Aber auch der hinsichtlich Stummfilmen unbedarfteste Zuschauer wird in diesen Minuten vergessen, daß er gerade einen etwa 80 Jahre alten Film sieht. Der Film hätte auch Alfred Hitchcock sehr gut zu Gesicht gestanden und **The Unknown (1927)** kann sich in technischer Hinsicht durchaus mit Hitchcocks **Psycho (1960)** messen.

Der Film ist für Einsteiger in die Materie des Stummfilms sowieso geeignet wie kaum ein zweiter. Wie bereits mehrfach erwähnt, inszenierte Tod Browning seinen Film sehr gestrafft und durch das Verwirrspiel des Zuschauers um den vermeintlich hilflosen Behinderten sowie die trotz einer fast durchweg statischen Kamera ist der Film auch sehr abwechslungsreich.

Ebenso beträgt die Laufzeit des gesamten Films lediglich ca. 50 Minuten, so daß man auch nicht so viel Sitzfleisch mitbringen muß wie bei vielen anderen Klassikern.

Auch die erzählte Geschichte ist für das heutige Publikum durchaus tauglich. Der Film wirkt bei weitem nicht so angestaubt, wie man es von einem Stummfilm erwarten könnte. Publikum und Kritiker zeigten sich 1927 auch von dem Film überfordert. In der Einleitung dieses Kapitels habe ich das Empfinden des Films als unbequem und grausam bereits angesprochen und Tod Browning wurde sogar unterstellt, daß er zuerst Lon Chaney verpflichten würde und sich erst danach mit den Autoren unter der Prämisse „Lasst uns grausam sein!“ zusammensetzte.

So war es wohl wahrscheinlich auch das Studio, welches auf ein sichtbares happy ending drängte. Im Drehbuchentwurf ist die letzte Szene des Films nicht vorgesehen. Stattdessen sollte der Bühnenvorhang, welcher sich zum Höhepunkt der Pferdeszene zu schließen beginnt, dann einfach zufallen und der Film damit beendet sein. Dies erschien offensichtlich als zu erbarmungslos gegenüber dem Publikum. Es wird auch spekuliert, ob das Ende des Films eine Maßnahme der Zensurbehörde habe sein können, aber es ist wahrscheinlicher, daß dies auf Geheiß der Produzenten geschah.

Zum Abschluß dieser Betrachtung möchte ich noch eine kleine Anekdote über das Leid von Filmhistorikern erzählen. Der Titel von **The Unknown (1927)** lautet ins Deutsche übersetzt *Der Unbekannte*, auf französisch *L'inconnu*. Als die MGM den Verdacht hegte, daß sich in der französischen Kinemathek in Paris eine weitgehend intakte 35mm-Kopie befinden könnte, wandte man sich an die Franzosen mit der Bitte, das eigene Archiv zu durchstöbern.

Der Haken an der Sache war jedoch, daß unzählige Filme aus den alten Tagen nur unvollständig erhalten sind, oftmals fehlen zum Beispiel die Eröffnungstitel und ein Film kann nicht mehr seinem ehemaligen Namen zugeordnet werden. Da der Titel eines solchen Films nicht mehr bekannt war, wurden die Filmrollen als unbekannt betitelt und im Archiv verstaut. Dementsprechend sammelten sich im Laufe der Zeit aberhunderte solcher Filme und Filmschnipsel im Archiv an - und alle trugen als Kennzeichnung den Titel *Inconnu*. Es dauerte Jahre, all diese Filmfragmente nacheinander zu sichten, bis die ersehnte Kopie von Brownings Film dann tatsächlich gefunden wurde.

Aber der Aufwand hat sich gelohnt. Auch wenn der Film zum Zeitpunkt seiner Entstehung weiten Teilen des Publikums als zu heftig erschien, gilt er heute als der beste der zehn Filme, welche Tod Browning und Lon Chaney zusammen drehten. **The Unknown (1927)** wird in der Regel auch zusammen mit **Dracula (1930)** als Brownings bestes Werk bezeichnet, unabhängig von Chaney's Mitarbeit. Nachdem Tod Browning mit **The Unknown (1927)** also ihren besten gemeinsamen Film gedreht hatten, blieben sie jedoch nicht untätig. Es ging sofort weiter mit dem Film, welcher sich zwar nicht als der beste, aber als der erfolgreichste Film dieses Duos herausstellen sollte. Diesen Film werden wir im nächsten Kapitel zerpfücken.

Kapitel 32

London After Midnight (1927)

London After Midnight (1927)¹ ist ein besonderer Film. Dies liegt nicht nur darin begründet, daß es die kommerziell erfolgreichste Zusammenarbeit Tod Brownings und Lon Chaney's war. Auch nicht daran, daß er auf dem Höhepunkt von Lon Chaney's Erfolg entstand. Nein, das Bemerkenswerteste an **London After Midnight (1927)** ist, daß kein anderer Horrorfilm der Stummfilmzeit einen ähnlichen Kultstatus genießt. Selbst **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** kann nur eine kleinere Fangemeinde vorweisen. **London After Midnight (1927)** gilt als der erste amerikanische Film, in welchem ein Vampir zu sehen war - auch wenn es kein echter Vampir ist. Und wie es sich für einen richtigen Kultfilm gehört, bringt **London After Midnight (1927)** auch entsprechend viele Fanartikel auf das Tablett. Über den Film wurden Bücher geschrieben, man kann Filmplakate kaufen und selbst exotischeres Material von Chaney-Zinnfiguren über liebevoll gestaltete und mehr oder weniger authentische Chaney-Püppchen bis hin zu aufwendigen Chaney-Kostümen kann käuflich erworben werden.

Doch auch wenn sich dies alles sehr interessant anhören mag, hat die Sache dennoch einen Haken.

Einen sehr großen Haken.

Oder, besser gesagt, einen **GEWALTIGEN** Haken.

Denn **London After Midnight (1927)** existiert nicht mehr.

Im Jahr 1935 wanderte der Film in das Archiv Nummer 7 der MGM Studios. Dort wurde er eingelagert und ruhte sanft bis ins Jahr 1953, als die Filmhistoriker William K. Everson und David Bradley diese Ruhe störten und einen Vergleich zwischen ihm und Tod Brownings Remake **Mark of the Vampire (1935)** ziehen wollten. Dort präsentierte sich **London After Midnight (1927)** übrigens in sehr gutem Zustand, aber dennoch sollten diese Historiker



US-Filmplakat

¹**London After Midnight**, aka **The Hypnotist**, aka **Um Mitternacht**, aka **Der Vampyr** (MGM, USA 1927, Regie: Tod Browning, Drehbuch: Tod Browning, Waldemar Young, nach Tod Brownings Geschichte *The Hypnotist*, Kamera: M. Gerstad, Darsteller: Lon Chaney, Marceline Day, Henry B. Walthall, Conrad Nagel, Polly Moran, Edna Tichenor, Percy Williams, Claude King, Jules Cowles, Laufzeit: ca. 63 Minuten)

die letzten Personen sein, welchen der Film vorgeführt wurde. Nachdem weitere 14 Jahre vergangen waren, wurde in Archiv 7 ein weiterer alter Nitratfilm unsachgemäß eingelagert. Der Film entzündete sich und das Archiv brannte ab - und mit ihm die einzige Kopie sowie die originalen Negative von **London After Midnight (1927)**.

Über die Jahrzehnte hinweg hielt sich die Hoffnung aufrecht, daß auch hier ein Wunder geschähe und eine Kopie des Films in irgendeinem europäischen Archiv oder einem Dachstuhl auftaucht. Die Chancen standen jedoch nicht gut, denn die MGM zeigte sich in in den 20er Jahren sehr bestrebt, sämtliche Kopien der Filme wieder zurück ins Studio zu holen und vernichtete die Filme wieder, um das in dem Filmmaterial enthaltene Silber wiederverwerten zu können. Dies ist übrigens auch der Hauptgrund dafür, daß so viele der bis zum Ende der 20er gedrehte Filme als verloren gelten. Im Falle von **London After Midnight (1927)** stehen die Chancen zu einer Wiederentdeckung sogar ausgesprochen schlecht, denn die MGM gab den Film nie an andere Distributoren zum Vertrieb weiter und da auch kein Remake des Films außerhalb der MGM gedreht wurde, muß man davon ausgehen, daß fatalerweise nie eine Kopie die Hände der MGM verließ.

Nach dem verheerenden Brand wurde **London After Midnight (1927)** zum meistgesuchten Film überhaupt, zusammen mit der originalen zehnstündigen Version von Erich von Stroheims *Greed (1924)*. Die Legende um diesen heiligen Gral der Filmwissenschaftler blühte auf, aber nicht ein einziger Filmschnipsel wurde gefunden. Mittlerweile werden die Chancen, daß von dem Film noch eine verwertbare Kopie existiert, auf nahezu Null eingeschätzt - auch wenn sich, wie bei Legenden üblich, das Gerücht am Leben erhält, daß ein Filmsammler eine Kopie besitze und diese nur anonym und bei geheim gehaltenen Sondervorstellungen einem handverlesenen Kreis von Interessenten vorführe. Aber es besteht noch der Hauch einer Chance, daß ein Sammler im Jahr 2022 mit einer geheim gehaltenen Kopie an die Öffentlichkeit treten wird, denn in diesem Jahr wird das Copyright der MGM an dem Film erlöschen. Aber zu große Hoffnungen sollte man in dieses Datum nicht investieren, denn schon bereits heute wäre das Filmmaterial wahrscheinlich so spröde, daß es bei der ersten unsanfteren Berührung zersplittert.

Vielleicht wäre es aber auch besser, wenn der Film bis in alle Ewigkeit verschollen bleibt. Manchmal muß man Legenden ruhen lassen und im Falle von **London After Midnight (1927)** ist es wahrscheinlich, daß sich dieses Sprichwort als zutreffend erweisen würde. Mit diesem Film ist inzwischen eine Erwartungshaltung verknüpft, welche nur ein überragendes Meisterwerk erfüllen könnte. Und die Indizien sprechen dafür, daß dies bei **London After Midnight (1927)** nicht der Fall wäre. Sicher, es spielt Lon Chaney mit und schon dies alleine wäre für die meisten Filmfreunde Grund genug, um von dem Film begeistert zu sein. Aber ansonsten besteht die hohe Wahrscheinlichkeit, daß sich der Film als eine ähnliche Enttäuschung erweisen würde, wie bereits andere vermutete Meisterwerke, welche als verschollen galten und dann überraschend wieder auftauchten. Die zeitgenössischen Kritiker reagierten auf den Film eher verhalten. Das Publikum strömte in Massen in die Kinos, um den Film zu sehen, aber man muß hierbei auch berücksichtigen, daß Lon Chaney gerade den Zenith des Starring erreicht hatte (im Jahr darauf wurde er mit Clara Bow sogar zum beliebtesten Schauspieler der USA gekürt). Bedenklich stimmt auch, daß Tod Browning, nachdem **London After Midnight (1927)** in den USA das fünffache seiner Produktionskosten eingespielt hatte, sich entschloß, ein Remake in Form eines Tonfilms zu drehen. **Mark of the Vampire (1935)**, in welchem allerdings Lon Chaney's Doppelrolle auf zwei verschiedene Schauspieler verteilt wurde, ist jedoch ein qualitativ unterdurchschnittlicher Vertreter in Brownings Filmographie. Und der 1953 stattgefundenen Vergleich zwischen **London After Midnight (1927)** und **Mark of the Vampire (1935)** endete mit der Aussage, daß **Mark of the Vampire (1935)** der bessere der beiden Filme gewesen sei. Als Horrorfilm, und in diese Richtung orientiert sich die Erwartungshaltung, scheint **London After Midnight (1927)** auch nicht richtig zu funktionieren, denn der Schluß des

Films vermurkst hier einiges. Da es unmöglich ist, den Film noch zu sehen, folgt an dieser Stelle nun eine ausführliche Inhaltsangabe, damit Sie sich einigermaßen konkret vorstellen können, welche Geschichte Tod Browning hier erzählte.

In einer regnerischen Nacht ertönt ein Schuß. Roger Balfour wird in seiner Londoner Villa erschossen.

Am Tatort trifft der Privatdetektiv Professor Edward Burke ein. Ebenso anwesend ist Sir James Hamlin, der Nachbar und langjährige Freund des Ermordeten. Balfours Tochter, Lucille, ist auch zur Stelle, sowie Williams, der Butler.

Der Butler Williams hörte den Schuß angeblich nicht, sondern kam, weil eine übernatürliche Kraft ihn dazu veranlasste. Sir James war bis zwei Stunden vor dem Mord mit dem Opfer zusammen, aber die einzige Person, welche er sah, war sein Nefte Arthur Hibbs in seinem Zimmer des Nachbarhauses. Und Hibbs verdächtigt seinerseits Professor Burke selbst, da dieser bereits kurze Zeit nach dem tödlichen Schuß am Schauplatz des Mordes eintraf. Doch Klarheit bringt ein kurzes Abschiedsschreiben des Toten, in welchem er seine Tochter Lucille um Vergebung für seinen Selbstmord bittet.

Doch Sir James ficht diesen Abschiedsbrief an. Nie und nimmer würde sein Freund Roger Balfour Selbstmord begehen und sowieso sei das alles sehr mysteriös. Doch Burke bleibt stur und gibt Selbstmord als Todesursache an. Und so wird der Tod des Roger Balfour nicht aufgeklärt.



*Professor Burke verhört Sir James Hamlin
unmittelbar nach dem Mord*

Fünf Jahre später, erneut um Mitternacht, nähert sich eine Kutsche dem inzwischen verwilderten Anwesen, in welchem Roger Balfour aus dem Leben schied. Die Kutsche wird von dem Stallburschen Thomas gelenkt und sein Passagier ist Miss Smithson, die neue Magd von Sir James Hamlin. Doch was ist das? Im verlassenen Anwesen brennt Licht! Die beiden sind entsetzt, wird das Gemäuer etwa von Geistern heimgesucht?

Zwei furchterregende Gestalten treten aus dem Haus hervor. Die eine ist ein blasser, gebückt gehender Mann, mit bleicher Haut, großen hervorquellenden Augen und spitzen Zähnen, welche durch ein breites Grinsen als ständig gebleckt erscheinen. Bekleidet ist er mit einem Frack und einem Zylinder.

Begleitet wird er von einer traumähnlich einherwandernden jungen Frau. Auch sie ist von Leichenblässe gezeichnet und trägt weiße, wallende Gewänder. Die beiden unheimlichen Hausbewohner nähern sich einem ebenfalls anwesenden Immobilienmakler. Der grinsende Mann zückt ein Bündel Geld.

„Sie verstehen, daß der Eigentümer keine Reparaturarbeiten zahlt, wenn Sie dieses Haus



*Lon Chaney in der Maske des geheimnisvollen
schwarzen Mannes*

mieten?“, fragt der Makler. Der Gebückte bejaht. „Sobald wir die vertraglichen Dinge hinter uns gebracht haben, können wir Sie nach London zurückbringen.“, bietet der Makler dem Gebückten an. Doch dieser lehnt ab.

„Wir ... müssen ... heute Nacht ... hierbleiben.“, entgegnet er mit einem Seitenblick auf die Kutsche, in welcher die inzwischen am Rande einer Ohnmacht befindliche Miss Smithson die Vorgänge ängstlich beobachtet. „Wir ... haben ... Gäste.“

Dann schleicht er mit seiner Begleiterin zurück in das Gemäuer.



Die geheimnisvollen neuen Mieter im Garten des Hauses Balfour

Trotz des geisterhaften Anwesens residierte Sir James all die Jahre weiterhin in der direkten Nachbarschaft. Als Miss Smithson bei ihm eintrifft, erzählt sie ihm panisch, „Sir James, es ist furchtbar! Im Balfour House spukt es, mit sich bewegenden Lichtern und toten Leuten! Ehrlich, Sir James ... es sind tote Menschen aus dem Grab! Es sind Vampire!“

Plötzlich klingelt es erneut an der Tür. Professor Burke, der Privatdetektiv, kommt zu Besuch. Sir James hat ihn erwartet und läßt sogleich ein Zimmer für Professor Burke herrichten. Und auch Hibbs wohnt dem Geschehen bei, in ein Gespräch mit dem Kutscher Thomas vertieft, welcher ihm die

Ereignisse schildert.

Sir James begrüßt Professor Burke herzlich.

„Ich habe Sie zu mir gebeten, weil ich glaube, daß die neuen Mieter des Hauses etwas mit dem Tode Balfours zu tun haben.“, klärt er den Professor auf.

Burke reagiert überrascht.

„Wir haben seine letzte Notiz gefunden ... und seine eigene Pistole neben ihm! Das war doch Selbstmord, oder?“, möchte er sich vergewissern.

Hibbs zeigt Burke daraufhin den frisch unterschriebenen Mietvertrag. Er ist von Balfour unterschrieben!

Lucille Balfour, welche inzwischen bei Sir James lebt, berichtet weiterhin, daß sie in der Nacht Stimmen hört aus dem Garten hört, welche sie rufen. Diese Stimme höre sich an wie jene ihres Vaters.

Professor Burke lenkt ein. Falls hier irgendetwas faul wäre, würde er es herausfinden, beruhigt er Lucille.

Professor Burke und Sir James begeben sich zu Roger Balfours Gruft. Doch sie finden diese leer vor, der Leichnam ist verschwunden.

Nach der Rückkehr der beiden Männer in Sir James Haus zeigt sich Hibbs davon überzeugt, daß sie es mit Vampiren zu tun haben. Diese Überzeugung erreichte er anhand der Lektüre eines Buches über Vampire, welches ihm Miss Smithson lieh. Burke jedoch zeigt sich nach wie vor als skeptisch, schon beinahe feindlich gegenüber dieser These.

Doch wohin ist Lucille plötzlich verschwunden? Ein Schrei ertönt, Miss Smithson stürzt in das Zimmer. Sie berichtet, der Vampir sei durch das Haus geschlichen und habe sie bedroht! Sie habe geschrien, der Vampir sei durch ein Fenster geflüchtet und zu ihrer eigenen Sicherheit habe sie Lucille daraufhin in einen Wandschrank eingeschlossen. Professor Burke verdächtigt Miss Smithson daraufhin, einen über den Durst getrunken zu haben. Doch in diesem Augenblick tauchen die mysteriösen Mieter erneut im Garten des Anwesens auf.

Professor Burke, Sir James, Hibbs, Miss Smithson und Lucille beobachten mit bangem Blick die weiß gekleidete Frau und den Gebückten, welcher jedoch nur mit dem Rücken zu ihnen steht.

Am nächsten Morgen überrascht Professor Burke Lucille mit dem Versprechen eines Beweises, daß ihr Vater nicht durch Selbstmord gestorben sei. Sie müsse ihm jedoch vertrauen und Willens sein, sich in seine Hände zu begeben.

In der folgenden Nacht werden Professor Burke und Sir James wieder von Lichtern und Geräuschen aus dem Hause Balfours überrascht. Zusammen schleichen sie zu dem Haus hinüber und spähen durch ein Fenster. Im Raum sehen sie erneut den Vampir mit dem Rücken zum Fenster sitzen, ihm gegenüber sitzt jedoch Roger Balfour! Hinter Balfour schwebt die junge Frau in der Luft und entdeckt die Eindringlinge. Sir James und Burke fliehen, die Untote geifert ihnen hinterher.



Lucille, Sir James, Professor Burke und Hibbs

Wieder im Haus zurück beginnt Professor Burke, Lucilles Schlafzimmer vor den Vampiren mit geflochtenen Rosenkränzen und Kreuzen aus Schwertern zu schützen. Burkes Einstellung gegenüber Vampiren hat sich nun anscheinend grundlegend geändert, was auch Hibbs auffällt. Burke eröffnet Hibbs, daß er ihn bislang stets als den Mörder Balfours verdächtigte. Dann bittet er Hibbs zu sich in sein Zimmer, hypnotisiert und zwingt ihn, sich in Gedanken zurück in die Nacht des Mordes zu begeben.



Der Vampir bedroht Miss Smithson

Doch Burke befragt den hypnotisierten Hibbs nicht. Stattdessen läßt er ihn in seinem Sessel sitzen und begibt sich in Hibbs Schlafzimmer. Er legt sich in sein Bett und hält Wache. Nach einiger Zeit dringt eine mittels einer schwarzen Kutte verhüllte Gestalt in Hibbs Schlafzimmer ein. Doch Burke liegt in dem Bett, nicht Hibbs. Burke zieht seine Pistole und schießt, doch dem Eindringling gelingt die Flucht. Auf dem Flur begegnet Burke dem Hausherrn, Sir James und seinem Butler. Burke möchte wissen, wo der Butler diese Nacht gewesen sei. In seinem Bett, erwidert dieser, der Schuß habe ihn geweckt. Aber weshalb trägt der Butler dann Anzug und Schuhe unter seinem Morgenrock?

Sir James möchte wissen, wo sein Neffe sei. Und nun lügt Burke.

„Das würde ich selbst gerne wissen! Ich habe hier bereits über drei Stunden auf ihn gewartet!“

Sir James ahnt nicht, daß sich Hibbs in Wahrheit in Burkes Zimmer befindet und friedlich schlummert.

Burke eilt zurück und holt Hibbs wieder aus der Trance in die Wirklichkeit zurück.

Professor Burke, Sir James und Hibbs vermissen Lucille und Miss Smithson. Sie brechen die Tür zu Lucilles Zimmer auf und finden darin ein Chaos vor. Das Zimmer ist verwüstet,

Möbel wurden umgeworfen und die Rosenkränze über den Boden verstreut. Lucille ist jedoch verschwunden.

Sie befindet sich im Garten des Hauses Balfour, in Begleitung der geisterhaften jungen Frau. Sie bringt Lucille ins Haus, zu Roger Balfour.

„Vergiß’ nicht, Lucille. Du tust das für Deinen Vater.“, haucht sie Lucille ins Ohr, als sie ihrem vermeintlich toten Vater gegenübersteht.

Professor Burke beschuldigt Hibbs der Entführung Lucilles. Sir James glaubt ihm, denn schließlich denkt er, Hibbs sei die letzten Stunden außer Haus gewesen. Burke gibt ihm die Pistole und redet ihm zu, er habe alles unter Kontrolle.

„Nehmen Sie diese Pistole, gehen Sie hinüber zu dem Haus und erkundigen Sie sich nach Roger Balfour. Und egal wen sie dort auch antreffen, starren Sie demjenigen direkt in die Augen! Zeigen Sie keine Angst!“



*Professor Burke glaubt nicht an Miss Smithsons
Vampirgeschichten*

Hibbs ist bei Balfours Haus und spioniert durch die Fenster. Plötzlich sieht er Lucille darin, in Begleitung des schwarzen Vampirs! Er steigt durch ein Fenster ein, doch kaum hat er das Innere des Hauses betreten, wird er überrascht. Die junge Vampirin platzt in den Raum und bei ihr befindet sich Professor Burke!

„Sperrt ihn ein! Ich kümmere mich später um ihn!“, weist er seine Gehilfen an.

Als sich Sir James vorsichtig dem Haus nähert, wartet der schwarze Vampir bereits vor dem Eingang auf ihn. Die beiden stehen sich gegenüber und Sir James tut, wie Burke ihn angewiesen hat: er zeigt keine Angst und starrt dem Vampir direkt

in die Augen. Dieser starrt eindringlich zurück, bis ...

„Wir gehen fünf Jahre zurück ... und Sie sind in Roger Balfours Haus!“. Der Vampir hypnotisiert Sir James.

Sir James klopft an die Tür. Roger Balfours Butler öffnet die Tür und begrüßt ihn. Sir James übergibt seinen Hut und bittet darum, Roger Balfour sehen zu dürfen.

In Balfours Wohnzimmer findet Sir James seinen Gastgeber vor. Bei ihm ist Lucille, in dem Kleid, welches sie in der Mordnacht trug. In einer dunklen Ecke verstecken sich Professor Burke und Miss Smithson. Burkes Gesicht zeigt noch Reste von Schminke.

„Smithson, ich werde Ihnen jetzt beweisen, daß ein hypnotisierter Krimineller seine schrecklichen Taten erneut durchleben wird!“, erklärt Burke der Magd.

„James“, beginnt Roger Balfour, „ich habe mein Testament unterzeichnet ... und darin benenne ich Dich als Verwalter meines Anwesens. Und ich bin sehr froh darüber, daß Du bereit bist, für Lucille zu sorgen!“

„Es freut mich auch, Roger.“, erwidert Sir James. „Denn ich hoffe, daß Lucille eines Tages meine Frau werden wird.“

Balfour zeigt sich irritiert. „Aber ... sie ist doch ein Kind, James!“

„Ich rede auch nicht von heute. Ich meine vielmehr in fünf oder sechs Jahren.“, beschwichtigt Sir James.

Roger Balfour lehnt sich in seinem Sessel zurück, sein Gesichtsausdruck verhärtet sich.

„Nein, James ... Ich werde hierzu niemals mein Einverständnis geben!“, weist er Sir James zurecht.

Sir James zeigt sich verbittert. Er entschuldigt sich und verläßt den Raum.

Lucille eilt zu Professor Burke. „Sir James hat das Haus verlassen, somit scheidet er als Täter aus!“, flüstert sie Burke besorgt zu. Doch Burke beschwichtigt und fordert die Anwesenden auf, einfach abzuwarten.

Nach einiger Zeit kehrt Sir James zurück, in seiner Hand die Pistole. Mit vorgehaltener Waffe zwingt er Balfour dazu, ein Blatt Papier zu nehmen und seinen Abschiedsbrief zu schreiben.

„Du wirst schreiben ... *Ich nehme mir das Leben, vergib mir, Lucille.*“

Balfour schreibt den kurzen Brief, Sir James drückt ab.

Sofort eilt Professor Burke aus dem Dunkel herbei, begleitet von zwei Polizisten. Sir James wird verhaftet.

Der Epilog beginnt nun. Die junge Frau, welche bislang nur als weiblicher Vampir zu sehen war, steht am Fuße der Treppe. Diesmal ist sie jedoch nicht in wallende Gewänder gehüllt, sondern erweist sich als völlig normale Dame, welche sich auf ihre Abreise vorbereitet.

„Wir haben hierfür mehr bekommen, als wir in einem Monat beim Theater verdienen!“, teilt sie Roger Balfours Butler mit. Sie nimmt ihren Koffer und begibt sich zum Ausgang. Auf dem Koffer prangt ein Schild und auf diesem ist zu lesen: *Luna, das fliegende Fledermausmädchen.*

Hibbs wird aus seinem Gefängnis entlassen und erfährt, daß all die unheimlichen Vorgänge von Professor Burke nur inzeniert wurden, um den Mörder Roger Balfours zu überführen.

Das hauptsächliche Problem des Films dürfte nun klar zu erkennen sein. In bester amerikanischer Tradition hatte die dortige Filmindustrie kein Problem damit, das Publikum während eines Films mit mysteriösen Vorgängen zu konfrontieren. Aber man scheute sich, das gezeigte Übernatürliche auch als solches zu akzeptieren. Nein, stattdessen musste stets eine rationale Erklärung gefunden werden. Über dieses für die amerikanische Filmwirtschaft der Stummfilmzeit typische Syndrom sind wir in der Vergangenheit bereits des öfteren gestolpert. Am Beispiel von **London After Midnight (1927)** ist zu erkennen, daß sich, auch nach den in den USA gezeigten erfolgreichen Filmen der deutschen Expressionisten, daran bis ins Jahr 1927 noch nichts geändert hat. Ein Film wie **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** hätte nach wie vor in den USA nicht produziert werden können, denn nach wie vor tendierten die großen Hollywoodstudios zu der Doktrin, daß große phantastische Produktionen entweder von *historischer, moralischer* oder *realistischer* Natur zu sein hätten.

Die Folge für **London After Midnight (1927)** liegt auf der Hand. Dieser Film, welcher vor allem in amerikanischen Quellen als der erste amerikanische Vampirfilm gepriesen wird, ist eigentlich gar keiner. Denn es spielen ja keine echten Vampire mit. Wenn man diesen Maßstab anlegt, ist nach wie vor Tod Brownings **Dracula (1930)** hier federführend. Hätte man auf den alles relativierenden Schluß verzichtet, spräche aus heutiger Sicht jedoch alles dafür, daß **London After Midnight (1927)** dem Subgenre des Vampirfilms alle Ehre gemacht hätte.

Dieser Eindruck entsteht, wenn man sich eine Dokumentation gleichen Namens ansieht, welche im Jahr 2002 von dem amerikanischen TV-Sender Turner Classic Movies in Auftrag gegeben wurde. Der Filmrestaurator Rick Schmidlin, der sich bereits durch die 250 Minuten Laufzeit vorweisende Restauration von *Greed (1924)* sowie der Rekonstruktion des Films *Touch of Evil (1958)* von Orson Welles einen Namen gemacht hatte, nahm sich des Films an und versuchte, eine bestmögliche Repräsentation dessen anzufertigen, was die Zuschauer am Abend der Premiere von **London After Midnight (1927)** über die Leinwand flimmern sahen. Da es keine Filmschnipsel mehr gab, bediente sich Rick Schmidlin einer Kopie des Drehbuches und etwa 200 Standbildern, um den Film zu rekonstruieren. Das Ergebnis dieser Sysyphusarbeit war eine 48 Minuten dauernde Dokumentation, welche

den Film in Form einer Bildergeschichte nacherzählt. Auch wenn dies für den tatsächlichen Film kein Ersatz sein kann, vermittelt diese Rekonstruktion jedoch einen Eindruck von der wahrscheinlichen Grundstimmung des Films und von Tod Brownings kreativer Arbeit. Hier fällt vor allem auf, daß **London After Midnight (1927)** wie schon zuvor **The Unknown (1927)** exquisit in Szene gesetzt worden war. Die Beleuchtung der unheimlicheren Szenen läßt darauf schließen, daß **London After Midnight (1927)** hier in der Tat gruselig gewesen sein dürfte - eine Eigenschaft, welche man im amerikanischen Horrorkino bislang nicht antraf. Interessant sind auch die Kulissen. Das verwilderte Anwesen Roger Balfours und die spinnwebenverhangenen Innenräume wecken Assoziationen mit Brownings vier Jahre später entstandenen **Dracula (1930)**. **London After Midnight (1927)** scheint so manchen Grundstein für diesen Horrorklassiker gelegt zu haben.



Lon Chaney und Marceline Day

Doch letztlich sind all dies nur Vermutungen, welche auf Indizien basieren. Ob sie zutreffen oder nicht, werden wir wahrscheinlich nie mehr erfahren. Schmerzhafter ist jedoch der Gedanke, daß sich mit diesem Film auch eine sehenswerte Vorstellung Lon Chaney's in Rauch auflöste. Auch wenn seine Darstellung des Professors Burke auf den Standbildern als nicht ungewöhnlich erscheint, sind jene von seiner zweiten Rolle des schwarzen Vampirs in hohem Maße faszinierend. Dies liegt vor allem in der Maske begründet, welche sich Lon Chaney für diesen Film ausdachte. Dabei war sie im Vergleich zu seinen

früheren Filmen wie **The Phantom of the Opera (1925)** vergleichsweise simpel, aber dennoch höchst effizient. Um die hervorstehenden Augen zu erzeugen, baute er sich Rahmen aus Draht, welche er wie ein Monokel in seine Augenhöhlen klemmte. Der Draht lag sehr eng an und sorgte dafür, daß Hautpartien wie die herabgezogenen Augenlider nicht verrutschten. Blinzeln war hierbei nicht mehr möglich und auch vereinzelte Berichte von Augenzeugen der Dreharbeiten zeugen davon, daß diese Prozedur teuflisch unangenehm für Chaney gewesen sein muß. Das irre Grinsen erzeugte er ebenfalls mit Draht. Diesen zog er quer durch seinen Mund und bog in seinem Mundwinkel die Drahtenden um, so daß das Grinsen unverrückbar in sein Gesicht gemeißelt blieb. Die Zähne modellierte er mit Guttapercha und zog sich eine Perücke über. Das war es dann auch schon, den Rest erledigte er mit herkömmlicher Schminke. Ebenso auffällig ist seine gebückte Körperhaltung und den Berichten der damaligen Filmvorführungen zufolge sei Lon Chaney hier schon beinahe einer Spinne gleich über den Boden gekrochen. Zusammen mit seiner Maske, Frack und Zylinderhut muß er somit eine sehr surreal anmutende Erscheinung gewesen sein.

Wie bereits erwähnt, zeigten sich die Kritiken zurückhaltend gegenüber dem Film. Dies spricht natürlich auch dafür, daß Tod Brownings Inszenierung durchaus ungewöhnlich und progressiv gewesen sein könnte, denn mit neuen Stilrichtungen taten sich die Filmkritiker der 20er Jahre nicht nur in den USA sehr schwer. Allerdings scheint die Geschichte durch den nicht zu verleugnenden Drang, jedes noch so kleine Detail irgendwie erklären zu wollen und dem Film somit das Gesicht eines *Whodunit*-Kriminalfilms² mit typischen *haunted house*-Elementen zu geben, als stellenweise sehr löchrig. Fragen Sie zum Beispiel nicht da-

²*Whodunit* ist ein Ausdruck für die typische Mördersuche in Filmen und bedeutet ins Deutsche übersetzt *Wer hat's getan?* Die bekanntesten Vertreter dieser Gattung von Kriminalfilmen sind die Verfilmungen der Romane von Agatha Christie.

nach, weshalb ein Immobilienmakler ausgerechnet um Mitternacht seine Geschäfte vor Ort abwickelt und ausgerechnet in diesem Augenblick mit Miss Smithson eine wichtige Zeugin auftaucht, ohne welche Burkes Plan nicht erfolgreich gewesen wäre. Oder fragen Sie auch nicht, wie Burke sich innerhalb kürzester Zeit nicht nur an Sir James vorbei zu Balfours Haus begeben konnte, sondern auch noch die Zeit hatte, sich dort als Vampir zu verkleiden. Und die Mutter aller Fragen ist natürlich, weshalb Sir James den Verdacht hegte, die neuen Mieter seien verantwortlich für Balfours Tod? Derartige Fragen sind schon alleine deshalb sinnlos, weil wir nicht mehr wissen, ob der Film sie nicht vielleicht doch beantwortete. Das Drehbuch zeigt sich hier etwas bedeckt. Für den Film könnte derartiges jedoch durchaus qualitätsmindernd gewesen sein. Denn auch wenn man bei phantastischen Filmen nicht unbedingt die Logik als Maßstab ansetzen sollte, gilt dies für Kriminalgeschichten umso mehr. Wenn der Film als Horrorfilm wegen des Schlusses nicht funktionierte und als Kriminalfilm noch zu sehr an den Haaren herbeigezogen war - funktionierte der Film dann überhaupt noch auf irgendeine Art und Weise?

Das Publikum jedoch liebte den Film. Mit einem für Chaney-Vehikel vergleichsweise lächerlichen Budget von 152.000 Dollar und einer Produktionszeit von lediglich 24 Tagen spielte diese Low Budget-Produktion in den USA insgesamt 721.000 Dollar ein und bescherte den MGM Studios somit einen Nettogewinn von mehr als einer halben Million Dollar. Damit rangierte **London After Midnight (1927)** auf Platz vier der erfolgreichsten MGM-Produktionen dieses Jahres.

Bei allen Bedenken gegenüber der tatsächlichen Qualität dieses Films bleibt **London After Midnight (1927)** durch seinen Erfolg und Lon Chaney's Auftritt wohl auch weiterhin der oberste Eintrag auf der Suchliste jedes Filmhistorikers und -sammlers. Aber auch wenn der Film eine Enttäuschung sein sollte, wäre er allemal sehenswert, soviel ist sicher. Rick Schmidlin's Rekonstruktion goß hier nochmals Öl ins Feuer, denn auch wenn Schmidlin hier die Möglichkeit schuf, daß wir uns einen zusammenhängenden Eindruck von dem Film machen können, zeigte er auch auf, daß die Rekonstruktion eines Films niemals den eigentlichen Film ersetzen kann. Die wesentlichste Erkenntnis ist, daß es gleichgültig ist, wieviel man über einen verschollenen Film weiß. Man weiß immer noch viel zu wenig.

Kapitel 33

The Cat and the Canary (1927)

Nahezu undurchdringlich erscheinen die dichten Spinnweben auf der Leinwand, als sich hinter ihnen undeutlich eine Hand in einem schwarzen Handschuh abzuzeichnen beginnt. Die Hand zerreißt die Spinnweben und diese geben den Blick frei auf eine völlig verstaubte Steintafel. Mit schnellen Handbewegungen wischt der schwarze Handschuh den Staub weg und der Blick wird frei auf eine darunterliegende Inschrift: „Carl Laemmle presents *The Cat and the Canary* from the Stage Play by John Willard“.

Diese ungewöhnliche Szene ist der Auftakt zu der Verfilmung von Willards gleichnamigem erfolgreichen Bühnenstück, **The Cat and the Canary (1927)**¹. Willards Bühnenstück wurde im Jahr 1921 erstmals aufgeführt und breitete sich schnell über die Theaterbühnen der westlichen Welt aus. Die Leute strömten hinein und *The Cat and the Canary* etablierte sich binnen kürzester Zeit als der wichtigste Prototyp der in einem unheimlichen Gemäuer spielenden Kriminalgeschichte. An dem in den 20er Jahren grassierenden Boom der *haunted house spoofs* ist *The Cat and the Canary* nicht unschuldig und noch bis heute liefert das Stück die Vorlage für die meisten Gruselfilme, in welchen ein exzentrischer Gutsbesitzer eine Auswahl nichtsahnender Erben zu sich einlädt und diese eine unheimliche Nacht über in Atem hält. John Willard plünderte für sein Werk darüber hinaus auch noch das zwei Jahre zuvor erschienene Werk *The Bat* von Mary Roberts Rinehart und übernahm von dort das Motiv des Verbrechers, welcher die verängstigte Gesellschaft heimsucht. Daher deckt *The Cat and the Canary* einen Großteil der inzwischen zu einem Klischee verkommenen Handlungselemente ab. Bekannte Filme, welche nach diesem Strickmuster verfahren, sind **House on Haunted Hill (1959)** sowie dessen Nachfolger, oder auch die herrlich anzusehende Krimiparodie *Murder by Death (1976)* mit David Niven, Peter Sellers, Peter Falk und Truman Capote.

Nachdem **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** mit großem Erfolg in den USA lief, zeigte der Film vor allem in zwei Punkten eine Wirkung. Erstens liebten die amerikanischen Produzenten und das Publikum die deutschen Produktionen mit ihrem hohen Grad an Stilisierung und Stimmung. Des weiteren sah Carl Laemmle **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** und war von dem Film sehr beeindruckt. Als der Regisseur von **Das Wachsfigurenkabinett (1924)**, Paul Leni, Deutschland verließ und in die USA auswanderte, zögerte Carl Laemmle nicht lange und nahm Paul Leni unter Vertrag. Da Carl Laemmle ein sehr entscheidungsfreudiger Mann war und auch Risiken nicht scheute, bedachte er Paul Leni mit einer Aufgabe, welche damals auch für Lenis Regiekollegen einzigartig war: Paul Leni sollte nicht nur Filme drehen, sondern er sollte für die Universal Studios vielmehr deutsch anmutende Filme drehen. Paul Leni unterzeichnete den Vertrag und so fand einer der ef-

¹**The Cat and the Canary**, aka **Spuk im Schloß**, aka **Gespenster im Schloß**, aka **Zwischen elf und elf** (Universal, USA 1927, Produktion: Carl Laemmle, Regie: Paul Leni, Drehbuch: Alfred A. Cohen, Robert F. Hill, nach dem gleichnamigen Bühnenstück von John Willard, Kamera: Gilbert Warrenton, Darsteller: Laura La Plante, Creighton Hale, Arthur Edmund, Carewe, Forrest Stanley, Gertrude Astor, Flora Finch, Tully Marshall, Martha Mattox, George Siegmann, Lucien Littlefield, Laufzeit: ca. 82 Minuten)

ektivsten Wissenstransfers der Filmgeschichte statt. In den folgenden Jahren drehte Paul Leni Filme, welche zwar aus amerikanischer Produktion stammten, aber stilistisch völlig in der Tradition der UFA standen. Somit leistete Paul Leni einen wesentlichen Beitrag zu der Entwicklung des Horrorfilms. Die anfänglichen Gehversuche der deutschen Expressionisten hatten mit **Faust: Eine deutsche Volkssage (1926)** die Entwicklung der rein visuellen Attraktivität zu einer konsequenten und ausgereiften Erzählform abgeschlossen, die Amerikaner hingegen hatten all die Jahre vorrangig die erzählte Geschichte und nicht deren künstlerische Verpackung im Auge. Das amerikanische Kino repräsentierte damals vorrangig Kommerz und Bombast, die deutschen Filme waren eher klein, aber anspruchsvoll. Carl Laemmle legte mit seiner Verpflichtung Lenis letztlich den Grundstein für den logischen Schritt des „künstlerischen Kommerzes“ und Paul Leni leistete hierbei die Pionierarbeit auf dem Regiestuhl.



Laura La Plante in der Rolle von Annabelle West

Auch wenn dieses Unternehmen Carl Laemmles aus heutiger Sicht etwas mutig erscheinen mag, war das Übertragen der Regie von **The Cat and the Canary (1927)** an Paul Leni letztlich nicht so riskant, wie es auf den ersten Blick den Anschein hat. Eine Verfilmung dieser Vorlage war nicht sonderlich schwierig. Die Geschichte hatte einen todsicheren Plot. Das Konzept eines Bühnenstückes läßt sich leicht auf die Leinwand übertragen, denn im schlimmsten Falle kann man das Werk immer noch auf einer Bühne darstellen und einfach abfilmen. Jeder durchschnittliche Regisseur hätte es geschafft, aus *The Cat*

and the Canary einen akzeptablen Film zu machen und schon alleine der Bekanntheitsgrad des Stückes rechtfertigte die Erwartung, daß der Film seine Produktions- und Lizenzkosten wieder einspielen würde. Die Regie bei dieser Verfilmung war somit nicht vorrangig ein anspruchsvoller Auftrag an einen europäischen Hoffnungsträger, sondern eine Chance für Paul Leni, sich in den USA zu beweisen. Die Herausforderung dieses Projektes bestand nicht darin, einen erfolgreichen Film zu machen, sondern zu zeigen, was er aus diesem Stoff herausholen kann.

Das größte Problem bei **The Cat and the Canary (1927)** hatte eigentlich der Autor Alfred A. Cohen vor sich, denn seine Aufgabe war es, das Bühnenstück für die Leinwand zu adaptieren. Nun haben Theateraufführungen die Eigenschaft, mit verschiedenen Orten der Handlung zu geizen und im Gegenzug sehr dialoglastig zu sein. Cohen musste also eine Vorlage, in welcher vorrangig gesprochen wird, für ein Medium adaptieren, in welchem nur in Form einiger Zwischentitel gesprochen werden kann. Cohen hat dies gut geschafft, aber die typischen Symptome eines Bühnenstückes sind dennoch spürbar. Hierzu gehört, daß der Fortgang der Geschichte weniger durch Aktionen vorangetrieben wird, sondern dies durch die Interaktion der dargestellten Charaktere untereinander geschieht. Der Film ist letztlich so dialoglastig, wie es ein Stummfilm denn sein kann. Das eigentliche Geschehen findet, einzelnen Episoden gleich, in sich nacheinander und gegenseitig ablösenden Kulissen statt. Und die eigentliche Handlung läßt sich in wenigen Sätzen zusammenfassen, denn die vielen Details, aus welchen der Film letztlich besteht, bringen die Geschichte oft nicht weiter. So sehen wir zum Beispiel eine längere Sequenz, in welcher sich Paul Jones, die männliche Hauptperson, im Schlafzimmer zweier Damen unter dem Bett versteckt. Diese Szene läuft mehrere Minuten und ist somit recht lang. Sie ist auch kurzweilig und lustig, es macht Spaß, sie zu sehen. Aber sie trägt zu der Geschichte nichts bei. Würde man die

komplette Sequenz herausschneiden, wäre der Film zwar kürzer, aber es wäre immer noch die gleiche Geschichte und von dem Schnitt fiel nichts auf. Derartige Beispiele gibt es mehrere und aus diesem Grund erscheint es nicht als sinnvoll, nun eine ähnlich detaillierte Nacherzählung des Inhalts wie bei **Faust: Eine deutsche Volkssage (1926)** oder **London After Midnight (1927)** vom Stapel zu lassen. Daher fassen wir uns hier kurz und ich gebe Ihnen das Größte mit auf den Weg. Einiges hiervon dürfte Ihnen durch die unzähligen Nachfolger des Films durchaus vertraut vorkommen.

Der alte Millionär Cyrus West lebte bis zu seinem Tod in einem riesigen Schloß. Er war sehr exzentrisch, auf Medikamente angewiesen und umgeben von Verwandten, welche ihn für völlig verrückt hielten. Und schlimmer noch, sie lauerten nur darauf, daß er endlich stürbe und somit den Weg zu seinem Vermögen freimache. Der alte Cyrus West sah sich in seinen letzten Tagen zunehmend in der Situation eines Kanarienvogels, der in seinem goldenen Käfig sitzt und um welchem herum die gierigen Katzen sitzen, welche ihm ans Leder wollen.

Aber Cyrus West zahlte es seiner Verwandtschaft heim. Vor seinem Tod verfügte er, daß sein Testament erst am 20. Jahrestag seines Ablebens verlesen werden dürfe. Er sagte es, er starb und von diesem Zeitpunkt an hieß es, sein Geist wandere durch die verlassen Hallen seines Schlosses.

Zwanzig Jahre später laufen die Vorbereitungen zum Verlesen seines Testaments. Der Notar trifft ein und beginnt seine Vorbereitungen. Der letzte Wille des Verstorbenen Exzentriker wurde von eben diesem Notar einst in einen Tresor weggeschlossen. Doch als er ihn öffnet, um die versiegelten Schreiben herauszuholen, findet er in dem Tresor noch etwas anderes: eine quietschlebendige Motte. Jemand hat den Tresor unbefugt geöffnet!

Dann treffen die Erben ein. Da wäre Harry Blythe, ein finster dreinschauender Mann. Das hübsche Luder Cecily Young trifft in Begleitung der alten und etwas verbiesterten Tante Susan Sillsby ein. Danach kommt Paul Jones, ein nervöser und ängstlicher junger Mann mit nicht sonderlich viel Grips in der Birne. Und zum Schluß kommt SIE, Annabelle West, ein hübsches und nettes junges Ding, welche mit Ausnahme des trottelligen Paul Jones von allen anderen Anwesenden nicht sehr geliebt wird.

Um Punkt Mitternacht ist es dann soweit, das Testament wird geöffnet. Alle Anwesenden freuen sich schon auf ihr hoffentlich großzügiges Erbe, aber der alte Cyrus macht ihnen einen Strich durch die Rechnung. Da die ganzen Erben ihn für völlig kirre hielten und sowieso nur hinter seinem Geld her waren, vermacht er sein komplettes Vermögen der jungen Annabelle, welche zum Zeitpunkt seines Todes nicht nur klein und unschuldig war, sondern auch als einzige noch seinen Nachnamen trug. Natürlich sind die restlichen Anwesenden von dieser Verfügung nicht begeistert. Darauf sollen sie 20 Jahre gewartet haben? Das Erbe hat allerdings einen kleinen Haken. Um zu vermeiden, daß es Annabelle ebenso erginge wie Cyrus, sei für diese Nacht ein Arzt bestellt, welcher Annabelles Geisteszustand untersuchen möge. Nur dann, wenn er ihr bescheinige, daß sie geistig gesund sei, dürfe sie das Erbe antreten. Sollte dies nicht der Fall sein, gäbe es noch einen zweiten Brief als Teil des Testaments, in welchem ein weiterer Erbe genannt sein soll. Dieser Brief dürfe erst nach Annabelles Untersuchung geöffnet werden und die darin genannte Person solle dann



Die illustre Gesellschaft versammelt sich

an ihrer Stelle das Vermögen erben. Und so sehr die Erbschleicher um Annabelle herum das eigentliche Testament hassten, bei dieser Klausel werden sie hellhörig. Man muß also nur dafür sorgen, daß Annabelle bis zum Eintreffen des Arztes an den Rand des Wahnsinns getrieben wird und schon hat man eine neue Chance auf den Reichtum!

Erneut klopft jemand an die Tür. Es ist ein Polizist. Er erzählt den Anwesenden, aus einer in der Nähe befindlichen Irrenanstalt sei ein gefährlicher Mörder ausgebrochen und er habe diesen bis zum Tor dieses Anwesens verfolgt. Er muß sich auf dem Grundstück oder gar Haus aufhalten! Daher ordnet der Polizist an, daß niemand das Haus verlassen dürfe und alle zusammen die Nacht in dem Schloß verbringen müssen, auch wenn es heißt, der Geist des alten Cyrus West würde hier spuken. Und beiläufig erwähnt er noch, wie man den entflohenen Mörder nennt: *Die Katze*.



Gleich wird der Notar gekrallt

Der Notar bittet Annabelle zu einem Gespräch unter vier Augen. Er teilt ihr mit, daß der Tresor und der Brief, in welchem der Ersatzerbe genannt ist, geöffnet wurden. Annabelle sei somit in höchster Gefahr. Zu ihrem Schutz möchte er ihr den genannten Namen mitteilen - doch bevor er dies tun kann, öffnet sich hinter seinem Rücken leise eine Geheimitür und eine klauenartige, behaarte Hand zieht ihn zu sich in die Dunkelheit. Annabelle stand mit dem Rücken zu dem Notar und bekam von diesem Vorgang daher nichts mit. Entsetzt über das spurlose und plötzliche Verschwinden des Notars alarmiert sie ihre

Verwandten. Doch diese reagieren lässig. Anscheinend verliert Annabelle, wie erhofft, allmählich ihren Verstand ...

Viel mehr an Handlung gibt es in **The Cat and the Canary (1927)** eigentlich nicht. Gut, natürlich wird gegen Ende noch die Leiche des Notars gefunden, Die Katze wird gefasst und für Annabelle findet die Geschichte einen glücklichen Ausgang. Der Löwenanteil der 82 Minuten Laufzeit geht jedoch für kleine Subplots drauf und es ist absolut nicht notwendig, hier alle Details zu verraten. Es ist nicht so wichtig, *was* Paul Leni hier verfilmte, sondern vielmehr, *wie* er es tat.

The Cat and the Canary (1927) wurde von Paul Leni als Komödie verfilmt. Dies ist naheliegend, denn auch das Bühnenstück nahm sich selbst nicht allzu ernst und wie wir inzwischen schon des öfteren festgestellt haben, konnte man in den 20er Jahren mit *haunted house spoofs* die Kassen klingeln lassen. Um einen solchen Film handelt es sich auch bei **The Cat and the Canary (1927)**, allerdings setzte Paul Leni hier noch einen drauf. Lassen wir nochmal kurz die bisherige Filmgeschichte Revue passieren und darüber nachdenken, welche wesentlichen Spielarten von Filmen über unheimliche Gebäude es bislang gab.

Da wäre als erstes das Motiv zu nennen, daß irgendwelche Erben durch Neider aus dem vermeintlichen Spukhaus vertrieben werden sollen. Als bekannteres Beispiel für einen solchen Film sei nochmals **Haunted Spooks (1920)** mit Harold Lloyd genannt. **The Cat and the Canary (1927)** fällt auch in diese Kategorie, wie man anhand der Inhaltsangabe unschwer erkennen kann.

Die zweite Kategorie derartiger Filme orientiert sich an *The Bat* und erzählt von einer Gruppe von Leuten, welchen ein Verbrecher auf die Pelle rückt. Das Beispiel schlechthin für einen solchen Film ist natürlich **The Bat (1926)** von Roland West. Auch hier macht sich **The Cat and the Canary (1927)** breit.

Die dritte Variante schildert die Abenteuer von Schatzsuchern oder auch Detektiven, wel-

che sich in ein unheimliches Haus begeben. Meistens treffen sie dort auf als Geister verkleidete Verbrecher, die ebenfalls auf der Jagd nach dem Schatz sind. Oder es gibt alternativ einen *mad scientist*, welcher sich in der Regel auch ein gefährliches Haustier hält, in den meisten Fällen einen Gorilla oder gleich einen Affenmenschen. Der bekannteste Vertreter dieser Sorte Film ist **The Monster (1925)** mit Lon Chaney. Und wie könnte es anders sein, auch in **The Cat and the Canary (1927)** gibt es als Subplot die Suche nach den im Haus versteckten Diamanten, welche Cyrus West einst bunkerte. Als Ersatz für den Gorilla können Sie, je nach persönlichem gusto, zwischen dem Mörder des Notars oder der Katze wählen.

The Cat and the Canary (1927) ist letztlich ein *Potpourri* der drei damals erfolgreichsten Rezepte für die Herstellung von Horrorkomödien - alles in einen Topf geworfen, ein paar Mal kräftig umgerührt und dann geschaut, was dabei herauskommt. Doch solch eine Vorgehensweise garantiert keinen erfolgreichen oder sogar guten Film. Paul Leni wählte daher eine Zutat, welche bislang noch niemand sonst benutzt hatte. Er konzipierte den Film nicht nur als eine weitere Komödie, wie es naheliegender gewesen wäre, sondern parodierte diese. Eine mutige Entscheidung, denn Witze über schon dagewesene Witze haben die Angewohnheit, völlig unwitzig und überflüssig zu sein. Wie es Paul Leni schaffte, diesen Gedanken in hochwertiger Form umzusetzen, schauen wir uns jetzt etwas genauer an.

Die typischen Komödien der Stummfilmzeit sind Filme aus der Welt des Slapstick. Sie bestehen aus völlig überzeichneten Figuren, welche sich in aberwitzigen und völlig außer Kontrolle geratenen Situationen wiederfinden. Tortenschlachten, wild gestikulierendes Herumgerenne, plakative Mimik und Derbheiten sind bekannte Merkmale von Slapstick-Filmen. Generell handelt es sich um recht niveaulosen und durch das Medium diktierten aktionsorientierten Humor, welcher wie ein Holzhammer das Lachen in sein Publikum hineinprügelt². Paul Leni sprang auf diesen Zug erst gar nicht auf, sondern brachte seinen Humor deutlich subtiler ans Volk.



Paul Jones, der einzige wirklich komische Charakter dieses Films

Es ist unklar, ob er dies absichtlich tat oder seine Eigenschaft als deutscher Filmemacher für diese Distanzierung zu dem Genre des Slapsticks sorgte, welches vor allem ein Merkmal des amerikanischen Films war und immer noch ist. Paul Leni verbannte den Holzhammer in seine Kiste und servierte den Humor stattdessen auf einem silbernen Tablett. Seine Charaktere sind, mit Ausnahme des quirligen Paul Jones, sehr ernsthaft bei der Sache und **The Cat and the Canary (1927)** somit ein Film, welcher die Lacher nicht gerade provoziert. Stattdessen packt Leni den Humor zu einem großen Teil in die Inszenierung. Anstelle seine Darsteller herumhampeln und sich selbst zu Deppen degradieren zu lassen, nehmen sich die Charaktere selbst ernst und Paul Leni nimmt die typischen Merkmale von Slapstick-Filmen anhand seiner Führung der Schauspieler, den Sets, der Beleuchtung und den Zwischentiteln auf's Korn. Wobei letztere manchmal sogar animiert sind. So wird zum Beispiel aus der stocksteifen Haushälterin nicht etwa eine komische Figur, weil sie Grimassen schneidet oder gegen Türrahmen läuft. Stattdessen steht sie einfach mit einem Desinteresse und Arroganz verströmenden Gesichtsausdruck nur in der Gegend herum. Paul Leni inszeniert

²Ähnlich wie die in den 90er Jahren beliebten Comedyserien im Fernsehen. Dort war der Humor zwar meist etwas subtiler, aber dafür zeigte hörbares Gelächter an, daß die gerade gezeigte Szene lustig war und daß man es nun auch als witzig zu empfinden habe. Ob es denn nun wirklich eine witzige Szene war, war irrelevant, denn der akustische Holzhammer erwies sich als ausgesprochen kompromißlos in dieser Frage.

sie jedoch im klassischen Stil, welcher typisch für Filmmonster und Bösewichter war: direktes Licht aus einer einzigen Lichtquelle strahlt das Antlitz der Haushälterin an und sorgt für harte Kontraste und verlängerte Schatten in ihrem Gesicht. Eine solche Inszenierung ist klischeehaft. Und genau über diese Klischees aus *haunted house spoofs* macht sich Paul Leni lustig. Zu Beginn des Films hält sich Paul Leni zurück und inszeniert den Film wie einen Thriller. Nach einigen Minuten führt er mit Paul Jones einen offensichtlichen Trottel in die Geschichte ein und steigert den subtilen Humor des Films dann bis zum Schluß stetig, jedoch ohne ihn jemals in den Vordergrund zu stellen. Paul Jones hingegen verwandelt sich immer mehr vom Trottel zum Helden.

Die Folge war natürlich, daß vielen Zuschauer des Films nicht auffällt, daß sie gerade eine Komödie sehen. Auch heute noch werden viele Artikel und Kritiken geschrieben, in welchen sich der Rezensent darüber aufregt, der Film bestünde aus *Overacting*. Bei solchen Dingen hat der Autor den Film anscheinend nicht verstanden, denn ansonsten wäre ihm wohl bewußt geworden, daß das hemmungslos übertriebene Schauspiel eine der wichtigsten Ingredienzen von Slapstick-Filmen ist und sich **The Cat and the Canary (1927)** dieses *Overacting* in wohl dosierter Menge und zu den richtigen Zeitpunkten zur Brust nimmt. Anstelle einen Witz einfach nochmal zu erzählen, wählte Paul Leni den Weg der unterschwellig Ironie und wie so oft erkennen viele Zuschauer die Satire nur, wenn man sie explizit darauf hinweist. Aber Paul Leni ließ den Holzhammer nunmal in seiner Kiste ruhen und erwartet von seinem Publikum stattdessen Aufmerksamkeit und Intelligenz.

Diese Subtilität des Humors ist keineswegs ein Mangel, welcher die Attraktivität von **The Cat and the Canary (1927)** mindert. Vielmehr ist es ein konstruktiver Beitrag zum Allgemeinbild des Films. Und dieses ist bemerkenswert, zu seiner Zeit für das amerikanische Kino sogar einzigartig. **The Cat and the Canary (1927)** ist ein waschechter Horrorfilm, aber von einer ungewöhnlichen Sorte. Paul Leni verfolgt hier nicht die Absicht, daß sein Publikum mit zittrigen Knien nach Hause läuft, worauf es zum Beispiel **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** anlegte. Im Gegenteil, **The Cat and the Canary (1927)** geht ausgesprochen sanft und familienfreundlich mit seinem Publikum um, sogar der Mord findet außerhalb der unmittelbaren Handlung statt und meidet die Leinwand. Er ist auch keine hochtrabende stilistische Orgie im Stile von **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** und anderer expressionistischer Filme, welche eine völlig uninteressante Geschichte in eine oftmals schon an geistige Onanie grenzende künstlerische Verpackung zwingen. Und er erzwingt auch keine offene Münder durch irrsinnigen optischen Aufwand wie **The Hunchback of Notre Dame (1923)**, **The Phantom of the Opera (1925)**, **The Lost World (1925)**, Filme von Fritz Lang oder **Faust: Eine deutsche Volkssage (1926)**. Und vor allem wird das Publikum nicht wie durch **The Unknown (1927)** irritiert und gestresst.

The Cat and the Canary (1927) vermittelt vielmehr ein Gefühl von Ruhe und Wärme. Es ist kein Film, welchen man auf der Stuhlkante sitzend anschaut. **The Cat and the Canary (1927)** fordert sein Publikum eher auf, es sich gemütlich zu machen, im Sinne von „*Draußen vor der Tür ist ein richtig kaltes Pißwetter, aber wissen Sie was? Setzen Sie sich auf das Sofa, ich wickle Sie in eine Decke ein und zünde das Kaminfeuer an. Dann koche ich Ihnen ein Kännchen Tee und diesen können Sie dann genüßlich schlürfen, während Sie auf Ihrer Leinwand zuschauen dürfen, was Annabelle West und ihre Verwandten alles treiben. Vielleicht noch etwas Gebäck dazu?*“ **The Cat and the Canary (1927)** ist ein behaglicher Film, nach dessen Ende man über ihn sagt, er sei einfach nur schön. Schönes, wohlthuendes Hollywoodkino. Bei einem Horrorfilm gab es derartiges vor **The Cat and the Canary (1927)** noch nie.

Dieses behagliche Gefühl erzeugt Paul Leni gerade durch den Verzicht auf vordergründige Blickfängerei und Sensationen. Die langsam (nicht langweilig) erzählte Geschichte, der Verzicht auf provoziertes Gelächter, sanfte Bilder anstelle greller Kontraste zwischen Hell und Dunkel, weiche Rundungen anstelle scharfer Kanten und die romantischen Kulissen in bester Gothic-Tradition bilden hierfür die Grundlage. Paul Leni zaubert auch des öfteren faszinierende Bilder auf die Leinwand, aber diese mutieren nie zum Selbstzweck - sie dienen nicht dem Film, sondern der Stimmung des Publikums. Einige dieser Szene beleuchten

wir jetzt im Detail.

Am eindrucksvollsten inszeniert ist der Anfang des Films. Dieser beginnt mit dem Freiwischen des Filmtitels, welches ich zu Beginn dieses Kapitels beschrieben habe. Doch das ist noch nicht alles. Nachdem die eröffnenden Filmtitel abgearbeitet sind, zeigt uns Paul Leni das Schloß des alten Cyrus West. Es ist ein Schloß wie aus einem Märchen, mit sehr hohen runden Türmen versehen, auf welchen spitz nach oben zulaufende Dächer ruhen. Das Schloß ist gemalt und Leni versucht erst gar nicht, das Gemälde realistisch aussehen zu lassen. Es ist ein Schloß aus einem Märchen, also soll es auch aussehen wie ein Schloß aus einem Märchenbuch. Ein Zwischentitel klärt uns auf, daß dort der für verrückt gehaltene und auf Medikamente angewiesene Millionär Cyrus West lebt. Paul Leni zeigt jetzt Cyrus West in seinem Lehnstuhl sitzend, relativ klein auf der Leinwand. Dann erscheinen die Glasflaschen der Medikamente überdimensional im Bild. Dies ist eine Überblendung, damit es aussieht, als wäre Cyrus West in einer Flasche gefangen. Dann erscheinen ebenso riesig wirkende schwarze Katzen, welche die erbschleichenden Verwandten darstellen. Sie starren Cyrus West an, fauchend, genau wie einen in seinem Käfig sitzenden Kanarienvogel.



Die Katzen und der Kanarienvogel

Den Tod des alten Cyrus und die Existenz seines Testamentes teilt Paul Leni nicht über herkömmliche Zwischentitel mit. An deren Stelle greift eine dürre, klauenartige Hand ins Bild, welche behaart ist wie die eines Monsters. Diese Hand zaubert Briefe hervor und hält sie in die Kamera.

Den Übergang zwischen diesem Prolog und der eigentlichen Handlung, welche 20 Jahre nach Cyrus Wests Tod spielt, verwischt Paul Leni, indem er diese traumartigen Bilder noch aufrecht hält. Die Kamera steht im Inneren des abgedunkelten Schlosses und der runde Lichtkreis einer Taschenlampe wandert über die Wände und das Mobiliar. Die Kamera ist hier subjektiv - wir sehen also nicht ihren Träger, sondern durch dessen Augen.

Der Film führt uns dann in einen Flur des Schlosses. Auf seiner linken Seite befinden sich hohe Fenster mit langen Vorhängen davor. Die Vorhänge wehen uns im Nachtwind entgegen, während wir den Gang entlanglaufen (eine Kamerafahrt, jawohl! Allzu viele haben wir bis zu diesem Punkt der Geschichte des Horrorfilms noch nicht gesehen ...). Wir betreten ein Zimmer und der schwarze Handschuh kehrt wieder auf die Leinwand zurück. Er öffnet eine Vertäfelung, dann den Tresor und legt einen Briefumschlag hinein.

Erst jetzt kehrt Paul Leni zu einer konventionelleren Erzählweise zurück und zeigt den Notar, wie er durch das draußen herrschende Sauwetter zur Eingangstür des Schlosses schleicht, den Türklopfer von Spinnweben befreit und anklopft. Dieser Anfang des Films ist bärenstark und gehört noch heute zu den besten und stimmungsvollsten Eröffnungen eines Horrorfilms.

Im weiteren Verlauf des Films läßt Paul Leni keine weiteren zusammenhängenden Szenen solcher Kraft auf seine Zuschauer los. Diese Szene hat vor allem die Aufgabe, für Ruhe im Zuschauerraum und die richtige Stimmung zu sorgen. Dies geschieht zugegebenermaßen durch wundervolle und die Aufmerksamkeit auf den Film lenkende Bilder, aber nun ist das Publikum angefixt und Paul Leni kann nach diesem Auftakt etwas dezenter fortfahren. Statt eines großen Brockens gibt es fortan immer wieder kleinere Häppchen für den Zuschauer. Da wäre zum Beispiel die Szene, in welcher Cecily und Tante Susan eintreffen. Ihr Taxi

hält vor der Toreinfahrt, mitten im nächtlichen Sturm. Der Chauffeur weigert sich, bis in den Hof des Hauses zu fahren, denn dort gäbe es Geister. Das Wort *GHOSTS* füllt einen eigenen Zwischentitel und ist in krakeliger Handschrift geschrieben. Und die Buchstaben zittern, als ob sie Furcht hätten. Dieser Zwischentitel ist in einen Close-Up des ängstlichen Fahrers hineingeschnitten und man hört ihn das Wort förmlich mit zittriger Stimme sprechen.



Die Hand streckt sich nach dem Diamanten aus

Ein anderes Klischee, womit Paul Leni sehr spielerisch umgeht, ist die aus dem Dunkel ausgestreckte, scheinbar körperlose Hand, welche sich langsam und unbemerkt einer Person von hinten nähert. Leni zelebriert dies mehrfach, so läßt er auch den Notar in einer verborgenen Tür verschwinden. Solche Szenen war man bereits vor 1927 gewohnt - in den meisten der *haunted house spoofs* taucht eine solche Szene auf und auch Lon Chaney setzte gerne die herrenlose Hand ein, zum Beispiel in seinen bekannteren Werken **The Phantom of the Opera (1925)** und *Laugh, Clown, Laugh (1928)*. Doch bei Leni ist

hier eine Kleinigkeit anders. Es handelt sich nämlich um die skurrile, bepelzte Klauenhand, welche man im Prolog sieht. Ein weiterer Fall der leichten Übertreibung eines Klischees und ein Freudfest für Zuschauer, welche sich in der Welt des Films gut genug auskennen, um derartiges wiederzuerkennen. Der Höhepunkt dieser Handszenen ist jedoch erreicht, als Annabelle West schlafend in ihrem Bett liegt, mit dem gefundenen Cyrus-Diamanten an einer Kette um den Hals. Neben ihrem Bett öffnet sich die Wandvertäfelung und die Hand kommt hervor (Feuillade?). Die Hand nähert sich dem Diamanten, ihr Schatten fällt bedrohlich über Annabelles schlafendes Gesicht (**Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)?**). Die Hand verharrt kurz bevor sie das Objekt der Begierde berührt, als habe sie Angst davor, bemerkt zu werden (**The Phantom of the Opera (1925)**?). Sie zögert nochmal. Und nochmal. Und dann, als man sich schon mehrfach gefragt hat, ob sie sich nun wieder zurückziehen wird oder Annabelle erwacht, denn alle anderen Möglichkeiten wurden inzwischen bereits verspielt ... schnellt die bislang ach so vorsichtige Hand einfach vor und reißt Annabelle den Diamanten vom Hals, als sei sie ein billiger Handtaschenräuber. **DAS** ist der Humor von **The Cat and the Canary (1927)**!

An einer anderen Stelle des Films verkriecht sich Paul Jones unter dem Bett von Cecily und Tante Susan, weil er nicht entdeckt werden möchte. Auch das gab's schon unzählige Male und es gehört zum Standardrepertoire des Slapsticks. Dementsprechend wartet das Publikum darauf, daß die urkomische Situation eintritt und Paul Jones wie von der Tarantel gestochen unter dem Bett herausgeschossen kommt. Vielleicht hüpfT Tante Susan vielleicht noch vor Schreck Cecily in die Arme? Aber weit gefehlt. Es passiert überhaupt nichts. Cecily und Susan reden miteinander, Paul Jones bleibt unter dem Bett liegen. Nicht einmal die notorische Hand, welche unter dem Bett und vor Pauls Nase nach einem heruntergefallenen Ohrring oder etwas ähnlichem tastet, kommt nun ins Spiel. Wie schon bei der Szene mit dem Diebstahl des Diamanten beschrieben, läßt Paul Leni hier jede Gelegenheit verstreichen, auf welche sich die *haunted house spoofs* gestürzt hätten wie der Bulle auf's Gatter. Selbst als die Frauen sich für die Nachtruhe entkleiden, kommt Paul Jones noch nicht aus seinem Versteck hervor und spätestens bei dieser Stelle ertönt im Slapstick-Genre die Alarmsirene jedes Autoren.

Paul Jones bleibt hier einfach liegen und die Kamera wechselt in seine subjektive Perspek-

tive.

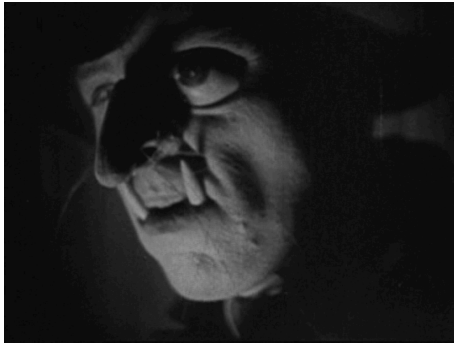
Cecily steht direkt vor dem Bett und wir sehen ihre Beine. Ihr Unterrock fällt herab und wir können ihre nackten Beine sehen. Das ist nicht nur die Grenze dessen, was Hollywood von weiblichen Körpern zu zeigen bereit war, sondern auch unverhohlenen erotisch, denn die Beine sind, aus männlicher Sicht, wohlgeformt und wunderschön. Doch als man als Zuschauer noch auf die Beine starrt, läßt sich im Hintergrund des Bildes Tante Susan in einen Sessel plumpsen und schält ihre krampfartigen Beine aus den Stützstrümpfen.

DAS ist der Humor von **The Cat and the Canary (1927)**!

Natürlich wird Paul Jones dann doch noch unter dem Bett entdeckt. Dies geschieht jedoch nicht wie üblich wegen verlorener Ohringe, der Suche nach Pantoffeln oder weil Paul niesen muß. Nein, stattdessen kramt Paul Leni nüchtern den wohl beklopptesten Auslöser hervor, den man sich denken kann, als Tante Susan freudig mitteilt,

„Ich muß aber noch unter dem Bett nachsehen, ob sich darunter jemand versteckt. Und ich habe noch *nie* jemanden dort gefunden, hihi!“

Und auch DAS ist der Humor von **The Cat and the Canary (1927)**! Das nächste Mal sagen wir es gemeinsam im Chor.



Die Katze

Den kompletten Film über verwöhnt Paul Leni das Auge mit erstklassigen Bildern. Sie sind nicht atemberaubend, aber von durchweg sehr hohem Niveau. Angesichts der Herkunft Paul Lenis kann man erwarten, daß er viel mit Licht und Schatten spielt. Und das tut er auch, manchmal bescheiden und der Stimmung zuträglich, manchmal auch in den Diensten der Ironie, zum Beispiel wenn sich an einer Wand ein riesiger, bedrohlich aussehender Schatten zu wachsen beginnt, sich dann aber jedoch herausstellt, daß es sich nur um die deutlich kleinere Haushälterin handelt, die Koffern bepackt den Gang entlangtrippelt.

Auch über die anderen Bildinhalte behält Paul Leni stets die Kontrolle. Seien es die Schauspieler oder auch nur ein kleiner Teil der Dekoration, nichts überläßt er dem Zufall. Auch unauffälligere und dennoch komplexe Arrangements der Szenen kommen vor, unter anderem wenn Annabelle West in einem Raum steht, von ihrem Verwandten umgeben, was unterbewußt erneut das Bild des Kanarienvogels und der Katzen heraufbeschwört. **The Cat and the Canary (1927)** wurde von den Kritikern wegen des hohen künstlerischen Anspruchs in den höchsten Tönen gelobt und dies waren nicht nur leere Worte. Wenn man sich den Film heute ansieht, erscheint er streckenweise zwar sauber inszeniert, aber nicht spektakulär und man droht zu denken, daß die zeitgenössischen Kritiker hier etwas sehr überschwenglich auf den Film reagiert haben könnten und sich dies in ihren wohlwollenden Kritiken niederschlug. Dem ist aber nicht der Fall, denn in Unterschied zu den Kritikern des Jahres 1927 haben Sie bereits Filme wie **Dracula (1930)** oder **Frankenstein (1931)** gesehen und nehmen viele Elemente der Regie und der Bühnengestaltung als selbstverständlich hin, welche im Jahr 1927 noch etwas wirklich neues waren. Das verwegene Spiel mit Elementen des Gothic, von den nackten Steinwänden der Hallen des Schlosses über im Dunkel verborgene Geheimtüren bis hin zu dem massiven Einsatz von Spinnweben, welche Gegenstände überziehen und Durchgänge verhängen, dies alles sind Dinge, welchen Paul Leni zu einem hohen Maß an filmischer Reife verhalf. Paul Leni lieferte mit **The Cat and the Canary (1927)** nicht nur ein überzeugendes Hollywooddebüt ab, sondern drehte

mit diesem Film die erste Kombination aus amerikanischem Kommerz und europäischer Ambition, welche den Weg bereitete, dem das Horrorgenre über die Jahrzehnte hinweg folgen sollte. Die Horrorfilme der 30er Jahre, ja sogar noch die Produktionen der Hammer Studios und Roger Cormans, können **The Cat and the Canary (1927)** als den Vorfahren betrachten, welcher die Weichen für sie stellte. An weiteren signifikanten visuellen Elementen des Horrorfilms kamen im Laufe der Jahrzehnte eigentlich nur noch der Vollmond, Bodennebel aus Trockeneis und Blut hinzu. Dementsprechend gibt es auch vier Remakes des Films. Da wäre die unmittelbare Talkie-Neuverfilmung **The Cat Creeps (1930)** von Rupert Julian sowie dessen spanischsprachige Alternativfassung **La voluntad del muerto (1930)**, **The Cat and the Canary (1939)** besetzte Bob Hope den Durchbruch als Schauspieler, sowie die Neuverfilmung **The Cat and the Canary (1979)** durch den vorrangig als Produzent und Regisseur bekannten Radley Metzger mit Honor Blackman und Edward Fox in den Hauptrollen. Hinzu kommt noch eine Anzahl von TV-Produktionen, Cartoons und Kurzfilmen.

Aber auch wenn sich Ihr filmhistorisches Interesse in Grenzen hält, ist **The Cat and the Canary (1979)** das Ansehen auf jeden Fall wert. Falls Sie Filme mögen, welche die Kunst der hintergründigen Ironie pflegen, gehört der Film zu Ihrem Pflichtprogramm. Wenn Sie den leisen Horror und angenehmes Gruseln mögen, dann gilt dies ebenfalls. Sollten Sie ein Fan der in den späten 20er Jahren berühmten Komödiendarstellerin Laura La Plante sein, kommen Sie um das Ansehen dieses Films auch nicht herum, denn sie spielt hier die Hauptrolle. Sollten Sie jedoch einen Film erwarten, bei welchem Ihnen der Horror ins Gesicht springt und es im Minutentakt Höhepunkte und überraschende Wendungen hagelt, werden Sie sich bei **The Cat and the Canary (1979)** wahrscheinlich langweilen.

Kapitel 34

1927

Das Jahr 1927 stellt für viele Filmfans ein magisches Datum dar, denn in diesem Jahr wurde in Hollywood die *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* ins Leben gerufen, mit Douglas Fairbanks als ihrem ersten Präsidenten. Die ersten Preisverleihungen fanden jedoch erst im Jahr 1929 rückwirkend statt. Des Weiteren begann sich eine technische Revolution am Himmel abzuzeichnen, als im Oktober *The Jazz Singer* (1927) in den USA anlief. In diesem Film hörte man zum ersten Mal gesprochene Worte über die Lautsprecher. Allerdings hält sich dies bei *The Jazz Singer* (1927) noch in Grenzen, denn der Film sollte nur in einigen Szenen echten Gesang bieten. Der Ton dieser Szenen war auf Schallplatten aufgezeichnet, welche parallel zum Bild abgespielt wurden. Der Rest des Films war ein herkömmlicher Stummfilm mit Zwischentiteln.

In den deutschen Kinos begann **Metropolis** (1926) seinen Siegeszug, in den USA räumte *Wings* (1927) ab und F.W. Murnau gab in Hollywood seinen Einstand mit *Sunrise* (1927). Doch in der Welt des Horrorfilms blieb es verhältnismäßig ruhig. In Deutschland war das Genre tot, es verließ nur ein einziger Horrorfilm die deutschen Produktionshallen. Die Amerikaner schickten sich mit ihren drei großen Horrorproduktionen **The Unknown** (1927), **London After Midnight** (1927) und **The Cat and the Canary** (1927) an, etwas mehr Niveau in ihr Programm zu bringen, gaben sich ansonsten allerdings auch recht bedeckt. Die spärliche Liste der kleineren Filme, welche dieses Jahr sonst noch in die Kinos kamen, gehen wir an dieser Stelle kurz durch.

Nachdem Paul Leni die Arbeiten an **The Cat and the Canary** (1927) und **The Man Who Laughs** (1928) abgeschlossen hatte, übertrug ihm Carl Laemmle die Regie an einer Folge aus der beliebten Kriminalserie um den Detektiv Charlie Chan. **The Chinese Parrott** (1927)¹ würde in dieser Chronik eigentlich nicht erwähnt werden, wenn da nicht Paul Leni gewesen wäre, denn er konnte einfach nicht die Finger von der schweren, dunklen Atmosphäre lassen, welche Horrorfilme auszeichneten. Charlie Chan ist in diesem Film auf der Suche nach einigen Perlen, außerdem gibt es noch ein Kidnapping. Sehen Sie sich diesen Film wegen des Horrorambientes an, nicht wegen der Handlung - falls Sie es jemals schaffen sollten, eine Kopie des Films in die Finger zu bekommen.

In England lief ein Kurzfilm mit dem Titel **Faust** (1927)² an, der sich an Gounods Opernfassung der Thematik orientierte. Der Film war Bestandteil einer Serie, welche den Titel *Cameo Operas* trug. Viel mehr ist über den Film nicht mehr in Erfahrung zu bringen.

¹**The Chinese Parrott** (*Universal, USA 1927, Produktion: Carl Laemmle, Regie: Paul Leni, Drehbuch: J. Grubb Alexander, nach Motiven von Earl Derr Biggers, Kamera: Ben Kline, Darsteller: Sojin, Marian Nixon, Florence Turner, Hobart Bosworth, Edward Burns, Laufzeit: ca. 64 Minuten*)

²**Faust** (*England 1927, Regie: H.B. Parkinson, Darsteller: Herbert Langley, Margot Lees, A.B. Imeson, Laufzeit: ca. 20 Minuten*)

Gleiches gilt über den Cartoon **Felix the Cat Switches Witches (1927)**³, in welchem es der Zeichentrickkater Felix mit einer Hexe und Hobgoblins zu tun bekommt.

Mit **The Gorilla (1927)**⁴ führt der Weg zurück in das Revier der *haunted house spoofs*. Im altgedienten dunklen Haus geschieht ein Mord. Alice Townsend, die Tochter des Opfers, ihr Geliebter und ehemaliger Sekretär des Opfers namens Marsden und der gemeinsame Freund Stevens erhalten eine Nachricht, in welcher sie davor gewarnt werden, sich um Mitternacht noch im Hause aufzuhalten. Doch dann tauchen überraschend zwei Männer vor der Haustür auf, Garrity und Mulligan. Wie sich herausstellt, handelt es sich bei ihnen um zwei Detektive, aber auch ihre Anwesenheit sorgt nicht dafür, daß die seltsamen Geräusche in dem Gemäuer aufhören. Schlimmer noch, einige Leute verschwinden spurlos. Am Ende stellt sich heraus, daß Marsden ebenfalls ein Detektiv ist und er entlarvt Stevens als denjenigen, der sich ein Gorillakostüm überstreift und Morde begeht. Dieser Film zeigt eine saubere Arbeit des Regisseurs und des Kameramannes, aber letztlich hilft dies dem Film nicht weiter. Die unzähligen Slapstickeinlagen der Detektive und Hauptpersonen Garrity und Mulligan ruinieren den stark an Edgar Allan Poes *The Murders in the Rue Morgue* angelehnten Film völlig. Im Laufe der Zeit entstanden zwei bessere Remakes des Films, **The Gorilla (1930)** und **The Gorilla (1939)**. Im Gegensatz zu dem Original sind diese beiden Filme auch noch erhältlich.

Eine weitere Komödie über einen Affenmenschen wurde gedreht, **The Missing Link (1927)**⁵. Dieser Film war kein *haunted house spoof*, sondern, wie der Name bereits andeutet, eine Film mit einem prähistorischen Affenmenschen. Mit Horrorelementen zeigt sich diese Komödie äußerst zurückhaltend, lediglich der Affenmensch selbst tangiert das Genre.

Zwar nicht unbedingt horrorähnlicher, aber auf jeden Fall niveauvoller, war **Mockery (1927)**⁶, eine Zusammenarbeit Benjamin Christensens und Lon Chaney. Wie bereits bei **The Chinese Parrott (1927)** handelt es sich bei diesem Film streng genommen keineswegs um einen Horrorstreifen, allerdings konnte auch die der Regisseur seine eigene Vergangenheit nicht ruhen lassen und wurde in Form einer düsteren Inszenierung rückfällig. Der Film spielt während der Zeit des russischen Bürgerkrieges. Christensen zeigt in dem Film ausgesprochen unangenehme Bilder von Folterungen und der Plünderung von Leichen durch Hungernde, so daß der Film es sich auf jeden Fall verdient, hier erwähnt zu werden - wenn gleich auch nur als kurze Randnotiz. Doch hiervon abgesehen lohnt sich der Film auch nur für Fans von Lon Chaney.

Prelude (1927)⁷ war zwar nur ein Kurzfilm, aber dafür direkt mit dem Horrorgenre verbunden. In direkter Anlehnung an Edgar Allan Poes *The Premature Burial* träumt ein Mann, er würde lebendig begraben. Aber auch dieser Film ist letztlich aufgrund seiner Laufzeit von nur 8 Minuten nicht von Relevanz für das Genre, denn bevor die Thematik ihre Wirkung entfalten kann, ist der Film schon wieder vorbei. Der Film war auch von Anfang bis Ende eine Eigenproduktion eines gewissen Castleton Knight - er schrieb das Drehbuch, übernahm die Regie, war sein einziger Hauptdarsteller und nach der Fertigstellung des Films kümmerte er sich auch um den Vertrieb.

³**Felix the Cat Switches Witches** (*Educational Films, USA 1927, Regie: Otto Messmer, Laufzeit: ca. 10 Minuten*)

⁴**The Gorilla** (*First National Pictures, USA 1927, Regie: Alfred Santell, Kamera: Arthur Edeson, Darsteller: Charles Murray, Fred Kelsey, Walter Pidgeon, Alice Day, Gaston Glass, Laufzeit: ca. 90 Minuten*)

⁵**The Missing Link** (*Warner Bros., USA 1927, Regie: Charles Reisner, Drehbuch: Charles Reisner, Darryl F. Zanuck (unter dem Pseudonym Gregory Rogers), Kamera: Devereaux Jennings, Darsteller: Syd Chaplin, Ruth Hiatt, Sam Baker, Tom McGuire, Crauford Kent, Nick Cogley, Laufzeit: ca. 79 Minuten*)

⁶**Mockery** (*MGM, USA 1927, Regie: Benjamin Christensen, Drehbuch: Bradley King, Kamera: Merritt B. Gerstad, Darsteller: Lon Chaney, Barbara Bedford, Ricardo Cortez, Charles Puffy Laufzeit: ca. 80 Minuten*)

⁷**Prelude** (*Knight, England 1927, Regie: Castleton Knight, Drehbuch: Castleton Knight, basierend auf Edgar Allan Poes The Premature Burial, Darsteller: Castleton Knight, Laufzeit: ca. 8 Minuten*)

Angesichts der Qualität der hier beschriebenen Filme könnte man dieses Filmjahr völlig aus den Annalen des Horrors streichen, wären nicht **The Unknown (1927)**, **London After Midnight (1927)** und **The Cat and the Canary (1927)** gewesen. Neben diesen drei Klassikern scheint 1927 ansonsten nur bedingt horrortaugliches Material oder schlichtweg Schrott produziert worden zu sein. Aber wir haben Glück, denn schließlich drehte der Horror-Workaholic dieses Jahres, Tod Browning, noch einen weiteren Horrorfilm: **The Show (1927)**⁸. Dieser Film entstand kurz vor **The Unknown (1927)**, spielt ebenfalls im Schaustellermilieu und wird inzwischen als Vorläufer von Brownings **Freaks (1932)** angesehen. Allerdings musste Tod Browning bei diesem Film auf seinen geistigen Zwilling Lon Chaney verzichten, ein böses Omen. Stattdessen holte Tod Browning den ebenfalls sehr begabten Lionel Barrymore an den Set, aber auch er konnte den Film nicht vor der Mittelmäßigkeit bewahren. **The Show (1927)** gilt als einer der schlechteren Filme aus Brownings Gesamtwerk.

Der Film spielt im *Palast der Illusionen*, einer Schaustellerbude, welche eigenartiges Geister und mißgebildete Menschen vorführt. Wie auch **The Unknown (1927)** schildert der Film eine Dreiecksbeziehung zwischen einem Draufgänger, einer hübschen jungen Frau und einem Südländer, in diesem Falle einem Griechen. Diese drei Personen sind alle in der gleichen Show beschäftigt, in welcher die Hinrichtung des heiligen Johannes nachgespielt wird. Der fiese Grieche wechselt am Schluß während einer Vorstellung eine echte Axt nicht gegen ihren Ersatz aus Pappmachee aus und sein Rivale wird hierdurch um einen Kopf kürzer. Doch dann wacht der Grieche wieder auf - alles nur geträumt. Die Handlung hat Ähnlichkeiten mit **The Unknown (1927)**, wobei uns dort ein derart dämliches Ende jedoch zum Glück erspart bleibt. Abgesehen von der Köpfungssequenz dürfen sich die Freunde des Horrors noch an einigen Monstrositäten erfreuen, darunter eine Riesenspinne mit menschlichem Kopf sowie ein übergroßer Feuersalamander. Der Film ist zwar nicht gut, aber dennoch interessant. Den größten Beitrag liefert hier die Szene der Köpfung, denn für das Jahr 1927 war diese schon ziemlich starker Tobak. In den Punkten der Glaubwürdigkeit, der Spannung und der Charakterzeichnung hält **The Show (1927)** einem Vergleich mit **The Unknown (1927)** nicht stand. Diese drei Aspekte sind jedoch für einen Horrorfilm sehr wichtig und als Folge dessen funktioniert **The Show (1927)** als Horrorfilm nicht richtig. Fans von Browning sollten sich den Film jedoch auf jeden Fall ansehen.

Zurück zu der Kategorie der eher überflüssigen Filme. **Spook Spoofing (1927)**⁹ ist ein weiterer kurzer Slapstickstreifen. Dieses Mal spielt die Handlung jedoch nicht in einem alten Haus, sondern die Hauptpersonen übernachten gleich auf einem Friedhof. Der Rest ist das übliche Standardprogramm.

Auf der traditionellen Schiene der Spukhäuser fährt ein weiterer, ebenfalls verschollener Kurzfilm mit dem knappen und ehrlichen Titel **Spooks (1927)**¹⁰. Damit wäre das noch vorhandene Wissen über den Inhalt dieses Films bereits erschöpft.

Und der eingangs angesprochene einzige deutsche Horrorfilm dieses Jahres war **Svengali (1927)**¹¹, eine Verfilmung von George Du Mauriers Roman *Trilby*. Der Film war weder sonderlich erfolgreich noch sehenswert. Interessant wird er lediglich durch den Darsteller des Svengali, Paul Wegener. Aber auch dieses Interesse ist wohl eher akademisch.

⁸**The Show** (MGM, USA 1927, Regie: Tod Browning, Drehbuch: Waldemar Young, Joseph Farnham, nach dem Roman *The Day of Souls* von Charles Tenney Jackson, Kamera: John Arnold, Darsteller: Lionel Barrymore, John Gilbert, Renée Adorée, Edna Tichenor, Laufzeit: ca. 70 Minuten)

⁹**Spook Spoofing** (Hal Roach Studios, USA 1927, Regie: Robert F. McGowan, Drehbuch: Robert A. McGowan, Kamera: Art Lloyd, Darsteller: Johnny Aber, Charles A. Bachman, Joe Cobb, Jackie Condon, Laufzeit: ca. 20 Minuten)

¹⁰**Spooks** (Bray, USA 1927, Regie: Robert B. Wilcox, Laufzeit: ca. 20 Minuten)

¹¹**Svengali** (Terra Film, Deutschland 1927, Regie: Gennaro Righelli, Drehbuch: Max Glass, Darsteller: Paul Wegener, Alexander Granach, Hertha von Walter)

Und **The Wizard (1927)**¹² war ein direktes Remake des französischen Erfolges **Baloo (1913)**, also ein weiteres Exemplar aus der Riege der Gorillafilme. Auch **The Wizard (1927)** legt den Schwerpunkt auf das Komödienhafte, trägt aber dennoch vergleichsweise dick Horrorelemente auf. Dies rettete den Film aber auch nicht davor, von *Variety* mit einem gähnenden Kommentar als weiteren Vertreter der immer gleich schmeckenden Horrorsoße abgekanzelt zu werden. Die Rolle des *mad scientist* übernahm in diesem Film übrigens Gustav von Seyffertitz, dem wir im Vorjahr wiederholt begegneten und das Drehbuch stammt aus der Feder des Regisseurs von **The Lost World (1925)**.

Damit wäre dieses für Horrorfreunde eher dürftige Jahr abgehandelt. Nun wird es Zeit, mal wieder die Zeitmaschine anzuwerfen und Zeuge eines schrecklichen Geschehens zu werden, welches im Jahr 1928 seinen Lauf nahm.

¹²**The Wizard** (Fox Film, USA 1927, Regie: Richard Rosson, Drehbuch: Harry O. Hoyt, Andrew Bennison, nach dem Roman von Gaston Leroux, Kamera: Frank Good, Darsteller: Edmund Lowe, Leila Hyams, Gustav von Seyffertitz, George Kotsonaros, Laufzeit: ca. 65 Minuten)

Kapitel 35

Eine kurze Reise durch die Zeit

„Junger Mann, 18, sucht Anstellung auf dem Land. Edward Budd, 406 West 15th Street“, lautete das Stellengesuch in der Sonntagsausgabe der New York World vom 27. Mai 1928. Edward Budd lebte mit seinen Eltern und seinen vier Geschwistern in Brooklyn und hatte die trostlose Stadt mit ihren nicht vorhandenen Zukunftsperspektiven gründlich satt. Daher hoffte er, einen Job außerhalb der Straßenschluchten New Yorks zu finden und gab diese Anzeige auf.

Am Montag, den 28. Mai, klingelte es an der Tür der Budds. Edwards Mutter, Delia, öffnete die Tür und begrüßte einen sympathisch aussehenden alten Mann mit grauen Haaren und einem grauen Schnurrbart, gekleidet in einen ebenso grauen, leicht abgetragenen Anzug. Er stellte sich ihr als Frank Howard vor und er sei Farmer in Farmingdale, Long Island. Er habe Edwards Anzeige gelesen und würde nun gerne mit dem jungen Mann über einen Job sprechen.

Doch Edward war gerade nicht zuhause. Er besuchte derzeit Willie, seinen besten Freund. Delia Budd rief daher ihre fünfjährige Tochter Beatrice und trug ihr auf, zu Willies Haus zu laufen und Edward zu holen. Der alte Mann lächelte Beatrice noch dankbar an und gab ihr zur Belohnung einen Nickel mit auf den Weg.

Während sie auf Edwards Ankunft warteten, begann ein Gespräch zwischen Delia und ihrem Gast. Er sei vor seiner Pensionierung als Dekorateur bei einem Innenarchitekten tätig gewesen, erzählte Frank Howard ihr. Von seinen Ersparnissen habe er sich dann ein Stück Land gekauft und bestelle es seitdem mit Hilfe eines Angestellten sowie seinen sechs Kindern. Inzwischen habe er eine aus mehreren hundert Hühnern bestehende Zucht aufgebaut, sogar sechs Milchkühe könne er mittlerweile sein eigen nennen. Doch leider habe ihn seine Frau vor einiger Zeit verlassen und mit den ganzen Kindern sitzen lassen, weshalb er auf Hilfe angewiesen sei. Da sein Mitarbeiter gekündigt habe, suche er daher dringend einen Ersatz.

Nach Edwards Ankunft fanden sich die beiden Männer auf Anhieb sehr sympatisch. Frank Howard bot Edward einen Lohn von 15 Dollar pro Woche und Edward nahm dankend an. Frank Howard war sogar daran interessiert, auch Willie einzustellen. Er vereinbarte mit den beiden Jungs, daß er am Samstag, den 2. Juni, mit seinem Auto vorbeikommen und sie abholen würde.

Der große Tag nahte, aber Frank Howard ließ sich nicht blicken. Der Tag verann, aber der alte Mann erschien nicht. Dann fanden sie im Briefkasten ein Telegramm, in welchem geschrieben stand, Mr. Howard sei etwas dazwischengekommen und er würde sich am nächsten Morgen melden.

Am nächsten Morgen stand Frank Howard dann tatsächlich vor der Tür. Er entschuldigte sich für sein Nichterscheinen und überreichte Delia Budd als Zeichen seines schlechten Gewissens einige Erdbeeren und Käse - von ihm selbst gepflückt und hergestellt, betonte er ausdrücklich. Delia verzieh dem netten alten Mann natürlich sofort und lud ihn zum ge-

meinsamen Mittagessen ein. Frank Howard nahm dankend an und lernte so auch Edwards Vater Albert kennen. Albert war zuerst von dem alten Mann in seinem zerknitterten Anzug nicht sehr begeistert, aber schon nach wenigen Sätzen war das Eis zwischen den beiden Männern gebrochen.

Kaum hatten sie sich an den Mittagstisch gesetzt, öffnete sich die Tür und hereim kam Grace, die zehnjährige Tochter der Budds. Sie war ein wahrhaft niedliches Mädchen, welches wahrscheinlich einmal zu einer wunderschönen Frau erblühen würde. Mit ihrer Freundlichkeit und fröhlichen Natur war sie in der ganzen Straße beliebt und auch Frank Howard unterlag ihrem Charme. Sie durfte sogar auf seinem Schoß sitzen, während er mit den anderen Familienmitgliedern sprach.

Nachdem das Mahl verspeist war, schickte sich Frank Howard wieder an, das Haus zu verlassen. Er kündigte an, am Abend nochmal zu kommen und dann die beiden Jungs mit auf seine Farm zu nehmen. Vorher müsse er nämlich noch zu einem Kindergeburtstag bei seiner Schwester. Als er bereits im Türrahmen stand, hielt er kurz inne und drehte sich dann mit nachdenklichem Blick um. Er sah zu Grace hinab und fragte sie, ob sie denn zu der Party mitkommen wolle. Grace war von der Idee begeistert, ihre Mutter jedoch weniger.

„Ach, lassen Sie das arme Kind doch mitgehen“, bat Frank Howard die Mutter. „Sie sieht doch nur selten die schönen Seiten des Lebens.“

Als Frank Howard ihr die Adresse seiner Schwester gab, ein Haus an der Ecke der 137th Street und der Columbus Avenue, willigte Delia schließlich ein.

Sie half Grace beim Anziehen ihres Mantels und ihrer Mütze, brachte Frank Howard und die Kleine noch vor die Tür und winkte den beiden zum Abschied nach.

Sie sollte ihre Tochter nie wiedersehen.

Was Delia nicht wusste: Frank Howard hieß gar nicht Frank Howard. Sein richtiger Name war Albert Fish. Damals war dieser Name ein Name wie jeder andere und auch noch heute ist er nicht jedermann geläufig. Filmfreunde verbinden mit diesem Namen hingegen eine der schillerndsten Figuren des Kinos der 90er Jahre, denn wie bei den meisten faszinierenden Bösewichtern aus der Welt des Films orientierte sich auch diese fiktive Person an einem Vorbild aus der wirklichen Welt. Natürlich heißt diese Roman- und Filmfigur nicht Albert Fish. Die Zuschauer kennen Albert Fish vielmehr unter dem Namen *Hannibal Lecter*.

Nach einer schrecklichen Nacht der Ungewißheit war Grace immer noch nicht zu ihrem Elternhaus zurückgekehrt. Am nächsten Morgen begab sich Edward daher zur nächsten Polizeistation und meldete seine kleine Schwester als vermißt.

Dort teilten die Beamten nach einer kurzen Recherche Edward mit, daß die Adresse von Frank Howards Schwester nicht existiere. Und schlimmer noch, es gab gar keinen Frank Howard in Farmingdale, Long Island - und schon gar keine Farm.

Am 7. Juni teilte die Polizei insgesamt 10.000 Steckbriefe aus, welche mit einem Bild von Grace und einer Beschreibung Frank Howards versehen war. Dies entpuppte sich als Fehler, denn daraufhin setzte eine Flut von Falschhinweisen und falschen Geständnissen ein, welche die an dem Fall arbeitenden Beamten überforderte und eine eventuelle Lösung des Falls immer weiter hinauszögerte. Schließlich konzentrierte man sich bei der Suche vornehmlich auf den Bezirk East Harlem, denn dort wurde die Notiz an die Budds abgeschickt und dort fand man auch den Straßenhändler, von welchem der Käse und die Erdbeeren stammten, welche Frank Howard als Geschenk an Delia Budd überreichte.

Aber der interessanteste Hinweis kam von der Polizei selbst. Bereits im Jahr zuvor hatte es eine unaufgeklärte Kindesentführung gegeben. Am 11. Februar 1927 verschwand der vierjährige Billy Gaffney zusammen mit seinem besten Freund, welcher ebenfalls Billy hieß. Sie saßen auf ihrer Veranda, als der zwölf Jahre alte Nachbarsjunge bemerkte, daß sie plötzlich nicht mehr dort zu sehen waren. Die gesamte Nachbarschaft machte sich so-

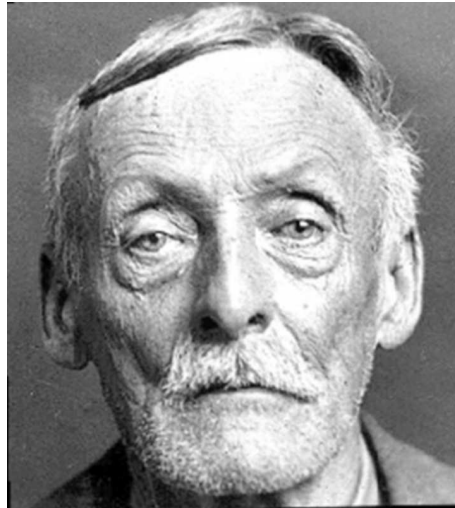
fort auf die Suche nach den beiden Jungs und schließlich wurde Billy Gaffneys Freund vor Angst weinend auf dem Dachboden eines Hauses gefunden.

Auf die Frage, wo Billy Gaffney geblieben sei, erwiderte der kleine Junge nur, „Der *Boogeyman* hat ihn geholt.“

Nach einer längen und erfolglosen Suche nach Billy Gaffney kam schließlich jemand auf die Idee, sich die Aussagen des verängstigten Dreijährigen genauer anzuhören. Schließlich lieferte der kleine Junge die Beschreibung eines alten Mannes mit grauen Harren und grauem Schnurrbart ab. Doch die Polizei ignorierte diese Aussage noch weiterhin, schließlich taugen kleine Kinder nicht als glaubwürdige Zeugen.

Erst bei den Ermittlungen zum Fall Grace Budd wurde man stutzig. Und man stieß gleich noch auf einen anderen Fall von Kindesmord, welcher nicht aufgeklärt worden war. Denn auch bei diesem Fall aus dem Jahr 1924 fügte sich die Beschreibung des mutmaßlichen Täters in das Gesamtbild ein.

An einem Nachmittag im Juli des Jahres 1924 spielte der acht Jahre alte Francis McDonnell im Vorgarten seines Elternhauses. Seine Mutter saß auf der Veranda, als ihr plötzlich ein älterer Herr auffiel, welcher mitten auf der Straße stand und ihren Sohn anstarrte. Der Alte schien tief in Gedanken versunken und murmelte unverständliches Zeug vor sich hin. Was seine Mutter jedoch am meisten beunruhigte, waren seine Hände. Während er murmelnd auf der Straße stand, ballte er seine Hände zu Fäusten. Dann öffnete er sie wieder weit, um sie daraufhin erneut zu ballen. Er öffnete sie, er ballte sie, immerfort. Als dem Alten auffiel, daß er von Mrs. McDonnell beobachtet wurde, grüßte er kurz und verschwand.



Albert Fish

Später an diesem Tag spielte Francis mit einigen Freunden Ball. Und der alte Mann tauchte erneut auf und beobachtete die Jungs bei ihrem Spiel. Nach einiger Zeit rief er Francis zu sich. Francis lief über die Straße, seine Freunde spielten weiter.

Nach einigen Minuten fiel den Freunden auf, daß der alte Mann und Francis verschwunden waren.

Als Francis nicht zum Abendessen erschien, organisierte sein Vater, ein Polizist, sofort einen Suchtrupp. Noch am gleichen Abend fanden sie die Leiche des Buben. Francis Körper war mit Blutergüssen übersät, offensichtlich war er schwer mißhandelt worden. Seine Kleider waren heruntergerissen worden und schließlich hatte der Täter den kleinen Francis mit seinen eigenen Hosenträgern erdrosselt.

Nachdem die Verbindung zwischen diesen drei Taten hergestellt war, lief der Polizeiapparat auf Hochtouren an und auch die Presse hielt nicht still. Doch es nutzte alles nichts. In den sechs Jahren nach Grace Budds Verschwinden gab es keine Erfolge bei den Ermittlungen. Niemand glaubte mehr daran, daß der Fall noch gelöst werden konnte, mit Ausnahme des Ermittlers William King. Doch er war unter Zeitdruck, denn zum 30. November 1934 sollte der Fall endgültig geschlossen werden. Doch zwei Wochen vor Ablauf dieser Frist geschah etwas, womit niemand gerechnet hatte.

An diesem Tag im November fischte Delia Budd einen an sie adressierten Brief aus dem

Briefkasten. Sie rief ihren noch immer im Hause lebenden Sohn Edward zu sich und bat ihn, ihr den Brief vorzulesen. Denn Delia Budd hatte nie lesen gelernt, und das war ihr Glück. Der Brief, welchen Edward fassungslos in Händen hielt, hätte sie wahrscheinlich um ihren Verstand gebracht. Er gehört noch heute zu den kränksten der Kriminalgeschichte.

Meine liebe Mrs. Budd,

Im Jahre 1894 arbeitete ein Freund von mir als Aus-
hilfe auf dem Dampfer Tacoma, Capt. John Davis. Sie
fuhren von San Francisco nach Hong Kong, China. Nach
ihrer Ankunft ging er mit zwei anderen an Land und
betrank sich. Als sie zurückkehrten, war das Schiff
verschwunden.

Zu dieser Zeit gab es in China eine Hungersnot. Fleisch,
egal welcher Art, kostete zwischen \$1 und 3 Dollar pro
Pfund. Das Leid unter den Ärmsten war so groß, daß alle
Kinder unter zwölf Jahren als Essen verkauft wurden, um
die anderen nicht verhungern zu lassen. Ein Junge oder
Mädchen unter 14 war in den Straßen nicht sicher. Man
konnte ein beliebiges Geschäft betreten und nach Steaks,
Koteletts oder Suppenfleisch fragen. Ein Teil des nack-
ten Körpers eines Jungen oder Mädchens würde herausge-
bracht werden und das, was sie wollen, würde abgeschnit-
ten. Der Hintern eines Jungen oder eines Mädchens, der
süßeste Teil des Körpers und als Kalbsschnitzel verkauft,
brachte den höchsten Preis.

John blieb so lange dort, daß er einen Geschmack für
Menschenfleisch entwickelte. Bei seiner Rückkehr nach
N.Y. stahl er zwei Jungen, einer 7, einer 11. Nahm sie
mit zu seinem Heim, zog sie nackt aus, fesselte sie in
einem Schrank. Verbrannte dann alles, was sie an hatten.
Mehrmals an jedem Tag und in jeder Nacht versohlte er
sie, folterte sie, damit ihr Fleisch gut und zart werde.
Zuerst tötete er den 11 Jahre alten Jungen, denn er
hatte den fetteren Arsch und natürlich das meiste Fleisch
dran. Jeder Teil seines Körpers wurde gekocht und ge-
gessen, außer dem Kopf, Knochen und Gedärmen. Er wurde
im Ofen geröstet (sein ganzer Arsch), gekocht, gebraten,
frittiert und gedünstet. Der kleine Junge war als nächs-
ter dran, ging denselben Weg. Zu dieser Zeit lebte ich
in 409 E 100 St., rechte Seite. Er erzählte mir so oft
wie gut Menschenfleisch schmeckt, daß ich mich darauf
vorbereitete, davon zu kosten.

Am Sonntag den 3. Juni 1928 besuchte ich Sie in 406 W
15 St. Brachte Ihnen Käse, Erdbeeren. Wir aßen zu Mittag.
Grace saß auf meinem Schoß und küsste mich. Ich nahm
mir vor, sie zu essen. Mit dem Vorwand, sie mit zu
einer Feier zu nehmen. Sie sagten Ja sie kann gehen.
Ich brachte sie zu einem leeren Haus in Westchester,
welches ich bereits ausgesucht hatte. Als wir dort
ankamen sagte ich ihr, sie solle draußen bleiben. Sie
pflückte wilde Blumen. Ich ging nach oben und zog alle

meine Kleider aus. Ich wusste, wenn ich es nicht tue, käme ihr Blut auf sie. Als alles fertig war ging ich zum Fenster und rief sie. Dann versteckte ich mich in einem Schrank bis sie im Raum war. Als sie mich ganz nackt sah begann sie zu schreien und versuchte die Treppe hinunterzurennen. Ich packte sie und sie sagte sie würde es ihrer Mama erzählen.

Zuerst zog ich sie nackt aus. Wie sie trat, biß und kratzte. Ich würgte sie zu Tode, dann schnitt ich sie in kleine Stückchen, so daß ich mein Fleisch mit in meine Räumlichkeiten nehmen konnte. Koche und esse es. Wie süß und zart ihr kleiner Arsch im Ofen geröstet war. Ich brauchte 9 Tage um ihren ganzen Körper zu essen. Ich fickte sie nicht obwohl ich es hätte tun können hätte ich es gewünscht. Sie starb als Jungfrau.

Ein jeder, der diesen perversen Brief las, hoffte, es handele sich nur um einen weiteren schlechten Scherz. Alle, bis auf einen. William King fiel auf, daß die Beschreibung des Zusammentreffens des Mörders mit Delia Budd völlig exakt beschrieben war. Außerdem war die Handschrift dieses Briefes identisch mit jener des Telegramms an Edward Budd sechs Jahre zuvor.

King nahm erneut die Fahndung auf. Der Briefumschlag wies das Zeichen der New York Private Chauffeur's Association auf und King ermittelte dort zuerst. Er ließ die Handschrift des Briefes mit jenen der Mitglieder der Vereinigung vergleichen, aber ohne Erfolg. Doch dann meldete sich der Hausmeister und gestand, daß er einige Bögen Briefpapier und Briefumschläge genommen und zu einem Haus gebracht habe, 200 East 52nd Street.

Als William King in diesem Haus eintraf, war die Hausherrin anwesend. Sie bestätigte entsetzt, daß einige Monate ein Mann bei ihr gewohnt habe, auf welchen die Beschreibung passt. Erst wenige Tage zuvor sei er ausgezogen. Gemietet hatte er seine Unterkunft unter dem Namen Albert H. Fish.

Allerdings erwartete Albert Fish noch einen Brief mit Geld von seinem Sohn, welches an diese Adresse geschickt worden war. William King informierte das Postamt und als der Brief eintraf, musste man nur noch darauf warten, daß Albert Fish kam, um ihn bei seiner ehemaligen Vermieterin abzuholen. Und Albert Fish kam tatsächlich. Die alte Dame rief sofort William King an und als die Polizisten eintrafen, saß Albert Fish gerade im Wohnzimmer und trank eine Tasse Tee. Als William King vor ihm stand, zückte Albert Fish plötzlich ein Rasiermesser. King packte Fish am Handgelenk und verdrehte dieses, bis Fish das Messer fallen ließ. „Jetzt habe ich Dich!“, sagte William King leise zu dem Alten.



Grace Budd

In den Verhören durch William King erwies sich Albert Fish als sehr gesprächig. Er erzählte, daß 1928 ein, wie er es nannte, *Blutdurst* die Kontrolle über ihn ergriff. Eigentlich sei er zu dem Haus er Budds gegangen, weil er Edward töten wollte. Er habe geplant, ihn an einen stillen Ort zu locken, zu überwältigen, ihm dann den Penis abzuschneiden und ihn langsam verbluten zu lassen. Als er dann jedoch Grace sah, änderte er seinen Plan. Nun wollte er unbedingt das kleine Mädchen töten und verzehren.



Albert Fish nach seiner Verhaftung

Als er zusammen mit Grace das Haus der Budds verlassen hatte, ging er zuerst zu einem Zeitungsstand, hinter welchem er ein Bündel mit einem Beil, einem Messer und einer Knochensäge verstaut hatte. Danach stiegen sie in einen Zug mit der Bronx als Fahrtziel. Die kleine Grace sei von der Zugfahrt begeistert gewesen, denn sie habe ihren Stadtteil bislang so gut wie noch nie verlassen und es war ein aufregendes Abenteuer für sie. Nach der Ankunft brachte Fish das Mädchen zu einem abgelegenen Haus im Wald, Wisteria Cottage. Grace pflückte Blumen, während Albert Fish in das obere Stockwerk ging, sich entkleidete und seine Schlachterwerkzeuge bereitlegte.

Als Grace mit einem Blumenstrauß in der Hand nach oben kam, tötete Albert Fish sie, wie er es in dem Brief beschrieben hatte. Er fügte jedoch noch ausdrücklich hinzu, daß er eine Erektion gehabt habe, als er das Mädchen erwürgte. Als sie tot war, legte er sie auf den Boden und betete ihren Kopf auf eine alte Farbdose.

Mit dem Beil enthauptete er den Leichnam. Der Farbeimer fing den größten Teil des Blutes auf und Albert Fish leerte den Inhalt mehrere Male aus dem Fenster, bis die Leiche weitestgehendst ausgeblutet war. Dann zog er dem Kind die Kleider aus und zerteilte den Körper knapp unterhalb des Bauchnabels in zwei Hälften, dann zerlegte er sie weiter in kleinere Stücke. Diese wickelte er in Zeitungspapier ein und nahm sie mit zu sich nach Hause. Die unverwertbaren Teile des Körpers warf er vor Ort über eine Mauer in den Garten des Hauses.

William King fuhr daraufhin zu dem leerstehenden Haus, in Begleitung von Albert Fish und mehreren Polizisten. Nach einer kurzen Suche fanden sie dort Grace Budds Überreste.

Albert Fish gestand auch die anderen Morde, welche ihm zur Last gelegt wurden. Den Mord an dem kleinen Billy Gaffney beschrieb er ebenfalls. Der Junge wurde von Albert Fish etwa einen Tag lang gequält und geschlagen, bis er sich am Mittag des folgenden Tages eine neunschwänzige Katze bastelte. Mit dieser schlug er den Hintern des Dreijährigen in Fetzen. Danach schnitt er Billy die Ohren ab, danach die Nase und letztendlich schlitzte er noch beide Mundwinkel durch die Wangen bis zum Ohransatz auf. Während dieser Behandlung sei Billy noch bei Bewußtsein gewesen und er sei erst gestorben, als er ihm mit einem Messer die Augen aus ihren Höhlen entfernt habe. Zum Abschluß rammte Fish das Messer in den Bauch des Jungen und trank sein Blut. Diese Beschreibung brachte Albert Fish in der Presse die Bezeichnung als *Vampir von Brooklyn* ein.

Billys Leiche zerlegte er ebenfalls und aß ihn im Laufe der nächsten Tage. Fishs Beschreibung der Vorgehensweise passt zu jener, welche er in seinem Brief an Mrs. Budd aufführte

- er lieferte den Ermittlern sogar ein Rezept, wie man Jungenärsche am besten zubereite und welche Zutaten empfehlenswert seien.

Des weiteren gestand Albert Fish noch den Mord an der fünfzehnjährigen Mary O'Connor, welche er 1932 tötete. Bislang war er mit diesem Verbrechen nicht in Verbindung gebracht worden.

Vor seiner Gerichtsverhandlung wurde Albert Fish intensiv von mehreren Psychoanalytikern untersucht. Ähnlich wie bereits Fritz Haarmann war auch Albert Fish durch seine Jugend vorbelastet. In seiner Familie gab es mehrere Fälle von geistigen Krankheiten, von Psychosen bis hin zu einem Wasserkopf. Als Albert sechs Jahre alt war, starb sein Vater und Albert landete in einem Waisenhaus. Es wird vermutet, daß dort der Grundstein für seine späteren Taten gelegt wurde. Er teilte den Psychologen mit, er habe dort die älteren Jungs Dinge tun sehen, welche Jungs nicht tun sollten. Im Waisenhaus entwickelte er auch zunehmend eine masochistische Ader - eine seiner liebsten Qualen war, sich selbst in Alkohol getränkte Baumwolle in den After zu schieben und diese dann anzuzünden.



Die Röntgenaufnahme von Albert Fishs Beckenregion

Albert Fish gestand eine lange Geschichte von Kindesmißbräuchen. Er selbst schätzte die Zahl der Kinder, welche er verstümmelte, auf „mindestens hundert“. Normalerweise bevorzugte Albert Fish schwarze Kinder als Opfer, denn im Gegensatz zu Weißen würden diese nicht so schnell vermißt und die Polizei investiere weniger Zeitaufwand in die Suche. Jedesmal, wenn er ein oder zwei Verbrechen begangen hatte, wechselte Albert Fish seinen Aufenthaltsort. Auf diese Weise reiste er durch insgesamt 23 Bundesstaaten.

Zuerst waren die Psychologen skeptisch, ob Albert Fish sich die Untaten nicht vielleicht nur ausgedacht haben könnte. Einer von ihnen, Dr. Wertham, hörte eine Aussage, von welcher er dachte, Fish würde nun den Bogen seiner Phantasien endgültig überspannen. Albert Fish erzählte ihm, daß es ihm große Wonnen bereite, wenn er sich lange Nadeln in den Bereich zwischen After und Hodensack stechen würde. Er täte dies so gerne, daß es hin und wieder vorkomme, daß er eine Nadel zu tief in sein Fleisch hineinschöbe, um sie danach wieder entfernen zu können. Das war Dr. Wertham dann zuviel und er brachte Albert Fish in ein Institut, um sein Becken zu röntgen.

Die dortigen Ärzte fanden insgesamt 27 Nadeln von bis zu 10cm Länge in Albert Fishs Becken. Einige davon waren bis in die unmittelbare Nähe des Steißbeins vorgedrungen.

Kurz vor Beginn der 20er Jahre, als Albert Fish etwa 55 Jahre alt war, entwickelte er einen Hang zu fanatischer Religiosität in Verbindung mit Halluzinationen. Er hatte Visionen, daß Jesus Christus zu ihm spräche. Er bildete sich ein, Engel hätten ihn besucht. Die Selbstverstümmelung, welche Albert Fish zunehmend betrieb, empfand er auch als Sühne für seine Sünden. Er wurde von seiner Umwelt zunehmend als religiöser Spinner empfunden, als er begann, auf der Straße herumzuwandeln und Bibelzitate zu murmeln. Im Laufe der Zeit vermischte er diese Zitate mit Eigenkreationen wie „Selig sei er, der Dir Deine Kleinen nimmt und ihren Kopf an der Steinen zerschlägt.“ Schließlich gelangte Albert Fish zu der Erkenntnis, Gott habe ihm befohlen, kleine Jungen zu foltern und zu kastrieren. Dieser Tätigkeit ging er fortan auch eifrig nach. Albert Fishs eigene, erwachsene Kinder berich-

teten auch, sie hätten ihren Vater dabei erwischt, wie er sich selbst mit nagelbewehrten Schlägern gezüchtigt habe. Einmal sei er auf einen Hügel gestiegen und habe laut schreiend verkündet, er sei der Messias. Für Albert Fish war die geistige Endstation erreicht, als er zu der folgenschweren Erkenntnis gelangte, daß er seine Morde im Auftrag Gottes be-gehe - denn wenn diese nicht im Sinne Gottes seien, würde dieser ihn davon abhalten, wie er es einst auch mit Abraham tat, als dieser seinen Sohn opfern wollte.



Albert Fish während seines Prozesses

Es ist kein Wunder, daß die Verteidigung während des Prozesses auf Geisteskrankheit plädierte. Doch Albert Fish machte diesem Plan eigenhändig einen Strich durch die Rechnung. Bei seinem Verhören redete er sich zunehmend um Kopf und Kragen. Er sagte, er sei sich während den Morden immer klar gewesen, daß es unrecht sei und eine halbe Stunde später hätte er alles dafür gegeben, einem verstümmelten Körper wieder neues Leben einhauchen zu können. Auch seine bis ins Detail geplante Entführung und Ermordung von Grace Budd sprach dafür, daß er genau wusste, was er tat.

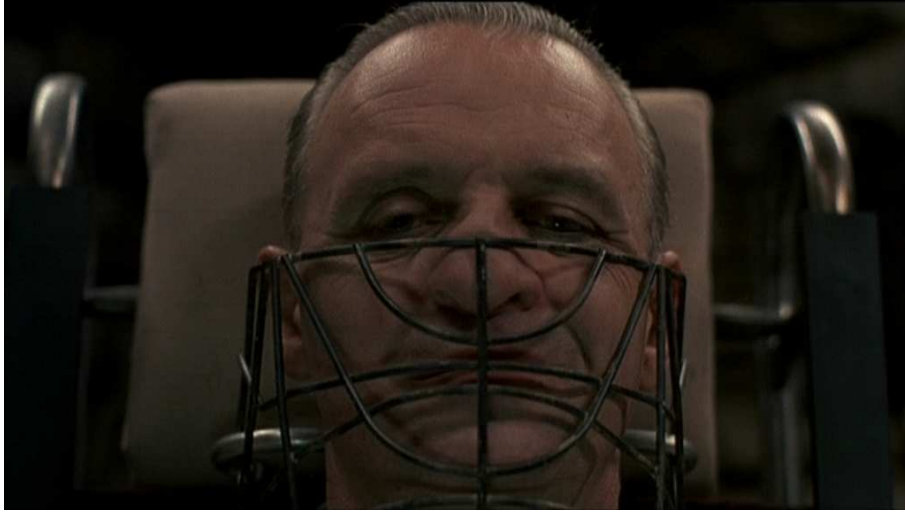
Albert Fish wurde schließlich zum Tode auf dem elektrischen Stuhl verurteilt. Ein bei der Urteilsverkündung anwesender Reporter der *Daily News* schrieb, Albert Fish habe dem Richter für das Todesurteil gedankt. „[...] seine wässrigen Augen leuch-

teten bei dem Gedanken, von einer Hitze verbrannt zu werden, welche intensiver ist als die Flammen, mit welchen er oftmals sein Fleisch verschmorte um seine Lust zu befriedigen.“ Die Hinrichtung fand am 16. Januar 1936 statt. Doch der mörderische Alte schied nicht so einfach aus dem Leben, er lieferte nochmal einen kleinen Nachschlag. Als der erste Stromstoß durch seinen sich aufbäumenden Körper zuckte, kam es aufgrund der in Fishs Körper verteilten Nadeln zu einem Kurzschluß. Albert Fish war noch am Leben, bis die Anlage wieder funktionsfähig war und ein zweiter Stromstoß seine Seele endlich in die Hölle schickte.

Im Gegensatz zu dem Fall Fritz Haarmanns wurden bei Albert Fish ausführliche psychologische Gutachten erstellt und der Fall vor Gericht auch wirklich abgeschlossen. Während bei Haarmann noch viele Ungereimtheiten übrig blieben, wurde Albert Fish richtiggehend erforscht. Die aus diesem Fall gewonnenen Erkenntnisse gehören noch heute zur Grundausbildung von Psychoanalytikern und Profilern des F.B.I und dementsprechend trifft man bei anderen Serienmördern und Gewalttätern oftmals auf Parallelen. Beispiele hierfür sind der 1994 in Russland hingerichtete Andrei Chikatilo, der im Laufe von zwölf Jahren Dutzende von Kindern und jungen Frauen zerfleischte und ebenfalls einen unstillbaren Durst nach Blut als Hauptmotiv angab. In Deutschland sorgte 2003 der Fall des *Kannibalen von Rotenburg* Armin Meiwes für Schlagzeilen, der seinem Opfer den Penis abschnitt und es vor laufender Kamera verbluten ließ, bevor er die Überreste verzehrte - die Ähnlichkeiten zu Albert Fishs Plänen hinsichtlich Edward Budd und natürlich auch seiner tatsächlichen ausgeführten Taten sind hier nicht zu übersehen.

Als der erste in großem Maße bekannte Serienkiller, welcher von Wissenschaft und Medien bis ins letzte Detail seziert wurde, war natürlich auch Albert Fishs Einfluß auf die Welt der

Krimis und des Horrors immens. Zuerst blieb er viele Jahre weitgehend unbeachtet, denn Kannibalismus war eines der großen Tabuthemen. Doch Albert Fish war nicht nur Kannibale, er war vor allem auch ein älterer Herr und ein erbarmungsloses Monstrum, welches kleine Kinder fras. So begegnet man ihm fortan ständig in Form des Boogeyman - des schwarzen Mannes - und, häufiger noch, als *der nette Onkel von nebenan*, welcher wie ein netter Opa erscheint, dem man gerne seine Kinder anvertraut und der sich dann als Wolf im Schafspelz entpuppt.



Albert Fishs Erbe, Hannibal Lecter (The Silence of the Lambs (1991))

Der Durchbruch als Urahn der kannibalistischen Mörder ließ lange auf sich warten. Kannibalismus war stets ein sehr heikles Thema und erst George A. Romero wagte es mit **Night of the Living Dead (1968)**, kannibalistische Szenen in einem für die breite Masse zugänglichen Film zu zeigen (das Publikum für die Filme von Herschell Gordon Lewis wie **Blood Feast (1963)** war zu klein, um diesen Filmen letztlich einen deutlichen Einfluß auf das Genre in Hinsicht auf Kannibalismus unterstellen zu können). Aber es benötigte noch ein ganzes Jahrzehnt, bis das Fressen menschlicher Leichen eindeutig auf der Leinwand zu sehen war, erneut in einem Film von Romero, dieses Mal **Dawn of the Dead (1978)**. Bis zu diesem Zeitpunkt existierte Kannibalismus eigentlich nur in der romantisieren Form eines *Robinson Crusoe* und den Vorstellungen von Menschen, welche in einem großen Kessel sitzen, unter welchem eine Handvoll schwarzer Eingeborener mit durch die Haare und Nase gezogenen Knochen ein Feuerlein entfachen. In Italien entwickelte sich in den 70er Jahren der Trend zu Kannibalenfilmen, aber diese bediente lediglich das Klischee der zurückgebliebenen Eingeborenen und haben mit den realen Kannibalen unserer westlichen Welt nichts zu tun. Albert Fishs kannibalistischer Einstand in der Welt des Thrillers und des Horrors fand letztlich mit dem Roman *Red Dragon* von Thomas Harris sowie dessen Verfilmung **Manhunter (1986)** von Michael Mann statt. Thomas Harris erfand Hannibal Lecter, einen vom F.B.I gefassten Kannibalen, welcher bei der mitunter stilvollen Zubereitung seiner Speisen und hinsichtlich seines unscheinbaren Äußeren unmittelbar an Albert Fish angelehnt ist. Doch in *Red Dragon* und **Manhunter (1986)** ist Hannibal Lecter kaum mehr als eine Randnotiz. Albert Fishs Nachfahre erklimm den Olymp der Horrorgestalten erst mit Jonathan Demmes oscargekrönten **The Silence of the Lambs (1991)**. Durch diesen Film und die charismatische Darstellung des Kannibalen durch Anthony Hopkins wurden auch die grauenvollen Taten Albert Fishs, gegen welchen auch Jack the Ripper noch wie ein harmloser Meßdiener erscheint, schließlich salonfähig.

Bei keinem der berühmtesten Serienmörder dauerte die vollständige Verarbeitung seiner Taten durch Literatur und Film so lange wie bei Albert Fish. Doch dies liegt nicht alleine im

Tabuthema Kannibalismus und der Romantisierung und Verharmlosung solcher Männer, welche bis in die 60er Jahre reichte, begründet. Dieser Verarbeitung kamen auch andere Serienkiller in die Quere, welchen zu den Zeitpunkten, als sich das Kino traute, die Grenzen des auf der Leinwand Zeigbaren auszuloten, ihrerseits eine große Aufmerksamkeit zuteil wurde - allen voran natürlich Ed Gein, welcher für Filme wie **Psycho (1960)**, **The Teras Chain Saw Massacre (1973)** und auch **The Silence of the Lambs (1991)**. Pate stand, und natürlich Charles Manson, dessen Kult Ende der 60er Jahre die Schauspielerin Sharon Tate abschlachtete. Aber all diese Serienkiller unterschieden sich frappant voneinander und Albert Fish war der erste Killer einer Gattung, welche gegen Ende des Jahrhunderts zu höchsten filmischen Ehren in Form eines Oscarreigens aufstieg.

Wie bei jedem abscheulichen Verbrechen erscheint der Gedanke, daß das Leid von Menschen mithalf, die kulturelle Entwicklung zu beflügeln, natürlich als nicht minder pervers als die Taten selbst. Aber man darf einen Aspekt nicht übersehen, was auch gerade durch Albert Fishs Brief und seine Geständnisse deutlich wird: egal, welcher Motive sich Literatur und Film bedienen und wie explizit sie es bislang darstellten - bei ihnen wahr man als Rezipient stets eine gewisse Distanz, gerade weil man weiß, daß das Gezeigte und Erzählte von fiktiver Natur ist. Und auch unabhängig davon, daß sich noch heute niemand in Hollywood traut, Taten wie jene von Albert Fish detailgetreu nachzustellen, wird schon bei der Betrachtung von Fishs Vorgehensweise bei den Morden überdeutlich, daß auch die schlimmsten Gemetzel auf der Leinwand im Vergleich zu den real existierenden Monstren aus der uns umgebenden Welt ausgesprochen handzahn sind. Aber leider fällt allem Anschein nach das Wegschauen bei oder gar Ignorieren von Vorgängen aus der Realität deutlich leichter als bei Schilderungen fiktionaler Geschichten.

Kapitel 36

Un chien andalou (1928)

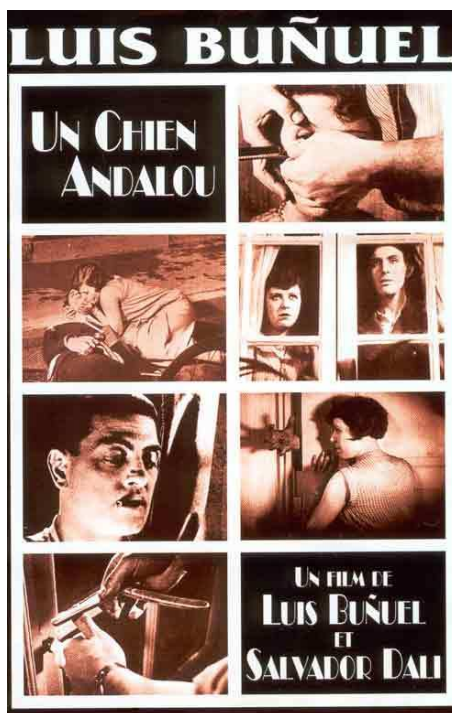
In seiner Autobiographie schrieb Luis Buñuel über sein Erstlingswerk **Un chien andalou (1928)**¹, er habe nach dem Abschluß der Dreharbeiten in einer Runde Pariser Surrealisten vorgeschlagen, auf den Montmatre hinaufzusteigen und dort die Negative von **Un chien andalou (1928)** zu verbrennen. Er hätte dies sofort in die Tat umgesetzt, denn was wäre letztendlich der Unterschied, was würde sich hierdurch ändern? Überhaupt nichts, denn Filme seien viel zu unwesentlich. Doch seine Kommilitonen seien über Buñuels Vorschlag nicht entzückt gewesen. Da man sich nicht einigen habe können, sei eine Abstimmung durchgeführt worden. Und man entschied sich gegen diesen esotherischen Akt der Zerstörung.

Buñuel hatte diesen Gedanken nicht, weil er den Film etwa nicht mochte. Es ging Buñuel letztlich überhaupt nicht um den Film, sondern um ein Konzept und eine Philosophie. **Un chien andalou (1928)** ist auch nicht mehr als ein solches Konzept. Vielleicht ist er sogar nichtmal dies, denn

das zugrundeliegende Konzept ist letztlich, kein Konzept zu haben. **Un chien andalou (1928)** ist die Antithese eines Films. Eine künstlerische Kriegserklärung an die Kunst und somit sich selbst. Er ist ein Film wie ein Gespenst auf Drogen. Er ist der Versuch, möglichst jedermann schwungvoll auf die Schuhe zu pinkeln. Er ist gewalttätige, sexistische und blasphemische Exploitation. Er ist gleichzeitig ambitioniert und dennoch nur eine 16 Minuten andauernde Ejakulation von Sinnlosem. Aber vor allem, und das ist der hauptsächliche Sinn dieses Films, ist er provokant, schockierend und verstörend wie es bis dahin noch kein Film zuvor war.

Luis Buñuel wurde am 22. Februar 1900 in einem kleinen, mittelalterlichen Kaff in der

¹**Un chien andalou**, aka **The Andalusian Dog**, aka **Ein andalusischer Hund** (Luis Buñuel, Frankreich 1928, Produktion, Regie, Schnitt: Luis Buñuel, Drehbuch: Luis Buñuel, Salvador Dali, Kamera: Albert Duverger, Darsteller: Luis Buñuel, Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Salvador Dali, Robert Hommet, Marval, Fano Messan, Jaime Miravilles, Laufzeit: ca. 16 Minuten)



Französisches Filmplakat, Re-Release 1960

spanischen Provinz Aragon geboren. 1906 wurde er in eine Jesuitenschule geschickt, eine Schule mit einer sehr strikten religiösen Ausbildung. Buñuel wurde dort alles andere als glücklich und letztlich legte diese Schule in ihm den Grundstein zu einer lebenslangen Ablehnung jedweder Religion. Im Alter von 15 Jahren verließ er die Schule und schrieb sich im Jahr 1917 an der Universität von Madrid ein. Seine dortigen Leistungen sind eher uninteressant, wichtiger sind die Menschen, die er dort traf. Er lernte dort Salvador Dalí kennen, ebenso den später unter Franco hingerichteten Poeten Federico García Lorca.



Auf diesen Film sollten Sie wirklich ein Auge werfen

Es war die Blütezeit der künstlerischen Avantgarde. Durch seine Bekanntschaften hatte Buñuel engen Kontakt zu ihren Leitfiguren, aber er sparte auch nicht mit Kritik. Die Avantgarde war ihm zu sehr in Traditionen verwurzelt. Traditionen, welche er ablehnte. Aber Buñuel, Dalí und Lorca waren durch eine Ideologie im Geiste vereint: die völlige Ablehnung des Bürgertums, der Bourgeoisie.

1925 beschloß Buñuel, nach Paris zu gehen. Er hatte keinen unmittelbaren Grund für seinen Wechsel nach Frankreich und noch weniger eine konkrete Idee, womit er dort seinen Lebensunterhalt verdienen

könnte. Anfänglich dachte er an eine bürokratische Laufbahn, aber dieser Gedanke wurde nie in die Tat umgesetzt. Salvador Dalí begleitete ihn, Federico García Lorca blieb in Spanien zurück.

Luis Buñuels Leben änderte sich durch einen Filmbesuch. Als er Fritz Langs **Der müde Tod (1921)** sah, erkannte Buñuel in dem bisher von ihm eher belächelten neuen Medium ein ungeheures Potential. Seiner Meinung nach zeigte Fritz Lang, daß es möglich war, mittels Filmen dem Unterbewußtsein einen Ausdrucksmöglichkeit zu geben, mit Freiheiten und Möglichkeiten, welche er in den traditionellen Künsten so nicht gegeben sah.

Als Konsequenz bewarb sich Luis Buñuel als Assistent bei dem renommierten französischen Filmemacher Jean Epstein und arbeitete an mehreren Projekten Epsteins mit. Buñuel war jedoch ein Schüler mit Ecken und Kanten und Epstein warnte Buñuel in mindestens einem Falle vor den ausgeprägten surrealistischen Tendenzen, welche er in ihm erkannte. Buñuel arbeitete unter anderem auch an Jean Epsteins **La chute de la maison Usher (1928)** mit. Dieser Film war jedoch sein letztes Projekt mit Epstein. Grund dafür ist nicht etwa, daß Buñuel kurz vor Beginn der Dreharbeiten zu **La chute de la maison Usher (1928)** bereits seinen ersten eigenen Film **Un chien andalou (1928)** abgedreht hatte und sich nun kopfüber ins Filmbusiness hätte stürzen können. Weit gefehlt. Der Grund hierfür war ganz alleine Buñuels Sturheit. So sehr er Jean Epstein mochte, so sehr verachtete er Epsteins eigenen Mentor, den Giganten der französischen Filmindustrie schlechthin, Abel Gance. Der Hauptgrund hierfür war, wieder einmal, dessen Orientierung an künstlerischen Traditionen. Als Epstein ihn aufforderte, Abel Gance bei seiner Arbeit zu unterstützen, weigerte sich Buñuel. Abel Gance war brüskiert und Epstein sah sich gezwungen, Luis Buñuel zu feuern.

Luis Buñuel war ein ausgeprägter und rebellischer Charakter, mitunter ein schwieriger Mensch. Dementsprechend verwundert es nicht, daß er auch schwierige, rebellische Filme drehte. Als sich Luis Buñuel und Salvador Dalí zusammensetzten und ihrem Frust über die spanische Avantgarde und die Pariser Bourgeoisie freien Lauf ließen, gelangten sie zu der Erkenntnis, daß die Zeit reif sei für die Kreation einer ultimativen *surrealistischen Waffe*. Dieser Gedanke führte zu **Un chien andalou (1928)**.

Eine *surrealistische Waffe* ... was soll das sein? Der Surrealismus ist eine der damals po-

pulären neuen Kunstformen, welche in Europa gediehen. Der Surrealismus ist ein hochkomplexes Thema, aber um die Motivation des Surrealismus bei der Inszenierung von Filmen zu verstehen, sind keine hochgeistigen Purzelbäume notwendig. Es reicht, wenn Sie sich nur einigermaßen rudimentär vorstellen können, was damit gemeint ist.

Surrealisten machen im Prinzip nichts anderes als traditionelle Künstler auch: Sie produzieren Abbilder der Welt, in der sie leben. Was sie von traditionellen Künstlern maßgeblich unterscheidet, ist, daß die Traditionalisten ihre Umwelt möglichst objektiv und real in ihren Werken zeigen. Die Surrealisten gingen jedoch den Weg der Subjektivität. Es ist nicht mehr wichtig, daß der Betrachter eines Werkes dessen Inhalt wiedererkennt oder eine emotionale Bindung dazu aufbauen kann. Der Surrealismus ist weitaus egoistischer, denn er schildert die Dinge so, wie der erschaffende Künstler sie sieht.



Eine herrenlose Hand wird auf der Straße gefunden

Es gibt mehrere Varianten des Surrealismus, aber für unsere Zwecke reichen die beiden wichtigsten Spielarten völlig aus. Die erste Methode ist, ein Objekt nicht so zu zeigen, wie es in der Realität aussieht, sondern vielmehr so, wie der Künstler es empfindet. Emotionale Kunst also. Das Erscheinungsbild des abzubildenden Objektes wird nicht mehr durch die Augen diktiert, sondern das Ergebnis kommt vielmehr vom Herzen. Der bekannteste Künstler, welcher nach dieser Methodik arbeitete, ist Pablo Picasso.

Die zweite Spielart bezieht ihre Eingebungen nicht aus den eigenen Gefühlen, sondern aus Träumen. Einer der bekanntesten Filme, welche diese Form des Surrealismus einsetzte, ist Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968), am leichtesten zu erkennen im letzten Kapitel des Films. Auch Luis Buñuel und Salvador Dalí sind Künstler aus dieser Kategorie. Salvador Dalís Bilder verströmen eine unvergleichliche Traumhaftigkeit, oftmals auch jene von Alpträumen. Luis Buñuel äußerte einst sogar, daß wenn es nach ihm ginge, er sein ganzes Leben lang nur 2 Stunden pro Tag wach wäre und die restlichen 22 Stunden schlafend verbringen würde. **Un chien andalou (1928)** ist als Zusammenarbeit Buñuels und Dalís dementsprechend auch von traumähnlichen Motiven geprägt und auch wie ein Traum aufgebaut.

Doch **Un chien andalou (1928)** sollte nicht nur ein surreales Werk werden, sondern eben auch eine Waffe. Gegen die herrschenden Normen der Künste war der Surrealismus schon rebellisch genug, aber die beiden Künstler hatten aus ihrer Zeit in Madrid auch die Bourgeoisie auf dem Kieker. Um es der Bourgeoisie richtig heimzuzahlen, gestalteten sie **Un chien andalou (1928)** nicht nur extrem surreal, sondern auch hemmungslos subversiv.

Wenn man der Bourgeoisie an den Karren fahren möchte, war und ist das einfachste und effizienteste Mittel, neben der Satire, das Verletzen von Tabus. Jede Gesellschaft definiert moralische Grenzen und wenn man diese geschickt überschreitet, unterminiert man letztlich auch die Gesellschaft selbst. Um diese Grenzen zu überschreiten, stand für die beiden Künstler von Anfang an fest, daß ihr Film in den Bereichen der Gewalt, des Sex und der Blasphemie provozieren müsse.

Derartiges läßt bei Freunden des Horrorfilms das Herz höher schlagen. Ab den 60er Jahren und vor allem mit der Etablierung der Exploitation in den 70ern waren dies auch im Horrorgenre die treibendsten Kräfte. Der klassische Horrorfilm mit seinen Gothic-Elementen und dem wohligen Grusel wurde zunehmend abgelöst durch Provokationen sowie Extreme und das Genre durch Filme erweitert, welche in keinster Weise gruselten, aber für Moralisten

und traditionelle Zuschauer verdammt unangenehm waren. Der Horrorfilm selbst wurde durch Filme wie **Psycho (1960)**, **Blood Feast (1963)**, **Night of the Living Dead (1968)** und die unzähligen darauf folgenden Exploitationfilme selbst zum subversivsten Genre schlechthin. Dies äußerte sich bekanntermaßen auch in viel Spaß mit den Zensoren, den Wächtern der Bourgeoisie des späten 20. Jahrhunderts.

Un chien andalou (1928) ist hier ein Abbild des Horrorgenres. Aber erkennen Sie das wahrhaft Entzückende an diesem Film? Genau, denn das, was das Horrorgenre in einem langsamen, sich über ein Jahrzehnt erstreckenden Prozeß mit der Filmwelt anstellte, veranstalteten Luis Buñuel und Salvador Dali mit einem einzigen Film, der grade mal eine Laufzeit von 16 Minuten vorweist. Und das noch mit fast einem halben Jahrhundert Vorsprung.

Falls Ihnen bislang noch nicht klar war, weshalb **Un chien andalou (1928)** ein prinzipieller Horrorfilm ist, dürfte nun der Groschen wohl gefallen sein. Im eigentlichen Film gibt es auch inhaltlich einige Parallelen zu entdecken.



Ameisen strömen aus einer durchlöcherten Hand

Die Surrealität von **Un chien andalou (1928)** gewährleisteten Buñuel und Dali auf sehr einfache, aber letztlich geniale Art und Weise. Die beiden Männer setzten sich zusammen und schrieben skurrile Bilder nieder, welche ihnen spontan in den Sinn kamen. Besonders Salvador Dali erwies sich hier als sehr kreativ. Bei diesen Gedanken galt aber eine unerbittliche Regel: Nichts, aber auch wirklich gar nichts dürfe einen Sinn haben.

So notierten die beiden Männer ihre sinnlosesten Ideen. Luis Buñuel verband diese Szenen dann noch konzeptionell mehr oder weniger miteinander, aber auch hier

natürlich auf zwar funktionierende, aber letztlich sinnlose Weise. Dali erdachte den Titel des Films. *Un chien andalou*, auf deutsch *Ein andalusischer Hund*, ist auch genau wie der Rest des Films völlig sinnfrei. Natürlich kommt in dem Film nichts andalusisches vor, und ein Hund schon gar nicht. Es reicht noch nicht einmal für eine Metapher oder Allegorie. Ihr alter dichtender Freund Lorca, reagierte nach der Veröffentlichung des Films dann allerdings in seiner Eigenschaft als Andalusier doch etwas gereizt, aber Dali leugnete Zeit seines Lebens, bei der Schöpfung dieses Titels an Lorca gedacht zu haben - aber das war wahrscheinlich nur Höflichkeit und es steht auch außer Frage, daß das Unterbewußtsein bei solchen Gedankenspielen, denen sich Buñuel und Dali hingaben, das Unterbewußtsein auch ein Wörtchen mitzureden hat. Buñuel war auch ein starker Trinker - er starb später auch standesgemäß an Leberzirrhose - und sollte Buñuel und Dalis Entwurf zumindest teilweise im Saff entstanden sein, könnte man davon ausgehen, daß Lorca sich zu Recht beleidigt fühlte.

Aufgrund dieser Vielzahl unzusammenhängender Gedankenfragmente und der daraus resultierenden Sinnlosigkeit der Bilder ist es natürlich auch nicht sinnvoll, über den Inhalt des Films genau zu berichten. **Un chien andalou (1928)** hat keine Handlung. Er hat auch keine Aussage. In dem Film sind Personen zu sehen, aber sind sind völlig irrelevant. Ebenso ist auch das, was der Film zeigt, völlig belanglos.

Es gab natürlich Versuche, in **Un chien andalou (1928)** einen tieferen Sinn zu erkennen, aber Luis Buñuel zeigte sich noch in seiner kurz vor seinem Tod verfassten Autobiographie über diese Bemühungen in großem Maße belustigt. Er fände es interessant, was alles in einem Film gefunden wird, in dem es überhaupt nichts zu finden gäbe und er betonte auch

immer explizit die an der absoluten Sinnlosigkeit orientierten Vorgehensweise beim Ersinnen dieses Films. Der Film zeige Bilder, er stelle Fragen, aber schlage einen großen Bogen um alles, was auch nur ansatzweise eine Antwort ermöglichen würde. Buñuels Aussage erscheint auch als logisch, wenn man nochmal kurz über das Hauptziel des Films nachdenkt - die Bourgeoisie veräppelt man am leichtesten, indem man ihr intellektuelles Futter zum Fraße gibt, welches in Wahrheit keinerlei Nährwert vorweist. Gerade bei **Un chien andalou (1928)** kann man dies sogar erwarten, denn der Film ist von vorne bis hinten nicht nur subversiv, sondern auch rotzfroh. Buñuel und Dali dürften sich bei so mancher frühen Interpretation lachend auf dem Boden gewälzt haben. Denn etwas anderes wäre für **Un chien andalou (1928)** wiederum auch viel zu konservativ gewesen und der Film sich selbst hierdurch in keinster Weise treu.

Wenn Sie den Drang verspüren sollten, einen surrealistischen Film vom Kaliber eines **Un chien andalou (1928)** unbedingt interpretieren zu MÜSSEN, dann sparen Sie sich die Blamage und nehmen Sie sich stattdessen einen ähnlich starken Tobak vor, bei welchem Sie auch zu einem richtigen Ergebnis kommen können. Meine Empfehlung für einen geeigneten Film wäre David Lynchs **Eraserhead (1975)**.

Schauen wir uns nun eine Auswahl der Fragmente des Film stellvertretend für eine vollständige Inhaltsbeschreibung an. Wir beginnen mit Passagen, welche die moralischen Grenzen ins Visier nahmen.

Gewalt: Hier ist vor allem der Beginn des Films zu erwähnen. Buñuel liefert hier einen sehr gewalttätigen Auftakt, der den Film berühmt machte. Diese Szene aus **Un chien andalou (1928)** wird oftmals als die erste echte Splatterszene der Filmgeschichte bezeichnet.

Ein Barbier schärft ein Rasiermesser. Der leicht glubschäugige Darsteller in dieser Szene ist übrigens Luis Buñuel höchstpersönlich. Er überprüft die Schärfe des Messers an seinem Fingernagel, danach begibt er sich auf seinen Balkon. Auf dem Balkon ist nun plötzlich Nacht und Buñuel zeigt eine Einstellung, in welcher der Vollmond durch eine Wolke zerschnitten wird. Der Barbier geht zurück in den Raum, nun ist wieder hellichter Tag. Dort sitzt eine junge Frau, welche bislang nicht anwesend war. Mit einer Hand spreizt der Barbier ihre Augenlider und zerschneidet mit einer schnellen Bewegung des Rasiermessers den im Close-Up gezeigten Augapfel der Dame.



Der legendäre Schnitt durch den Augapfel

Diese Szene hatte vor allem einen, von Buñuel kalkulierten Effekt: Entweder hatte man nun die volle, ungeteilte Aufmerksamkeit des Publikums für den weiteren Verlauf des Filmes oder es befand sich auf dem Weg nach draußen. Beide Möglichkeiten lagen durchaus im Sinne Buñuels.

Für den Close-Up benutzte Buñuel das Auge eines Kalbs. Beim ersten Sehen fällt dies im Publikum kaum jemandem auf, da diese Einstellung sehr unerwartet kommt und sich auch noch heute der durchschnittliche Zuschauer als Folge vorrangig auf eine vertikale Bewegung aus seinem Kinossessel konzentriert. Bei genauerem Hinsehen fällt es natürlich auf, man kann sogar das Fell erkennen.

Nicht nur künstlerisch, sondern auch aus dem Blickwinkel von Splatter und Gore ist diese Szene beeindruckend. Vor allem ein nur mittelmäßig begabter Regisseur namens Lucio Fulci, der ab Ende der 70er Jahre durch blutige Detailaufnahmen zu einer Leitfigur des Ita-

lohorror erwuchs, wird mit dem Bild eines zerschnittenen Auges in Verbindung gebracht, ganz als ob es seine Idee gewesen wäre. 50 Jahre Zeitunterschied und Weiterentwicklung des Genres vergingen zwischen Buñuel und Fulci, aber dennoch entlarvt Buñuel seinen Nachfolger mit der Intensität dieser Szene aus **Un chien andalou (1928)** als Stümper. Eine weitere Szene mit Aspekten der Gewalt sind eine abgerissene Hand, welche auf einer Straße liegt und in der ein älterer Mann mit seinem Stock herumstochert. Des weiteren wird noch eine Frau gegen ihren Willen begrabt.



Nacktes, weißes Fleisch

Brüste in einer Überblendung noch durch das nackte Hinterteil der Frau ersetzt. Diese freizügige Szene ist vor allem durch Salvador Dali inspiriert. Sowohl Buñuel als auch Dali waren Männer von triebhafter Natur, doch das Gesicht des Mannes entstammt Dalis Vorstellung.



Tote Esel als Allegorie für lebende Priester

Sie auch das ausgeprägte Grinsen der toten Esel, vor allem in der Naheinstellung. Salvador Dali lächelten die Esel nicht genug, weshalb er ein Messer ergriff und den Tierleichen die Lippen entfernte.

Die genannten Szenen aus diesen drei Bereichen sind die provokantesten des Films. Der Rest des Films spielt hinsichtlich der Surrealität in der gleichen Liga, die Szenen sind jedoch harmloser. Da wäre zum Beispiel der Mann, welcher auf seine Hand starrt. In seiner Handfläche ist ein Loch, aus welchem Ameisen hervorkriechen. Die Frau verläßt einen

Sex: Hier fallen vor allem drei Fragmente ins Gewicht. In ersterem radelt ein Transvestit auf einem Fahrrad durch die Straßen. Eine androgyne Frau ist zu sehen, welche von einem Auto überrollt wird. Am frappantesten ist jedoch die Szene, in welcher eine Frau sexuell belästigt wird. Ein Mann nötigt sie erst ein wenig. Dann beginnt er, ihre Brüste zu kneten. Close-Ups auf das Gesicht des Mannes folgen, eine Grimasse der Geilheit mit weit nach oben gerollten Augen. Danach werden seine Gedanken auf der Leinwand abgebildet, als er zuerst die nun nackten Brüste durchwahlt. Zum Abschluß werden diese

Blasphemie: Der auf dem Fahrrad herumfahrende Transvestit trägt die Kleider einer Nonne. Die berüchtigste gotteslästerliche Szene folgt jedoch im Anschluß auf die gerade beschriebene Sexszene. Der notgeile Mann fängt sich eine Ohrfeige ein und aus welchem Grund auch immer zerrt er daraufhin an einem Strick zwei Klaviere aus einem Schrank in das Zimmer. Auf dem Klavier liegen tote, verwesende Esel sowie die zehn Gebote. Darüber hängen neben den toten Eseln auch zwei äußerst lebendige Priester in den Seilen.

Der jüngere dieser beiden Priester wird von Salvador Dali dargestellt. Und beachten

Raum in ihrer Pariser Wohnung. Auf der anderen Seite der Tür befindet sich ein Strand. Die Oberkörper zweier Menschen ragen aus dem Sand empor. In den Händen eines Mannes verwandeln sich zwei Büchlein in Pistolen. Und es gibt noch einiges mehr zu erkunden. Zum Teil wurden die einzelnen Szenen von Buñuel sehr geschickt montiert. Wiederholt im Bild sichtbare, gestreifte Gegenstände verleihen dem Film Kontinuität und suggerieren einen tieferen Sinn, wo letztendlich jedoch keiner zu finden ist. Harte Schnitte zwischen zwei Fragmenten vermeidet Buñuel, wo er nur kann. Hierdurch entsteht nie der Eindruck von episodenhaften Filmschnipseln, der Film erscheint von Anfang bis Ende wie aus einem Guß. Der Film ist so meisterlich in Szene gesetzt und geschnitten, daß man vor Buñuel den Hut ziehen muß. Seine Leistung ist überaus beeindruckend, zumal es sich um sein Erstlingswerk handelte und er natürlich auch keine surrealistischen Vorbilder hatte, an welchen er sich hätte orientieren können. Ganz im Gegensatz zu späteren Surrealisten wie David Lynch, welcher übrigens nach **Eraserhead (1975)** vehement dementierte, **Un chien andalou (1928)** jemals gesehen zu haben ...

Sehr irritierend ist auch Luis Buñuels Umgang mit der Zeit. Buñuel wollte ein Zwischentitel haben, wie bei Stummfilmen üblich. Daher brachte er welche in dem Film unter und hinterließ auf ihnen Zeitangaben. Nach der Augapfelszene behauptet Buñuel, von nun an spiele der Film 8 Jahre in der Zukunft. Im letzten Drittel geht es wieder 16 Jahre in die Vergangenheit. Doch auch diese Angaben sind völlig surreal und haben nichts bedeuten.

Buñuel schuf in **Un chien andalou (1928)** auch das Vorzeigeobjekt sinnentleerter Überblendungen. Von den Ameisen in der durchlöcherchten Hand geht es über die Nahaufnahme weiblicher Achselhaare weiter zu einem Seeigel.

Vor den Credits des Films machte Buñuel auch nicht halt. Die Mitwirkenden sind dort zwar erwähnt, aber alle absichtlich falsch buchstabiert.

Un chien andalou (1928) wurde erst 15 Monate nach dem Ende der Dreharbeiten vor Publikum vorgeführt. Luis Buñuel erzählte später, er habe zu diesem Zeitpunkt dann doch Angst vor seiner eigenen Courage bekommen. Aus Angst, das verstörte Premierenpublikum würde beginnen zu randalieren und versuchen, ihn zu lynchen, versteckte sich Luis Buñuel, seiner eigenen Aussage nach, hinter der Leinwand des Kinos - bekleidet mit einem Mantel und die Taschen voller Steine, damit er im Ernstfall etwas Munition habe, um seine Haut zu retten.

Ob man diese Behauptung Buñuels wörtlich nehmen darf, sei dahingestellt. Buñuel neigte hier und dort zu blumigen Übertreibungen. So erzählte er zum Beispiel auch, er habe nach einer Vorführung von Eisensteins *Bronenosets Potjomkin (1925)* mit einigen Kommilitonen das Kino verlassen und auf der Straße begonnen, Barrikaden aufzubauen. Dies ist natürlich gefunkt und ist letztlich nur eine Allegorie, welche Buñuels Gefühle zum Ausdruck brachte. Bei seiner Geschichte von der Premiere ist nicht auszuschließen, daß es sich um eine ähnliche Übertreibung handelt. Das beängstigende dabei ist nur, daß man Buñuel aber auch zutrauen kann, es wirklich getan zu haben ...

Der Erfolg von **Un chien andalou (1928)** war durchschlagend, allerdings nicht in der Form, welche Buñuel und Dali erwarteten. Sicher, der Film wurde in etlichen Ländern verboten, darunter England und Portugal, späterhin auch Südkorea. Er öffnete den beiden Künstlern auch den Weg in den erlaubten Kreis der renommierten Surrealisten.

Doch sie hatten nicht damit gerechnet, daß **Un chien andalou (1928)** zu einem großen Erfolg werden würde. Das Publikum war nicht brüskiert, sondern applaudierte frenetisch. Für Buñuel war dies eine Niederlage, denn schließlich wollte er die Bourgeoisie beleidigen und nun hatte er sie stattdessen *begeistert!* Aus dieser Sicht war **Un chien andalou (1928)** am Ende ein Fehlschlag. Buñuel holte dies jedoch mit seinem nächsten Film, *L'âge d'or (1930)*, nach - der gewünschte Schockeffekt trat hier vor allem hinsichtlich blasphemischer Inhalte ein. Noch heute ist dieser Film in Kirchenkreisen ausgesprochen unbeliebt.

Buñuel überarbeitete den Film für die Wiederaufführung im Jahr 1960 und versah ihn mit einer Tonspur. Hierzu wählte er zwei Tangos sowie Wagners *Liebestod* aus *Tristan und Isolde* aus. Diese Musik passt hervorragend, ganz als ob Buñuel sie schon 1928 für den

Film vorgesehen hätte. Wenn Sie den Film heute sehen, handelt es sich höchstwahrscheinlich um die Fassung von 1960.

Doch nun genug der Worte. Der Film dauert 16 Minuten und wahrscheinlich haben Sie jetzt ebenso viel Zeit mit dem Lesen zugebracht, wie nötig gewesen wäre, hätten Sie sich stattdessen einfach den Film angesehen. Holen Sie dies nun nach, **Un chien andalou (1928)** gehört zum Pflichtprogramm - und zwar nicht nur zu jenem der Freunde des Horrors.

Kapitel 37

The Man Who Laughs (1928)

Nach dem großen Erfolg von Universals aufwendigen und teuren Prestigeprodukten **The Hunchback of Notre Dame (1923)** und **The Phantom of the Opera (1925)** entschied Carl Laemmle, daß es an der Zeit sei, erneut ein solches Projekt in Angriff zu nehmen. Die Motivation war vorhanden, das nötige Budget ebenfalls und so war noch zu klären, was von welchem Regisseur mit welcher Besetzung inszeniert werden sollte.

Das *was* war das geringste Problem. Mit den beiden Vorgängern zeigte Universal eine Affinität zu Verfilmungen von Romanen der Weltliteratur, welche in einem historischen Ambiente spielen und im Original von französischen Autoren erdacht wurden. Nach Victor Hugos *Notre Dame de Paris* und Gaston Leroux's *Le Fantôme de l'Opéra* liebäugelte Carl Laemmle dieses Mal mit einem weiteren Werk Victor Hugos, *L'homme qui rit*.

Auch die Frage nach einem geeigneten Regisseur stellte sich Carl Laemmle nicht. Schließlich hatte er sich einst an seine deutsche Abstammung erinnert und den deutschen Regisseur Paul Leni eingeladen, für

Universal zu arbeiten und wer könnte für die Verfilmung eines Werkes der europäischen Literatur besser geeignet sein als ein Europäer? Mit Lenis **The Cat and the Canary (1927)** war Carl Laemmle hochzufrieden und übertrug Paul Leni die Arbeiten an **The Man Who Laughs (1928)**¹ direkt im Anschluß an **The Cat and the Canary (1927)** als dessen zweite amerikanische Regiearbeit².



Deutsches Filmplakat

¹**The Man Who Laughs**, aka **The Laughing Man**, aka **Der Mann, der lacht** (Universal, USA 1928, Produktion: Carl Laemmle, Regie: Paul Leni, Drehbuch: J. Grubb Alexander, May McLean, Marion Ward, Charles E. Whittaker, nach dem Roman *L'homme qui rit* von Victor Hugo, Kamera: Gilbert Warrenton, Musik: William Axt, Sam Perry, Joseph Cherniavsky, Erno Rapée, Walter Hirsch, Lew Pollack, Maske: Jack Pierce, Darsteller: Conrad Veidt, Mary Philbin, Olga Baclanova, Brandon Hurst, Julius Molnar Jr., Cesare Gravina, Josephine Crowell, Stuart Holmes, Sam De Grasse, Bildformat: 1.20:1, Tonformat: Movietone, Laufzeit: ca. 111 Minuten)

²Falls Sie sich als aufmerksamer Leser wundern, daß **The Man Who Laughs (1928)** hier als zweite Regiearbeit

Der richtige Hauptdarsteller war jedoch ein heikles Thema. Es steht außer Frage, daß Carl Laemmle hier gerne einen Vertrag mit Lon Chaney geschlossen hätte, wie auch schon bei den beiden Filmen zuvor. Auch die Hauptrolle des Gwynplaine schrie förmlich nach Lon Chaney als verkörperndem Schauspieler. Doch Lon Chaney stand inzwischen bei MGM unter Vertrag und auch nur der Gedanke an einen Versuch, ihn aus diesem Vertrag herauszulösen, wäre reine Utopie gewesen. Daher musste jemand anderes gefunden werden, ein Schauspieler, welcher Lon Chaney wenigstens einigermaßen ersetzen könnte.



Gwynplaine, der lachende Mann

Die Rolle des durch ein unverrückbares Grinsen entstellten Gwynplaine erforderte einen Schauspieler, welcher genug Leinwandpräsenz und natürlich auch Talent vorwies, um nur über seine Körpersprache und seine Augen die melodramatischen Inhalte von Victor Hugos Roman verlustfrei auf der Leinwand darzustellen. Carl Laemmle hatte bereits einen Schauspieler mit faszinierenden Augen gefunden, welcher ihm für diese Rolle als prädestiniert erschien: den mittlerweile ebenfalls aus Deutschland emigrierten Conrad Veidt. Veidt hatte schon einmal mit Paul Leni zusammengearbeitet und erschien da-

her als überaus geeignet für dieses neue Projekt. Conrad Veidt nahm das Angebot an und sorgte so für einen seltenen Auftritt als tragische Gestalt in seiner ansonsten vorrangig aus Bösewichtern bestehenden Filmographie.

Conrad Veidt ist in diesem Film in einer Doppelrolle zu sehen. Er spielt Gwynplaine und die Rolle dessen Vaters.

Conrad Veidt bestand darauf, daß die Rolle der luderhaften Herogin Josiana mit der russischen Emigrantin Olga Baclanova besetzt würde. Die Baclanova erwies sich prompt als erstklassige Wahl. Sie war eine attraktive junge Frau mit Talent - schon damals keine selbstverständliche Kombination. Durch sie erscheint Herzogin Josiana als lolitahaftes Nüttchen und zusammen mit Conrad Veidt dominiert Olga Baclanova aufgrund ihrer überdurchschnittlichen Fähigkeiten als Schauspielerin auch die anderen Darsteller. Sie ist ein gnadenlos anziehender Vamp in einer Rolle, welche genau dies erfordert. Ironischerweise blieb Olga Baclanova aber vor allem durch ihre weit weniger verführerische Darstellung der Cleopatra in Tod Brownings **Freaks (1932)** in Erinnerung.

Olga Baclanovas Gegenstück, sowohl in Bezug auf ihre Rolle als auch auf die Begabung als Schauspielerin, war der notorische Kleiderständer Mary Philbin. Wir begegneten ihr (leider) bereits in **The Phantom of the Opera (1925)** in einer führenden Rolle und Carl Laemmle gab ihr in **The Man Who Laughs (1928)** erneut die Chance, die Qualität eines teuren Films durch ihr nicht vorhandenes Talent zu schmälern. In **The Man Who Laughs (1928)** erscheint Mary Philbin erwartungsgemäß nur überaus blaß und störend. Glücklicherweise verabschiedete sich Mary Philbin im Jahr darauf aus dem Filmbusiness und brach die Kontakte zu Vertretern der Filmwirtschaft ab, mit Ausnahme jenes zu ihrem Mentor Carl Laemmle.

Ein weiterer alter Bekannter aus den bisherigen Großproduktionen Carl Laemmles taucht

beit Paul Lenis für Universal bezeichnet wird: lassen Sie sich durch den Film um den Detektiven Charlie Chan, **The Chinese Parrott (1927)**, nicht in die Irre leiten. **The Chinese Parrott (1927)**, entstand erst im Anschluß an **The Man Who Laughs (1928)**.

in der Gestalt von Brandon Hurst auf. Hurst spielte bereits den bösen Jehan in **The Hunchback of Notre Dame (1923)** und in **The Man Who Laughs (1928)** übernahm er eine ähnlich gelagerte Rolle, jene des intriganten Hofnarren und Beraters Barkilphedro. Brandon Hurst konzentriert sich in **The Man Who Laughs (1928)** wie schon in **The Hunchback of Notre Dame (1923)** auf das, was er wirklich gut konnte: düster und verschlagen dreinblicken. Viel mehr forderte **The Man Who Laughs (1928)** nicht von ihm, leider. In **The Hunchback of Notre Dame (1923)** hatte Brandon Hurst durchaus gezeigt, daß er auch Qualitäten als Charakterdarsteller besitzt, aber hier bot sich leider keine Möglichkeit zu seiner völligen Entfaltung. Barkilphedro ist zwar eine wichtige Rolle, aber sie hätte auch von untalentierte Schauspielern ausgefüllt werden können.

So, nachdem nun die Besetzung des Films vorgestellt wurde, Vorhang auf.

König James II., ein grausamer Herrscher über England, wird eines Nachts von seinem Narren Barkilphedro geweckt. Ein schottischer Edelmann, welcher sich gegen den König auflehnte, wurde gefasst. Der König und Barkilphedro eilen zu dem in Ketten gelegten Lord Clancharlie. Dieser macht sich jedoch weniger Sorgen wegen seiner eigenen Hinrichtung. Er hat Angst um seinen Sohn Gwynplaine, der schon zuvor in die Hände der Häscher des Königs fiel.



Lord Clancharlie

Um Lord Clancharlie zu demütigen, teilt James II. ihm mit, er werde dafür sorgen, daß Gwynplaine über seinen Vater nur noch lachen werde. Als teuflische Geste zieht Barkilphedro mit den Fingern seine Mundwinkel zu einem breiten Grinsen zurück. Clancharlie versteht diesen Hinweis: Gwynplaine soll an die Campracichos übergeben werden, fahrende Zigeuner und Chirurgen, welche Kinder zu Mutationen verstümmeln, um sie in Gruselkabinetten zur Schau zu stellen! Das Wissen über das Schicksal seines Sohnes stellt für ihn eine größere Pein dar als die Qualen der Eisernen Jungfrau, welche auf ihn warten.

James II. möchte auch Gwynplaine loswerden. Umbringen lassen kann er ihn nicht, das wäre zu riskant. Daher verfügt er, daß die Campracichos England verlassen müssen und somit auch Gwynplaine, der sich in ihrer Obhut befindet. Doch die Campracichos sehen in Gwynplaine die Ursache für ihr Exil. In einer verschneiten Winternacht lassen sie den Jungen an Englands Ufer zurück. Alleine und halb erfroren irrt er durch die Schneewüste, bis er auf die Leiche einer erfrorenen Frau trifft. In ihren Armen hält sie noch ein Bündel. Darin entdeckt Gwynplaine einen Säugling, ein kleines Mädchen. Er nimmt es zu sich und irrt weiter durch den Schneesturm.

Schließlich trifft Gwynplaine auf einen Zirkuswagen. Er gehört dem Schausteller Ursus. Ursus nimmt Gwynplaine bei sich auf. Bestürzt muß er feststellen, was die Campracichos ihm angetan haben: Gwynplaines Mundwinkel wurden verlängert, so daß er nun ständig ein grinsendes Clownsgesicht mit sich trägt. Und auch das kleine Mädchen ist nicht gesund. Es ist blind.

Viele Jahre später ziehen Ursus, Gwynplaine und das auf den Namen Dea getaufte Mädchen durch die Lande. Ursus wurde für die beiden inzwischen erwachsenen Kinder zu einem Ersatzvater, der Zirkuswagen ihr zuhause. Sie verdienen ihr Geld mit Auftritten vor den

Bewohnern der Städte und Dörfer, welche nur zu gerne ihre voyeuristische Gier nach immer neuen Sensationen an Gwynplaines Anblick befriedigen.



Die Campracichos lassen Gwynplaine alleine zurück

Gwynplaine ist in Dea verliebt. Und Dea erwidert seine Gefühle. Gwynplaine ist nicht nur ihr Retter, sondern der netteste Mann, den sie kennt. Und Dea ist aufgrund ihrer Blindheit die einzige Frau, welche gegenüber Gwynplaine nicht in Lachen ausbricht. Die beiden lieben sich so sehr, daß sie einander heiraten möchten.

Ihre Reisen führen sie nach London, den Sitz von Königin Anne, der Thronfolgerin von James II. Die ehemaligen Besitztümer von Gwynplaines Vater befinden sich nun im Besitz der in sexueller Hinsicht sehr aggressiven Herzogin Josiana. Bei seinen

Auftritten auf einem Jahrmarkt wird Gwynplaine von Dr. Hardquannone erkannt. Er ist der Chirurg, welcher Gwynplaine im Auftrag der Campracichos verstümmelte. Dr. Hardquannone weiß um das Erbe Gwynplaines und möchte es zu Geld machen. Er schreibt einen Erpresserbrief an Herzogin Josiana und übergibt ihn an einen Boten.

Der Bote wird nicht in den Palast eingelassen. Doch da nähert sich eine schwarze Kutsche. Der Bote wendet sich an ihren Insassen - es ist Barkilphedro, der inzwischen zum Berater der Königin aufgestiegen ist. Barkilphedro geleitet den Boten zu den Gemächern der Herzogin, nimmt dann jedoch den Brief an sich.

Wohlwissend, was der Inhalt des Briefes bedeutet, verheimlicht er ihn vor der Herzogin und läßt Dr. Hardquannone töten.

Herzogin Josiana ist bei Hofe alles andere als zuverlässig. So schwänzt sie eines Tages ein Konzert, welches für die Königin gegeben wird. Königin Anne ist darüber sehr erbost, Josiana ist ihr zunehmend ein Dorn im Auge. Josiana vergnügt sich derweil auf dem Jahrmarkt und läßt sich genußvoll von Bettlern begrabschen. Dort wird sie über Umwege auf die Jahrmarktsbude von Ursus aufmerksam: *Der Mann, der lacht* heißt seine Attraktion.

Eines Abends wohnt Herzogin Josiana einem Auftritt Gwynplaines bei und ist von seiner Entstellung fasziniert. Mit so jemandem eine Liebesnacht zu verbringen stellt für sie den ultimativen Kick dar. Sie hinterläßt ihm einen Brief, in welchem sie Gwynplaine auffordert, sich in der Nacht zu ihren Gemächern zu begeben.

Gwynplaine ist verwirrt. Dea macht ihm bereits immer deutlichere Avancen und von Selbstzweifeln geplagt wehrt er sich gegen den Gedanken einer Hochzeit mit ihr. Würde sie ihn auch noch lieben, wenn sie ihn sehen könnte? Josianas Brief gibt ihm Hoffnung, denn Josiana hat ihn bereits gesehen und wenn sie wirklich an ihm als Mann interessiert sein sollte, wäre es die Bestätigung, daß er als Mann nicht nur eine Lachnummer ist - und dann könnte er Dea ruhigen Gewissens heiraten. Daher stiehlt er sich am Abend voller Hoffnung zu Josiana davon.

Josiana erwartet ihn bereits. Lasziv und nur leicht bekleidet räkelt sie sich bereits auf ihrem Bett, als Gwynplaine ihre Gemächer betritt - ihre Augen geschlossen, ihre Lippen gespitzt zu einem sinnlichen Versprechen. Gwynplaine ist hingerissen und guten Mutes, daß der Abend verläuft wie erhofft und er endlich seine Selbstbestätigung findet.

Doch der Abend endet damit, daß Josiana lacht. Erschrocken verläßt er ihre Gemächer und eilt zurück zu seiner Dea.

Inzwischen hat auch die Königin die Kunde von Gwynplains Geburtsrecht vernommen. Nun ist die Gelegenheit zur Rache an Herzogin Josiana gekommen. Sie erklärt Josianas existierende Verlobung mit Lord Dirry-Moir als aufgelöst und verfügt, sie müsse nun den Jahrmarktsclown Gwynplaine heiraten - es sei denn, sie möchte ihren Besitz an Gwynplaine verlieren.

Barkilphedro läßt Gwynplaine daraufhin verhaften und einkerkern. Um die Bande zu seiner Familie zu zerstören, wird der Eindruck erweckt, Gwynplaine sei im Kerker in Folge von Folter gestorben. Ebenso läßt er Ursus und seine Mannschaft des Landes verweisen, so wie er und König James es einst auch mit den Campracichos taten.

Gwynplaine wird indes auf sein Leben im Adelsstand und auf seine Hochzeit mit der Frau, welche ihn letztlich nur als Krüppel verachtet und nur zum Erhalt ihres Vermögens ehelichen wird, vorbereitet ...

Die dem Film zugrundeliegende Handlung hört sich nicht sehr stark nach einer Horrorgeschichte an. Doch bereits der Anfang des Films vertreibt jede Skepsis. Mit **The Man Who Laughs (1928)** inszenierte Paul Leni einen Film, der düsterer ist als alles, was die USA bis zu diesem Zeitpunkt hervorbrachten. Der Film ist auch sehr morbide, mit einer ähnlichen Intensität wie Tod Brownings Verstümmelungs-drama **The Unknown (1927)**.

Vor allem die ersten Minuten des Films verströmen eine Atmosphäre des Grauens. Die optisch beeindruckenden Kulissen wie die Ornamente im Schlafgemach von König James und das Schiff der Campracichos sind ähnlich detailverliebt wie jene von Universals **The Hunchback of Notre Dame (1923)**, doch völlig anders in Szene gesetzt. Anstelle sie zu beleuchten und den Zuschauer auf ihre Schönheit hinzuweisen, wie es im amerikanischen Kino in der Regel der Fall war, stellte Paul Leni sie völlig in die Dienste des Expressionismus. Die Bauten verschwinden im Hintergrund des Spiels mit Licht und Schatten und lassen so eine unheimliche und bedrückende Stimmung entstehen. Das Schlafzimmer unterscheidet sich in seiner Stimmung hierdurch kaum von der Szene der Hinrichtung Clancharlies oder den Nahaufnahmen der verwitterten Gesichter der Campracichos, welche auf ihrem gespenstisch beleuchteten Schiff sich langsam vom Ufer entfernen und die Silhouette des kleinen Gwynplaine hinter sich lassen. Paul Leni baute ohne zu zögern eine Stimmung auf, welche als unheimlicher, düsterer und auch ausgereifter als weite Teile von **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** und **Faust: Eine deutsche Volkssage (1926)** erscheinen.

Der Höhepunkt dieses Ausflugs in die Welt des Grauens ist Gwynplaines Umherirren im Schneesturm. Er läuft zwischen Hügeln hindurch, auf welchen Galgen mit den im Wind baumelnden Leichen der Gehenkten stehen. Zuerst erscheinen sie als Silhouetten gegen den Himmel, aber Paul Leni scheute sich nicht, die Leichen auch etwas expliziter zu zeigen. Sie sind bereits teilweise skelettiert und dem Zuschauer stehen die Haare zu Berge, als sich einer der vom Wind gepeitschten Körper in die Kamera dreht und den Blick auf seine freiliegenden Rippen freigibt.

Die ersten 15 Minuten des Films sind von Horrorelementen durchtränkt wie noch kein Stummfilm zuvor. Auch keiner aus deutscher Produktion.

Doch je weiter der Film fortschreitet, desto zahmer wird er. Die Inszenierung ist durchgehend von ausgeprägt expressionistischer Natur und hervorragend fotografiert, aber die



Geisterhafte Galgen, eine Szene wie sie nur aus Deutschland kommen konnte

weitere Handlung zwang Paul Leni, auf Gruseffekte zu verzichten. Doch er bleibt düster und die Grundstimmung ändert sich nie. Die Morbidität wird ausgeprägter, was vor allem auf die Darstellung Gwynplaines zurückzuführen ist. Die Geschichte driftet zum Schluß zu einem klassischen Historiendrama ab und erinnert in den letzten 15 Minuten an die vielen *Mantel & Degen*-Filme Hollywoods, aber der grauslige Unterton des Films bleibt bis zum Ende erhalten.

Dies ist nicht nur der Kameraarbeit und Paul Leni zu verdanken, wobei letzterer seine expressionistischen Wurzeln hemmungslos auslebte. Ein nicht minder großer Anteil wird hierbei auch von Conrad Veidt getragen. Sein Schauspiel ist atemberaubend. Er erreicht zwar nicht ganz die Klasse Lon Chaney, dafür spielt er an einigen Stellen des Films zu theatralisch und unnatürlich - hier und dort erkennt man ihn deutlich als Schauspieler aus deutschen Landen -, aber er macht seinen Job wahnsinnig gut. Wie bereits erwähnt, hatte er wegen des unaufhörlichen grotesken Grinsens nur sehr eingeschränkte Möglichkeiten des künstlerischen Ausdrucks mittels seiner Mimik. Lon Chaney erging es in Rollen, in welchen sein Gesicht unter aufwendigen Masken begraben lag, auch nicht besser und auch seine Ergebnisse zeigten dementsprechend ebenfalls nicht die volle Bandbreite seines Könnens. Aber Conrad Veidt hatte einen Vorteil auf seiner Seite. Dieser Vorteil war natürlich die Maske selbst. Wenn man das Werk von Lon Chaney kennt, erscheint es als wahrscheinlich, daß Chaney erneut einen hohen Aufwand bei dem Entwurf seiner Maske getrieben hätte. Schon notgedrungen, denn Chaney war einfach zu alt, um ohne kompliziertes Make-Up einen 25 Jahre jungen Mann zu mimen. Der ein ganzes Jahrzehnt nach Lon Chaney geborene Veidt hingegen konnte mit minimalistischen Mitteln arbeiten. Abgesehen von der Grimasse reichte eine herkömmliche Menge Make-Ups. Und er konnte sein wichtigstes körperliches Merkmal ausspielen: seine ausdrucksstarken Augen.



Gwynplaine wehrt sich gegen seine Zwangshochzeit

Als Zuschauer sind wir uns oft über Gwynplaines Gefühlsregungen nicht klar oder werden durch Lenis Dramaturgie und Veidts Schauspiel in die Irre geleitet. Da Conrad Veidt alle Szenen, in welchen er zu sehen ist, souverän dominiert, prägt sein Schauspiel auch den gesamten Film. Wenn Veidt lacht, die Umstände jedoch eher traurig sein sollten, führt uns somit nicht nur Veidt auf einen falschen Weg, sondern die komplette Szene bewegt sich in diesem Kontext. Dies irritiert und unwillkürlich suchen wir den Blickkontakt zu Gwynplaine. Doch in seinen Augen erkennen wir, daß Gwynplaine nicht aus Freude lacht. In

Wirklichkeit schmerzt ihn etwas, er ängstigt sich oder verspürt Zorn. Doch auch wenn er weint, das Lachen bleibt ihm ins Gesicht geschnitten. Dieser Widerspruch innerhalb des Bildes, welcher sich nicht von alleine auflöst, läßt den Film in solchen Szenen zu einer Groteske werden. Hier liegt auch der Ruf des Films als Meisterwerk des Morbiden begründet, denn egal, wie miserabel Gwynplaines Lage und seine Gefühle sind, er lacht. Paul Leni nutzt diesen Effekt konsequent und setzt ihn auch wohldosiert ein; ist das Groteske unerwünscht und nur die Emotionen sollen eine Rolle spielen, ist Gwynplaines Mund stets durch ein Halstuch verhüllt.

Für Gwynplaines Maske war Conrad Veidt nicht selbst verantwortlich. Hier war Lon Chaney, der selbst eigenverantwortlich seine Maske entwarf und anlegte, wirklich die große Ausnahme Hollywoods. Conrad Veidts Maske lag im Verantwortungsbereich eines erst 28 Jahre alten Maskenbildners, welcher mit **The Man Who Laughs (1928)** seine erste Arbeit

für Universal ablieferte: Jack Pierce. Er legte mit diesem Film den Grundstein zu einer unvergleichlichen Karriere als Meister dieses Fachs, welche ihm posthum auch eine Auszeichnung für sein Lebenswerk durch die Hollywood Makeup Artist and Hair Stylist Guild einbrachte³. Die Liste seiner Werke erscheint wie eine Aufzählung der bedeutendsten Horrorfilme. Darunter befinden sich Universal-Klassiker wie **Dracula (1930)**, **Frankenstein (1931)**, **The Mummy (1932)**, **White Zombie (1932)**, **The Invisible Man (1933)**, **Bride of Frankenstein (1935)**, **Werewolf of London (1935)** und **The Wolf Man (1941)**, aber auch schrägere Filme wie *The Brain from Planet Arous (1957)*, **I Bury the Living (1958)** oder Edgar G. Ulmer's Trash-Granate **The Amazing Transparent Man (1960)**. Kein Angestellter in Hollywood begleitete den phantastischen Film über eine vergleichbar lange und außergewöhnliche Wegstrecke und wir werden Jack Pierce dementsprechend von nun an regelmäßig begegnen.

Für Conrad Veidt bastelte Jack Pierce eine Vorrichtung aus Drähten, welche an Veidts Zähnen befestigt wurde und mittels kleiner Klammern seinen Mund als das irre Grinsen fixierte, welches den Film prägte. Hier kamen die Vorzüge eines Stummfilms zum Tragen, denn mit dieser Apparatur im Mund konnte Conrad Veidt nicht mehr vernünftig sprechen. Gwynplaine diente späterhin auch als Vorlage für eine Comicfigur, Batmans notorischem Gegenspieler *Joker*.

Olga Baclanova spielt Conrad Veidts sexuelle Gegenspielerin sehr eindrucksvoll. Beim Schauspiel dieser Frau stimmt einfach alles. Ihr Aussehen, ihre Bewegungen, ihre Blicke, sie spielt die weibliche Verführerin so überzeugend und natürlich wie es kaum eine andere Schauspielerin vor ihr vollbrachte - und sich dies auch traute. Die 31 Jahre alte gebürtige Russin scheute auch genausowenig wie Paul Leni vor einer Nacktszene zurück, in welcher man auch zwei kurze Blicke auf ihre Brüste werfen kann - für einen seriösen Hollywoodfilm in der damaligen Zeit eine äußerst mutige Entscheidung.



Herzhogin Josiana erwartet Gwynplaine

Besonders lobenswert ist ihre differenzierte Darstellung der Herzogin Josiana. Weilt Josiana am Hofe der Königin, wahrt sie höflich die Etiquette, aber auch nur in dem Maße, welches von ihr erwartet wird. Olga Baclanova braucht hier nur der Königin gegenüberzustehen, um diese Geisteshaltung spürbar werden zu lassen.

Zum Ende des Films, als Gwynplaine in einem flammend humanistischen Auftritt die Hochzeit platzen läßt, spielt sie eine Josiana, welche sich offensichtlich beherrscht und zusammenreißt, aber dennoch Blicke wie Pfeile verschießt.

In der Jahrmarktszene, in welcher sie den Bettlern den Kopf verdreht, werden ihr um ein Haar die Kleider vom Leib gerissen und die Hofdame Josiana ist nun ein wildes, vergnügungssüchtiges Mädchen.

Als Josiana aus einer Loge heraus Gwynplaine bei seinem Auftritt beobachtet, verstärkt Olga Baclanova Paul Lenis Absicht, die still sitzende Herzogin als Ausdruck ihrer Faszination zunehmend vom Rest des Publikums zu isolieren, durch eine makellose Beherrschung ihrer Körpersprache - es ist kein Zwischentitel und auch keine Geste Baclanovas notwendig, um zu verdeutlichen, was sie denkt.

³Einen Oscar für seine Arbeiten erhielt Jack Pierce nie. Der Grund hierfür ist, daß zu seinen Lebzeiten noch kein Oscar für das beste Make-Up verliehen wurde. Der Preis wurde erst verliehen, nachdem Rick Bakers Arbeit für **An American Werewolf in London (1981)** einen entsprechenden Eindruck in Hollywood hinterließ.

Der absolute Höhepunkt ist jedoch die Szene, in welcher Josiana versucht, Gwynplaine zu verführen. Zuerst liegt sie auf dem Bett und die von ihr verströmte Erotik läßt die Luft förmlich knistern. Als sie neben Gwynplaine sitzt, zärtlich sein Gesicht streichelt und sein durch ein Tuch verdecktes Lachen enthüllt, entpuppt sie sich als unwiderstehlicher Vamp. Diese Szene lieferte auch das Motiv für das Filmplakat.

Wenn man ihre Auftritte als ein Ganzes betrachtet, gelangt man zu der Erkenntnis, daß Olga Baclanova eine Darstellerin mit enormen Potential war. In **The Man Who Laughs (1928)** verkörperte sie eine Rolle, aber sie spielte sie so souverän, daß es auch genausogut verschiedene Charaktere hätten sein können. Leider war sie ab dem Jahr 1930 nur noch selten auf der Leinwand zu sehen und ihren letzten Film drehte sie 1943. An Olga Baclanova ist eine großartige Charakterdarstellerin verlorengegangen.

Da wir gerade von Olga Baclanovas hüllenlosem Auftritt sprachen, bietet sich eine gute Gelegenheit, hier noch einmal auf Paul Leni zu sprechen zu kommen. Denn Paul Leni riskierte an dieser Stelle eine innige Bekanntschaft mit der Zensur. Es handelt sich um die Szene, in welcher der Bote den Brief des Erpressers Dr. Hardquannone überbringt. Barkilphedro eignet sich den Brief mit einem Trick an. Er führt den Boten zum Eingang der Räume Josianas und weist ihn an, einen Blick durch das Schlüsselloch zu werfen. Der Bote läßt sich nicht zweimal bitten und wird Zeuge, wie die nackte Herzogin in ihr Bad steigt und es schließlich auch wieder verläßt.

Nachdem der Bote wieder verschwunden ist, betritt Barkilphedro die Gemächer Josianas. Josiana sitzt auf einem Stuhl, nur mit einem Handtuch bekleidet. Nun erfolgt ein Rollentausch - der autoritäre Barkilphedro wird jetzt selbst zum geifernden Überbringer eines Schreibens. Josiana gestattet ihm, vor ihrem Stuhl niederzuknien und einen Blick unter dem Handtuch hindurch zwischen ihre leicht geöffneten Schenkel zu werfen, woraufhin Barkilphedro selbst zu einem armseligen, von seinen Trieben gesteuerten Lakai degradiert wird, welcher der schönen Herzogin aus der Hand frisst.

Durch diese Szene erreicht Paul Leni sowohl eine Charakterisierung Barkilphedros und Josianas, als auch eine Schilderung des Verhältnisses zwischen den beiden. Nun wird klar, daß es Josiana faustdick hinter den Ohren hat. Der eiserne Barkilphedro wird der Lächerlichkeit preisgegeben und es wird unmißverständlich aufgezeigt, daß er bei all seiner Härte nur ein Spielzeug der wahrhaft Mächtigen ist. Diese Szene ist wichtig für die Kontinuität des Films und Paul Leni wagte hier sehr viel. Es spricht für ihn, daß er es schaffte, diese Szene gleichzeitig unverhohlen und dennoch innerhalb der moralischen Grenzen zu inszenieren. Auch nach heutigen Maßstäben ist diese Szene noch durchaus prickelnd und man ist versucht, sich die Augen zu reiben um sicherzustellen, daß man hier wirklich sieht, was man zu sehen glaubt.

Eine nicht minder interessante Szene spielt sich ab, als Königin Anne bei ihrem Konzert vergeblich auf Josiana wartet. Die Königin brodelt innerlich und die Hofschranzen machen eine gute Miene zum bösen Spiel, stocksteif die Etiquette wählend. Paul Leni nutzt nun wiederholt die Technik des cross-cuts und zeigt so die parallel stattfindende Welt des Jahrmarkts, in welchen sich Josiana gestürzt hat, anstelle der Veranstaltung der Königin beizuwohnen. Der Jahrmarkt ist das genaue Gegenteil des Hofes der Königin, denn dort geht es laut und fröhlich zu. Der wiederholte Schnitt von einer der beiden Welten in die andere betont den Kontrast zwischen der Welt der Monarchie und jener des einfachen Volkes. Zuletzt scheint hieraus eine politische Aussage zu erwachsen, denn es ist überdeutlich, welcher der beiden Welten Paul Leni bevorzugte.

Doch bei allen bemerkenswerten Aspekten des Films ist **The Man Who Laughs (1928)** dennoch ein Film mit Makeln.

Das gravierendste Problem ist, daß allem Anschein nach J. Grubb Alexander, der für die Adaption des Romans verantwortliche Autor, vor seinem geistigen Auge einen anderen Film sah als Paul Leni. Die erzählte Geschichte und Paul Lenis Inszenierung passen nicht nahtlos zusammen. Das Skript tendiert dazu, einen Abenteuerfilm auf der Leinwand zu

präsentieren, mit opulentem Dekor, Verfolgungsjagden und Kämpfen mit Mantel und Degen. Paul Leni hingegen scheint vorrangig an dem bedrückenden Grundmotiv der Verstümmelung von Gwynplaines Antlitz und Seele interessiert gewesen zu sein und lieferte ein düsteres Werk ab, welches die Schauwerte klassischer Abenteuerstreifen eher zu vermeiden versucht als sie herauszuarbeiten und zu betonen. Die Folge dieser Unstimmigkeit ist eine schon beinahe als Konzeptlosigkeit anmutende innere Zerissenheit des Films. Am deutlichsten sichtbar wird dies, wenn man die ersten 20 Minuten des Films mit dem letzten 20 Minuten vergleicht. Zu Beginn ist der Film, wie bereits beschrieben, sehr bedrückend und horrorlastig. Die Kulissen werden von expressionistischen Elementen in den Hintergrund geschoben, der Film zeigt primär die für den Expressionismus typischen Spiele mit Licht und Schatten. Man kann auch sagen, daß der Film zu Beginn im Gewande eines deutschen Films daherkommt. Gegen Ende verwandelt sich der Film zunehmend in ein amerikanisches Historienspektakel. Die Dunkelheit weicht Panoramablicken über die Straßen und Plätze Londons, säbelschwingende Palastwachen reiten umher, Männer in Strumpfhosen fechten auf den Dächern der Häuser und springen über Abgründe. **The Man Who Laughs (1928)** erscheint hier als völlig anderer Film, bei welchem man nicht auf morbides Grauen wartet, sondern auf Douglas Fairbanks. Der Film funktioniert daher weder als reinrassiger Horrorfilm noch als die Nerven kitzelndes Abenteuer in vollem Umfang, sondern erscheint oft als eine Melange, deren Schöpfer sich nicht klar waren, was sie eigentlich erzeugen wollten. Trotz der durchaus bemerkenswerten Leistung Paul Lenis drängt sich der Gedanke auf, daß dieses Drehbuch eigentlich einen amerikanischen Regisseur gebraucht hätte und keinen deutschen Stilisten. **The Man Who Laughs (1928)** ist ein schöner Film, aber er ist auch gleichzeitig der Beleg für die tiefe Kluft zwischen den Filmen Europas und Hollywoods. Diese kann man nicht überbrücken, indem man Deutsche die Ideen von Amerikanern umsetzen läßt.

Der Film wurde Ende 1927 fertig geschnitten und Anfang Dezember des gleichen Jahres fand eine erste Vorführung vor Publikum statt. Doch diese Fassung war nicht mit der endgültigen Fassung identisch. **The Man Who Laughs (1928)** wanderte nochmals für vier Monate zurück in die post production. Dies sorgt mitunter für Verwirrung und ist die Ursache dafür, daß **The Man Who Laughs (1928)** in manchen Enzyklopädieen fälschlicherweise mit dem Produktionsjahr 1927 versehen wurde.

The Man Who Laughs (1928) erhielt eine Vertonung auf Basis einer optischen Tonspur. Hierdurch reduzierte sich das Bildformat des Films von 1.33:1 auf 1.20:1, das Bild war also schon beinahe quadratisch. Der Film erhielt hier eine musikalische Begleitung sowie Hintergrundgeräusche. Zu diesen Geräuschen zählen vor allem Toneffekte wie das Heulen des Windes in den Schneesturmszenen oder johlende Menschen während des Jahrmarkts. Es sind keine Dialoge zu hören, **The Man Who Laughs (1928)** ist nach wie vor ein Stummfilm.

Durch die inzwischen populäre neue Technik des Radios wurde auch eine neue Form der Vermarktung von Musik geschaffen. **The Man Who Laughs (1928)** ist der erste Horrorfilm, der populäre Musik zu Werbezwecken als Filmmusik einsetzte. *When Love Comes Stealing* heißt das von Walter Hirsch, Lew Pollack und Erno Rapée komponierte Liebeslied, welches in einer romantischen Szene zwischen Gwynplaine und Dea sowie am Ende



Gwynplaines Schäferstündchen mit Josiana

des Films erklingt. Das Lied ist durchaus passend und schadet dem Film nicht, obwohl es ohne Absprache mit Paul Leni eingebracht wurde.

Die endgültige Fassung des Films wurde im April 1928 der Öffentlichkeit vorgestellt. Das Publikum und die Kritiker reagierten verhalten. Dem Film wurde vor allem vorgeworfen, zu sehr als deutscher Film zu erscheinen. Ein mit **The Hunchback of Notre Dame (1923)** und **The Phantom of the Opera (1925)** zu vergleichender Erfolg blieb daher aus. Daher erreichte der Film auch nicht den hohen Bekanntheitsgrad und die Verbreitung seiner beiden Vorgänger. Der Film war über größere Zeitraum auch nur schwer zugänglich. Dies änderte sich jedoch 1996, als eine restaurierte Fassung des Films bei den Filmfestspielen in Cannes aufgeführt wurde.

Auch wenn der Film nach seiner Erstaufführung keine Begeisterungstürme entfachte, genießt er inzwischen dennoch ein hohes Ansehen. Dies liegt vor allem in Paul Lenis zukunftsweisender Regiearbeit begründet. **The Man Who Laughs (1928)** gilt heute als der Film, welcher den Grundstein für die unvergleichlichen Horrorfilme Universals aus den 30er Jahren legte. Der Stil der Inszenierung und die ausschweifenden Kamerafahrten (die ersten Kamerafahrten in der Geschichte des Horrorfilms) wurden von Regisseuren wie James Whale für ihre eigenen Werke adaptiert und sollte fortan die Filmgeschichte prägen. Doch **The Man Who Laughs (1928)** ist mehr als nur der Vater von Universals Horror. Nach der Einführung des Tonfilms kam es nämlich zu einer künstlerischen Stagnation und von der Experimentierfreude und dem Wagemut der späten Stummfilme war bis zum Beginn der 40er Jahre im Hollywoodkino nichts mehr zu spüren. Auch die Kamerabewegungen wurden wieder seltener. Von all den amerikanischen Horrorfilmen, welche bis in die Zeit des zweiten Weltkrieges entstanden, ist **The Man Who Laughs (1928)** zwar nicht der beste, aber der bei weitem künstlerischste, mutigste und am wenigsten routinierteste.

Kapitel 38

La chute de la maison Usher (1928)

Die Werke von Edgar Allan Poe stellen einen schier unerschöpflichen Quell der Inspiration für Filmemacher dar. Poes Geschichten und ihre Motive sind zeitlos und allgegenwärtig. Sie dienten bislang als Vorlage für mehr als 100 Filme, ein einsamer Rekord. Viele der filmischen Adaptionen sind sehr frei nach Poe gestaltet und haben oft nur wenig mehr als den Titel mit dem betroffenen Werk Poes gemein, so zum Beispiel **The Raven (1935)** und **The Masque of the Red Death (1964)**. Andere greifen Poes Grundgedanken auf und variieren ihn manchmal mehr, manchmal weniger und manchmal auch respektlos, wie u.a. Ken Russells **The Fall of the Louse of Usher (1964)**. Einige wenige Filme geben sich Mühe, eine dem Original verbundene Filmfassung zu liefern, hierzu gehört Roger Cormans **The Fall of the House of Usher (1960)**. Jean Epsteins **La chute de la maison Usher (1928)**¹ gehört zu der Kategorie der sehr freien Adaptionen mit hohem Bekanntheitsgrad.

Allan ist auf der Suche nach dem Haus Usher. Sein Freund Roderick Usher, der dort mit seiner Frau Madeleine, einem Diener und einem Arzt lebt, bat in einem Brief um Unterstützung. Madeleine ginge es sehr schlecht. Ein Zwischentitel klärt darüber auf, daß Roderick Usher ein kranker, tyrannischer Mann ist, der seiner Frau Madeleine ein Leben in Abgeschiedenheit aufzwingt.

Roderick Usher arbeitet an einem Gemälde seiner Frau. Wir sehen Roderick bei der Arbeit, Madeleine steht Modell. Roderick hebt seinen Pinsel und führt in, einem leichten Hieb gleich, über die Wange des Bildnisses seiner Frau. Madeleine zuckt zusammen und greift sich an die Wange - hat Sie den Pinselstrich gespürt?

Derweil nähert sich Allans Kutsche Ushers Anwesen. Gespenstisch erhebt es sich aus einer nebelverhangenen Landschaft voller Sümpfe und abgestorbener Bäume. Ein Zwischentitel



Roderick Usher

¹ **La chute de la maison Usher**, aka **The Fall of the House of Usher**, aka **Der Untergang des Hauses Usher** (Films Jean Epstein, Frankreich 1928, Regie: Jean Epstein, Drehbuch: Jean Epstein, nach der Erzählung *The Fall of the House of Usher* von Edgar Allan Poe, Kamera: Georges Lucas, Jean Lucas, Darsteller: Jean Debucourt, Marguerite Gance, Charles Lamy, Laufzeit: ca. 66 Minuten)

erklärt, daß das Haus Usher in seiner Umgebung von übernatürlicher Natur erscheint. Allan und Roderick begrüßen sich überschwenglich. Allan eilt die Steintreppen zum Eingang des Schlosses hinauf. Roderick steht oben, seine Arme zu einer Umarmung ausgestreckt. Doch er kommt Allan nicht entgegen, als ob ihn eine unsichtbare Macht festhielte. Allan lernt den im Haus lebenden Doktor kennen. Er steht der Krankheit Madeleines hilflos gegenüber, er weiß keinen Rat. Allan trifft jedoch nicht auf Madeleine. Von ihr sieht er lediglich das Gemälde, welches selbst als lebendig erscheint. Madeleine selbst läßt sich wegen Unwohlseins entschuldigen.



Das Haus Usher

So nehmen Allan und Roderick alleine das Abendessen ein. Allan scheint sich in diesem Haus etwas unwohl zu fühlen, denn es ist, als ob das Haus lebendiger sei als seine Bewohner. Der Wind bewegt die Vorhänge vor den offenen Fenstern und treibt Laub über die Gänge. Bücher fallen aus den Regalen. Wie in Trance greift Roderick zu einer Gitarre und stimmt ein Lied für die Natur an, welche das Haus umgibt. In schneller Schnittfolge zeigt Epstein den um das Haus wabernden Nebel, die Bäume, welche sich im Nebel wie die Finger von Toten in den Himmel strecken, das Wasser des Sumpfes, die über den Him-

mel ziehenden Wolken. Das Haus und seine Umgebung ist in der Tat lebendiger als seine Bewohner. Dies gilt auch für das Bildnis Madeleines, welches als lebendig erscheint, während das Leben aus Madeleine zunehmend schwindet. Roderick unterliegt einem uralten Fluch, welcher die Ushers seit Generationen heimsucht. Sie sind dazu verdammt, ihre Frauen zu malen und sie so eins werden zu lassen mit dem Haus.



Madeleine stirbt

Allan begibt sich auf eine Erkundung der Umgebung des Hauses. Roderick arbeitet weiter an seinem Gemälde. Durch einen Zwischentitel erfahren wir, daß das Bildnis mit jedem Pinselstrich lebendiger erscheint und Madeleine an Kraft verliert. Und Rodericks Pinselstriche rauben Madeleine das Leben. Sterbend sinkt sie in sich zusammen.

Während der Vorbereitungen von Madeleines Begräbnis beschwört Roderick den Arzt, daß Madeleine noch am Leben sein könnte. Doch der Arzt wehrt ab. Resignierend entscheidet Roderick, daß Madeleine ihn nicht verlassen werde. Sie solle auf

dem Anwesen bestattet werden.

Er nimmt Abschied von seiner Frau. Sie liegt in ihrem Sarg, bekleidet mit einem Brautkleid und einem langen Schleier. Als der Arzt und der Diener den Sarg verschließen wollen, verbietet Roderick ihnen, die Nägel einzuschlagen.

Die vier Männer tragen den lose geschlossenen Sarg, aus welchem noch der Brautschleier heraushängt, zu Madeleines letzter Ruhestätte. Der Weg führt durch den Wald und über einen See zu einer mit Moos überwachsenen Gruft. Die Männer tragen Madeleines sterbliche Überreste über eine Treppe und zwischen monströsen Pilzgewächsen hinab in eine

Kammer. Dort betten sie Madeleine zur letzten Ruhe.

Als Roderick die Gruft verläßt, hört er hinter sich ein Hämmern. Der Arzt und der Diener verschließen den Sarg. Roderick möchte zurückeilen, doch Allan hält ihn zurück.

Von nun an schleppen sich die Tage dahin, voller Monotonie. Roderick sitzt im Haus und wartet, wartet auf ein Zeichen. Eines abends bricht ein Unwetter über das Anwesen herein. Der Wind peitscht durch die Räume des Hauses Usher, die Glocke im Turm beginnt zu läuten. Allan ist beunruhigt. Da nähert sich ihm Roderick.

„Kannst Du es hören?“, fragt Roderick.
„Hörst Du es jetzt?“

Er geht zu einem Fenster und zeigt mit dem Finger hinaus in den Sturm, als ob er etwas dort draußen sähe.

Allan versucht seinen Freund zu beruhigen.

„Komm' mit in Dein Zimmer. Ich werde Dir etwas vorlesen und Du wirst zuhören“, fordert er Roderick auf.

Doch es geschieht in der Tat unheimliches, während Allan seinem Freund aus einem Buch vorliest. In der Gruft beginnt sich Madeleines Sarg zu bewegen und fällt schließlich von seinem Podest.

Allan ahnt nichts, er sorgt sich weiterhin um seinen Freund. Doch während er seinem Freund vorliest, verläßt Madeleine ihr Grab.

Der Sturm wird immer schlimmer. Der Wind fegt durch das Haus und blättert die Seiten des Buches um, aus welchem Allan liest. Bücherschränke entleeren ihren Inhalt auf den Boden, Ritterrüstungen fallen um. Nun packt auch Allan das Entsetzen. Roderick hingegen sitzt ungerührt in seinem Schaukelstuhl und ein wissendes Lächeln ziert sein Gesicht. Er weiß, daß Madeleine nun zu ihm zurückkehren wird.

Und nun kann es auch Allan spüren. Mit vom Grauen gezeichneten Blick erkennt er die Wahrheit. Roderick hatte recht, sie haben Madeleine lebendig begraben.

Er weicht zurück, als die tote Madeleine den Raum betritt. Durch den Wind springt das Feuer des Kamins auf den Raum über und Madeleines Bildnis geht in Flammen auf. Das Feuer vernichtet Madeleines Bildnis und das Leben kehrt in Madeleine zurück. Madeleine holt Roderick aus seinem tranceähnlichen Zustand und gemeinsam mit Allan fliehen sie aus dem brennenden Gemäuer, welches schließlich in sich zusammenstürzt.

Jean Epstein schrieb in einem im April 1928 Artikel für die französische Zeitschrift *Photocine* erschienen Artikel, daß die Fotografie der größte Feind der Kinematographen sei.



Allan fürchtet um Rodericks Seelenheil



Madeleine verläßt ihr Grab

Auch ein Schriftsteller opfere nicht seinen Schreibstil zugunsten der Kalligraphie und gerade bei einer Filmfassung eines Werkes von Edgar Allan Poe sei es wichtig, sich diesen Gedanken zu verinnerlichen.

Leider scheint Jean Epstein seine eigene Doktrin bereits einige Monate später vergessen zu haben. In **La chute de la maison Usher (1928)** vergewaltigt und verstümmelt er Poes berühmte Geschichte und mißbraucht sie für seine eigene Vorstellung von künstlerischer Gestaltung. **La chute de la maison Usher (1928)** ist ein oberflächlich hervorragend inszenierter Film mit tollen Ideen technischer und künstlerischer Natur. Aber sobald man die künstlerische Verpackung von diesem Film herunterreißt und den eigentlichen Inhalt begutachten möchte, schlägt einem nur ein Schwall lauwarmer Luft entgegen. Poes provokante Inhalte verkommen in **La chute de la maison Usher (1928)** zu einer simplem Plattform für die Selbstinszenierung Jean Epsteins als allwissendem Künstler und Kunsttheoretiker, sie werden prostituiert zu einem profitlosen, schalen und inhaltlich völlig plattgewaltem Anbietern der Gunst des breiten Publikums. Zu sehen, wie ein Künstler, welcher sich selbst gerne als souveräner Analyst der Avantgarde und anderen Strömungen der modernen Kunst der 20er Jahre darstellte, die Arbeit eines ihm selbst weit überlegenen Künstlers massakriert um sich selbst zu profilieren, ist nicht minder ekelregend als die Flut von kunstkonsumierenden Speichelleckern, welche Epsteins selbstgefälliges Kunstgefasel kritiklos in den höchsten Tönen loben, als handele es sich um das Wort Gottes. Sollten Sie bei diesem Film, auch gerade wegen seines hohen Bekanntheitsgrades, ein Werk erwarten, welches Poes Geschichte und deren Aussage sauber adaptiert oder *The Fall of the House of Usher* sogar würdigt, dann meiden Sie besser diesen Film. In dieser Hinsicht handelt es sich nur um Sondermüll, welcher die Vorlage nicht nur für eigene kommerzielle Zwecke plündert, sondern sie vielmehr erst mit Füßen zu Tode tritt und als Nachschlag die noch zuckenden literarischen Überreste freudig geifernd schändet. Was ist von Poe noch übrig? Der Titel und die leere Hülse, welche von *The Fall of the House of Usher* bestehen bleibt, wenn man die Geschichte in einem Satz zusammenfasst.

Das inzestöse Verhältnis zwischen Roderick und Madeline Usher? von Epstein zensiert. Madeline? Durch Änderung ihres Namen zu einer Französin gemacht.

Der als Sühne seiner Sünden an unzähligen Krankheiten dahinsiechende Roderick? Umfunktioniert in einen besser in Epsteins Doktrin passenden quietschfidelen Künstler, dessen einziges Vergehen es ist, die Kunst über das Wohl seiner Frau zu stellen.

Der Einsturz des Hauses als Kompensation der Sünden seiner Bewohner? Degradiert zu der Folge eines kunstideologisch motivierten Feuerchens.

Der Besucher der Ushers als beobachtender Dritter der moralisch verwerflichen Bewohner und funktionelles schlechtes Gewissen? Verkaspert zu einer überflüssigen Dekoration, welche keinerlei Funktion in der Geschichte mehr erfüllt.

Die untote Madeline als Rodericks Bestrafung? Entfernt. Epstein entblödet sich noch nichtmal, Roderick bevorzugt als geistesabwesenden Spinner darzustellen und Madeline ihn am Schluß sogar vor seiner Bestrafung retten zu lassen!

Das erste Fünftel des Films mit Allans Reise zum Hause Usher? Von Bram Stoker geklaut und mit dem Rest der Geschichte in keinerlei funktionierenden Zusammenhang gebracht. Einigermaßen einer Geschichte wenigstens im Ansatz dienliche Eigenkreationen Epsteins wie Roderick Usher, der das Haus nicht verlassen kann und sei es nur, um seinen Freund Allan zu empfangen? Eingbracht und bei der nächsten Gelegenheit wieder ad absurdum geführt.

The Fall of the House of Usher als analytisches Drama und Tragödie? Vergessen Sie es, die hierfür relevanten Inhalte sind zerstört. Das retadierende Moment, die eventuell nur scheinotote Madeleine, wird auf halbem Wege abgewürgt anstelle es zu entfalten und die Katastrophe entspricht durch die gnadenlos an den Haaren herbeigezogene Wendung zum Guten jenem einer Komödie.

Derartige Mängel könnte man noch als jämmerlich bezeichnen und den erlösenden Mantel des Vergessens darüber ausbreiten, hätte Epstein nicht den Drang verspürt, die Gelegenheit zu nutzen und sich in Magazinen wie *Photo-Cine* als Lehrmeister aufzuspielen, der

am besten wisse, wie man vor allem Edgar Allan Poe korrekt zu verfilmen habe. Epstein mag ein Talent bei der Erschaffung von visueller Kunst gewesen sein, doch als Erzähler und somit auch als Autor von erzählenden Filmen und Adapteur von Literatur erweist er sich mit **La chute de la maison Usher (1928)** als nicht optimal mit Grundkenntnissen des narrativen Kinos ausgestattet. Als normaler Zuschauer kann man über die inhalts- und rückgratlose Geschichte, welche Jean Epstein an den Mann zu bringen versucht, vielleicht noch eine Träne im Augenwinkel zerdrücken. Liebhabern von Poe bereitet der Film jedoch Schmerzen. Und ebenso wie den mit einem Gehirn gesegneten Kinogängern bereitet Jean Epstein dem oftmals hervorgehobenen Surrealismus einen Bärendienst - der Surrealismus als ernstzunehmende Kunstform baut nicht auf als Gesamtkunstwerk versagenden Ergüssen wie **La chute de la maison Usher (1928)** auf. Zum Glück hat der Surrealismus es nicht nötig, sich ganz im Gegensatz zu diesem Film und seinem Schöpfer zwecks Übertüchtung grober narrativer Defizite auf sich selbst zu berufen. Dieser Zug war bereits ein halbes Jahr, bevor Epstein seinen Film drehte, in Form von **Un chien andalou (1928)** abgefahren. Denn dieser hat auch eine surrealistische Basis, keine *traditionelle*. Schlimmer noch, **La chute de la maison Usher (1928)** propagiert nicht nur traditionelle, sondern auch erzkonservativ-katholizistische Werte mit dem ewig wiederkehrenden Motiv der Selbsterneuerung und Wiederauferstehung nach dem Tode, welches Epstein auch unter Zuhilfenahme des Holzhammers predigt, vor allem während der mit den Bildern von kopulierenden Fröschen durchsetzten Bestattungssequenz.

Die Inhalte von **La chute de la maison Usher (1928)** sind weniger surrealistisch. Sie sind vor allem *verlogen*.

Surrealismus als Kunstform hat durchaus seine Berechtigungen. Die Funktion als Entschuldigung miserabler Leistungen eines Künstlers gehört jedoch nicht dazu. Letztendlich schaden Machwerke wie **La chute de la maison Usher (1928)** dieser Kunstgattung sogar. Denn Exkrememente kann man nicht polieren und auch wenn man das Wort *Surrealismus* in sie einritz, ändert dies nichts daran, daß das pseudokünstlerische Endergebnis immer noch zum Himmel stinkt und vorrangig Fliegen anzieht. Dem wahrhaftigen Surrealismus erscheint es als irrelevant, ob diese auf traditionelle Art daran knabbern oder mit einem Silberlöffel davon zehren.

Jean Epstein begann die Arbeit an diesem Film in künstlerischer Zusammenarbeit mit Luis Buñuel. Zwischen den beiden Männern kam es jedoch recht schnell und häufig zu Auseinandersetzungen über die künstlerische Gestaltung des Films. Als Jean Epstein sich letztlich zu einem Kniefall vor seinem Mentoren Abel Gance hinreißen ließ, der in Buñuels Augen sowieso den Inbegriff eines in Traditionen verwurzelten konservativen Regisseurs darstellte, und die in nur geringem Umfang mit schauspielerischem Talent gesegnete Ehefrau von Abel Gance als Darstellerin der Madeleine verpflichtete, kam es zum Eklat. Der aufgrund seiner Differenzen zu Jean Epstein bereits schon demotivierte Buñuel verweigerte die Kooperation und verschaffte seinem Ärger Luft. Somit endete die Partnerschaft Epstein und Buñuels. Zeit seines Lebens distanzierte sich Buñuel von **La chute de la maison Usher (1928)**.

Wenngleich Jean Epstein sowohl auf erzählerischer und adaptiver Ebene als auch als Künstler und Filmemacher kein sonderlich erhellendes Werk ablieferte, bietet die visuelle Gestaltung des Films durchaus Lichtblicke. Hier hatte er sogar einige Ideen, welche man durchaus als innovativ bezeichnen kann. Betrachtet man **La chute de la maison Usher (1928)** nicht als Film, der eine Geschichte zu erzählen versucht, sondern lediglich als eine Abfolge von Bildern, stimmt es traurig, daß Epstein den kapitalen Fehler beging, Poe verfilmen zu wollen anstelle wie Buñuel in **Un chien andalou (1928)** einfach nur unzusammenhängende surreale Fantasien auf Film zu bannen. **La chute de la maison Usher (1928)** weckt Assoziationen zu Carl Theodor Dreyers surrealem Meisterwerk **Vampyr (1932)**, denn beide Filme erscheinen wie ein auf die Leinwand projizierter, diffuser Traum. Der maßgebliche Unterschied zwischen diesen beiden Werken ist jedoch, daß **Vampyr (1932)** seine surreale Bildgestaltung unbeabsichtigt durch einen Produktionsfehler erhielt. Da **La chute de la**

maison Usher (1928) jedoch nicht der erste Film des damals 31 Jahre alten Jean Epstein war, kann man bei diesem auf den ersten Blick amateurhaft wirkenden Film hingegen Absicht unterstellen.



Madeleines Sarg wird in ihre Gruft getragen

eine Wiese entlang eines Gewässers tragen. In dieser Einstellung filmt Jean Epstein eigentlich die Gräser. Das hintere Ende des Sarges und die Beine der Träger touchieren lediglich den rechten Rand des Bildes, als seien sie nur irrtümlich Teil des Bildes. Epsteins Bilder kommen in dem unkonventionellen Gewand von Schnappschüssen daher, bei welchen man dem irrtümlichen Glauben unterliegen könnte, hier hätte jemand zum ersten Mal in seinem Leben eine Kamera in den Hand gehabt. Aber dieser photographische Irrsinn hat Methode. Der Film erhält hierdurch vom Anfang bis zum Ende ein völlig unwirkliches, ein surreales Erscheinungsbild. Hierdurch wird **La chute de la maison Usher (1928)** zumindest in visueller Hinsicht ein in sich geschlossenes Werk.



Die unkonventionell gefilmte Prozession zu Madeleines Grab

Effekt, welcher mittels einem in der tatsächlichen Geschwindigkeit gezeigten Film nicht möglich gewesen wäre. Dieser Effekt ist die Unwirklichkeit der kompletten Szenerie - also ebenfalls ein durchaus surrealistisches Element. Etwa die Hälfte des Films wurde von Jean Epstein um ein Drittel der originalen Geschwindigkeit reduziert mit 16 Einzelbildern wiedergegeben, ständig durchsetzt mit Aufnahmen in der korrekten Abspielgeschwindigkeit. Banale Bewegungen der Darsteller werden so ebenso unwirklich und traumartig wie durch die Luft gewirbelte Blätter oder aus den Schränken fallende Bücher.

Die unkonventionelle Bildgestaltung, die Zeitlupe und die ebenfalls häufig vorkommenden

Epstein bricht mit so mancher Grundregel der Photographie. Am auffälligsten ist die bewußt falsche Fokussierung der Schärfe. So stellt er mehrmals den eigentlich unwesentlichen Bildhintergrund scharf ein, während sich die im Bildvordergrund agierenden Darsteller in Unschärfe aufzulösen erscheinen. Auch traute er sich, das eigentliche zentrale Motiv einer Einstellung wiederholt an einer Stelle zu plazieren, wo es als Motiv nicht mehr in Erscheinung treten kann. Ein Beispiel hierfür ist die lange Szene, in welcher Madeleine zu Grabe getragen wird. Dort gibt es eine Einstellung, in welcher die vier Männer den Sarg über

Die Traumartigkeit des Bildes entsteht allerdings nicht nur durch die bewußt dilletantische Kameraarbeit. Jean Epstein entdeckte darüber hinaus auch die Möglichkeiten der Zeitlupe. Epstein verglich das Mittel der Zeitlupe mit dem Blick durch ein Mikroskop, denn durch sie würde ein Blick auf Details möglich, welcher normalerweise dem Betrachter verwehrt bliebe. **La chute de la maison Usher (1928)** liefert den Beweis, daß Epstein mit dieser Aussage völlig richtig lag. Es gibt zwar keineswegs mehr zu sehen, weder hinsichtlich der Bildinhalte noch in Bezug auf Details der dargestellten Bewegungen. Aber hierdurch erzielt Epstein durchaus einen

Stilmittel der Weichzeichnung und Überbelichtung erzeugen in ihrer Kombination einzigartige Szenen. Der visuelle Stil des Films ergreift Besitz vom Zuschauer, er saugt ihn förmlich auf und läßt ihn nicht mehr los. Epstein verstärkt die schlafwandlerisch anmutenden Bilder an signifikanten Stellen noch zusätzlich durch Mehrfachbelichtungen, wodurch auch die ansonsten nur surreal dargestellten Objekte innerhalb der Bilder selbst völlig unrealistisch werden. So abgrundtief schlecht **La chute de la maison Usher (1928)** als Film auch sein mag - reduziert man die Erwartung nur auf eine unwirkliche Abfolge von Bildern, vermag er in diesem Punkt durchaus zu überzeugen. Wie bereits erwähnt: die Verpackung stimmt durchaus aus, lediglich der Inhalt dieser opulenten Hülle ist in hohem Maße lächerlich.

Die Darstellung des Gemäldes von Madeleine erscheint als etwas überambitioniert. Jean Epstein hatte die geniale Idee, für die Darstellung des lebendigen Gemäldes Marguerite Gance in einen Behälter zu setzen, der vom Bilderrahmen umgeben ist und so eine perfekte Illusion schafft. Dies funktioniert auch, zumindest in den ersten Einstellungen, in welchen Marguerite Gance zu sehen ist. Jean Epstein ließ sie auch blinzeln. Allerdings erstickt mit zunehmender Laufzeit diese Idee an sich selbst. Der Grund hierfür ist, daß Epstein es hier völlig übertreiben musste. Marguerite Gance blinzelt ständig und stets betont langsam, damit es auch wirklich jedermann auffallen möge. Anstelle hier subtil vorzugehen, gestaltete Jean Epstein diese Lebendigkeit des Bildnisses sehr aufdringlich. Selbst der anfänglich surreale Charakter des Gemäldes wird daher zunehmend durch den gegenteiligen Effekt abgelöst, nämlich das Bewußtsein, daß diese Szenen realistisch inszeniert wurden und das Bild in Wahrheit gar kein Gemälde ist.



Roderick vor dem Bildnis Madeleines

Ein rein visuelles und auch über die gesamte Laufzeit des Films nicht geschmäleres surreales Element hätte es jedoch beinahe zu inhaltlicher Bedeutung schaffen können, hätte sich Epstein darauf eingelassen. Epstein degradiert die Figuren der Handlung zu einer reinen Staffage, in gleichem Maße wie auch die Handlung. Stattdessen konzentriert er sich auf das Erscheinungsbild. Dies hat zur Folge, daß nicht die Charaktere, sondern die eigentliche Ausstattung in den Vordergrund gerückt wird. Auf diese Weise wird das Haus Usher selbst zu einem Hauptdarsteller. Die Vorhänge wehen, Blätter werden durch die geöffneten Fenster durch die Gänge getrieben. Der Nebel und andere Naturgewalten wabern lebendig um das Haus mit seinen scheinotenen Charakteren. Das Haus lebt hierdurch, es erscheint als atmendes und denkendes Wesen. Es ist keine Kulisse mehr, es nimmt aktiv am Film teil. Der Höhepunkt dieser Darstellung ist mit dem Ausbruch des finalen Unwetters erreicht, hier zeigt Jean Epstein wahre Größe. Mit einer hervorragend ausgeführten



Das Haus lebt

Schnittfolge werden die Bewohner des Hauses zu einem Spielball desselben und der um das Haus tobenden Natur.

Die Lebendigkeit des Hauses war 1928 einzigartig und sollte es auch noch etwa dreißig Jahre bleiben, bis Shirley Jackson im Jahr 1959 ihren erfolgreichen und wegweisenden Roman *The Haunting of Hill House* veröffentlichte und der wiederum als Vorlage für Filme wie **The Shining (1980)** diente, in welchen ein altes Gebäude als böses Wesen dargestellt wird. Als Verfilmung von Poe ist **La chute de la maison Usher (1928)** eine intellektuelle Beleidigung und Travestie, als erzählender Film eine Totgeburt, die Aussage des Films als Kritik an Menschen, welche Kunst über Menschen stellen, ist widerwärtig scheinheilig und als surreale Kunst übertritt der Film häufig die Grenze zur Selbstbeweihräucherung seines Regisseurs und des Surrealismus als Selbstzweck - aber mit seiner Darstellung des Hauses lieferte Jean Epstein durchaus einen Grund, sich den Film dennoch anzusehen.

Die Darstellung des Hauses Usher rechtfertigt ein Interesse des Films jedoch prinzipbedingt nur unter zwei Gesichtspunkten. Der erste ist der Aspekt der visuellen Umsetzung einer Idee, was für den gesamten Film gilt. Der zweite Aspekt ist von filmhistorischer Natur, denn das beschriftete Neuland ist inzwischen kein solches mehr. Letzten Endes reduziert sich Epsteins Film daher auf eine visuelle tour de force und in dieser Hinsicht kann der Film durchaus mit lobenden Worten honoriert werden. Doch da der Film vorgibt, mehr als nur dies zu sein, nämlich vollwertiges narratives Kino, reicht die visuelle Gestaltung nicht aus, den Film vor dem Status eines zwar bekannten, aber dennoch fehlgeschlagenen Experiments zu retten. Als Verfilmung von Poe ist Roger Cormans **The Fall of the House of Usher (1960)** deutlich kompetenter. Als surrealistisches Kino reicht der an den Ambitionen seines sich selbst überschätzenden Erschaffers erstickende **La chute de la maison Usher (1928)** nicht an **Un chien andalou (1928)** und **Vampyr (1932)** heran.

Schade um die vergebene Chance, denn hätte sich Epstein ein wenig mehr für den Inhalt des Films und Edgar Allan Poe interessiert, hätte der Film zu einem wunderbaren Kunstwerk werden können. Doch so blieb es leider bei einem Film, welcher lediglich krampfhaft versucht, als ein Meisterwerk zu *erscheinen*.

Kapitel 39

1928

1928 war ein Jahr, in welchem eigentlich nicht viel in der Welt des Films geschah. Walter Ruttmanns Dokumentation *Berlin: Symphonie einer Großstadt* (1927) schaffte den Sprung über den Teich und wurde von Fox Film in die amerikanischen Kinos gebracht. D.W. Griffith meldete sich mit *The Battle of the Sexes* (1928) zurück, Lon Chaney begeisterte sein Publikum mit *Laugh, Clown, Laugh* (1928). Einer der künstlerisch wertvollsten Stummfilme überhaupt kam mit Carl Theodor Dreyers Geschichte des Prozesses der Jungfrau von Orléans in die Kinos, *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928). Fritz Lang führte bei der Premiere seines neuen Films *Spione* (1928) erneut einen Stummfilm mit der extravaganten Laufzeit von fast drei Stunden vor. Walt Disney stellte Mickey Mouse der Öffentlichkeit vor, allerdings noch unter ihrem originalen Namen *Steanboat Willie* (1928).

Eine Oscarverleihung fand noch nicht statt - die Oscars wurden erst ab dem Jahr 1929 jährlich vergeben und die Statuetten für das Filmjahr 1927/28 gab es daher erst im Jahr darauf. Die wichtigsten Empfänger sollten jedoch *Wings* (1927) für den besten Film werden, Emil Jannings erhielt die Auszeichnung für die beste männliche Hauptrolle in Josef von Sternbergs *The Last Command* (1928) und F.W. Murnaus *Sunrise* (1927) wurde mit den Oscars für den besten künstlerischen Film sowie die Kameraarbeit geehrt.

Auch wenn die Zahl der 1928 produzierten, mit dem Horror verwandten Filme auch wieder recht gering war, setzte sich der Trend der steigenden durchschnittlichen Qualität weiter fort. Den Reigen der kleineren Perlen eröffnet Henrik Galeens beste Regiearbeit, **Alraune (1928)**¹.

Der Arzt Dr. Jakob ten Brinken führt ein unheiliges Experiment durch, um herauszufinden, ob der Lebensweg eines Menschen durch seine Gene oder durch sein soziales Umfeld bestimmt wird. Er benutzt den Samen eines erhängten Verbrechers zur Befruchtung einer Dirne. Das Kind dieser Zeugung, Alraune, zieht er wohlbehütet auf, wie eine leibliche Tochter. Er schickt sie in ein von Nonnen geführtes Mädcheninternat, um eine möglichst christliche Erziehung zu gewährleisten. Doch Alraune führt sich dort zunehmend wie ein kleiner Teufel auf. Der Höhepunkt ihres jugendlichen Treibens ist erreicht, als sie mit ihren Reizen einen Jungen verführt, ihn zu einem Raub anstiftet und dann nachts mit ihm durchbrennt. Auf ihrer Flucht treffen Sie auf einen älteren Mann, einen Zirkusdirektor, welcher Alraune und ihrem jugendlichen Liebhaber beim Liebesspiel belauscht. Alraune verdreht daraufhin auch ihm den Kopf, spielt die beiden Männer gegeneinander aus und schließt sich dem Zirkus an. Auch dort wechselt sie ihre Liebhaber wie ihre Unterwäsche und entpuppt sich als herzlose Verführerin, welche die Männer in den Abgrund treibt.

Hanns Heinz Ewers Romanvorlage wurde in dieser Filmfassung etwas entschärft. Im Original zieht Alraune eine Spur der Verwüstung bis hin zu Selbstmorden der von ihr ver-

¹ **Alraune** (AMA-Film, Deutschland 1928, Regie: Henrik Galeen, Drehbuch: Henrik Galeen, Hanns Heinz Ewers, nach seinem gleichnamigen Roman, Kamera: Franz Planer, Darsteller: Brigitte Helm, Paul Wegener, Iván Petrovich, Laufzeit: ca. 138 Minuten)

brauchten Männer hinter sich hier. In der Filmfassung weicht dies vergleichsweise geringen Unannehmlichkeiten. Doch hiervon abgesehen lieferte Henrik Galeen die bislang beste Verfilmung des Romans ab und schuf nebenbei auch einen Klassiker des erotischen Films. In der Rolle Alraunes ist Brigitte Helm zu sehen, welche heute vor allem durch ihre Verkörperung des Robotermädchens aus Fritz Langs **Metropolis (1926)** ein Begriff ist. Brigitte Helm mimt das laszive Produkt der künstlichen Befruchtung atemberaubend, sie ist der Inbegriff des grausamen und unwiderstehlichen Vamps. **Alraune (1928)** war für sie der letzte Schritt in eine internationale Karriere. Sie wiederholte ihre Rolle in Richard Oswalds Tonfilm-Remake **Alraune (1930)**. Die Rolle ihres Schöpfers ten Brinken wird durch Paul Wegener dargestellt, dem Regisseur von **Der Golem: Wie er in die Welt kam (1920)**.



Österreichisches Filmplakat

Alraune (1928) ist ein Film über Verführung und Sex, aber aus dem Blickwinkel des Horrors betrachtet, ist er auch eine Variation des *Frankenstein*-Themas. In **Alraune (1928)** steht Alraunes Herkunft jedoch weniger im Mittelpunkt als die Erotik. Vor allem gegen Schluß des Films, als sich Alraune anschickt, ten Brinken zu ruinieren und in den Wahnsinn zu treiben, wird die sexuelle Seite der Geschichte zum primären Leitmotiv des Films. Gruselige Szenen darf man in diesem Film, abgesehen von Alraunes Erschaffung, nicht erwarten. Der Rest des Films erinnert durch das vorrangig Motive der sexuell anziehenden „Tochter“, welche sich gegen ihren sexuell hörigen „Vater“ wendet, mehr an Stanley Kubricks *Lolita (1962)* als an die Geschichte über die Erschaffung künstlichen Lebens.

Alraune (1928) ist ein gemächlich inszenierter Film und es dauert einige Zeit, bis die Geschichte richtig ins Rollen kommt.

Aber die hochwertige Geschichte und die schönen Bilder des Films machen diesen Nachteil wieder wett. **Alraune (1928)** ist die beste Verfilmung des zugrundeliegenden Romans und ist daher eine Bereicherung jeder Filmsammlung, auch wenn der Horror in dieser Verfilmung etwas zu kurz kommt.

Wenig ist über **The Ape (1928)**² bekannt. Man weiß, daß in dem Film ein Gorilla vorkam und daß der Film eine „aktuelle Polizeiakte“ schildert. In der Zeitschrift *Variety* tauchte eine vernichtende Rezension auf, welche dem Film eine völlig diletantische Inszenierung vorwirft, diese bewege sich auf dem Niveau dessen, was Schuljungen leisten. Der Film ist verschollen und allem Anschein nach hat man hierdurch auch nichts versäumt.

The Black Pearl (1928)³ ist ein weiterer Aufguß des Motivs eines unheimlichen Hauses, dessen Zutaten als bereits dagewesen erscheinen. Es geht um eine schwarze Perle, welche eigentlich ein Teil einer heiligen indischen Statuette war und nun gestohlen wurde. Ihr neuer Besitzer, Silas Linthrop, ist deshalb mit einem Fluch belegt. Nachdem sich die

²**The Ape** (Collwyn Pictures, USA 1928, Regie: Milt Collins)

³**The Black Pearl** (Tremm Carr Productions, USA 1928, Regie: Scott Pembroke, Drehbuch: Arthur Hoerl, nach dem Roman von Mrs. Wilson Woodrow, Kamera: Hap Depew, Darsteller: Lila Lee, Ray Hallor, Carlton Stockdale, Howard Lorenz, Adele Watson, Thomas A. Curran, Sybil Grove, Lew Short, George French, Baldy Belmont, Art Rowlands, Laufzeit: ca. 60 Minuten)

Ankündigungen seines Todes häufen, versammelt er seine Family um sich, um seinen letzten Willen zu verkünden. Silas Linthrop wird erwartungsgemäß ermordet und nach einer Serie von Ereignissen in bester Tradition der *haunted house*-Filme wird der Fall schließlich von einem Detektiven aufgeklärt, welcher sich in der Verkleidung des Butlers in den Kreis der Verwandten einschmuggelte. Unterstützt wird er von der notorischen Heldin, welche von Lila Lee dargestellt wird. Lee konnte im Laufe der Zeit auf mehrere Darstellungen solcher Rollen zurückblicken, angefangen von **The Ghost Breaker (1922)** bis hin zu **The Gorilla (1930)**. Der Film ist letztlich nur eine Ansammlung von Versatzstücken aus Filmen wie **The Cat and the Canary (1927)** und **London After Midnight (1927)** und schwamm auf der Welle derartiger Filme mit, ohne etwas neues zu bieten. Aufgrund seiner geradlinigen Inszenierung gehört er aber noch zu den besseren Vertretern dieser Welle und ist auch ausreichend unterhaltsam.

Ein wieder recht unbekannter Film, über welchen man nicht viel weiß, ist **Cagliostro (1928)**⁴, eine Geschichte um die mysteriösen Vorgänge um die Gestalt des berühmten Heilmagnetiseurs. Von diesem Film ist nichtmal mehr bekannt, wer ihn eigentlich produzierte. Auch **The Coffin Maker (1928)**⁵ ist wohl nicht mehr aufzufinden, aber von diesem Film weiß man immerhin, wer ihn drehte und daß es sich um einen Kurzfilm über einen Leichenbestatter namens Johann handelte. Inhaltlich beschäftigt sich der Film mit dem Tod und der Wiederauferstehung von Menschen.

Ein weiterer Kurzfilm erweist sich als eine wahre Perle der Filmkunst: **The Fall of the House of Usher (1928)**⁶, nicht zu verwechseln mit Epsteins **La chute de la maison Usher (1928)**, welcher in den USA im gleichen Jahr und unter dem gleichen Titel veröffentlicht wurde. Dieses amerikanische Werk zeigt dort Stärke, wo Epsteins Film kläglich versagt, denn dieser nur 13 Minuten laufende Film ist nicht nur große Kunst, sondern auch eine Verfilmung, welche Poes Motive angemessen auf die Leinwand rettet. Gedreht wurde er von zwei Professoren, James Sibley Watson jr. und Melville Webber, welche an einem College in Rochester, New York, tätig waren. Sie reduzierten Poes Geschichte auf ihr Minimum und setzten dieses dann unter Zuhilfenahme genial plazierter Spezialeffekte, einer bedachten Nutzung von Silhouetten, Licht und Schatten, Doppelbelichtungen und einem ausgereiften Schnittrhythmus in einen Film um. Das Ergebnis ist nicht nur unkonventionell, sondern auch hochgradig subversiv gegenüber den Gepflogenheiten Hollywoods. So ziemlich alles, was sich in den Köpfen der amerikanischen Filmemacher und dementsprechend auch in jenen des Publikums als selbstverständlich eingenistet hatte, wird in **The Fall of the House of Usher (1928)** regelrecht zerrissen. Dazu gehört eine nachvollziehbare Erzählung - Watson und Webber abstrahierten und verschlüsselten hier jedoch sogar den grundlegenden Plot von Poes Erzählung und verzichteten auch auf jegliche Zwischentitel. Der amerikanische Hang zu naturalistischen Bühnenbildern wird durch eine massive Anlehnung an deutsche Klassiker des Expressionismus wie **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** und **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** ersetzt. Die Art und Weise der Erzählung ist reinster Surrealismus und die Handlung erschließt sich oft auch nur durch die Interpretation der Bilder. Am meisten bleiben eine kaleidoskopische Darstellung Madeline Ushers sowie die Überlagerung zweier Aufnahmen der großen Treppe im Gedächtnis. Dieser düstere Film schreit danach, interpretiert zu werden, ähnlich wie die gegen Ende des 20. Jahrhunderts populären bildgewordenen Alpträume David Lynchs in **Eraserhead (1975)**, **Lost Highway (1997)** und **Mulholland Dr. (2001)**.

Glücklicherweise überlebte **The Fall of the House of Usher (1928)** den Lauf der Zeit in

⁴**Cagliostro** (USA 1928)

⁵**The Coffin Maker**, aka **Johann, the Coffinmaker** (USA 1928, Regie: Robert Florey, Drehbuch: Slavko Vorkapich Kamera: Gregg Toland, Slavko Vorkapich)

⁶**The Fall of the House of Usher** (USA 1928, Regie, Drehbuch, Kamera: James Sibley Watson, Melville Webber, nach der gleichnamigen Geschichte von Edgar Allan Poe, Darsteller: Melville Webber, Herbert Stern, Hildegard Watson, Laufzeit: ca. 13 Minuten)

Form einer 35mm-Kopie im Besitz des International Museum of Photography des George Eastman House Filmarchivs. Eine Restauration des Films sowie eine Digitalisierung fanden statt, nachdem er am 28. Dezember 2000 in die National Film Registry der Library of Congress aufgenommen wurde, deren Auftrag es unter anderem ist, die Kunstschatze Amerikas für die Nachwelt zu erhalten.

The Fall of the House of Usher (1928) ist als Film zu kurz und zu wenig bekannt, um ihn in Form eines eigenen Kapitels zu würdigen, aber wenn sich die Gelegenheit ergeben sollte, diese erste avantgardistische Produktion Amerikas zu sehen, sollten Sie dieses Meisterwerk auf keinen Fall verpassen.

Ein Kurzfilm der gewohnt banalen Sorte war der verschollene Slapstick-Streifen **Goofy Ghosts (1928)**⁷. Der Hauptdarsteller Jimmie Adams wurde hier von einigen Geistern heimgesucht.

Ebenfalls von komödiantischer Natur war **Habeas Corpus (1928)**⁸, in welchem ein durchgeknallter Wissenschaftler die beiden Komiker Stan Laurel und Oliver Hardy anheuert, damit sie einen Friedhof plündern und ihn mit einer Leichen versorgen. Unnötig zu sagen, daß die beiden hierbei eine ausgeprägte Phase der Angst durchleben.

Der verschollene **The Haunted House (1928)**⁹ bewegte sich ebenfalls auf konventionellen Pfaden. Die Handlung des Films war exakt jene, welche man inzwischen mit einem Film dieses Titels verbindet. Die vier Erben eines Vermögens werden in ein Schloß gerufen, da dort der letzte Wille ihres schwerreichen Vorfahren verlesen werden soll. Dort treffen sie auf eigenartige Bewohner und das übliche Spiel nimmt seinen Lauf. Die Regie führte Benjamin Christensen und weiß der Himmel, was ihn bewogen hat, an dieser Komödie mitzuwirken. Der Reiz des Neuen war es wohl kaum, eher der Reiz des Geldes. Der Film wurde mittels Lichtton vertont, auch hier jedoch lediglich die Musik sowie Toneffekte.

Ebenfalls auf ausgetretenen Pfaden wandelt **The Leopard Lady (1928)**¹⁰ von Rupert Julian. In einem Zirkus ereignen sich mysteriöse Morde und die Leopardentrainerin Paula kommt einem Kollegen auf die Schliche, welcher einen Gorilla zur Ausübung von Verbrechen dressiert. Der Film erntete keine guten Kritiken, *Variety* bezeichnete ihn sogar als lediglich für drittklassige Kinos geeignet.

The Lost Whirl (1928)¹¹ ist ein mittlerweile ebenfalls nicht mehr erhältlicher Spoof von **The Lost World (1925)**, in welchem immerhin ein schlecht animierter Dinosaurier zu sehen war.

Um zur Abwechslung wieder einen Film mit interessanten Inhalten zu nennen: **Der geheimnisvolle Spiegel (1928)**¹² ist ein solcher. Der Film erzählt von einem mitten in Bayern

⁷**Goofy Ghosts** (*Paramount Famous Lasky, USA 1928, Regie: Harold Beaudine, Drehbuch: Sig Herzig, Darsteller: Jimmie Adams*)

⁸**Habeas Corpus** (*Hal Roach, USA 1928, Produktion: Hal Roach, Regie: Leo McCarey, James Parrott, Drehbuch: Leo McCarey, H.M. Walker, Kamera: Len Powers, Darsteller: Stan Laurel, Oliver Hardy, Richard Carle, Charles A. Bachman, Charley Rogers, Laufzeit: ca. 20 Minuten*)

⁹**The Haunted House** (*First National Pictures, USA 1928, Regie: Benjamin Christensen, Drehbuch: Lajos Bíró, nach einem Bühnenstück von Owen Davis, Kamera: Sol Polito, Musik: Max Begunker, Gerard Carbonara, Karl Hajos, Darsteller: Larry Kent, Thelma Todd, Edmund Breese, Sidney Bracey, Barbara Bedford, Flora Finch, Tonformat: Movietone, Bildformat: 1.20:1, Laufzeit: ca. 76 Minuten*)

¹⁰**The Leopard Lady** (*Pathé, USA 1928, Regie: Rupert Julian, Drehbuch: Beulah Marie Dix, nach einem Bühnenstück von Edward Childs Carpenter, Kamera: John Mescall, Darsteller: Jacqueline Logan, Alan Hale, Robert Armstrong, Hedwiga Reicher, James Bradbury Sr., Richard Alexander, Charles Gemora, Laufzeit: ca. 82 Minuten*)

¹¹**The Lost Whirl** (*Bray, USA 1928, Regie: Glen Lambert, Drehbuch: Glen Lambert, Frank Terry, Laufzeit: ca. 15 Minuten*)

¹²**Der geheimnisvolle Spiegel**, aka **The Mystic Mirror** (*UFA, Deutschland 1928, Regie: Carl Hoffmann, Darsteller: Wolf Albach-Retty, Dante Capelli, Rina De Liguoro, Heinrich Gretler, Alice Kempner, Max Magnus,*

gelegenen Schloß, in welchem sich ein magischer Spiegel befindet. Ein jeder, der bei am Himmel stehendem Vollmond in diesen Spiegel blickt, kann darin seine Zukunft sehen. Einem Episodenfilm gleich schauen nun mehrere Personen hintereinander in diesen Spiegel und sehen, was sie in ihrem weiteren Leben erwartet. Doch in jedem der Fälle ist diese Zukunft nicht, als was sie auf den ersten Blick erscheint. Der letzte Besucher des Spiegels zerstört ihn schließlich, bevor er sich in seinen Tod stürzt - doch kaum ist er tot, beginnen sich die Scherben wie von Geisterhand zu bewegen und so existiert er weiterhin als Symbol für die Unabwendbarkeit des eigenen Schicksals.

Der Film ist angenehm stimmungsvoll inszeniert, leidet jedoch unter der Episodenhaftigkeit. Interessant ist er jedoch vor allem wegen seines Regisseurs. Diese Funktion führte Carl Hoffmann aus, der berühmte deutsche Kameramann.

Ein ebenfalls netter, kleiner Film aus deutscher Produktion ist **Die Büchse der Pandora (1928)**¹³ von Georg Wilhelm Pabst. Der Film erzählt von Lulu, einer mannstollen Dirne und Tänzerin. Lulu ruiniert die Leben der sie umgebenden Männern, bis sie ein tragisches Ende findet: sie wird ein Opfer von Jack the Ripper.

Der von Georg Wilhelm Pabst vortrefflich inszenierte Film machte die Darstellerin der Lulu international bekannt. Die im Jahr 1906 geborene Amerikanerin Louise Brooks drehte zwar nicht mehr sonderlich viele Filme, aber ihre Rollen waren fortan von überwiegend hoher Güte. Unter anderem spielte sie auch an der Seite von Carole Lombard in *It Pays to Advertise* (1931) und John Wayne in *Overland Stage Raiders* (1938). Georg Wilhelm Pabst holte sie für die Hauptrolle in *Diary of a Lost Girl* (1929) ebenfalls erneut vor die Kamera. Louise Brookes Erfolgsrezept war neben ihrem Talent als Tänzerin und Sängerin vor allem ihr Aussehen. Ihr durchtrainierter Körper beflügelte die Männerphantasien und ihre beinahe als übernatürlich erscheinende Schönheit ließ sie zu einem begehrten Objekt von Fotografen und Filmemachern werden. Louise Brooks gilt noch heute als die wahrscheinlich schönste Frau, welche jemals in Hollywood arbeitete und ist die perfekte Inkarnation einer femme fatale, welche es bislang auf der Leinwand zu sehen gab. Und auch als Darstellerin war sie unvergleichlich und es ist schade, daß sich ihre Produktivität in der Welt des Films auf lediglich 25 Filme in 13 Jahren beschränkte. In dem preisgekrönten Musical *Chicago* (2002) wurde die von Catherine Zeta-Jones dargestellte Tänzerin Velma Kelly an Louise Brooks angelehnt.



Louise Brooks, Aufnahme aus dem Jahr 1925

The Phantom City (1928)¹⁴ kreuzt den Horrorfilm mit dem Western. Ein Phantom mit

Felicitas Malten, Fritz Rasp, Eduard von Winterstein, *Laufzeit*: ca. 77 Minuten)

¹³**Die Büchse der Pandora**, aka **Pandora's Box**, aka **Loulou** (*Nero-Film, Deutschland 1928, Regie*: Georg Wilhelm Pabst, *Drehbuch*: Joseph Fleisler, Ladislaus Vajda, Georg Wilhelm Pabst, nach den Bühnenstücken *Die Büchse der Pandora* und *Erdegeist* von Frank Wedekind, *Kamera*: Günther Krampf, *Darsteller*: Louise Brooks, Fritz Kortner, Franz Lederer, Carl Goetz, Carl Raschig, *Laufzeit*: ca. 110 Minuten)

¹⁴**The Phantom City**, aka **The Phantom City** (*First National Pictures, USA 1928, Regie*: Albert S. Rogell, *Kamera*: Ted D. McCord, *Darsteller*: Ken Maynard, Eugenia Gilbert, Jim Mason, Charles Hill Mails, Jack Mc-

einem schwarzen Umhang sucht hier eine für Westernfilme typische Kleinstadt heim. Am Ende stellt sich jedoch heraus, daß es sich bei dem Phantom um einen als Geist verkleideten Banditen handelt - das für die USA typische, alles rational erklären wollende Ende eines Films übernatürlichen Inhalts.

Sweeney Todd (1928)¹⁵ ist ein an einer alten Legende und Fritz Haarmann orientierter Film, in welchem ein Barbier reihenweise Leute umbringt und ihr Fleisch an seine Kunden verkauft. Das Skurrile an dem Film ist, daß er nicht sonderlich erfolgreich war, aber eine Bühnenfassung in Form eines Musicals existiert, welches sogar in London aufgeführt wurde.

The Tell-Tale Heart (1928)¹⁶ ist die dritte unmittelbare Poe-Verfilmung dieses Jahres. Wie Poes gleichnamige Geschichte schildert der Film die Nachwehen eines Mörders, welcher sich einbildet, das Herz des Ermordeten unter den Dielen des Bodens schlagen zu hören, woraufhin er sich dem Wahnsinn nahe als Mörder entlarvt. Dieser Kurzfilm ist wahrscheinlich ebenfalls verschollen.

Nicht anders sieht es bei **The Terrible People (1928)**¹⁷ aus, einem Serial mit 10 Episoden nach Motiven von Edgar Wallace.

Auch **The Terror (1928,I)**¹⁸ ergeht es ähnlich. Hierbei handelte es sich wie schon bei **The Phantom City (1928)** um einen Western. Die Insassen eines verlassenen Hauses werden von Geistern belagert.

Doch während man bei den letztgenannten Filmen den Verlust noch mit einem Seufzen quittiert und sich dann wieder anderen Themen widmet, treibt ein anderer, ebenfalls wahrscheinlich verschollener Film den Filmhistorikern die Tränen in die Augen. **The Terror (1928,II)**¹⁹ sorgte zwar nicht für ein kollektives Trauma wie **London After Midnight (1927)**, aber zumindest in Horrorkreisen ist der Film auf dem besten Wege, zu einem solchen zu werden. Denn **The Terror (1928,II)** ist der erste komplett vertonte Horrorfilm, der zweite Tonfilm in der Geschichte des Films überhaupt (der erste war *The Lights of New York (1928)*).

Ein Mörder entkommt aus einem Irrenhaus und nistet sich in den Katakomben unter einer Gaststätte ein. von dort terrorisiert er die Gäste mit seinem ausufernden Orgelspiel und Stippvisiten als mysteriöse Erscheinung in einem weiten Umhang. Einer der Gäste entpuppt sich während einer Séance als Inspektor von Scotland Yard, welcher auf der Jagd nach dem Entflohenen ist. Nach einer unheimlichen Nacht mit mehreren Morden stellt er den Übeltäter schließlich.

Die Macher des Films waren von den sich durch den Tonfilm bietenden neuen Möglichkeiten anscheinend überaus begeistert. Die Hauptdarstellerin May McAvoy schrie sich förmlich durch den Film und wurde somit zur ersten *Scream Queen* des Horrors - auch wenn sie gar nicht selbst schrie. Sogar der Abspann des Films wurde laut durch den Darsteller des Mörders verlesen, auf der Leinwand in seinem schwarzen Cape agierend - ein Unikat der Filmgeschichte und Zeichen des Bemühens, aus diesem Film notfalls mit Gewalt einen

Donald, Blue Washington)

¹⁵**Sweeney Todd** (*Ideal, England 1928, Regie: Walter West, Darsteller: Moore Marriott, Zoe Palmer, Charles Ashton, Iris Darbyshire*)

¹⁶**The Tell-Tale Heart** (*Klein & Shamroy, USA 1928, Regie: Leon Shamroy*)

¹⁷**The Terrible People** (*Pathé, USA 1928, Regie: Spencer Gordon Bennet, Drehbuch: George Arthur Gray, nach Motiven von Edgar Wallace, Darsteller: Allene Ray, Walter Miller, Wilfrid North, Frederick Vroom, Laufzeit: 10 Episoden*)

¹⁸**The Terror** (*Film Booking Offices of America, USA 1928, Regie: Louis King, Drehbuch: Frank Howard Clark, Wyndham Gittens, Kamera: Nick Musuraca, Darsteller: Tom Tyler, Jane Reid, Al Ferguson, Jules Cowles, Frankie Darro, Laufzeit: ca. 55 Minuten*)

¹⁹**The Terror** (*Warner Bros., USA 1928, Regie: Roy del Ruth, Drehbuch: Harvey Gates, nach einem Bühnenstück von Edgar Wallace, Kamera: Barney McGill, Darsteller: May McAvoy, Louise Fazenda, Edward Everett Horton, Alec B. Francis, Conrad Nagel, Matthew Betz, Tonformat: Vitaphone, Bildformat: 1.37:1, Laufzeit: ca. 85 Minuten*)

hundertprozentigen Talkie zu machen.

Aber der Film verdeutlichte auch die Probleme, welche der Tonfilm mit sich brachte. Dies waren einerseits die selten hölzernen Dialoge des Skripts, welche darauf hindeuten, daß der Autor sich nun in fremden Gewässern zurechtfinden musste. So wird berichtet, der Butler habe in allen Szenen, in welchen er einem Gast die Tür öffnet, „I am the Butler“ von sich gegeben - als ob man dies nicht sowieso auf Anhieb wüsste. Eine weitere unfreiwillig komische Szene wird geschildert, als der lautstarke Ton des Orgelspiels durch das Haus wabert und sich die Heldin bei den Anwesenden versichert, ob sie die Orgel ebenfalls hören. Bei den Dreharbeiten stellte sich auch heraus, daß die Mikrophone keine ausreichende Empfindlichkeit vorwiesen, weshalb der Regisseur Roy del Ruth in Dialogen ständig die Kamera von einem Darsteller zum nächsten wuchten ließ. Besonders unangenehm auffallen soll dies während der Séance, als May McAvoy zu einem weiteren gellenden Schrei ansetzt, aber erst, nachdem die Kamerafahrt zu einem Close-Up ihres Mundes beendet ist.

The Terror (1928,II) zeigt alle Symptome einer ab den 60er Jahren weit verbreiteten Filmgattung des schlechten Geschmacks, des *Trash*. Einige noch erhaltene Filmschnipsel deuten darauf hin, daß bei diesem Film so ziemlich alles in die Hose ging, was in irgendeiner Form versaut werden konnte. Darin erscheint vor allem May McAvoy als krasse Fehlbesetzung, denn für mehr als das Vorzeigen eines hübschen Gesichtes reichte es bei ihr nicht. Sobald sie den Mund aufmacht, endet es in einer Katastrophe. Ihre eher schwächelnde als voluminöse Stimme erinnert in den noch vorhandenen Filmschnipseln zeitweilig an die Stimme einer Krähe, welche in einem Ofenrohr sitzt. Dazu lispelt sie noch, manchmal murmelt sie nur, hin und wieder endet es sogar in Gestammel. In den meisten Fällen, in denen sie zu einem Schrei ansetzt, folgt ein Schnitt - Indiz dafür, daß der folgende Schrei gar nicht von ihr stammt.

Auch der Inhalt zeugt nicht von allzu hoher erzählerischer Intelligenz. Bevor sich Ferdy Fayne als Inspektor von Scotland Yard outet, erscheint er lediglich als Vollidiot. Kaum fliegt die Tarnung auf, erscheint es, als habe Ferdy eine Intelligenzpille geschluckt.

Bei **The Terror (1928,II)** zeigen die Zeichen somit auf einen grottenschlechten Film, welcher aufgrund seiner dilettantischen Inszenierung durchaus unterhaltsam sein könnte. Die eigentliche Geschichte, welche auf einem im Jahr zuvor erfolgreich in London gelaufenen Bühnenstücks von Edgar Wallace beruht, der seinerseits hierfür *The Phantom of the Opera* und *The Cat and the Canary* plünderte, ist eher uninteressant.

The Thief in the Dark (1928)²⁰ führt uns zurück in die Welt der *haunted house spoofs*. Der teilweise viragierte Film zeigt aufs Neue Geheimtüren, welche sich hinter Wandvertäfelungen verbergen, dunkle Geheimgänge und falsche Geisterbeschwörer. Nichts neues also.

Der letzte Film, welcher hier noch erwähnt wird und der den Reigen der horrorlastigen Filmproduktionen dieses Jahres somit abschließt, ist wieder eine Produktion, welche das Herz bei Filmkennern höher schlagen läßt: **West of Zanzibar (1928)**²¹, eine erneute Kollaboration von Tod Browning und Lon Chaney.

West of Zanzibar (1928) erzählt von der fatalen Freundschaft zwischen dem Zauberkünstler Phroso und Mr. Crane. Phroso wird von Lon Chaney gespielt, als Mr. Crane sehen wir Lionel Barrymore. Phrosos beliebtester Trick ist der einer großen schwarzen Kiste mit doppeltem Boden. Zuerst sieht das Publikum nur ein Skelett, Vorhang zu, Vorhang wieder auf und nun wurde aus dem Skelett die hübsche Anna. Der Boden der Kiste ist eine simple

²⁰**The Thief in the Dark** (Fox Film, USA 1928, Regie: Albert Ray, Drehbuch: C. Graham Baker, Kamera: Arthur Edeson, Darsteller: George Meeker, Doris Hill, Gwen Lee, Marjorie Beebe, Michael Vavitch, Noah Young, Charles Belcher, Raymond Turner, Tom McGuire)

²¹**West of Zanzibar**, aka **Das Gesetz des Kongo** (MGM, USA 1928, Regie: Tod Browning, Drehbuch: Elliott J. Clawson, Waldemar Young, nach dem Bühnenstück *Kongo* von Chester De Vonde und Kilbourn Gordon, Kamera: Percy Hilburn, Darsteller: Lon Chaney, Lionel Barrymore, Mary Nolan, Warner Baxter, Jacqueline Gadsden, Tiny Ward, Kalla Pasha, Curtis Nero, Tonformat: Movietone, Bildformat: 1.20:1, Laufzeit: ca. 66 Minuten)

Drehtür, aber der Trick funktioniert.

Anna ist nicht nur Phrosos Assistentin, sondern auch seine Ehefrau. Nach einer Vorstellung wird Phroso Zeuge eines Gesprächs zwischen Anna und Mr. Crane. Mr. Crane ist ebenfalls in Anna verliebt und plant, mit ihr nach Afrika durchzubrennen! Und schlimmer noch, Anna ist dazu bereit! Phroso stellt Crane zur Rede, doch dieser verpasst ihm einen kräftigen Schubser. Phroso fliegt rückwärts aus dem Zimmer, wird über ein Stahlgeländer geschleudert und landet mit gebrochenem Rückgrat ein Stockwerk tiefer.



Dead-Legs

Ein Jahr später. Phroso ist durch eine Querschnittslähmung verkrüppelt und kann sich nur noch durch die Kraft seiner Arme fortbewegen. Doch eines Tages erfährt er von einigen Marktfrauen, daß Anna zurückgekehrt sei und sich schwerkrank in eine Kirche geschleppt habe. Phroso eilt zu der Kirche und findet Anna dort sterbend vor. Doch nicht nur sie ist dort, sie trägt einen Säugling bei sich, ihr Kind. 18 Jahre später sinnt Phroso noch immer auf Rache. Von seinen Rachegeilüsten getrieben reiste er Crane nach Afrika hinterher. Man nennt ihn jetzt auch nicht mehr Phroso, sondern Dead-Legs, „tote Beine“.

Er nistete sich im tiefsten Kongo ein und durch seine Zaubertricks schaffte er es zum Medizinmann einer Horde von Kannibalen. In seiner Gesellschaft befinden sich Tiny, welchen er auch benutzt, um als Monster verkleidet die Kannibalen im Zaum zu halten, und Doc, ein gescheiterter und dem Suff verfallener Arzt, dessen Aufgabe es ist, sich um Dead-Legs zu kümmern. Der Grund, weshalb sich Dead-Legs hier einnistet, ist simpel: Mr. Crane führt in der Nähe ein Dasein als Elfenbeinhändler und Dead-Legs benutzt die Kannibalen für Raubzüge auf Cranes Karawanen.

Als Dead-Legs nach Afrika kam, nahm er Annas kleine Tochter mit sich. Er zieht sie jedoch nicht als seine Tochter auf, schließlich ist es die Tochter Cranes. Stattdessen benutzt er sie als Instrument seiner Rache. Als kleines Kind wurde sie von Dead-Legs in den Slums von Zanzibar ausgesetzt, wo sie bereits in jungen Jahren gezwungen war, sich als Prostituierte zu verdingen. Doch nun ist die Zeit der Rache gekommen. Unter dem Vorwand, ihr unbekannter Vater möge sie treffen, lockt er Maizie zu sich in den Urwald.

Dort hält er Maizie als Gefangene und behandelt sie wie den letzten Dreck. Nach einiger Zeit schickt er einen seiner Untertanen zu Crane, mit dem Auftrag, ihm zu verraten, wer ihn dauernd bestiehlt. Crane fällt auf den Lockvogel herein und steht schließlich Dead-Legs gegenüber. Dead-Legs entläßt nochmal seinen ganzen Hass auf Maizie und offenbart Crane, daß sie seine Tochter sei. Crane bricht heulend zusammen und Dead-Legs bohrt weiter und erklärt, dies sei die Rache dafür, daß Crane ihm das Rückgrat gebrochen habe und mit Anna durchgebrannt sei. Doch dann verwandelt sich Cranes Wehklagen zunehmend in Gelächter. Er eröffnet Dead-Legs unter schallendem Gelächter, daß Anna ihn wegen dem, was er Phroso einst angetan habe, nicht nach Afrika begleitete und daß Maizie in Wahrheit *Phrosos* Kind sei!

Als Dead-Legs erkennt, was er alles seiner eigenen Tochter angetan hat, bricht er innerlich zusammen. Er kann sich Maizie gegenüber nicht mehr offenbaren, denn nun sitzt auch in ihr der Haß tief. Das Problem spitzt sich zu, als die Kannibalen Crane ermorden, denn nach kannibalistischem Brauch muß die vermeintliche Tochter nun lebendig mit Cranes Leiche verbrannt werden ...

West of Zanzibar (1928) ist ein Film in der Tradition von **The Unknown (1927)**. Er hat

das Potential dazu, morbide und verstörend zu sein. Auch fällt das erneute zentrale Motiv von Lon Chaney in der Rolle eines verkrüppelten Übeltäters sofort auf. Doch **West of Zanzibar (1928)** verwandelt sich nach Cranes Offenbarung in der zweiten Hälfte des Films in ein Melodrama. Ein ähnlich schockierender Effekt wie bei **The Unknown (1927)** stellt sich daher nicht ein und spätestens dann, wenn sich Dead-Legs opfert und anstelle von Maizie verbrannt wird, steht das melodramatische im Vordergrund. Die Horrorelemente wie die Kannibalen und ihre Riten taugen hier nur bedingt für ein beständiges Gefühl des Grauens, denn sie sind nur Kulisse und auch nur als solche auf Film gebannt, eher exotisch als bedrohlich wirkend.

Das horror erzeugende Element, welches dafür sorgt, daß **West of Zanzibar (1928)** hier ausführliche Erwähnung findet, ist Lon Chaney. Als Schauspieler ist er in diesem Film erneut ein Überhammer, der durch seine Leistung das Endergebnis des Films in höherem Maße beeinflusst als sogar das Drehbuch. Sein Phroso ist ein trauriger, bemitleidenswerter Charakter. Wenn sich Phroso, seine Beine hinter sich herziehend, in die Kirche schleppt und seine verkrüppelten Beine hilflos hinter sich herzieht, möchte man am liebsten in die Leinwand hüpfen und den armen Gesellen knuddeln. Doch kaum verwandelt sich Phroso in Dead-Legs, wird aus dem netten Zauberer ein gefühlskaltetes Monstrum.



Dead-Legs und Mr. Crane

Obwohl er als Sympathieträger in dem Film etabliert wurde, sorgt Lon Chaney durch seine Gesten und Mimik dafür, daß das Publikum ihn binnen kürzester Zeit abgrundtief hasst. Lon Chaney läßt keinen Zweifel daran aufkommen, daß Dead-Legs das personifizierte Böse ist, einer der grausamsten Männer, welche bis zu diesem Zeitpunkt auf der Leinwand zu sehen waren. Keine schlechte Leistung für einen Mann, welcher entweder auf einem Stuhl sitzt oder über den Boden kriecht.

Würde **West of Zanzibar (1928)** nach der Offenbarung der tatsächlichen Herkunft Maizies zügig enden, vielleicht sogar im Stil einer Tragödie, hätten wir mit dem Film einen weiteren heißen Anwärter auf den Status eines Horrorklassikers, welcher sich hinter **The Unknown (1927)** nicht zu verstecken bräuchte. Aber dies ist nicht der Fall und der Film läuft noch fasz eine halbe Stunde weiter, in welcher Dead-Legs damit beschäftigt ist, mit seiner neu entdeckten Vaterliebe klarzukommen und sich am Schluß für seine Tochter zu opfern. Das hier stattfindende Melodrama steht in Kontrast zu der Grausamkeit der ersten Filmhälfte und verwässert das Gesamtbild erheblich. Bewertet man den Film stattdessen als Urwaldsdrama, funktioniert der Film bestens.

Als Fazit über das Jahr 1928 fällt auf, daß sich der bereits im Jahr zuvor abgezeichnete Trend weg von der Masse und hin zu einem qualitativ hochwertigen Horrorkino fortsetzte. Im folgenden Jahr zeichnete sich dann wieder eine leichte Stagnation ab, was aber zum Teil auch auf die Verwirrung zurückzuführen ist, welche der Tonfilm unter den Filmschaffenden und Schauspielern anstiftete. Der Horrorfilm gehört zu den am schwierigsten zu erzeugenden Genres, denn er verlangt eine souveräne Beherrschung sowohl erzählerischer als auch technischer Mittel. Mit dem Tonfilm ging diese Souveränität bis auf weiteres flöten. Das Jahr 1929 sollte zwar auch weiterhin Horrorfilme hervorbringen, aber keinen weiteren großen Klassiker.

Kapitel 40

1929

Im Jahr 1929 blieben große Horrorfilme, wie sie in den Jahren zuvor verstärkt auftraten, aus. Es gab wieder eine kleinere Anzahl von Produktionen dieses Genres, aber wirklich überragendes war dieses Mal nicht dabei, stattdessen regierte das Mittelmaß. Die Amerikaner hatten dieses Jahr auch andere Probleme, welche sich auf das Filmbusiness auswirkte: die Wall Street erlebte einen kapitalen Börsencrash.

Für die Produktionen dieses und des letzten Jahres wurden am 3. April 1930 wieder rückwirkend einige Oscars verliehen, aber auch hier treffen wir keine alten Bekannten unter den Preisträgern an. Einige finden sich jedoch in der Liste derjenigen, welche als Preisträger in die engere Wahl gezogen wurden (offizielle Nominierungen gab es damals noch nicht).

Kandidaten waren Lionel Barrymore (uns bekannt aus **The Bells (1926)** und **West of Zanzibar (1928)**) für seine Regiearbeit zu *Madame X (1929)*. Als Kameramann tauchte Arthur Edeson auf, der ihnen bereits mehrfach aufgefallen sein dürfte, falls Sie hin und wieder auch mal einen Blick in die Credits der Filme werfen. Bei den Darstellerinnen treffen wir mit Bessie Love eine alte Bekannte aus **The Lost World (1925)** wieder. William Cameron Menzies war für den Oscar für die beste künstlerische Leitung im Gespräch. Wer Menzies war? Er wird in den 50er Jahren für Filme wie *Invaders from Mars (1953)* und **The Maze (1953)** sorgen, dort dann jedoch als Regisseur. Als bester Film wurde *The Broadway Melody (1929)* gekrönt, ein Musical und dementsprechend auch ein Tonfilm. Aber jetzt mal ehrlich: Wir kennen nun bereits die Preisträger der ersten beiden Jahre und prompt fällt hier bereits auf, daß unabhängig von der Qualität eines Films keine phantastischen Filme mitmischen. Und schon gar nicht Lon Chaney. Ein Indiz, daß Horror und Science Fiction schon damals von der Jury aus dem Dunstkreis um Douglas Fairbanks nicht als ernsthafte Metiers angesehen wurden, ganz im Gegensatz zu herumhopsenden Ballerinas.

Als kleine Randnotiz sei allerdings zu erwähnen gestattet, daß William B. Seabrook *Magic Island* veröffentlichte, einen Roman über Haitianischen Voodoo. Darin benutzte er erstmalig einen Begriff, welcher sich innerhalb weniger Jahre so weit etabliert haben würde, daß ihn auch Hollywood als Ausdruck für Schreckensgestalten einer ganz besonderen Art benutzte: *Zombie*. Aber nun wird es wieder Zeit, einen Blick auf die Filme dieses Jahres zu werfen.

Black Waters (1929)¹ war ein wegen des nur dort vorhandenen Sound Equipments in den USA gedrehter, aber von einer britischen Firma mit britischen Geldern produzierter Krimi unter starkem Einfluß des Horrors. In diversen Quellen wird Alfred Hitchcocks *Blackmail (1929)* als erster britischer Tonfilm genannt, aber diese Angabe ist falsch. **Black Waters (1929)** hatte nicht ganz drei Monate vor Hitchcocks Film am 6. April Premiere und kann

¹**Black Waters** (*British & Dominions Film Corporation, England / USA 1929, Regie: Marshall Neilan, Kamera: David Kesson, Darsteller: James Kirkwood, Mary Brian, John Loder, Hallam Cooley, Frank Reicher, Lloyd Hamilton, Robert Ames, Ben Hendricks Sr., Noble Johnson, Tonformat: Vitaphone, Bildformat: 1.33:1, Laufzeit: ca. 81 Minuten*)

diese Ehre daher für sich in Anspruch nehmen - auch wenn der Film inzwischen als verschollen gilt, sehr zum Ärger britischer Filmwissenschaftler.

Einige Personen, darunter die Hauptpersonen Charlie und Eunice, treffen um Mitternacht in einem verlassenen Hafen San Franciscos ein. Ein mysteriöses Segelschiff ankert hier. Ein Wachmann murmelt irgendwas von schwarzer Magie und Voodoo und drängt die Gruppe, an Bord zu gehen. Das Schiff wird von dem nicht minder mysteriösen Kapitän Tiger Larabee geführt. Ebenfalls dort anwesend sind ein schwarzer Hüne sowie ein Reporter, welcher auf dem Schiff gefangen gehalten wird. Doch zur Umkehr ist es zu spät, denn das Ankerseil wurde durchgeschnitten und das Schiff driftet inzwischen in Richtung Pazifik, weit von der Küste entfernt.

Doch dann beginnen Passagiere zu verschwinden, einer nach dem anderen. Ein ebenfalls an Bord befindlicher Priester stellt sich als wahnsinniger Killer heraus, der es sich zum Ziel gesetzt hat, alle Anwesenden der Reihe nach umzubringen. Der schwarze Hüne tötet ihn schließlich, doch kurz vorher hat der irre Mörder noch eine Bombe gelegt, welche das Schiff in die Luft zu sprengen droht ...

Die historische und technische Seite des Films gilt als wesentlich interessanter als sein tatsächlicher Inhalt. Auch hier hatte man noch kein Gespür für den Umgang mit dem neuen Medium des Tonfilms. Der Film ist extrem dialoglastig, allerdings sind die Dialoge nicht gerade mit Brillanz gesegnet. Auch existiert der in solchen Filmen wohl unvermeidliche komische Held, welcher sich durch den Film stottert und schließlich nur noch nervt.

Eine Kurzfilmserie um den komödiantischen Filmhelden Buster Brown ging mit **Buster's Spooks (1929)**² in eine neue Runde. Dieses Mal schlägt es Buster in ein Spukhaus mit den üblichen Zutaten. Der Film ist nicht weiter erwähnenswert.

Allesandro Graf Cagliostro wurde im Jahr 1743 als Giuseppe Balsama geboren und machte sich einen Namen als der größte Hochstapler und Schwindler seiner Zeit. Mehrere Filme setzten sich mit Cagliostro auseinander. Einer von ihnen ist Richard Oswalds **Graf Cagliostro (1929)**³. Oswalds Film kümmert sich jedoch mehr um den Namen als um die Taten der historischen Gestalt und ist somit weit davon entfernt, ein biographisches Werk zu sein.

In Oswalds Film ist Cagliostro ein im Grunde seines Herzens braver Mann, welcher versucht, sein verbrecherisches Leben hinter sich zu lassen. Dies schafft er mit Hilfe der tatkräftigen Unterstützung einer Dame namens Lorenza. Eigentlich handelt es sich bei diesem Film um ein Melodram mit kriminalistischer Färbung aus der Welt des Adels des 18. Jahrhunderts. Erwähnt wird der Film hier, weil Cagliostro gegen Ende des Films in die Fänge der Inquisition gerät und nur knapp seiner Hinrichtung entgeht. In Verbindung mit der stillvollen und expressionistischen Inszenierung erzeugt der Film hier dann eine durchaus für Horrorfilme typische Atmosphäre.

Graf Cagliostro (1929) ist ein guter Film, wurde jedoch umgehend vom Wandel der Zeit überrollt. Er wurde Ende 1928 abgedreht, verschwand Anfang 1929 nochmal in der post production und lief dann am 8. April 1929 in Deutschland an. Zu seinem Nachteil wurde dem deutschen Publikum am 4. Juni 1929, also nicht ganz zwei Monate nach der Premiere, mit *The Singing Fool (1929)* erstmals ein Tonfilm präsentiert und das Interesse an Oswalds Stummfilm ließ daher schnell zu wünschen übrig. Noch vor Jahresende war **Graf Cagliostro (1929)** wieder vom Mantel des Vergessens umhüllt.

Für Filmhistoriker interessant sind zwei Mitarbeiter bei der Produktion des Films, welche sich späterhin auch als Regisseure einen Namen machten: Marcel Carné war als Regie- und Jean Dréville als Kameraassistent beschäftigt.

²**Buster's Spooks** (*Universal, USA 1929, Regie: Sam Newfield, Darsteller: Arthur Trimble, Doreen Turner, Laufzeit: ca. 20 Minuten*)

³**Graf Cagliostro**, aka **Cagliostro** (*Films Albatros / Wengeroff, Deutschland / Frankreich 1929, Regie: Richard Oswald, Drehbuch: Herbert Juttke, Georg C. Klaren, Kamera: Maurice Desfassiaux, Jules Krüger, Darsteller: Hans Stüwe, Renée Héribel, Alfred Abel*)

The Faker (1929)⁴ war eine der ersten Produktionen eines neu gegründeten, amerikanischen Filmstudios: Columbia Pictures. Der Film über einen falschen Spiritisten ist weitgehend in Vergessenheit geraten und darf als verschollen betrachtet werden.

Der Titel des Films **The Haunted House (1929)**⁵ läßt Böses erahnen, aber in der schier endlos anmutenden Reihe der *haunted house spoofs* nimmt dieser Film eine Sonderstellung ein. Denn der Name des Hauptdarstellers dieses Kurzfilms lautet: *Mickey Mouse!*

Ein heftiger Sturm treibt Mickey in ein altes, verlassenes Haus. Doch so verlassen, wie das Haus den Anschein hat, ist es gar nicht. Es hat untote Bewohner, Skelette, bis hin zum Sensenmann persönlich! Und darüber hinaus auch noch Fledermäuse und Spinnen, igitt! Und da Skelette nichts Besseres zu tun haben als Parties zu feiern, zwingen sie Mickey, die Orgel zu spielen, damit zu dem Geklimper tanzen können.

In bester Tradition der Cartoons von Walt Disney gibt es in diesem Film eine Reihe durchgeknallter Szenen. Ein Beispiel hierfür ist eine Szene, in welcher sich der angstgebeutelte Mickey in einem Wandschrank verstecken möchte. Doch dort klappt ein Bett heraus, in welchem Mr. und Mrs. Skelett gerade kuscheln, natürlich mit Nachthemden bekleidet.

Für diesen Film wurden Animationen aus Disneys **The Skeleton Dance (1929)** erneut verwendet, was **The Haunted House (1929)** natürlich etwas Originalität nimmt. **The Haunted House (1929)** wurde übrigens komplett vertont. Mickey wurde von Walt Disney höchstpersönlich gesprochen.

Benjamin Christensen inszenierte in diesem Jahr zwei Horrorfilme für First National Pictures. Beide lassen wie auch bereits sein **The Haunted House (1928)** qualitative Wünsche offen.

Der erste der beiden Filme war **Seven Footprints to Satan (1929)**⁶.

Jim Kirkham ist ein abenteuerlustiger junger Mann. Als er eines Abends als Vorbereitung auf eine beabsichtigte Reise nach Afrika mit einem Revolver auf Kerzen schießt, erhält er Besuch von einem Professor. Der Professor schleppt Jim zum Haus des Vaters seiner Freundin Eve, in welchem ein Empfang stattfindet. Einer der Gäste stiehlt in dieser Nacht einen Edelstein. Jim und Eve werden entführt und zu einem Haus gebracht, in welchem eigenartige Dinge passieren. In dem Haus leben Verrückte, Hexen, Affenmenschen und über allem thront der Drahtzieher der ganzen Vorgänge, Mr. Satan. Es folgt eine Serie von *haunted house*-Abenteuern der Edelsteinsucher Jim und Eve. Am Schluß stellt sich dann heraus, daß alles nur eine Inszenierung war, um Jim zu zeigen, daß Abenteuer nicht nur in der Ferne, sondern auch vor der eigenen Haustür stattfinden können.

Benjamin Christensen kann man bei diesem Film eigentlich keinen Vorwurf machen. Er fackelt hier ein beeindruckendes Feuerwerk ab, wie man es von dem Regisseur des bildgewaltigen **Häxan (1922)** eigentlich auch erwartet. Perfekte Inszenierung, plus einer tollen Kameraarbeit von Sol Polito. Aber das nach der üblichen Hollywoodformel konstruierte Ende vernichtet alles, was Christensen im Vorfeld leistet. Und Christensen leistet viel. Eine wunderbare Sequenz ist eine Szene, in welcher Jim und Eve in einem Schlafzimmer gefangen werden. Eve hört im Zimmer über ihnen eigenartige Geräusche und dann bricht plötzlich ein Zwerg aus einem Schrank hervor.

„Satan's Gorilla ist entkommen!“, teilt dieser den beiden Helden der Geschichte mit und dann folgen mehrere kurze, in die eigentliche Szene hineingeschnittene flüchtige Blicke

⁴**Graf Cagliostro** (Columbia Pictures, USA 1929, Regie: Phil Rosen, Drehbuch: Howard J. Green, Kamera: Teddy Tetzlaff, Darsteller: Jacqueline Logan, Charles Delaney, Warner Oland, Charles Hill Mailes, Gaston Glass, Flora Finch, David Mir, Lon Poff, Fred Kelsey, Laufzeit: ca. 60 Minuten)

⁵**The Haunted House**, aka **Haunted House** (Walt Disney Pictures, USA 1929, Regie: Walt Disney, Darsteller: Walt Disney, Tonformat: Cinephone, Bildformat: 1.20:1, Laufzeit: ca. 7 Minuten)

⁶**Seven Footprints to Satan**, aka **Seven Footprints to Satan** (First National Pictures, USA 1929, Regie: Benjamin Christensen, Drehbuch: Benjamin Christensen, nach einem Roman von Abraham Merritt, Kamera: Sol Polito, Darsteller: Creighton Hale, Thelma Todd, Sheldon Lewis, William V. Mong, Sojin, Laska Winters, Tonformat: Vitaphone, Bildformat: 1.33:1, Laufzeit: ca. 77 Minuten)

auf das, was im Zimmer über Jim und Eve geschieht. In einem Türrahmen sieht man die nackten Beine einer Frau, dann greifen die Hände des Gorillas nach ihren Knöcheln. Zwei dunkle Gestalten zerrn die Frau zurück in das Zimmer, fesseln sie an eine Säule. Die Frau schreit, als die Hände des Gorillas langsam ihre Beine nach oben wandern. Vor Jims und Eves Zimmer ertönen dann ebenfalls Geräusche. Der Zwerg flüchtet zurück in den Schrank, die Zimmertür öffnet sich und eine Hexe starrt Eve an.

Der Film ist hochgradig energiegeladen, ein einziges Drunter und Drüber und Christensen läßt die Zuschauer zu einer Achterbahnfahrt durch das Reich des Schreckens ein. Der Höhepunkt ist erreicht, als Jim den Thronsaal Satans betritt, eine große Halle voller Schreckensgestalten, in deren Mitte der Thron auf einem Sockel ruht. Sieben Stufen führen zu ihm hinauf und jede dieser Stufen ist mit einer leuchtenden Nummer und einem Fußabdruck Satans versehen. Der ganze Film bringt eine berauschte Optik mit sich.

Wenn doch nur das lächerliche hollywoodkonforme Ende nicht wäre. Dieses erscheint als umso bekloppter, wenn man weiß, daß **Seven Footprints to Satan (1929)** auf einem Roman von Abraham Merritt beruht und der Roman hier nicht alles Erlebte zu einem Possenspiel degradiert. Das vernichtende Ende ist alleine dem Film vorbehalten. Benjamin Christensen kann einem leid tun, daß er derartiges umsetzen musste.

Christensens dritter Horrorfilm für First National Pictures war auch der dritte *haunted house spoof*, welchen er für seinen Arbeitgeber drehen musste. **The House of Horror (1929)**⁷ gleicht **Seven Footprints to Satan (1929)** in den wesentlichen Punkten. Sogar die Jagd nach einem Diamanten wird hier neu aufgelegt. Und natürlich das niveaulose, lächerliche Ende. Dies ist ein weiteres Indiz dafür, daß **The Haunted House (1928)**, **Seven Footprints to Satan (1929)** und **The House of Horror (1929)** keine Wunschprojekte Christensens waren, sondern er vielmehr drehen musste, was das Management von ihm verlangte. Ein weiteres Indiz für diesen Sachverhalt ist, daß Benjamin Christensen zu beiden Filmen das Drehbuch schrieb, sich dann jedoch davon distanzierte und in den Titeln des Films das Pseudonym *Richard Bee* aufführte. **The House of Horror (1929)** diente von seiten First National Pictures auch nur dem Zweck, noch schnell auf den Zug des Tonfilms aufzuspringen. Der Film wurde aggressiv als Tonfilm vermarktet. Den deutlich besseren **Seven Footprints to Satan (1929)** bewarb man hingegen offiziell als einen mit Musik und Geräuschen vertonten Stummfilm. Die Anzahl der Dialoge in **The House of Horror (1929)** ist jedoch so gering, daß man hier durchaus von Hype und Marketingseifenblasen sprechen kann - es gibt nur eine einzige Dialogszene und deren Dauer erstreckt sich über weniger als ein Prozent der Laufzeit des Films.

Benjamin Christensen verließ kurz darauf dann auch völlig desillusioniert die USA und kehrte nach Dänemark zurück, wo er weiterhin Filme drehte. Von diesen hat jedoch keiner mehr einen Bezug zum Horror. Die Freude an diesem Genre wurde Christensen anscheinend von First National Pictures vergällt. Es gibt also nicht nur märchenhafte Schicksale begnadeter europäischer Einwanderer, welche in den Händen eines Carl Laemmle ihr Talent entfalten durften. Christensen geschah das Gegenteil, er wurde *verheizt*.

In **The House of Secrets (1929)**⁸ kommt ein junger Amerikaner nach London, um dort sein Erbe anzutreten. Hierbei handelt es sich, wie immer, um ein altes Anwesen. Das Erbe ist an die Bedingung geknüpft, daß er das Haus niemals verkaufen dürfe. Als er zum ersten Mal das Haus besucht, stellt er fest, daß sich dort amerikanische Gangster eingemischt haben. Denn in dem Haus soll ein Piratenschatz versteckt sein.

⁷ **The House of Horror** (First National Pictures, USA 1929, Regie: Benjamin Christensen, Drehbuch: Benjamin Christensen, Cornell Woolrich, Kamera: Sol Polito, Ernest Haller, Darsteller: Chester Conklin, Emile Chautard, Louise Fazenda, James Ford, Dale Fuller, Tenen Holtz, William V. Mong, Thelma Todd, Tonformat: Vitaphone, Bildformat: 1.33:1, Laufzeit: ca. 78 Minuten)

⁸ **The House of Secrets** (Chesterfield Motion Pictures, USA 1929, Regie: Edmund Lawrence, Drehbuch: Adeline Leitzbach, nach einem Roman von Sydney Horler, Kamera: Irving Browning, Lester Lang, George Peters, George Webber, Darsteller: Joseph Striker, Marcia Manning, Elmer Grandin, Herbert Warren, Tonformat: RCA Photophone System, Bildformat: 1.20:1)

Der Film gehört nicht zu den Glanzlichtern des Kinos. Die Geschichte folgt den üblichen Formeln. Die Ingredienzen sind jedoch mitunter minderwertig. So dürfte es wohl auch nur ein amerikanisches Publikum nicht irritieren, weshalb in einem englischen Gemäuer in der Nähe Londons ausgerechnet ein Piratenschatz versteckt sein soll. Naja, nehmen Sie den Film zur Kenntnis und dann Schwamm drüber.

Erinnern Sie sich noch an Richard Oswalds nicht enden wollende Serie von Verfilmungen der Abenteuer des Detektivs Sherlock Holmes, welche er in der Zeit um den ersten Weltkrieg herum vom Stapel ließ? Und das dann folgende Gezeter um die Rechte an der Serie? Tja, Richard Oswald versuchte es in diesem Jahr auf's Neue: **Der Hund von Baskerville (1929)**⁹ entstand unter seiner Regie. Der Film endete jedoch als kommerzielles Desaster. Hierfür sorgten drei wesentliche Gründe. Der erste war Oswalds konventionelle und einfalllose Inszenierung. Der zweite Grund waren krasse Fehlbesetzungen der Hauptrollen. Hier war eine verkrampfte Interantionalisierung wichtiger als geeignete Darsteller. Und drittens versalzte wie schon bei **Graf Cagliostro (1929)** der Tonfilm Oswald die Suppe, denn auch in Deutschland wollte niemand mehr durchschnittliche Stummfilme sehen - und schon gar nicht über den Hund von Baskerville.

Dementsprechend war **Der Hund von Baskerville (1929)** sowohl der letzte Stummfilm mit Sherlock Holmes und ebenso auch Richard Oswalds.

Die Handlung des Films können Sie sich als aufmerksamer Leser wohl denken.

Universals **The Last Performance (1929)**¹⁰ zeigt auf, wie wichtig ein talentierter Regisseur für Carl Laemmles Produktionen war. Der Film sollte an den Erfolg von **The Man Who Laughs (1928)** anschließen, schaffte dies jedoch nicht.

Conrad Veidt spielt den Bühnenmagier Erik den Großen, der vor allem durch Hypnotisierungen von sich reden macht. Als er zusammen mit seinem Assistenten Buffo nach New York reist, lernt er dort Julie kennen. In der Rolle Julies „glänzt“ erneut Mary Philbin.

Julie schließt sich Eriks Vorstellungen an und verliebt sich in ihn. Kurzerhand kündigt sie eine Verlobung mit Erik an. Buffo reagiert ausgesprochen eifersüchtig und läßt bei Erik den Eindruck entstehen, daß Julie ein Verhältnis mit einem jungen Mann habe, welchen sie ebenfalls in die Show eingeführt hat.

Erik beschließt, diesen angeblichen Nebenbuhler, Mark Royce lautet sein Name, zu ermorden. Er sieht die Gelegenheit im Rahmen eines Schwertricks gekommen. Doch aus Versehen ermordet er stattdessen Buffo.

Mark wird des Mordes verdächtigt. Doch Erik überrascht die Polizei schließlich mit einem umfassenden Geständnis, nach welchem er theatralisch Selbstmord begeht.

Der Regisseur Pál Fejös, der seine Heimat eher im Bereich der leichten Komödie gefunden hatte, war mit diesem Thriller überfordert. Er schaffte es nicht, den Funken auf das Publikum überspringen zu lassen. Daher wirkt der Film ungeschickt erzählt und unglaubwürdig. Bemerkenswert ist die Kameraarbeit von Hal Mohr. Der Film wurde in den Sets von **The Phantom of the Opera (1925)** gedreht und Mohr nutzte dies in Form aufwendig gestalteter Bilder. In einer bekannten Szene befestigte er die Kamera an einem Trapez und ließ dieses über der Bühne schwingen. Als innovativ ging seine Arbeit in die Filmgeschichte vor allem deshalb ein, weil Hal Mohr in **The Last Performance (1929)** als erster Kameramann einen Zoomeffekt zeigte. Dieser erfolgt in der Szene, in welcher Erik die Kiste mit seinem durchbohrten Opfer öffnet. Die Tür öffnet sich und Hal Mohr zoomt in die Kiste

⁹**Der hund von Baskerville**, aka **The Hound of the Baskervilles** (*Erda Film, Deutschland 1929, Regie: Richard Oswald, Drehbuch: Herbert Juttke, Georg C. Klaren, nach dem Roman von Arthur Conan Doyle, Kamera: Frederik Fuglsang, Darsteller: Carlyle Blackwell Sr., George Seroff, Alexander Murski, Livio Pavanelli, Betty Bird, Fritz Rasp, Laufzeit: ca. 115 Minuten*)

¹⁰**The Last Performance**, aka **The Last Call**, aka **Illusion**, aka **Doktor Gift** (*Universal, USA 1929, Produktion: Carl Laemmle, Regie: Pál Fejös, Drehbuch: James Ashmore Creelman, Kamera: Hal Mohr, Musik: Sam Perry, Darsteller: Conrad Veidt, Mary Philbin, Leslie Fenton, Fred MacKaye, Gusztáv Pártos, Anders Randolph, George Irving, Sam De Grasse, Laura La Plante, Tonformat: Movietone, Bildformat: 1.20:1, Laufzeit: ca. 69 Minuten (Tonfassung), 71 Minuten (Stummfilmfassung)*)

hinein und enthüllt in dieser grandiosen Szene, daß in der Kiste die Leiche Buffos liegt und nicht jene Marks.

Im Gegensatz zu **The Man Who Laughs (1928)** ist **The Last Performance (1929)** ebenfalls ein Tonfilm, der parallel auch als Stummfilmfassung mit zusätzlichen Zwischentiteln erschien. Für die ungarische Version synchronisierte man Conrad Veidts Stimme durch einen Schauspieler, welcher frisch von den Theaterbühnen weggeholt und bei Universal unter Vertrag genommen war: Béla Lugosi.

Paul Leni drehte für Universal **The Last Warning (1929)**¹¹ und wiederholte hier Motive aus **The Cat and the Canary (1927)**. **The Last Warning (1929)** spielt in einem Theater, welches fünf Jahre geschlossen war, nachdem der Hauptdarsteller eines Stückes während einer Darbietung ermordet wurde und seine Leiche auf Nimmerwiedersehen verschwand. Nun soll das Theater wieder in Betrieb genommen werden, mit dem gleichen Stück wie damals. Doch bereits die Proben werden gestört. Unheimliche Geräusche ertönen, Falltüren öffnen sich unvermittelt, Teile des Bühnenbilds fallen herab. Ein Geist treibt sein Unwesen und versucht, die Theaterleute zu vertreiben. Als jedoch nichts den gewünschten Erfolg zeigt, verkündet er eine letzte Warnung vor einer Aufführung des Stückes. Auch diese wird ignoriert und so kommt es, dann an der exakt gleichen Stelle des Stückes wie vor fünf Jahren plötzlich die Lichter kurz ausgehen und der Hauptdarsteller spurlos verschwindet ...

The Last Warning (1929) wird mit zunehmender Laufzeit immer dämlicher. Paul Leni und sein Kameramann Hal Mohr griffen tief in die Kiste stilistischer Tricks, aber das grotenschlechte Drehbuch können sie hierdurch nicht kompensieren. Paul Leni gestaltete den Film gewohnt expressionistisch und erschuf erneut eine eindrucksvolle Eröffnungssequenz, in welcher sich dieses Mal das Theater in ein dämonisch grinsendes Gesicht verwandelt. Hal Mohr benutzte erneut ein Trapez für wilde Kamerafahrten und ließ in diesem Film mit dessen Hilfe die Kamera von Loge zu Loge hüpfen. Aber so sehr sich Leni und Mohr auch bemühten, der in den Sets von **The Phantom of the Opera (1925)** gedrehte Film ist letztlich weder unterhaltsam noch gruselig. Schuld daran ist vor allem die extreme Dialoglastigkeit des Films, welche dem hinsichtlich Tonfilmen noch unerfahrenen Paul Leni wenig Spielraum ließ.

Doch Paul Leni brauchte der Mißerfolg nicht mehr zu interessieren, denn sein erster Tonfilm sollte auch gleichzeitig sein letzter sein. Etwa einen Monat nach der Premiere des Films verstarb Paul Leni völlig unerwartet an den Folgen einer Blutvergiftung. Somit reihte sich Paul Leni in die tragischen Todesfälle Hollywoods der 20er Jahre ein. Zwei Jahre später sollte ihm dann auch Friedrich Wilhelm Murnau folgen.

The Mysterious Dr. Fu Manchu (1929)¹² ist eines der Paradebeispiele für die Probleme der großen Studios mit Tonfilmen, denn der Film konzentriert sich stark auf viel zu lange Dialoge. Die Stummfilmfassung dieses Films ist deutlich besser.

Der Film beginnt mit der Vorgeschichte von Dr. Fu Manchu. Als er noch ein lieber, netter Onkel war, erhielt er ein englisches Mädchen zur Pflege. Doch als seine Frau und sein Sohn bei einem Bombenattentat sterben, schwört er tödliche Rache und setzt auch das Mädchen als Waffe ein.

Viele Jahre später ist Dr. Fu Manchu nach London umgezogen. Dort verliebt sich seine inzwischen erwachsen gewordene Pflgetochter in den Arzt Dr. Petrie, dessen Familie von Dr. Fu Manchu bedroht wird. Dr. Petrie ruft Nayland Smith von Scotland Yard zu Hilfe

¹¹ **The Last Warning**, aka **Die letzte Warnung** (Universal, USA 1929, Produktion: Carl Laemmle, Regie: Paul Leni, Drehbuch: J.G. Hawks, Robert F. Hill, Alfred A. Cohn, nach einem Bühnenstück von Thomas F. Fallon, Kamera: Hal Mohr, Darsteller: Laura La Plante, Montagu Love, Roy D'Arcy, Margaret Livingston, John Boles, Tonformat: Movietone, Bildformat: 1.20:1, Laufzeit: ca. 88 Minuten (Tonfassung), 91 Minuten (Stummfilmfassung))

¹² **The Mysterious Dr. Fu Manchu** (Paramount Famous Lasky, USA 1929, Regie: Rowland V. Lee, Drehbuch: Lloyd Corrigan, Florence Ryerson, nach Motiven von Sax Rohmer, Kamera: Harry Fischbeck, Darsteller: O.P. Heggie, Warner Oland, Neil Hamilton, Jean Arthur, William Austin, Tonformat: Movietone, Bildformat: 1.20:1, Laufzeit: ca. 81 Minuten)

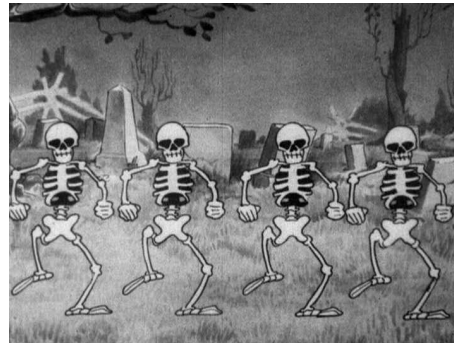
und nun beginnt die schon aus den Stummfilm-Serials bekannte deftige Auseinandersetzung zwischen Nayland Smith und dem teuflischen Schlitzauge.

Aus Frankreich kam **Le petit chaperon rouge (1929)**¹³, eine Verfilmung des Märchens um Rotkäppchen. Der Film blieb vor allem wegen des Darstellers des Wolfes in Erinnerung - es handelt sich hierbei um den späteren Regisseur Jean Renoir. Heute ist dieser Tonfilm jedoch nur schwer zu finden.

Auch **The Silent House (1929)**¹⁴ ritt auf der *haunted house*-Welle mit und wie die meisten Vertreter war dieser Film nur Stummfilm-Massenware von der Stange. Gezeigt wird ein böser Hypnotiseur, aus dem Dunkeln ins Bild grabschende Hände und Geheimtüren, hinter welchen sich Leichen befinden.

Ein wirklich empfehlenswerter Kurzfilm ist Walt Disneys bereits erwähnter Cartoon **The Skeleton Dance (1929)**¹⁵. Der Cartoon erschien etwa zeitgleich mit Disneys **The Haunted House (1929)** und ist eine Ecke besser als dieser. Man lehnt sich auch nicht zu weit aus dem Fenster, wenn man **The Skeleton Dance (1929)** als den bis dahin besten Cartoon auf Basis des Horrors bezeichnet.

Disney zeigt einen Friedhof bei Nacht. Eine Eule sitzt auf einem Baum, die Kirchturmuhre schlägt Mitternacht. Zwei unheimliche schwarze Katzen sitzen auf einem Grabstein. Doch diese werden dann plötzlich selbst so erschreckt, daß sie aus ihrem Fell fahren, denn ein Skelett kriecht aus seinem Grab hervor. Und damit nicht genug, es folgen noch drei weitere! Denn es ist Geisterstunde, die Zeit für untote Partylöwen. Zu Musik von Eduard Grieg beginnen die Skelette zu tanzen, sich selbst zu zerlegen und als Instrumente zu benutzen.



Auf dem Friedhof ist die Hölle los

Der Film ist ein echter Brüller und ein Meisterwerk. Die Synchronisation der Bewegungen der Skelette zu Griegs Musik ist nahezu perfekt und hinsichtlich des noch jungen Mediums des Tonfilms überaus beeindruckend gelungen. Auch für Horrorfans ist der Film interessant, denn es hüpfen nicht nur lustige Skelette zwischen den Grabsteinen umher, sondern der Beginn des Films ist für die Verhältnisse eines Cartoons durchaus gruselig. Walt Disney ist hier ein rundum empfehlenswerter Film gelungen, bei welchem man es auch verkraften würde, wenn der Spuk nicht nach der für Disney typischen Laufzeit von sechs Minuten wieder vorbei wäre. Wenn Sie von Walt Disney primär die farbigen Cartoons um Mickey Mouse, Goofy und Donald Duck kennen und mit seinen schwarzweißen, von schlicht gezeichneten Figuren mit Gummigliedmaßen anstelle von Knochen geprägten Filmen nicht vertraut sind, bietet **The Skeleton Dance (1929)** einen unterhaltsamen und anspruchsvollen Einblick in Disneys Frühwerk.

The Skeleton Dance (1929) wurde ein großer Erfolg. Daran ist natürlich das wunderbare Zusammenspiel von Bild und Ton nicht unschuldig. **The Skeleton Dance (1929)** ist für Filmhistoriker ebenfalls interessant, denn es war der erste Film aus Walt Disneys mehrfach

¹³**Le petit chaperon rouge**, aka **Little Red Riding Hood** (Frankreich 1929, Regie: Alberto Cavalcanti, Darsteller: Catherine Hessling, Pola Illéry, Jean Renoir)

¹⁴**The Silent House**, aka **House of Silence**, aka **Silence House** (England 1929, Regie: Walter Forde, Darsteller: Mabel Poulton, Gibb McLaughlin, Arthur Pusey, Gerald Rawlinson)

¹⁵**The Skeleton Dance** (Walt Disney Pictures, USA 1929, Regie: Ub Iwerks, Musik: Carl W. Stalling, Eduard Grieg, Tonformat: Cinephone, Bildformat: 1.20:1, Laufzeit: ca. 6 Minuten)

preisgekrönter Cartoonreihe *Silly Symphonies*.

In **Stark Mad (1929)**¹⁶ führt James Rutherford eine Expedition in den Regenwald Mexikos, um einen verschollenen Forscher zu suchen, seinen Sohn. Dort treffen sie zwar nicht auf den Gesuchten, aber auf seinen Führer. Dieser wurde durch seine Erlebnisse in den Wahnsinn getrieben.

Als die Expedition in den Ruinen eines alten Maya-Tempels die Zelte aufschlägt, finden sie dort einen großen, angeketteten Gorilla vor. Hinzu kommen noch Zettel mit der Warnung, sie mögen umgehend wieder verschwinden. Dann verschwindet zuerst die Verlobte des vermissten Sohnes, ein anderer Expeditionsteilnehmer wird von einem geflügelten Tier entführt, ein weiterer durch einen Pfeil getötet.

Dann taucht ein mysteriöser Fremder auf, welcher von dem wahnsinnigen Führer getötet wird. Durch diese Tat erlangt er wieder seinen geistigen Normalzustand und klärt die Vorgänge auf. Bei dem Toten handelt es sich um einen völlig kirren Einsiedler. Die Expedition von Rutherfords Sohn fiel ihm und seinen Tieren bereits vor Monaten zum Opfer.

Stark Mad (1929) ist ein routinierter Standardhorrorfilm der damaligen Zeit und bietet, abgesehen von den weiblichen Darstellerinnen Louise Fazenda und Jacqueline Logan nichts, was ihn jetzt sonderlich interessant machen würde. Wie bei Warner inzwischen üblich erschien der Film als Tonfilm mit der Technik von Vitaphone, also parallel zum Bild abgespielten Schallplatten.

Natürlich war 1929 auch der dem Horror am stärksten zugewandte Regisseur der Vorjahre aktiv. Tod Browning drehte erneut zwei Filme, welche die Welt des Grauens berühren. Zuerst werfen wir einen Blick auf den zeitlich früher entstandenen Film.

Where East is East (1929)¹⁷ erzählt von Tiger Haynes, einem Fänger exotischer und gefährlicher Tiere in Indochina. Sein Gesicht ist von vielen Begegnungen mit Raubtieren gezeichnet und die vielen Narben lassen ihn als unbarmherzig erscheinen. In Wahrheit ist er jedoch ein lieber und gutmütiger Mensch. Seine ganze Liebe gilt seiner Tochter Toyo. Toyo ist in Bobby Bailey verliebt, den Sohn eines alten Freundes von Tiger. Tiger ist Bobby gegenüber sehr mißtrauisch, denn er bezweifelt, daß der Junge eine gute Wahl wäre. Doch als Bobby in einer mutigen Aktion Toyo vor den Fängen eines echten Tigers bewahrt, erwacht in dem besorgten Vater ein tiefer Respekt vor dem jungen Mann.

Tiger nimmt Bobby mit zu den Vorbereitungen einer Lieferung gefangener Tiere nach Singapur. Während das Schiff beladen wird, trifft Bobby auf eine betörende asiatische Schönheit, Madame de Sylva. Tiger kennt Madame de Sylva gut, denn die beiden waren einst miteinander liiert. Daher reagiert Tiger auch äußerst sensibel, als Madame de Sylva beginnt, seinen zukünftigen Schwiegersohn mit ihren weiblichen Reizen zu umgarnen.

Tiger verlangt von Madame de Sylva, sich von Bobby fernzuhalten. Doch sie weigert sich, sie will Bobby für sich haben. Tiger sieht daher keine andere Möglichkeit, als Bobby vom Schiff zu entfernen. Bobby wirft Tiger daraufhin vor, er wolle ihn nur loswerden, um selbst freie Bahn bei Madame de Sylva zu haben. Daraufhin klärt Tiger den Jungen darüber auf, daß er einst mit Madame de Sylva verheiratet war und sie Toyos Mutter ist.

Tiger und Bobby treffen wieder zuhause bei Toyo ein. Aber Madame de Sylva war schneller.

Madame de Sylva wickelt Bobby um ihren Finger. Toyo hat gegen sie keine Chance und Bobby verfällt ihrer Mutter zunehmend. Schließlich bringt Madame de Sylva Bobby dazu, mit ihr durchzubrennen. Tiger bekommt von dem Vorhaben Wind und informiert Toyo - und Toyo erfährt erst hier, daß die Person, welche ihr den Geliebten ausspannt, ihre eigene

¹⁶**Stark Mad** (Warner Bros., USA 1929, Regie: Lloyd Bacon, Drehbuch: Harvey Gates, Kamera: Barney McGill, Darsteller: H.B. Warner, Louise Fazenda, Jacqueline Logan, Henry B. Walthall, George Beranger, Claude Gillingwater, Tonformat: Vitaphone, Bildformat: 1.33:1, Laufzeit: ca. 74 Minuten)

¹⁷**Where East is East**, aka **Der weiße Tiger**, aka **La route de Mandalay** (MGM, USA 1929, Regie: Tod Browning, Drehbuch: Waldemar Young, Kamera: Henry Sharp, Darsteller: Lon Chaney, Lupe Velez, Estelle Taylor, Lloyd Hughes, Laufzeit: ca. 70 Minuten)

Mutter ist. Mit gebrochenem Herzen läßt Toyo darauf Bobby, den sie immer noch liebt, ziehen.

Doch Tiger will sich nicht ohne weiteres geschlagen geben. Angesichts des Leides seiner Tochter brennen bei ihm die Sicherungen durch. Bei ihm weilt noch Rangho, ein großer Gorilla. Als Tiger noch mit Madame de Sylva verheiratet war, vertrieb diese sich die Langeweile, indem sie Rangho folterte. Rangho verspürt noch immer Haß auf die Frau und in seiner Hilflosigkeit läßt Tiger den Gorilla frei.

Rangho betritt das Zimmer Madame de Sylvas, der Zeitpunkt der Rache ist gekommen. In Todesangst schreit Madame de Sylva um Hilfe. Doch ausgerechnet Toyo hört die Angstschreie ihrer Mutter und eilt zu ihrer Hilfe, nicht ahnend, daß in dem Zimmer ein rachsüchtiger Riesenaffe tobt. Tiger fürchtet wiederum um das Leben Toyos. Er eilt hinterher und stellt sich dem Blutdurst des Gorillas alleine in den Weg ...

Der Film ist vorrangig ein Melodram, welches in der für Tod Browning mittlerweile typischen Art zu einer Tragödie voller Schmerzen und Grauen eskaliert. Dementsprechend bietet der Film inhaltlich nichts wirklich Neues und fährt stattdessen auf der Schiene von **The Unknown (1927)**, **The Show (1927)** und **West of Zanzibar (1928)** weiter. Selbst der inzwischen zu einem Erkennungsmerkmal Tod Brownings gereifte Bezug zur Zirkuswelt ist hier wieder vorzufinden, denn Bobby ist der Sohn eines Zirkusdirektors. Aber auch wenn sich das grundlegende Strickmuster der Filme inzwischen auffällig wiederholt, kann man dies Tod Browning verzeihen. Denn diese Art von Filmen beherrschte Tod Browning wahrhaft meisterlich und ein jeder der Filme setzt dieses grundlegende Motiv in alter und gelungener Frische auf's Neue um, als habe es hier noch keine Vorgänger gegeben. Da ist es auch nicht weiter verwunderlich, daß die Rolle von Tiger von seinem alten Kumpel (so kann man die Beziehung der beiden Männer zueinander inzwischen in der Tat nennen) Lon Chaney übernommen wurde, denn einen geeigneteren Mimen für derartige Rollen als Chaney konnte Tod Browning sowieso kaum finden. Und wie schon in **West of Zanzibar (1928)** dominiert Lon Chaney diesen Film.

Browning und Chaney waren inzwischen so gut aufeinander eingespielt, daß Browning die Rollen auf Lon Chaney maßschneidern konnte und Chaney als überragender Schauspieler konnte dennoch jeder dieser Rollen ein individuelles Erscheinungsbild geben. Bei vielen Freundschaften zwischen Regisseuren und ihren Stammschauspielern endet es oftmals in der Form, daß der Schauspieler in verschiedenen Filmen derartiger Kollaborationen zunehmend immer die gleiche Rolle spielt. Die eigentliche Variation der Rollen findet über die äußeren Einflüsse wie dem Namen der Hauptperson und ihren Kontext innerhalb der jeweiligen Geschichte statt. Eine bekannte Männerfreundschaft dieser ineffizienteren Art war zum Beispiel jene zwischen Terence Fisher und seinem häufigen Hauptdarsteller Peter Cushing. Egal, wovon ein Film handelt, als Zuschauer sieht man in Peter Cushing ständig den Van Helsing aus **Dracula (1958)** auf einem Ausflug in ein anderes Metier. Bei der Paarung Tod Browning und Lon Chaney war dies jedoch nie der Fall. Chaney's Charaktere unterscheiden sich stets voneinander und Tod Browning kam auch nie in die Verlegenheit, eine Rolle auf die *Person* Lon Chaney's auszulegen anstelle auf seine darstellerischen Fähigkeiten.

Dementsprechend sehen wir mit **Where East is East (1929)** zwar einen Film nach bekanntem Browning/Chaney-Strickmuster, aber die Person Tigers unterscheidet sich von den Hauptpersonen der anderen Filme in dem gleichen Maße wie die erzählten Geschichten unterschiedlich sind. Dies macht den Film auch dann sehenswert, wenn man die zuvor entstandenen Filme der beiden Freunde bereits kennt - denn es gibt immer noch viel zu entdecken.

Where East is East (1929) wird aufgrund des identischen französischen Verleihtitels manchmal mit dem ebenfalls unter der Regie von Tod Browning entstandenen und mit Lon Chaney als Darsteller besetzten Melodram *The Road to Mandalay (1926)* verwechselt. Fallen Sie bitte nicht ebenfalls darauf herein.

Tod Brownings **The Thirteenth Chair (1929)**¹⁸ erzählt von einem Mord. Ein Freund von Edward Wales wurde ermordet und obwohl dieser Freund ein richtiger Schuft war, setzt Edward alles daran, den nahezu perfekten Mord aufzuklären.

Die letzte Chance hierzu sieht Edward in der Veranstaltung einer Séance mit Hilfe eines berühmten Mediums. Er lädt 13 Personen zu der Séance ein, von denen mehrere ein Motiv gehabt hätten, den Mord zu begehen. Doch einer von ihnen ist der wahre Mörder und dieser hat die Absicht, erneut zu töten.

Während der Séance wird das Medium somit zu einem Detektiv. Kann die Wahrsagerin den Mörder herausfinden?

Bei **The Thirteenth Chair (1929)** musste Tod Browning ohne Lon Chaney auskommen. Aber Filmfreunde können dies verschmerzen, denn erstens ist der Film schlechter als die Zusammenarbeiten Brownings und Chaney's und zweitens handelt es sich bei **The Thirteenth Chair (1929)** um die erste Zusammenarbeit zwischen Browning und seinem späteren Star Bela Lugosi. Das Gebiet des Horrorfilms berührt **The Thirteenth Chair (1929)** ebenso wie **Where East is East (1929)** und **West of Zanzibar (1928)** nur am Rande, hier in Form der veranstalteten Séance. Als Gesamtwerk betrachtet ist **The Thirteenth Chair (1929)** jedoch ein Kriminalfilm mit Ansätzen zum Thriller.

The Thirteenth Chair (1929) stellt Tod Brownings erste Gehversuche im Bereich des Tonfilms dar. Mit dem Tonfilm tat sich Tod Browning schwer, was man auch noch eineinhalb Jahre später in **Dracula (1930)** spüren wird. Wie viele der Filme des Jahres 1929 leidet auch **The Thirteenth Chair (1929)** noch unter der Unsicherheit seiner Macher beim Umgang mit dem neuen Medium und ist daher an einigen Stellen durchaus verbesserungswürdig.

Für die Filmhistoriker unter den Lesern sei noch erwähnt, daß als Darsteller auch die spätere Westernlegende Joel McCrea eingesetzt wurde. Die Szenen, in welchen McCrea mitwirkte, fielen dann jedoch der Schere zum Opfer.

Nicht minder misraten war Lionel Barrymores **The Unholy Night (1929)**¹⁹. Auch dieser Film stolperte über die mangelnden Kenntnisse seines Regisseurs über den Umgang mit Ton.

Im nebelverhangenen London wird versucht, Lord Montague zu ermorden. Was war das Motiv? Nun, es stellt sich heraus, daß noch weitere vier Männer ermordet wurden und alle haben miteinander gemeinsam, daß sie, ebenso wie Lord Montague, einst im gleichen Regiment während der Schlacht um Gallipoli gedient haben. Auf Drängen von Scotland Yard versammelt Lord Montague die übrigen neun noch lebenden Kameraden auf seinem Schloß um sich. doch erneut gibt es einen Toten. Der Mörder muß einer von ihnen sein! Mit Hilfe eines orientalischen Mystikers soll der Schuldige überführt werden. Mit Boris Karloff in einer kleinen Nebenrolle.

Parallel zu diesem Film wurde eine französische Sprachfassung mit dem Titel **Le spectre vert (1929)**²⁰ gedreht. Diese französische Fassung kam erst 1930 in die Kinos und gilt mittlerweile als verschollen.

Das Jahr 1929 war ein Jahr der Verwirrung und halbgenen Tonfilme. Dies spürt man auch beim Horrorfilm deutlich, denn wirklich großartige Vertreter des Genres wurden in diesem

¹⁸**The Thirteenth Chair** (MGM, USA 1929, Regie: Tod Browning, Drehbuch: Elliott J. Clawson, nach einem Bühnenstück von Bayard Veiller, Kamera: Merritt B. Gerstad, Darsteller: Conrad Nagel, Margaret Wycherly, Bela Lugosi, Leila Hyams, Helene Millard, Holmes Herbert, Mary Forbes, John Davidson, Charles Quatermaine, Tonformat: Movietone, Bildformat: 1.20:1, Laufzeit: ca. 72 Minuten)

¹⁹**The Unholy Night** (MGM, USA 1929, Regie: Lionel Barrymore, Drehbuch: Dorothy Farnum, Edwin Justus Mayer, nach der Erzählung *The Green Ghost* von Ben Hecht, Kamera: Ira H. Morgan, Darsteller: Ernest Torrence, Roland Young, Dorothy Sebastian, Natalie Moorhead, Boris Karloff, Sydney Jarvis, Polly Moran, Sojin, John Miljan, Richard Tucker, John Loder, Lionel Belmore, Tonformat: Movietone, Bildformat: 1.20:1, Laufzeit: ca. 92 Minuten)

²⁰**Le spectre vert** (MGM, USA 1929, Regie: Jacques Feyder, Drehbuch: Dorothy Farnum, Edwin Justus Mayer, nach der Erzählung *The Green Ghost* von Ben Hecht, ins Französische übertragen von Yves Mirande, Darsteller: Pauline Garon, Jetta Goudal, André Luguët, Jules Raucourt, Georges Renavent, Tonformat: Movietone, Bildformat: 1.20:1)

Jahr nicht produziert. Das Potential zu wirklicher Größe war bei **Seven Footprints to Satan (1929)** vorhanden, aber First National Pictures musste den Film in den letzten Minuten ja noch unbedingt auf den hollywoodkonformen faden Beigeschmack reduzieren und den Film somit völlig entwerten. Die große Hoffnung Tod Browning drehte wie schon im Jahr zuvor nur Filme, welche mit dem Horror am Rande spielten, ihn als zentrales Motiv jedoch vernachlässigten. Die restlichen Filme waren entweder mittelmäßige Stummfilme, mißlungene erste Schritte des Tonfilms oder Neuauflagen alter Klassiker wie die in diesem Jahr erschienene vertonte Fassung von **The Phantom of the Opera (1925)**.

Wenn Sie von allen Filmen des Jahres 1929 den besten Horrorfilm wissen möchten, nennt die Antwort einen Film, welchen man eigentlich nicht erwartet: **The Skeleton Dance (1929)** von Walt Disney.

Kapitel 41

Als der Horror laufen lernte

Listen to them...the children of the night...what music they make...

- **Dracula (1930)**

Es stimmt mich sehr traurig, daß es nun mit der internationalen Sprache vorbei sein wird.

- Cedric Belfrage, Autor, nach dem Besuch von *The Jazz Singer (1927)*

Das Ende des Jahres 1929 stellt ein markantes Datum in der allgemeinen Filmgeschichte dar. Zwei Jahre sind vergangen, seit *The Jazz Singer (1927)* die ersten (in diesem Fall gesungenen) Worte von der Leinwand erschallen ließ und eine technische Revolution ihren Anfang nahm, welche die Filmwelt in ihren Grundfesten erschütterte.

Mit dem Ende der 20er Jahre hatte jedes der wichtigen Hollywoodstudios erste Erfahrungen mit dem Tonfilm gesammelt. Manchen dieser ersten Versuche merkt man ihren experimentellen Charakter deutlich an, aber vor allem die amerikanische Filmwirtschaft stellte sich sehr zügig auf dieses neue Medium und dessen Herausforderungen ein. Dies war auch zwingend notwendig, denn das Publikum zeigte sich von Tonfilmen begeistert und Stummfilme brachten keine vergleichbaren Einspielergebnisse mehr. Bereits im Jahr 1930 sollte sich zeigen, daß Produzenten, welche sich im Sog der gegen den Stummfilm rebellierenden Regisseure und Schauspieler dem Tonfilm gegenüber verweigerten, mit dieser Entscheidung ihr eigenes Grab schaufelten. Immerhin hatten sich in den letzten beiden Jahren die Besucherzahlen in den USA glatt versechsfacht. Film war endgültig ein kommerzielles Medium geworden, in welchem nicht mehr Künstler den Ton angaben, sondern die zahlenden Zuschauer. Unternehmen, welche mit der technischen Entwicklung nicht Schritt hielten, standen in den meisten Fällen zum Beginn der 30er Jahre vor dem finanziellen Abgrund.

Dies scheint jedoch im Widerspruch zu einer weiteren Konsequenz dieser frappanten technischen Neuerung zu stehen. Denn auch wenn die Filmemacher die Möglichkeit hatten, Tonfilme herzustellen, brauchte man trotzdem noch eine Plattform, um diese überhaupt dem fordernden Publikum vorführen zu können. Diese Plattform waren die Lichtspielhäuser und diese erwiesen sich als ein Nadelöhr.

Ein Kino mit Tonausstattung zu versehen, kostete den Betreiber natürlich nicht wenig Geld und selbst wenn der notwendige finanzielle Spielraum zur Verfügung stand, war immer noch die Frage offen, wie das zu installierende Tonsystem denn auszusehen habe. Es gab keinen einheitlichen Standard und die Filmstudios kochten hier ihre eigene Süsschen. Manche Filme waren mit Lichtton versehen, andere hingegen nutzten Schallplatten als Tonträger. Eine Standardisierung der technischen Formate erschien nur als eine Frage der Zeit und die Anschaffung einer Tonausstattung drohte innerhalb kürzester Zeit wieder wertlos

zu werden. So verwundert es nicht, daß vor allem die Betreiber kleinerer lokaler Kinos sich dem Abenteuer Tonfilm verweigerten. Doch vor allem in Großstädten ergab sich dann das Problem, daß größere Kinos mit entsprechendem finanziellen Spielraum es wagen konnten, einen oder mehrere Säle mit Tonwiedergabe zu versehen. Die Folge hiervon war dann natürlich wiederum, daß die Zuschauer in die Kinos mit der neuen Technik strömten und die kleinen, weniger mit Geld gesegneten Kinos keine Kunden mehr fanden. Der Tonfilm machte Kino attraktiver, leitete jedoch auch ein wirtschaftliches und künstlerisches Erdbeben ein, welches eine Vielzahl von Opfern in der Verwertungskette von der Herstellung bis zur Präsentation eines Films forderte.

Die sich daraus ergebende Konsequenz ist leicht zu erkennen: Der Tonfilm bereicherte die Welt des Films nicht, er veränderte sie. Die Filme, welche von nun an gedreht werden würden, haben nur noch sehr wenig mit den Filmen der 20er Jahre gemein. Die Zeit der Künstler war vorbei, von nun an waren Marktwirtschaftler und Techniker gefragt. Der Film erlebte eine Transition weg von der Kunst und hin zum Kommerz. Künstlerisch eindrucksvolle Werke wurden seltener, technisch eindrucksvolle Filme zahlreicher. Und der Tonfilm erhöhte den kommerziellen Druck auf die Studios noch zusätzlich, da er die Herstellungskosten von Filmen in die Höhe trieb und die Verwertungsmöglichkeiten einschränkte.

Denn was sollte man tun? Produzierte man einen Stummfilm, wurde er vom Publikum ignoriert. Drehte man hingegen einen Tonfilm, beschränkte man dessen Vorführung auf geringere Anzahl von entsprechend ausgestatteten Kinos und somit auf eine geringere Kopienzahl.

Aus diesem Grund wurden von vielen Filmen sowohl Stummfilm- als auch Tonfassungen hergestellt. Dies wiederum schränkte die erzählerischen Mittel von Tonfilmen in hohem Maße ein, denn schließlich mussten die Dialoge durch hin und wieder eingeblendete Texttafeln ersetzbar bleiben, was in der weiteren Folge dazu führte, daß die Möglichkeiten des Tons oftmals nicht genutzt wurden und derartige Filme letztlich nur einen halbgenauen Kompromiß darstellten.

Doch selbst wenn man es wagte, einen künstlerisch hochwertigen Film ausschließlich als Tonfilm zu vermarkten, stand man vor einem erneuten Problem. Davon abgesehen, daß die Anzahl von tonfähigen Kinos und somit die Gesamtzahl von Sitzplätzen relativ gering war, verlor man auch einen der wichtigsten Vorteile des Stummfilms, nämlich jenen der international verwertbaren Bildsprache.

In welcher Sprache sollte man einen Film drehen?

In deutsch? Damit beschränkte man seine Verwertung auf den deutschsprachigen Raum.

In englisch? Hierdurch war die Zielgruppe größer, aber auch die Konkurrenz und selbst in den USA stand man dann noch vor dem Problem, daß ein nicht zu unterschätzender Teil der Bevölkerung vorwiegend spanisch oder, wie im Falle Kanadas, französisch sprach.

Im Studio mehrere Sprachfassungen erstellen? Eine Synchronisation, wie wir sie heute als selbstverständlich empfinden, war damals noch nicht möglich.

Die Versuche der großen Studios, weiterhin die breite Masse zu erreichen, förderte hier dann einige Skurrilitäten zutage, wie zum Beispiel Universals **Dracula (1930)**, von welchem eine englische und eine spanische Version existieren, in den gleichen Sets gedreht, aber von anderen Regisseuren und mit anderen Schauspielern. Doch derartige Stilblüten blieben die Ausnahme und stattdessen herrschte die Unbarmherzigkeit des freien Marktes - um die Attraktivität früherer Filmwerke zu wahren, stiegen die Produktionskosten und um diese im Zaum zu halten, musste an anderer Stelle wiederum gespart werden, nämlich den Produktionswerten. Waren ausschweifende bildliche Darstellungen und aufwendige Dreharbeiten bislang ein Markenzeichen qualitativ hochwertiger Filme, wurden derartige künstlerische Werte nun zum Luxus.

Viele Filmhistoriker sehen in der Einführung des Tonfilms einen prägnanten künstlerischen Einschnitt und kommen zu dem Schluß, daß der mit dem Tonfilm verbundene Zwang zum Kommerz einen jahrzehntelang andauernden künstlerischen Stillstand verursachte. Manche vertreten auch die Meinung, daß der Tonfilm ein künstlerischer Schritt zurück an

den Anfang der 20er Jahre darstellt und daß es keine Filmemacher mehr wagten, ähnlich experimentier- und risikofreudige Filme zu drehen. Hiermit wiederholen sie den Tenor der kritischen Stimmen aus jener Zeit und auf den ersten Blick mögen diese Recht haben, denn es fällt wirklich schwer, Unterschiede in der Inszenierung von durchschnittlichen Filmen aus den 30ern im Vergleich zu jenen der 40er Jahre auszumachen. Doch diese Betrachtung ist zu oberflächlich und falsch. Die Kunst stagnierte nicht, sondern sie änderte ihren Fokus. Die Zeit eindrucksvoller expressionistischer Bilder und viragierter Filme war vorüber, das ist richtig. Doch mit dem Tonfilm schlug neben dem künstlerischen Element des Tons auch die Geburtsstunde von anderen künstlerischen Ausdrucksformen, welche in den 20ern ein Mauerblümchendasein führten. Hierzu gehören Werke wie *All Quiet on the Western Front* (1930), in welchem Lewis Milestone eine mit dem Hämmern eines Maschinengewehrs verbundene Schnittechnik einführte, welche sogar noch ein halbes Jahrhundert später Regisseure wie Sam Peckinpah mit Ruhm bekleckerte. In Roland West's **The Bat Whispers** (1930) finden wir Bilder wieder, die auch heutigen Ansprüchen an gehaltvolle Schwarzweißfotographie gerecht werden - und wahnwitzige Kamerafahrten, welche noch nach der Jahrtausendwende von Regisseuren wie David Fincher kopiert wurden. Und ganz zu schweigen von der Kunst der Maskenbildner. Was in den 20ern noch seltene Ausnahmetalente wie Lon Chaney erforderte, wurde vor allem von den Universal Studios endgültig zu einer Kunstform erhoben. Die künstlerische Ausrichtung von Filmen änderte sich stark, aber lassen Sie sich nicht von Miesepetern das künstlerische Interesse an den Filmen der 30er Jahre verderben. Wir werden viele Filme aus jener Zeit kennenlernen, welche mit großartigen künstlerischen Elementen und Innovationen auftrumpfen. Und kommerziellen und banalen Mist gab es auch schon in den 20er Jahren in Massen.

Und selbst wenn der allgemeine künstlerische Wert etwas niedriger im Kurs stehen sollte: Werfen Sie einmal einen Blick auf die von uns intensiv besprochenen Filme der Stummfilmzeit. Die Europäer standen in künstlerischer Hinsicht an vorderster Front, aber was ist mit den Amerikanern? In den USA waren viragierte Filme die Ausnahme und allgemein wurde in Hollywood vorrangig intellektueller Fast-Food produziert. Das europäische Kunstkino und der amerikanische Kommerz sind auch im Horrorsektor leicht voneinander zu trennen und daß inzwischen die europäische Konkurrenz zunehmend an Boden verlor, kann man dem Kino der 30er Jahre nicht anlasten. Die Hollywoodstudios produzierten letztlich auf der gleichen Schiene weiter, auf welcher sie seit dem Ende des ersten Weltkrieges fuhren: Filme, welche in erster Linie Spaß machen sollten.

Wie Sie sich nun leicht vorstellen können, ist der Wechsel vom Stummfilm zum Tonfilm ein heiß umstrittenes Thema, heute noch genauso wie damals. Die Auswirkungen auf den Horrorfilm fallen dementsprechend auch deutlich aus, vielleicht sogar deutlicher als bei vielen anderen Genres. Nun konnte man die Angst nämlich nicht nur sehen. Man konnte sie auch hören, die quietschenden Türen und Treppen, die Geräusche der Dunkelheit und die Schreie der Darstellerinnen. Der Tonfilm stellt daher auch einen Wendepunkt in unserer Chronik des Horrorfilms dar. Aus diesem Grund legen wir hier einen Zwischenstop ein und beschäftigen uns etwas eingehender mit der Welt des Horrors und des Kinos im Allgemeinen, wie sie sich bis in das Jahr 1929 dem Publikum präsentierte.

Das Genre, welches niemand kannte

Zum Ende der Stummfilmzeit war der Begriff des Horrorfilms gemeinhin unbekannt. Das Genre erhielt diesen Namen erst, nachdem Universal **Frankenstein** (1931) in die Kinos brachte. Im Trailer dieses Films wurde das Wort *HORROR* in großen Lettern verwendet. Ebenso war es auf einem der vielen verschiedenen Filmplakate zu lesen¹. Und erst mit

¹Jenes Filmplakat, auf welchem Frankensteins Kreatur die vor ihm kauernde Mae Clarke bedrängt, gilt übrigens auch als das wertvollste Filmplakat überhaupt. Angeblich soll ein amerikanischer Sammler das einzige noch verbliebene Original besitzen und der Schätzwert liegt deutlich über einer halben Million Euro.

diesem Film, welcher ein Vertreter einer beispiellosen und innovativen Welle von Horrorfilmen dieses Studios war, begann sich allmählich nicht nur der Begriff des Horrors in den Köpfen festzusetzen, sondern auch ein eigenes Genre für diese Art von Filmen zu bilden. Dies bedeutet natürlich nicht, daß es vor **Frankenstein (1931)** keine Horrorfilme gegeben habe. Nein, denn *Horror* ist schließlich nur ein Sammelbegriff für eine Gattung von Filmen und Literatur, welche bis zu diesem Zeitpunkt anders bezeichnet oder mit anderen Genres in einen Topf geworfen wurden. Werke der Literatur wurden bis dahin beispielsweise als *Gothic Novels* und *Schauerromane* bezeichnet. Filme hingegen waren Vertreter eines neuen Mediums, welches mit dem Ende des Stummfilms auch seinen Kinderschuhen entwachsen war und klare Kategorisierungen gab es nur rudimentär. Hinzu kommt noch, daß jene Filme dieser Zeit, welche wir heute als Horrorfilme bezeichnen, beständig ihre inhaltlichen Schwerpunkte wechselten. Viele typische Merkmale von Horrorfilmen waren in diesen Filmen bereits vorhanden, aber derart von offensichtlicheren Schwerpunkten überlagert und diesen primär als stilistisches Mittel dienlich, daß es nicht zu Ableitungen aus der Literatur hinsichtlich ihrer Einordnung in ein Genre ausreichte. Es gab keine „Gothic Movies“ oder „Schauerfilme“. Es handelte sich stattdessen um Komödien, Kriminalfilme, Verfilmungen literarischer Vorlagen oder einfach nur außergewöhnliche Geschichten. Der heute mögliche Überblick über die frühen Horrorfilme zeigt in vielen Fällen, daß viele dieser Filme, wenn nicht gar die meisten, bevorzugt in einem Kontext zur realen Welt arbeiteten oder, was wir heute oft als Ärgernis empfinden, diesen Realitätsbezug mit der Brechstange herstellten, zum Beispiel wenn sich Geister am Schluß als maskierte Betrüger offenbarten. Was fast allen Filmen dieser Zeit fehlte, war ein offenes Bekenntnis zur Welt des Übernatürlichen, dem Hauptmerkmal des phantastischen Films.



Der Schriftzug aus dem Trailer von **Frankenstein** (1931)

Wie auch die Filmwirtschaft noch in ihren Kinderschuhen steckte, gilt dies auch für den Horrorfilm. Der Horror musste sich zwar nicht erst noch entwickeln, dies hatte die bereits seit Jahrhunderten währende Existenz des Horrors als künstlerisches Betätigungsfeld glücklicherweise vorbereitet. Aber er musste erst noch eine große Hürde nehmen, nämlich den Sprung aus den Köpfen der Menschen auf die Leinwand. Und diesbezüglich war das Publikum natürlich sensibel. Einerseits unterlagen Filme den Restriktionen zeitgenössischer Moral und Wertvorstellungen deutlich stärker als in schriftlicher Form erzählte Geschichten. Romanautoren konnten es

wagen, den Leser mit moralisch unangemessenen Inhalten zu konfrontieren, solange sie diese Inhalte zwischen den Zeilen präsentierten. Wenn diese anzüglichen Inhalte erkannt wurden, dann nur durch die Aufmerksamkeit und Fantasie des Lesers, in dessen Kopf sich beim Lesen entsprechende Bilder formten. Doch beim Film war dies nicht mehr ohne weiteres möglich, denn hier wurden diese Bilder bereits vorgefertigt auf der Leinwand präsentiert. Genaugenommen gab es auch nur diese Bilder, denn schließlich handelte es sich um Stummfilme und Stummfilme ohne möglichst alles detailliert schildernde Bilder funktionieren genausowenig wie ein Symphonieorchester vor Gehörlosen. Film war daher von Anfang an ein zensurfreudiges Medium² und so manche Karriere wurde durch gezeigte

²Der erste Horrorfilm, bei welchem ein Regisseur die Analogie zum Lesen zwischen den Zeilen wirklich gekonnt umsetzte, war **Bride of Frankenstein (1935)**. Heute ist es ein regelrechtes Freudenfest, wenn man sieht, wie James Whale in diesem Film ausgiebig politische Inkorrektheiten unter das Volk streute und dies damals keinem Zensor auffiel. Nachdem Whales **Frankenstein (1931)** von der Zensur hart gebeuteltes worden war, warf er in dieser Fortsetzung mit Anzüglichkeiten geradezu um sich. Selbst vor Homosexualität machte er nicht halt

Inhalte beendet, welche in Romanform kaum ein Wimpernzucken hervorgerufen hätten - bekannte Regisseure, denen ihr eigener Mut zum Verhängnis wurde, sind zum Beispiel Tod Browning und Michael Powell.

Die Anfangszeit des Films war geprägt durch kurze Filme. Nur wenige überschritten eine Laufzeit von wenigen Minuten, bei den meisten war bereits nach einer Minute bereits Schluß. Georges Méliès wurde durch Filme berühmt, welche seinem Publikum mit Hilfe von Spezialeffekten unglaubliche Dinge zeigten, doch kreative Geister wie er waren die Ausnahme. Das Publikum jener Tage war leicht zu beeindrucken und die meisten Filme beschränkten sich daher auf die Darstellung alltäglicher Szenen. Es gibt auch hübsche Anekdoten darüber, wie leicht die Menschen sich durch Filme irritieren ließen. Ein früherer Film, welcher übrigens auch in Francis Ford Coppolas **Dracula (1992)** in einer Szene zu sehen ist, zeigte eine Dampflokomotive, welche aus der Ferne beständig auf die Kamera zu fuhr. Der sich nähernde Zug sorgte mitunter für Irritationen unter den Zuschauern, von denen einige aufschrien oder aus dem Vorführraum flüchteten, weil sie nicht von dem Zug überrollt werden wollten. Ebenfalls überliefert ist eine Geschichte um den Film *Rattlesnake Jack (1898)*. Dieser Film wurde bei den Navajos gedreht und im Jahr darauf kehrte das Team zu den Indianern zurück, um ihnen den Film vorzuführen. Die Navajos zeigten sich in hohem Maße erstaunt über die Bilder, welche auf der Leinwand vorbeiflimmerten. Mit offenem Mund saßen sie vor der Leinwand und konnten sich die dort zu sehenden vorbeireisenden Stammesgenossen nicht erklären. Nach dem Ende der Vorführung stürmten sie nach vorne und drückten ihre Nasen an der Leinwand platt, um zu ergründen, weshalb dort die Geister ihres Stammes erschienen. Für den laut ratternden Filmprojektor hingegen interessierte sich niemand.

Filme waren bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts ein reines Spektakel und Wunder der Technik um der Technik selbst willen, die gezeigten Inhalte waren vergleichsweise unwichtig. Die frühen Filme waren dementsprechend auch mit nur geringem Aufwand produziert und zeigten vorrangig Szenen aus der normalen Umwelt, welche dann in Jahrmarktsbuden vorgeführt wurden. Man packte eine Kamera ein und suchte sich in der Umgebung ein beliebiges Motiv, stellte die Kamera auf und filmte eine Szene. Dies reichte völlig aus, um beim Publikum Interesse zu erzeugen. Daher verwundert es nicht, daß das Publikum die gezeigten Szenen auch als selbstverständliche Abbildungen der Wirklichkeit empfand und nicht als Transportmedium für frei erfundene Geschichten. Und natürlich konnte man nach dem damaligen Verständnis auch nur Dinge filmen, welche an dem jeweiligen Ort auch wirklich zu sehen waren. Dies war ein gefundenes Fressen für Visionäre wie Georges Méliès.

Seine Idee, dem Publikum Dinge zu zeigen, welche eben nicht an einem anderen Ort einfach gefilmt werden konnten und die Tatsache, daß er auch Mittel und Wege fand, dies zu bewerkstelligen, erhob ihn nicht nur zu einem Pionier der Filmkunst, sondern zeugt auch von wahrer Genialität. Sein **Le manoir du diable (1896)**, welcher als der erste Horrorfilm gilt, mag aus der Perspektive des heutigen Publikums als inhaltlich völlig uninteressant erscheinen, da er die heutigen Sehgewohnheiten in keinsten Weise erfüllen kann - aber versuchen Sie sich einmal vorzustellen, wie der Film auf sein unvorbereitetes Publikum gewirkt haben muß, welches davon ausgehen musste, daß die herbeiflatternde Fledermaus, welche sich in den leibhaftigen Teufel verwandelt, *wirklich* existiert! Für viele Betrachter des Films war es lediglich ein unvergleichliches Spektakel, manche hingegen eilten nach der Vorführung mit weichen Knien schnurstracks in die Kirche und stürzten sich in Gebete. Die Filme von Méliès waren Filme, welche sich von der Masse gewöhnlicher Produktionen mehr als deutlich abhoben und so ist es kein Wunder, daß Georges Méliès noch heute verehrt wird. Sollten Sie einmal in Paris verweilen, dann nehmen Sie sich ruhig die Zeit, einige Blümchen an seinem Grab niederzulegen. Méliès wurde auf dem äußerst sehenswerten

und all dies schaffte es dann auch in die endgültige Kinofassung. Falls Sie einmal sehen möchten, wie man an derartiges *nicht* herangehen sollte, dann schauen Sie sich am besten Ed Woods Angorapulli-Plädoyer *Glen or Glenda (1953)* an ...

Friedhof *Le Père Lachaise* bestattet. Für Freunde des Horrors ist dieser große Friedhof mit seinen alten, dem Gothic entsprungene Grabmalen und Gruften ebenso Pflichtprogramm wie die mit abertausenden menschlicher Knochen gefüllten Katakomben. Das Grab liegt etwas versteckt am Rand des Friedhofes in Block 64, am Ausgang zur Métro-Station Père Lachaise und unterhalb des Grabes von Jacques Tourneur. In der linken oberen Ecke des Grabsteines können Sie hier dann auch ein liebevolles kleines Detail entdecken: ein Besucher des Grabes zeichnete hier einen Halbmond, von dessen oberer Spitze eine Laterne baumelt. Planen Sie jedoch zwei bis drei Stunden Zeitaufwand für den Besuch des Friedhofes ein, denn er ist riesig und es gibt dort sehr viele interessante Dinge zu entdecken. Doch nun wieder zurück zum eigentlichen Thema.



Das Grab von Georges Méliès (Foto von Andrew Boucher, mit freundlicher Erlaubnis)

Filme blieben noch etwa 15 Jahre lang von vorwiegend experimenteller Natur und überschritten nur äußerst selten die Laufzeit einer Filmrolle von etwa 13 bis 15 Minuten, was von der Abspielgeschwindigkeit abhängig war. Der Höhepunkt des Horrorfilms jener Tage war **Frankenstein (1910)**, welcher am 26. April 2004 wieder auftauchte. Ab diesem Zeitpunkt begannen sich Filme in den USA und in Europa recht unterschiedlich zu entwickeln. Die Amerikaner machten auf die gewohnte Art und Weise weiter: die Filme wurden aufwendiger, ihre Länge stieg allmählich auf mehrere Rollen an und mittlerweile konnte man auch abseits der Jahrmärkte damit Geld verdienen. Die hierbei dargebotenen Geschichten unterlagen ebenfalls einer langsamen Entwicklung.

In Deutschland hingegen setzte ein evolutionärer Sprung ein, welcher dafür sorgte, daß europäische Filme fortan auf einem deutlich höheren Niveau arbeiteten. Schuld daran ist der Expressionismus, die

Kunst, welche die Welt nicht durch die Augen sieht, sondern durch Emotionen. Die frühen Expressionisten orientierten sich an Künstlern wie Vincent van Gogh, welche um die Jahrhundertwende einen sehr persönlichen Stil zeigten. Im Jahr 1905 formierte sich *Die Brücke*, eine von vier Kunststudenten ins Leben gerufene Gemeinschaft von Künstlern, welche untereinander Ausstellungen organisierten, ihre Stile verglichen und allgemein die Entwicklung des Expressionismus vorantrieben. 1911 gründete der russische Maler Vasily Vasilyevich Kandinsky in München die Organisation *Der blaue Reiter* und machte durch expressionistische und in der Folgezeit auch abstrakte Kunst auf sich und seine Gruppierung aufmerksam. Expressionismus war in Deutschland ab 1911 äußerst populär und die Motive der modernen Künste flossen von nun an zunehmend in die Horrorfilme jener Tage ein. Dies kommt nicht von ungefähr, denn ebenso wie der Expressionismus ist das Horrorgenre sehr auf Emotionen fokussiert - sowohl was das Gefühl der Angst betrifft auch als auf die emotionalen Manipulationen, durch welche Horrorfilmen überhaupt erst möglich wird, Angst beim Publikum zu erzeugen. Doch in jener ersten expressionistischen Phase des Horrors von 1911 bis 1919 war Angsterzeugung noch kein Anliegen der Filme. Sie konzentrierten sich auf Darstellungen des *Makabren* und *Mysteriösen*. Hierzu gehörte natürlich alles, was mit dem Tod oder dem Teufel zu tun hatte, aber auch geheimnisvolle Vorgänge wie mit Hilfe von Geheimtüren begangene Morde. Die wichtigsten Filme jener Zeit sind **Der Stu-**

dent von Prag (1913), Der Golem (1914) und Les vampires (1915–16). Alle drei Filme sind europäische Werke. Die Filmproduktionen der USA wie **The Avenging Conscience (1912)** waren hinsichtlich Qualität und Anspruch weit unterlegen und rangierten zusammen mit schnell produzierten deutschen Filmen wie **Der Hund von Baskerville (1914)** auf den hinteren Rängen des zwar ganz netten, aber letztlich keine bleibenden Eindrücke vermittelnden und schnell wieder vergessenen Erzählkinos.



Das Ölgemälde Yellow-Red-Blue von Vasily Vasilyevich Kandinsky aus dem Jahr 1925 illustriert vortrefflich die visuellen Gemeinsamkeiten zwischen dem Expressionismus und den deutschen Filmen der frühen 20er Jahre (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris)

Der Schwerpunkt auf makaberen und mysteriösen Geschehnissen setzte sich auch in der zweiten wichtigen Phase des Stummfilms fort, welche durch **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** eingeläutet wurde und mit **Faust: Eine deutsche Volkssage (1926)** endete. Dies war die Zeit, in welcher sich der Horrorfilm bei den bildenden Künsten nicht nur bediente, sondern sich auch bemühte, eigene Kunstwerke hervorzubringen. **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919), Der Golem: Wie er in die Welt kam (1920), Der müde Tod (1921), Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922), Das Wachsfikurenkabinett (1924) und Faust: Eine deutsche Volkssage (1926)** sind die innovativsten und auch besten Werke jener Periode. Und erneut stammen sie aus europäischen Produktionsstätten, doch aufgrund ihrer hohen Qualität traten sie diesmal einen Triumphzug durch die ganze Welt an. Sie etablierten Kino als ernstzunehmende Kunstform und legten den Grundstein für den Horrorfilm, wie wir ihn heute kennen. **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** nimmt hierbei eine Sonderstellung ein, denn der Film war seiner Zeit so weit voraus, daß er noch heute als zeitlos erscheint. Wenn wir heute den ersten Film suchen, welcher seinem Publikum wirklich Furcht einflößte, landen wir bei diesem Meisterwerk. Und die Ehrfurcht vor Murnaus Leistung steigt, wenn man bedenkt, daß nun weitere zehn Jahre vergehen sollten, bis sich Horrorfilme anschicken würden, diese angsterzeugende Wirkung erneut einzusetzen. Doch diese Nachfolger unterscheiden sich in einem Merkmal frappant von **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)**. Sie sind Tonfilme und ohne ihre Geräuschkulissen würden sie nur schwerlich funktionieren. **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** schafft dies alleine durch seine Bilder und die Ursache für diese Effizienz liegt im Expressionismus. **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** konnte nur zu Beginn der 20er Jahre entstehen - zehn Jahre später wäre es ein anderer Film geworden, höchstwahrscheinlich sogar ein weitaus schlechterer. Und heute zeigt uns der Film

im Rückblick, daß mit ihm der Augenblick gekommen war, zu welchem sich Horrorfilme von dem Makabren und Mysteriösen lösen konnten und ihre Faszination nicht mehr ausschließlich durch die dargebotene Handlung, sondern auch durch stilistische Mittel erreichten. Dies ist ein typisches Merkmal für Horrorfilme, wie wir sie heute kennen. Murnau drehte hier den ersten vollwertigen Vertreter des klassischen Horrorfilms, was sein zeitloses Erscheinungsbild letztlich auch erklärt.

In den USA verspürte man nur geringe Ambitionen, Filme auf das Niveau von anerkannten Kunstwerken zu heben. Hier blieb man den bisherigen Werten des Horrorkinos verbunden. Man konzentrierte sich weiterhin auf inhaltliche Attraktionen, zumeist interessante Romanverfilmungen oder aufsehenerregende Darstellungen von Menschen. Die wichtigsten Vertreter des amerikanischen Horrorkinos der Jahre 1919 bis 1926 fallen in diese Kategorie: **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920)**, **The Hunchback of Notre Dame (1923)**, **The Phantom of the Opera (1925)** und **The Lost World (1925)**. Diese wichtigen Filme haben eine für die USA typische Gemeinsamkeit. Es handelt sich bei allen vier um Verfilmungen bekannter Literatur mit spektakulär anzusehenden zentralen Motiven. Diese Filme waren unglaublich aufwendig in Szene gesetzt, aber ihre Zielgruppe war noch immer die gleiche wie im Jahrzehnt zuvor: Menschen, welche mitreißende Bilder und aufwendige Sets mit tollen Darstellern sehen wollten. Diese Filme waren vor allem aus kommerziellem Antrieb produziert worden, die motivierendste Leidenschaft ihrer Erschaffer war die Liebe zum Geld. In jenen Jahren wurde das große, glamouröse Hollywood mit seinen Stars und Sternchen geboren, die Traumfabrik, welche den Menschen zeigt, was sie glücklich macht - und sich dafür auch gut bezahlen läßt. Die Träume von Filmemachern und Produzenten waren in Hollywood nur selten ein gewichtiges Argument für das Drehen eines Filmes. Und die Stars eines Films waren in nicht minder vielen Fällen auch die hauptsächliche Motivation, sich einen Film anzusehen. In Deutschland waren Namen von Schauspielern wie Conrad Veidt, Lil Dagover und Emil Jannings auch Zugpferde, aber bei weitem nicht in jenem Maße wie in den USA üblich³.

Die unterschiedlichen Erwartungshaltungen der Europäer und Amerikaner äußerten sich auch durch die Art der Inhalte. Wenn wir einen Blick auf die europäischen Produktionen werfen, stellen wir fest, daß diese oft von eher schwermütiger Natur waren und sich sehr ernsthaft mit der erzählten Geschichte auseinandersetzen. Diese Filme über die Fantasien eines Geisteskranken, den Überlebenskampf einer jüdischen Gemeinde, die Unausweichlichkeit des Todes, die Ungerechtigkeit der Inquisition und ähnlich komplexe Themen sind alles andere als leichtverdauliche, banale Kost. Die europäischen Horrorfilme haben eine unmißverständliche Botschaft im Vordergrund und um diese gewichtige Kernaussage drehen sich die Filme. Die amerikanischen Horrorfilme kamen, bedingt durch den Kommerz, erheblich leichtfüßiger daher. Den meisten kam es gar nicht in den Sinn, eine Botschaft unter das Volk bringen zu wollen. Ihre wichtigste Funktion war jene der angenehmen Unterhaltung. Dies hatte unvermeidliche Auswirkungen auf die Geschichten, welche die Filme erzählten. Die Europäer produzierten bevorzugt Filme mit einem stark ausgeprägten mystischen und religiösen Einschlag, oder auch historische und sozialpolitische Themen. Das amerikanische Publikum wuchs in deutlich unkritischerer und zeitgenössischerer Umgebung auf und wenn hier einmal ein Regisseur kritischere Töne anschlug, ging es meistens um sexuelle Moral in einer derartigen Offensichtlichkeit, daß es wirklich jedem auffiel. Es

³Den unangenehmsten Seiteneffekt des kommerziellen Hollywoods der 20er Jahre bekommen wir noch heute zu spüren, wenn wir einen Film suchen und irgendwann zu der Erkenntnis gelangen, daß er nicht mehr existiert. Sehr häufig ist der Begriff des verschollenen Films irreführend. Auf europäische Filme mag er zutreffen, doch bei Produktionen der großen Hollywoodstudios wäre die Bezeichnung „vernichteter Film“ passender. Film war großes Business und unter dem Konkurrenzdruck war es wichtig, Geld zu sparen, um immer attraktivere Werke leichter finanzieren zu können. In dem Filmmaterial befand sich Silbernitrat und schon früh begannen Studios wie Warner Bros. und MGM damit, die Filmrollen nur an Kinos zu verleihen und sie danach dem Recycling zuzuführen. Filme, welche als durchschnittliche Massenware produziert wurden, waren hier besonders bedroht. Von Großproduktionen und Prestigeobjekte mit beliebten Stars wurde in der Regel ein Master archiviert, aber nicht aus dokumentarischen Gründen, sondern um die Möglichkeit einer erneuten Verwertung zu wahren.

wurde eine Geschichte erzählt und abschließend wurde dem Publikum die Moral regelrecht ins Hirn gehämmert. Doch die erfolgreichen Horrorfilme Amerikas waren vorwiegend Komödien und je banaler diese waren, desto erfolgreicher liefen sie. Vor allem die *haunted house spoofs* waren ungeheuer beliebt - Filme mit Horrormotiven, bei denen man sich jedoch auf keinen Fall gruseln, sondern möglichst totlachen sollte. Derartige Filme aus deutscher Produktion kann man an einer Hand abzählen, Amerika ging in ihnen fast unter. Hierzu gehört natürlich wiederum der notfalls krampfhaft herbeigeführte Bezug zur realen Welt, der dafür sorgte, daß in den USA keine Horrorfilme gedreht wurden, welche zum Schluß nicht dem Publikum deutlich machten, daß es die gezeigten Horrorgestalten in Wirklichkeit gar nicht gibt und daß man auch diese Nacht ruhig das Licht im Schlafzimmer ausmachen könne.

Streng genommen könnte man sagen, daß die Amerikaner Meister darin waren, Horrorfilme ohne Horror zu drehen.

Erst zum Ende der Stummfilmzeit hin, als sich das Spannungskino vor allem durch die immer beliebter werdenden Gangsterfilme durchzusetzen begann, zeichnete sich der Trend ab, dem zahlenden Publikum auch eine erhöhte Pulsfrequenz zuzumuten. Wundern Sie sich bitte nicht, wenn Sie einmal in einer etwas älteren amerikanischen Enzyklopädie blättern und dort die Aussage finden, **Frankenstein (1931)** wäre der erste echte Horrorfilm gewesen - auf den amerikanischen Markt und dessen Produktionen bezogen, trifft diese Aussage sogar beinahe zu⁴!

Ab dem Jahr 1927, in welchem das deutsche Horrorkino durch wirtschaftliche und soziale Gründe stagnierte und viele der Größen des Filmgeschäfts in das El Dorado Hollywoods abgewandert waren, wurde der amerikanische Horrorfilm zum das Genre charakterisierenden Markt. Erst mit dem Tonfilm erhielt das Genre wieder neuen Auftrieb und hier preschte vor allem Universal mit einer Reihe sogenannter B-Pictures⁵ vor, welche den Horrorfilm neu definierten. Die letzten Jahre der Horror-Stummfilme brachten das Genre nur noch indirekt voran, indem sie dem Durchbruch des Horrorfilms im Jahr 1931 den roten Teppich ausrollten.

Ein Blick hinter die Kulissen

Ein Kinobesuch war zu Beginn der 20er Jahre nicht mit einem der heutigen Zeit zu vergleichen.

Vor dem Beginn der Vorführung wurde das Licht abgedunkelt und ein Klavierspieler begann das Publikum mit seiner Musik auf den folgenden Film einzustimmen. Hierbei konnte einige Zeit vergehen, 20 Minuten waren hier nicht selten. Während dieser Zeit trafen weitere Besucher ein und es war allgemein sehr stimmungsvoll. Vor dem Hauptfilm gezeigte Werbeblöcke gab es noch nicht und so verlosch das Licht letztlich während des Klavierspiels und die ersten Bilder begannen über die Leinwand zu flimmern. Des öfteren wurden Vorfilme gezeigt, anfangs Kurzfilme mit einer Rolle Laufzeit, späterhin vorwiegend Serials wie **The Mysteries of Dr. Fu-Manchu (1923)** mit zwei Rollen Umfang. Serials waren bei Kinobetreibern sehr beliebt, denn diese waren nicht ohne Grund zumeist Cliffhanger und sollten das Publikum zu weiteren Kinobesuchen animieren. Der eigentliche Hauptfilm folgte nach einer kurzen Pause. Und während der ganzen Zeit leistete der Klavierspieler

⁴Was aber auch nichts daran ändert, daß diese Aussage falsch ist.

⁵Bei diesem Ausdruck scheiden sich die Geister. Die Einordnung in die zweite Reihe der Hollywoodproduktionen wird oft damit begründet, daß die Produktionswerte dieser Filme nicht vergleichbar mit den großen Hollywoodproduktionen gewesen seien. Diese Aussage darf jedoch nicht ernstgenommen werden. Die Filme Universals waren alles andere als möglichst preiswert zusammengestellte Produktionen, sondern waren zum großen Teil sogar sehr aufwendig. Darüber hinaus waren sie auch enorm erfolgreich und verdrängten so manche „seriöse“ Produktion von den Leinwänden. Was den Filmen um Universals Monster jedoch völlig abging, war der Anstrich der Seriösität - und der ist nunmal sehr wichtig, wenn es nicht nur um Geld, sondern auch um Anerkennung durch die Fachwelt geht.

seine Arbeit.

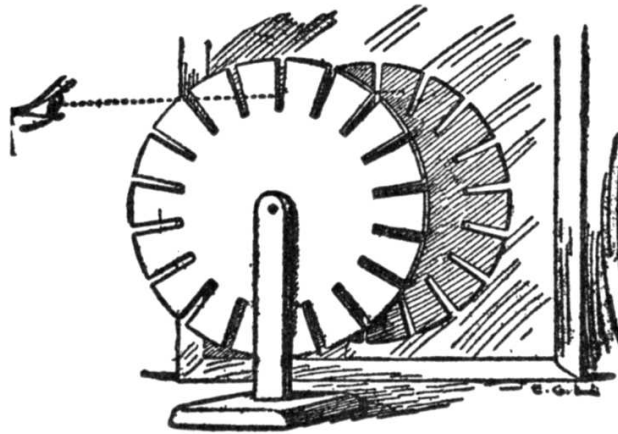
Hinter dem Publikum war der Filmvorführer beheimatet. Anfangs waren die Projektoren noch mit einer Handkurbel betrieben und zusammen mit dem Pianisten war der Vorführer für eine gelungene Vorführung verantwortlich. Seine Aufgabe war, möglichst konstant die Handkurbel des Projektors zu führen und, vor allem in den ersten Jahren der professionellen Filmvorführung, auch die Glasscheiben, welche den Film auf der Leinwand einfärbten, an den richtigen Stellen einzusetzen. Bedingt durch die manuelle Bedienung des Projektors variierten die Laufzeiten von Filmen. Es hing immer davon ab, wie schnell der jeweilige Filmvorführer kurbelte und viele nahmen sich auch die Freiheit, die Laufgeschwindigkeit dem Geschehen auf der Leinwand anzupassen - mal schneller, mal langsamer⁶.

Diese Art der Filmvorführung ist heute ein Mythos, mit allen sich daraus ergebenden Fehleinschätzungen. Diese romantisierte Form des Kinobesuches existierte durchaus, allerdings nur ein knappes Jahrzehnt bzw. in kleineren Lichtspielhäusern. Denn auch die Kinos waren dem Wandel der Zeit unterworfen und die gediegenen Filmtheater mit handbetriebenen Projektoren nur eine Zwischenstufe zwischen den Jahrmarktsbuden und den gigantischen Filmpalästen, wie sie ab Mitte der 20er Jahre vor allem in den USA und Großstädten zum Leben erwachten.

Alles begann, als der Belgier Joseph Plateau im Jahr 1832 auf der Suche nach neuen Attraktionen für Wandervorstellungen die in Kreisen der Wissenschaft schon länger bekannte *Trägheit des Auges* und die *Phi-Funktion* für eine neue Erfindung nutzte. *Trägheit des Auges* bedeutet, daß eine Stimulation der Sehnerven im menschlichen Gehirn noch einige Zeit erhalten bleibt, nachdem der auslösende Reiz bereits wieder verschwunden ist. Diese Trägheit sorgt dafür, daß man eine schnell hintereinander abgespulte Folge von Bildern nicht mehr als solche erkennt, sondern der Eindruck einer fließenden Bewegung entsteht. Die *Phi-Funktion* ist nichts mathematisches, sondern lediglich die Erkenntnis, daß bedingt durch die Trägheit des Auges eine schnelle Serie von Lichtblitzen als eine durchgehend existente Lichtquelle erscheinen. Plateaus auf diesen Erkenntnissen basierende Erfindung war das *Phenakistoskop*. Es handelt sich hierbei um eine kreisförmige Scheibe, welche entlang des Randes mit einer Serie von zum Mittelpunkt der Scheibe ausgerichteten Schlitzen versehen war. Mit dieser Scheibe stellte man sich vor einen Spiegel und hob sie vor das Gesicht, so daß man durch einen der Schlitze hindurchsehen konnte. Die dem Betrachter zugewandte Seite des Phenakistoskops war schwarz und auf der dem Betrachter abgewandten und nur im Spiegel sichtbaren Scheibe waren die Einzelbilder aufgemalt, welche zu einer Bewegung verschmelzen sollten. Drehte man nun die Scheibe, ohne den Blick abzuwenden, sausten die Schlitze vor dem Auge des Betrachters vorbei und gaben den Blick auf jeweils ein im Spiegel sichtbares Einzelbild frei. So entstand der Eindruck von Bewegung. Das Phenakistoskop war ein Spielzeug, welches nur von jeweils einer Person genutzt werden konnte. Dieses Manko behob das im Jahr 1867 durch den Amerikaner William Lincoln patentierte *Zoetrope*⁷. Das *Zoetrope* ersetzte die Scheibe des Phenakistoskops durch einen vertikal angebrachten Zylinder, in dessen Inneren ein Papierstreifen mit den einzelnen Animationsphasen angebracht wurde. Das *Zoetrope* konnte auch von mehreren Perso-

⁶In diesem Buch ist die Laufzeit der Filme in Minuten angegeben, was an Betracht der nicht einheitlichen Vorführgeschwindigkeit natürlich als völlig sinnfrei erscheint. Normalerweise wird aus diesem Grund die Länge von Filmen in Metern angegeben. Doch für die meisten Leser dürfte eine Längenangabe in Metern nicht von hohem Nutzen sein, denn wenn heute ein alter Film vorgeführt wird, sei es in Lichtspielhäusern oder im heimischen Pantoffelkino, ist eine Längenangabe in Metern so nützlich wie ein Kropf. Kinos arbeiten heute mit einer festen Bildwiederholrate von 24 Bildern pro Sekunde (einige Kinos spielen Filme auch mit den der PAL-Fernsehnorm entsprechenden Rate von 25 Bildern pro Sekunde ab, um die Laufzeit von Filmen zu reduzieren). Produkte aus der Zweitverwertung von Filmen wie DVD oder reguläres Fernsehen sind vom originalen Filmmaterial völlig losgelöst und es ist notwendig, eine Laufzeit von z.B. 2395 Metern in eine allgemein verständliche Form zu bringen. Die Laufzeitangaben dieses Buches sind daher die in Minuten umgerechnete physikalische Länge des Filmmaterials bei konstanter Abspielgeschwindigkeit.

⁷Vom Namen dieses Geräts leitete Francis Ford Coppola den Namen seiner Produktionsgesellschaft ab, welche hier und dort auch im Horrorsektor vertreten ist.

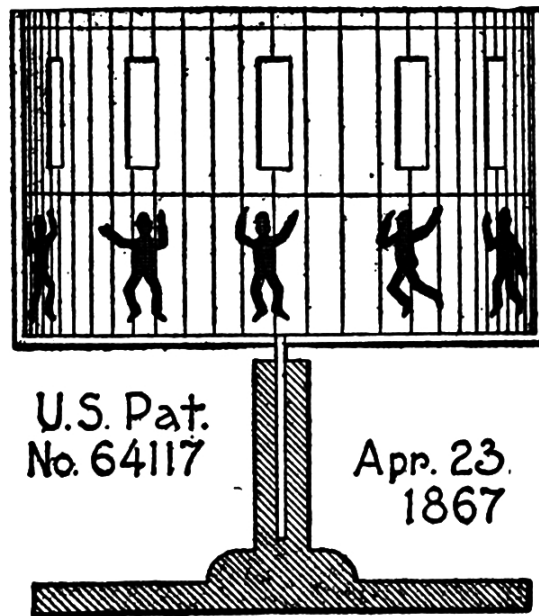


AN ANTECEDENT OF THE PHENAKISTOSCOPE.

When the disk is twirled the reflections of its spokes appear stationary when viewed through the moving slots.

Schemazeichnung eines Phenakistoskops (Time Track Productions / The George Eastman House Collection of Pre-Cinema Devices)

The Beginning of Animated Drawings



ZOETROPE OF WILLIAM LINCOLN.

Schemazeichnung eines Zoetropes (Time Track Productions / The George Eastman House Collection of Pre-Cinema Devices)

nen gleichzeitig benutzt werden und entwickelte sich zu einem Kassenschlager.

Diese Spielzeuge und ihre Varianten legten zwar den Grundstein für die Technik von Filmen, hatten jedoch, abgesehen von der Darstellung sich bewegender Bilder, noch nichts mit richtigen Filmen zu tun. Hierzu war noch ein weiterer Schritt notwendig, nämlich jener der Projektion.

Der große Schritt vom simplen Spielzeug zur Projektion von Filmen fand statt, als Thomas Edison zusammen mit William Dickson im Jahr 1891 den *Kinematographen* erfand, welchen er drei Jahre später auf dem Broadway in New York der Öffentlichkeit präsentierte. Der Kinematograph basierte auf dem Prinzip, daß ein Filmstreifen mit hoher Geschwindigkeit an einer Glühbirne vorbeigezogen wurde. Der Betrachter schaute durch ein Guckloch, hinter welchem ein Rad rotierte. In diesem Rad befand sich ein Schlitz, welcher wie ein Verschuß in einer Kamera wirkte: der Betrachter bekam den Filmstreifen nur einen kurzen Augenblick zu sehen, so daß er anstelle des durchlaufenden Filmstreifens immer nur einen kleinen Ausschnitt des Streifens für eine kurze Zeit zu sehen bekam. Da das Rad rotierte, entstand hierdurch eine Reihe von nur sehr kurz zu sehenden Einzelbildern, wie in einem Daumenkino. Der Filmstreifen wurde mit einer Geschwindigkeit von 48 Einzelbildern pro Sekunde an dem Rad vorbeigeführt, welches sich dementsprechend mit einer Geschwindigkeit von 48 Umdrehungen pro Sekunde drehte. Dies resultierte in 48 sichtbaren Einzelbildern pro Sekunde, wodurch ein (heftig flackernder) Eindruck von Bewegung entstand. Der Filmstreifen wurde im wuchtigen Gehäuse des Kinematographen über mehrere Rollen geleitet und somit konnte hiermit im Gegensatz zum Phenakistoskop und Zoetrope nicht nur eine einzelne Bewegungsphase, sondern ein kurzer Film mit mehreren Sekunden Dauer gezeigt werden.

Edison sah in seinem Kinematographen ebenfalls nur ein Spielzeug ohne großes Potential, doch dies änderte sich nach der Vorstellung des Geräts in New York. Die Menschen waren verrückt danach und Edisons Erfindung legte den Grundstein für die Filmindustrie, wie wir sie heute kennen. Der Kinematograph hatte jedoch wieder den gleichen Nachteil wie das Phenakistoskop: er konnte immer nur von einer Person genutzt werden. Um wirkliches Kino handelte es sich hierbei dementsprechend noch nicht.

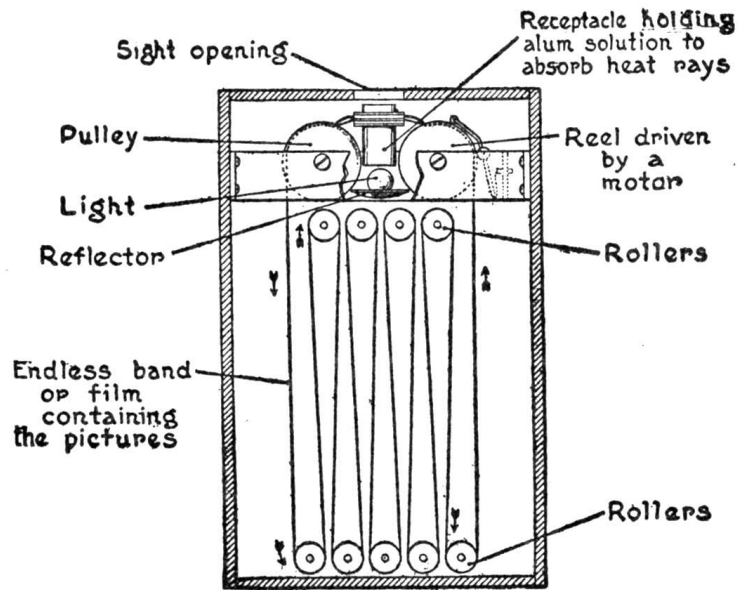
Dieser letzte Schritt war Louis and Auguste Lumière überlassen. Bereits 1895, im Jahr darauf, stellten die beiden Franzosen ihren *Cinématographe* in Paris vor. Ihr unscheinbarer Würfel aus Holz war ein Geniestreich, Kamera und Projektor zugleich. Die Kunde über den *Cinématographe* verbreitete sich wie ein Lauffeuer und wenige Monate nach seiner Präsentation war er vielerorts in Europa und Nordamerika im Einsatz.

Der *Cinématographe* arbeitete mit einem dreieckigen Transportmechanismus, welcher mit einer Kralle versehen war. Hierdurch blieb ein Einzelbild während zwei Drittel einer Umdrehung vor der Lichtquelle liegen, um dann durch die Kralle aufgenommen und sprunghaft weiterbewegt zu werden. Hiermit konnten Edisons 48 Bilder pro Sekunde auf 16 Bilder pro Sekunde reduziert werden, ohne daß der sich während des Weitertransports des Filmstreifens schließende Verschuß sichtbar wurde. Durch das vergleichsweise geringe Gewicht des Apparats von nur knapp über 10 Kilogramm konnte der *Cinématographe* problemlos in die hintersten Winkel transportiert und dort wahlweise als Kamera oder Projektor benutzt werden. Edisons Ausrüstung wog insgesamt fast eine halbe Tonne und so zeigten sich zwischen den amerikanischen und europäischen Filmen bereits Unterschiede, als das Kino noch in den frühesten Kindertagen steckte. Für die Filme Edisons wurde ein als Kamera arbeitender und durch seine Masse völlig unbeweglicher Kinematograph aufgebaut und der jeweilige Film aus einer einzigen Perspektive heraus gedreht. Dies war ideal für Bilder mit sehr unterhaltenden, aktionsorientierten Inhalten. Die Lumières hingegen schickten ihre Kameraleute um die Welt und diese sorgten vorrangig für Dokumentationen und Szenen, die auf die Schnelle unter freiem Himmel geschossen werden konnten; beides war mit Edisons sperrigem Apparat praktisch unmöglich.

1896 übernahm Edison die Rechte an einem Projektor, welcher kurz zuvor von einem Erfinder mit dem Namen Thomas Armat patentiert worden war: dem *Vitascope*. Der *Vitascope*-

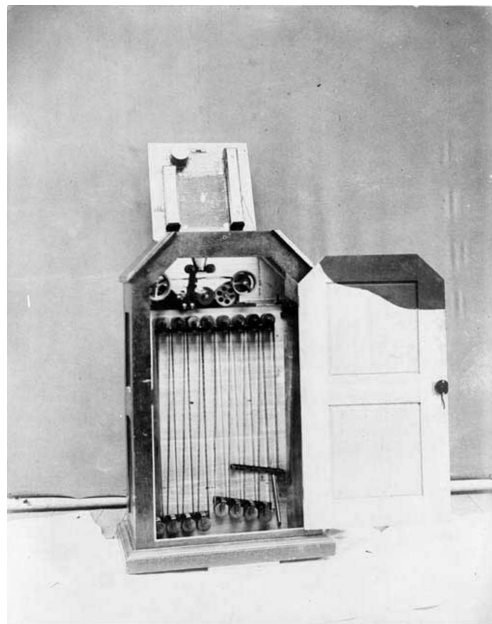
46

Animated Cartoons



PLAN OF EDISON'S FIRST KINETOSCOPE.
Modified from the Patent Office drawing.

*Schemazeichnung eines Kinematographen (Time
Track Productions / The George Eastman House
Collection of Pre-Cinema Devices)*



*Foto eines Kinematographen mit geöffnetem
Gehäuse (Time Track Productions / The George
Eastman House Collection of Pre-Cinema Devices)*

Projektor arbeitete mit einem Transportmechanismus, welcher dem des Cinématographe nicht unähnlich war, jedoch ausgereifter. Dieser Mechanismus hält ebenfalls jedes Einzelbild des Films vor der Linse einen kurzen Augenblick an. Er wird als Malteserkreuz bezeichnet und wuchs schnell zum Standard in der Projektortechnik heran. Der Projektor war ebenfalls leicht, klein und transportabel. Das Filmmaterial wurde nicht mehr wie beim Kinematographen in Form von Schlaufen über mehrere Rollen geführt, sondern war selbst in Form einer Rolle aufgerollt. Somit wurden erhöhte Spielzeiten von Filmen möglich. Edison stellte den Vertrieb des Vitascope jedoch gegen Jahresende wieder ein und stellte stattdessen das *Kinetoscope* vor, eine Entwicklung seiner eigenen Edison Company.

Weitere Projektor- und Kameratypen folgten fortan in vielen Variationen und der Siegeszug des Kinos kam allmählich ins Rollen. Edison und die Brüder Lumière nutzten gleichsam Filmmaterial im 35mm-Format, was sich schnell als Industriestandard durchsetzte⁸. Der weitere Fortschritt bei der Entwicklung von Kameras und Projektoren stand die nächsten drei Jahrzehnte unter dem Zeichen der Evolution, nicht der Revolution. Mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts schlug die Stunde der Filmemacher und Produzenten, allen voran Frankreich mit den beiden Marktführern Pathé und Gaumont. Pathé erwarb im Jahr 1902 die Rechte am Patent des Cinématographe und entwickelte eine sehr erfolgreiche Studiokamera, welche den Weltmarkt im Laufe der Jahre eroberte. Im Jahr 1918 wurden über die Hälfte aller weltweiten Produktionen mit Kameratechnik von Pathé gedreht.

Pathés härtester Rivale war die wesentlich kleinere Gesellschaft Gaumont, welche zwischen den Jahren 1905 und 1914 die größten Filmstudios der Welt betrieb und auch ständig neue Lichtspielhäuser bauen ließ. Doch der erste Weltkrieg setzte dem Konkurrenztreiben dieser beiden französischen Gesellschaften ein jähes Ende. In den USA öffnete das erste reine Lichtspielhaus im Jahr 1905 in Pittsburgh seine Pforten. Der Name dieses Kinos lautete *Nickelodeon* und er wurde in den USA bald zum geläufigen Synonym für fest installierte Kinos. Bereits im Jahr 1908 erfreuten in Nordamerika über 6000 Nickelodeons die Besucher, welche ihre durchschnittlich 10 Cent Eintritt für eine Stunde Kurzfilmvorführungen bezahlten. Als hauptsächlicher Kundenkreis der Nickelodeons stellte sich die bürgerliche Mittelschicht heraus und diese wünschte sich bevorzugt Filme, welche eine Geschichte erzählen.

Durch diese Fixierung auf unterhaltsame Filme, die hohe Anzahl von Nickelodeons und die damit verbundenen logistischen Probleme bei der Verteilung von Filmkopien entstand der erste kommerzielle Druck und natürlich auch auf dieses Gebiet spezialisierte Studios. Im Jahr 1908 teilten sich etwa 20 Studios den amerikanischen Markt untereinander auf und bekriegten sich gegenseitig auf das Heftigste. Rechtsstreitigkeiten waren an der Tagesordnung und wie man es von einem derart jungen Markt erwartet, wurden die härtesten Schlachten um Patente ausgefochten.

Zu diesem Zeitpunkt regten sich bei den Studiobossen die Befürchtung, man könnte aufgrund der hohen Zersplitterung in derart viele zerstrittene Konkurrenten den amerikanischen Markt mittelfristig aus der Kontrolle verlieren und so schloß man sich schließlich zu der *Motion Picture Patents Company* (MPCC) zusammen. Der MPCC gehörten alle in den USA etablierte Hersteller von Filmen an, darunter Edison, Vitagraph, Biograph, Kalem, Lubin, Selig Polyscope, Essanay, Lubin, Pathé, Kleine Optical und Star Film. Durch diesen Zusammenschluß wurde ein de facto-Monopol geschaffen, denn die beteiligten 16 Firmen hielten alle für den amerikanischen Markt wesentlichen Patente und schlossen darüber hinaus einen Exklusivvertrag mit der Eastman Kodak Company über die Lieferung von Filmmaterial.

1910 erreichte das amerikanische Kino einen gewaltigen Besucherrekord, als durchschnittlich 26 Millionen Besucher in die Kinos strömten - pro *Woche*. Die MPCC dominierte den Markt und setzte alles daran, ihn bis in den kleinsten Winkel zu kontrollieren und ernsthafte

⁸Es gab durchgehend Experimente mit alternativen Filmformaten wie 17,5mm, 22mm, 28mm, 65mm und 70mm, doch keines von ihnen konnte während der Stummfilmzeit richtig Fuß fassen.

Konkurrenz nach Möglichkeit erst gar nicht aufkeimen zu lassen.

Doch dieser Plan ging nicht auf. Etwa 10 kleine Filmproduzenten lehnten sich gegen die MPCC und ihre Patentpraktiken auf und formten die *Independent Film Protective Association* (IFPA), welche einige Monate später in *National Independent Moving Picture Alliance* (NIMPA) umbenannt wurde. Diese neue Allianz bot rechtliche und finanzielle Hilfe bei Streitigkeiten mit der MPCC. Nicht weniger effektiv war die ebenfalls gegen die MPCC gerichtete *Motion Picture Distributing and Sales Company* (MPDS) und nach etwa drei Jahren der Bemühungen schaffte es diese, die MPCC mit ihren eigenen Waffen zu schlagen: man sicherte sich das Patent an Filmen, deren Laufzeit sich über mehr als eine Filmrolle erstreckte. Doch im Frühjahr 1912 zerbrach die Sales Company wegen Streitigkeiten in zwei getrennte Firmen. Die erste der beiden Firmen war die *Mutual Film Corporation*. Wenn Ihnen dieser Name nicht viel sagt, tut es jener der zweiten Splittergruppe wohl umso mehr - es handelt sich hierbei um die *Universal Film Manufacturing Company* unter der Leitung von Carl Laemmle.

Die neuen Studios konzentrierten sich gemäß des erreichten Patentbesitzes fortan auf Filme, welche sich über mehrere Filmrollen erstrecken. Die alteingesessenen Firmen der MPCC hingegen versuchten weiterhin, ihre Marktdominanz durch Filme mit nur einer Rolle Umfang zu halten. Ein Fehlentscheid, welcher zum Untergang der meisten Beteiligten führen sollte - und zu einer neuen Form von Filmen, welche aus der rechtlichen Notsituation entstand, nämlich den in mehrere Teile zerlegten Langfilmen, den Serials. Doch Serials konnten den neuen Langfilmen wie dem italienischen Mammutwerk *Quo Vadis?* (1912), welches den amerikanischen Markt im Sturm für sich einnahm, in der Gunst des Publikums nicht die Stirn bieten. 1914 wurden dann noch die Eintrittspreise neu organisiert, als den neuen Studios klar wurde, daß man die Höhe des Eintrittspreises in Korrelation mit der Länge eines Films stellen könnte, was den Umsatz steigerte und auch eine qualitative Distanz zwischen den Langfilmen und den Kurzfilmen in den Köpfen des zahlenden Publikums erzeugte.

Die jungen Firmen übernahmen in den Jahren 1914 und 1915 die Macht auf dem amerikanischen Markt. Die Universal Film Manufacturing Company schloß sich mit mehreren kleineren Anbietern unter dem Namen *Universal Pictures* zusammen. Die Metro Picture Corporation kooperierte fortan mit Louis B. Mayer Pictures. Adolph Zukors Famous Players Company fusionierte mit Lasky's Feature Play Company zur Famous Players - Lasky Corporation, der späteren *Paramount*. Und ebenfalls 1915 gründete William Fox die Fox Film Corporation, heute unter dem Namen *20th Century Fox* bekannt. Hollywood war geboren und bereits im Jahr 1915 konzentrierten sich dort fast zwei Drittel des Umsatzes mit filmischen Werken, die Garantie für über 15.000 Arbeitsplätze in der ehemals kleinen Industriestadt an der Pazifikküste Kaliforniens.

Die europäische Filmwirtschaft war weit davon entfernt, ähnlich organisiert und massiv aufzutreten. In großem Maße international tätig waren hier nur Pathé unter der künstlerischen Leitung von Louis Feuillade und das italienische Kino, welches mit aufwendigen Sandalen- und Historienfilmen große Erfolge feierte. Eine Vereinheitlichung des europäischen Markts als Gegenpol zu der sich immer mehr abzeichnenden Marktmacht im fernen Amerika wurde nie zur Realität, denn hier standen die politischen Grenzen im Weg, welche auch zum ersten Weltkrieg führten. Dieser Krieg hinterließ nur Trümmer, welche die europäischen Filmstudios größtenteils unter sich begruben.

Nach dem Ende des Krieges gingen die Neugründungen und Fusionen amerikanischer Studios weiter. *First National Pictures* wurde neu gegründet. Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks und Mary Pickford hoben im Jahr 1919 *United Artists* aus der Taufe. Unter dem Dach von Loews schlossen sich die Goldwyn Pictures Corporation und das Syndikat aus der Metro Pictures Corporation und Louis B. Mayer Pictures zu *Metro-Goldwyn-Mayer* (MGM) zusammen. 1923 wurde zum Geburtsjahr von *Warner Bros. Pictures Inc.*, im Jahr darauf folgte *Columbia Pictures*. Die Reviere waren nun abgesteckt und die nun aktiven großen Studios sollten über mehrere Jahrzehnte die Filmwelt prägen. Zum Ende der Stummfilmzeit würde Warner Bros. der Marktführer sein, gefolgt von der Famous Players - Lasky

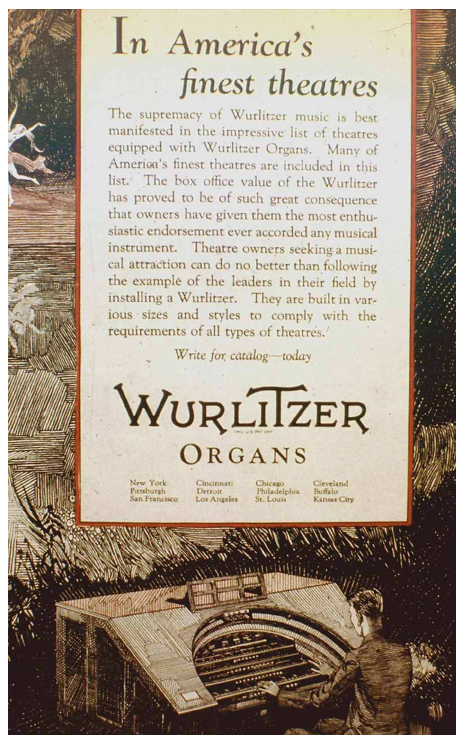
Corporation, der aus der Mutual Film Company hervorgegangenen *RKO Pictures*, MGM und schließlich Fox Film auf Platz 5. Diese Studios waren dominant, denn jedes von ihnen vereinte unter seinem Dach die Produktion von Filmen, deren Vertrieb sowie die Endverwertung in Form eigener Lichtspielhäuser.

Die drei restlichen großen Studios, namentlich Universal Pictures, United Artists und Columbia Pictures, verfügten nicht über eigene Kinosäle und schafften es somit auch nicht, in den Kreis der großen Fünf einzudringen, denn sie hatten einfach zu wenig Publikum. Aus der Sicht von Horrorfans war diese marktwirtschaftliche Unterlegenheit ein Segen, denn hierdurch musste Universal mit großen Produktionen auf sich aufmerksam machen und widmete sich dem Nischenprodukt des phantastischen Films.

Mit dem Beginn der Ära dieser Studios und der damit einhergehenden Verbreitung von Filmen mit zunehmender Laufzeit und gehobenem Anspruch wuchs natürlich auch die Attraktivität von Kinofilmen.

Und womit punktete man im harten Konkurrenzkampf um das Geld der potentiellen Kunden bei selbigem am ehesten, vor allem wenn man selbst auch die Endauswertung von Filmen über eigene Filmtheater vornimmt? Indem man den Kunden zum König macht - oder ihm wenigstens vermittelt, ein solcher zu sein.

Hollywood wurde zielstrebig zur Traumfabrik und die Kinos zu stilgerechten Portalen, welches Einlaß in diese schillernde Welt boten. Große, opulente Filmtheater, welche heute ihresgleichen suchen, schossen förmlich aus dem Boden.



Werbung der Firma Wurlitzer für ihre Filmtheaterorgeln

Den Anfang machte 1914 das *Strand Theater* in New York mit 3300 Sitzplätzen. Das Strand Theater läutete das Ende der Nickelodeons unmißverständlich ein. 1918 zog das *Million Dollar Theater* als erster Filmpalast in Los Angeles mit 2345 Sitzplätzen nach. Den Vogel schoß jedoch Samuel Lionel Rothafel im Jahr 1927 ab, als das von ihm erbaute *Roxy Theater* in New York eröffnet wurde. Kein anderes Kino in der Filmgeschichte erreichte jemals eine derartige Größe von für heutige Verhältnisse nahezu unfaßbaren 6200 Sitzplätzen, in einem Saal wohlgemerkt. 1929 wurde in Sydney mit dem *Forum Theater* das mit Abstand größte Kino der südlichen Hemisphäre eröffnet. Es verfügte über 3400 Sitzplätze und für die musikalische Begleitung standen zwei große Orgeln von Wurlitzer zur Verfügung (das New Yorker Roxy hatte deren drei aus dem Hause Kimball).

Falls Sie einen Vergleich für die heutige Zeit suchen: Multiplex-Kinos, wie sie zu Beginn des 21. Jahrhunderts verbreitet sind, fassen in ihrem größten Saal zumeist zwischen 300 und 500 Zuschauer. Das *Rex* in Paris, Europas größtes Lichtspielhaus und Frankreichs Premierenkino Nummer

Eins, bietet immerhin noch Platz für 2750 Besucher. Diese Zahlen machen deutlich, daß Stummfilme keineswegs ein Mauerblümchendasein im Vergleich zu Theatern, Opern oder auch heutigen Kinos führten. Selbst im arg gebeutelten Europa mussten sich die Kinobetrei-

ber nicht über einen Mangel an Publikum beklagen, wobei hier das Geld des Normalbürgers natürlich bei weitem nicht so locker saß wie beim Durchschnittsamerikaner und man derartig gigantische Filmpaläste fast ausschließlich in Hauptstädten wiederfand.

Da wir gerade von Orgeln sprachen: Stummfilme kamen bekanntermaßen ohne hörbare Dialoge daher, aber leise waren sie deshalb noch lange nicht. Die akustische Begleitung der Filme rangierte zwischen lautem Projektorklappern in kleinen Dorfkitschen über den Normalfall eines Klavierspielers bis hin zu Orchestern und eben solchen Orgeln in den großen Prestigebauten, deren Säle so groß waren, daß ein Pianist sie unmöglich hätte ausreichend beschallen können. Da das Kino boomte und somit die Kassen kräftig klingelten, kam es durchaus vor, daß eine solche Orgel in ihrer Größe und Opulenz jene von Kirchen oder gar Kathedralen übertraf. Das zum Beginn des 21. Jahrhunderts bekannteste erhaltene Beispiel befindet sich im 2007 Sitzplätze umfassenden *Arlington* in Santa Barbara, Kalifornien. Dort wurde unter dem Aufwand von über 30000 Mannstunden eine aus dem Jahr 1928 stammende *Wonder Motion* des Instrumentenherstellers Robert-Morton restauriert und sie wird seitdem regelmäßig im Rahmen von Stummfilmvorführungen betrieben. Dieses Monster aus Holz und Metall besteht aus über 7000 beweglichen Teilen und wird mittels einer 25 PS starken Windturbine angetrieben. Sie verfügt über vier Tastaturmanuale, 420 Register und über 2000 Pfeifen, welche auf 28 Ränge verteilt die Instrumentenbandbreite von klassischen Instrumenten bis hin zu Toneffekten abdecken. Diese *Wonder Motion* stammt ursprünglich aus dem zu MGMs Kinoketten gehörenden Loews Theater von Jersey City, New York und ist eines von insgesamt fünf hergestellten Exemplaren, welche allesamt in New Yorker Kinos von Loews installiert waren⁹.

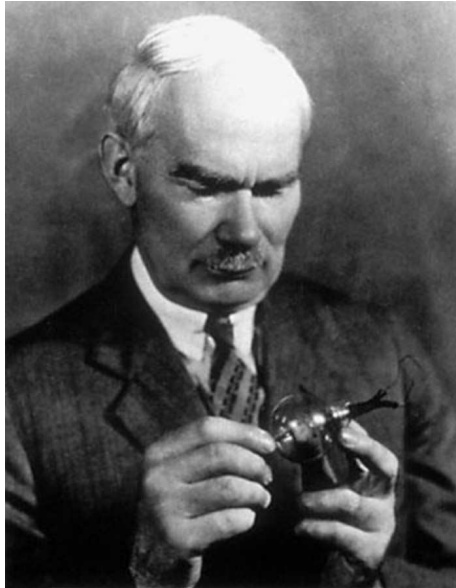
Die eigentliche Motivation hinter der Entwicklung des Tonfilms war keineswegs die Wiedergabe von Sprache, wie man aus heutiger Sicht vermuten könnte, sondern es ging in der Tat in erster Linie um Musik. Bereits verhältnismäßig kurze Zeit nach der Etablierung abendfüllender Spielfilme als hauptsächliches Erscheinungsbild von Filmen begannen einige Regisseure und Produzenten, die Begleitmusik zu ihren Filmen komponieren zu lassen. Eines der ältesten bekannten Beispiele hierfür ist D.W. Griffith mit *The Birth of a Nation* (1915). Leute wie Griffith sind die Pioniere der Filmmusik, aber sie stießen auf zwei gewaltige Probleme: die Synchronisation und die Beschallung.

An die Musiker wurden Notenblätter ausgeteilt, welche zu bestimmten Passagen des Films gespielt werden sollten. An diesem Punkt endete die Möglichkeit des Regisseurs, Einfluß auf sein vorgeführtes Werk zu nehmen, denn der Rest war oftmals reine Glückssache. Die Musik wirklich synchron zum Film zu spielen und mit ihr einzelne Filmpassagen exakt zu unterstreichen, war nahezu unmöglich. Auch interpretierten verschiedene Musiker und Dirigenten die jeweilige Komposition unterschiedlich und so variierte die Stimmung und Qualität des Filmerlebnisses von Kino zu Kino. Hinzu kam noch, daß Musik, welche für ein mittleres Kino geschrieben war, auch nur wirklich in diesen umgesetzt werden konnte - in ein Hinterzimmerkino einer Kleinstadt passte schlecht ein kleines Orchester hinein und in großen Filmsälen erreichte eine kleine Kapelle nicht die erforderliche Klangfülle.

Den Grundstein für die Lösung dieser Probleme legte der amerikanische Erfinder Lee de Forest, als er im Jahr 1907 eine Radioröhre namens *Audion*, eine Triode, zum Patent anmeldete. Es dauerte einige Jahre, bis die noch recht unergiebigere Audion-Röhre so weit perfektioniert war, um auch schwache Signale verstärken zu können, doch schon im Jahr 1916 sagte die Fachzeitschrift *The Electrical Experimenter* voraus, daß hier eine ernsthafte Konkurrenz für die Filmindustrie entstehen würde, wenn denn nur ein genialer Geist eine Möglichkeit erfände, mit dieser Technik Musik über Telefonleitungen zu senden. Zum Zeitpunkt dieses Artikel war ein Team um Dr. Harold Arnold in den Laboren der AT&T bereits damit beschäftigt, einem solchen Verstärker einen gewaltigen Schritt näher zu kommen. Auf Basis des Audions hatten sie einen empfindlicheren Verstärker in der Entwicklung,

⁹Die anderen vier Orgeln befanden sich im *Kings Theater* in Brooklyn, im *Paradise Theater* in der Bronx, im *Valencia Theater* in Queens und im *175th* im Stadtteil Manhattan.

welcher eine höhere Tonqualität lieferte und somit die Benutzung empfindlicherer Mikrophone und Lautsprecher ermöglichte. Im Jahr 1920 entstand dann der erste Verstärker, durch welchen es möglich wurde, Musik in für ein Filmtheater ausreichender Lautstärke wiederzugeben.



Lee de Forest mit einer Audion-Röhre

Dieser wichtige Schritt war jedoch nur die halbe Miete, denn das Problem der Synchronisation bestand noch immer. Eine Musik wurde von einem Aufnahmegerät, einem Rekorder, aufgezeichnet. Um diese korrekt abzuspielen, musste man gewährleisten können, daß die Abspielgeräte dies auch in der exakt gleichen Geschwindigkeit taten, in welcher der Rekorder die Aufnahme anfertigte. Ein mittels einer Handkurbel betriebener Filmprojektor mit einem danebenstehenden Plattenspieler war hierfür die denkbar schlechteste Lösung. Im Jahr 1918 fanden in Deutschland die ersten Versuche statt, den Ton daher auf das Filmmaterial aufzuzeichnen. Mittels einer kleinen Glühlampe wurde der Ton auf einen Streifen Filmmaterial aufgezeichnet und bei der Wiedergabe durch eine Fotozelle wieder reproduziert. Der Lichtton war geboren, aber das Verfahren hatte eher das Niveau einer Studie und war noch nicht reif für den Industrieinsatz. Lee de Fo-

rest experimentierte anhand einer mit Gas gefüllten Röhre und einem Telefontransmitter ebenfalls auf diesem Gebiet und schaffte es hiermit ebenfalls, Ton in Lichtsignale umzusetzen und auf Film zu bannen. Für die Wiedergabe arbeitete er mit einer verbesserten Fotozelle und Hörnern als Lautsprecher. Sein Verfahren erwies sich als einigermaßen robust und kam zur Mitte der 20er Jahre in einigen Filmtheatern unter der Bezeichnung *Phonofilm* zu ersten Testeinsätzen. Das Ergebnis war erfreulich und Fox Film adaptierte es im Jahr 1927 für seine Nachrichtenreihe *Fox Movietone News*. Diese Nachrichtenreihe gab de Forests Lichttonverfahren auch seinen späteren Namen, welchen Sie als aufmerksamer Leser auch bereits aus den Daten zu einigen der bisher in diesem Buch genannten Filmwerke wie **The Last Warning (1929)** kennen: *Movietone*.

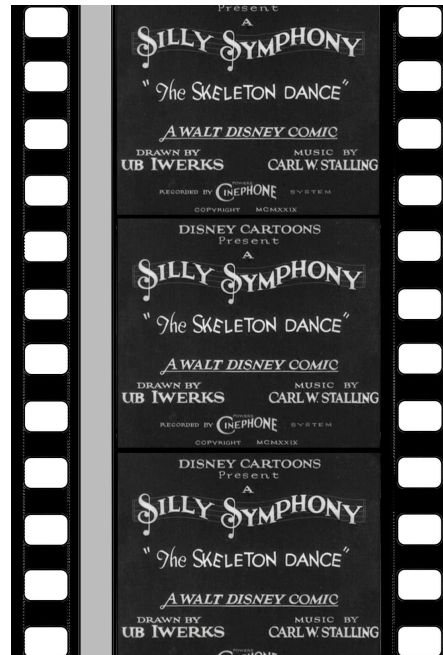
Movietone war letztlich ein Kind von Fox Film und schon damals zeigten sich bei der Konkurrenz Bestrebungen, mit Hilfe proprietärer eigener Techniken einen Fuß in die Tür zum vermehrten kommerziellen Erfolg zu kriegen und auch schon damals geschah dies auf Kosten der letzten Glieder der Wertungskette, namentlich der Kinobetreiber und der Kinobesucher. Parallel zur Einführung von Movietone arbeitete die Western Electric Company an einem alternativen Verfahren zur Aufnahme und Wiedergabe von Tönen. Man entschloß sich, die Wiedergabe von Ton und Bild nicht wie bei Movietone über ein einzelnes Endgerät, den Projektor, zu bewerkstelligen, sondern trennte die Tonwiedergabe vom Film und entwickelte eine Technik auf Basis von Schallplatten. Diese hatten einen Durchmesser von 40,6 Zentimetern und drehten sich mit einer Geschwindigkeit von 33,3 Umdrehungen pro Minute. Ebenso entwickelte man neue Typen von Lautsprechern und verbesserte die Verstärkertechnik. Warner Bros. zeigte sich an diesem Verfahren interessiert und kaufte es unter dem Namen *Vitaphone* ein.

Movietone und Vitaphone arbeiteten beide mit hinter der Leinwand angebrachten Lautsprechern und man einigte sich auf eine standardisierte Abspielgeschwindigkeit von 24

Einzelbildern pro Sekunde, aber hier endeten dann auch schon die Gemeinsamkeiten. Beide Verfahren hatten ihre Vor- und Nachteile. Den hauptsächlichsten Nachteil von Vitaphone können Sie sich wohl denken: Die Synchronisation von Bild und Ton. Da es sich um zwei verschiedene Endgeräte handelte, konnte es durchaus passieren, daß Ton und Bild nicht gleichzeitig gestartet wurden oder nicht 100% gleich schnell liefen. Der Vorteil von Vitaphone war jedoch die deutlich höhere Tonqualität. Movietone war im Umkehrschluß eine wesentlich streßfreiere Angelegenheit für die Filmvorführer, hatte jedoch den technischen Nachteil, daß der Filmton irgendwo auf dem Filmstreifen appliziert werden musste. Hierzu wurde ein schmaler Streifen am linken Bildrand für die Tonspur abgezwickelt, wodurch das Bild dementsprechend schmaler wurde. Lichtton setzte sich mittelfristig jedoch durch. Vitaphone wurde im Jahr 1931 von Warner Bros. zu Grabe getragen und der Lichtton blieb bis ins Jahr 1993 das Maß der Dinge, als sich mit **Jurassic Park (1993)** die Geschichte zu wiederholen begann und mit dem *Digital Theatre System (DTS)* erneut ein konkurrierendes Format mit Compact Discs als Tonträger zum Einsatz kam, sich aber wie Vitaphone nicht auf dem Markt durchsetzen konnte. Sowohl von Movietone als auch Vitaphone gab es diverse Derivate, welche von anderen Filmstudios benutzt wurden; so benutzte zum Beispiel Walt Disney das von Movietone abgeleitete *Cinephone*. Movietone und Vitaphone stellen jedoch die wichtigsten Basisformate dar. Es gab auch noch einige andere Variationen wie das von RKO im Jahr 1928 vorgestellte *Radio Corporation of America (RCA) Photophone System*, welches den Ton mit Hilfe eines rotierenden Spiegels aufzeichnete, aber bis zum Ende des Jahres 1929 spielten diese keine bedeutende Rolle.



Schemazeichnung eines Stummfilm- bzw.
Vitaphonestreifens, Bildmaße: 24mm x 18mm



Schemazeichnung eines Movietonestreifens,
Bildmaße: 21 x 18mm

In diesem Durcheinander verschiedener Filmnormen mag es als schwierig erscheinen, den Überblick zu bewahren. Doch der Schein trügt, denn im Grunde ist es sehr einfach festzustellen, mit welchem Tonverfahren ein Film ausgestattet wurde. Der Schlüssel zur Erkenntnis liegt im Bildformat begründet. Der Bereich der verschiedenen Bildformate ist von etwas technischer Natur - aber es lohnt sich, sich hier etwas auszukennen, denn hiermit klären sich viele Fragen, auch hinsichtlich heutiger Filme.

Edison und die Brüder Lumière benutzten beide 35mm-Filme. Dies bedeutet, daß die Filmstreifen eine Gesamtbreite von 35 Millimetern hatten, nichts weiter. Und damit ist wirklich die gesamte Breite des Films gemeint und nicht nur jene des sichtbaren Bildes, die Perforationslöcher werden mitgezählt. Für das sichtbare Bild blieben netto dann 24 mm Breite übrig, seine Höhe betrug 18 mm.

Anhand dieser Abmessungen ergab sich ein Seitenverhältnis von 24:18, was gleichbedeutend ist mit 4:3. Sie können sich dies bildlich vorstellen, indem Sie an einen projizierten Film denken: ist das Bild insgesamt vier Meter breit, ist es dann automatisch drei Meter hoch. Falls Sie über Endgeräte wie Fernseher oder Kameras stolpern, deren Bildformat mit 4:3 angegeben ist, haben Sie es hier dann also mit Geräten zu tun, deren Bildformat identisch ist mit jenem herkömmlicher 35mm-Filme - allerdings 35mm-Filmen ohne Lichtton. Die ganze Sache wird unwesentlich komplizierter, weil man hier noch zwischen einem Bildformat und einem technischen Format unterscheidet. Die Angabe 4:3 kennzeichnet ein 35mm-kompatibles Gerät, während die Division für Bildabmessungen einfach zu Ende geführt wird und man somit auf ein Seitenverhältnis von 1.33:1 runterrechnet.

Bildformate unterscheiden sich von technischen Formaten hierdurch, daß im Nenner des Seitenverhältnisses stets der Wert 1 angegeben ist, z.B. 1.33:1. Technische Formate geben Auskunft darüber, zu welchen physikalischen Filmformaten sie kompatibel sind, so bedeutet die Formatangabe 4:3, daß das Seitenverhältnis eines Gerätes identisch ist mit jenem eines 35mm-Films.

Die meisten Filme der Stummfilmzeit kamen mit einem Bildformat von 1.33:1 daher - hatte das Bild im Kino also eine Höhe von n Metern, war es insgesamt $n * 1,33$ Meter breit. Hiervon gab es natürlich Ausnahmen, denn schon früh experimentierten Filmemacher mit anderen Bildformaten, welche in ihrer Breite variierten. Das bekannteste Beispiel ist Abel Gance, welcher für sein Epos *Napoléon* (1927) drei 35mm-Projektoren bemühte, um mit ihrer Hilfe drei nahtlos ineinander übergehende Filme nebeneinander zu zeigen, so daß ein Gesamtbild mit der dreifachen Breite eines herkömmlichen Kinofilms entstand. Das Bildformat von *Napoléon* (1927) brachte es durch diesen Trick auf ein resultierendes Bildformat von fast 4.0:1. Eines der extremsten Beispiele der Filmgeschichte gab es während der im Jahr 1900 stattgefundenen Weltausstellung in Paris zu sehen, als Raoul Grimoin-Sanson hier mit zehn Projektoren eine im Kreis um die Zuschauer herumführende und handcolorierte Panoramaansicht der französischen Hauptstadt lieferte, welche er von der Spitze des Eiffelturms gefilmt hatte¹⁰. Andere Filmer tüftelten an Breitwandformaten, welche mit nur einem Projektor auskommen und zeigten hier durchaus Ergebnisse, aber dies blieben Einzelleistungen und 35mm das Maß aller Dinge.

Mit der Einführung des Lichttons ergab sich das Problem, daß der Ton ja irgendwo auf dem Film gespeichert werden musste. Hier war jedoch die gesamte nutzbare Fläche bereits für die Bildinhalte vergeben. Was tat man also? Richtig, man schnibbelte einfach vom Bild auf der rechten Seite ein wenig weg und brachte dort den Ton unter. Die Projektoren wurden modifiziert, damit der Lichtton nicht auf die Leinwand projiziert wurde, sondern von einer Fozelle gelesen wurde. So weit, so gut. Doch hierdurch wurde das Bild schmaler und das Resultat macht Movietone-Filme leicht erkennbar. Anstelle des üblichen Seitenverhältnisses von 1.33:1 finden wir dort das sich zwangsläufig ergebende Bildformat von 1.20:1 vor. Das Bild von Movietone-Filmen ist also etwas quadratischer als gewohnt¹¹. Und das be-

¹⁰Es gab hiervon jedoch nur wenige Vorführungen, denn aufgrund der kreisförmigen Leinwand musste das Publikum auf dem Projektor selbst Platz nehmen. Das damalige Filmmaterial war jedoch enorm feuergefährlich

...
¹¹In der Praxis der Zweitverwertung von Filmen über Fernsehen oder das Pantoffelkino wird dieses Erkennen jedoch erschwert. Eine korrekte Darstellung des Bildformates 1.20:1 führt zu schmalen senkrechten Balken auf der rechten und linken Seite eines 4:3-Gerätes. Um die gedankenlos konsumierende Masse der Zuschauer nicht zu verärgern, werden deshalb in der Regel die Bildinhalte am oberen und unteren Bildrand beschnitten und das Bild hiermit wieder in ein unvollständiges und nicht das komplette Bild zeigende 1.33:1 transformiert. Ähnliches gilt für nahezu alle wiederverwerteten Filme der Zeit ab dem Jahr 1930. Diese entstanden fortan im Format 1.37:1 und hier werden Bildinhalte an der linken und rechten Seite entfernt, um wieder bei 1.33:1 zu landen. Videos,

deutet, daß sie es bei diesen Filmen, wenn sie denn im originalen Bildformat im Fernsehen liefern, erneut mit schwarzen Balken zu tun hätten - dieses Mal allerdings nicht waagerechte Balken am oberen und unteren Rand des Bildes, sondern in der Tat senkrechte Balken entlang der linken und rechten Seite.

Falls Sie jetzt anstelle aufgeklärt zu sein nur völlig verwirrt sind, dann machen Sie sich nichts daraus. Im Prinzip ist es simpel, man muß es nur einmal in echt gesehen haben.

Ein Bildformat von 1:1 würde in einem quadratischen Bild resultieren. Je höher die Zahl vor dem Doppelpunkt ist, desto breiter wird das Bild im Kino. Bei der Wiedergabe auf Endgeräten wie Fernsehern kann das Bild jedoch durch das unflexible Gehäuse des Geräts nicht breiter werden. Um hier das Bild dennoch vollständig zeigen zu können, wird, anstelle das Bild zu verbreitern, einfach die Höhe reduziert. Hierdurch entstehen dann am oberen und unteren Bildrand schwarze Balken.

Im Jahr 1932 versuchte die Academy of Motion Picture Arts and Sciences, welche auch die Oscars vergibt, Ordnung in das Wirrwarr der Filmformate zu bringen. Man entschied sich für das Bildformat 1.37:1 als Standard für Tonfilme und, oh Wunder, dieser Beschluß wurde gegenüber der Industrie auch durchgesetzt. 20 Jahre lang wurde dieser Standard weitgehendst eingehalten, bis der Ingenieur Fred Waller mit seiner Erfindung *Cinerama* für massive Unruhe im Filmbusiness sorgte. Daraufhin brachten die USA noch zusätzlich 2 weitere Widescreen-Formate auf den Markt (1.85:1 und 2.35:1), die nach Unabhängigkeit strebenden Europäer kontertten mit einem eigenen und für Europa verbindlichen Standard von 1.66:1. Darüber hinaus gab es dann noch 1.75:1, 2.20:1, 2.40:1 und so weiter, aber dieses Formatchaos liegt für uns noch in weiter Ferne und wir werden uns zu einem späteren Zeitpunkt damit beschäftigen. Wirklich kennen sollten Sie zu diesem Zeitpunkt nur die Grundbegriffe sowie die Bildformate 1.20:1 für Filme mit Lichtton und 1.33:1 für Filme ohne Lichtton. Wenn Sie diese Kenntnisse haben, können Sie von nun an mit Hilfe dieses Buches immer bestimmen, ob eine Ihnen vorliegende Kopie eines Filmes die originale Bildkomposition vorweist oder ob das Bild, wie es der Regisseur und der Kameramann zeigen wollten, nachträglich durch Dritte verpfuscht wurde. Ist in den Daten zu einem Film das Bildformat nicht explizit angegeben, handelt es sich immer um 1.33:1.

Zum Abschluß unseres Blickes hinter die Kulissen setzen wir uns nun nochmal in einen Kinosessel und werfen einen Blick auf die Filme. Wir haben bislang darüber gesprochen, welche Abmessungen die gezeigten Filme hatten. Wir lernten grob die eingesetzte Kamera- und Projektionstechnik kennen. Wir haben ebenso erkannt, daß Stummfilme alles andere als leise waren. Nun ist es zum Abschluß dieses Themas noch an der Zeit, mit dem Irrglauben aufzuräumen, Stummfilme seien generell Schwarzweißfilme.

Das Bestreben, Filme mit Farbe zu versehen, ist genauso alt wie der Film selbst. Viele dieser Versuche sind etwas exotisch anmutend, wie etwa die sporadischen und aufwendigen Handcolorierungen von Filmmaterial oder die Feldversuche mit Technicolor bei **The Phantom of the Opera (1925)**. Wesentlich gebräuchlicher war der Kompromiß der *Viragierung*, des Einfärben des Bildes je nach gezeigter Grundstimmung von Szenen oder abhängig von der Tageszeit, in welcher die gezeigte Szene gerade spielt. Das Viragieren war vor allem bis Mitte der 20er Jahre populär, doch dann sperrten sich vor allem die amerikanischen Studios zunehmend gegen diesen vermeintlich unnötigen Aufwand und die Filme wurden zusehends auf die schwarzweißen Eigenschaften des Filmmaterials reduziert. Zum Beginn der 30er Jahre war die Viragierung praktisch ausgestorben. Doch bis zur Mitte der 20er Jahre war das Viragieren von Filmen vor allem in Europa so weit verbreitet, daß Sie durchaus skeptisch reagieren dürfen, wenn Ihnen ein Film aus jenen Tagen in ordinärem Schwarzweiß oder durchgehender Sepiafärbung präsentiert wird.

Viragieren, als Ableitung aus dem Englischen auch als *Tinting* bezeichnet, bedeutet nichts

DVDs oder TV-Sendungen im originalen 1.37:1-Format sind hochgradig selten, leider.

Beispiele des Viragierens



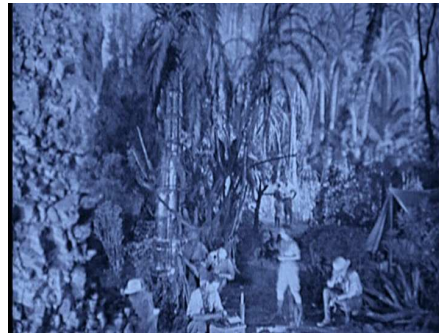
*Der Vampir schleicht durch die nächtliche Stadt
(aus **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens**
(1922))*



*Die gleiche Szene, allerdings in Schwarzweiß. Nun
sieht es aus, als laufe ein Vampir unbeschadet
durch Sonnenlicht ...*



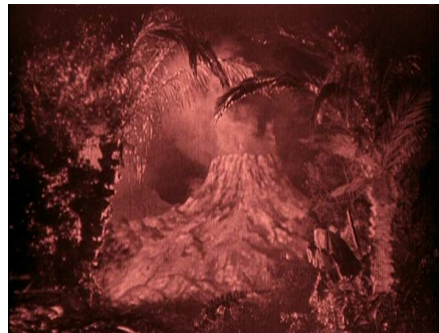
*Reise durch den Dschungel des Amazonas bei Tag
... (aus **The Lost World** (1925))*



*... und bei Nacht, nachdem die Expedition ihr Lager
aufgeschlagen hat (aus **The Lost World** (1925)).*



*Erst verpestet der Vulkan die Umwelt ... (aus **The
Lost World** (1925))*



*... und entfacht schließlich die Hölle auf Erden.
(aus **The Lost World** (1925)).*

anderes, als daß das gezeigte Bild mit einer Farbe eingefärbt wird¹². Szenen, welche im Freien spielten, waren oftmals in Gelbtönen gehalten, dem Licht der Sonne entsprechend. Nachtszenen hingegen erschienen als blau¹³. Szenen mit offenem Feuer waren zumeist in Rottönen gehalten, was als Signalfarbe für Gefahr diente. So manche Szene in Urwäldern kam im grünen Gewand daher, was man oft auch als Stilmittel für die Darstellung hinterhältiger Charaktere und derer Taten benutzte. In Liebesszenen herrscht lila vor. Die Regisseure und Kameramänner hatten diese Farben oft schon während der Dreharbeiten vor ihrem geistigen Auge und so wurde das Viragieren schnell zu einem üblichen künstlerischen Element, vor allem im expressionistischen Kino.

Mit der Umsetzung der Idee der Farben war es jedoch so eine Sache. Es gibt Filme, bei welchen die Kopien direkt eingefärbt wurden, aber dies war nicht der Regelfall. Die Realität sah in erster Linie so aus, daß die Filmprojektoren mit einem Schiebemechanismus versehen waren, über welchen der Filmvorführer farbige Glasplatten vor die Linse des Projektors schob. Im optimalen Fall hatte er einen Zettel, auf welchem angegeben war, an welcher Stelle eines Films welche Glasplatte benutzt werden sollte. In der Regel war es dem Filmvorführer jedoch selbst überlassen und er färbte das Bild frei Schnauze ein. In unserer heutigen Welt jedoch sind farbige Filmkopien kein Problem mehr (selbst neu entstandene Schwarzweißfilme werden oftmals auf Farbfilmmaterial kopiert, angesichts der niedrigeren Auflösung von Farbfilmen ist dies für Puristen natürlich ein Sakrileg) und somit darf man erwarten, daß ein Stummfilm, welcher heute ein weiteres Mal auf den Markt kommt, dann auch entsprechend farbig eingefärbt wird. Denn gerade bei Filmen, welche zu Teilen in der Nacht spielen, ist die fehlende Farbe oftmals stark qualitätsmindernd.

Sie werden sich nun bestimmt fragen, weshalb die unzähligen Szenenfotos, welche Ihnen im Verlauf der letzten paar hundert Seiten begegneten, in Schwarzweiß gehalten sind. Dies liegt darin begründet, daß die Filme selbst natürlich Schwarzweißfilme sind und die Viragierung nicht direkt auf dem Filmmaterial selbst angebracht ist. Welche Szene wie eingefärbt wird, liegt stets im Ermessen des jeweiligen Vorführers bzw. Herausgebers einer restaurierten Neuauflage. Die in diesem Buch abgedruckten Szenenfotos liegen somit in ihrem Originalzustand vor, so wie sie vom Kameramann auf Film gebannt wurden. Doch nun genug der Ausreden - jetzt wird es wieder Zeit, der Technik den Rücken zu kehren und sich den Horrorfilmen zu widmen.

Aufbruch in eine neue Ära

Einer der Schauspieler, welche sich dem Tonfilm anfangs verwehrt, war Lon Chaney. Wie viele seiner Kollegen war er der Meinung, daß der Tonfilm zu viel von der Magie des Kinos zerstören würde und, für ihn persönlich sehr wichtig, den Hauch des Mysteriösen seiner Rollen. Anfangs wehrte er sich vehement gegen Auftritte in Tonfilmen wie in der Hommage MGMs an die eigenen Stars, *Hollywood Revue (1929)*, und der vertonten Fassung von **The Phantom of the Opera (1925)**. Doch der Lockruf des Geldes ließ Chaney weich werden. Carl Laemmle und Tod Browning wollten ihn unbedingt für die Titelrolle in Universals **The Dracula (1930)** haben und Irving Thalberg, Chaney's Chef bei MGM, brachte ihn dazu, seine Unterschrift unter einen neuen Vertrag zu setzen. Thalberg wählte als ersten Tonfilm Lon Chaney's ein Remake des Browning/Chaney-Klassikers **The Unholy Three (1925)** aus. Dieser Film, **The Unholy Three (1930)**, sollte jedoch leider auch Lon Chaney's letzter Film werden¹⁴.

¹²Es gab auch mehrfarbige Platten, welche ähnlich einem Verlaufsfilter zwei oder mehrere Bildbereiche unterschiedlich einfärbten, aber diese wurden vergleichsweise selten benutzt.

¹³Blau ist jener Spektralbereich des Lichts, in welchem Menschen am schlechtesten sehen. Daher ist er für Nachtszenen prädestiniert, welche aufgrund der bei weitem nicht ausreichenden Lichtempfindlichkeit des Filmmaterials bei Tag gedreht wurden. Man sieht dies auch oft in billig produzierten Filmen und TV-Serien der 70er Jahre, wo man ebenfalls bei Tag drehte und einfach einen Blaufilter auf das Objektiv der Kamera schraubte.

¹⁴Was auch Folgen für den direkt im Anschluß und als erstes Browning/Chaney-Vehikel geplanten **The Dracula (1930)** hatte und so Bela Lugosi zu seinem berühmtesten Leinwandauftritt verhalf.

Noch vor Ende der Dreharbeiten zu **The Unholy Three (1930)** erfuhr Lon Chaney, daß er bald sterben würde. Bei ihm war Lungenkrebs in einem fortgeschrittenen Stadium diagnostiziert worden. In einer ausgesprochen selbstironischen Entscheidung wurde auf seinen Wunsch hin die bereits abgedrehte letzte Szene dieses Films, welche inhaltlich identisch zu jener des Originals sein sollte, verworfen und ein neues Ende gedreht, welches dann auch den Weg in den finalen Schnitt von **The Unholy Three (1930)** fand. Diese Szene symbolisiert auf tragische Weise das endgültige Ende einer Ära des Horrorfilms.

Chaney's Filmfigur, Professor Echo, befindet sich an einem Bahnhof und verabschiedet sich von den beiden anderen Hauptdarstellern des Films, Hector und Rosie. Hector überreicht ihm als Abschiedsgeschenk eine Stange Zigaretten, welche Chaney freudig entgegennimmt. Die Darstellerin der Rosie, Lila Lee, kämpft sichtbar gegen die Tränen und Chaney tröstet sie. Dann besteigt er seinen Zug und winkt ein letztes Mal der Kamera und seinem Publikum entgegen. Der Zug verschwindet in der Ferne, das Bild wird ausgeblendet und der Schriftzug *The End* erscheint.



Lon Chaney's Abschied in **The Unholy Three (1930)**

In den Annalen des Horrorfilms stellt nicht unbedingt die Einführung des Tonfilms die markanteste Bruchstelle dar, sondern vor allem diese eine Szene. Lon Chaney verabschiedet sich von seinem langjährigen Publikum und mit ihm verschwindet eine ganze Filmepoche von der Leinwand, deren Idol und Leitfigur er war. Nur sechs Wochen nach der Premiere des Films verstarb der „Mann der 1000 Gesichter“, und mit ihm starb auch der Horrorfilm der Stummfilmzeit. Nichts sollte mehr so sein, wie es bisher gewesen war.

Viele liebgewonnene Aspekte und Charakteristika von Stummfilmen fielen zwar dem

Wechsel zum Tonfilm zum Opfer und sollten über Jahre hinweg, in manchen Fällen über Jahrzehnte, in Vergessenheit geraten. Doch diesen Verlusten stehen andere Werte gegenüber, Werte in Form von Chancen, welche sich dem Horrorfilm erst durch den Ton eröffneten. Der Ton gab den Filmemachern fortan ein Werkzeug in die Hand, mit welchem sie den treuesten Freund von Horrorfilmen endlich von der Leine lassen konnten: *das Grauen*. Bis auf wenige Ausnahmen taten sich Stummfilme bei dem Versuch, ihrem Publikum Angst einzuflößen, sehr schwer. Die durch die pantomimischen Darstellungen ohne gesprochene Worte geprägten Filme waren zwar effektiv, aber dennoch abstrakt und nicht lebensecht. Von nun an konnten die Regisseure und Drehbuchautoren die Kluft zwischen der Leinwand und dem Publikum nicht nur zu überbrücken versuchen. Jetzt hatte das Entsetzen endlich eine Gelegenheit, den Zuschauern von der Leinwand herab ins Gesicht zu springen. Einige Motive aus Horrorstummfilmen schafften den Sprung in diese neue Epoche. Vampirfilme wie **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** (1922) und **London After Midnight (1927)** blieben nun keine Einzelfälle mehr, sondern wurden in den 30ern zur Mode. *Haunted House Spoofs* erwiesen sich ebenfalls als recht resistent, doch die Regisseure verzichteten zunehmend auf die komödiantischen Inhalte und begannen, sich auf die gruselige Seite zu konzentrieren und schufen Filme über unheimliche Gemäuer, welche zu echten Klassikern des Genres wurden. Die bislang zwar durch präsente, aber dennoch stiefmütterlich behandelte Mumie konnte nun endlich ihrem beengten Dasein als Witzfigur entrinnen und zu einem Mythos werden. Gleiches gilt für den Werwolf und die urzeitlichen Monster, welche wir in **The Lost World (1925)** kennenlernten. Und auch auf der technischen Seite hatten die 30er Jahre sehr viel zu bieten. Bereits im Jahr 1930 treffen wir auf den ersten Horrorfilm, welcher in *Widescreen* gedreht wurde. Jack Pierce setzte die durch

Lon Chaney berühmt gewordene Tradition der Maskenbildnerei fort und schuf Kreaturen, welche sich hinter denen seines Vorbilds nicht zu verstecken brauchten. Wenn wir uns dem Ende der 30er Jahre nähern, werden wir auf Horrorfilme treffen, welche vollständig in Farbe gedreht wurden. Kinotrailer wurden zu einer beliebten und fleißig frequentierten Form der Reklame. Und wir werden Schauspielern begegnen, welche zu großen Ikonen des Genres wurden.

Aber das Wichtigste ist, daß der Horror in den 30ern die Gefilde des Kunstkinos und des Makabren verließ und sein wahres Gesicht zeigen konnte. Ich möchte mich an dieser Stelle bei Ihnen bedanken, daß Sie an diesem ersten Teil der Reise durch die Welt des Grauens teilgenommen haben. Wir haben nun eine Zwischenstation erreicht und Sie sind herzlich eingeladen, unsere gemeinsame Reise fortzusetzen. Nun wartet eine neue Welt, welche sich zeitlich vom Durchbruch des Tonfilms bis zur Erfindung der Atombombe erstreckt, darauf, von Ihnen erforscht zu werden. Folgen Sie mir, in *eine Welt der Götter und Monstren*.

Kapitel 42

The Bat Whispers (1930)

Es ist elf Uhr abends, wie uns das Ziffernblatt einer Turmuhr in der ersten Einstellung von **The Bat Whispers (1930)**¹ mitteilt. Sie füllt die Leinwand aus, doch noch bevor die letzten Glockenschläge verhallen, beginnt die Kamera langsam zurückzuweichen. Wir beginnen, das tief unter uns liegende Meer der Dächer einer Großstadt zu erkennen, der Turm entpuppt sich als Wolkenkratzer. Dann hält die Kamera kurz inne, als wolle sie noch länger diese nächtliche Aussicht genießen. Doch nur einen Atemzug später dreht sie sich nach unten, bis wir aus einer schwindelerregenden Höhe senkrecht hinab auf die belebte Straße schauen. Und dann beginnen wir zu fallen, wir stürzen immer schneller die Front des Wolkenkratzers hinab. Doch im letzten Augenblick bremst die Kamera ihren Fall ab, dreht sich wieder in die Horizontale und gibt den Blick auf die Front des im Gebäude befindlichen Hauptquartiers der Polizei frei.

Ein Streifenwagen verläßt die Einfahrt und braust unter lautem Sirenengeheul davon.

Mit halbsbrecherischem Tempo rast er durch die Straßenschluchten. Sein Einsatzort: das Haus des Milliardärs Mr. Bell, in dessen Tresor ein kostbares Juwelenkollier ruht. Der Grund für die Aufregung: *The Bat*, ein notorischer Verbrecher und Gewalttäter, hat angekündigt, den Schmuck zu stehlen.

Die Polizei hat alle denkbaren Sicherheitsvorkehrungen getroffen. Das Gebäude wurde geräumt und nur der Raum mit dem Tresor ist noch frei zugänglich und auch als einziger beleuchtet. In diesem Raum sitzt Mr. Bell, natürlich bewaffnet. Im Flur vor dem Raum wacht die Polizei. Auch die Umgebung des Gebäudes wurde evakuiert, das Gebäude selbst



US-Filmplakat

¹**The Bat Whispers** (United Artists, USA 1930, Regie: Roland West, Drehbuch: Roland West, nach dem Bühnenstück *The Bat* von Mary Roberts Rinehart und Avery Hopwood, Kamera: Robert H. Planck (65mm-Fassung), Ray June (35mm-Fassung), Musik: Hugo Riesenfeld, Darsteller: Chester Morris, Chance Ward, Una Merkel, Maude Eburne, Gustav von Seyffertitz, William Bakewell, Wilson Bengé, Grayce Hampton, Bildformat: 2.00:1 (65mm-Fassung), 1.33:1 (35mm-Fassung), Tonformat: Movietone, Laufzeit: ca. 85 Minuten (65mm-Fassung), 86 Minuten (35mm-Fassung))

von der Polizei umstellt. Man ist bestens darauf vorbereitet, um den für Mitternacht angekündigten Beutezug des gesuchten Gangsters zu vereiteln und *The Bat* endlich zu fassen. Doch all die Vorsichtsmaßnahmen nutzen nichts. Um Punkt Mitternacht ist das Schmuckstück spurlos verschwunden und Mr. Bell hängt tot im Fensterrahmen. Die Fledermaus hat wieder zugeschlagen.

Die ersten zehn Minuten von **The Bat Whispers (1930)** sind ein furioser Auftakt für einen Film und des Horrorkinos der 30er Jahre. In ihm gibt es schwindelerregende Kamerafahrten zu sehen, welche die optischen Tricks eines Mario Bava oder David Fincher vorwegzunehmen scheinen. Modellbauten und -landschaften wurden mit Realszenen kombiniert. Der Film lieferte die Vorlage für Bob Kanes legendäre Comicgestalt des schwarzen Ritters der Nacht, Batman. Es handelt sich um ein Werk, welches mit dem noch jungen Medium des Tonfilms umgeht, als gäbe es nichts selbstverständlicheres in der Filmwelt. Und es handelt sich um den ersten Horrorfilm, welcher in einem Widescreen-Format vorliegt. Der kreative Kopf hinter dieser technischen tour de force war Roland West, ein sehr talentierter und innovativer Regisseur, welcher dem Horrorfach nicht abgeneigt war und bis zu diesem Zeitpunkt drei entsprechende Einträge in den Annalen des Horrorfilms vornahm: **The Unknown Purple (1923)**, **The Monster (1925)** und **The Bat (1926)**. Doch Roland West ist gleichzeitig auch eines der großen Mysterien Hollywoods. Bis auf vier Filme gelten alle seine Werke verschollen. Lediglich **The Monster (1925)**, **The Bat (1926)**, **The Bat Whispers (1930)** und *Corsair (1931)* blieben der Nachwelt erhalten. Diese Filme lassen ein ungeheures Potential in Roland West vermuten und wecken Lust auf mehr. Hinzu kommt noch ein äußerst eigenwilliger Lebenslauf, welcher mehr Fragen offen läßt, als er beantwortet.

Roland West wurde im Jahr 1887 unter seinem wirklichen Namen Roland Van Zimmer in Cleveland, Ohio in eine Theaterfamilie hineingeboren. Seine Mutter war eine durchaus erfolgreiche Schauspielerin und seine Tante leitete eines von Clevelands Theatern. Da verwundert es nicht, daß der kleine Roland bereits 1899 zum ersten Mal in einer Komparsenrolle auf der Bühne stand. Die Bühnenkarriere schien vorbestimmt und anno 1904 war er inzwischen als Darsteller bekannt genug, um Anlaß dazu zu sehen, seinen Nachnamen in den prägnanteren *West* ändern zu lassen. 1906 schrieb er sein erstes Bühnenstück, *The Criminal*, welches dann unter dem Titel *The Underworld* zur Aufführung kam, mit ihm in der Hauptrolle. Die Wahl des Themas sollte sich als signifikant für seine weitere Zukunft erweisen - sowohl die bevorzugte Thematik seiner Filme als auch sein Privatleben betreffend.

Zehn Jahre darauf zog es Roland West zum Film. Für die Fox Film Corporation inszenierte er sein Filmdebüt, *A Woman's Honor (1916)*. Diesem moralischen Drama folgte noch im gleichen Jahr mit *Lost Souls (1916)* der erste von ihm selbst produzierte und vertriebene Film. Für einen Western mit dem Titel *The Siren (1917)* kehrte er zu Fox Film zurück, doch seinen ersten größeren Erfolg, *De Luxe Annie (1918)*, drehte er für die Norma Talmadge Corporation. *De Luxe Annie (1918)* war ein typisches Kind seiner moralisch korrekten Zeit. Roland West erzählt hier die Geschichte von Annie, welche einen Gedächtnisschwund erleidet und in ihrem neuen Leben zu einer Herrin der Unterwelt heranwächst. Doch eine Gehirnoperation stellt ihr Gedächtnis wieder her und sie bereut am Ende des Films ihre Untaten zutiefst. Zwei weitere Kriminalfilme folgten in Form des kubanisch angehauchten *The Silver Lining (1921)* und *Nobody (1921)*. Seinen ersten konkreten Einstieg in die Welt des Phantastischen absolvierte er mit dem Mysterystreifen **The Unknown Purple (1923)** und von nun an war sein beruflicher Werdegang abzusehen. Nach einem weiteren Ausflug in den Wilden Westen (*Driftwood (1924)*) kehrte er in die Gefilde des Unheimlichen und Mysteriösen zurück und landete mit **The Monster (1925)** seinen ersten großen Wurf. **The Monster (1925)** zeigt als der älteste noch erhaltene Film Roland Wests bereits ein hohes Maß und Routine, aber auch an Übermut. Die Handlung ist teilweise schräg und unglaubwürdig, aber ähnlich actionreich und selbstverständlich auf die Leinwand gebracht

wie es Louis Feuillade mit **Les Vampires (1915–16)** vormachte und die unzähligen Agentenfilme der 60er Jahre weiterführen sollten. Der Film konnte inhaltlich überzeugen und Lon Chaney sorgte als Hauptdarsteller dafür, daß Roland Wests Film auch von der breiten Öffentlichkeit wahrgenommen wurde.

The Bat (1926) zeigte, daß **The Monster (1925)** kein einmaliger Erfolg war. Roland West wandelte mit dieser Verfilmung des gleichnamigen Bühnenstücks auf den ausgetretenen Pfaden der *haunted house spoofs*. Ein abgelegenes Haus voller Geheimgänge und Falltüren, eine hilflose junge Frau, ein etwas ungeschickter junger Held, ein als Monster daherkommender Verbrecher, ein Schatz ... dies waren die üblichen Zutaten dieser Sorte von Film, hin und wieder durfte auch ein Sturm durch die Nacht toben. Und in **The Bat (1926)** war alles drin. Dennoch schaffte es der Film, zum zweitbesten *haunted House*-Movie der Stummfilmzeit zu werden, nach dem nahezu baugleichen **The Cat and the Canary (1927)**. Und der Streifen wurde auch zu Roland Wests erfolgreichsten bis dato gedrehten Film. Dieser kommerzielle Erfolg wiederholte sich in den folgenden Jahren nicht. Seine Liebesgeschichte *The Dove (1927)* konnte zwar künstlerisch überzeugen (der Film erhielt späterhin den Oscar für die beste künstlerische Leitung), aber reich wurde mit dieser Produktion niemand. Ähnlich verhielt es sich mit Roland Wests erstem Tonfilm, dem Kriminalfilm *Alibi (1929)*: Drei Oscarnominierungen (beste künstlerische Leitung, bester Hauptdarsteller, bester Film), aber nicht spektakulär genug.

Roland West entschied sich für **The Bat Whispers (1930)** als sein nächstes Projekt. Hierbei sollte es sich um ein reinrassiges Remake von **The Bat (1926)** handeln, seines bislang größten Publikumserfolges. Auf den ersten Blick erscheint diese Idee als völlig kirre. Ein Remake eines eigenen Films, der schon weit überdurchschnittlich war? Hier läuft man schließlich massiv Gefahr, ein unterlegenes und damit enttäuschendes Remake abzuliefern. Und dann noch ausgerechnet ein Remake von **The Bat (1926)** und somit einer Geschichte, wie sie bereits unzählige Male über die Leinwand flimmerte und die nicht mehr auch nur einen Hauch von Überraschung in sich bergen würde? Zumal auch Universal sich anschickte, ein Remake von **The Cat and the Canary (1927)** unter dem Titel **The Cat Creeps (1930)** auf die Leinwände zu bringen, erscheint dieses Vorhaben als Schnapsidee.

Doch es gab auch Gründe, welche für dieses Projekt sprachen. Die Filme aus der Welle der *haunted house spoofs* waren sehr beliebt und es waren nur sehr wenige Flops darunter. Wenn man anständige Arbeit ablieferte, ging man an dem resultierenden Film auch nicht pleite. Eine nahezu todsichere Sache also. Dazu kam noch die Existenz des Tonfilms, denn die Geschichten um einsame Spukhäuser konnten nun durch das Vorhandensein knarrender Türen, des heulenden Windes und kreischender Hauptdarstellerinnen eine Stimmung entfalten, welche ihnen bisher verwehrt blieb und eine Neuauflage dieses Subgenres war dementsprechend auch schon fast eine logische Konsequenz der neuen technischen Möglichkeiten. Dies drückt sich auch im Titel des Films aus: **The Bat Whispers (1930)**, auf deutsch *Die Fledermaus flüstert* - und das tat sie dann auch, ganze zwei Sätze lang. Das dritte maßgebliche Argument für die Produktion dieses Films dürfte Roland West selbst gewesen sein. Da die zwei vorhergegangenen Filme nicht mehr erhältlich sind, ist es schwierig, sich ein genaues Bild von ihm zu machen, aber allem Anschein nach befand er sich auf dem besten Weg, einer der „big player“ auf den Regiestühlen Hollywoods zu werden, ein James Cameron der 20er und 30er Jahre. Man darf wohl davon ausgehen, daß Roland West genau wusste, was er tat und auch *warum* er es tat.

Zu jener Zeit beschäftigte sich Roland West, angestachelt durch den Siegeszug des Tonfilms, mit weiteren technischen Neuerungen bei Filmen. Durch den Tonfilm war er davon überzeugt, daß das Publikum gierig auf technische Innovationen sei und der größte Dorn in seinem Auge war der 35mm-Film mit seinem Seitenverhältnis von 4:3 oder sogar schlechter. Er vertrat die Ansicht, daß dieses Seitenverhältnis völlig den menschlichen Sehgewohnheiten widersprach, denn die Wahrnehmung des menschlichen Auges spiele

sich vornehmlich in der Horizontalen ab². Daher erschien ihm eine massive Verbreiterung der Kinoleinwände als erstrebenswertes, ja sogar sich zwangsläufig ergebendes Ziel. Die Filmpaläste jener Tage wurden immer größer und mit ihnen wuchsen auch die Leinwände. Doch wie sollte diese Entwicklung weitergehen, sollten die Leinwände auch immer höher werden? Für Roland West lag die Antwort auf der Hand: Je höher eine Leinwand, desto weniger nimmt man in der Vertikalen wahr, während das Blickfeld an den Seiten noch lange nicht ausgefüllt wurde. Hieraus ergab sich auch ein technisches Problem, denn je größer ein Bild auf eine Leinwand projiziert wird, desto höher fallen die Körnung des Filmmaterials und hierdurch begründete Unschärfen ins Gewicht. Der 35mm-Film war seiner Ansicht nach zum Aussterben verurteilt.

Drei Wochen vor Drehbeginn kaufte Roland West eine 65mm-Kamera ein, mit welcher er eine neue Ära der Filmprojektion einleiten wollte. Mit dieser Kamera sah er sich in die Lage versetzt, hochauflösende Filme mit einem effektiven Bildformat von 2.00:1 zu drehen. Er taufte sein neues Verfahren auf den Namen *Magnifilm*³ und **The Bat Whispers (1930)** wurde sein erster Film, welcher hiermit entstehen sollte.

Natürlich war sich Roland West darüber im Klaren, daß ein auf 65mm gedrehter Film vor allem ein Experiment darstellen würde und daß man mit Experimenten in der Regel kein Geld verdient. Welches Kino wäre in der Lage gewesen, seinen Film überhaupt zu zeigen? Diese marktwirtschaftlichen Bedenken führten wiederum zu einem Entschluß, der aus damaliger Sicht konsequent erschien, aus der heutigen Sicht jedoch ausgesprochen skurril. Roland West drehte jede Szene des Films zwei Mal. Beim ersten Durchgang bediente Robert H. Planck die 65mm-Kamera. Sobald eine Szene im Kasten war, räumte Planck mit samt seiner Gerätschaften das Feld und Ray June rückte mit einer gewöhnlichen 35mm-Ausstattung an. Die Szene wurde wieder arrangiert, die Schauspieler agierten auf das Neue und so entstand parallel noch eine weitere 35mm-Fassung des Films. Roland West drehte also nicht nur einen Film, sondern gleich deren zwei, denn die beiden Fassungen unterscheiden sich deutlich voneinander. Die Schauspieler agieren in jeder Szene ein klein wenig unterschiedlich, die Kamerapositionen sind verschieden und sogar die Länge der Szenen variiert. Nüchtern betrachtet haben wir es bei **The Bat Whispers (1930)** mit zwei verschiedenen Filmen zu tun, welche auf dem gleichen Drehbuch beruhen, vom gleichen Regisseur zum gleichen Zeitpunkt inszeniert wurden und die gleichen Besetzung auffahren. Das war es jedoch auch schon, denn im direkten Vergleich unterscheiden sich die beiden Fassungen frappant. Es ist auch schwer zu sagen, welche der beiden Fassungen die bessere ist, denn beide haben ihre Stärken und Schwächen. Die 65mm-Fassung zeigt opulenterere und weiträumigere Bilder, wohingegen die 35mm-Fassung in vielen Fällen die Bildfläche besser ausnutzt. Letztlich ist es eine Frage des persönlichen Geschmacks. Unbestritten ist jedoch, daß die 65mm-Fassung um einiges sensationeller und damit attraktiver daherkommt, weshalb die Szenenfotos im Laufe dieses Kapitel auch aus dieser Widescreen-Version des Films stammen.

Doch bevor wir uns nun auf die Details des Films und Wests weiteren Werdegang stürzen, schnuppern wir erst noch ein wenig in den Film hinein.

²Dies war eine in der Tat korrekte Beobachtung. Sie selbst haben diese Erkenntnis bestimmt schon selbst erlangt. Eine Bewegung aus dem Augenwinkel fällt Ihnen sofort auf, doch sobald sich dies nur wenige Meter oberhalb des Zentrums ihres Gesichtsfeldes abspielt, zum Beispiel auf einem Balkon im ersten Obergeschoß eines Wohnhauses, neigen Sie dazu diese zu übersehen.

³Um *Magnifilm* gibt es in der Fachliteratur ein gehöriges Maß an Verwirrung und Unstimmigkeiten. Autoren wie Robert E. Carr und R.M. Hayes in *Wide Screen Movies: A History and Filmography of Wide Gauge Filmmaking* und John Belton in *Widescreen Cinema* verwechseln *Magnifilm* ständig mit *Magnafilm*. Lassen Sie sich nicht beirren, denn diese Autoren liegen völlig falsch. *Magnifilm* wurde von Ralph G. Fear entwickelt. *Magnafilm* stammt aus den Werkstätten der Paramount und trug diese Bezeichnung, um *Magnafilm* als überlegenen Nachfolger von *Magnascope* zu bewerben. In den genannten Büchern stimmt dann auch die Angabe zum Bildformat nicht, denn dort wird behauptet, *Magnifilm/Magnafilm* habe ein Seitenverhältnis von 1.85:1. In Wahrheit hatte *Magnifilm* ein Seitenverhältnis von 2.05:1 bzw. 2.00:1 unter Verwendung von Lichtton, *Magnafilm* brachte bei einer Negativgröße von 1.62 x 0.74 Zoll dementsprechend 2.18:1 auf die Waage. Beide Bildformate wurden jedoch in 2.00:1 projiziert, was wohl noch weiter zur Verwirrung der Autoren beitrug.

Die resolute Mrs. van Gorder und ihre Dienstmagd Lizzie Allen sind zu Gast im Haus von Mr. Fleming. Das Haus steht derzeit leer, da sich Mr. Fleming auf einer Dienstreise nach Europa befindet. Es ist ein riesiges Anwesen, welches abseits der Großstadt in der einsamen Natur liegt, einem Schloß gleich.

Wie es sich für ein abgelegenes Gemäuer gehört, heißt es auch im Falle von Flemings Prachtvilla, daß darin Geister ihr Unwesen treiben würden. Mrs. van Gorder interessiert sich für diese Gerüchte und sie möchte ihnen auf den Grund gehen. Lizzie Allen hingegen fürchtet sich schrecklich. Sie glaubt an Gespenster und sie glaubt erst recht in Gespenster in diesem großen, unheimlichen Haus. Die Nachricht im Radio, daß ein maskierter Räuber namens *The Bat* in der Nähe sein Unwesen treibt, dämpft ihre Angst auch nicht gerade. Und schlimmer noch: Es schleicht jemand um das Haus und das kann für Lizzie Allen natürlich nur der gesuchte Verbrecher sein!



Lizzie Anne und Mrs. Van Gorder und das Ouija-Brett

Um Lizzie Allen zu beruhigen, kramt Mrs. van Gorder ein Ouija-Brett⁴ hervor.

„Hat Lizzie Allen recht hinsichtlich dieses Hauses?“, befragt Mrs. van Gorder die vermeintlichen Geister. „Oder hat sie unrecht, wie immer?“

Der Zeiger des Brettes beginnt sich zu bewegen. *B ... A ... T ...*

Ups.

Der ungebetene Besucher, welcher um das Haus schlich, treibt Lizzie Allen nun endgültig an den Rand zur Panik, als er bei dem Versuch, durch ein Kellerfenster in das Haus einzudringen, einen gewaltigen Radau verursacht. Und zu allem Überfluß beginnt nun auch noch ein Gewittersturm um das Haus zu toben.

Einige Zeit später. Die Kamera schwebt über die Einfahrt und die Gärten des Hauses hin-

⁴Ouija-Bretter, auch Hexenbretter genannt, tauchen in Horrorfilmen des öfteren auf, z.B. in **The Exorcist (1973)** und **Amityville 3-D (1983)**. Es handelt sich bei ihnen um ein Werkzeug zur Beschwörung von Geistern und Dämonen. Auf einem solchen Brett sind die Buchstaben des Alphabets abgebildet, meist zusammen mit den Worten „Ja“ und „Nein“. Zum Brett gehört noch ein Zeigergerät, in der Regel eine dreieckige Scheibe, welche auf drei Beinchen ruht und auf dem Brett verschoben werden kann. Die Teilnehmer der Geisterbeschwörung legen ihre Finger auf den Zeiger und stellen dem Geist ihre Fragen.

Der Legende nach soll der Geist nun beginnen, den Zeiger in Richtung der Buchstaben zu bewegen. Er berührt den ersten Buchstaben, dann den zweiten und so kommt dann eine Antwort auf die ihm gestellte Frage zustande. In der Realität wird die Bewegung natürlich von einem oder mehreren Teilnehmern der Sitzung erzeugt. Dies geschieht entweder absichtlich oder unterbewußt durch den sogenannten *Ideomotor-Effekt*, welchen man auch von Wünschelrutengängern kennt.

In der Welt des Okkulten sind Ouija-Bretter anerkannt und weit verbreitet. Bereits im Jahr 1924 berichtete der Psychologe Dr. Carl Wickland in seinem Buch *Thirty Years Among the Dead* von Menschen, welche durch die Benutzung eines Ouija-Brettes in den Wahnsinn getrieben und zu Dauergästen in psychiatrischen Heilanstalten wurden. Seitdem halten sich beständig Aussagen, daß dies ein generell vorhandenes Risiko darstellt, sobald Laien leichtsinnigerweise mit den Mächten des Okkulten zu spielen beginnen.

Ouija-Bretter sind ein interessantes (weil funktionierendes) Spielzeug und können in jedem Hexenladen, der etwas auf sich hält, gekauft werden. Wirklich schöne Exemplare, wie man sie in Horrorfilmen normalerweise zu sehen bekommt und welche man sich auch zu dekorativen Zwecken an die Wand hängen könnte, sind jedoch rar und oftmals auch teuer.

weg. Wir nähern uns dem Haus, bis die Kamera durch ein Fenster in das Innere eindringt. Die Fahrt geht weiter, den Flur entlang, bis in Lizzies Schlafzimmer. Mrs. van Gorder liest aus der Zeitung vor und wir erfahren von ihr, daß noch immer nach *The Bat* gefahndet wird. Noch niemand hat den Schurken ohne Maske gesehen und darunter könnte sich jeder beliebige, angesehene Bürger verbergen!

Lizzie Allen empfindet diese Kunde als nicht besonders beruhigend und legt eine Bärenfalle vor ihrem Zimmerfenster aus.

Doch plötzlich ertönt ein lautes Poltern. Eine Bowlingkugel donnert die Treppe des Hauses hinunter! Mrs. van Gorder eilt mit Lizzie Allen im Schlepptau ins Treppenhaus. Dort treffen sie auf den Hausmeister, welcher sich ebenfalls als irritiert entpuppt. Doch im Gegensatz zu Lizzie Allen hat er keine Angst, sondern ist lediglich zornig. Geister, sich von Geisterhand bewegende Gegenstände, sich von alleine öffnende und zuknallende Türen, Hundegeheul im Freien ... das Haus geht im gewaltig auf die Nerven und Mrs. van Gorder möge doch bitte wieder zurück in die Großstadt, aus welcher sie gekommen ist, fahren, damit auch er aus dem Haus verschwinden könne und endlich wieder seine Ruhe habe. Aber Mrs. van Gorder denkt nicht im Traum daran, das Haus zu verlassen. Sie will die unheimlichen Vorgänge ergründen. Und nicht nur das, sie hat hierfür sogar extra einen Detektiv engagiert!

Es klingelt an der Tür. Dale, Mrs. van Gorders Nichte, erscheint. Sie wird von Mr. Bell begleitet, welcher sich bei Mrs. van Gorder als Gärtner bewerben möchte. Bei einem spontan durchgeführten Eignungstest versagt Mr. Bell auf ganzer Linie, aber Mrs. van Gorder läßt sich nichts anmerken. Ihre Neugier wurde erneut geweckt. Weshalb schleppt ihr Nichte diesen eigenartigen Vogel an? Ist er vielleicht gar *The Bat*?



Das Fleming-Anwesen im Dunkel der Nacht

Ihr bleibt nicht viel Zeit zum Nachdenken, denn plötzlich fliegt ein mit Papier umwickelter Stein durch die gläserne Terrassentür. Auf dem Zettel ist eine Warnung geschrieben: „Verschwinden Sie aus diesem Haus, so lange Sie noch können! Schreckliches erwartet jene, welche hierbleiben!“

Es klingelt erneut. Dr. Venner ist der Name des Besuchers, er kommt im Auftrag des Eigentümers, Mr. Fleming. Fleming ist der Inhaber einer Bank und diese sei am Abend überfallen worden. Mr. Fleming kehre aus diesem Grund vorzeitig von seiner Europareise zurück und Mrs. van Gorder möge daher bitte umgehend das Haus räumen. Aber Mrs. van Gorder stellt sich weiterhin stur und besteht darauf, das Haus erst dann zu verlassen, wenn ihr die Bedeutung der ganzen Vorgänge klar geworden ist. Wieso ist jedermann so scharf darauf, daß sie das Anwesen wieder verläßt?

Und schon wieder begehrt jemand Einlaß. Dieses Mal handelt es sich um Detective Anderson von der örtlichen Polizei. Er bittet Mrs. van Gorder umgehend zu einem Gespräch unter vier Augen, damit sie ihm alles erzähle, was in dem Haus bislang vorgefallen sei.

Währenddessen beginnt Dr. Venner, der sich an Mrs. van Gorder die Zähne ausgebissen hat, ihre Nichte Dale zu bearbeiten. Er versucht, ihr Angst einzuflößen, damit ihr klar werde,

daß es in diesem Haus gefährlich sei. Als er sich unbeobachtet fühlt, öffnet er das Schloß zur Terrassentür und verschwindet dann spurlos in das Dunkel der Nacht.

Detective Anderson beginnt mit seinen Ermittlungen. Ihm fällt Mr. Bell auf, der die Wände des Hauses nach Geheimtüren absucht und er wird Zeuge eines Telefonats von Dale mit dem ausgeraubten Mr. Fleming. Dale teilt diesem mit, das gestohlene Geld sei hier im Hause! Und sie sei mit Mr. Bell verlobt, welcher von der Polizei des Raubes verdächtigt wird und nun das Geld finden möchte, um sich reinzuwaschen.

Etwas später trifft Mr. Fleming im Haus ein und wird von Dale sogleich empfangen. Doch Mr. Fleming möchte gar nicht, daß Dale und Mr. Bell das Geld finden. Im Gegenteil, er möchte es selbst aufspüren, um es für sich zu behalten und Mr. Bell die Tat anzuhängen. doch aus diesem Plan wird nichts, denn kurze Zeit später wird Mr. Fleming von einem unbekanntem Täter erschossen. Wer ist der Mörder? Wo ist die versteckte halbe Million Dollar? Welcher der Anwesenden ist *The Bat*? Und wo steckt eigentlich der von Mrs. van Gorder angeheuerte Privatdetektiv?

Weitere Details des Handlungsverlaufs zu erzählen, käme dem Tragen von Eulen nach Athen gleich. Ein jeder kann sich wohl denken, nach welchem Muster die Geschichte weitergeht: ein Haus, ein Mord, Dale van Gorder als klassische *damsel in distress* sowie eine nicht gerade geringe Anzahl restlicher Personen, welche alle der Übeltäter sein könnten. Natürlich geben sich sämtliche Mitwirkende Mühe, sich bei jeder Gelegenheit selbst als Hauptverdächtigen zu positionieren, bis *The Bat* am Ende die Maske vom Gesicht gerissen und somit jene Person entlarvt wird, mit welcher man am wenigsten rechnete - oder vielleicht, dank der sich in den inzwischen vergangenen Jahrzehnten durch Agatha Christie und TV-Serien wie *Columbo* angehäuften Klischees, doch jener, welchen man als Zuschauer vom ersten Auftritt an am skeptischsten beobachtete, gerade weil er sich noch am unauffälligsten verhielt. Die Story holt heute keinen Hund mehr hinter dem Ofen hervor (und schaffe dies wahrscheinlich auch zu Beginn der 30er Jahre nicht mehr), weshalb wir sie links liegen lassen und uns auf die interessanteren Schauwerte dieses Films konzentrieren werden.

Das Wichtigste zuerst: Ja, der Film ist unterhaltsam und macht Spaß. Durch die im Lauf der Jahre unzählige Male wiederholte *Whodunit*-Handlung wird diese Freude natürlich eingeschränkt und durch die Vorlage in Form eines Bühnenstücks wirkt er streckenweise sehr theaterhaft. Die meisten Szenen spielen sich im Wohnzimmer des Hauses ab. Hin und wieder trifft man auf die für Theateraufführungen typische Erzählweise, daß Protagonist A die Bühne nach rechts verläßt und kurz darauf Protagonist B diese von links betritt. Man sieht dem Film seine Herkunft an. Aber das stört zum Glück nicht weiter, denn er ist nach den Gesetzen der Leinwand und nicht jenen der Bühne inszeniert. Das bedeutet, daß er abwechslungsreich und straff erzählt ist, nicht zu dialoglastig und Roland West immer rechtzeitig die Szenerie wechselt, so daß ein Gefühl der Monotonie erst gar nicht aufkommt.

Das unmittelbarste Überbleibsel der Bühnenvorlage sind die oftmals humorvollen Dialoge. Wie die meisten anderen *haunted house spoofs* beinhaltet dieser Film etliche Merkmale einer Komödie und wie die Stummfilme dementsprechend auch handlungsbetonten Humor, also Slapstick. Der Schwerpunkt liegt jedoch auf spitzzüngigen Dialogen. **The Bat Whispers (1930)** ist meilenweit davon entfernt, ein Schenkelklopfer zu sein und er widmet sich auch dem Horror weitaus stärker als der Komödie. Die Mischung aus Grusel, Humor und Rätselraten funktioniert *mindestens* genauso gut wie in **The Cat and the Canary (1927)**. Was die Faszination dieses Films ausmacht, ist weniger der Spaßfaktor. Die Filmhistoriker bejubeln **The Bat Whispers (1930)** als Meisterwerk und einige bezeichnen ihn sogar als den besten Horrorfilm der 30er Jahre. Das mit dem Meisterwerk kann man noch akzeptieren, aber den Film gleich auf den Thron zu heben, erscheint doch als arg übertrieben, denn dazu ist die Konkurrenz der folgenden Jahre einfach viel zu stark. Aber diese Aussagen kommen nicht zustande, weil sie von inkompetenten Spinnern verbreitet wurden, sondern weil die handwerklichen und künstlerischen Aspekte des Films die Meßlatte unglaublich hoch gelegt haben - so hoch, daß es den im weiteren Verlauf des Jahrzehnts gedrehten Fil-

men in der Tat nicht gelang, **The Bat Whispers (1930)** zu übertrumpfen. Der Film verdankt seinen Status vor allem der wundervollen Regiearbeit Roland Wests, dem Ideenreichtum bei den Spezialeffekten und den eingebrachten technischen Innovationen.

Beginnen wir mit der Regiearbeit. Viele Filminteressierte haben Schwierigkeiten, zwischen Leistungen des Regisseurs eines Films und jener des Kameramannes zu unterscheiden. Bei **The Bat Whispers (1930)** ergibt sich die seltene Gelegenheit, einen Film in zwei verschiedenen Fassungen zu sehen, welche parallel von zwei verschiedenen Kameramännern unter unterschiedlichen Bedingungen gefilmt wurden. Man muß hier lediglich die beiden Versionen miteinander vergleichen und die Gemeinsamkeiten in den Bildern der Szenen herausuchen. Da Roland West als Regisseur bei beiden Fassungen des Films die eigentliche Konstante darstellt, kann man davon ausgehen, daß diese Gemeinsamkeiten dann auch ihm zugeschrieben werden können.

Wenn man diesen Vergleich zieht, fällt auf, daß sich die Bilder zumeist nur in der Bildkomposition unterscheiden, was bedingt durch die beiden unterschiedlichen Bildformate nahezu unvermeidlich ist. Viele Regisseure überlassen das stilvolle Ablichten einer Szenerie ihrem Kameramann und geben diesen nur Richtlinien mit auf den Weg. Roland West hingegen behielt die Ausleuchtung der Szenen in seiner eigenen Verantwortung. Dafür spricht auch, daß mehrere Einstellungen in der 65mm-Version sehr an eine zu breit geratene 35mm-Inszenierung erinnern. Sehr oft bleiben die Randbereiche des 65mm-Bildes ungenutzt, ja sogar schwarz. Auch versammeln sich die Darsteller häufig im mittleren Drittel des Bildes, während die weiter außen liegenden Partien des Bildes nur Kulissen zeigen. Kein erfahrener Kameramann hätte derartiges gutgeheißen und diese Probleme sind nur damit zu erklären, daß ein Regisseur, kein Fotograf, am Werk war, der schon zu viele Filme gedreht hatte, um sich von jetzt auf nachher einen anderen Stil der Inszenierung einfallen zu lassen.



*Die Folgen des Expressionismus, Bild 1: Detective Anderson belauscht
Dales Telefonat mit Mr. Fleming. Schauen Sie sich dieses Spiel mit
Licht und Schatten an. Nein, es ist keine Montage.*

Die Bilder selbst sind durchaus beeindruckend. Aber nur vordergründig. Die Szenerie ist den ganzen Film hindurch auffallend düster gehalten, **The Bat Whispers (1930)** ist von Dunkelheit dominiert. Eine exquisite Beleuchtung sorgt für wunderbare Spiele mit Licht und Schatten, welche durchaus zu beeindruckend in der Lage sind. Dem Kenner der Filmgeschichte fällt jedoch sofort auf, daß es sich nicht um eine Innovation handelt, sondern vielmehr um die konsequente Fortführung einer solchen. **The Bat Whispers (1930)** ist ein durch und durch expressionistischer Film, so stark, daß man glauben könnte, Roland West sei bei deutschen Filmemachern in die Schule gegangen. **The Bat Whispers (1930)** läßt keinen Zweifel daran offen, daß er ohne die künstlerische Vorarbeit von Leuten wie Murnau, Wiene und Leni nicht in der uns heute vorliegenden Gestalt daherkommen würde. Aber Roland West kopierte nicht nur die Werke der deutschen Expressionisten. Das hätte auch nichts gebracht, denn **The Bat Whispers (1930)** ist ein durch und durch amerikani-

scher Film, welcher sich an amerikanische Sehgewohnheiten richtet. Außerdem zeigen die anderen noch existierenden Filme Roland Wests, daß er derartiges auch gar nicht nötig gehabt hätte. **The Bat Whispers (1930)** ist vielmehr ein gutes Beispiel dafür, welche Pionierarbeit der deutsche Film leistete und daß er Grundlagen des Kinos schuf. Den expressionistischen Meisterwerken der 20er Jahre kann man anlasten, daß der Expressionismus häufig dem Selbstzweck diene, es waren „Filme mit Kunst darin“. **The Bat Whispers (1930)** hingegen ist nicht kunst-, sondern zweckorientiert. Man sitzt nicht im Sessel und bewundert die künstlerischen Bilder, welche über die Leinwand flimmern, sondern man gibt sich der Stimmung hin, welche sie erzeugen. Sei es Horror, der film noir oder auch durchschnittliches Spannungskino - viele der großen Vertreter des Films arbeiten mit den Techniken der Expressionisten. **The Bat Whispers (1930)** gehört zu den frühesten Vertretern des amerikanischen Tonfilms, welche hiervon Gebrauch machen, um eine spannungsträchtige Grundstimmung aufzubauen und Emotionen bei den Zuschauern zu provozieren. Viele der Filme Hollywoods aus den 30er Jahren halten sich hier zurück und konzentrieren sich auf die erzählte Geschichte, die Bauten oder Kostüme und die meisten leiden gleichzeitig auch unter einem Mangel an Glaubwürdigkeit, gerade weil der Funke von der Leinwand nicht zu den Herzen der Zuschauer überspringt. **The Bat Whispers (1930)** hat dieses Problem nicht im entferntesten und hierdurch erscheint der Film als wegweisend und seiner Zeit voraus. Man sollte sich jedoch von den Bildern nicht blenden lassen und den Film diesbezüglich überbewerten; Roland West zelebrierte einen Stil, für welchen viele Jahre später Werke wie **The Spiral Staircase (1946)** und *The Third Man (1949)* gefeiert wurden, aber es handelte sich nicht um *Innovation*, sondern um *Evolution*.



Die Folgen des Expressionismus, Bild 2: Detective Anderson verhört Dale. Beachten Sie hier die verschiedenen Elemente des Bildes: Dale, Anderson und der schief ins Bild ragende Kerzenleuchter. Letzterer trägt nichts zum Inhalt der Szene bei, aber sehr wohl zum Inhalt der Einstellung. Ein ordinärer Close-Up auf die beiden Darsteller würde die Einstellung uninteressanter gestalten. Durch die direkte Beleuchtung des Gesichts Anderson dominiert er die Szene und setzt die nur indirekt beleuchtete Dale hiermit nicht nur durch seine Worte, sondern auch visuell unter Druck.

Eine Spezialität in Roland Wests bisherigem Werk waren Spezialeffekte und atemberaubende Actionszenen. Vom Zweikampf auf den Telegraphenmasten aus **The Monster (1925)** bis hin zu den Modellbauten aus **The Bat (1926)** zeigte sich Roland West immer von einem hohen Maß an Kreativität und Experimentierfreude geleitet. **The Bat Whispers (1930)** ist hier keine Ausnahme. Die Eröffnungsszene, in welcher die Kamera die Front eines Wolkenkratzers entlang in die Tiefe stürzt und dann punktgenau vor der Ausfahrt des Polizeihauptquartiers zur Ruhe kommt, stellt einen der spektakulärsten Auftakte eines Films aus jener Epoche dar. Für diese Szene wurde der Wolkenkratzer und die Umgebung um ihn herum, ebenso wie alle anderen Landschafts- und Gebäudeaufnahmen, als Modell nachgebaut. Die

Autos und Passanten auf der Straße, welche während des Sturzes in die Tiefe sichtbar sind, wurden per Stop-Motion-Technik animiert. Die Szene ist sehr liebevoll gestaltet und ist auch heute noch beeindruckend. Sie zeigt, ebenso wie die anderen Modellkamerafahrten, auch die Grenzen der damaligen Tricktechnik auf, denn der Übergang zwischen den Modellaufnahmen und den darauf folgenden Realfilmszenen ist stets recht holprig. Hier sogar extrem, denn die Passanten auf der Straße vermehren sich von einem Einzelbild auf das folgende - und schlimmer noch, sie wechseln sogar die Positionen.

Ein anderer Kameratricks ist jedoch schon ausgesprochen formvollendet. In dieser Szene läuft Detective Anderson durch das Wohnzimmer hinaus auf die Terasse, springt über deren Geländer hinweg und rennt die Zufahrtsstrasse entlang. Die ganze Zeit über folgt ihm die Kamera auf dem Fuße, auch bei dem Sprung über das Geländer. Das Faszinierende hierbei ist, daß die Kamera nicht ihre Höhe ändert oder gar wackelt. Die Steadycam, mit welcher solche Szenen in der Regel gedreht werden, war damals jedoch noch nicht erfunden⁵. Roland West ließ für diese Szene einen speziellen Dolly, einen Kamerawagen, entwickeln. Normalerweise wurden diese Wagen auf Schienen geführt und waren eher unhandliche, schwere Geräte. **The Bat Whispers (1930)** zeigt, daß dies entgegen der landläufigen Meinung nicht generell so war. Der hier benutzte Dolly war sehr leichtgewichtig und der gleiche, welcher auch für die Modellaufnahmen und Kamerafahrten durch Fensterrahmen benutzt wurde. Er fuhr nicht auf Schienen, sondern auf Rädern und konnte notfalls sogar getragen werden. Für Fahrten durch Fenster oder über das Balkongeländer konnte er auch auf als Führung dienende Stangen montiert werden und so den Eindruck erwecken, die Kamera flöge durch die Luft. Ziemlich geniale Sache und noch viele Jahre später alles andere als Standard in Hollywood.

Die für heutige Zuschauer auffälligste Inspiration des Films ist jedoch *The Bat* selbst. Der Film ist heute vor allem dafür bekannt, daß er Bob Kane zu seinem Comichelden Batman inspirierte und die Gemeinsamkeiten sind in der Tat nicht zu übersehen. *The Bat* verfügt über einen langen Umhang, welcher ihm die Silhouette einer Fledermaus verleiht, sobald er die Arme ausbreitet. Er ist völlig in Schwarz gekleidet und seine Gesichtsmaske läßt lediglich die Augen des darunter befindlichen Menschen erkennen, der Rest des Körpers erscheint wie ein wandelnder Schatten. Lediglich die spitzen Fledermausohren Batmans fehlen noch, dann hätte man von einer 1:1-Kopie sprechen können. Selbst der Charakter der beiden Figuren ist sich ähnlich, denn Batman wirkt auf seine Umwelt als exakt jene Bedrohung, welche *The Bat* bereits personifiziert.



Der maskierte Schurke wankt auf die Kamera zu zu. Es handelt sich um eine subjektive Kamera, welche den Zuschauer in den Körper von Dale versetzt, welche von dem geheimnisvollen Verbrecher bedroht wird.

⁵Die Steadycam wurde erst ein halbes Jahrhundert später für Stanley Kubricks **The Shining (1980)** entwickelt.

65mm vs. 35mm

Hier haben Sie die Gelegenheit, die auf den vorhergehenden Seiten abgebildeten Szenen-
fotos aus der 65mm-Fassung mit jenen aus der 35mm-Fassung zu vergleichen.



Die Befragung des Ouija-Bretts



Das Anwesen Mr. Flemings



Anderson belauscht das Telefonat



Anderson verhört Dale

Eine wunderbare Szene des Films ist hier, als *The Bat* Dale bedrängt. Der Raum ist dunkel und man kann nur eine entfernt liegende Wand erahnen, als sich dort plötzlich der Schatten des maskierten Bösewichts erhebt, langsam und bedrohlich, wie ein erwachendes Monster. Aus dem Schatten schält sich *The Bat* heraus, welcher sich langsam auf die Kamera zu bewegt. Er nähert sich immer weiter und das letzte, was man von ihm sieht, sind die böartigen Augen unter der geheimnisvollen Maske - dann setzt Dale zu einem gellenden Schrei an, Schnitt. Solche Szenen und natürlich das Kostüm von *The Bat* machen **The Bat Whispers (1930)** zum Pflichtprogramm für Fans des dunklen Ritters.

Die letzte große Besonderheit des Films ist das Ende. *The Bat* ist entlarvt, die Welt wieder in Ordnung und die Kamera setzt vom Schauplatz des Geschehens zurück in eine Totale, als sich plötzlich ein Theatervorhang auf der Leinwand schließt, als ob alles auf einer Bühne stattgefunden hätte. Ein junger Mann marschiert von rechts auf die Bühne, unter seinen Arm ein Schild mit der Aufschrift *The End* geklemmt.

Doch er wird zurückgepiffen. Der Vorhang öffnet sich wieder und die Kamera rückt wieder näher auf die Bühne. Im Hintergrund der Bühne fällt ein Seil von der Decke herab und der Schatten von *The Bat* gleitet daran herab. Doch anstelle des Superschurken tritt der Hauptdarsteller Chester Morris ins Scheinwerferlicht und richtet seine Worte an die Zuschauer im Kino. Er appelliert an sie, Stillschweigen darüber zu bewahren, wer denn *The Bat* nun wirklich sei, damit auch andere Personen den Film noch in seinem vollen Umfang genießen können.

Nun denn. Daran haben wir uns in diesem Kapitel ja auch brav gehalten. Wobei dies aber auch nicht viel daran ändert, daß sich heutige Zuschauer bereits zur Hälfte des Films schon denken können, daß nicht der Gärtner der Mörder ist, sondern ... naja, ich verrate hier nichts, aber es ist recht offensichtlich.

Der Film hinterläßt beim Zuschauer jedoch auch drei Fragezeichen. Das erste ist die Frage, weshalb Hugo Riesenfeld in den Credits des Films als Verantwortlicher für die Musik genannt wird. Das Problem hierbei ist nämlich, daß in dem Film keine musikalische Begleitung vorhanden ist. **The Bat Whispers (1930)** ist wie viele Filme, welche in den frühen 30ern entstanden, ein Zeugnis für den noch nicht ausgereiften Umgang mit den Möglichkeiten des Tonfilms. Bei Stummfilmen war es üblich, Filme musikalisch zu begleiten, doch bei Tonfilmen tat man sich hiermit ausgesprochen schwer. Zuerst gab es überhaupt keine Filmmusiken. Kurz nach **The Bat Whispers (1930)** begann man damit, klassische Musik zu verwenden - zum Beispiel wurden Filme von Universal des öfteren mit den Klängen von Peter Iljitsch Tschaikowsky eröffnet. Bis zur Etablierung von Filmmusiken als generell vorhandenes Element von Filmen sollte es noch einige Zeit dauern. Im Falle von **The Bat Whispers (1930)** werden Sie jedoch bemerken, daß der Film nicht nur tief in die visuelle Trickkiste greift, sondern auch in die akustische. Die Musik dieses Films ist die für einen Film dieses Jahres außergewöhnlich hohe Dichte an Toneffekten. Die Palette reicht von heulenden Hunden und Donnerhall über lautes Herzklopfen bis hin zu bedrohlichem Grummeln, sobald es unheimlich wird. **The Bat Whispers (1930)** zeigt sich auch bei den produzierten Geräuschen von einer sehr zukunftsweisenden Seite.

Die zweite Frage ist, wie es mit den Bildformaten weitergehen sollte. **The Bat Whispers (1930)** nutzte das Breitwandformat zwar noch nicht völlig aus, zeigte aber doch bereits, welche Möglichkeiten darin stecken. Und es blieb ja auch nicht der einzige Film, Fox Film zog zum Beispiel mit dem Western *The Big Trail (1930)* nach und präsentierte hier John Wayne, wie er über 70mm breite Filmnegative ritt. Aber dennoch blieb Widescreen bis in die 50er Jahre hinein lediglich eine kleine Randnotiz, eine Obskurität der frühen 30er. Der Grund dieser Entwicklung liegt im wirtschaftlichen Denken begründet. Die 65mm-Fassung von **The Bat Whispers (1930)** wurde mangels entsprechender Kinos nur sehr selten gezeigt und die Kinobetreiber, welche schließlich schon durch die verschiedenen Tonformate finanziell geplagt wurden, protestierten zunehmend gegen den einsetzenden Technikwahn.

Die Folge war, daß im November 1930 die Verwendung von Widescreen-Filmmaterial in Hollywood verboten wurde.

Durch dieses Verbot und die hohen Produktionskosten des Films floppte **The Bat Whispers (1930)** grandios. Die 65mm-Fassung wurde erst wieder im Jahr 1988 in New York aufgeführt, nachdem der viele Jahrzehnte als verloren geglaubte Film wieder entdeckt und restauriert worden war.



Am Ende des Films wird das Publikum darauf eingeschworen, anderen Personen ja nichts über den Ausgang der Geschichte zu verraten.

Das dritte Fragezeichen betrifft den weiteren Verbleib Roland Wests. Der Mann war offenkundig ein Genie und gerade mal 43 Jahre alt, als er **The Bat Whispers (1930)** drehte. Ein Mann mit einer großen Zukunft, aber was ist aus ihm geworden?

Nun, er erlag den Verlockungen des Weibes.

Roland Wests Abstieg begann im September 1930, als er an einer Segeltour nach Catalina Island teilnahm. Dort traf der verheiratete Roland West auf eine Komödiantin aus Hal Roachs Truppe, Thelma Todd. Roland West verliebte sich in die Blondine und versprach ihr eine Rolle im neuen Film von Howard Hughes, dem Drama *Hell's Angels (1930)*. Hal Roach intervenierte umgehend und pochte auf die Einhaltung des Vertrages, welcher Thelma Todd an ihn band und an ihrer Stelle wurde Jean Harlow für den Film verpflichtet. Roland West reagierte stinksauer und schließlich ließ sich Hal Roach auf einen Kompromiß ein. Er sicherte Roland West zu, daß Thelma Todd in dessen nächsten Film mitspielen dürfe.

Dieser Film, *Corsair (1931)* schildert die Geschichte eines Footballspielers, welcher zunehmend in kriminelle Kreise hineinschlittert. *Corsair (1931)* war ein kollosaler Flop an den Kinokassen. Roland West verlor die Unterstützung der United Artists und beschloß, sich bis auf weiteres aus dem Filmgeschäft zurückzuziehen. Er ließ einen Flügel seiner Villa in ein Café umbauen, welches den Namen von Thelma Todd trug. Zu diesem Zeitpunkt war Roland West immer noch verheiratet.

An einem Morgen des Jahres 1935 fand man Thelma Todds übel zugerichtete Leiche hinter dem Fahrersitz ihres Autos, welches in der zu ihrer Garage gehörenden Wohnung geparkt war.

Der Leichenbeschauer stellte ungeachtet des Zustands der Toten eine Bescheinigung über Tod durch Kohlenmonoxidvergiftung aus. Es dauerte nicht lange, bis zu Tage kam, daß Thelma Todd und Roland West am Vorabend ihres Todes einen Streit hatten, bei welchem kräftig die Fetzen flogen. Roland West wurde daraufhin verhaftet und zum Hauptverdächtigen des Mordes an Thelma Todd erkoren.

Doch ungeachtet der Gerüchte, daß Roland West seine Geliebte zu Tode geprügelt und dann hinter das Steuer ihres Wagen gesetzt habe, konnte ihm vor Gericht keine Schuld nachgewiesen werden. Sein Ruf war jedoch in höchstem Maße ramponiert. Er zog sich gänzlich aus dem öffentlichen Leben zurück. 1938 wurde das Café geschlossen und seine Ehe end-

lich geschieden.

Thelma Todds Tod wurde nie aufgeklärt. Es heißt, Roland West habe, als er im Jahr 1952 in Santa Monica im Sterben lag, einem Reporter den Mord an Thelma Todd gestanden. Aber es wird bezweifelt, daß dieses Geständnis mehr war als der Versuch, ein letztes Mal die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Die Filmhistoriker und Kriminalisten sind sich weitgehend einig, daß die Mörder woanders zu suchen seien. Thelma Todd und Roland West hatten Kontakte zum Drogenmilieu und es erscheint als weitaus wahrscheinlicher, daß Roland West es hier mit Menschen zu tun hatte, deren Einfluß und Macht größer war, als er selbst es sich je hätte erträumen können.

Kapitel 43

1930

1930 war ein Jahr des filmischen Umbruchs. Der Tonfilm setzte sich endgültig durch und sogar in Berlin erklangen erstmals gesprochene Worte zu Fox Films Nachrichtensendung. In London erschien im *Daily Express* erstmals der Abdruck des aktuellen Fernsehprogramms. Der oscarprämierte *All Quiet on the Western Front* (1930) definierte zusammen mit G.W. Pabsts *Westfront 1918* (1930) den Antikriegsfilm und in dem sich allmählich immer brauner färbenden Deutschland wurde Erich Maria Remarques Romanvorlage *Im Westen nichts Neues* verboten. Das deutsche Kino brachte mit *Die drei von der Tankstelle* (1930) und *Der blaue Engel* (1930) zwei nationale Filmklassiker hervor, welche auch den Karrieren von Heinz Rühmann und Marlene Dietrich halfen. In Frankreich schuf sich Luis Buñuel mit seinem ersten Spielfilm *L'âge d'or* (1930) eher wenige Freunde in der von ihm verhassten Bourgeoisie. Es war beileibe kein langweiliges Filmjahr. Aber Freunde des Horrorfilms hatten es wieder einmal schwerer als der durchschnittliche Kinogänger, denn die Anzahl der diesjährigen Produktionen hielt sich in Grenzen. Doch im Vergleich zum eher tristen Vorjahr begann sich Besserung am Horizont abzuzeichnen.

Zwei Jahre nach Henrik Galeens **Alraune** (1928) schickte sich Richard Oswald an, ein Tonfilm-Remake des Films zu drehen. In **Alraune** (1930)¹, der bislang vierten Verfilmung des Romans von Hanns Heinz Ewers, ist erneut Brigitte Helm in der Titelrolle zu sehen. Richard Oswald war klar, daß erst zwei Jahre vergangen waren, seit Brigitte Helm in Galeens Film für Aufsehen sorgte und daß seinem Film hierdurch (zu recht) der fade Beigeschmack des schnellen Geldes anheften würde. Oswald sagte sich, daß sich sein Film auf jedem Fall von seinem Vorgänger unterscheiden müsse und in seiner bodenlosen Inkompetenz beschloß er, seinen Film als möglichst realistisches Werk erscheinen zu lassen und bat auch Brigitte Helm, von ihrer Darstellung eines Vamps Abstand zu nehmen. Das Resultat ist ein Film, welchen man nach dem Ansehen gerne wieder aus der Erinnerung tilgen möchte. Oswald hatte nicht ansatzweise verstanden, wie die Geschichte um Alraune funktioniert. Sowohl der Roman als auch Galeens Film leben von der stillen Perversion der Geschichte um die aus dem Samen eines Erhängten und dem Leib einer Prostituierten künstlich gezeugten männervernichtenden Frau und dieser Faktor, von dem das ganze Gelingen eines Filmes abhängt, fehlt in **Alraune** (1930) vollständig. Stattdessen finden Unmengen schier endlos scheinender Dialoge statt; Zeugnisse davon, daß Oswald hier vor allem aus dem noch jungen Medium des Tonfilms Profit schlagen wollte.

32 Jahre später wurde der Roman ein weiteres und bislang letztes Mal verfilmt. **Alraune** (1952) bringt durch seine Hauptdarstellerin Hildegard Knef die Perversion und Laszivität wieder zurück, aber auch dieser Film kann trotz einer mit Erich von Stroheim und

¹ **Alraune**, aka **Daughter of Evil** (UFA, Deutschland 1930, Regie: Richard Oswald, Drehbuch: Charlie Roellinghoff, Richard Weisbach, nach dem gleichnamigen Roman von Hanns Heinz Ewers, Kamera: Günther Krampf, Darsteller: Brigitte Helm, Albert Bassermann, Harald Paulsen, Bernhard Goetzke, Käthe Haack, Adolf E. Licho, Agnes Straub, Martin Kosleck, Bildformat: 1.33:1, Tonformat: Tobis-Klangfilm, Laufzeit: ca. 103 Minuten)

Karlheinz Böhm durchaus exquisiten Besetzung nicht begeistern. Somit bleibt interessierten Filmfreunden nur der Griff zu Galeens Stummfilm aus dem Jahr 1928.

20 Jahre nach dem Tod des Exzentrikers Cyrus West versammeln sich seine Erben in seinem Schloß. Um Mitternacht soll der letzte Wille des Toten durch einen Notar verlesen werden. Doch das Testament hat einen anderen Inhalt, als die Erben sich erhofften. Das komplette Vermögen wird der jungen Annabelle West vermacht. Allerdings nur unter der Voraussetzung, daß ein noch in dieser Nacht ankommender Arzt ihr einen gesunden Verstand bescheinigt. Sollte Annabelle geistig nicht gesund sein, fällt das Erbe in den Schoß eines alternativen Erben, dessen Name in einem weiteren, im Tresor verschlossenen Umschlag steht. Die geprellten Erben wittern ihre Chance. Man muß nur Annabelle in den Wahnsinn treiben, um vielleicht doch noch an das Erbe zu kommen. Und so nehmen die unheimlichen Vorgänge ihren Lauf. Personen verschwinden, Geheimtüren öffnen sich und ein entflohener geisteskranker Verbrecher mit dem Namen *The Cat* streunt durch die Gänge des Schlosses.

Diese Inhaltsbeschreibung dürfte Ihnen bekannt vorkommen. Aber es handelt sich hierbei nicht um **The Cat and the Canary (1927)**, sondern um dessen Talkie-Remake **The Cat Creeps (1930)**². Paul Lenis Vorgänger lief noch immer in einigen Stummfilmkinos und es stellt sich die Frage, was Carl Laemmle dazu bewogen haben mag, eine Neufassung mit identischer Handlung und Atmosphäre zu drehen. Eine mögliche Antwort wäre, daß die Filmrechte an dem Stück ausliefen und man noch schnell eine Tonfilmfassung davon haben wollte. Der Film existiert heute nicht mehr und es ist schwer zu sagen, ob es sich um ein angemessenes Remake handelte. Das einzige, was wir noch zur Verfügung haben, sind zeitgenössische Quellen. Und wenn man diese konsultiert, sieht es für **The Cat Creeps (1930)** eher schlecht aus.

Die *New York Times* schrieb im November 1930, **The Cat Creeps (1930)** sei weder besser noch schlechter als der berühmte Vorgänger. Der Film sei lediglich überflüssig, denn er beinhalte absolut nichts, was nicht sowieso schon jedermann kenne, der das Original gesehen habe. Die Zeitschrift *Variety* äußerte sich noch unverblümt und schrieb, der Film sei derart belanglos, daß er über die erzählte Geschichte stolpere, die in der ersten Hälfte des Films am Aufbau des Szenarios nahezu erstickte.

Der Filmhistoriker John T. Soister schrieb³, daß er die auf Schallplatten aufgenommene Tonspur des Films gehört habe und die Dialoge über weite Strecken ebenso spärlich seien wie Toneffekte, der Film sei zu 40-45% seiner Laufzeit ein Stummfilm gewesen.

Der Film verschwand rasend schnell wieder in der Versenkung, was nicht unschuldig daran sein dürfte, daß er nicht für die Nachwelt erhalten blieb. Nachträglich eine konkrete Ursache für diesen Flop zu finden, ist schwierig. Der Film hatte eine hochinteressante Besetzung. Helen Twelvetrees war eine sehr begabte junge Darstellerin auf dem Weg nach oben, welche im Jahr zuvor in der melodramatischen Komödie *The Ghost Talks (1929)*⁴ auf sich aufmerksam gemacht hatte. Montagu Love war einer der führenden Filmbösewichte der 20er Jahre gewesen und daher ein bekannter Darsteller. Neil Hamilton ist heute vor allem durch seine Rolle als Commissioner Gordon aus der TV-Serie *Batman* bekannt. In der Besetzungsliste finden sich zwar keine Weltstars, aber auch kein Grund zu der Annahme, daß hier unterdurchschnittliche Leistung geboten worden wäre. Diese sind wir eher

²**The Cat Creeps** (*Universal, USA 1930, Regie: Rupert Julian, Drehbuch: Gladys Lehman, William Hurlbut, nach The Cat and the Canary von John Willard, Kamera: Hal Mohr, Jerry Ash, Make-Up: Jack P. Pierce, Darsteller: Helen Twelvetrees, Raymond Hackett, Neil Hamilton, Lilyan Tashman, Lawrence Grant, Jean Hersholt, Blanche Frederici, Montagu Love, Elizabeth Patterson, Theodore von Eltz, Bildformat: 1.20:1 (Movietone-Fassung), 1.33:1 (Vitaphone-Fassung), Tonformat: Movietone, Vitaphone, Laufzeit: ca. 71 Minuten*)

³John T. Soister, *Of Gods and Monsters: A critical guide to Universal Studios' Science Fiction, Horror and Mystery Films, 1929-1939*, McFarland & Company, Inc., S. 74f.

⁴*The Ghost Talks (1929)* hat einen irreführenden Titel. In dem Film kommt kein Geist vor. Es handelt sich nicht um einen Horrorfilm und daher wurde er in diesem Buch auch nicht erwähnt. *The Ghost Talks (1929)* wurde per Zufall bekannt, weil einer seiner Charaktere den Namen Christopher Lee trägt und manche Chronisten hier den Namen der Hauptperson für jenen des Darstellers hielten, anstelle kurz nachzudenken.

von dem Mann gewohnt, welcher sich erneut (und glücklicherweise zum letzten Mal) auf den Regiestuhl verirrt hatte: Rupert Julian. Man darf wohl annehmen, daß der Mann, welcher sich einst alle Mühe gab, **The Phantom of the Opera (1925)** in den Sand zu setzen und auch danach nur Mist ablieferte, bei **The Cat Creeps (1930)** ebenfalls die Chance zu phänomenalem Scheitern nutzte und deshalb von Carl Laemmle im zarten Alter von gerade mal 41 Jahren in die Wüste geschickt wurde. **The Cat Creeps (1930)** riecht streng nach völliger Fehlkalkulation - dem Markenzeichen Rupert Julians.

Ein wesentlich besserer Film dürfte **La voluntad del muerto (1930)**⁵ gewesen sein. Hierbei handelte es sich um eine spanischsprachige Version von **The Cat Creeps (1930)**, welche parallel entstand, in den gleichen Sets gefilmt, aber von einem anderen Team. Doch auch **La voluntad del muerto (1930)** reihte sich in die Riege der verlorenen Filme ein. Das von Gladys Lehman und William Hurlbut für **The Cat Creeps (1930)** verfasste Drehbuch wurde von Baltasar Fernández Cué an spanische Gepflogenheiten angepasst, unterbezahlt (aber dennoch kompetente) Darsteller mit mexikanischer und spanischer Abstammung wurden angeheuert und der Amerikaner George Melford übernahm die Regie. Obwohl der Film auf dem gleichen Drehbuch basiert, ist seine Laufzeit um eine Viertelstunde höher als jene der amerikanischen Version. Seine Uraufführungen erlebte der Film 10 Tage nach **The Cat Creeps (1930)** am 20. November 1930 in Mexico City und am 9. Dezember in Madrid, bevor er ein halbes Jahr später zu einem Siegeszug durch Südamerika ansetzte. Doch leider überlebten von diesem Film lediglich einige Werbefotos. Selbst zeitgenössische Zeitungsartikel sind kaum aufzutreiben und so bleibt der unangenehme Beigeschmack, daß man mit diesem Film eine kleine Perle der Universal verpasst haben könnte.

In **La fin du monde (1930)**⁶ beschäftigte sich Abel Gance mit einer apokalyptischen Vision. Ein Astronom entdeckt einen gigantischen Kometen, welcher auf die Erde zurast. Der Weltuntergang scheint hierdurch als sicher. Im Gegensatz zu George Pal, der in *When Worlds Collide (1956)* eine Rakete bauen ließ, um der Arche Noahs gleich einige Auserwählte auf eine andere Welt zu bringen, blieb Abel Gance erdverbunden und erforschte die sozialen und ethischen Auswirkungen. Wenn jedermann weiß, daß er nur noch zehn Tage zu leben hat, was wird dann passieren? Jean, der Bruder des Astronomen, ist ein religiöser Fanatiker. Er beschließt, zumindest die Moral zu retten. Jean beginnt einen religiösen Kreuzzug gegen den Verfall der Sitten und predigt nicht nur Moral, sondern zunehmend auch faschistoides Gedankengut. Aber er kann den Niedergang der Werte nicht aufhalten. Noch bevor die Naturkatastrophe über die Menschheit hereinbricht, wird das Land von Plünderungen und Orgien regiert. Die Menschen lassen ihre Triebe und Gelüste freien Lauf, denn Konsequenzen sind nun ja nicht mehr zu befürchten. Jean verfällt zunehmend in den Wahnsinn und hält sich am Ende für Jesus höchstpersönlich, als er vom aufgebrachtsten Mob gekreuzigt wird.

Abel Gance führte nicht nur die Regie, sondern übernahm auch die Rolle Jeans. Diese märtyrerhafte Selbstdarstellung löste damals teils verheerende Kritiken aus. Der Film wurde von den Produzenten umgeschnitten und um fast eine halbe Stunde gekürzt, wobei der größte Teil der Szenen Jeans der Schere zum Opfer fiel. Ein Prolog wurde hinzugefügt, welcher den Plot als realistischer erscheinen lassen soll. Doch diese nachträglichen Änderungen zerstörten letztlich Abel Gances Regiearbeit und Timing, so daß nur ein eher lächerliches Science Fiction-Filmchen von dem übrig blieb, was im Original ein zwar zweifel-

⁵**La voluntad del muerto**, aka **El gato y el canario** (Universal, USA 1930, Regie: George Melford, Drehbuch: Gladys Lehman, William Hurlbut, Baltasar Fernández Cué, nach *The Cat and the Canary* von John Willard, Kamera: George Robinson, Dialogregie: Enrique Tovar Avalos, Make-Up: Jack P. Pierce, Darsteller: Lupita Tovar, Antonio Moreno, Paul Ellis, Andrés de Seguro, Soledad Jiménez, María Calvo, Roberto Guzmán, Lucio Villegas, Conchita Ballesteros, Laufzeit: ca. 87 Minuten)

⁶**La fin du monde**, aka **End of the World** (L'Écran d'Art, Frankreich 1930, Regie: Abel Gance, Drehbuch: Abel Gance, Jean Boyer, André Lang, nach einer Geschichte von Camille Flammarion, Kamera: Roger Hubert, Jules Kruger, Nikolas Roudakoff, Darsteller: Abel Gance, Victor Francen, Jeanne Brindeau, Georges Colin, Collette Darfeuil, Laufzeit: ca. 91 Minuten)

haftes, aber dennoch ambitioniertes, religiös inspiriertes Traktat war. Die ungeschnittene Originalfassung dieses Stummfilms gilt als verschollen. Und die erhältliche Fassung mit 55 Minuten Laufzeit ist der Rede nicht wert.

First National Pictures konnte sich auch nicht zurückhalten und leierte ebenfalls die Produktion eines Remakes an. Auch **The Gorilla (1930)**⁷ war ursprünglich ein Bühnenstück und drei Jahre zuvor in Form des Filmes **The Gorilla (1927)** von First National Pictures veröffentlicht worden. Die Neufassung war etwas weniger slapsticklastig und orientierte sich mehr an dem Bühnenstück, welches im Gewand eines Thrillers daherkam. Aber dank der käsigten Handlung dieser „Thrillerkomödie“ merkt man davon nichts mehr.

Der alte Cyrus Stevens wurde in seinem großen, alten und natürlich unheimlichen Haus ermordet. Die zwei Polizisten Garrity und Mulligan, die beide nicht mit einem Übermaß an Intelligenz gesegnet sind, nehmen sich des Falles an. Im Laufe der Zeit mehren sich die Hinweise auf einen Gorilla als Täter.

Und nun kommt das neue Handlungselement dieses Remakes. Es war wahrscheinlich als Bereicherung gedacht, aber es ist letztlich so bescheuert, daß man wohl nicht glauben kann, was sich da gerade auf der Leinwand abspielt. Die beiden Polizisten kommen auf die Idee, daß es ganz gut wäre, wenn man den Gorilla in eine Falle lockt. Und Garrity beschließt, aus welchem Grund auch immer, daß dies am ehesten gelänge, wenn er sich ein Gorillakostüm überstülpt.

Tja, heute könnte man derartiges nicht mehr in ein Drehbuch schreiben. Es sei denn, man wolle einen verkappten Tierporno drehen, aber 1930 schien der Gedanke wohl nicht allzu abwegig gewesen zu sein. Aber es geht noch weiter.

Mulligan wundert sich, wie er denn den verkleideten Garrity von dem echten Gorilla unterscheiden könnte. Garrity hat die rettende Idee: Er bindet sich ein weißes Haarband um den Hals. Jener Gorilla, welcher das Haarband trägt, soll dann also der liebe Gorilla sein, jener ohne Verzierung der böse. Und wie könnte es anders sein: Nicht Garrity findet den Gorilla, sondern der Gorilla findet ihn. Er klaut Garrity das Haarband und legt es sich selbst um den Hals und somit beginnt ein Verwechslungsspielchen.

Das Ganze spielt sich natürlich unter Zuhilfenahme zweier Gorillakostüme statt, die als solche auch erkennbar sind, bis hin zu den Knöpfen. Inzwischen gilt auch dieser Film als verloren, weshalb nicht mehr herauszufinden ist, ob die Handlung nur schwachsinnig ist oder tatsächlich Schmerzen bereitet. Es gibt aber noch eine Handvoll Filmausschnitte, welche letzteres als wahrscheinlicher aussehen lassen.

Ingagi (1930)⁸ ist ebenfalls ein Film mit einem Gorilla, aber dieser Film gehört zu den interessanteren Vertretern dieses Subgenres. Prinzipiell ein Abenteuerfilm, dient **Ingagi (1930)** als Blaupause für die Exploitation- und Kannibalenfilme der 70er Jahre.

Eine Expedition reist in den Kongo, um Gerüchte über einen Stamm zu überprüfen, welcher angeblich einen Gorilla als Gottheit verehrt. Die Hinreise gestaltet sich als schwierig und nach einigen durchlebten Abenteuern erreicht die Gruppe endlich den Stamm der Eingeborenen und der Film schlägt in Horror um. Die Expedition beobachtet eine Zeremonie, in welcher eine Jungfrau dem riesigen Gorilla geopfert wird. Der Gorilla entführt die junge Frau in den Urwald und die Expeditionsteilnehmer brechen auf, um sie aus der Gewalt des Riesenaffen zu befreien.

Der Film erregte die Gemüter der Öffentlichkeit. Nicht etwa wegen der authentischen Auf-

⁷**The Gorilla** (First National Pictures, USA 1930, Regie: Bryan Foy, Drehbuch: Harrison Orkow, Herman Ruby, nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Ralph Spence, Kamera: Sid Hickox, Darsteller: Joe Frisco, Harry Gribbon, Walter Pidgeon, Lila Lee, Laufzeit: ca. 65 Minuten)

⁸**Ingagi** (Congo Pictures / RKO Radio Pictures, USA 1930, Regie: William Campbell, Drehbuch: Adam Shirk, Kamera: L. Gillingham, Ed Joyce, Harold Williams, George Summerton, Fred Webster, Musik: Edward Gage, Darsteller: Sir Hubert Winstead, Daniel Swayne, Charles Gemora, Arthur Clayton, Louis Nizor, Laufzeit: ca. 75 Minuten)

nahmen des Dschungels, sondern wegen der Opferszene, in welcher das Opfer mit entblößtem Busen zu sehen war. Die Protestwelle war so groß, daß der Film zuerst nur in sehr wenigen Kinos gezeigt wurde. 1931 kam es dann jedoch ungeachtet der erneut einsetzenden Proteste zu einem landesweiten Release und der Film spielte sagenhafte 4 Millionen Dollar ein.

Es gibt noch einen Film namens **Son of Ingagi (1940)**, der allerdings nur durch seinen Titel den Eindruck erweckt, eine Fortsetzung des Skandalfilms von 1930 zu sein.

Liliom (1930)⁹ erzählt von dem zwielichten Gesellen und Frauenprügler Liliom, welcher nach seinem Tod im Fegefeuer landet. Er bekommt aber die Chance, ein letztes Mal zur Erde zurückzukehren, um dort eine gute Tat zu begehnen. Der Film basiert auf dem gleichnamigen Bühnenstück von Ferenc Molnár und ist eher mißraten. Die Sets sind von recht billiger Natur und der Hauptdarsteller Charles Farrell eine Fehlbesetzung. Das einzige Highlight des Films ist der Tod Lilioms. In dieser Szene braust der Zug, welches das Fegefeuer darstellt, von einer in der Nähe liegenden Achterbahn herab und hält vor Lilioms Fenster, um ihn einsteigen zu lassen. Der Stoff wurde drei Jahre später deutlich eindrucksvoller von Fritz Lang in **Liliom (1933)** verfilmt.

In **Outward Bound (1930)**¹⁰ finden sich die Passagiere eines Schiffes inmitten einer nebelverhangenen Nacht in einem Rettungsboot wieder. Anfangs sind sie noch verwirrt, weil sie sich nicht erklären können, wie sie in diese Situation gekommen sind. Aber dann dämmert es ihnen: Sie sind Tote auf ihrer letzten Reise. Lediglich ein junges Liebespaar unterscheidet sich von den anderen. Sie begingen Selbstmord und möglicherweise waren sie noch am Leben, als die Schiffskatastrophe eintrat. Einer nach dem anderen muß nun vor *Thompson the Examiner* treten und seine Geschichte erzählen.

Von dem Film gibt es ein recht bekanntes Remake mit dem Titel **Between Two Worlds (1944)**, aber auch dieses Original ist nicht schlecht. Die Schauspieler agieren zwar sehr theaterhaft, aber der Film hat eine interessante Atmosphäre. Das Remake ist ausgereifter und somit besser, aber wenn sich die Chance ergibt, **Outward Bound (1930)** zu sehen, sollte man sie nicht verpassen. Der Film ist zwar kein Pflichtprogramm, aber zumindest interessant und besser als der Jahresdurchschnitt. Robert Milton leistete fundierte Arbeit und die Besetzung ist mit Douglas Fairbanks jr., Leslie Howard, Montagu Love und Helen Chandler auch nicht zu verachten. Hal Mohrs Kameraarbeit ist sehenswert.

Conrad Veidt sah mit dem Durchbruch des Tonfilms ein Problem auf sich zukommen. Er war der festen Überzeugung, daß dieser in Hollywood das Ende seiner Karriere bedeuten würde, denn sein Englisch war mit einem deutlichen deutschen Akzent versehen. 1930 verließ er daher die USA und begab sich zurück nach Deutschland. Einer der ersten Filme, die nach seiner Rückkehr entstanden, war **Rasputin: Dämon der Frauen (1930)**¹¹.

Veidt spielt Rasputin, den Hypnotiseur und Wunderheiler am Hofe des russischen Zaren, dessen Widersacher beschließen, ihn zu töten und der sich am Ende sehr resistent gegen die Bemühungen zeigt, ihn ins Jenseits zu schicken. Der Schwerpunkt dieses Films liegt in Rasputins Wirkung auf die Frauenwelt, wie sich aus dem Titel bereits erahnen läßt. Conrad Veidt gibt sich Mühe, den Film durch ein möglichst dämonisch aussehendes Schauspiel

⁹**Liliom** (Fox Film Corporation, USA 1930, Regie: Frank Borzage, Drehbuch: S.N. Behrman, Sonya Levien, nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Ferenc Molnár, Kamera: Chester Lyons, Musik: Richard Fall, Darsteller: Charles Farrell, Rose Hobart, Estelle Taylor, H.B. Warner, Lee Tracy, Walter Abel, Laufzeit: ca. 94 Minuten)

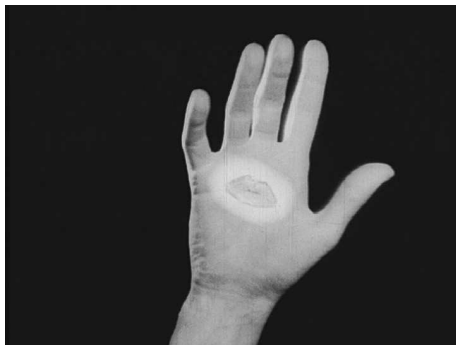
¹⁰**Outward Bound** (Warner Bros., USA 1930, Regie: Robert Milton, Drehbuch: J. Grubb Alexander, nach dem Bühnenstück von Sutton Vane, Kamera: Hal Mohr, Darsteller: Leslie Howard, Douglas Fairbanks jr., Beryl Mercer, Helen Chandler, Montagu Love, Lionel Watts, Alison Skipworth, Alec B. Francis, Dudley Diggs, Bildformat: 1.33:1, Tonformat: Vitaphone, Laufzeit: ca. 82 Minuten)

¹¹**Rasputin: Dämon der Frauen**, aka **Der Dämon der Frauen**, aka **Rasputin, Demon with Wives** (Gottschalk Tonfilm, Deutschland 1930, Regie: Adolf Trotz, Drehbuch: Ossip Dymow, Adolf Lantz, Conrad Linz, Kamera: Curt Courant, Darsteller: Conrad Veidt, Paul Otto, Hermine Sterler, Kenny Rive, Karl Ludwig Diehl, Alexandra Sorina, Brigitte Horney, Friedrich Gnaß, Paul Henkels, Laufzeit: ca. 82 Minuten)

zu retten, aber dieser Versuch scheitert. Veidt ist in der Rolle unglaublich und der sehr durchschnittliche Film letztlich nur aus historischen Gründen interessant. Ansonsten handelt es sich um ein völlig mißlungenes Werk. Der Film erlebte dann auch erst im Februar 1932 seine Uraufführung.

In einer Nebenrolle ist die späterhin in Deutschland sehr beliebte Schauspielerin Brigitte Horney zu sehen.

Paramount leitete **The Return of Dr. Fu Manchu (1930)**¹², das Sequel des im Vorjahr erschienenen **The Mysterious Dr. Fu Manchu (1929)**. Dr. Fu Manchu entflieht während seiner eigenen Beerdigung aus seinem Sarg und nötigt nun Dr. Petrie zur Entwicklung eines Serums, welches Katalepsie verursacht. Mit diesem Serum möchte er die Weltherrschaft eringen. Doch Nayland Smith ist schon unterwegs. Dieser Film ist absolut drittklassig, ein typisches Sequel. Weitere Fortsetzungen sollten dennoch folgen.



Der lebendige Mund in der Handfläche des Poeten

Ein wesentlich stärkerer Tobak kam erneut aus den Gefilden der französischen Surrealisten. Jean Cocteau's erster Spielfilm, **Le sang d'un poète (1930)**¹³ ist der mit Abstand künstlerisch wertvollste Film des Jahres, welcher den Horror tangiert, eine sehr persönliche Studie der Agonie eines Künstlers.

Der Film beginnt mit der Ansicht eines hohen Industrieschornsteins, der in sich zusammenzufallen beginnt. Ein harter Schnitt folgt und nun beginnt eine mehrteilige Odysee.

Ein Poet malt ein Bild von einem lebenden Mund. Doch anstelle auf der Leinwand

zu verbleiben, springt der Mund in die Handfläche des Poeten. Der Poet wischt seine Hand am Gesicht einer Frauenstatue ab. Der Mund verbleibt auf der Statue und haucht ihr Leben ein.

Darauf wird der Poet dazu verdammt, durch die Hallen eines Hotels zu wandeln, welches er durch einen Spiegel betritt. Dort schaut der Poet durch Schlüssellocher in Räume. Anfangs nur leicht befremdend, werden die Dinge, welche er in den Räumen erblickt, immer krasser. Da gibt es ein Kind, welches mit Glöckchen verziert und als Dekoration an die Wand genagelt wurde. Ein Schuljunge wird von seinem eigenen Schal stranguliert. Dies alles sind Bilder, welche nur eine einzige Aufgabe haben. Es handelt sich hierbei um eines der grundlegenden Prinzipien des Horrors: das kompromißlose Provozieren von Emotionen. Diese Emotionen sind das eigentlich wichtige an Cocteau's erstem Meisterwerk. Sie ersetzen das Geschehen auf der Leinwand, welches nur als Mittel zum Zweck dazu dient, das Publikum die Pein des Poeten spüren zu lassen.

Nachdem der Poet Zeuge einiger solcher Szenen geworden ist, wird er gezwungen, rituellen Selbstmord zu begehen. Nach seiner Widergeburt flieht er zurück durch den Spiegel

¹²**The Return of Dr. Fu Manchu**, aka **New Adventures of Dr. Fu Manchu** (*Paramount Famous Lasky, USA 1930, Regie: Lloyd Corrigan, Drehbuch: Florence Ryerson*, basierend auf Charakteren von Sax Rohmer, *Kamera: Archie Stout, Darsteller: Warner Oland, O.P. Heggie, Jean Arthur, Neil Hamilton, Evelyn Hall, William Austin, Margaret Fealy, Shayle Gardner, Evelyn Selbie, Laufzeit: ca. 73 Minuten*)

¹³**Le sang d'un poète**, aka **The Blood of a Poet**, aka **Das Blut eines Dichters** (*Vicomte de Noailles, Frankreich 1930, Regie, Drehbuch, Schnitt: Jean Cocteau, Kamera: Georges Périnal, Musik: Georges Auric, Darsteller: Enrique Rivero, Elizabeth Lee Miller, Pauline Carton, Odette Talazac, Jean Desbordes, Barbette, Fernand Dichamps, Lucien Jager, Féral Benga, Laufzeit: ca. 55 Minuten*)

und zerstört die Statue. Hierdurch wird er selbst zu einer solchen. Einige Schuljungen bewerfen sich mit Schneebällen. Einer der jungen wird von einem Schneeball am Kopf getroffen, spuckt Blut und fällt tot nieder. Der Poet spielt ein Kartenspiel und verliert. Außer sich vor Kummer, erschießt er sich. Eine Gruppe schillernder Personen beobachtet den Selbstmord und applaudiert.

Der Film endet mit dem endgültig in sich zusammenfallenden Schornstein. All dies hat sich also innerhalb eines Sekundenbruchteils abgespielt.

Aufgrund des immensen Protestes gegen Buñuels aufgrund blasphemischer Inhalte äußerst umstrittenen und vielerorts verbotenen *L'âge d'or* (1930) wurde das surrealistische und durchaus subversive Kino Frankreichs zum Alptraum konservativer Geister und Institutionen. **Le sang d'un poète** (1930) wanderte deshalb bis

auf weiteres in die Schublade und wurde erst 1932, zwei Jahre nach seiner Premiere, in die Kinos gebracht. Aus heutiger Sicht ist **Le sang d'un poète** (1930) neben *L'âge d'or* (1930) und **Un chien andalou** (1928) eines der großen Vermächnisse des surrealen Kinos und Pflichtprogramm für jeden Liebhaber der Filmkunst. Sein Einfluß auf die Welt des Horrors blieb jedoch marginal und spiegelt sich vornehmlich in den späteren Filmen Jean Cocteaus wider.



Ein Zimmer voller Wasser

The Sea Bat (1930)¹⁴ ist ein historisch sehr interessanter Film, der jedoch leider hinter den Erwartungen zurückbleibt. Aber interessant ist er dennoch, denn erstens spielt unter anderem Boris Karloff mit und zweitens weist die Handlung des Films Ähnlichkeiten mit Steven Spielbergs **Jaws** (1975) auf.

Auf der fiktiven tropischen Insel Portuga leben Schwammtaucher. Im Meer vor der Insel haust ein Manta mit ausgeprägtem Jagdinstinkt, welchen die Taucher furchtvoll *Teufelsrochen* nennen. Die verführerische Nina ist mit einem dieser Schwammtaucher liiert. Ihr Liebster fällt jedoch der Kreatur zum Opfer. In einem grenzenlosen Anflug von Trauer nimmt sie an einem Voodoo-Ritual teil und verflucht die todbringende See.

Ein neuer Liebhaber ist jedoch nicht fern. Nina muß sich mit Händen und Füßen gegen die ständig betrunkenen Arbeiter Juan, Limey und deren Freund, der unter dem Namen *The Corsican* bekannt ist, zur Wehr setzen. Aber ihr Herz gehört einem Neuankömmling auf der Insel, dem Priester Sims. Nina weiß nicht, daß es sich bei Sims in Wahrheit um einen

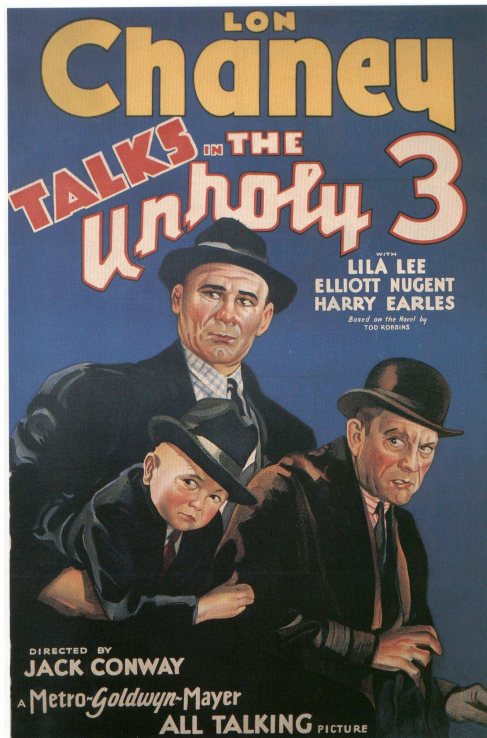


Boris Karloff (links), zu sehen als The Corsican auf einem Aushangsfoto

¹⁴**The Sea Bat** (MGM, USA 1930, Regie: Lionel Barrymore, Wesley Ruggles, Drehbuch: John Howard Lawson, Bess Meredyth, nach einer Erzählung von Dorothy Yost, Kamera: Ira H. Morgan, Darsteller: Raquel Torres, Charles Bickford, Nils Asther, Boris Karloff, John Miljan, Gibson Gowland, Mack Swain, Bildformat: 1.20:1, Tonformat: Movietone, Laufzeit: ca. 67 Minuten)

entflohenen Sträfling von der nahegelegenen Gefängnisinsel *Devils Island* handelt ...

Der Film verfolgt die Horrorelemente nicht zielstrebig genug, um ein wirklich befriedigender Film zu sein. Die Liebesgeschichte erweist sich hier als störend und es wäre besser gewesen, Lionel Barrymore hätte sich bei dieser Regiearbeit mehr auf die Motive des Voodoo und des Ungeheuers konzentriert. Das Ergebnis ist leider unausgegoren und bleibt ein durchschnittlicher Thriller. Die herausragenden Höhepunkte des Films sind die beiden Angriffe des Mantas und Nina, welche in einem verdächtig durchsichtigen Kleid im nächtlichen Regen ihren Gefühlen freien Lauf läßt und sich den okkulten Voodoo-Ritualen hingibt. Boris Karloff ist leider nur eine Randnotiz. Die Anzahl seiner Szenen läßt sich an den Fingern einer Hand abzählen und er muß sogar außerhalb der Leinwand sterben. Lionel Barrymore, welcher sowohl als Schauspieler als auch als Regisseur sehr viel Prestige erarbeitet hatte, offenbart mit diesem Film auch seine Probleme im Umgang mit dem Ton. Er inszenierte den Film wie einen Stummfilm und wer weiß, vielleicht wäre es auch besser ein solcher geworden. Zumindest würden dann die spanischen Charaktere nicht mit französischem Akzent sprechen. Zu Barrymores Verteidigung darf jedoch nicht unerwähnt bleiben, daß der eigentliche Regisseur Wesley Ruggles gefeuert und durch Lionel Barrymore ersetzt wurde - und derartiges hat einem Film nur in den allerseltensten Fällen gut getan.



US-Fimplakat

Der Film **The Unholy Three** (1930)¹⁵ ist ein Tonfilm-Remake der gleichnamigen Gemeinschaftsarbeit Tod Brownings und Lon Chaney aus dem Jahr 1925. Die Handlung des Films ist nahezu identisch mit jener von **The Unholy Three** (1925), weshalb eine erneute Beschreibung des Inhalts überflüssig wird. Lon Chaney wiederholt hier die Rolle des als Mrs. O'Grady verkleideten Professor Echo und in der Rolle des Winzlings Tweedledee ist erneut Harry Earles zu sehen. Dies ist der einzige Tonfilm, welchen Lon Chaney jemals drehte. Chaney verstarb kurz nach dem Ende der Dreharbeiten. Aber dieser Film macht wie kein anderer deutlich, welch ein grandioses Genie Lon Chaney war. Er ist in diesem Film nicht nur beeindruckend, sondern schlichtweg *phänomenal*.

Anfangs hatte Lon Chaney jegliche Art von Tonfilm vehement abgelehnt, da der Ton seiner Meinung nach die Illusion zerstöre. Hinzu kam noch, daß fast alle seiner legendären Masken das Sprechen nahezu unmöglich machten. Doch 1930 ließ sich Chaney erweichen und ließ sich auf den Seiltanz des Tonfilms ein, obwohl viele

berühmte Schauspielkollegen hierbei grandios scheiterten. Würde Lon Chaney, der Mann der 1000 Gesichter, auch beim Tonfilm ein vergleichbares Format zeigen?

Oh ja, er tat es. Lon Chaney entpuppte sich mit diesem Film auch als „der Mann der 1000

¹⁵**The Unholy Three** (MGM, USA 1930, Regie: Jack Conway, Drehbuch: J.C. Nugent, Elliott Nugent, nach dem Roman von Clarence Aaron Robbins, Kamera: Percy Hilburn, Darsteller: Lon Chaney, Lila Lee, Elliott Nugent, Harry Earles, John Miljan, Clarence Burton, Ivan Linow, Craufurd Kent, Bildformat: 1.20:1, Tonformat: Movietone, Laufzeit: ca. 72 Minuten)

Stimmen“. Seine im Originalzustand ausgeprägt weiche und männliche Stimme variiert er in diesem Film ebenso wie sein Aussehen. Sobald er in die Frauenkleider schlüpft und sich als alte Großmutter verkleidet, beginnt er so überzeugend zu fusteln, daß seine altgediente Rolle an Glaubwürdigkeit sogar noch gewinnt. Und auch hier behielt Chaney das letzte Wort und blieb sein eigener Regisseur. Wohlwissend, daß er in den Verdacht käme, für die Stimme der Mrs. O’Grady auf einen anderen Sprecher zurückgegriffen zu haben, entgleist Professor Echo in diesem Film hier und dort die Stimme, so daß auch dem letzten Skeptiker klar werden musste, daß hier in der Tat Lon Chaney durchgehend sprach.

Für diesen Film wurde ein alternatives Ende gedreht. In der ursprünglichen Schlußszene sitzt der Bauchredner Professor Echo zusammen mit seiner Puppe in einem Zirkuszelt und verabschiedet sich unter Tränen von seiner großen Liebe. Der weinende Lon Chaney saß auf seinem Stuhl, sein Gesicht von Gram verzerrt und offensichtlich unfähig zu reden, doch die Bauchrednerpuppe winkt Lila Lee nach. Es heißt übrigens, Lon Chaney habe in dieser Szene echte Tränen geweint. Auf Chaney’s Wunsch hin wurde diese Szene jedoch noch gestrichen und durch ein alternatives Ende ersetzt. Lon Chaney war während der Dreharbeiten bereits todkrank und in dem alternativen Ende verabschiedet er sich mit einem gehörigen Maß an Selbstironie von seinem treuen Publikum. Die Originalszene mit dem weinenden Professor Echo fand zwar keine Verwendung im endgültigen Schnitt des Films, aber sie ist entgegen der damaligen Gepflogenheiten noch erhalten.

Im direkten filmischen Vergleich ist das Stummfilm-Original der bessere der beiden Filme. Aber der sprechende Chaney ist es wert, daß man einige Strapazen auf sich nimmt, um **The Unholy Three (1930)** zu sehen - auch wenn der Gruselfaktor hier aufgrund der gegenüber des Originals reduzierten Morbidität hier gegen Null tendiert.

In der Cinémathèque Française in Paris existiert noch eine Kopie des überflüssigsten aller Tonfilm-Remakes, eines wahren Sakrilegs. **Die zwölfte Stunde: Eine Nacht des Grauens (1930)**¹⁶ ist eine halbgare Vertonung von Murnaus Meisterwerk **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)**, welche ohne das Wissen Murnaus entstand.

Für diesen Film wurde Murnaus Original umgeschnitten und um einige Szenen verlängert, deren Herkunft nicht mehr geklärt werden kann. Es handelt sich um Szenen einer Totenmesse, einer Hochzeit und eines Volkstanzes. Der Anfang des Films wurde entfernt und an dessen Ende gesetzt, um ein weniger verstörendes *happy ending* zu Erzwingen. Der Vampir erhielt den Namen *Fürst Wollkoff* und für die Szene der Totenmesse wurde der neue Charakter des Priesters eingeführt, dargestellt durch Hans Behal. Das Ganze wurde dann noch mit Musik versehen und in das Gewand einer „künstlerischen Adaption“ verpackt, bevor Kopien des Machwerks sogar in die USA verschifft wurden.

Aufgrund von religiösen Bedenken verfügten die Zensoren, daß die eingefügte Totenmesse entfernt werden müsse. Aber angesichts der wahren Blasphemie dieses Schwachsinn interessiert dies wohl niemanden. Da ist der eigentliche Vampirfilm, der im Jahr 1930 entstand, doch *deutlich* interessanter. Und diesem werden wir uns im nächsten Kapitel widmen.

¹⁶**Die zwölfte Stunde: Eine Nacht des Grauens**, aka **The Twelfth Hour** (*Deutsche Filmproduktion, Deutschland 1930, Regie: Dr. Waldemar Roger, Musik: Georg Fliebigler*)

Kapitel 44

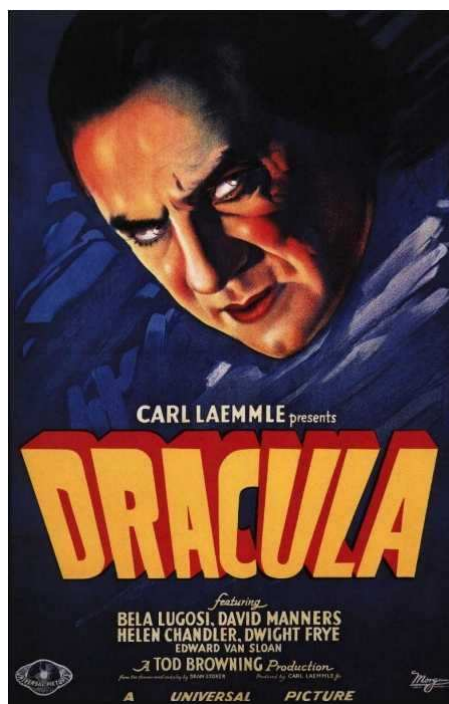
Dracula (1930)

Dracula (1930)¹ gilt heute als einer der großen Klassiker des Horrorfilms. Er wird zumeist in den höchsten Tönen als innovatives Weltkino gelobt und vor allem die Filmhistoriker schlagen Purzelbäume, wenn sie daran denken, welche Entwicklungen dieser Film lostrat. Es handelte sich bei **Dracula (1930)** um die erste legitime Verfilmung des Stoffes von Bram Stoker. Er etablierte die Akzeptanz des Übernatürlichen im amerikanischen Kino. Er stellt den Höhepunkt der Karriere Bela Lugosis dar. Und vor allem legte der den Grundstein für das wegweisende Horrorkino der Universal Studios. **Dracula (1930)** ist ein Mythos.

Doch wie so oft orientiert sich die Begeisterung für einen Kultfilm wenig an der filmischen Qualität des jeweiligen Werkes und die bewunderten Objekte erstrahlen in den Gedanken der Liebhaber in einem wesentlich helleren Glanz als jenem, in welchem sie in Wirklichkeit baden. **Dracula (1930)** ist ein vielbewunderter Film, bei welchem man sich bei genauerem Hin-

sehen jedoch der Frage stellen muß, wie weit er seinen Ruf denn auch wirklich verdient. Denn **Dracula (1930)** ist ein Film voller Fehler und vergebener Chancen und ein fast schiefgegangenes Projekt. Der Film ist eine Offenbarung für Filmhistoriker, aber normale Kinogänger laufen Gefahr, enttäuscht zu werden. Auf den folgenden Seiten werden wir den verklärenden Schleier um Tod Brownings Film lüften, ihn analysieren sowie seine Hintergründe und tatsächlichen Innovationen genauer unter die Lupe nehmen.

Dracula (1930) war jedoch kein Filmprojekt, welches in Angriff genommen wurde, weil sich bei Universal jemand dachte, daß man hiermit Geld verdienen könne und daraufhin



US-Filmplakat

¹**Dracula** (Universal, USA 1930, Regie: Tod Browning, Drehbuch: Tod Browning, Louis Bromfield, nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Hamilton Deane und John L. Balderston, Kamera: Karl Freund, Make-Up: Jack Pierce, Darsteller: Bela Lugosi, Helen Chandler, Edward Van Sloan, Dwight Frye, David Manners, Frances Dade, Herbert Bunston, Joan Standing, Charles K. Gerrard, Geraldine Dvorak, Cornelia Thaw, Carla Laemmle, Bildformat: 1.20:1 (Tonfilm-Version), 1.33:1 (Stummfilm-Version), Tonformat: Movietone, Laufzeit: ca. 74 Minuten)

dieses Projekt einfach mal durchzog. Das Gegenteil ist der Fall. **Dracula (1930)** ist das Ergebnis eines über mehrere Jahre dauernden Prozesses und das Projekt als solches stand so manches Mal auf der Kippe. In dieser Besprechung des Films werden wir uns somit zuerst dieser Vorgeschichte des Films und seines Hauptdarstellers widmen - sollte Sie derartiges nicht interessieren, dann überspringen sie am besten die nächsten Seiten und lesen in jenem Abschnitt weiter, in welchem auch Szenenfotos auftauchen.

Nach dem Tod Bram Stokers wachte seine Witwe Florence Stoker mit Argusaugen über seine literarische Hinterlassenschaft. Zu recht, wie sich zu Beginn der 20er Jahre herausstellte, als F.W. Murnau sich für Stokers *Dracula, or the Undead* zu interessieren begann. Nachdem Murnau schon bereits bei **Der Januskopf (1920)** sämtliche Urheberrechte ignorierte und eine nicht autorisierte Verfilmung von Stevensons *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* mit Erfolg in die Kinos brachte, versuchte Prana Film, dieses Rezept an Stokers legendären Roman anzuwenden. Für **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** bediente man sich Stokers Romanvorlage und gab sich nur recht wenig Mühe, die Herkunft des Films zu verschleiern. Doch Prana Film und Murnau hatten Florence Stoker unterschätzt. Die Witwe setzte ihre Ansprüche vor Gericht durch und die Vernichtung von Murnaus Film wurde angeordnet².

Diesen Vorfall haben wir bereits während der Besprechung von Murnaus Film behandelt und es ist daher nicht notwendig, erneut detailliert darauf einzugehen. Aber für den weiteren Fortgang der Geschichte ist es wichtig zu wissen, daß Florence Stoker keineswegs eine alte Kratzbürste war, wie die Erzählungen über ihr rigoroses Durchgreifen gegenüber **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** dies glauben machen. Florence Stoker war keineswegs eine kunstverachtende alte Schachtel, sondern lediglich geschäftstüchtig. Und dazu noch ein Prachtweib, welches die Männer reihenweise um den kleinen Finger zu wickeln vermochte. Einst war sie der feuchte Traum so manches viktorianischen Künstlers und Aristokraten und unter den Männern, welche sich angesichts ihrer Schönheit vor ihr in den Staub warfen, befinden sich auch Persönlichkeiten wie George du Maurier und Oscar Wilde. Mittlerweile war Florence Stoker natürlich einige Jahrzehnte älter, aber ihre wesentlichen Charakterzüge der Attraktivität, Intelligenz, des hohen Selbstbewußtseins und des Gespürs für alles Geschäftliche machten sie nach wie vor zu einer knallharten Verhandlungspartnerin.

Diese Erfahrung machte auch der amerikanische Verleger und Bühnenproduzent Horace Liveright, als er im Jahr 1927 erstmals Florence Stoker kontaktierte. Am Broadway konnte man mit Aufführungen makabrer Thriller eine Menge Geld verdienen, wie der unglaubliche Erfolg von *The Bat*, *The Monster* und *The Cat and the Canary* gezeigt hatte. Eine Bühnenversion von *Dracula* erschien als verlockend und Liveright setzte sich in den Kopf, eine solche zu produzieren. Aber er hatte die Rechnung ohne die in Geldfragen regelrecht paranoide Witwe Stoker gemacht. Florence Stoker befürchtete, daß Liveright nur ein dahergelaufener Amerikaner sei, welcher aus dem Vermächtnis ihres Mannes das schnelle Geld losschlagen wollte. Sie kanzelte Liveright ab und vergab die Bühnenrechte von *Dracula* an ihren englischen Landsmann Hamilton Deane.

Deane brachte 1927 *Dracula* im Londoner *José Levy's Little Theater* zur Uraufführung. Deane dampfte Stokers Geschichte um den blutrünstigen Grafen bühnengerecht ein und konzentrierte sich auf den Teil des Buches, welcher in London spielt. Er selbst übernahm die Rolle des Professors van Helsing. Die Kritiken waren von vernichtender Natur und allem Anschein nach auch zu recht, denn Deanes Inszenierung zeichnete sich vor allem durch

²**Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** war entgegen der Behauptung vieler jedoch nicht die erste Verfilmung von Stokers Roman. Diese Ehre gebührt dem russischen **Dracula (1921, I)**, der jedoch nie außerhalb Rußlands aufgeführt wurde. Parallel entstand eine ungarische Verfilmung, **Dracula (1921, II)**. Der ungarische Film spielt in einem Irrenhaus, in welchem sich ein Insasse für den blutrünstigen Grafen hält und Morde begeht. Hierbei handelte es sich weniger um ein Romanverfilmung, sondern vielmehr um eine Verwendung von Stokers Figuren und Romantitel. Diese beiden Filme sind wahrscheinlich lediglich Florence Stokers Aufmerksamkeit entgangen und somit traf es **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** zuerst.

überflüssige und dämliche Dialoge aus. Dennoch strömten die Besucher in das Theater und ließen das Stück zu einem Erfolg werden. Die Magie des Grafen Dracula war so stark, daß sich eine holprige Inszenierung hier als kaum abträglich erwies.

Liverights Interesse wurde durch Deanes Erfolg noch weiter geschürt. Doch was sollte er tun? Bei Florence Stoker war er als Amerikaner chancenlos. Also musste ein englischer Gentleman her, welcher Florence Stoker umgarnen sollte. Diesen fand er in dem Journalisten John L. Balderston. Balderston war ebenfalls Amerikaner, aber er lebte bereits einige Jahre in London und war nicht nur galant wie ein Engländer, sondern auch attraktiv.

Und siehe da: Balderston war erfolgreich und besorgte Liveright das Recht, *Dracula* auf Amerikas Bühnen aufzuführen.

Der erste Schritt des Grafen Dracula über den Atlantik war somit getan, aber es traten noch einige Unwegbarkeiten zu Tage. Das erste Problem war Hamilton Deanes äußerst stocksteife (um nicht zu sagen britische) Vorlage mit ihren deutlichen inhaltlichen Defiziten. Doch ein solches Problem ist lösbar. Liveright beauftragte John L. Balderston damit, das Stück für den amerikanischen Markt umzuschreiben. Dieser tat wie ihm geheißen und er warf Deanes Dialoge zum größten Teil über Bord und schrieb diese neu.

Das zweite Problem war die Besetzung von *Dracula* und die Figur des Grafen an sich. Vampire sind eine europäische Tradition und waren damals in den USA nahezu unbekannt³. Die einzigen Vamps, welche die Amerikaner kannten, waren laszive, männerverschleißende Frauen wie Theda Bara und Clara Bow. Liveright und Balderston hatten keinen blassen Schimmer, wie ein amerikanischer Vampir auszusehen habe - und ein ebenso ahnungsloser amerikanischer Schauspieler in der Titelrolle wäre der erste Schritt zu einem dramaturgischen Desaster gewesen.

Also beschlossen Liveright und Balderston, daß die naheliegendste Lösung sei, den Darsteller Draculas der englischen Bühnenfassung nach New York zu holen. Dieser, Raymond Huntley, wurde kontaktiert und sie boten ihm ein wöchentliches Honorar von 150 Dollar. Huntley hielt dieses Angebot für einen schlechten Scherz und lehnte rigoros ab. Damit standen Liveright und Balderston vor einem echten Problem.

Liveright war somit in Fragen der Besetzung der Titelrolle ausgesprochen sensibilisiert. In seiner Ratlosigkeit kontaktierte Liveright einen anderen Produzenten, welcher zuvor an der Hartnäckigkeit Florence Stokers gescheitert war und fragte ihn, wie er dieses Problem gelöst hätte. Dieser gab Liveright einen Tip. Er kenne da einen etwas exzentrischen Einwanderer, welcher in die Rolle passen würde. Der Haken sei jedoch, daß dieser keinen sinnvollen Satz auf englisch zusammenbrächte. Aber verdammt, der Typ käme seines Wissens nach sogar aus Transylvanien!

Dieser eigenartige Vogel trug den Namen Béla Ferenc Deszö Blasko und wurde im Jahr 1887 in dem damals zu Ungarn gehörenden Städtchen Lugos geboren. Er war der Sohn des Bankangestellten Istvan, der in seinem Hause ein strenges Regiment führte. Als der junge Béla grade mal elf Jahre alt war, riss er von zuhause aus und schlug sich in die Stadt Resita durch, wo er sich zuerst als Minenarbeiter und später als Aushilfe in einem Theater verdingte.

Nach etwa 5 Jahren in der Fremde kehrte Béla zu seiner Mutter und seiner Schwester zurück, wo er erfuhr, daß sein Vater inzwischen verstorben war. Prima, denn dann konnte er fortan ja bei seiner Familie bleiben. Im Jahr 1898 zog Béla wieder bei seiner Mutter ein, mit der festen Absicht, von nun an ein normales Leben zu führen. Er ging sogar wieder zur Schule.

Aber nach nur vier Monaten war damit wieder Schluß. Das Theater zog ihn erneut in seinen Bann und er schaffte es, auf einer kleinen Bühne das Publikum für sich zu begeistern. Schließlich wurde er sogar in eine Schauspielschule aufgenommen und sein weiterer Werdegang stand somit fest. Zumindest bis in das Jahr 1914, denn bei Ausbruch des ersten

³Tod Brownings **London After Midnight (1927)** ist eine die Regel bestätigende Ausnahme. Der falsche Vampir in diesem Film ist ein grinsendes Monster mit Fledermausumhang und Zylinder, welches mit dem klassischen Vampir außer der Bezeichnung keine Gemeinsamkeiten hat. Und selbst **London After Midnight (1927)** spielt in der titelgebenden englischen Hauptstadt.

Weltkrieges verdingte er sich in der ungarischen Armee.

Doch das Militärleben tat Béla nicht gut. 1916 attestierten ihm die Ärzte eine geistige Labilität und er wurde aus der Armee entlassen. Ein weiterer Grund für seine Entlassung waren wiederholte Verwundungen, zu deren Überwindung ihm Morphin verabreicht wurde. Diese Droge sollte ihm später zum Verhängnis werden.

Er ging wieder zurück auf die Bühne, dieses Mal in Budapest, legte sich den Künstlernamen *Arisztid Olt* zu und heiratete Ilona Szmik. In diesem Jahr wirkte er auch erstmals in einem Kurzfilm mit dem einprägsamen Titel *A Régiségyűjtő (1917)* mit.

Nebenher war Béla politisch engagiert, zu seinem Pech jedoch in der kommunistisch angehauchten Schauspielergewerkschaft seines Landes. Im Jahr 1919 landete sein Name auf einer schwarzen Liste und er musste sein Land etwas überstürzt verlassen, um nicht im Gefängnis zu landen. Er floh zusammen mit seiner Frau, zuerst in einem Zigeunerwagen versteckt. Beim Besteigen eines Flugzeuges wurden sie dann jedoch entdeckt, wurden unter Beschuß genommen und mussten durch den Kugelhagel hindurch zu dem rettenden Flugzeug flüchten.

Béla floh zuerst nach Wien. Dort brachte er keinen Fuß auf den Boden und zog kurz darauf weiter nach Deutschland. Hier fand er vorübergehend ein neues Zuhause als Darsteller und spielte unter anderem in Murnaus **Der Januskopf (1920)** mit. Doch seine neue Existenz erlitt erneut einen Rückschlag, als ihn ein Telegramm seiner Frau erreichte. Ilona hatte die Scheidung eingereicht.

Nun gab es nichts mehr, was ihn in dem zerrütteten Europa festhielt. Béla packte erneut die Koffer und begab sich auf die Reise in das vermeintliche goldene Amerika. Als er dort im Dezember 1920 eintraf, sprach und verstand er in der Tat kein englisches Wort, aber er verlor dennoch keine Zeit: er verliebte sich umgehend in eine Frau namens Ilona von Montágh, heiratete sie und ließ sich kurz darauf wieder von ihr scheiden.

Beruflich gab es trotz der Sprachbarriere hier und dort klitzekleine Lichtblicke. Am Broadway wurden des öfteren Darsteller und Komparsen für exotische Nebenrollen wie Indianer oder Orientalen gesucht und solange Béla nicht den Mund aufzumachen brauchte, stellte dies natürlich kein Problem dar. Auf Dauer konnte dies jedoch nicht funktionieren, aber Béla war und blieb ein Sturkopf und vermied es durchgehend, die englische Sprache zu lernen. Für Sprechrollen schloß Béla einen gleichzeitig wagemutigen und nicht minder bescheuerten Kompromiß: er lernte nicht die Worte, sondern lediglich ihren Klang. Er ließ sich seinen Text vorlesen und brabbelte diesen nach, so gut es ging. Das Ergebnis dieser Vorgehensweise liegt auf der Hand. Béla hatte keinen Schimmer, was die jeweiligen Worte überhaupt bedeuteten. Er war darauf angewiesen, daß seine Schauspielkollegen ihren Text stets auf die gleiche Art und Weise aussprachen, denn wenn jemand nuschelte oder gar einen kurzen Aussetzer in seinem Text produzierte, kam Béla ins Schlingern, weil er die für ihn unverständlichen Laute nur als Stichworte benutzen konnte, wenn er ihr Klangbild auch einwandfrei einer seiner eigenen Textstellen zuordnen konnte; ein Fehler seines Gegenübers und Béla drohte, seinen Auftritt vollständig zu vermässeln. Und da er keinerlei Übung im Umgang mit der englischen Sprache in seinem Alltag hatte, gab er seine Texte stets so wieder, wie seine osteuropäischen Ohren sie vernahmen und dies resultierte in einem grausamen Akzent. Zu diesem Zeitpunkt ahnte noch niemand, daß er wegen seiner eigenartigen Aussprache später zu einem der am meisten parodierten und nachgeahmten Schauspieler Amerikas avancieren würde.

Nichtsdestotrotz führte Bélas Verweigerung des Lernens der englischen Sprache nur zu Problemen. Er bekam kaum vernünftige Rollen, da sich kein Regisseur mit einem sturen Darsteller herumärgern wollte, der nur Regieanweisungen verstand, welche ihm auch gefielen. Und als sich Béla im Jahr 1924 als Regisseur versuchen wollte, kam es zu einem ruinösen Eklat. Er bekam, aus welchen Gründen auch immer, die Chance als Regisseur eines Stückes mit dem Titel *A Right to Dream* - einem Stück in englischer Sprache wohl-gemerkt. Nach relativ kurzer Zeit flog Béla wieder hochkant aus der Produktion raus. Die Begründung war, daß Béla sowohl was seine Ausbildung als auch seine Referenzen betraf, einen falschen Eindruck von sich vermittelt haben soll. Man hatte wohl erwartet, mehr als

einen fachlich inkompetenten und in einer fremden Sprache murmelnden Laien verpflichtet zu haben. Béla reagierte auf den Rauswurf erneut mit Sturheit und zog vor Gericht. Dort hatte er keine Chance, er verlor den Prozeß und wurde dazu verdonnert, die Anwaltskosten von etwa 70 Dollar zu übernehmen. Dies konnte oder wollte er nicht bezahlen, was dann wiederum dazu führte, daß seine komplette Wohnungseinrichtung gepfändet wurde. Somit durfte Béla dann wieder ganz von vorne beginnen.

Die Durststrecke fand ein Ende, als Horace Liveright auf ihn aufmerksam gemacht wurde. Er war von dem eigentümlichen Einwanderer sehr angetan und so kam es, daß der inzwischen 40 Jahre alte Béla Ferenc Deszö Blasko, der sich inzwischen in Anlehnung an seinen Geburtsort den Künstlernamen *Bela Lugosi* zugelegt hatte, die Chance seines Lebens erhielt und Amerika um eine weitere Legende um einen mittellosen politischen Flüchtling, der es zur Berühmtheit brachte, reicher wurde.

Dracula erlebte seine Broadway-Premiere im Oktober 1927. Die Kritiker waren zum Teil durch Bela Lugosis Darstellung etwas irritiert, meistens wurde er jedoch gepriesen. Seine exotische Aussprache zog die Rezensenten in ihren Bann und seine Darstellung des Grafen Dracula erwies sich als nicht minder begeisternd. Bela Lugosi war der erste Darsteller des Grafen auf Amerikas Bühnen und seine Erscheinung definierte Draculas Aussehen und Charakter neu. Lugosis Vampir richtete sich nicht nach Stokers Vorlage eines erbarmungslosen alten Greises, welcher durch das Blut seiner Opfer verjüngt wird. Er war auch kein ergrauter englischer Gentleman wie Raymond Huntley. Lugosi beschritt den Mittelweg. Sein Dracula war ein galanter Ausländer, der durch sein exotisch anmutendes Verhalten die Aufmerksamkeit der anderen Protagonisten auf sich zog. Dracula war gleichzeitig der fremdartige Adlige in einem weiten, mit purpurnem Samt ausgeschlagenen Umhang und ein Monster mit grünlich geschminktem Gesicht, welches sich unnachgiebig auf die Fersen seines Opfers heftet. Lugosis Dracula war weit von jenem Grafen entfernt, den Bram Stoker einst ersonn. Aber er definierte die Gestalt der kommenden Generationen von Vampirfürsten, welche auf den Bühnen und Leinwänden der Welt in den kommenden Jahrzehnten ihr Unwesen treiben würden.

Dracula war auf Anhieb ein Riesenerfolg. Diese neue Art von Theaterstück erhielt ein hohes Maß an Aufmerksamkeit und es zu sehen, war richtig schick. Wie schick, verdeutlicht eine weitere Episode aus Bela Lugosis Lebensweg. Clara Bow, die *femme fatale* des amerikanischen Kinos der 20er Jahre schlechthin, gab einst auf ihrem Anwesen eine Poolparty. In deren Verlauf erschien sie vor ihren Gästen und gab bekannt, daß sie es geschafft habe, Karten für eine *Dracula*-Vorstellung am gleichen Abend zu ergattern und daß man den Abend nun im Theater fortsetzen werde. Nur in Badeanzug und -mantel gehüllt, ließ sie sich und ihre Gäste zum Fulton Theatre chauffieren.

Während der Aufführung zeigte sich Clara Bow zunehmend von dem Gedanken fasziniert, daß auf der Bühne ein Schauspieler agierte, welcher die Sprache, in welcher sein Text formuliert war, nicht verstand und dennoch jeden Tag einen Auftritt erfolgreich absolvierte. Diesen Mann musste sie einfach kennenlernen. Deshalb verschwand Clara Bow nach dem Ende der Vorstellung hinter der Bühne und zu ihrem Entzücken musste sie feststellen, daß der von seiner prominenten weiblichen Besucherin angenehm überraschte Lugosi in der Tat ihre Sprache nicht beherrschte. Nachdem sie sich ausreichend mit Händen und Füßen verständigt hatten, zog Clara Bow den ungarischen Vampirdarsteller zuerst in ihre Limousine und danach in ihr Schlafzimmer.

Clara Bows aktives Interesse an Lugosis Unterwäsche mag zum Teil auch ihrem illustren Lebenswandel und ihrem Ruf als eines der Luder Hollywoods entsprungen sein, aber Lugosi war auch keineswegs nur ein exotischer und lediglich zu unbeholfener Artikulation fähiger Kretin aus dem fernen Ungarn. Im Gegenteil, er wurde als der Nachfolger Rudolpho Valentinos gefeiert. Die Schauspielerin Carol Borland brachte es in einem Interview auf den Punkt, als sie über Lugosi sagte, er verströme „pursten Sex“. Und sie war nicht die einzige Frau, die beim Zusehen, wie Graf Dracula seinen attraktiven weiblichen Opfer galant und lasziv in den Nacken biß, Gefahr lief, auf ihrem Sitzplatz einen feuchten

Fleck zu hinterlassen. Die Frauen waren verrückt nach Bela Lugosi und er diesen auch keineswegs abgeneigt, wie seine Vorgeschichte bereits andeutet.

Seine Affäre mit Clara Bow erwies sich als äußerst intensiv, er ließ sie sogar nackt in Ölmalen, und auch durchaus haltbar. Erwartungsgemäß hielt ihn diese Liebe nicht von einem großangelegten Skandal ab. Er heiratete im Jahr 1929 die reiche kalifornische Witwe Beatrice Weeks. Diese Ehe hielt ganz drei Tage, dann reichte seine Gattin in Reno wieder die Scheidung ein. Als Grund für die Trennung gab sie an, Lugosi habe eine Affäre mit Clara Bow, er habe sie geschlagen und darüber hinaus von ihr verlangt, daß sie ihm gemäß ungarischer Sitte die alleinige Kontrolle über ihr Vermögen überschreibe. Nach Lugosis Aussage war der Scheidungsgrund, daß Beatrice Weeks den Höhepunkt der lockeren 20er Jahre tatkräftig auslebte und soff wie ein Loch. Der Versuch, an ihr Vermögen zu kommen, schlug jedenfalls umgehend fehl und Lugosi ging wieder zu Clara Bow zurück. Damals wusste er nicht, daß auch Claras Karriere bald durch den Alkohol ruiniert werden würde.

Zur gleichen Zeit waren auf dem Gelände der Universal Studios mehrere Autoren damit beschäftigt, die Verfilmbarkeit von Bram Stokers Roman auszuloten. Der Erfolg des Bühnenstücks war nicht von der Hand zu weisen und es war an der Zeit, zu überprüfen, ob hier ein potentieller Filmhit schlummerte. Auftraggeber war Julius Laemmle, der der zu seinem 21. Geburtstag Universal als Geschenk von seinem Onkel Carl erhielt und nun aus wirtschaftlichen Überlegungen seinen Namen in Carl Laemmle jr. geändert hatte. Junior witterte das Potential des Stoffes, aber er stieß auf Probleme.

Das erste Problem war sein Onkel Carl. Carl Laemmle konnte den Erfolg des Bühnenstückes nicht nachvollziehen. Alles Morbide war ihm letztlich verhasst und passte nicht in sein Bild jener Produkte, für welche er mit seinem Namen zu bürgen bereit war. Carl Laemmle war zwar verantwortlich für einige der größten Filmklassiker aus der Welt des Makabren, allen voran **The Hunchback of Notre Dame (1923)**, **The Phantom of the Opera (1925)** und **The Man Who Laughs (1928)**, aber all diese großen Romanverfilmungen haben eine für Carl Laemmle maßgebende Gemeinsamkeit: Es handelt sich bei ihnen stets um in hohem Maße emotionale Geschichten über Menschen, es sind ausgesprochen humanistische Werke. Stokers *Dracula* hingegen ist das exakte Gegenteil zu diesen Geschichten. Graf Dracula ist ein mordendes Monstrum und das Grauen die hauptsächliche Botschaft. Es gab nur eine Konstellation, unter welcher Carl Laemmle bereit gewesen wäre, sich auf dieses Filmprojekt einzulassen: eine modifizierte Variante des zugrundeliegenden Themas mit Paul Leni als Regisseur und Conrad Veidt als Dracula. Doch mit Paul Lenis Tod und Conrad Veidts Rückkehr nach Deutschland war der Gedanke für Carl Laemmle somit wieder vom Tisch und eine *Dracula*-Verfilmung unvorstellbar.

Carl Laemmle jr. hingegen ließ sich davon nicht beirren. Der Stoff versprach, die Kasse klingeln zu lassen und wenn Universal nicht schnell reagiere, würden die Kassen woanders klingeln - nämlich bei MGM, wo man ebenfalls begann, die Fühler nach *Dracula* auszustrecken. Der ungreifbare Besetzungswunsch seines Onkels glitt an ihm ab, denn er hatte zwei gänzlich andere Männer im Blick. Junior wollte für sein Projekt das makabre Duo Hollywoods verpflichten, Tod Browning sollte auf dem Regiestuhl und Lon Chaney vor der Kamera agieren. In der Theorie sollte dies auch kein Problem darstellen, denn auch wenn die beiden Männer bei MGM unter Vertrag standen, hatten beide Klauseln in ihren Verträgen, welche ihnen ermöglichten, einer freiberuflichen Tätigkeit nachzugehen. Junior schaffte es schließlich, seinen Onkel weichzuklopfen und Carl Laemmle erteilte der Produktion grünes Licht - allerdings nur unter der Voraussetzung, daß das Projekt auch wirklich mit Browning und Chaney durchgezogen werden würde.

Das zweite Problem waren die Filmrechte. Florence Stoker war als harte und auch in finanziellen Fragen sehr paranoide Verhandlungspartnerin bekannt und Horace Liveright hatte es versäumt, neben den Bühnen- auch die Filmrechte von ihr zu erwerben.

Das dritte Problem war jedoch das am schwierigsten zu überwindende. Im Oktober 1929 kollabierte die Börse und die Wirtschaftsentwicklung ging schlagartig in einen unaufhaltsam erscheinenden Sturzflug über. Juniors Absicht war, **Dracula (1930)** den Status

einer von Universals Superproduktionen zu verpassen und aufgrund der sehr opulenten Romanvorlage und den damit verbundenen astronomisch hohen Kosten war dies auch ratsam. Doch der Börsencrash veränderte alles. Auch Universal musste ein Sparprogramm einläuten und **Dracula (1930)** wurde vom Status einer Superproduktion zu einem A-Picture herabgestuft. Die Budgeteinschränkungen machten Stokers Roman wiederum unverfilmbar und so traf Carl Laemmle jr. die Entscheidung, anstelle des Romans in erster Linie das Bühnenstück von Liveright und Balderston zu verfilmen. Dies wiederum brachte den geschäftstüchtigen Horace Liveright ins Spiel, der entgegen seiner Fähigkeiten bei der Produktion des Films ein gewichtiges Wörtchen mitreden wollte. Liveright wurde zunehmend zu einer Plage, bis Carl Laemmle jr. ihn mit einer einmaligen Zahlung von 4500 Dollar ruhigstellte. Vorher nutzte er jedoch Liveright noch für das Verhandeln mit Florence Stoker, bei welchen Universal im Sommer 1930 die Filmrechte für 40.000 Dollar erwarb⁴.

Und ausgerechnet dann, als es schien, als habe man das Projekt in trockene Tücher bekommen, starb Lon Chaney.

Durch Chaney's Tod war **Dracula (1930)** erneut in Gefahr. Der Film war ein riskantes Vorhaben in einer schwierigen Zeit und Lon Chaney war die einzige Garantie, daß **Dracula (1930)** nicht in einer Katastrophe enden würde. Und die Situation verschlimmerte sich noch wenige Tage nach dem Staatsakt zu Chaney's Begräbnis, als Tod Brownings neuester Film *Outside the Law (1930)*, ein Talkie-Remake seiner Kollaboration mit Lon Chaney aus dem Jahr 1920 und dieses Mal mit Edward G. Robinson in der Hauptrolle, von der Kritik in der Luft zerrissen wurde. Der Hauptdarsteller verstarb, der Regisseur von der Presse verspottet, kaum noch Geld in der Kasse und hierdurch bereits eine anfangs ungeahnte Reihe von inhaltlichen Kompromissen an der Backe, hinzu kamen noch Befürchtungen, daß die Zensur bei dem Film zuschlagen könnte - war **Dracula (1930)** überhaupt noch zu retten?

Die Antwort war eindeutig: **Dracula (1930)** musste gerettet werden. Das Projekt hatte bereits einen großen Betrag Geld verschlungen und der Drehplan stand bereits, es musste irgendwie weiter gehen. Etliche Rollen, darunter auch jene des Jonathan Harker, waren noch unbesetzt (und würden auch erst besetzt werden, nachdem die Dreharbeiten bereits begonnen hatten) und die Suche nach einem neuen Hauptdarsteller genöß von nun an die allerhöchste Priorität.

Carl Laemmle jr. entschied sich spontan für den Charakterdarsteller Paul Muni. Muni hätte für sein Rolle in *The Valiant (1928)* beinahe einen Oscar gewonnen und heutigen Zuschauer ist er vor allem durch sein Mitwirken in *Scarface (1932)* bekannt. Paul Muni, der späterhin noch einen Oscar erhalten und für insgesamt vier der Statuen nominiert werden sollte, las das Drehbuch - und lehnte rigoros ab. Diese eindimensionale Rolle des Grafen Dracula kam für ihn nicht in Frage.

Dann war da noch Chester Morris, der u.a. auch in **The Bat Whispers (1930)** zu sehen war. Doch Morris hatte sich auf Rollen des romantischen Fachs spezialisiert - und lehnte ab.

Ein aktuell sehr beliebter Schauspieler war John Wray. Er hatte in *All Quiet on the Western Front (1930)* mit der Rolle des Briefträgers Himmelstoss, welcher zu einem sadistischen Offizier mutiert, vehement auf sich aufmerksam gemacht und wurde mit Lorbeeren geradezu überhäuft. Doch hier lehnte Carl Laemmle jr. ab, denn auch wenn John Wray in *All Quiet on the Western Front (1930)* bewiesen hatte, daß er die für die Rolle des Vampirs notwendige Wandlungsfähigkeit besitzt, war Junior die Gefahr zu groß, daß es sich bei dieser Leistung um eine einmalige Sache handelte.

Deutlich mehr Erfahrung konnte Ian Keith vorweisen. Und besser noch, er war ungeheuer attraktiv, ein echter Frauenschwarm. Doch wegen seiner zunehmenden Unzuverlässigkeit war er ein Wackelkandidat, mit welchem man sich vielleicht mehr Probleme einhandeln als man letztendlich durch ihn lösen würde. Auch Ian Keith wurde wieder verworfen. Wir

⁴Völlig umsonst, wie sich im Jahr darauf herausstellte. Bram Stoker hatte versäumt, beim U.S. Copyright Office die erforderlichen zwei Exemplare seines Romans zu hinterlegen. Hierdurch war das Buch in den USA nicht durch das Urheberrecht geschützt und das Geld letztlich aus dem Fenster geworfen.

werden Ian Keith noch in **Doctor X (1933)**, **Valley of the Zombies (1946)** und **It Came from Beneath the Sea (1955)** begegnen.

Der Legende nach soll sich Carl Laemmle jr. auch an einen Darsteller gewendet haben, welchem wir noch wiederholt begegnen werden: John Carradine, Vater der späteren Kung-Fu-Legende David Carradine und vielfacher Darsteller in phantastischen Filmen. Doch Carradine soll ebenfalls abgelehnt haben, zumindest behauptete Carradine dies zeitlebens. Wahrscheinlich ist dies jedoch wirklich nur eine Legende, denn Anfang der 30er Jahre verdingte sich Carradine reihenweise für kleinere Nebenrollen in Horrorfilmen (darunter **The Invisible Man (1933)**, **The Black Cat (1934)** und **Bride of Frankenstein (1935)**) und es gibt keinen einleuchtenden Grund, weshalb jemand wie er die Chance zu dieser Titelrolle ablehnen könnte. Aber auch ihn werden wir in etwas größeren Rollen wiedersehen, unter anderem in **Revenge of the Zombies (1943)**, **Voodoo Man (1944)**, **Bluebeard (1944)**, **The Invisible Man's Revenge (1944)**, **The Mummy's Ghost (1944)** und **House of Frankenstein (1944)**.

William Leonard Courtenay, ein sehr erfahrener Bühnendarsteller im bereits fortgeschrittenen Alter stand ebenfalls auf der Liste der Kandidaten wie Joseph Schildkraut (*Cleopatra (1934)*, *The Three Musketeers (1939)*, *The Diary of Anne Frank (1959)*). Joseph Schildkraut war jedoch nicht sonderlich begabt. Er sah einfach nur gut aus.

Universal suchte kreuz und quer nach einem Darsteller und man könnte schon fast sagen, daß nur einer nicht auf ihrer Liste stand: Bela Lugosi. Genauer gesagt kam er für die Rolle aus Sicht von Universal überhaupt nicht in Frage. Der Mann hatte schließlich nur wenig Filmerfahrung und dies war bereits das Hauptargument gegen William Courtenay gewesen. Doch im Gegensatz zu diesem wollte Bela Lugosi die Rolle unbedingt haben.

Lugosi sah sich selbst als der geeignetste Kandidat, schließlich hatte niemand so viel Erfahrung als Dracula gesammelt wie er selbst. Und wenn er nicht auf Universals Liste stand, musste er natürlich versuchen, entsprechend viel Aufmerksamkeit auf seine Person zu lenken. Er schrieb wiederholt Briefe an die Produktionsgesellschaft. Er verschickte Fotos, in welchen er als Dracula oder in gruseligen Posen zu sehen war, an einschlägige Fanmagazine. Denn die Vergangenheit hatte bereits gezeigt, daß eine Flut von durch Fans und Redakteure geschriebene Briefe durchaus einen Effekt mit sich bringen kann.

Auf dem Höhepunkt der Suche nach einem Hauptdarsteller hatte Tod Browning eine Idee. Da kein namhafter Schauspieler für die Rolle zu gewinnen war, schlug er vor, stattdessen einen völlig namenlosen Darsteller zu verpflichten. Jemanden aus Europa, mit einem starken Akzent, eine Person ohne Ansprüche. Solch einen Darsteller könnte man als geheimnisvolle Gestalt aufbauen, vielleicht sogar behaupten, er sei ein echter Vampir und dementsprechend sollte der Name dieses Darstellers im Vorspann des Filmes und der mit dem Film einhergehenden Werbeaktion nicht genannt werden. Und als Nebeneffekt hilft die Verpflichtung Unbekannter auch, die Produktionskosten zu senken.

Letzteres war ein gewichtiges Argument und auch wenn die Idee der Namenlosigkeit wieder verworfen wurde, blieb der Gedanke an einen preiswerten Filmlieni aus Europa in den Gedanken Brownings und Juniors hängen.

Als Bela Lugosi im September 1930 die Einladung zu einem Casting erhielt, hatte er seine Hoffnungen, die Rolle zu bekommen, bereits aufgegeben. Da es keinen Sinn hat, zu lange irgendwelchen Träumen nachzuhängen, unterschrieb er einen Vertrag bei Fox für die Produktion des Filmes *Luxury*, einem Drama über die Herstellung eines Abendkleides für eine wohlhabende Frau.

Es war der 20. September 1930, als *Luxury* von Fox fallengelassen wurde und Universal Bela Lugosi als Hauptdarsteller in **Dracula (1930)** bekanntgab.

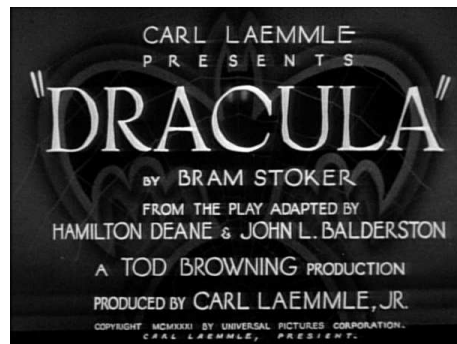
Weder Universal noch Bela Lugosi ahnten, welche Implikationen dieser 20. September für jede der beiden Parteien mit sich bringen würde. Für Universal war der Deal ein Teil des Notprogramms, welches **Dracula (1930)** retten sollte. Lugosi war ein Exot mit hoher Ausstrahlung, der mit wenig Geld zufrieden war. Der Dracula-Darsteller erhielt eine wöchentliche Gage von 500 Dollar - selbst David Manners, der erst nach Beginn der Dreharbeiten ohne Casting verpflichtet wurde und als Jonathan Harker deutlich weniger

Leinwandpräsenz als Bela Lugosi hat, erhielt die vierfache Entlohnung. Universal bezahlte jedoch auch indirekt für die Verpflichtung Lugosis, denn mit diesem Vertrag handelte man sich einen ausgesprochen unflexiblen Hauptdarsteller ein, dessen bisherige Karriere als Bühnen-Dracula dafür gesorgt hatte, daß er in festgefahrenen Bahnen dachte und weder fähig noch Willens war, von seiner eigenen Interpretation der Rolle zugunsten jener seines Regisseurs abzuweichen. Carl Laemmle jr. wollte das inzwischen stark kastrierte Projekt nur noch möglichst erfolgreich durchziehen und er ahnte nicht, daß der Erfolg dieses Films die Zukunft seiner Produktionsgesellschaft nachhaltig prägen würde.

Bela Lugosi dachte, nun käme seine Karriere endgültig in die Gänge, denn **Dracula (1930)** könnte ihm den Durchbruch auf der Leinwand bringen. Universal schreckte nicht einmal davor zurück, ihn auf Werbeplakaten als den neuen Lon Chaney anzupreisen - eine bessere Publicity konnte sich kein Schauspieler wünschen. Lugosis Freude wäre wohl deutlich geringer gewesen, hätte er gewusst, daß **Dracula (1930)** nicht der Beginn, sondern bereits der Höhepunkt seiner Karriere werden sollte. Den nach diesem Film führte sein weiterer Weg langsam aber beständig nach unten.

Die Produktion von **Dracula (1930)** lief bei weitem nicht reibungslos. Hier prallten drei Charaktere mit unterschiedlichen Ansichten aufeinander: Bela Lugosi, der Regisseur Tod Browning und der Kameramann Karl Freund. Vor allem das Verhältnis zwischen Browning und Freund erwies sich als problematisch. Browning konnte sich gegenüber Freund nicht durchsetzen, was unter anderem zur Folge hatte, daß bei vielen Szenen Karl Freund die Regie führte - und da der deutschsprachige Karl Freund des Englischen vergleichbar wenig mächtig war wie sein Hauptdarsteller und er ständig über einen Dolmetscher mit dem Rest des Teams kommunizieren musste, wurde **Dracula (1930)** bei all seiner Reputation als Meilenstein des Horrorfilms auch zu einem frühen Beispiel eines beinahe zu Tode produzierten Films. Sehen wir uns nun den Film häppchenweise an; für die interessanten Hintergrundinformationen unterbrechen wir die Vorführung an einer jeweils geeigneten Stelle.

Den ersten interessanten Punkt erreichen wir bereits mit den eröffnenden Titeln. Carl Laemmle tritt hier erwartungsgemäß nur als Präsentator auf, als Produzent ist Carl Laemmle jr. angegeben. Das Copyright ist interessant, denn hier sind neben Bram Stoker die Autoren des Bühnenstückes Hamilton Deane und John L. Balderston angegeben. Der mittels Geld kaltgestellte eigentliche Inhaber der Rechte an der zugrundeliegenden Bühnenfassung, Horace Liveright, fehlt. Als Produktionsjahr ist 1931 angegeben, was hier und dort für Verwirrung sorgt, aber das liegt daran, daß der Film zwar 1930 fertiggestellt, aber erst zu seiner Premiere am 10. Januar 1931 beim Copyright Office angemeldet wurde. Am unteren Bildrand ist Carl Laemmle als Präsident Universals angegeben, allerdings mit einem Schreibfehler; dort steht „Carl Laemmle, Present“ geschrieben. Als musikalische Begleitung dient Musik aus dem zweiten Akt von Tschaikowskys *Schwannensee*. Diese Musik sollte zum Markenzeichen von Universals Horrorfilmen werden. In **Dracula (1930)** gibt es, wie in den meisten anderen Filmen dieser Zeit ebenfalls, keine eigens komponierte Filmmusik. Wir werden noch einige Takte aus Schuberts unvollendeter 8. Symphonie und Richard Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* hören, aber



Die den Film eröffnende Titeltkarte

ansonsten war's das.



Kutschfahrt durch die Karpathen

fortgeschrittener war, reichte es hier, das Glasgemälde fest vor dem Objektiv der Kamera zu befestigen. Im Gegensatz zu derartigen Szenen der jüngeren Filmgeschichte entstand auch diese Komposition also nicht während der Nachbearbeitung, sondern wurde live gefilmt.

Schnitt ins Wageninnere. Darin befinden sich fünf Personen. Ein junge Frau liest aus einem Buch über die Schlösser im Gebiet des Borgopasses vor. Diese ersten Worte der Ära des *Universal Horror* werden von Carla Laemmle gesprochen, der Nichte Carl Laemmles, welche wir bereits in **The Phantom of the Opera (1925)** tanzen sahen.



Als Renfield den Namen seines Gastgebers erwähnt, reagieren die Einheimischen mit Entsetzen

Der Verdacht liegt nahe, daß man sich Murnaus Film, dessen Kopien ja eigentlich per Gerichtsbeschluß allesamt vernichtet sein sollten, sehr genau angesehen hat. Im späteren Verlauf des Films werden wir eine weitere Szene vorfinden, welche diesen Verdacht erhärten wird.

Die Kutsche trifft in einem kleinen Ort ein. Einer der Reisenden verläßt das Gefährt und wird als zentraler Charakter etabliert. Der Wirt der lokalen Kneipe empfiehlt ihm, wegen der Walpurgisnacht in seiner Pension zu übernachten und die Reise bei Sonnenaufgang fortzusetzen. Doch Renfield, so lautet der Name des Reisenden, erklärt ihm, daß um Mitternacht eine Kutsche des Grafen Dracula am Borgopass auf ihn warten wird. Als der Name des Grafen erklingt, beginnen sich die Einheimischen zu bekreuzigen. Der Wirt warnt eindringlich vor des Grafen Schloß und seinen Bewohnern. Es handele sich um Vampire, die

Die erste Einstellung des Films zeigt eine Kutsche auf einem holprigen Weg, welcher sich durch die Karpathen schlängelt. Natürlich stand kein Geld zur Verfügung, um das Filmteam in ein echtes Gebirge zu verfrachten, weshalb wir hier ein *matte painting* sehen. Lediglich der Weg und die ihn begrenzenden Steine sind echt, alles andere ist auf Glas gemalt. Gefilmt wurde dies mit einem ähnlichen Trick wie die Totalansichten der berühmten Kathedrale in **The Hunchback of Notre Dame (1923)**. Damals hängte man ein Modell des oberen Teils der Fassade vor die Kamera, doch da inzwischen die Technik

In der Kutsche spielt sich ein kurzes Gespräch ab, welches die Grundlage für die Geschichte schafft. Wir erfahren, daß heute Walpurgisnacht sein wird, die Nacht des Bösen. Und nun kommt's: Der Reisende spricht das Wort *Nosferatu* aus, worauf ihm seine Begleiterin schnell mit ihrer Hand den Mund zuhält. Diese Szene verrät recht viel über die Vorlage des Films, denn weder in Stokers Roman noch in dem Bühnenstück fiel diese Bezeichnung. Diese Wortkreation wurde erstmals für F.W. Murnaus **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** benutzt und fand in der Zwischenzeit nur noch im Titel des auf Murnaus Film beruhenden Balletts *Nosferatu* von Jean-Claude Gallotta Verwendung.

sich in Wölfe und Fledermäuse verwandeln und des Nachts aus ihren Särgen kriechen, um sich Opfer zu suchen, denen sie das Blut aussaugen. Renfield bezeichnet diese Geschichten als Aberglaube. Doch der Wirt hat keine Zeit mehr, Renfield von der Gefahr zu überzeugen, denn die Sonne geht bereits unter. Renfield erklärt, es handle sich bei dem Besuch um eine wichtige Geschäftsangelegenheit und daß er umgehend wieder aufbrechen werde. Zu seinem Schutz überreicht ihm die Wirtsfrau noch ein Kruzifix.

Kennern von Stokers Roman und späteren Verfilmungen fällt auf, daß hier Renfield die Reise zu Draculas Schloß antritt und nicht wie üblich Jonathan Harker. Normalerweise tritt Harker die Reise an, um seinen Vorgänger Renfield zu suchen und hier wurden die Rollen von Renfield und Harker vertauscht. Dies liegt im Bühnenstück begründet. Die Rolle des armen Renfield ist bereits dort um einiges zentraler ausgelegt als in Stokers Roman und Jonathan Harker hat eher eine Nebenrolle inne. In dieser Filmversion ist dies etwas verwirrend, denn im Gegensatz zu der Theaterversion spielt dieser Film auch in Draculas Heimat und nicht nur in London. Die Zusammenhänge werden verständlicher, wenn man bedenkt, daß ab jenem Moment, in welchem die Handlung nach London verlagert wird, Harker und Renfield zwei Charaktere mit unterschiedlichen Aufgaben sind: Harker ist eher der Held, Renfield das wahnsinnige Opfer. Dementsprechend lag der Entschluß nahe, in der Verfilmung Harker erst gar nicht nach Transylvanien reisen zu lassen, denn Renfield musste zwingend bereits dort gewesen sein und eine Reise Jonathan Harkers wäre überflüssig gewesen.

In der Rolle Renfields sehen wir Dwight Frye agieren. Frye wurde im Laufe der 30er Jahre zu einer der schillerndsten Gestalten Hollywoods mit einer beständigen Präsenz in vielen Horrorfilmen, zum Teil auch in höchst unterschiedlichen Rollen. Seine Leistung in **Dracula (1930)** ist jedoch sehr umstritten, was zu gegebener Zeit noch näher erläutert werden wird. Dwight Frye wuchs zwar nie zu einer der großen Lichtgestalten des Horrors heran, aber er hat dennoch eine treue Fangemeinde.

Nachdem Renfields Kutsche den kleinen Ort wieder verlassen hat, dürfen wir eine der stärksten Szenen erleben, welche in Vampirfilmen zu sehen ist. Der Film versetzt uns in das riesige Gruftgewölbe von Draculas Schloß. Schlichte Särgen stehen auf dem mit Erde bedeckten Boden und die Kamera bewegt sich auf den vordersten der Särgen zu. Der Deckel öffnet sich einen Spalt breit und eine Hand tastet sich aus der Öffnung hervor. Weitere Särgen öffnen sich und am Ende stehen Dracula und seine Bräute vor uns. Die ganze Szene spielt sich in völliger Lautlosigkeit ab, was den Vorgängen und den Untoten einen starken Hauch von Übernatürlichkeit verleiht. Szenen in spätern Vampirfilmen, in welchen solche Szenen durch Spezialeffekte und Geräusche begleitet werden, sind vielleicht spektakulärer anzusehen, aber ihre Wirksamkeit bleibt stets auf der Strecke. In **Dracula (1930)** muß kein Wort mehr darüber verloren werden, daß der Wirt recht hatte und es sich bei den Bewohnern des Schlosses um übernatürliche Kreaturen handelt, gefährliche Biester, welche des nachts auf die Jagd gehen.

Neben dem ersten Auftritt des Grafen Dracula ist hier noch die Darstellerin seiner Braut, welcher wir beim Verlassen ihres Sarges zusehen dürfen, besonders erwähnenswert. Kommt Ihnen dieser erste echte Vampir Hollywoods vielleicht entfernt bekannt vor? Diese Frau ist



*Geraldine Dvorak, der erste wirkliche Vampir
Hollywoods*

Geraldine Dvorak, die aufgrund ihrer frappanten Ähnlichkeit mit Greta Garbo vor allem als Double der legendären Schauspielerin beschäftigt war.

Es folgt die erste Einstellung Bela Lugosis und des Grafen Draculas der Filmgeschichte. Dies ist ein sogenannter *tracking shot* - die Kamera bewegt sich auf Bela Lugosis Gesicht zu, so daß der Eindruck entsteht, als würde das Publikum von Draculas magischem und tödlichen Blick angezogen. Hierdurch wird das Publikum durch diesen ersten Blickkontakt bereits in die Rolle eines potentiellen Opfers des Vampirs versetzt. Dies macht diese Szene einzigartig.

In dieser das Böse meisterlich etablierenden Sequenz fallen weiterhin noch zwei Dinge auf. Dem Kenner von Tod Brownings Werk wird auffallen, daß hier Kamerafahrten stattfinden, was für Browning äußerst untypisch ist. Browning inszenierte seine Film bevorzugt statisch, die Kamera bewegt sich in seinen Filmen nur in Ausnahmefällen. Daß sie es in diesem Film tut, und dazu noch in einer durch und durch expressionistischen Szenerie, ist ein klares Indiz dafür, daß die Sequenz von Karl Freund inszeniert wurde und nicht von Browning. Diese Szene ist durch und durch deutsch.



Ein gar fürchterliches Monster kriecht aus seiner Kiste hervor

Die zweite Auffälligkeit ist von eher lächerlicher Natur. Dem Zuschauer wird ein Opossum gezeigt, welches sich hinter einem Sarg verkriecht. Richtig schlimm wird es, als eine Biene aus einem eindeutig als Miniatur erkennbarem Sarg krabbelte. Man darf sich fragen, wozu dieser Unsinn gut sein soll. Der Grund für diese Szenen ist die Zensur. Anfang der 30er Jahre wurde in dem von Skandalen und Unmoral gezeichneten Hollywood ein Production Code ins Leben gerufen, welche die Einhaltung von selbstauferlegten moralischen Grundregeln überwachte. Dieser Codex war 1930 bereits im Gespräch und galt als Maßlatte für Zensur durch staatliche

und kirchliche Sittenwächter. Bei **Dracula (1930)** war Universal sehr darauf erpicht, hier gegen keine Regeln zu verstoßen - man hatte sogar Bedenken, daß das Thema des Films bereits ein Stein des Anstoßes sein könnte, aber hier kam man nochmal mit einem Freibrief davon, weil im Codex mangels entsprechender Filme noch kein Wort über Vampire stand. Die Einhaltung des Production Code war noch freiwillig, er wurde erst am 1. Juli 1934 institutionalisiert und regierte ab diesem Zeitpunkt mehr oder weniger willkürlich, bis im Jahr 1968 die MPAA mit dem amerikanischen Ratingsystem für Alterseinstufungen daraus hervorging, aber Carl Laemmle legte großen Wert darauf, zusätzlich zu den sowieso schon heiklen Inhalten des Drehbuchs von **Dracula (1930)** nicht auch noch einen Aufstand der moralisch Entrüsteten zu provozieren. Und auch wenn der Codex keine Vampire kannte, galt das nicht für *Ratten*. Ratten standen auf der Abschlußliste der Zensur, denn sie galten als unanständig und Sinnbild für „schlechtes Theater“. Da man die unheimlichen Begleiter des Vampirs nicht ersatzlos streichen wollte, musste eben anderes Getier die Rolle des Stellvertreters übernehmen und so kam das Opossum zu seinem Auftritt. Das aus dem kleinen Holzkistchen herauskrabbelnde Insekt ist ungeachtet dessen natürlich trotzdem nicht zu entschuldigen, aber es ist nur eines einer Vielzahl von Ärgernissen, die der Film in seinem weiteren Verlauf noch mit sich bringt und die zum Nachdenken darüber anregen, ob Tod Browning wirklich jener überragende Virtuose des Makabren war oder ob er bislang vorrangig im Schatten Lon Chaney stand, der bekanntermaßen bei seinen Auftritten in Brownings Filmen gerne selbst Regie führte. Doch dies ist der Stoff, über welchen Filmhistoriker noch heute streiten.

Es ist Mitternacht, als Renfields Kutsche am nebligen Borgopass eintrifft. Der Borgopass ist, jedenfalls wie er in diesem Film dargestellt wird, eine völlige Phantasterei. Bereits Bram Stoker zeigte hier künstlerische Freiheit, als er den Pass in seinem Roman beschrieb. Der wahre Borgopass ist eher mit einem Weg in hügeligem Gelände zu vergleichen und keineswegs mit einer Schlucht im Hochgebirge. Spätere Dracula-Verfilmungen orientierten sich, wie in vielen anderen Details auch, jedoch mehr an **Dracula (1930)** als an der Realität und Stokers Vorlage. Die Rumänen nehmen derartige Abweichungen von der Realität der originalen Örtlichkeiten jedoch gelassen, denn Graf Dracula wurde zu einer der wichtigsten touristischen Attraktionen des Landes und spült nach wie vor einiges an Geld in die Region.

Die Szene am Paß bringt einen ersten Kontinuitätsfehler mit sich. Der Kutscher, welcher auf Renfield wartet, ist Dracula persönlich, doch Renfield weiß das nicht. Doch anstelle mit verhülltem Antlitz auf dem Kutschbock zu sitzen, präsentiert Bela Lugosi hier in aller Seelenruhe sein Gesicht. Aber wenn Renfield dann nach seiner Ankunft im Schloß dem Grafen gegenübersteht, erkennt er ihn nicht wieder. Weshalb dieser eklatante Bruch der Logik in Kauf genommen wurde, ist nicht zu erklären. Es darf höchstens angenommen werden, daß einfach niemand darauf achtete oder Lugosi hier auf seine erkennbare Präsenz immensen Wert legte und sich gegenüber Tod Browning durchsetzte. Ein Fehler des Autors liegt nicht vor, denn im originalen Entwurf des Skripts ist Draculas Gesicht unkenntlich verhüllt, wie es sich für einen inkognito zu bleiben wollenden Vampir gehört.



Renfield schaut in das Gesicht seines Kutschers

Nach seiner Ankunft betritt Renfield das Schloß. Wir sehen die verfallene und von Spinnweben verhangene Eingangshalle aus einer Totalen in luftiger Höhe und erneut handelt es sich hierbei um ein *matte painting*. Vor einem der hohen Fenster flattern drei Fledermäuse, Draculas Gespielinnen. Und auch das unvermeidliche Opossum ist wieder da - nein, halt, es ist kein Opossum. Dieses Mal entblödete man sich tatsächlich nicht, hier gewöhnliche Gürteltiere, die in weiten Gebieten Amerikas sowie in den Vorgärten unterwegs und jedem amerikanischen Kind bekannt sind und sich kaum nach Transylvanien verirren dürften, durch das Schloß schleichen zu lassen.



Graf Dracula kommt seinem Gast auf der Treppe entgegen

Graf Dracula heißt Renfield in seinem Gemäuer willkommen und schreitet von dannen, die Treppe hinauf. Es folgt eine weitere schöne Szene. Über dem Treppenabsatz thront ein mannshohes Spinnennetz. Dracula schreitet zur Verwunderung Renfields und der Zuschauer durch dieses hindurch. Diese Szene ist ein weiteres Beispiel, daß früher so manches

einfach besser war. Heute würde Dracula effektiv durch die Spinnweben hindurchgleiten, Computergrafikeffekte machen es möglich. Diese Möglichkeiten gab es damals noch nicht, weshalb man sich auf eine geschickte Schnitttechnik verlassen musste. Man sieht Bela Lugosi nicht Kontakt mit dem aus Draht gefertigten Spinnennetz aufnehmen, sondern stattdessen wird schnell auf Dwight Fries verwundertes Gesicht umgeschnitten. Schnitt zurück, Bela Lugosi ist bereits auf der anderen Seite des Netzes. Dwight Frye folgt ihm, aber er verheddert sich in den Spinnweben. Dieses Szene bietet definitiv nicht das, was gegen Ende des Jahrhunderts eine Selbstverständlichkeit im Hollywoodkino sein würde: *Eye candy*, Bonbons für das Auge. Aber sie bietet etwas, was die Effektschlachten nicht mehr bieten konnten, nämlich den Flair des Mysteriösen, Ungreifbaren und Unheimlichen. Bela Lugosi wurde nicht nur durch seinen Umhang als Dracula berühmt, sondern auch wegen der oftmals genialen Einzeiler, welcher der Graf im Verlauf dieses Films vom Stapel läßt. Einer der berühmtesten erfolgt, als das Geheul von Wölfen in der Ferne ertönt und sich Dracula langsam und lächelnd auf der Treppe umdreht und „Listen ... the children of the night ... what music they make!“⁵ zu Renfield sagt. Derartige bedeutungsschwangere Kommentare ziehen sich durch den ganzen Film.



Listen to them ...

Und jetzt ganz schnell die Pause-Taste drücken. Während Graf Dracula brav sein Sprüchlein aufsagt, ist ganz klar das Amulett zu erkennen, welches er um seinen Hals trägt. Sie sehen richtig, es handelt sich wohl um einen Davidstern. Ich denke, Sie ahnen ungefähr, welche Irritationen dieser Halsschmuck im Laufe der Jahrzehnte nach sich zog. Ist Graf Dracula ein Jude? Ist der Film gar antisemitisch? Wohl kaum. Die Judenpogrome des Dritten Reiches lagen noch einige wenige Jahre in der Zukunft und der Staat Israel sowieso und man darf hier wohl kaum Absicht oder gar eine tiefergehende Message hineininterpretieren, zumal der Film für letzteres sowieso viel zu

flach ist. Das Hexagramm war in der Geschichte vielmehr ebenso wie das Pentagramm ein Symbol des Okkulten. In der nichtjüdischen Tradition der Magie wurde das Symbol benutzt, um Geister zu beherrschen und zu vertreiben. Ab dem 12. Jahrhundert diente es in Form eines Amulettes als Glücksbringer, einige Jahrhunderte später tauchte es auch auf Flaggen und Bannern auf. Ab dem 17. Jahrhundert wurde es auch zur Dekoration neu erbauter Synagogen genutzt, wahrscheinlich damit sich die Menschen gegenüber dem Kreuz der Christen abgrenzen konnten. Das Hexagramm war schon Kulturgut, bevor es zum Symbol des jüdischen Glaubens wurde. Seine Verwendung in **Dracula (1930)** ist letztlich aber ganz einfach zu erklären: Der Davidstern ist keiner, sondern lediglich das als solcher erscheinende Resultat einer schlechten Ausleuchtung. Das Amulett beinhaltet in seiner Mitte einen Edelstein, in welchem sich während dieser Szene das Licht eines Scheinwerfers so stark bricht, daß der Edelstein die gleiche Färbung hat wie Lugosis weißes Hemd und somit unsichtbar wird. Im späteren Verlauf des Filmes ist das Amulett wiederholt zu sehen, aber hier besteht dann meist keine Verwechslungsgefahr mehr.

Aber aufgrund dieser Szene entstand trotzdem ein riesiges Theater in den USA. Normalerweise wäre solch ein kleines Amulett keine weitere Beachtung wert, wäre der vermeintliche Davidstern nicht durch die politische Entwicklung der nächsten beiden Jahrzehnte zunehmend zu einem Leit- und Leidsymbol der Juden geworden. Eine der skurrilsten Folgen dieses Kamerafehlers erlebte die amerikanische Öffentlichkeit zur Mitte der 80er Jahre.

⁵ dtsh.: „Hören Sie ... die Kinder der Nacht ... welche Musik sie machen!“

1971 brachte General Mills, ein in den USA bekannter Hersteller von Frühstücksflocken jeder Art, seine Produkte *Count Chocula* und *Frankenberry* auf den Markt. In den Packungen befanden sich die üblichen Zugaben wie kleine Figürchen comichafter Gruselgestalten, Abziehbilder und Sammelkarten. *Count Chocula* war ein Renner und als man zum Zwecke des Ankurbelns leicht stagnierender Verkaufszahlen den Grafen im Jahr 1988 einem Facelift unterziehen wollte, entschied man sich, hier Bela Lugosi als Vorlage zu nehmen - inklusive seines Kostüms aus **Dracula (1930)** und eben dieses vermeintlichen Davidsterns. Es dauerte nicht lange, bis eine heftige Kontroverse ausbrach, weil sich mehrere jüdische Gruppierungen lautstark beschwerten und dem Konzern Antisemitismus vorwarfen. General Mills sah sich zu einer umfassenden Rückrufaktion veranlaßt und das Design der Verpackung wurde daraufhin abgeändert.

In die Tradition des Vampirfilms passt Draculas angeblicher Davidstern auch nicht so richtig. Im Laufe der Zeit kamen ständig neue philosophische Fragen zu Vampiren auf, deren Höhepunkt erreicht war, als man sich gegen Anfang der 80er Jahre Gedanken darüber zu machen begann, ob Vampire denn Überträger von AIDS seien. Das Hexagramm stört in der Frage, ob Vampire sich denn nur vor Kruzifixen fürchten. Dieses ist ein Symbol Gottes in der Welt des Christentums und als Ausgeburt des Satans schreckt ein Vampir natürlich vor diesem zurück. Setzt dies aber nicht voraus, daß ein Vampir auch aus dem christlichen Raum stammt? Was ist mit buddhistischen, hinduistischen oder islamischen Vampiren? Wenn man genau überlegt, müssten diese sich beim Anblick eines Kruzifixes wohl scheckig lachen. In Roman Polanskis **The Fearless Vampire Killers (1967)** sehen wir auch erwartungsgemäß einen alten Juden, welcher von einem Vampir gebissen und selbst zu einem Blutsauger wird und dann nur mit einem Lachen und dem Kommentar, die Filmhelden hätten hier den Falschen erwischt, reagiert, als ihm diese ein Kruzifix unter die Nase halten. Im Nachhinein tendierte man dann jedoch zunehmend dazu, Vampire sensibel gegenüber allen religiösen Symbolen werden zu lassen und nicht nur jenen des Christentums. Und mehr noch, in den 90ern wurden Vampire gegen Kruzifixe sogar zunehmend resistent, was seinen Höhepunkt in **Dracula (1992)** fand, als der Vampir das von Professor van Helsing erhobene Kreuz in Flammen aufgehen läßt. Aber die Fans von Vampiren wurmt es noch immer gewaltig, daß ausgerechnet der Vater aller klassischen Filmvampire angeblich einen Davidstern um den Hals hängen haben soll - und es gibt noch heute sehr viele Filmhistoriker, die stur behaupten, es handele sich um einen solchen. Doch selbst wenn dies wirklich der Fall wäre, könnten wohl nur etwas schlichtere Gemüter hier eine Judenfeindlichkeit in den Film hineininterpretieren, welche ihn, wie meistens in solchen Fällen, nicht oder nur teilweise gesehen haben.

Der zweite geheimnisvolle Ausspruch Draculas kommt, nachdem Renfield das riesige Spinnennetz durchschritten hat. „The spider spinning his web for the unwary fly.“⁶, sagt Dracula und fügt noch noch hinzu: „The blood is the life, Mr. Renfield.“⁷. Oh oh. Metapher, ich hör’ Dir trapsen.

Für jedermann, natürlich mit Ausnahme Renfields, ist völlig klar, daß Dracula hier die Spinne ist und Renfield die Fliege. Das Spinnennetz ist ein Leitmotiv des Films, welches sich auch in einige Versionen der Filmplakate niederschlug. In dem wohl bekanntesten der Motive sitzt der Kopf des Grafen Dracula im Zentrum eines Spinnennetzes und an dessen Rand sind die Gesichter seiner Opfer drapiert, wie gefangene Fliegen.

Und daß Blut für einen Vampir wie für seine Opfer das Leben symbolisiert, leuchtet auch sofort ein. Vor allem für seine Opfer ist das klar, denn wenn sie der Vampir ihres Blutes beraubt hat, ist das Leben vorbei.

Was aus dem Verlauf dieses Films nicht völlig klar wird, ist die Bedeutung des Blutes für den Vampir. Sicher, die Vampire saugen ihren Opfern das Blut aus, um selbst am Leben zu bleiben, doch was bedeutet dies letztendlich? Bela Lugosi sieht stets gleich quickle-

⁶ dtsh.: „Die Spinne webt ihr Netz für die unvorsichtige Fliege.“

⁷ dtsh.: „Das Blut ist das Leben, Mr. Renfield.“

bendig aus und da sich die Filme der nächsten 50 Jahre eng an Lugosis Darstellung des Vampirs orientieren, scheint das Blutsaugen auch dort eher ein Mittel gegen die Langeweile als ein notwendiges Grundnahrungsmittel zu sein. Bei Bram Stoker war dies jedoch anders. Sein Graf Dracula war ein alter Greis, der sich nach der Aufnahme von Blut wieder in einen jungen Mann verwandelte. Dieses Detail blieb all die Jahre ungeachtet, bis **The Hunger (1983)** sich zumindest des Themas des Alterns annahm (wobei dieser Film jedoch primär aufgrund einer Lesbenszene mit Catherine Deneuve und Susan Sarandon in der Erinnerung des Publikums haften blieb) und es schließlich von Francis Ford Coppola in **Dracula (1992)** einen unmittelbaren Fokus erhielt. Aber dennoch blieben Vampire, welche sich durch die Aufnahme menschlichen Blutes regenerieren, fast ebenso selten wie Vampire, welche an Blutmangel verenden. Denn schließlich sind Vampire unsterblich und die Erhaltung ihres Lebens funktioniert als Hauptmotivation ihres Treibens nur schlecht.



*Bela Lugosi, der Prototyp des Gentleman-Vampirs,
umhegt seinen Gast*

Graf Dracula führt Renfield in einen großen Saal. Ein Feuer flackert im Kamin und der Tisch ist für Renfield gedeckt. Dracula verläßt kurz den Raum, um Geschäftunterlagen aus Renfields Gepäck zu holen und kehrt mit diesen in der Hand zu Renfield zurück, der mittlerweile an dem Tisch platzgenommen hat. Bei den Unterlagen handelt es sich um einen Mietvertrag der Londoner Carfax Abbey.

Fällt Ihnen bei diesem Namen etwas auf? Wohl nicht, denn mit hoher Wahrscheinlichkeit sind sie diesen Namen mittlerweile so gewohnt, daß es Ihnen eher Unbehagen bereiten würde, würde er sich ändern. Auch hier sieht man schön, welchen Ein-

fluß **Dracula (1930)** noch heute ausübt, denn eigentlich handelt es sich auch in Stokers Romanvorlage bei Carfax Abbey um ein Mietshaus und nicht um eine Kirche. **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** ist hier deutlich näher am Original als **Dracula (1930)**. In Brownings Film ist erstmals von Carfax Abbey die Rede und diese künstlerische Freiheit wurde im Laufe der Jahre zu einer Selbstverständlichkeit.

In dieser Szene befindet sich ein Kontinuitätsfehler, welcher allerdings nur dem geübten Auge auf Anhieb auffällt. Dracula bringt Renfields Aktenmappe mit und achten Sie darauf, was im Laufe der verschiedenen Schnitte mit ihr passiert. Mal hat sie Dracula in der Hand, mal nicht, dann liegt er sie inmitten eines Dialogs auf den Tisch, obwohl Dracula zuvor die Zeit für die Bewegung fehlte. Dies ist kein Regie, sondern ein Schnittfehler. Die Szene wurde nachträglich gekürzt. Ein ähnlicher Fauxpas tritt kurz darauf erneut ein, als Dracula, vor Renfields Bett steht und betont, wie komfortabel seine Schlafstätte sei. Nach dem nächsten Schnitt ist das Bett plötzlich aufgedeckt.

Nachdem zu Beginn des Filmes der Ausspruch des Wortes *Nosferatu* nur ein Indiz dafür war, daß sich die Autoren von **Dracula (1930)** Murnaus **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** genau angesehen haben, folgt nun der Beleg hierfür. Renfield schneidet sich in den Finger und der hervorquellende Blutstropfen weckt die Gier in seinem Gastgeber. Wie ein Raubtier nähert sich Dracula seinem Opfer und wird erst im letzten Moment durch das Kruzifix der Wirtin des Gasthauses abgewehrt. Diese Szene ist weder Bestandteil von Stokers Roman noch des Bühnenstückes und war zu diesem Zeitpunkt nur in Murnaus Film enthalten. Von dort wurde sie fast 1:1 kopiert.

Dracula bietet Renfield ein Glas Wein an. Dies bringt die Handlung nicht voran und dient nur als Aufhänger für ein erneutes unheilschwangeres Zitat Draculas: „I never drink ... wi-

ne.“⁸

Unmittelbar im Anschluß an diesen Umtrunk verläßt Dracula seinen Gast und nun hinterläßt Karl Freund eine Signatur, welche Anlaß zu der Vermutung gibt, daß er bei diesen Szenen die Regie übernommen hatte. Er inszeniert eine Kamerafahrt, eine 180°-Wende um Renfield herum. Tod Browning hätte derartiges aus eigenem Antrieb nicht getan, denn es widerspricht zu sehr Brownings eigenem Stil. Aber dieser komplette Szenenblock hat aber der Stelle, in welcher sich Renfield am Finger verletzt, einen stark religiösen Unterton. Das Blut, Renfield isst Brot und trinkt Wein aus einem silbernen Kelch, ein Tisch wie ein Altar, ein Kruzifix, das Innere des Schlosses ähnelt einer Kirche - es ist, als ob Renfield hier, ohne es zu wissen, an seinem letzten Abendmahl teilnähme. Die Kamerafahrt um Renfield herum, welche diese Szene beendet, illustriert Renfields Unsicherheit - und ist prompt das Letzte, was wir von Renfield sehen, bevor er zum Opfer des Vampirs wird.

In der folgenden Nacht erhält Renfield unangemeldeten weiblichen Besuch. Die Teilnahme von Draculas Bräuten an der Geschichte ist ein Element, welches aus Stokers Roman stammt und welchem sich Murnaus Film gegenüber verweigert. Im Roman gehört die Stelle, in welcher Renfield von den drei untoten Weibern heimgesucht wird, zu den stärksten Momenten des Romans. Aber im Jahr 1930 war diese Stelle ebenso unverfilmbar wie sie es zu Murnaus Zeiten gewesen wäre, denn im Roman geht es hier vor allem um eines: Sex. In Stokers Roman schildert Jonathan Harker einen als sehr real erscheinenden erotischen Traum, in welchem die



Draculas Gespielinnen nähern sich dem wehrlosen Renfield ...

drei Frauen auf äußerst betörende Art und Weise über ihn herfallen und bewegte sich hier sehr nahe an den moralischen Grenzen seiner Zeit, von welcher ihn nur Harkers Darstellung des Geschehens als Traum jenseits seiner eigenen Kontrolle trennt. Die Textstelle erinnert mit ihrer Mischung aus Tod und fleischlichem Verlangen eher an die erotischen Liebeszenen der Filme von Jean Rollin aus den 70ern als an das Hollywood der 30er Jahre und dementsprechend verwundert es, daß diese Sequenz in **Dracula (1930)** nicht komplett unter den Tisch fiel. Brownings Film hatte schließlich nicht die Möglichkeit, Sex auch nur anzudeuten und da die drei Frauen im weiteren Verlauf der Geschichte nicht mehr auftauchen, ist die Szene streng genommen überflüssig.

Die drei Frauen nähern sich langsam dem bewußtlos auf dem Boden liegenden Renfield und stehen um ihn herum, als plötzlich Dracula auftaucht und sie vertreibt, denn er beansprucht Renfields Blut alleine für sich. Mehr Inhalt wird dem Zuschauer in **Dracula (1930)** nicht geboten. Aber dennoch gehört die Szene zu den stärksten Momenten des Films. Das Bild ist hervorragend komponiert und keine andere Szene des Films kommt trotz der durchaus ansehnlichen Innenaufnahmen des Schlosses mit seinen dicken Mauern, den Gewölben und zahlreichen Spinnweben so nah an puren Gothic heran wie in dieser Szene. Lautlos und schon beinahe engelsgleich gleiten die Frauen durch das Bild, die langen Schleppen ihrer Kleider hinter sich herziehend. Diese sagenhaft stimmungsvolle Szene wird heute zu den Höhepunkten von Brownings Gesamtwerk gezählt, auch wenn nur schwer zu übersehen ist, daß vor allem der deutsche Expressionismus und somit erneut der Kameramann Karl Freund für sie verantwortlich ist. Die Antwort auf die Frage, weshalb die Szene mit den drei verlockenden Vampirschönheiten überhaupt im Film enthalten ist, fällt daher leicht.

⁸dtsh.: „Ich trinke niemals ... Wein.“

Ihre Präsenz ist reiner Selbstzweck. Sie leistet für den Fortgang der Geschichte keinen Beitrag, aber die durch sie erzeugte gespenstische Stimmung hilft mit, den Film entscheidend zu prägen, da sie den Funken des Horrors auf den Zuschauer überspringen läßt.



... doch Dracula proklamiert Renfields Körper für sich.

Stummfilm und als solcher mit einer niedrigeren Anzahl von Einzelbildern als jener 24 gedreht, welche mit der Einführung des Tonfilms aus Gründen der Synchronisation von Bild und Ton flächendeckend zum Einsatz kamen. Auch ist die Qualität des Bildes erkennbar schlechter als im Rest des Films.



Die Vesta, Szenen aus einem fünf Jahre älteren Film

Nun folgt ein inhaltlicher Schnitt. Dracula hat die Reise nach England per Schiff angetreten. Das Schiff trägt den Namen *Vesta*, also nicht *Demeter* wie im Roman und den meisten anderen Verfilmungen. Bei den Szenen des fahrenden Schiffes und der gegen die Wellen ankämpfenden Seeleute fällt auf, daß sie etwas zu schnell abgefilmt werden. Dies ist eine Folge der Sparmaßnahmen Universals. Die Szenen wurden nicht für **Dracula (1930)** gedreht, sondern es handelt sich bei ihnen um Ausschnitte aus dem Film *The Storm Breaker (1925)* vom Edward Sloman. *The Storm Breaker (1925)* war, wie man bereits an seinem Produktionsjahr erkennen kann, ein

Der störende Effekt dieses Recyclings hält sich jedoch glücklicherweise in Grenzen. Gäbe es das Problem der um 20% erhöhten Abspieldeschwindigkeit des Filmmaterials nicht, würde nur geübten Augen auffallen, daß hier Szenen aus einem anderen Film eingesetzt werden. Diesen unerwünschten Zuwachs an Geschwindigkeit verkraftet **Dracula (1930)** nahezu mühelos, denn die dramatischen Szenen der hohen Wellen, welche über die Seeleute hereinbrechen, stehen in starkem Kontrast zu den theaterhaft und sehr gemächlich inszenierten Filmsequenzen, mit welchen der Zuschauer bisher konfrontiert war. Der unerbittliche Kampf des Schiffes und seiner

Besatzung gegen die Kräfte der Natur wird hierdurch als noch dramatischer empfunden, als er eigentlich in *The Storm Breaker (1925)* gewesen war.

Diese Wiederverwendung alter Szenen ist wahrlich keine glorreiche Leistung des Films, aber letztlich ist dies dem Publikum sowieso egal. Der Gedanke, was wahrscheinlich passiert wäre, wenn *The Storm Breaker (1925)* nicht noch in Universals Archiven vorhanden gewesen wäre, ist weitaus unangenehmer. Das Skript des Films orientierte sich hier ebenfalls am Bühnenstück, in welchem Dracula auf dem Luftweg nach England reist. Im Theater ist das Flugzeug nicht zu sehen, aber im Film wäre dies wohl notwendig geworden und daher wurde vorgeschlagen, die Tragflächen des Flugzeuges den Schwingen einer Fledermaus nachzuempfinden. Doch von diesem Unsinn blieben wir glücklicherweise verschont. Nicht verschont bleiben wir jedoch von dem katastrophalen Schnitt. Die aus *The Storm*

Breaker (1925) entliehenen Szenen sind von sehr hoher Dynamik. Das (Modell-)Schiff wird von den Wellen wie ein Ball hin und her geworfen. Die Seeleute müssen aufpassen, von den Wassermassen nicht über Bord gespült zu werden. Die Dialogszenen zwischen Dracula und Renfield sind im Studio gedreht und schlechtes Wetter einer Seereise wurde bei den Dreharbeiten nicht berücksichtigt. Durch den Filmschnitt wechselt der Zuschauer somit wiederholt zwischen dem Chaos auf dem Deck und einem Kaffeekränzchen auf sicherem Boden, welches auf dem Unterdeck stattfindet. Die Abstrusität erreicht ihren Höhepunkt, als Dracula die Räumlichkeiten verläßt und ins Freie tritt, um seine nächsten Opfer zu begutachten. Selbst Ed Wood hätte kaum schlechtere Arbeit abgeliefert als Universals Studioknechte mit ihren klappernden Scheren.

Nebenbei erklärt die Verwendung alter Filmschnipsel auch, weshalb das sehr publikumswirksame Motiv der Schiffsreise nicht ähnlich konsequent wie in **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** genutzt wurde, sondern stattdessen zu einer Randnotiz verkommt. Es war schlicht und ergreifend weder die Absicht des Drehbuchautors, die Schiffsreise als wichtigen Bestandteil zu integrieren, noch jene von Carl Laemmle jr., die notwendigen finanziellen Mittel hierfür aufzubringen.

Als die Vesta schließlich im Hafen von Whitby einläuft, ist sie ein Geisterschiff und den Hafengeleuten bietet sich ein Bild des Grauens. Davon bekommt der Zuschauer aber nur wenig mit, denn wenn man bei den Dreharbeiten kein Schiff hat, kann man auch nicht auf einem solchen Szenen drehen. Wir müssen daher mit der Ansicht einiger Holzplanken und des Schattens eines Mannes, welcher sich an das Steuerrad des Schiffes klammert, begnügen. Dieser Schatten ist relativ unkenntlich, so daß eine Stimme aus dem Off erklärt, es sei der tote Kapitän des Schiffes, der sich an das Steuerrad gebunden habe. Diese Stimme ist jene von Tod Browning.



Renfield ist dem Wahnsinn und dem Grafen verfallen

Die Hafengearbeiter öffnen die Luke zum Inneren des Schiffes. Wir erinnern uns: wenige Sekunden zuvor, als Dracula ins Freie trat um dem Treiben der Seeleute zuzusehen, war diese Bodenluke noch ebenso eine Tür wie in den Szenen aus *The Storm Breaker* (1925).

Aus dem Innern grinst der inzwischen übergeschnappte Renfield zur Luke empor. Dies ist der Anfang eines sehr unausgewogenen Schauspiels Dwight Fries. Von nun an pendelt er zwischen einer soliden Darstellung und gnadenlosem Overacting bis an die Grenze des Lächerlichen hin und her, manchmal sogar innerhalb eines einzigen Takes.

Dracula ist nun also in England angekommen. Ein Zeitungsartikel klärt uns über die Vorgänge auf, die in unmittelbarer Folge stattfanden. Die Vesta war ein Totenschiff und man hat nur einen einzigen Überlebenden gefunden. Dieser sei ein Wahnsinniger und daher in eine Nervenklinik, Dr. Seward's Sanatorium, gesteckt worden. Dort zeige er eine Leidenschaft für Insekten, welche er vertilgt.

Nebel hängt über dem nächtlichen London. Ein Blumenmädchen verkauft seine Waren, als sich ein dunkel gekleideter Mann nähert - Dracula. Das Blumenmädchen wird sein erstes Opfer in seiner neuen Heimat.

A propos neue Heimat: Kennen Sie eigentlich den Grund, weshalb Dracula ein Interesse an Carfax Abbey hat? Nein? Dann geht es Ihnen ebenso wie dem Rest des Publikums, denn der Film verliert in der Tat kein Wort darüber. Dies ist ein gewaltiges Problem der Kontinuität des Films, welches den Film in zwei voneinander unabhängige Teile hackt: den

transsylvanischen und den englischen Teil.



Draculas Begegnung mit Dr. Seward

Dracula begibt sich in die Oper. Dort hypnotisiert er eine Platzanweiserin, damit sie ihn zur Loge von Dr. Seward bringt. Die Frage, woher Dracula weiß, daß Renfields behandelnder Arzt gerade in dem Theater weilt, wird von **Dracula (1930)** nicht beantwortet, ein weiterer Kontinuitätsfehler also. Nun, die hypnotisierte Platzanweiserin geleitet Dracula zu Dr. Swards Loge und gibt gegenüber Dr. Seward vor, er werde am Telefon verlangt. Beim Verlassen seiner Loge trifft Dr. Seward auf Dracula. Nun folgt eine Einstellung, welche den Verdacht nahelegt, daß der Film sehr unkoordiniert und hektisch runterge-

kurbelt wurde. Auf dem nebenstehenden Szenenfoto können Sie die verhunzte Bildkomposition begutachten. Beachten Sie, das entweder Lugosi ein Zwerg oder Dr. Seward ein Riese zu sein scheint. Die Wahrheit ist, daß Dr. Seward auf einer Stufe steht. Auch der Rest des Bildes ist kein Zeugnis von Sorgfalt. In der linken Bildhälfte hängt der eigentlich geschlossene Vorhang in geöffnetem Zustand schlaff herunter. Der Bildhintergrund in Form einer unausgeleuchteten Zimmerecke ist eine inhaltliche Katastrophe. Diese Einstellung sieht nicht nach einem inszenierten Bild aus, sondern wie ein Schnappschuß von einer Probe und es ist unverständlich, weshalb Profis wie Tod Browning und Karl Freund ein derartiges Ergebnis ablieferten. Es kann eigentlich nur ein Zeichen dafür sein, daß es innerhalb des Teams mit der Zusammenarbeit überhaupt nicht klappte und die Motivation jedes Einzelnen beeinträchtigt war. Man hätte Bela Lugosi wenigstens auf einen Hocker stellen können!

Dr. Seward stellt Dracula seinen Begleitern vor: Mina, Lucy und Jonathan Harker. Harker wird von David Manners dargestellt. David Manners verliebte sich während der Dreharbeiten in Helen Chandler, die Darstellerin der Mina. Die beiden verstanden sich prächtig und verbrachten oft ihre Drehpausen damit, zusammen über die Unzulänglichkeiten des Skripts zu kichern. Aber die kleine Romanze war zum Scheitern verurteilt, denn kurz vor Beginn der Dreharbeiten hatte Helen Chandler den Autoren Cyril Hume geheiratet, der 25 Jahre später das Drehbuch zu dem SF-Klassiker *Forbidden Planet (1956)* verfassen würde. Doch ausgerechnet diese Ehe besiegelte auch Helen Chandlers Niedergang. Cyril Hume war ein heftiger Trinker mit allen Nachteilen, welche die Ehefrau eines solchen Mannes erfahren darf. Helen Chandlers Privatleben lag schnell in Scherben und schon wenige Monate nach der Premiere von **Dracula (1930)** begann sich die Abwärtsspirale für sie zu drehen. Sie griff zu Alkohol und Tabletten und innerhalb von vier Jahren verbrachte sie mehr Zeit mit Entziehungskuren als bei Dreharbeiten. 1940 wurde sie in ein Sanatorium eingewiesen. 1950 kam sie beinahe ums Leben, als sie mit einer brennenden Zigarette in ihrem Bett einschlieft. Sie starb 1965 im Alter von 59 Jahren. Ihre Leiche wurde eingäschert und es gab niemanden, der Interesse an ihrer Urne bekundet hätte. Helen Chandler ist eines der bekanntesten Opfer des wilden Lebens der 20er Jahre und der Prohibitionszeit.

Lucy ist von dem Grafen sehr beeindruckt. Und Dracula von ihr nicht weniger. Als Lucy später an diesem Abend zu Bett geht und ihr Schlafzimmerfenster weit öffnet, wird sie von Dracula dabei beobachtet. Lucy geht zu Bett, als plötzlich eine Fledermaus (oder, um genau zu sein, eine Fledermausmarionette) vor ihrem Fenster schwebt. Lucy schläft ein und plötzlich steht Dracula in ihrem Zimmer. Leise nähert er sich seinem schlafenden Opfer, um von ihr zu zehren.

aber sonderlich mit Ruhm bekleckert hat sich Dwight Frye mit dieser Rolle wahrlich nicht. Sein Renfield ist keine Gestalt des Grauens, vor welcher man Angst haben müsste; er spielt vielmehr einen Vollidioten, welcher nicht mehr alle Tassen im Schrank hat und der Gefahr läuft, daß sich das Publikum über ihn schlapplacht.



Professor van Helsing bei der Blutanalyse

Vorhang auf für den ersten Auftritt des inzwischen zur Kinolegende gewordenen Professors Abraham van Helsing. Er untersucht das Blut Renfields. Das Blut befindet sich in einem Reagenzglas. Van Helsing gibt eine Chemikalie hinzu, das Blut wird milchig und somit steht fest, daß er das Opfer eines Untoten und somit selbst zum Vampir wurde.

Ist das nicht süß? Die wundervolle Naivität dieser Analyse und der daraus gezogene abenteuerliche Schluß werden so selbstverständlich als wissenschaftliche Erkenntnis verkauft, daß es rückblickend eine wahre Freude ist, derartiges heute zu sehen. Man ist versucht zu glauben, daß

der durchschnittliche Kinogänger jener Tage zuhause noch um ein Lagerfeuer saß und Telefone als sprechende Knochen bezeichnet haben mag, oder zumindest von der Filmwirtschaft als geistiger Neandertaler betrachtet wurde. Aber für viele Liebhaber alter phantastischer Filme sind derartige Szenen äußerst reizvoll, denn diese Naivität im Umgang mit den Wissenschaften schlägt in die gleiche lebenswürdige Kerbe wie die an Angeln hängenden Raumschiffe der *Flash Gordon*-Serials oder kleine Japaner in Gummianzügen. Und auch beim Horrorfilm werden wir in den nächsten Jahrzehnten noch viele Male auf Szenen stoßen, bei welchen man sich fragt, ob sich das Publikum nicht auch schon damals nicht mit der Hand an die Stirn klatschte und sich stöhnend in der Armlehne des Kinosessels verbiß oder ob die Autoren und Produzenten eines Films jemals über die sechste Schulklasse hinaus kamen. Mit derartigen Szenen könnte man ein eigenes Buch füllen, von van Helsing's Chemiebaukasten bis hin zu den Computerviren aus *Independence Day* (1996).

Van Helsing stößt mit seiner Theorie bei seinen Kollegen auf Unglauben. Doch er ist fest entschlossen, ihre Richtigkeit zu beweisen. Er läßt Renfield in Dr. Seward's Büro bringen. Und nun fällt ein weiterer Kontinuitätsfehler auf, jetzt wo van Helsing sagte, Renfield sei ein Vampir: Im Gegensatz zu Dracula spaziert Renfield hier, wie auch schon zuvor in seiner ersten Irrenhausszene, durch das Tageslicht.

Daß wir bis zu diesem Zeitpunkt keine Gewißheit hatten über das, was mit Renfield eigentlich geschah, liegt in Carl Laemmle jr. begründet. Er wehrte sich entschieden dagegen, daß Dracula Renfield beißt, denn dies war ihm ein deutlich zu homoerotischer Akt. In seinen Filmen beißt Dracula keine Männer. Allgemein ließ er Dracula deutlich unerotischer werden, als dies bislang der Fall gewesen war. Selbst in der Theateraufführung war Dracula ein echter Ladykiller, dessen Bißszenen stets mit Erotik versetzt waren - sie begann mit einem Kuß und endeten mit dem Biß in den Hals. In der Filmversion ist all dies auf ein moralisch einwandfreies Maß reduziert. Sehr zum Leid Draculas übrigens, denn hier wirkt der untote Verführer eher wie ein impotenter Untoter, welcher seine Erfüllung lediglich darin finden kann, sich wie ein Parasit von seinen Opfern zu ernähren. Aber wie gesagt, dies war kein Kniefall vor einer möglichen Zensur, sondern die Verwirklichung der Moralvorstellungen dessen, was sich nach dem Empfinden Juniors auf einer Leinwand ziemt und was nicht. Die erotischen Aspekte Draculas sollten erst in der Fortsetzung **Dracula's Daughter** (1936) durch den Einsatz eines weiblichen Vampirs etwas offensichtlicher werden, doch

der gezielte Einsatz von Erotik ließ bis **Dracula (1958)** auf sich warten.

Renfield fleht Dr. Seward an, er möge ihn aus der Anstalt wegbringen, weit weg. Auf die Frage, weshalb er dies wünsche, antwortet er, seine nächtlichen Schreie könnten Mina böse Träume bringen. Als ob dies ein Stichwort gewesen wäre, beginnt im Freien ein Wolf zu heulen, die Sonne geht unter und Dracula erwacht.

Der Graf schickt sich an, Mina zu beglücken. Er erscheint wieder als Fledermaus vor Minas Fenster und materialisiert in der nächsten Einstellung in ihrem Zimmer.

Lassen Sie sich in dieser Szene nicht von dem plötzlich im Raum stehenden Dracula irritieren. Betrachten Sie stattdessen das Gesamtbild. Dann wird Ihnen auffallen, daß im Bildvordergrund eine Lampe steht, welche das rechts unten gelegene Viertel des Bildes dominiert und auch den im Hintergrund stehenden Dracula teilweise verdeckt. Am Schirm dieser Lampe klebt ein großes Stück Pappkarton.



Dracula und die übersehene Nachttischlampe

Warum nur klebt Mina Pappe an ihre Lampen?

Nun, Mina tut das nicht, sondern Karl Freund ist der Übeltäter. Solche Pappe wird benutzt, um bei Nahaufnahmen wie zum Beispiel Portraiteinstellungen einen unerwünschten Lichteinfall von nicht im Bild sichtbaren Lichtquellen zu vermeiden. Diese Lampe ist in dieser Szene allerdings sehr wohl sichtbar und allmählich droht die schlampige Inszenierung des Films als Peinlichkeit zu enden. Es ist sehr unwahrscheinlich, daß dieses Detail am Set weder Karl Freund, noch Tod Browning oder einem anderen Mitarbeiter am Set aufgefallen ist und auch im Schneiderraum muß man blind gewesen sein. Die einzige Erklärung für diese Szene ist, daß der Fehler niemanden interessierte, was ein deutlicher Hinweis darauf wäre, daß die Chemie zwischen Tod Browning und Karl Freund nicht stimmte. Doch was auch immer der Grund hierbei gewesen sein mag, ändert dies auch nichts daran, daß **Dracula (1930)** zunehmend als das Werk von Dilletanten erscheint und nicht wie ein A-Picture Universals.

Am nächsten Morgen erinnert sich die von Dracula gebissene Mina an die Nacht. Und sie erinnert sich auch explizit an die Lampe neben ihrem Bett, welche ihr erschien wie ein kleiner Funke im Nebel. Nun ist der Punkt erreicht, ab welchem man in Erinnerung an die vorhergegangene Szene von Situationskomik sprechen könnte. Aber Scherz beiseite, betrachten wir uns diese Szene. Hier kann man gut erfahren, was eine theaterhafte Inszenierung ist. Nun kommt recht viel Dialog, die Kamera ist durchweg statisch und die Akteure sind sich selbst überlassen. Helen Chandler sitzt zu Beginn auf dem Sofa und hält einen Monolog, in dessen Verlauf sie mit abwesendem Blick und unter theatralischem Einsatz ihrer Hände ihre Worte unterstreicht. **Dracula (1930)** versucht hier erst gar nicht, den Eindruck zu vermeiden, daß es sich bei diesen Dialogpassagen um ein mit drei bis vier Kameras abgefilmtes und live gespieltes Bühnenstück handeln könnte.

Das Problem hierbei ist, daß es dem Film schadet. Und es schadet noch mehr, wenn man im Laufe der folgenden halben Stunde feststellt, daß es genau so weitergeht. Der Film begann im unheimlichen und spinnwebenverhangenen Schloß in der einem Märchen ähnelnden Welt des fernen Transylvaniens und endet nun im Theaterstadl. Normalerweise versuche Filme, sich über ihre Laufzeit hinweg beständig zu steigern. Aber nicht so **Dracula (1930)**, dieser Film *degeneriert* stattdessen.

Der Inhalt der Dialoge wird auch zunehmend uninteressanter und hat oft den Charakter von Lückenfüllern. Edward van Sloans gemächliche Aussprache verstärkt diesen Eindruck noch zusätzlich. Wir haben es nun mit Einstellungen zu tun, in welchen Mina beschreibt, wie Dracula auf sie zukam (als ob wir dies nicht selbst gesehen hätten) und sein weißes Gesicht immer näher kam, worauf sich van Helsing vergewissert, ob das Gesicht wirklich immer näher kam und für die Vermittlung derartiger „Inhalte“, welche man in wenigen, kurzen Sätzen zusammenfassen hätte können, läßt sich der Film dann auch mehrere Minuten Zeit ... ach, wie langsam doch die Zeit vergehen kann, wenn man aufhört, sich zu amüsieren.

Professor van Helsing, Jonathan Harker und Dr. Seward finden die Bißspuren des Vampirs an Minas Hals. In diesem Augenblick betritt Graf Dracula die Bühne, oh, entschuldigen Sie, er betritt natürlich die Szenerie. Dracula begrüßt Dr. Seward. Er sei froh, Dr. Seward wieder zu sehen und daß er inzwischen angekommen sei. Ähm, Entschuldigung? Haben wir etwas verpasst? Weshalb sollte Dr. Seward sich in diesem Hause einfinden, er wohnt doch schließlich hier? Mina erzählt ihm, sie habe die letzten Nächte schlecht geschlafen und Dracula offenbart den Anwesenden zu deren Überraschung, er habe sich mehrmals mit Mina getroffen und ihr Schauer geschichten erzählt. Hallo? Sind wir grade im falschen Film?

Jonathan Harker öffnet eine Zigarrenkiste. In ihrem Deckel ist ein Spiegel angebracht (aus welchem Grund auch immer) und Professor van Helsing erkennt darin, daß Graf Dracula kein Spiegelbild besitzt. Er hält Dracula den Spiegel unter die Nase. Dieser reagiert in einem Sekundenbruchteil und schlägt van Helsing das Kistchen aus der Hand. Dracula schaut erst entsetzt (mit weit aufgerissenen Augen), dann gefährlich (mit zusammengekniffenen Augen), dann peinlich berührt (mit einem läppischen Grinsen) und verabschiedet sich höflich von Dr. Seward (mit freundlichem Lächeln) und weniger höflich von van Helsing (mit zusammengekniffenem Mund). Dracula verläßt das Zimmer und Jonathan Harker stellt, mit dem Gesicht zum Publikum stehend, fest, Dracula habe das Gesicht eines wilden Tieres besessen, wie ein Verrückter! Dann läuft er auf die Terasse, um Dracula hinterherzusehen und erzählt uns, daß ein großer Hund über den Rasen lief. Willkommen im Theater, wertres Filmpublikum, hier, nehmen Sie ein Aspirin gegen die Schmerzen!

Während van Helsing gegenüber Jonathan Harker und Dr. Seward erklärt, was ein Vampir ist, begibt sich Mina hinaus in die Nacht und wird dort von Dracula empfangen.



Renfield schleicht an sein Opfer heran

Es folgt ein Schnitt zurück ins Wohnzimmer, in welchem van Helsing jetzt zu einer redundanten Erklärung ansetzt: der Vampir sei darauf angewiesen, das Blut der Lebenden zu trinken, daß er nur von Sonnenuntergang bis Sonnenaufgang aktiv sein kann und den Tag auf seine Muttererde gebettet verbringen muß (vielleicht sollte er auch Renfield darüber aufklären, denn dieser weiß davon anscheinend nichts) und daß Dracula wahrscheinlich nicht jede Nacht zurück nach Transylvanien reisen muß, weil er sich Muttererde in Kisten mitgebracht haben könnte.

Renfield betritt kichernd und debil grinsend das Zimmer und erklärt Dr. Seward

und Jonathan, daß van Helsing recht habe und er ihre und Minas einzige Hoffnung sei. Er sagt weiterhin, Mina sei nur in Gefahr, weil er, Renfield, nicht weggeschickt worden sei und daß Dr. Seward dies nun nachholen möge (nein, das müssen wir wohl nicht verstehen). Doch Renfield wird von Dracula, der die Form einer Fledermaus angenommen hat,

beobachtet. Renfield gerät in Panik und beschwört seinen Meister, daß er ihn nicht verraten habe. Van Helsing hört interessiert zu.

Ein Schrei ertönt und das Hausmädchen stürmt auf die Terasse. Mina läge tot im Garten! Dr. Seward, Jonathan und van Helsing eilen los, sie lassen Renfield mit dem Hausmädchen zurück. Renfield hypnotisiert die Bedienstete, wobei Dwight Frye diese Drehbuchpassage durch ein Grinsen, einen starrenden Blick und Gekichere interpretiert. Sei es wegen der Hypnose oder aus Angst vor einem schlechten Darsteller, die Magd fällt jedenfalls ohnmächtig zu Boden. Und nun folgt eine Szene, welche wirklich toll und gleichzeitig auch überflüssig ist. Toll, weil Renfield sich hier, einem Raubtier gleich, auf allen Vieren seinem Opfer nähert. Überflüssig, weil auf das, was mit der Magd geschieht, im Rest des Films nicht mehr eingegangen wird und der Film noch schlimmer als im Falle des Ablebens von Lucy nur eine Frage stellt, welche nie beantwortet wird. Durch einen frühen Schnitt sehen wir, ebenso wie in allen Bißszenen des Films, nicht, was Renfield mit der Magd macht, wir können es uns maximal denken. Schade, denn dies ist eine der stärksten Szenen des Films.

Mina ist glücklicherweise nicht tot, sondern nur schwer angeschlagen. Die drei Männer tragen sie zurück ins Haus und bestätigen sich gegenseitig, daß dies alles sehr furchtbar und gefährlich sei, während das Bild langsam abgedunkelt und die insgesamt elf Minuten lange Wohnzimmerszene endlich beendet wird.

Es ist Nacht. Aus dem Friedhof erschallt das Schreien eines Säuglings. Lucy wandelt zwischen den Bäumen hindurch. In einer Zeitung steht geschrieben, daß eine in weiße Kleider gehüllte Frau kleine Kinder entführt und ermordet.

Wenn Sie bisher dachten, daß die vorgebrachte Kritik am unaufgelösten Schicksal Lucys unangebracht penibel gewesen sei, wissen Sie nun, weshalb dies von mir kritisiert wurde. Diese kurze Einstellung bringt die Handlung nicht voran und eliminiert lediglich die Möglichkeit, daß Lucy ganz einfach nur tot sein könnte. Hier bekommen wir jetzt einen Vampir gezeigt, welcher im Film keine Rolle mehr spielen wird. Wenn im Jahr 1930 bereits Fortsetzungen von Filmen ein bekanntes Phänomen gewesen wären, könnte man hier hineininterpretieren, daß man die Grundlage für ein Sequel hätte schaffen wollen, aber dem ist nicht der Fall; ein solches Sequel war nicht geplant und es gab auch nie eines auf dieser Basis.

Minas Bericht über Lucys Erscheinung läutet eine neue Theaterszene ein. Diese Szene beginnt mit einer qualvollen Einstellung. Van Helsing und Jonathan Harker sitzen auf Stühlen vor Mina und der folgende Dialog wurde in einer einzigen Kameraeinstellung gedreht. Diese Einstellung dauert drei Minuten, drei Minuten ohne einen einzigen Schnitt, Close-Up auf ein Gesicht oder ähnliches. Selbst die Darsteller wirken irritiert und gelangweilt, denn es ist interessant zu sehen, daß immer dann, wenn Mina zwischen van Helsing und Jonathan als Gesprächspartner wechselt, deren Darsteller Edward Van Sloan und David Manners anscheinend ratlos waren, wie sie die Wartezeit verbringen sollten und daher von ihren Stühlen aufstehen und aus dem Bild laufen, nur um später wieder zurückzukehren und sich wieder zu setzen, sobald sie wieder Dialogzeilen aufzusagen haben.

Eine neue Nacht bricht an. Professor van Helsing hat beschlossen, in die Offensive zu gehen. Minas Zimmer ist mit Wolfseisenhut⁹ ausgestattet, um sie vor Dracula zu schützen.

⁹Wolfseisenhut (lat.: *aconitum lycoctonum*, engl.: *Wolfsbane*) ist die wohl giftigste Pflanze Europas. Der Wirkstoff Aconitin, ein Alkaloid, wirkt bereits in Dosierungen von 3 bis 6 Milligramm tödlich und ist auch in der Lage, durch die Haut in den Körper einzudringen. Etwa 15 Minuten nach der Einnahme verspürt man ein Kribbeln in den Zehen, den Fingern und dem Mund. Kurz darauf setzen Koliken ein. Danach kommt es zu einem Absinken des Blutdrucks und Atmungsstörungen, bis nach 45 bis 60 schmerzvollen Minuten der Tod durch Atem- oder Herzstillstand eintritt. Der Eisenhut war bereits den alten Griechen bekannt. Laut der griechischen Mythologie entstand er aus dem Speichel des dreiköpfigen Höllenhundes Cerberus. Im antiken Griechenland wurde das Gift auch zur Exekution von Verbrechern eingesetzt - allerdings nur den besonders schweren Fällen, da der Tod durch Aconitin eine ausgesprochen grausame Angelegenheit ist, bei welchem das Opfer auch die ganze Zeit über bei vollem Bewußtsein bleibt. Den Überlieferungen nach fielen seinem Gift unter anderem der römische Kaiser Claudius, der Papst Hadrian VI und der Prophet Mohammed zum Opfer, aber auch in den Kreisen der Normalsterblichen

Jonathan ist von der Idee nicht begeistert, er möchte Mina an einen anderen Ort bringen. Professor van Helsing verbringt nun mehrere Minuten der Laufzeit damit, Jonathan von der Wichtigkeit ihres Verbleibs in diesem Hause zu überzeugen, bis erneut Renfield auftaucht. Renfield berichtet van Helsing davon, wie ihn Dracula in seinen Bann zog, wie er im Mondlicht unter seinem Fenster stand und ihm Dinge versprach, wie ein roter Nebel einer Flamme gleich die Landschaft überzog, Dracula den Nebel teilte wie einst Moses das rote Meer und hierdurch den Blick auf ein Meer von abertausenden Ratten freigab (jawohl, Ratten, nicht Opossums), und so weiter. Dracula habe Renfield all diese Ratten und ihr Blut versprochen, sollte Renfield ihm gehorchen.



„Ratten, Ratten! Millionen von Ratten!“ Aber nicht in diesem Film

Akzent zu versehen. Professor van Helsing ist Holländer. Erinnern Sie sich daran, wenn Sie sich **Dracula's Daughter (1936)** ansehen. Dort wiederholt Edward Van Sloan seine berühmte Rolle, wobei sich der Name des Professors jedoch in *von* Helsing geändert hat, und dort spricht er dann akzentfrei.



Dracula setzt gegenüber van Helsing seinen hypnotischen Blick ein - eine Geste, die Filmgeschichte schrieb

nen und dem Vampirfilm im Besonderen ihren Stempel auf. Lugosis Geste, welche die hypnotische Wirkung des Vampirs auf sein Gegenüber darstellen soll, besteht aus einem fixierten Blick und einem weit nach vorne ausgestreckten Arm, die Finger das Opfer zu sich herziehend, als ob es an eine imaginäre Leine gebunden wäre. Selbst in Comicheften

gehörte der Eisenhut zu den beliebtesten Giften während des Mittelalters.

Als Renfields Wächter eintrifft und erklärt, die Gitterstäbe vor dem Fenster von Renfields Zelle seien aufgebogen worden, ist den Anwesenden sofort klar: Dracula ist im Haus. Professor van Helsing schickt seine Mitstreiter weg, damit sie Renfield in einer sicheren Zelle wegschließen mögen.

Als van Helsing allein ist, betritt Dracula das Zimmer. Er empfiehlt van Helsing, zurück in das Land Europas zu reisen, aus welchem er kam. Diese Aussage mag ein wenig verwirrend sein, da hiervon noch nie die Rede war, aber Edward Van Sloan gab sich nicht umsonst alle Mühe, seine Darstellung des Professors mit einem

Die beiden Kontrahenten stehen sich gegenüber und die Zeit der gegenseitigen Höflichkeiten ist vorbei.

Dracula triumphiert, sein Blut sei bereits ein Teil Minas und bald würde sie ebenfalls wie er als Untote durch die Jahrhunderte streifen. Van Helsing im Gegenzug droht Dracula damit, jeden Meter Erde im Umkreis von Carfax Abbey umzugraben, bis er seinen Sarg gefunden und ihm einen Pflock durch das Herz getrieben habe.

Von nun an herrscht offener Krieg.

Dracula versucht, van Helsing unter seinen Willen zu zwingen. Doch van Helsing ist stärker als erwartet und hält dem Vampir ein Kruzifix unter die Nase. Diese Szene drückte dem Horrorfilm im Allgemei-

trifft man ständig auf diese Geste, auch wenn sie schnell zum Objekt der Persiflage wurde. Die Kruzifixeinstellung hingegen trifft man in praktisch jedem Vampirfilm an, welcher etwas auf sich hält. Kaum ein Film, in welchem ein Vampir sich nicht auf sein Opfer stürzt und dieses im letzten Moment ein Kreuz zückt, um ihn abzuwehren. Auch dies wurde über die Jahre zu einem Klischee, welches unter anderem in Polanskis **The Fearless Vampire Killers (1967)** persifliert wurde, als der junge Gehilfe des trottelligen Professors dem Vampirfürsten allerdings eine Bibel zwischen die zuschnappenden Reißzähne schiebt. Eine sehr schöne Szene übrigens. Nach einer halben Stunde Leerlauf und Peinlichkeiten haben wir es nun endlich wieder mit einem spannenderen und inhaltlichen innovativen Film zu tun.

Bei Mina war Dracula jedoch dem Anschein nach erfolgreicher. Die Krankenschwester Briggs berichtet Jonathan, daß sie eingeschlafen sei und als sie wieder erwachte, habe sich Mina auf der Terasse befunden. Jonathan ist besorgt und Mina erscheint prompt erneut auf der Terasse. Sie beschwert sich über das übelriechende Kraut, welches van Helsing in ihrem Zimmer aufhängen ließ und Jonathan bemerkt wohlwollend, daß Mina sich völlig verändert habe. Doch er versteht nicht, was wirklich vor sich geht. Das Publikum versteht umso mehr, als sich Minas Blick auf Jonathan Halsschlagader festsaugt. Liebe macht blind und so ahnt Jonathan nicht, in welcher Gefahr er sich befindet. Selbst als Dracula in Fledermausgestalt heranflattert, ist seine größte Sorge, daß Vieh zu vertreiben, bevor es sich in Minas Haaren verfängt und es dauert einige Zeit, bis er bemerkt, daß Mina nicht ihm zu sprechen scheint, sondern mit einer anderen Person - ihrem Meister.



Van Helsing hält sich Dracula mit einem Kruzifix vom Leibe

Van Helsing und Dr. Seward eilen in Minas Zimmer. So, und nun wieder Augen auf, schauen Sie ganz genau hin: Professor van Helsing und Dr. Seward stehen vor Minas Bett und was steht links neben ihnen auf dem Nachttisch? Genau, unsere alte Freundin die Nachttischlampe, noch immer in Begleitung des Pappkartons. Man könnte darüber lachen, wenn es nicht so traurig wäre.

Van Helsing hört Stimmen auf der Terasse. Er findet dort Mina und Jonathan vor und kommt gerade noch rechtzeitig, um Mina mit Hilfe des Kruzifixes davon abzuhalten, sich in Jonathans Hals zu verbeißen. Mina ist jedoch noch nicht völlig verloren. Ihre Schilderung, wie Dracula eine Vene seines Armes öffnete und sie daraus trank, wird vom Knallen eines Gewehrschusses unterbrochen. Renfields Wächter Martin war der Schütze und er drückte ab, als er die große Fledermaus sah. Van Helsing klärt ihn auf, daß keine Kugel dieses Geschöpf verletzen könne.



Die abgeblendete Nachttischlampe, van Helsing und Dr. Seward (von links nach rechts)

Später in der Nacht kehrt Dracula zu Mina zurück. Die unter seinem Bann stehende Krankenschwester Biggs öffnet ihm die Tür. Lautlos wie ein Schatten nähert er sich der schlafenden Mina.

Jonathan und van Helsing verfolgen derweil Renfield, der zu Carfax Abbey eilt. Auch Dracula ist auf dem Weg dorthin, begleitet von Mina. Dort kommt es zur finalen Auseinandersetzung.

Der Showdown ist nicht sehr spektakulär, aber stimmungsvoll. Carfax Abbey erinnert wieder an den Beginn des Films mit seinen wunderbaren gotischen Kulissen. Renfield stirbt durch die Hand seines Meisters auf einer grandios anzusehenden Steintreppe. Draculas Nachtlager ist jedoch weniger spektakulär und kann hier optisch nicht mithalten. Vom Fürsten der Dunkelheit erwartet man mehr, als daß er in einer aus Latten zusammengenagelten Kiste schläft. Man erwartet ebenso, zumindest nach heutigen Sehgewohnheiten, etwas mehr Gegenwehr des Vampirs als nur ein Stöhnen, welches er von sich gibt, als van Helsing einen Pflock durch sein unheiliges Herz treibt. Aber immerhin hört man dieses heute wieder, denn Draculas letztes Röcheln wurde von der amerikanischen Zensur bemängelt und wurde erst Anfang der 90er Jahre im Zuge einer Restauration wieder in den Film eingebracht.



Dr. van Helsing pfählt seinen Widersacher

Als der Film fertiggestellt war und im Dezember 1930 der Führungsetage Universals vorgeführt wurde, war diese mit dem Film alles andere als glücklich. Dies bezog sich sowohl auf die gezeigten Inhalte als auch deren handwerkliche und künstlerische Umsetzung. Die mangelhafte Qualität von Brownings Regie verwundert nicht, wenn man weiß, daß Brownings Kontrakt bereits unterzeichnet war, bevor Lon Chaney's tödliche Krankheit bekannt wurde. Nach Chaney's Tod empfand Universal den ausgeliehenen Regisseur als Klotz am Bein und man ließ auch keine Gelegenheit aus, ihn dies spüren zu lassen. Neben den Auseinandersetzungen mit dem gleichfalls weisungsbefugten Karl Freund zehrten vor allem vorbereitete Werbefotos an Brownings Motivation. Auf ihnen war **Dracula (1930)** als Superproduktion von Edwin Carew betitelt, einem Regisseur, der mit *Resurrection (1927)* und *Ramona (1928)* bereits zwei Filme gedreht hatte, welche enorm viel Geld in Universals Kassen spülten. Universal machte keinen Hehl daraus, daß man Tod Browning umgehend durch Carew ersetzen würde, sobald irgendetwas vorfallen sollte, das nicht den Wünschen Universals entsprach. Browning war unter Druck und wurde an der kurzen Leine gehalten, in einem Projekt, in welchem er sich nicht als Regisseur voll entfalten konnte.

Nachdem Universal mit Brownings Film unzufrieden war, wurden eine Reihe von Änderungen angeordnet. Einer der stärksten Kritikpunkte war, daß Tod Browning den Vampir so wenig wie möglich zeigte. Dracula sollte eine geisterhafte Gestalt sein, welche hauptsächlich im Halbdunklen agiert. Universal ließ etwa 10 Minuten gedrehtes Material aus Brownings Fassung herausschneiden und den Film im Schneiderraum mit einer großen Menge von Close-Ups auf Lugosis Gesicht ergänzen. Viele der Kontinuitätsfehler und deren Schnitte gehen auf die Kappe dieser Nachbearbeitung.

Doch auch die *Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA)*, deren Aufgabe die Durchsetzung des Production Code war, reagierte teilweise irritiert. Ihr Vorsitzender, der unter dem ironisch klingenden Namen *Colonel Jason S. Joy* bekannt war, hatte mangels Präzedenzfällen zwar keine Mittel, um im Vorfeld gegen die Produktion des Films

vorzugehen, aber dennoch fanden sich nach der Premiere des Films etliche Beschwerden in seinem Briefkasten ein. Kinderschutzverbände liefen gegen den Film Sturm und forderten ein völliges Verbot. Kritiker stimmten in den Chor ein und begründeten Verbotsforderungen damit, daß es unzumutbar sei, dem Publikum in den Zeiten der am Boden liegenden Wirtschaft und somit großer existentieller Sorgen solche monströsen Filme zu präsentieren. In weiten Teilen der Welt lief der Film nur in noch zusätzlich verstümmelter Form in den Kinos an. Selbst in den USA gab es mehrere verschiedene Fassungen, da jeder Bundesstaat seine eigene Zensurbehörde hatte. In der ursprünglichen Fassung des Films gab es am Ende eine Szene, in welcher Edward Van Sloan vor die Kamera tritt und das Publikum ermahnt, auf dem Heimweg vorsichtig zu sein, denn derartige Monstren gäbe es wirklich; Colonel Joy zeigte sich über diesen Anhang nicht sonderlich erfreut und er wurde entfernt. In Massachusetts musste die Stelle, in welcher die Biene aus der Miniatur eines Sarges kriecht sowie eine andere Aufnahme, in welcher eine skelettierte Hand zu sehen ist, entfernt werden, da der Film ansonsten keine Feiertags- und Sonntagsfreigabe erhalten hätte. In British Columbia wurden alle Filmstellen mit weiblichen Vampiren herausgeschnitten, ebenso wie das Schreien des Babys auf dem Friedhof, das Vorlesen des Zeitungsartikels über ermordete Kinder und Renfields Monolog über die Flut von Ratten. In British Malaya wurde der Film verboten.

Nach einer Vorpremiere im Januar 1931 plante man, **Dracula (1930)** am 7. Februar 1931 offiziell dem Publikum vorzustellen. Doch Tod Browning nutzte seine Beziehungen, um den Start eine weitere Woche hinauszuzögern und ihn auf den 12. Februar zu verschieben. Dies war ein kommerzieller Geniestreich, denn die Werbung benutzte den Slogan „The strangest passion the world has ever known“¹⁰, um den Film anzupreisen. Und am 13. Februar, also am Tag nach der geplanten Premiere in New York, war Valentinstag, was hervorragend zu dem Slogan passte und wovon man sich erhoffte, daß es zusätzliche Besucher in die Kinos locken dürfte.

Es mag nicht unbedingt an der Verschiebung der Premiere gelegen haben, aber der Plan ging auf. **Dracula (1930)** ist weit davon entfernt, ein echter Filmklassiker zu sein, aber erfolgreich war er trotzdem. Genauer gesagt war es der einzige Film, den Universal im Jahr 1930 veröffentlichte und der mehr Geld einspielte, als er gekostet hatte. Carl Laemmle jr. hatte durch seinen Mut und seine Beharrlichkeit endlich das goldene Kalb gefunden, welches sein Studio sanieren und zur Legende machen würde: den *Horrorfilm*.

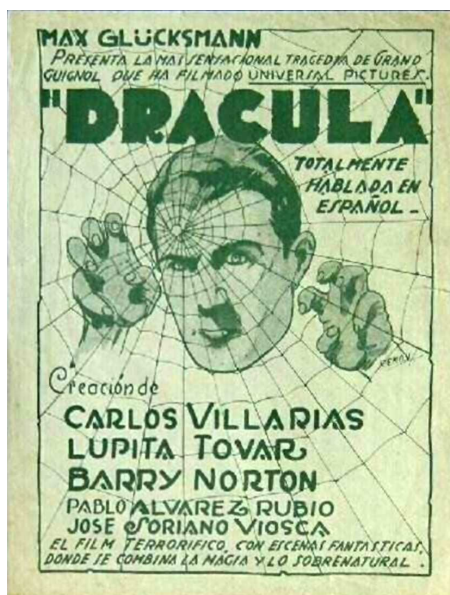
¹⁰dtsh.: „Die fremdartigste Leidenschaft, welche die Welt jemals kannte.“

Kapitel 45

Drácula (1931)

Jahrzehntlang wurde von Filmkennern diskutiert, was für ein Film **Dracula (1930)** hätte werden können, wäre er nicht derart schlampig inszeniert worden. Aus den Kreisen der Kritik erschallten oftmals nur Schuldzuweisungen an einzelne Personen wie Tod Browning, Carl Laemmle jr. und Karl Freund und auch Wehklagen über die hohen Lizenzkosten, welche von Universal unnötigerweise an Florence Stoker gezahlt wurden und besser in die Produktion gesteckt worden wären. Und über fast jeder Diskussion schwebte die Frage, ob **Dracula (1930)** auch unter den vorhandenen Gegebenheiten nicht nur ein kommerziell erfolgreicher Film, sondern auch ein wirklicher Klassiker hätte werden können. Diese Frage wurde beantwortet, als der amerikanische Filmhistoriker David J. Skal Anfang der 90er Jahre nach Kuba reiste und dort, ausgerechnet in Fidel Castros kommunistischen Inselstaat, eine in allem Überfluß auch noch sehr gut erhaltene Kopie von Universals **Drácula (1931)**¹ entdeckte.

Der Film galt als verschollen und um ihn rankten sich ähnlich viele Legenden und Vermutungen wie um Brownings **London After Midnight (1927)**. Im Gegensatz zu diesem konnte **Drácula (1931)** jedoch durch Skals spektakulären Fund in voller Länge restauriert werden und etwa 60 Jahre nach seiner Uraufführung seine Wiedergeburt erleben. Und die Antwort, welche der Film uns gibt, lautet: Ja, **Dracula (1930)** hätte ein solcher Klassiker werden können. Und er liefert den Beweis gleich mit, denn **Drácula (1931)** wäre mit hoher Wahrscheinlichkeit genau das geworden, wenn er in gleichem Maße die Leinwände der Welt besucht und ihn der Mantel des Vergessens nicht so schnell von den Augen der Öffentlichkeit ferngehalten hätte. Doch all dies ist hypothetisch. In der realen Welt kam **Drácula**



Argentinisches Werbeplakat

¹**Drácula**, aka **Spanish Dracula** (*Universal, USA 1931, Regie: George Melford, Drehbuch: Tod Browning, Louis Bromfield, Baltasar Fernández Cué, nach dem Bühnenstück Dracula von Hamilton Deane und John L. Balderston, Kamera: George Robinson, Make-Up: Jack Pierce, Darsteller: Carlos Villarías, Lupita Tovar, Barry Norton, Pablo Álvarez Rubio, Eduardo Arozamena, José Soriano Viosca, Carmen Guerrero, Amelia Senisterra, Manuel Arbó, Bildformat: 1.20:1 (Tonfilm-Version), 1.33:1 (Stummfilm-Version), Tonformat: Movietone, Laufzeit: ca. 104 Minuten*)

(1931) nie über das Dasein als Fußnote des Browning/Lugosi-Vehikels hinaus. Es existierten bis zu seiner Restauration nur einzelne Standfotos, eine Randnotiz in William Eversons *More Classics of the Horror Film*, ein Artikel namens *The Two Faces of Dracula* von George Turner in der Maiausgabe des Jahres 1988 der Zeitschrift *American Cinematographer*, ein Aufsatz in der Genrepublikation *Midnight Marquee* von Bill Littman im gleichen Jahr und, nach seiner Wiederentdeckung, ein eigenes Kapitel in David J. Skals *Hollywood Gothic* und John T. Soisters *Of Gods and Monsters*. Diese wenigen Publikationen kann man kaum als eine flächendeckende Behandlung des Films bezeichnen.

Doch was für ein Film ist **Drácula (1931)** überhaupt?

Wie wir bereits bei **The Cat Creeps (1930)** und dessen spanischer Fassung **La voluntad del muerto (1930)** erfahren haben, war es damals mangels Synchronisationsmöglichkeiten als Notlösung üblich, einen Film parallel zum Original noch ein weiteres Mal zu drehen - mit einem anderen Filmteam und in spanisch. Hin und wieder gab es auch französische Alternativversionen, aber das Spanische war hier die Hauptzielgruppe, denn diese Sprache war der Schlüssel zu Mittel- und Südamerika.

Schon bereits im Jahr 1929, als Universal noch die Absicht hegte, **Dracula (1930)** den Status einer Superproduktion zu verleihen, stand fest, daß es von diesem Film ebenfalls eine spanische Version geben würde. Das Projekt wurde in die Hände von Paul Kohner übergeben, einem jungen Produzenten, welcher sich einst mit all seiner Energie in Carl Laemmles frühe Planungen einer *Dracula*-Verfilmung unter der Regie Paul Lenis eingesetzt hatte, bis seine Pläne durch Carl Laemmle jr. und dessen Übernahme der Produktionstätigkeit durchkreuzt wurden. Paul Kohner produzierte derweil **La voluntad del muerto (1930)**. Die Regie führte George Melford, der bereits Rudolph Valentino mit *The Sheik (1921)* zu einem Star machte. Während der Dreharbeiten zu **La voluntad del muerto (1930)** verliebte sich Paul Kohner in die Hauptdarstellerin Lupita Tovar, eine sehr talentierte Nachwuchsschauspielerin mexikanischer Abstammung.

Als Paul Kohner den Auftrag erhielt, auch **Drácula (1931)** zu produzieren, setzte er umgehend wieder George Melford als Regisseur ein und gab seiner Angebeteten Lupita die weibliche Hauptrolle des Films. Zwei andere wichtige Mitarbeiter brachte er von den Arbeiten an **La voluntad del muerto (1930)** ebenfalls mit: den Kameramann George Robinson sowie Baltasar Fernández Cué. Cué war Autor und bei **La voluntad del muerto (1930)** dafür verantwortlich, das Drehbuch von **The Cat Creeps (1930)** in die spanische Sprache zu übersetzen und an spanische Gewohnheiten anzupassen. Diese Tätigkeit übernahm er auch für **Drácula (1931)**.

Für die Titelrolle des Grafen Dracula verpflichtete Kohner den Spanier Carlos Villarías. Dieser Schauspieler, dessen vollständiger Name eigentlich Carlos Villarías Llano lautet, war alles andere als ein unbeschriebenes Blatt. Er war bereits in Spanien recht erfolgreich gewesen, als er nach Hollywood wechselte. Hier hatte er neben **Drácula (1931)** unter anderem auch eine Rolle in First Nationals **Svengali (1931)** inne. Doch schon bald erkannte Villarías, daß er es trotz seiner fließenden Englischkenntnisse schwer haben würde, vielversprechende Rollen in Hollywood zu ergattern und daß spanische Alternativfassungen englischsprachiger Filme nur ein zeitlich beschränktes Phänomen darstellen würden. Daher zog er bereits 1935 wieder um, diesmal nach Mexiko. Dort drehte er bis Mitte der 50er Jahre noch fast 100 Filme, aber wirklichen Ruhm brachte ihm dort auch keiner der Streifen ein.

Es ist sehr interessant, Villarías in **Drácula (1931)** zu sehen. Er erscheint auf den ersten Blick als etwas eigenartiger Vampir - an Lugosis aalglatte Darstellung des Monstrums als exotischer Gentleman gewöhnt man sich recht schnell, doch Villarías bietet noch einen viel stärkeren Kontrast zu den Vampiren, welche bis heute unsere Sehgewohnheiten bestimmen. Villarías hat ein ausgesprochen rundliches Gesicht, welches den Drang erweckt, ihn kräftig zu knuddeln. Er wirkt in vielen Szenen in etwa so bedrohlich wie ein bissiger Teddybär. Aber dies wertet seine Leistung nicht ab, denn Villarías weiß damit umzugehen. Sein Dracula verbirgt seine Monstrosität hinter einer sympathisch anmutenden Fassade und wenn

es darauf ankommt, bricht die Kreatur des Grauens aus dieser hervor. Weniger irritierend und durchaus beeindruckender als das durch ihn verliehene Aussehen des Grafen ist seine Interpretation der Rolle. Villarías ist Bela Lugosi nie begegnet, und doch ähneln sich die beiden Darstellungen des Grafen sehr. Auch Villarías bewegt sich eher bedächtig und verleiht dem Blutsauger eine aristokratische Erscheinung. Es geht so weit, daß man dem Gedanken unterliegt, Villarías würde Lugosi kopieren. Dazu hatte Villarías jedoch keine Gelegenheit. Dies wäre auch unter seiner Würde gewesen, denn auch wenn Villarías nie zuvor den Grafen Dracula verkörperte, verfügte er im Gegensatz zu Lugosi über viel Erfahrung als Schauspieler größerer Rollen. Sein Schauspiel ist gekonnter und durchdachter als die Selbstdarstellung Lugosis. Wo Lugosi sein Schauspiel übertreibt und in Theatralik verfällt, bewahrt Villarías die Contenance und an Stellen, in welchen Lugosis Darstellung bereits durch alte Bühnengewohnheiten geleitet wird, verhält sich Villarías deutlich angemessener. Ein Beispiel hierfür, die Spiegelszene, werden wir noch genauer betrachten.

Lupita Tovar übernahm Helen Chandlers Rolle der Mina, wobei sich in der spanischen Version der Name von Mina in Eva änderte. Hier treten weitaus deutlichere Unterschiede zu Tage als im Vergleich zwischen Lugosi und Villarías. Helen Chandler spielte Mina Seward völlig unbeholfen, emotionslos und hölzern. In Lupita Tovar brannte jedoch sichtlich das Feuer einer Spanierin. Eva Seward ist keine angehende Kompatientin, sondern eine junge Frau voller Energie, Leidenschaft - und *Sex*. Ja richtig, *Sex*. Während Helen Chandler noch als bis zum Hals zugeknöpftes und möglichst jeden Hauch von Weiblichkeit verhüllendes Mädchen erscheint, kamen bei **Drácula (1931)** die moralischen Prinzipien des Production Code nicht zum Einsatz, denn schließlich sollte der Film ja nicht vor amerikanischem Publikum laufen. Dementsprechend ist Lupita Tovar in diesem Film das genaue Gegenteil Helen Chandlers. Sie hockt nicht nur wie ein Püppchen auf dem Sofa herum und starrt geistesabwesend in die Ferne, sondern sie räkelt sich mitunter lasziv darauf. Sie trägt keine hochgeschlossenen Kleider sondern ein tiefes Dekolleté. Sie ist kein Kleiderständer, sie ist *sexy*. Und sie gibt *Dracula* wieder einen kleinen Hauch jener Erotik zurück, welche Stokers Roman verströmt.

Für die wichtige Rolle Renfields wurde Pablo Álvarez Rubio engagiert. Für diesen Schauspieler war **Drácula (1931)** nach *Los que danzan (1930)*, der Exportfassung von *Those Who Dance (1930)*, erst die zweite Filmrolle, aber leider auch sein letzter Auftritt in Hollywood, bevor auch er wieder nach Spanien zurückkehrte. Schade, denn Pablo Álvarez Rubio war ein früher method actor, der so manche US-Produktion hätte bereichern können. Dwight Frye spielte seinen Renfield sehr stilisiert, Bühnenhaft und unrealistisch. Gemäß einer Aussage von Lupita Tovar schien sich Rubio hingegen den Charakter Renfields einzuverleiben. Pablo Álvarez Rubio spielte Renfield nicht nur, er *lebte* ihn. Sein wahnsinniger Renfield wirkt nicht belustigend, sondern unheimlich.

Der letzte im Bunde der Hauptdarsteller ist wider Erwarten ein gebürtiger Amerikaner, Barry Norton. Er war neben seiner Muttersprache auch des Spanischen und des Französischen mächtig. Seine erste wichtige Rolle hatte er in F.W. Murnaus *4 Devils (1928)* inne. Durch seine Sprachkenntnisse empfahl er sich für Exportversionen amerikanischer Filme und so drehte er unter der Anleitung George Melfords *Oriente y occidente (1930)* (die spanische Version von *East is West (1930)*), die spanischsprachige Variante des Kriminalfilms *The Benson Murder Case (1930)* mit dem Titel *El Cuerpo del delito (1930)* und, was damals wirklich selten vorkam, sowohl die spanische als auch französische Version von *Slightly Scarlet (1930)*, welche die Titel *Amor audaz (1930)* und *L'énigmatique Monsieur Parkes (1930)* trugen. Hinzu kamen noch zwei weitere unbedeutendere Exportversionen, bis er den Zuschlag für die Rolle des *Juan Harker* in **Drácula (1931)** erhielt. Wie Sie sehen, war Barry Norton zwar nicht gerade auf dem Weg, ein großer Star zu werden, aber er war auch keineswegs unterbeschäftigt.

Paul Kohner und George Melford war klar, daß sie ihr *dream team* für die Dreharbeiten um sich versammelt hatten. Und sie waren sich auch bewußt, daß Tod Browning dieses Privileg



Carlos Villarías bietet eine durchaus überzeugende Vorstellung als Graf Dracula



Barry Norton als Juan Harker und Lupita Tovar als Eva Seward



Pablo Álvarez Rubio in der Rolle Renfields



Eduardo Arozamena spielt Professor van Helsing

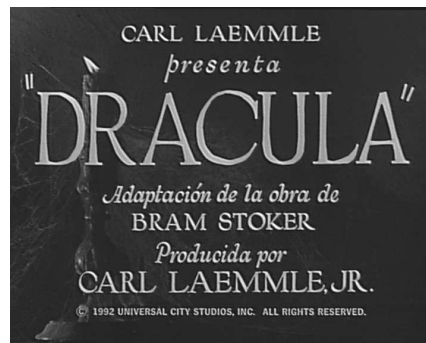


Das Team des Films bei einem privaten Fotoshooting. Stehend, von links nach rechts: José Soriano Vosca (Dr. Seward), Carlos Villarías (Graf Dracula), Carmen Guerrero (Lucía), Lupita Tovar (Eva Seward), Amelia Senisterra (Marta), Barry Norton (Juan Harker), Eduardo Arozamena (Prof. van Helsing), Pablo Álvarez Rubio (Renfield). Davor kniend: Paul Kohner (Foto aus der Privatsammlung von John T. Soister)

nicht hatte. Browning war gezwungen, mit Karl Freund einen Kameramann zu akzeptieren, welchen er nicht sonderlich leiden konnte. Teile der Schauspieler wurden erst verpflichtet, als Browning bereits drehte, und das zum Teil auch noch ohne ein vorhergegangenes Casting der Bewerber. Und dazu schwebte über Browning noch das Damoklesschwert, daß er mit Lon Chaney's Tod eigentlich unerwünscht war und jederzeit abgelöst werden könnte. Derartige Probleme waren Melford und Kohner fremd, sie konnten mit Freude an die Arbeit gehen. Und so beschlossen die beiden, daß ihr Film der Bessere der beiden werden sollte. Ihr einziger Nachteil waren die Arbeitszeiten. Tod Browning drehte täglich von acht Uhr morgens bis acht Uhr am Abend. Sobald Browning den Set geräumt hatte, mußte Melford mit seinem Team ran, um auf den gleichen Sets seine spanische Fassung zu drehen. Dies implizierte dann auch Nachtschichten, von acht Uhr abends bis acht Uhr morgens. Aber dies brachte auch einen unschätzbaren Vorteil mit sich, welcher Melfords und Kohners qualitativem Anspruch an die eigene Arbeit sehr zuträglich war. Zu Beginn jeder Schicht setzten sie sich zusammen und sichteten das Material, welches Browning und Freund am gleichen Tag gedreht hatten. Sie analysierten es, lokalisierten Fehler und setzten alles daran, diese Fehler selbst zu vermeiden. Sie taten somit eigentlich nichts anderes als ein Schüler, welcher eine Klassenarbeit von seinem Sitznachbarn abschreibt und dessen Fehler korrigiert, ohne ihn selbst darauf hinzuweisen. Daher verwundert es nicht, daß Kohner bis zu seinem Tode stolz darauf sein durfte, Tod Brownings schlampige Inszenierung deutlich übertrumpft zu haben.

Im folgenden werden wir Kohners **Drácula (1931)** mit Brownings **Dracula (1930)** vergleichen. Wir gehen den Film Szene für Szene durch und achten auf relevante Unterschiede zwischen den beiden Fassungen. Als relevant stufe ich hier keine Einstellungen ein, welche lediglich anders gefilmt wurden als in Brownings Version, dies trifft auf praktisch jede Kameraeinstellung zu. Vielmehr nutzen wir die seltene Gelegenheit, daß wir hier zwei Filme haben, die am gleichen Set mit identischer Ausstattung das gleiche Drehbuch verfilmen, um aufzuzeigen, wie durch einen Regisseur, seinen Kameramann und den Endschnitt das Gesamtergebnis eines Films beeinflußt wird. Sie werden hier auch Szenenfotos sehen, welche jenen aus dem Kapitel zu **Dracula (1930)** entsprechen (Sie erkennen diese an den identischen Bildunterschriften). Auf Details der Handlung gehen wir nicht mehr weiter ein, es sei denn, es handelt sich um Sequenzen, welche in **Dracula (1930)** gänzlich fehlten. Einzelheiten der erzählten Geschichte entnehmen Sie am besten aus dem vorhergegangenen Kapitel 44 dieses Buches.

Bereits bei den Eröffnungstiteln treten deutliche Unterschiede zu Brownings Film zutage. **Dracula (1930)** präsentiert diese vor einer Zeichnung einer von Spinnweben umgebenen Fledermaus. In **Drácula (1931)** geht es hingegen lebhafter zu. Als Bildhintergrund dient ein Film, welcher eine brennende Kerze zeigt. Auch diese ist mit Spinnweben kombiniert. Auffällig ist auch, daß hier angegeben wurde, der Film beruhe auf dem Roman von Bram Stoker - die Bühnenfassung von Hamilton Deane und John L. Balderston wird nicht erwähnt. Als Produzent des Films ist Carl Laemmle jr. angegeben, ebenso wie auch bei Brownings Fassung; während dort noch Tod Browning explizit erwähnt wird,



Die den Film eröffnende Titeltarte

schaffte Paul Kohner es hier nicht zu einer namentlichen Nennung. Daran erkennt man auch, daß Brownings Name damals ein kommerzielles Zugpferd war, was man von Kohner beim besten Willen nicht behaupten konnte. Paul Kohner wird erst auf der zweiten Titeltkarte gewürdigt.

In den nach seiner Wiederentdeckung hergestellten Kopien des Films ist am unteren Rand noch 1992 als Produktionsjahr angegeben. Hierbei handelt es sich um das Jahr der Restauration und ersten Wiederaufführung des Films.

Mit der Anzeige der zweiten Titeltkarte erlischt die brennende Kerze. Einige Quellen behaupten, dies geschähe durch einen Luftzug, welcher auch als Omen für die unheimlichen Geschehnisse diene, welche bald folgen. Aber dies ist so nicht korrekt; wenn Sie genau hinschauen, werden Sie erkennen, daß die Kerze nicht ausgeblasen wird, sondern es sich vielmehr um eine Überblendung mit einer Aufnahme der nicht angezündeten Kerze handelt.

In der Liste der Darsteller wird Carlos Villarías unter dem Namen *Carlos Villar* aufgeführt.



Kutschfahrt durch die Karpathen

Als musikalische Untermalung dient auch in **Dracula (1931)** Tschaikowskys *Schwanensee*. Doch die Musik wird spürbar zielgerichteter eingesetzt. Die Titel werden länger als eine Minute angezeigt, deutlich länger als in Brownings Fassung, und dieses Mal diktiert die Musik den Beginn des Films. Sie wird auch nicht abgewürgt, sondern läuft noch einige Sekunden weiter, während sich die Kutsche bereits den unwegsamen Gebirgspfad entlangarbeitet. Die Szene der Kutschfahrt ist mit jener aus **Dracula (1930)** identisch. Ein alternatives *matte painting* anzufertigen, wäre sowohl zu teuer als auch überflüssig für

eine spanische Version gewesen, da hier keine Schauspieler zu sehen sind.



Als Renfield den Namen seines Gastgebers erwähnt, reagieren die Einheimischen mit Entsetzen

Schon zu Beginn wird mit der ersten Kutschenszene und den Einstellungen am Wirtshaus, dessen Besitzer ihn beschwört, erst am nächsten Morgen zum Borgopass zu reisen, deutlich, daß dieser Film es gemächlicher angehen läßt als das englischsprachige Gegenstück. Über den ganzen Film sind etwas längere Szenen mit umfangreicheren Dialogen verstreut als jene, welche in **Dracula (1930)** noch enthalten sind. Das Drehbuch ist das gleiche, womit wir einen Eindruck über die Vielzahl der Schnitte gewinnen, welchen **Dracula (1930)** gegen den Willen Brownings zum Opfer fiel. Die spanische Version läuft insgesamt um geschlagene 29 Minuten läng-

er!

Eine dieser längeren Szenen ist Renfields Fahrt zum Borgopass. Die Kutsche rollt durch die pechschwarze Nacht und kommt hier auch an einem lodernnden Scheiterhaufen vorbei. Dies ist eine Anspielung auf die Walpurgisnacht, welche in dieser Nacht stattfindet. Die Handlung bringen diese nächtlichen Kutschenszenen nicht voran, wohl aber die Stimmung.

Die expressionistische Szene Karl Friends, in welcher Dracula erwacht, imponierte Melford und Kohner offenbar sehr, denn sie kopierten sie im Detail. Wir erleben in ihrem Film die gleiche Kamerafahrt zu Draculas Sarg, dessen Deckel dann leicht angehoben wird. Man könnte diese Einstellung als 1:1 aus **Dracula (1930)** stibitzt annehmen, wenn da nicht die Hand Draculas wäre, welche unter dem Rand des Sargdeckels herauszutasten beginnt. Diese bewegt sich weitaus theatralischer und offenbart, daß die Szene in der Tat nicht „ausgeliehen“, sondern nachgedreht wurde.

Ausgeliehen sind jedoch die Einstellungen auf das Opossum und die aus dem Spielzeugsarg krabbelnde Fliege. Hier bediente sich Melford an Filmschnipseln, welche von Browning verworfen wurden. In **Dracula (1931)** plumpst das Opossum tollpatschig von einem Sarg herunter und die Biene hat den Minisarg bereits verlassen und krabbelt vor ihm herum.

Da Melford und Kohner besser sein wollten als das Duo Browning und Freund, muß das Erscheinen Draculas natürlich umso spektakulärer ausfallen. Karl Freund bediente sich eines einfachen Strickmusters: Der Sargdeckel wird gezeigt, dieser beginnt sich zu heben, die Kamera schwenkt zur Seite. Nach einem kurzen Stillstand schwenkt sie wieder zurück und Bela Lugosi richtete sich langsam vor dem Sarg auf. Das reichte für die spanische Version nicht, hier mussten Spezialeffekte ans Werk gehen. Carlos Villarías erscheint stets aus einer Rauchwolke. Bei seinem ersten Auftritt im Film befindet sich die Kamera etwa 10 Meter von Villarías entfernt in einer Totalen. Der Sargdeckel öffnet sich, Rauch (nachträglich einkopiert) steigt aus der Holzkiste empor und in diesem richtet sich Villarías langsam auf, durch einen Scheinwerfer von unten angestrahlt, was seinem Gesicht einen dämonischeren Ausdruck verleiht.



Dracula verläßt die Gruft. Das Erwachen eines weiblichen Vampirs sehen wir hier nicht

Ankunft auf dem Borgopass. Der Kontinuitätsfehler aus **Dracula (1930)**, welchen Bela Lugosi verursachte, indem er unverhüllt auf dem Kutschbock saß, wird in der spanischen Version vermieden. Villarías trägt einen Schlapphut und hat einen Schal um sein Gesicht geschlungen, welcher in Close-Ups nur die Nase und die Augenpartie sichtbar läßt. In Aufnahmen aus einigen Metern Distanz sitzt der Schal noch eine Nuance höher, so daß nur die Augen erkennbar bleiben. Dies ist nach wie vor ein kleines, nicht stimmiges Detail, aber immerhin bleibt die innere Logik der Handlung hiervon unbeeinträchtigt.

Die Fahrt in Draculas Kutsche fällt auch etwas unheimlicher aus als in Brownings Fassung. Die Tür der Kutsche öffnet sich laut knarrend und wie von Geisterhand bewegt vor der Nase des sichtbar irritierten Renfield. Dracula teilt ihm mit einem leichten Nicken mit, er möge die Kutsche besteigen und Renfield folgt der Einladung, aber nur mit Unbehagen in der Magengrube. Während der gesam-



Renfield schaut diesmal nicht in das Gesicht seines Kutschers

ten Fahrt fühlt sich Renfield sichtlich unwohl. Auch in dieser Fassung blickt Renfield aus dem Fenster und sieht Dracula in Fledermausgestalt die Pferde leiten und Pablo Álvarez Rubio schaut so angsterfüllt, daß man damit rechnet, Renfield jeden Augenblick aus dem Wagen springen zu sehen. Renfields Angst kommt authentisch rüber und wirkt deutlich glaubhafter als der entsetzte Blick, welchen wir von Dwight Frye gewohnt sind.



Graf Dracula kommt seinem Gast auf der Treppe entgegen

ting ist das gleiche wie in **Dracula (1930)** und auch das große Spinnennetz ist wieder da. Aber hier enden die Gemeinsamkeiten. Während in **Dracula (1930)** die drei Gespielinnen Draculas in der Gestalt von Fledermäusen vor einem hohen Fenster ausharren, fliegt hier nun eine dicht über Renfields Kopf hinweg, als ob sie es auf seine Haare abgesehen hätte. Eine Mischung aus Verwunderung und Entsetzen ist in Renfields Gesicht gemeißelt, als plötzlich Graf Dracula vor ihm auf der Treppe steht. Und nun wiederholt sich Karl Freunds suggestive Einstellung. Die Kamera bewegt sich dicht an Renfield vorbei auf die Treppe zu. Hierdurch zwingt Melford das Publikum in eine subjektive Perspektive Renfields. Die Kamera gleitet die Treppe hinauf, hinauf zu Dracula, als ob er sie magisch anzöge. Da der Film bislang ebenso wie Tod Brownings Vorlage sehr statisch inszeniert ist, bringt diese unvermittelte Kamerafahrt einen nicht von der Hand zu weisenden Aha-Effekt mit. Eine tolle Szene, ebenso wie auch Karl Freunds Vorlage bemerkenswert ist.



Listen to them ... diesmal auf spanisch

Die Szene mit dem Spinnennetz ist anders gelöst als in **Dracula (1930)**. Dort wurde anhand einiger Schnitte impliziert, daß der Vampir das gigantische Geflecht durchschreitet, ohne es zu zerreißen. Auch die spanische Version verzichtet hier auf Spezialeffekte, aber die Szene funktioniert gänzlich anders. Sie wird eingeleitet mit dem Wolfsgeheul außerhalb des Schlosses, welches Dracula zu Lugosis berühmten Zitat über die Musik der Kinder der Nacht veranlaßt. Im Gegensatz zu Lugosi wird Villarías hier jedoch von hinten gefilmt. Zwischen ihm und der Kamera befindet sich das überdimensionale Spinnennetz. Dieses ist für den Zuschauer unübersehbar. Nach dem Zitatende wechselt die Kamera wieder die Position auf die andere Seite, an den Fuß der Treppe. Dracula bewegt sich auf das Spinnennetz zu. Melford schneidet nun auf den ungläubigen Blick Renfields, dann

wieder Schnitt zurück auf die vorherige Kameraposition und diesmal bewegt sich der Vampir auf der anderen Seite des Netzes.

Die Ansätze beider Filme funktionieren gleich gut. Dennoch erscheint Melfords Variante als ausgereifter, denn er benötigt nicht nur weniger Schnitte, sondern rückt bereits im Vorfeld das Spinnennetz in den Mittelpunkt des Geschehens. In **Dracula (1930)** ist es weniger deutlich in Szene gesetzt. Es ist durchaus denkbar, daß in Brownings Variante Draculas Gang durch das Netz manchen Zuschauern entgehen mag. Der Nachteil von Melfords Inszenierung ist jedoch, daß Draculas Ausspruch von ihm über die Kinder der Nacht weitaus weniger prominent in Szene gesetzt wurde. Daher ist es letztlich reine Geschmackssache, welche der beiden Inszenierungen man als gelungenere empfinden mag.

Auch die Esszimmerszene unterscheidet sich deutlich von Brownings Original. Als Dracula seinen Gast zu dem Saal begleitet, öffnet und schließt sich die schwere Tür wie von Geisterhand. Kurz nachdem die beiden den Raum betreten haben, beginnt George Robinson erneut eine Kamerafahrt. Aus der bildfüllenden Ansicht Draculas und Renfields zieht er die Kamera langsam immer weiter zurück, quer durch den riesigen Raum, bis sie unter einem Gewölbe zum Stillstand kommt. Diese Einstellung erinnert an **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)**, denn auch dort wurden Gewölbe benutzt, um dem Bild einen Rahmen zu geben. Aufmerksame Beobachter finden im Verlauf des Films noch einige weitere Details, welches streng nach Murnaus Film riechen. Dies ist kein Zufall, denn Paul Kohner war mit Murnau eng befreundet und die beiden Männer trafen sich regelmäßig und tauschten sich miteinander aus, auch während der Vorbereitungen zu **Dracula (1931)**. Zu einer unmittelbaren Zusammenarbeit des Produzenten Kohner und des Regisseurs Murnau kam es dann jedoch nicht mehr - F.W. Murnau verunglückte kurz nach der Premiere des Films tödlich.



Graf Dracula umhegt seinen Gast

Die Inszenierung ist hier deutlich weniger auf Personen fixiert als die gleiche Szene in **Dracula (1930)**. Robinson fotografiert hier vor allem das gotische Ambiente. Ein Kaminfeuer lodert, an welchem sich Renfield die Hände wärmt. Der Raum ist ähnlich hoch wie die Eingangshalle des Schlosses, er scheint keine Decke zu haben. Hohe, gotische Fenster dominieren die Wände, Kristalleuchter die Tische. Die Szene wirkt trotz des identischen Sets opulenter als in **Dracula (1930)**.

Als Renfield sich mit dem Brotmesser in den Daumen schneidet, ändert sich die ausschweifende Bildsprache schlagartig. Blut fließt aus der Wunde über Renfields Hände



Extremer Close-Up auf Villarias' Augen, als Dracula das Blut Renfields sieht

und Draculas Reaktion läßt nicht lange auf sich warten. Melford bringt hier einen Close-Up auf Draculas Augen, so formatfüllend und hart ausgeleuchtet, daß der Anblick schon beinahe obszön erscheint. Mit gefletschten Zähnen und zu den Krallen eines Raubtieres

gekrümmten Fingern nähert sich Dracula seinem Opfer von hinten, als er das von dessen Hals baumelnde Kruzifix erblickt. Mit von Ekel gezeichnetem Gesicht zieht sich Dracula wieder zurück und Renfield bemerkt von alledem nichts.

Aber die Szene ist dennoch nicht von Unfeinheiten verschont. Als Renfield den Wein aus dem ihm gereichten Kelch trinkt, bedeckt er Teile seines eigenen Körpers mit dem Schatten seines eigenen Armes. Photographisch kann George Robinson hier Karl Freund nicht das Wasser reichen. Und spätestens bei Draculas Erwähnung, daß er niemals Wein trinke, einem von Lugosis großartigsten Zitaten, vermisst man den störrischen Ungarn dann doch etwas in dieser Produktion.



Draculas Gespielinnen nähern sich dem wehrlosen Renfield ...

gen Weibern geschlagen. Sie nähern sich dem zusammengesunkenen Renfield und stürzen sich auf ihn, um von ihm zu zehren. Auffällig: Hier greift Dracula nicht ein, um Renfield für sich zu beanspruchen. Renfield fällt in der Tat den Schönen der Nacht zum Opfer. Aber die Szene kommt gegen Brownings und Friends Version nicht an. **Dracula (1931)** läßt die wunderbare, einem Gemälde gleiche Ästhetik des Auftritts der drei Vampirinnen vermissen. Hier laufen sie lediglich auf Renfield zu und werden dabei teilweise auch noch von einer Säule verdeckt. Da hilft dann auch der ihnen durch eine partielle Überbelichtung verliehene überirdische Glanz nicht, **Dracula (1930)** ist hier um eine ganze Ecke besser ausgefallen.



Die Seeleute erstarren vor Furcht, als Dracula aus der Frachtraumluke kriecht

Als Dracula seinen Gast wieder verlassen hat, folgt eine kurze, aber dennoch interessante Szene, welche in Brownings **Dracula (1930)** nicht zu sehen ist. Renfield musste sich die ganze Zeit über zusammenreißen, um nicht in Panik zu verfallen, aber jetzt gibt es kein Halten mehr. Er beginnt nach Luft zu schnappen, lockert seine Krawatte als ob er akute Atemnot erleide und taumelt zu einem Fenster. Er öffnet es und sieht Dracula im Hof des Schlosses, der mit der Kraft seines Willens seine für die Reise bestimmten Kisten verschließt. Ohnmächtig sinkt Renfield zu Boden.

Nun hat die Stunde von Draculas unheiligen

Für die Reise der Vesta über die stürmische See bediente man sich auch hier alter Filmszenen aus dem Stummfilm *The Storm Breaker (1925)*. Allerdings verwendeten Kohner und Melford andere Szenen als **Dracula (1930)**. Es gibt hier keine Totalaufnahmen des Schiffes zu sehen und man bediente sich vorrangig an Material, welches Seemänner aus der Nähe zeigt. Die Schiffsszenen aus **Dracula (1930)** sind deutlich dramatischer.

Doch nicht alles ist hier in **Dracula (1930)** besser gelungen. Im Gegenteil.

Achten Sie mal spaßeshalber darauf, was auf dem Sarg Draculas sitzt, als dieser zum ersten Mal zu sehen ist: Jawohl, da sitzt

einer der bei der englischen Version verpönten Ratten in all ihrer Leibhaftigkeit.

Aber der richtige Kracher im direkten Vergleich der beiden Filme folgt direkt im Anschluß,

als das putzige Tierchen nach rechts aus dem Bild läuft. Jetzt kommt nämlich das, was wir in **Dracula (1930)** so schmerzlich vermissten: Dracula nimmt die Besatzung des Schiffes auseinander. Man sieht zwar nicht, wie Dracula über die Mannschaft herfällt, aber dennoch ist dies die vielleicht gruseligste Szene des ganzen Films. Wir sehen zwei Männer der Besatzung mit angsterfüllten Augen bewegungslos auf die Luke des Laderaums starren. Der Sarg öffnet sich, die Hand Draculas tastet sich hervor, die Männer starren wie hypnotisiert weiter. Und dann kommt's: Dracula kriecht mit einem gefährlich verzerrten Grinsen aus der Luke hervor, auf allen Vieren schleichend wie ein Raubtier und die Hände zu Klauen verformt. All dies ist prinzipiell ein Stummfilm, wir hören nur das Toben des Windes, welches von Renfields irrem Gelächter durchdrungen wird. Es gibt keinen Monolog Renfields zu hören, hier sprechen nur die Bilder und die bedrohliche Tonkulisse.

Als kleiner Ausgleich für die qualitativen Unterschiede zwischen dem hier völlig mißratenen und mit Kontinuitätsfehlern verseuchten **Dracula (1930)** und seinem spanischsprachigen Pendant sollte ich jedoch noch die Szene erwähnen, in welcher die Luke zum Laderaum von den englischen Hafenarbeitern geöffnet wird und ihnen Renfield entgegenlacht. Dies ist in Brownings Film wieder um einiges eindrucksvoller ausgefallen, die dortige Aufnahme hinunter auf den die Treppe hinaufgrinsenden Dwight Frye ist legendär. In **Dracula (1931)** sitzt Pablo Álvarez Rubio neben Draculas Sarg und lacht sich die Seele aus dem Leib. Verglichen mit Brownings und Freunds Arbeit ist diese Szene enttäuschend.



Renfield ist dem Wahnsinn und dem Grafen verfallen

Nach seiner Ankunft in London, welches man an der Silhouette einer der Löwenstatuen des Trafalgar Square erkennen kann, verzichtet Graf Dracula auf das Techtelmechtel mit dem Blumenmädchen, welches er sich in **Dracula (1930)** noch gönnte. Stattdessen begibt er sich geradewegs zur Oper.

Dort beginnt er das Gespräch mit Dr. Seward (dieses Mal muß Dracula nicht zu dem Doktor aufsehen, weil dieser auf einem Absatz steht) und wird dessen Tochter Eva, ihrem Verlobten Juan Harker und Lucía Weston vorgestellt.

Melford bemühte sich, die Szene in der Loge der Oper weniger das Aussehen einer Besenkammer der Filmstudios zu geben, welches **Dracula (1930)** vermittelt. Hierzu ließ er George Robinson die Kamera auch einmal einige Meter von der Loge entfernt aufbauen, damit man noch einige andere Zuschauer im Innenraum sitzen sieht. Kenner des Genres werden jedoch sofort stutzig, als er uns die Bühne zeigt, auf welcher ein Ballett getanzt wird - jawohl, richtig, diese Tanzszene stammt aus **The Phantom of the Opera (1925)**.

In der Nacht sitzen Eva und Lucía in Lucías Schlafzimmer zusammen und tratschen über

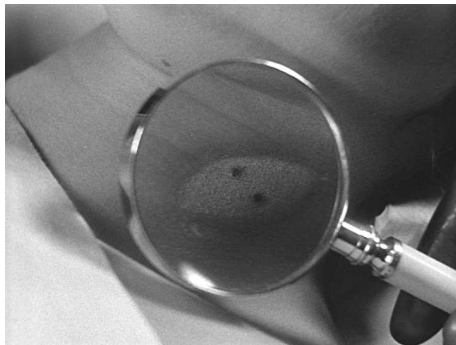


Draculas Begegnung mit Dr. Seward

den Grafen. Zwei Dinge fallen hier auf. Zuerst die Kleidung der beiden Schauspielerinnen. Hier haben wir erstmals in diesem Film die bereits angesprochene sexuellere Freizügigkeit, als sie sich für ein amerikanisches Publikum ziemte. Lupita Tovar und Carmen Guerrero tragen hier normale Nachthemden mit Dekolleté, nicht mehrere Schichten Nachtkleider und Morgenmäntel wie ihre englischsprachigen Kolleginnen.

Als zweites fällt erneut eine Kamerafahrt George Robinsons auf. Wie schon zuvor in *Draculas Schloß* beginnt die Szene erneut in einer Nahaufnahme und wechselt in eine Totale, so daß langsam der Blick auf den Raum freigegeben wird. Hierdurch gewinnt das Zimmer an räumlicher Tiefe. So, und jetzt achten Sie den Rest des Films bitte darauf, wie sich die Schauspieler bewegen. Diese räumliche Tiefe des Sets wird regelmäßig von George Robinson und George Melford propagiert, indem sie die Schauspieler diesen dreidimensionalen Raum ausnutzen lassen. Die Darsteller laufen also nicht nur von links nach rechts und von rechts nach links über die Bühne, sondern wechseln auch von hinten nach vorne und umgekehrt. Tod Browning tat das bei **Dracula (1930)** nicht, die Schauspieler bewegen sich hierbei vorrangig horizontal. Das ist mit der Hauptgrund dafür, daß **Dracula (1930)** wie eine abgefilmte Bühnenszenierung erscheint, bei welcher die Darsteller immer brav am Bühnenrand entlangspazieren. **Dracula (1931)** wirkt durch die Bewegungen und die Kamerafahrten in der räumlichen Tiefe viel natürlicher.

Die Szene, in welcher Graf Dracula vor Lucías Fenster im Halbdunkel steht und darauf wartet, daß sie einschláft, zeigt úbrigens nicht Carlos Villarías. Es ist vielmehr eine Einstellung Karl Freunds auf Bela Lugosi, welche den Schneidetisch nicht überlebte.



Das Zeichen des Vampirs

Die Totalaufnahme auf den Seziertisch, auf welchen Lucías Leiche aufgebahrt liegt und um welchen sich die Ärzte scharen, stammt ebenfalls aus Brownings Film.

Doch **Dracula (1931)** kann noch etwas bieten, was **Dracula (1930)** nicht bieten durfte. Als sich der Pathologe anschickt, den Hals der Toten zu untersuchen, entdeckt er auch schon in Brownings Fassung die Wundmale des Vampirs - aber diesmal bekommen auch wir sie zu sehen, die ersten Bißspuren eines Vampirs in der Geschichte des Films!

Etwa eine Minute später folgen erneut Filmschnipsel, welche aus **Dracula (1930)** übernommen wurden.

Es handelt sich um die aufwendige Kranfahrt Karl Freunds durch den Garten von Dr. Seward's Sanatorium. Die spanische Version zeigt sie jedoch unvollständig und gestrafft. Sämtliche im Original enthaltenen Dialogschnipsel wurden herausgeschnitten. Das letzte Stückchen der Kamerafahrt hin zu Renfields Fenster wurde jedoch neu gedreht, zwangsweise, denn in diesem Film klammert sich Renfield kreischend an die Gitterstäbe, als versuche er, sie herauszureißen.

Die anschließende Begutachtung Renfields durch den eigens angereisten Professor van Helsing zeigt, daß Brownings Film an dieser Stelle stark gekürzt wurde. Diese Sequenz des Films dauert in der spanischen Version sechs Minuten und in ihr erfahren wir nahezu alles, was wir über Vampire wissen müssen. Wir sehen Renfield, wie er eine Fliege durch den Raum verfolgt und fängt. Van Helsing entnimmt ihm eine Blutprobe, setzt ihn mit Fragen über Wolfsgeheul unter Druck und bedroht ihn mit einem Exemplar des Wolfseisenhuts, wobei die Pflanze den Zuschauern auch in einer Nahaufnahme gezeigt wird.

Das Verhör Renfields wird von Zwischenschnitten unterbrochen, welche Eva und Juan auf dem Balkon des Hauses Seward zeigen. Wir erfahren hier, daß Eva sich zunehmend von einer unheimlichen Macht bedrängt fühlt. Und währenddessen schleicht Dracula um das

Haus.

Vieles hiervon blieb in **Dracula (1930)** auf der Strecke. **Dracula (1930)** wartete hier zwar mit den wesentlichsten Informationen auf, aber die etwas entspanntere spanische Fassung baut hier bereits einen Hauch einer unheimlichen Stimmung auf. Es ist jetzt auch an der Zeit, vor Pablo Álvarez Rubio den Hut zu ziehen, denn seine Darstellung Renfields zeigt hier erstmals ihre Klasse. Rubio spielt ausgewogener als Dwight Frye. Fries Renfield wechselte ständig vom einigermaßen normal erscheinenden Menschen zum Extrem eines total übergeschnappten Psychopathen, ein sehr starker Kontrast. Rubio spielt subtiler, glaubhafter und letztlich auch intensiver. Dwight Frye zeigte uns eine nervende Witzfigur, aber Rubio zeigt einen unterschwellig gefährlichen Irren, mit dem sich wohl kaum jemand gerne in einem Zimmer alleine einschließen lassen würde.

Dracula (1931) zeigt uns nicht, wie Mina in der Nacht von dem Vampir besucht wird. Der Film kümmert sich um diesen Sachverhalt erst in der Wohnzimmerzene, in welcher sie von ihren Erinnerungen an die Nacht und das aus einem Nebel auftauchende Gesicht Draculas berichtet. Auch die spanische Version leidet wie Brownings Inzenierung unter dem Wechsel von Stokers Roman hin zu der Verfilmung des Bühnenstückes, aber die Schauspieler wissen zu fesseln. Vor allem Lupita Tovar glänzt hier. Sie hat Angst und muß erst von Juan beruhigt werden, bis van Helsing auffällt, daß sie ihren Hals durch ihre Hand verbirgt. Was folgt, ist eine Szene, welche durch ihre glaubwürdigen Emotionen überzeugt. Eva fürchtet und schämt sich und weigert sich, den Männern ihren Hals zu zeigen. Dr. Seward nimmt sie in den Arm, streichelt sie sanft, bis sie langsam nachgibt und mit abgewendetem Gesicht erlaubt, daß ihr Vater den Kragen ihres Hemdes zur Seite legt und somit der Blick auf die Bißspuren des Vampirs frei wird, auch für das Kinopublikum. Lupita Tovar ist ein krasses Gegenbild zu der hölzernen und teilweise amateurhaft wirkenden Helen Chandler, welche diese Rolle in **Dracula (1930)** innehatte. Lupita Tovar ist ein schauspielerischer Hochgenuß. Auch diese Szene wäre gemäß den Bestimmungen des Production Code für Brownings Film viel zu heikel gewesen. Was hier gezeigt wird, ist schließlich ein Wundmal, welches letztlich ein Knutschfleck auf einem entblößten Frauenhals ist und somit den Bereich der Erotik tangiert.



Eva verbirgt die Wunde an ihrem Hals vor ihrem Verlobten

Dracula trifft ein. Er betritt den Raum und küßt Eva die Hand. Jetzt ist die Zeit gekommen, von nun an auf Details des Schauspiels Carlos Villarías zu achten. Hier werden Sie einige Kleinigkeiten entdecken, welche zeigen, daß Bela Lugosi zwar sehr viel Erfahrung als Dracula-Darsteller mitbrachte, aber auch, daß diese Erfahrung Talent nur bedingt zu ersetzen vermag.

Das erste Detail ist Draculas Reaktion, als er hört, daß Professor van Helsing anwesend sei. Van Helsing ist ein Experte und erbitterter Gegner von Vampiren und sein Name ist Dracula wohlbekannt. Als der Name ausgesprochen wird, versucht der Vampir, sich nichts anmerken zu lassen, aber sein kurzer, irritierter Blick verrät ihn. Für einen Sekundenbruchteil verliert er seine Fassung ein wenig, unmerklich für die Anwesenden, aber das Publikum sieht es. Sofort reißt er sich wieder zusammen, setzt sein Lächeln auf und begrüßt van Helsing mit schmeichelnden Worten.

Bela Lugosi beschränkte sich in dieser Szene auf ein ständiges, breites Grinsen.



Dracula erkennt, daß er in van Helsing's Falle tappte

In der kurz darauf stattfindenden Spiegelszene gibt es eine noch weitaus deutlichere Diskrepanz zwischen den schauspielerischen Leistungen Lugosis und Villarías' zu sehen.

Professor van Helsing entdeckt anhand eines im Deckel eines Zigarrenkästchens angebrachten Spiegels, daß Dracula kein Spiegelbild besitzt. Er bittet Dracula daraufhin, ihm bei der Lösung eines unerklärlichen Phänomens zu helfen. Wir erinnern uns: In **Dracula (1930)** hielt Edward Van Sloan die Kiste unter Bela Lugosis Nase und in einer urplötzlichen, blitzschnellen Reaktion schlägt Lugosi ihm das Kistchen aus der Hand. Nicht so in **Dracula (1931)**.

Hier ist Dracula ausgesprochen mißtrauisch, denn er weiß, daß van Helsing sein Feind ist. Was kocht dieser jetzt gerade aus? Eduardo Arozamena hält die Zigarrenkiste seitlich neben sich und Carlos Villarías. Doch dieser scheint sich mehr für die Filmfigur des Professors zu interessieren, er starrt ihn haßerfüllt an, vergleichbar mit den psychologischen Spielchen zweier Boxer unmittelbar vor Beginn eines Kampfes. Dann schweift sein Blick zu der Zigarrenkiste und er blickt etwas ratlos hinein - kein Wunder, denn er ist es ja gewohnt, sich *nicht* in einem Spiegel zu sehen. Doch dann überzieht die Erkenntnis, daß van Helsing ihn gerade kalt erwischt hat, Draculas Gesicht. Es verwandelt sich erst in eine Grimasse, dann schnell in eine Fratze und mit einer ausladenden Bewegung seines Stockes zerschlägt er den Spiegel in van Helsing's Händen.

Diese Reaktion des Grafen ist um einiges realistischer als jene sofortige Handlung, welche Lugosi uns zeigte. Hatte Lugosi vielleicht inzwischen zuviel Routine als Dracula? Hatte das in unzähligen Auftritten angestaute Wissen, was nun passieren wird, mittlerweile die Regie über sein Schauspiel übernommen? Oder war Lugosi vorrangig eine stattliche und faszinierende Erscheinung und weniger ein begnadeter Akteur? Lugosis weitere Arbeiten der nächsten 20 Jahre werden zeigen, daß es sich bei ihm um eine Mischung aus allem handelte.



Renfield schleicht an sein Opfer heran

Nach Draculas Abgang beginnt eine schauspielerische *tour de force* Pablo Álvarez Rubios. Dr. Seward, van Helsing und Juan Harker hören Renfields wirres Gelächter und ziehen Draculas Handlanger aus einem Gebüsch. Es folgt nun ein mehrere Minuten langes Verhör, in welchem Rubio ein darstellerisches Feuerwerk entfacht, ganz als ob er um einen Oscar betete. Der Abschluß dieses langen Schauspielsolos leidet jedoch wieder durch den unvermeidlichen Vergleich mit der entsprechenden Szene Dwight Fries in Brownings Film. Die hier gemeinte Einstellung ist jene, als sich Renfield auf das bewußtlose Dienstmädchen zuschleicht wie ein Raubtier zu seiner Beute. Die wunderbare Inszenierung Karl Freund's erreicht **Dracula (1931)**

auch hier nicht. Erstens, weil die Kameraarbeit weniger kreativ ist als jene des berühmten deutschen Kollegen. Zweitens, weil Pablo Álvarez Rubio in den vorhergegangenen fünf Minuten die Szenerie so sehr dominierte, daß dies jetzt zum Bumerang wird. Als Zuschauer achtet man nur noch auf Rubio, das Gesamtbild und damit auch das unheimliche Geschehen wird hierdurch gedämpft.

Wir erfahren jedoch, was mit der Dienstmagd geschieht - ein Handlungsdetail, welches uns in **Dracula (1930)** verschwiegen wurde. Und die Antwort lautet: *nichts*. Als Renfield über ihr kniet, fliegt eine Fliege vorbei. Renfield fängt das Tier und verspeist es anstelle der Frau.

In den folgenden 15 Minuten des Films passiert wenig spektakuläres. Er beschränkt sich nun auf die Vermittlung von Inhalten auf künstlerisch und handwerklich gleichbleibendem Niveau. Lucía, die Vampirin, wird gesichtet. Van Helsing läßt Wolfseisenhut in Evas Zimmer verteilen, aber er kann sie dennoch nicht vor Dracula retten. Renfield wird von Dracula aus seiner Zelle befreit (durch Aufbiegen der Gitterstäbe vor dem Fenster) und wiederholt den Monolog Dwight Fries über die Güte Draculas und das Meer von Ratten. In dieser Szene scheint Pablo Álvarez Rubio erneut unter Strom zu stehen, aber inzwischen sind wir es von ihm gewohnt, daß er die anderen anwesenden Schauspieler mühelos an die Wand spielt und daher braucht es fortan nicht mehr explizit erwähnt zu werden.



„Ratten, Ratten! Millionen von Ratten!“

Dracula betritt das Haus und konfrontiert van Helsing. Parallel hierzu beginnt Eva, den bösen Mächten in ihr nachzugeben und Juan Harker auf der Terasse zu verführen. Beide Szenen sind bemerkenswert. Lupita Tovar's Auftritt wegen der darin enthaltenen Freizügigkeit; sie trägt ein halbdurchsichtiges, tief ausgeschnittenes Nachthemd, dessen dünner Stoff sogar ihre Brustwarzen durchschimmern läßt. Eigentlich ist es unvorstellbar für eine Hollywood-Produktion der damaligen Zeit und Colonel Joy, der Sittenwächter der Filmindustrie, hätte wahrscheinlich einen Herzkasper erlitten, wenn er dies gesehen hätte. Doch die Szenen mit Lupita Tovar bieten letztlich vorrangig Schauwerte, stilistisch ist die Auseinandersetzung Draculas mit van Helsing interessanter.



Dracula setzt gegenüber van Helsing seinen hypnotischen Blick ein

Dracula versucht, van Helsing unter seinen Bann zu zwingen. In **Dracula (1930)** stand van Helsing wie ein Fels im Meer. Edward Van Sloan spielte einen Superhelden, der sich mit Dracula messen konnte und sich dessen auch voll bewußt war, ein gleichwertiger Gegner. Schauen Sie sich jedoch nun Eduardo Arozamena an. Dieser Mann ist sichtlich vom Grauen gepackt und hat schlechte Karten, als er dem überlegen grinsenden Dracula gegenübersteht. Als Dracula seine Hand hebt um ihn zu hypnotisieren, funktioniert dies sogar. Nicht mehr Herr seines eigenen Willens, geht van Helsing einige Schritte auf Dracula zu. Im letzten Augenblick findet er jedoch noch die Kraft, sein Kruzifix zu zücken und Dracula damit zu

überraschen.



Van Helsing hält sich Dracula mit einem Kreuzifix vom Leibe

für ein klaffendes Loch in der Kontinuität des Films sorgte: Juan Harker und Professor van Helsing sind auf dem nebelverhangenen Friedhof und pfehlen Lucía. Wir sehen dies nicht, sondern wir bekommen hiervon nur den Schluß mit. Die Kamera zeigt das geöffnete Tor des Friedhofs, dicke Nebelschwaden treiben über die Szenerie hinweg. Plötzlich erschallt ein gellender Schrei - der Todesschrei der Vampirin. Einige Sekunden später schälen sich die Umrisse van Helsing und Harkers aus dem Nebel heraus und die beiden Vampirkiller verlassen den Friedhof.



Dr. van Helsing pfehlt seinen Widersacher

del kopfüber hinab in die Tiefe.

Das Ende des Films mit Draculas Pfehlung durch van Helsing bringt deutlich mehr Pathos mit als Brownings Vorlage. Der zwischenmenschliche Aspekt wird stark betont, als Juan sich Sorgen um seine Eva zu machen beginnt und mit hängendem Kopf durch die Gruft tritt, während ihm van Helsing die Schulter tätschelt und ihm sagt, er müsse nun stark sein. Schnief, herzerreißend.

Die Pfehlung Draculas fällt martialischer aus als in **Dracula (1930)**. In Brownings Film ist dies eher dezent inszeniert. Van Helsing kniet dort mit dem Rücken zur Kamera vor Draculas Sarg und treibt mit Hilfe eines Steines den Pflock durch Draculas Herz. Wir hören Dracula kurz stöhnen (in der originalen, zensierten Fassung noch nichtmal das) und vorbei,

Der Unterschied für das Publikum: Edward Van Sloan ist eine Beschützerfigur. Er läßt keinen Zweifel daran, daß er seinen Kampf gegen Dracula gewinnen kann. Der spanische van Helsing jedoch ist sich seiner Unterlegenheit bewußt. Er stellt eher eine Identifikationsfigur dar als ein Idol. Der Effekt ist deutlich: die spanische Version läßt uns im Ungewissen und ist somit gruseliger. Und irgendwie auch menschlicher, sympathischer.

Später in der Nacht kehrt Dracula an Evas Bett zurück, um sie ein für allemal für sich zu beanspruchen. Zeitgleich spielt sich jedoch noch etwas ab, was uns in **Dracula (1930)** verschwiegen wurde und hiermit

Van Helsing und Harker folgen Renfield in Draculas Versteck, Carfax Abbey. Dracula ist mit Eva bereits dort angelangt. Als er die Eindringlinge bemerkt, ist dies das Todesurteil für Renfield. Inhaltlich sind die beiden *Dracula*-Filme hier identisch, doch die spanische Version ist härter. Während Renfield in **Dracula (1930)** von seinem Meister schlicht erwürgt wird und die Treppe hinunterpurzelt, darf er in **Dracula (1931)** erst noch ein wenig in Todesangst verweilen. Der Vampir nähert sich erneut wie ein Raubtier seinem Opfer, langsam, grinsend und unbeirrbar. Schließlich packt er Renfield am Hals, hebt ihn hoch und schleudert das gellend schreiende Bündel

das war's. Auf spanisch darf Dracula exzessiver leiden. Van Helsing packt keinen Zahnstocher aus, um Dracula für immer ins Jenseits zu befördern, sondern benutzt eine meterlange, zugespitzte Latte. Und als Hammer dient kein Stein, sondern ein nicht minder langes Metallstück. Die Pfählung Draculas erfordert drei Schläge und bei jedem Schlag röchelt Dracula intensiver und lauter als in der englischsprachigen Fassung.

Natürlich gibt es auch hier ein *happy ending*. Eva ist noch nicht verloren und Juan führt sie die Treppe hinauf in das Morgenlicht, während van Helsing bei Renfields zerschmetterten Körper verbleibt, um auch hier sicherzustellen, daß er nicht als Untoter in die Welt der Lebenden zurückkehrt.

Auch das wirkliche Leben fand einen angenehmen Ausgang. Paul Kohner verbarg seine Gefühle gegenüber der zum Zeitpunkt der Dreharbeiten gerade mal 19 Jahre alten Lupita Tovar nicht und schließlich heirateten die beiden. Lupita Tovar drehte noch weiterhin Filme bis ins Jahr 1945, doch dann zog sie sich aus dem Filmgeschäft zurück und konzentrierte sich fortan auf ihr Familienleben. 1936 gebar sie Paul Kohner eine Tochter, Susan. Susan Kohner wurde ebenfalls Schauspielerin und ihre Karriere wurde mit einer Oscarnominierung für die beste weibliche Nebenrolle in *Imitation of Life* (1959) belohnt. Paul Kohner starb 1988 und erlebte die Wiederentdeckung von **Drácula (1931)** daher leider nicht mehr. Lupita Tovar leistete jedoch einen aktiven Beitrag, um anlässlich der Restauration des Films etliche Informationen über die bis dahin allerhöchstens im Reich der Legenden angesiedelten Produktion gegenüber David J. Skal zu äußern und steuerte somit einen wertvollen Beitrag dazu bei, daß wir diesen Film heute nicht nur sehen, sondern auch konkret einordnen können.

Drácula (1931) erlebte seine Uraufführung im März 1931 in Madrid, der offizielle spanische Kinostart war Ende Mai. Der Film war in Südamerika und Spanien sehr erfolgreich, doch für niemanden der an seiner Produktion Beteiligten diente er als Sprungbrett zu einer großen Karriere. Paul Kohner blieb dazu verdammt, spanische Versionen und kleinere Filme zu produzieren, bis er seinen Beruf im Jahr 1935 an den Nagel hängte. Carlos Villarías ging nach Mexiko, Pablo Álvarez Rubio zurück nach Spanien und beide blieben vornehmlich lokale Darsteller, weit entfernt von aufwendigen Produktionen oder gar Weltruhm. George Melfords Filmographie umfasst zwar mehr als 200 Titel, doch bei den meisten in Zukunft folgenden Titeln spielte er nur kleine Nebenrollen, viele davon wurden nichtmal in den Credits gewürdigt. Als Regisseur trat er nur noch sporadisch auf und unter diesen Filmen finden sich keine sonderlich bemerkenswerte Arbeiten. Eigentlich ist es schade, denn all diese Mitwirkenden leisteten in **Drácula (1931)** eine grandiose Arbeit. Dies ist ein Horrorfilm, wie wir ihn sehen wollen! Doch anstatt dieses wunderbaren Films erwuchs um den diletantischeren, langweiligeren und fünfmal teureren **Dracula (1930)** und um Bela Lugosi ein Kult und machte seinen Stab unsterblich, während **Drácula (1931)** im Nebel des Vergessens versackte und beinahe für immer verlorengegangen wäre. Daß wir ihn heute wieder sehen dürfen, ist sicherlich ein Privileg. Viele Fans von Horrorfilmen wissen nicht, daß dieser Film überhaupt existierte, nur ein kleiner Prozentsatz hat den Film jemals gesehen. Aber es wird wohl eine Hoffnung bleiben, daß diese kleine Perle irgendwann einmal den Status verliehen bekommt, welchen sie verdient.

Kapitel 46

Eine kurze Reise durch die Zeit

Ein großer Teil klassischer Schauerlegenden ist auf die Taten einzelner Personen zurückzuführen. Sie trugen Namen wie Vlad Tepes, Elizabeth Bathory, und Arnold Paole und ihr berüchtigtes Treiben ängstigte ihre Mitbürger. Aus Angst erwachsen Mythen, welche immer mehr ausgeschmückt wurden und je älter diese sind, desto schwieriger ist es, Legenden von Wahrheiten zu trennen. Manche der Überlieferungen dienten vor allem dazu, Kindern als erzieherische Maßnahme Angst einzuflößen. Andere inspirierten Geschichtenerzähler und Autoren zu immer haarsträubenderen Geschichten. Einige andere wandelten sich im Laufe der Jahrzehnte oder gar Jahrhunderte zu Glorifizierungen von Tätern, deren Opfer zunehmend nur noch Beiwerk waren. Und manche Schauergeschichten führten sogar zu Pogromen, wie die Hexenjagd durch die katholische Kirche.

Im 20. Jahrhundert wurden derartige Entwicklungen durch Medien gebremst, da sich nun jeder Interessierte durch Tageszeitungen, Ferngespräche und ähnliche neue Errungenschaften des Industriezeitalters wesentlich näher an der Quelle der Geschichten über sie erkundigen konnte als dies noch wenige Jahre zuvor der Fall war. Die Kunde des Schreckens wurde schnell in die entferntesten Winkel der Welt getragen und breitete sich nicht mehr langsam durch mündliche Überlieferung aus, während welcher die Wahrheit mit jedem Schritt mehr und mehr durch fiktive Ausschmückungen verfremdet wurde. Die Ursachen des Grauens änderten sich nicht. Wahnsinnige Mörder, Katastrophen und rätselhafte Entdeckungen gab es nach wie vor. Aber der Umgang mit den schrecklichen und unheimlichen Vorfällen änderte sich. Die Horrorgestalten des Mittelalters hatten ihre Nachfahren in Mördern wie Jack the Ripper, Fritz Haarmann und Albert Fish. Doch nun wurden diese Täter nicht mehr als übernatürliche Kreaturen der Nacht verharmlost, sondern als das erkannt, was sie letztlich waren: *menschliche* Monster. Wir haben nun ein Datum in der Geschichte des Grauens erreicht, an welchem ein modernes Monster verurteilt und hingerichtet wurde. Es ist das Jahr 1931, der Ort ist Düsseldorf und das Objekt des öffentlichen Interesses war während seiner 15 Monate währenden Schreckenherrschaft als *Der Vampir von Düsseldorf* bekannt. Sein bürgerlicher Name lau-



Peter Kürten

tete Peter Kürten und nachdem seine Taten ein noch nie dagewesenes Echo im Leben der Menschen gefunden hatte, würde nun über ihn gerichtet werden.

Aber immer der Reihe nach. Zuerst blättern wir im Kalender einige Jahrzehnte zurück, bis ins Jahr 1883, das Geburtsjahr Peter Kürtens.

Als Peter Kürten am 26. Mai 1883 in Köln-Mülheim geboren wurde, waren seine Zukunftsaussichten bereits wenig rosig. Er lebte mit seinen Eltern und seinen Geschwistern in einer kargen Einzimmerwohnung. Sein Vater war Sandformer und ein starker Trinker. „Es gibt bekanntlich zwei Kategorien von Trinkern. Die einen werden in der Trunkenheit fidel, die anderen brutal.“, sagte Peter Kürten in einem der Verhöre. „Mein Vater gehörte zu den letzteren.“

Der alte Kürten war der typische Vertreter des Klischees eines saufenden und prügelnden Rabenvaters. Schon von klein an wurde Peter Kürten Zeuge, wie sein Vater im Suff nach Hause kam, die Mutter schlug und vergewaltigte. Hinzu kam auch noch, daß sein Vater keine Intelligenzbestie war, und schlimmer noch: eine Reihe von Geisteskrankheiten und Labilitäten zog sich wie ein roter Faden durch den väterlichen Stammbaum. Peter Kürtens Geschwister waren hiervon nicht beeinträchtigt und führten bis ins hohe Alter ein vorwiegend gutbürgerliches Leben. Doch Peter bildete hiervon die fatale Ausnahme. Da der Vater einen großen Teil seines Lohns in Alkohol umwandelte, waren die daraus resultierende Armut und die innerhalb der Familie ständig präsente sexuelle Gewalt von Anfang an ein fester Teil von Peter Kürtens Welt. So dauerte es nicht lange, bis in Peter die ersten sadistischen Tendenzen erwachten.

1892, als Peter Kürten neun Jahre alt war, schloß er Freundschaft mit einem Nachbarn der Familie. Dieser war ein geistig zurückgebliebener und wie ein Gammler hausender Hundefänger. Vor solch einer Gestalt hätten normale Kinder wohl die Flucht ergriffen, doch Peter fühlte sich zu ihm hingezogen. Er traf sich häufig mit dem Mann und erweiterte seinen Horizont hierdurch auf eine äußerst negative Art und Weise. Der Hundefänger weihte den Neunjährigen in die Freuden der gegenseitigen Masturbation ein und schnell wurden die eingefangenen Tiere zum Opfer. Anfangs wurden die Tiere geschlagen und gequält. Doch dies war noch nicht das Ende der Fahnenstange; schnell wurde Peter Zeuge, wie sein debiler Freund Hunden im Augenblick der Ejakulation die Kehle durchschnitt, während sie von Peter festgehalten wurden. Auch die Variante, daß einer der beiden einen Hund masturbierte und der andere ihn dabei tötete, wurde praktiziert. Und noch immer wurde Peter nicht abgeschreckt, sondern erlag der Faszination des Zufügens von Schmerzen.

Peter war ein schwer erziehbares Kind und bereits 1891 für drei Wochen von zuhause ausgerissen. Seine Mutter hielt aus Angst vor dem prügelnden Vater bedingungslos zu ihm und verheimlichte stets, wenn Peter sich danebenbenahm. So wurde auch die intensive Freundschaft zu dem Hundefänger letztlich stillschweigend toleriert. Nach wenigen Monaten des Tötens von Tieren fielen Peter dann zwei Schulkameraden zum Opfer.

Peter spielte mit den beiden Buben auf dem Rhein. Sie hatten es sich auf einem Floß bequem gemacht und ließen sich durch das Wasser treiben, als Peter plötzlich aus Jux und Dollerei den Jüngeren vom Floß ins Wasser schubste. Der Junge war Nichtschwimmer und ohne zu zögern sprang der andere hinterher, um ihn zu retten. Es ist unklar, ob es Vorsatz oder eine Angstreaktion war, welche Peter nach einem Paddel greifen ließ; jedenfalls drückte er den helfenden Jungen damit erst unter Wasser, dann unter das Floß. Die beiden Kinder ertranken. Peter selbst kam ungeschoren davon.

Als Peter Kürten ein Teenager war, war das Töten von Tieren zu einem Gegenstand seines Alltags geworden. Er folterte und tötete, was sich von ihm einfangen ließ, vom Eichhörnchen bis hin zur Ziege. Doch was Alltag ist, wird schnell zur Gewohnheit und als in Peter die Hormone mit ihrer Arbeit begannen, reichten ihm das Quälen und das Töten nicht mehr aus - er verlegte sich auch zunehmend auf Demütigung. Als sein Interesse an Sex zunehmend wuchs und er feststellen mußte, daß sich die Mädchen seines Alters nicht mit Jungs einließen, mussten vornehmlich Ziegen und Schafe deren Rolle übernehmen. Er vergewaltigte die Tiere und oftmals tötete er sie kurz bevor er zum Orgasmus kam, um ihre letzten

Zuckungen während des Todeskampfs auskosten zu können.

1895 zog die Familie Kürten nach Düsseldorf-Grafenberg in die Hohenzollernkolonie um. 1897 begann er eine Lehre als Sandformer in der gleichen Firma, in welcher sein Vater arbeitete. Dort wurde er 1899 erstmals offiziell straffällig. Als Peter sich anschickte, seinen Lohn abzuholen, trug sein Vater ihm auf, gleich noch den seinen und jenen zweier Kollegen mitzubringen. Peter ging los, ließ sich die insgesamt etwa 450 Mark geben - und verschwand von der Bildfläche. Zusammen mit einer Bekannten reiste er nach Mannheim und dort gaben sie das gestohlene Geld aus. Seine neunzehnjährige Begleiterin war die erste Frau, welche Kürten an ihre Wäsche ließ - doch nach Kürtens Worten „gestaltete sich der Geschlechtsverkehr als sehr mangelhaft“. Schließlich wurden die beiden von der Polizei festgenommen und zu zwei Monaten Haft verurteilt. Diese beiden Monate im Gefängnis waren die ersten von insgesamt 24 Jahren, welche Kürten bis zu seiner Hinrichtung im Jahr 1931 in Haftanstalten verbringen würde. Sein Vater ging diesen Weg jedoch vor ihm; nachdem er 1897 versucht hatte, seine eigene Tochter zu vergewaltigen, wurde er zu 1 1/2 Jahren Zuchthaus verurteilt.

Nachdem Peter Kürten seine Strafe abgesessen hatte, irrte er ziellos umher, denn aus Furcht vor seinem Vater traute er sich nicht mehr nach Hause. Dies endete in einer Verhaftung wegen Übernachtens im Freien, ein für Kürten sehr demütigender Vorfall, denn er wurde hierbei gefesselt durch die Stadt geführt. Nach zwei weiteren Tagen in Haft lernte er schließlich Frau Uhr kennen.

Die masochistisch veranlagte Prostituierte nahm den obdachlosen Sechzehnjährigen bei sich auf. Und es dauerte nicht lange, bis die 32 Jahre alte Frau ihn auch mit in ihr Bett nahm. Kürten schilderte die Intensität dieser Bekanntschaft im Rahmen einer Untersuchung durch den Professoren der Psychiatrie Sioli am 13. Oktober 1930 folgendermaßen: „[...] da habe ich eine ältere Frau kennengelernt, die hätte über mich Mutter sein können, die war nochmal so alt wie ich, die war 32. Die hat mich bei sich aufgenommen, der hat das gut gefallen - ich kann das heute ganz gut verstehen -, die hat mich mit ins Bett genommen. Bei der habe ich dann einige Wochen gelebt, bis sich die Nachbarschaft darüber ausgelassen hat. Früher war das ja anders als heute, heute findet man nichts dabei, aber wenn früher eine alleinstehende Frauensperson jemanden mitnahm, dann fiel das schon auf. Da habe ich einige Wochen bei gelebt, die Frau, die lebt heute noch. Und da habe ich auch schon allerlei Sachen gemacht, auch schon während des Beischlafs habe ich sie mißhandelt, und ich wollte sie auch schon verschiedentlich umbringen [...] Ob ich das aber wirklich damals gewollt habe, das vermag ich heute nicht so bestimmt zu bejahen, ob ich die wirklich umbringen wollte, oder ob das nur so im Drange des Sexuellen war.“

Es kam wegen der Mißhandlungen zu wiederholten Anzeigen und Verurteilungen, welche angesichts der Jugend Kürtens jedoch relativ milde ausfielen. Die Grenze zwischen den sadistischen Taten an Tieren zu noch schlimmerem war jedoch überschritten, nun hatte er ein willfähiges menschliches Opfer zu seiner Verfügung.

Im Jahr 1900 lockte er erstmals ein etwa gleichaltriges Mädchen in den Grafenberger Wald, mit der Absicht, sich an ihr zu vergehen. Er würgte sie bis zur Bewußtlosigkeit, wobei er frühzeitig ejakulierte. Den Körper ließ er in der Annahme, das Mädchen sei tot, im Wald liegen. Eine Leiche wurde jedoch nie gefunden, weshalb man davon ausgeht, daß das Mädchen die Tat überlebte.

Dieses und das darauffolgende Jahr dominierte die Kleinkriminalität Kürtens Leben. Er wurde mehrfach verhaftet und zu Haftstrafen von wenigen Tagen bis zu sechs Monaten verurteilt, zum Beispiel wegen Hausfriedensbruchs und Einbruchdiebstahls. Diese Phase endete mit dem Diebstahl zweier Fahrräder, wofür er 1901 zu zwei Jahren Haft in der Strafanstalt Derendorf-Anrath verurteilt wurde.

Diese Haftstrafe wurde für Kürten zu einem Schlüsselerlebnis. Er fiel mehrfach wegen mehr oder weniger aktiven Ungehorsams auf, welche mehrfach zu Verschärfungen seiner Haftbedingungen führten. Einmal steckt er Mitgefangenen Zeichnungen als Vorlagen für Tätowierungen zu (3 Tage Mittelarrest), er verweigerte die pünktliche Nachtruhe (6 Tage Mittelarrest), schrie einen Wärter an, er möge endlich sein Maul halten (2 Tage Dunkelar-

rest) und wurde schließlich beim Durchsägen von Gitterstäben erwischt, was ihm dann zwei Wochen Fesselung einbrachte. Kürten fühlte sich zunehmend ungerecht behandelt und der Willkür des Strafsystems ausgesetzt. Langsam entwickelte sich in ihm die Idee, daß die Gesellschaft für das ertragene Leid würde sühnen müssen. Er entwickelte Gewaltphantasien, welche so weit gingen, daß er zum Orgasmus kam, ohne an sich Hand anzulegen - die Vorstellung, wie er anderen Menschen den Bauch aufschlitzte, brachte ihn unmittelbar zum Höhepunkt.

Nach seiner Entlassung im Januar 1903 dauert es nur drei Monate, bis er wegen gewalttätiger Körperverletzung erneut für ein Jahr und drei Wochen hinter Gitter wanderte - das gleiche Gefängnis, die gleichen Wärter und Mitinsassen, die gleichen Bestrafungen. Nachdem er diese weitere Strafe abgesessen hatte, zog er wieder bei Frau Uhr ein und begann damit, seine Sühneidee in die Tat umzusetzen. Er wurde als Brandstifter aktiv, bis er nach Metz beordert wurde, um seinen Militärdienst abzuleisten. Als ihn Frau Uhr dort im Herbst 1904 besuchte, stiftete sie ihn zur Fahnenflucht an. Kürten setzte dies sofort in die Tat um und versteckte sich in der gemeinsamen Wohnung, bis Frau Uhrs Tochter ihn an Silvester 1904 den Behörden meldete. Den größten Teil des Jahres 1905 verbrachte Kürten somit in der Untersuchungshaft des Militärgefängnisses in Metz. Am 13. September wurde er schließlich vom Kriegsgericht zu sieben Jahren Gefängnis wegen Desertation verurteilt und in die Strafanstalt Münster überführt.

Als er 1912 wieder in die Freiheit zurückkehrte, dauerte dieser Zustand nicht lange an. Wegen einer Schießerei wurde er erneut für sechs Monate eingebuchtet, dieses Mal in Derendorf-Anrath und Lingen.

Nach seiner Entlassung im April 1913 beging Peter Kürten zahlreiche Diebstahlsdelikte, mittels welcher er sich finanziell über Wasser hielt. Am 25. Mai 1913 beobachtete er eine Kneipe in der Mülheimer Wolfstraße, in welcher er ein geeignetes Zielobjekt eines Einbruchs sah. Doch in dieser Nacht sollte es nicht bei einem Einbruch bleiben - die Zeit war reif für einen Mord.

Es war eine schwere Zeit für den Lokalbesitzer Peter Klein. Sein Lokal lief zwar nicht schlecht, aber er hatte familiäre Probleme. Sein Bruder Otto hatte finanziellen Ärger und ihn um Geld angepumpt, welches Peter Klein ihm jedoch weder geben wollte noch konnte. Es kam zum Streit zwischen den Brüdern, welcher darin gipfelte, daß Otto ihm etwas anzutun drohte, was er sein ganzes Leben nicht vergessen würde.

Peter Kürten wusste von alledem nichts, als er in das Haus einstieg, aber es hätte ihn wohl auch nicht interessiert. Er war lediglich an Wertgegenständen interessiert und schlich sich daher in das erste Obergeschoß des Hauses, in welchem sich die Wohnung der Familie Klein befand, direkt über Peter Kleins Kneipe. Dort durchsuchte er mehrere Räume, bis er eine weitere Tür öffnete. In dem dahinterliegenden Raum befand sich das Kinderzimmer der zehn Jahre alten Christine Klein. Christine lag in ihrem Bett und schlief. Der Anblick des schlafenden Mädchens ließ bei Kürten die letzte Sicherung durchbrennen.

Er näherte sich dem schlafenden Mädchen und packte sie mit einem plötzlichen Griff seiner Hand in ihrem Nacken. Das Mädchen schreckte natürlich sofort auf, aber es war zu spät für einen Hilferuf. Kürten legte seine andere Hand um den Hals des Mädchens und drückte zu.

Er würgte das strampelnde Kind, bis es das Bewußtsein verlor. Noch immer die Hände um ihren Hals gelegt, zog er den Körper Christines an den Rand des Bettes, bis ihr Kopf über die Bettkante hinausbaumelte. Während des Würgens war Peter Kürten noch nicht zum sexuellen Höhepunkt gekommen, weshalb er beschloß, Christine zu vergewaltigen. Es stellte sich jedoch heraus, daß dies nicht möglich war; das Mädchen war noch viel zu zierlich gebaut und Kürten schaffte es nicht, in sie einzudringen. Als Notbehelf penetrierte er sie daher mit seinen Fingern, wobei er das Mädchen küßte und eine Bißwunde in Christines Zunge hinterließ. Doch auch dies brachte ihm nicht die erhoffte sexuelle Erfüllung und daher griff er frustriert zu seinem mitgebrachten Taschenmesser. Er durchschnitt den Hals des bewußtlosen Mädchens mit fünf Schnitten. Der Anblick und das Geräusch des laut Aussa-

ge Kürtens bogenförmig aus den Halsschlagadern heraussprudelnden und auf den Boden aufprasselnden Blutes erregten ihn so sehr, daß er dann doch noch den erhofften Samenerguß erlebte.

Drei Minuten, nachdem er das Zimmer betreten hatte, schloß er die Zimmertür wieder hinter sich und schlich von dannen. Drei Minuten, welche nicht nur das Leben eines Kindes, sondern einer ganzen Familie zerstörten.

Peter Kürten hatte nach der Tat im Zustand der Verwirrung seine Hände an einem seiner Taschentücher abgewischt und dieses am Tatort liegenlassen. Dieses Taschentuch war mit einem Monogramm versehen, doch der Mörder hatte hier unbeschreibliches Glück. 17 Jahre später sagte Kürten in einem Verhör, daß es besser gewesen wäre, man hätte ihn bereits nach dem Mord an Christine Klein gefangen und hingerichtet, denn dies hätte noch eine Vielzahl anderer unschuldiger Leben gerettet. Doch das einen Glück ist des anderen Leid und das Monogramm Peter Kürtens, „P.K.“, passte auf den Namen von Christines Vater, Peter Klein.

Peter Klein berichtete der Polizei von dem heftigen Streit mit seinem Bruder Otto vom Abend vor der Mordtat und da niemand ausschließen konnte, daß Otto sich eines von Peter Kleins Taschentüchern ausgeliehen haben könnte, wurde Otto wegen des Mordes an Christine Klein verhaftet.

Otto wurde der Prozeß gemacht. Die Geschworenen waren von Ottos Schuld überzeugt, denn außer ihm hatte niemand ein Motiv für dieses sinnlose Verbrechen und auch das Taschentuch schloß seine Schuld zumindest nicht aus. Doch einigen der Geschworenen war klar, daß die Indizien für eine rechtmäßige Verurteilung nicht ausreichten und daher wurde Otto Klein glücklicherweise freigesprochen.

Kürten zog es bereits am Tag nach der Bluttat an den Ort des Geschehens zurück. Er ließ sich in einem gegenüber Kleins Kneipe liegenden Straßencafé nieder und genoß das Treiben am Schauplatz des Verbrechens sowie die Gespräche der anderen Anwesenden. Peter Kürten empfand sich als die heimliche Hauptperson der kursierenden Gerüchte und Schilderungen, ein Gefühl, welches ihn angenehm übermannte. Peter Kürtens Blutdurst war endgültig geweckt.

Von nun an häuften sich Axt- und Hammerattacken auf ahnungslose Passanten. Keiner dieser Überfälle verlief tödlich, der Täter wurde jedoch nie gefasst. Kürtens Vorgehensweise war hier ebenso schlicht wie willkürlich: er näherte sich zum Beispiel einem auf einer Parkbank sitzenden Opfer langsam und unauffällig von hinten, zückte dann schnell einen Hammer und schlug der Person von hinten schnell und hart an die Schläfe. Er schaffte es stets, sich ebenso unauffällig wie er gekommen war von seinem zusammengesunkenen Opfer zu entfernen. Diese Serie von Gewalttaten wurde jedoch unterbrochen, bevor es zu weiteren Toten kommen konnte. Noch im Jahr 1913 wurde Peter Kürten wegen weiteren Einbruchsdelikten zu sechs Jahren Gefängnis verurteilt. Diese Strafe wurde wegen Anstiftung zur Gefängnismeuterei noch um zwei weitere Jahre verlängert, so daß Kürten erst wieder 1921 aus der Haft entlassen wurde.

Nach seiner Entlassung zog Peter Kürten bei seiner Schwester in Altendorf ein und nahm eine Arbeit in einer Gießerei an. 1923 heiratete er Auguste Scharf und sorgte für ein reguliertes Einkommen. Dies waren zwei Jahre, welchen Kürten einem auffallend normalen Leben nachging. Aber der Schein trügt, es war lediglich die Ruhe vor dem Sturm.

1925 kehrte er nach Düsseldorf zurück und begann ein Verhältnis mit zwei Hausangestellten, den Frauen Tiedemann und Mechler. Er begann erneut mit Kleinkriminalität und fand sich 1926 erneut vor einem Richter wieder. Seine Frau Auguste erfuhr erst hier vom Vorstrafenregister ihres Mannes und wollte die Scheidung einreichen; Kürten überredete seine naive Frau jedoch, von einer Scheidung abzusehen. Neun Monate des Jahres 1926 verbrachte Kürten bereits wieder in Gefängnissen: vier Monate Untersuchungshaft wegen des Verdachts der Notzucht, fünf Monate Haft als verurteilter Urkundenfälscher. Kürten war endgültig rückfällig geworden und sein Haß auf die Gesellschaft erwachte auf das Neue.

Der Fall Peter Kürten eskalierte nach seiner Haftentlassung Anfang 1927 endgültig. Nach

seinem Umzug in die Mettmannerstraße 71 kompensierte Kürten seinen Zorn zunehmend mit Brandstiftungen und einer Reihe von Überfällen, bis er erneut zwei Monate wegen Heiratsschwindels hinter Gitter musste. Danach gingen die Überfälle und Brandstiftungen nahtlos weiter, ebenso nach einem erneuten Zuchthausaufenthalt von acht Monaten Dauer. Diese Phase hielt an bis zum Abend des 3. Februar 1929.

Gegen 21 Uhr befand sich Apollonia Kühn auf dem Weg in die Bertastraße, in welcher sich ihre Wohnung befand. Ein Mann folgte ihr etwa 5 Minuten lang, bevor er sie einholte und ansprach. Es war Peter Kürten.

„Keinen Laut, sonst steche ich!“, schrie Kürten die verdutzte Frau an und schlug ihr einen Sekundenbruchteil später mit der Faust ins Gesicht, mit der anderen Hand zückte er ein Messer. Frau Kühn fiel schreiend zu Boden, doch da war Kürten schon über ihr und begann, eine Serie von Messerstichen auf ihren Körper niederprasseln zu lassen. Er zielte hierbei auf Frau Kühns Gesicht und Hinterkopf, einige Male traf er auch ihre Hände und Arme, als sie diese schützend vor ihr Gesicht hielt. Bei seinen Vernehmungen gab Kürten an, er habe im Moment der Stiche in seine Hose ejakuliert. Danach blieb er noch einen Moment über dem blutigen Körper der Frau stehen und begab sich dann von dannen, nach seinen Worten in einem überaus beschwingten Gemütszustand.

Frau Kühn überlebte den Angriff. Gegenüber der Polizei gab sie an, ein etwa 30 Jahre alter Mann mit Hut habe sie mit einem großen Messer angegriffen.

Kürten fühlte sich durch die Tat einige Tage lang pudelwohl. Die Zeitungsberichte über die Tat erregten ihn sexuell und er erwähnte später auch besonders, daß er in einem Falle, als er sich mit einer Frau und deren Tochter auf der Straße über den Überfall unterhielt, einen Samenerguß verspürt habe.

Es vergingen nur fünf Tage, bis Peter Kürten am 8. Februar 1929 auf der Straße einem kleinen Mädchen begegnete. Die achtjährige Rosa Ohliger war auf dem Weg nach Hause und hatte die Orientierung verloren. Peter Kürten sprach mit ihr, fasste sie an der Hand und gab vor, sie nach Hause führen zu wollen. Er führte Rosa über die Kettwigerstraße hinweg zur in der Nähe gelegenen Vinzenzkirche und als die beiden an der Hecke des Pfarrgarten angekommen waren, packte er Rosa Ohliger plötzlich am Hals. Schon in den Minuten zuvor hatte Kürten eine sexuelle Erregung verspürt und kurz nachdem er das Mädchen zu würgen begann, seinen Penis aus der Hose geholt. Er würgte das Mädchen, bis es bewußtlos war, zum Orgasmus war Kürten jedoch nicht gekommen. Dies holte er nach, indem er begann, mit einer Schere auf Rosa einzustechen.

Nach der Tat versteckte Kürten Rosas Leiche hinter der Hecke und verließ den Tatort. Am Abend besuchte er ein Filmtheater und nach dem Ende des Films begab er sich wieder zurück an den Tatort, da er sich von dem Anblick einen weiteren automatischen Samenerguß versprach. Dies klappte jedoch nicht und so verließ er den Schauplatz des Verbrechens unverrichteter Dinge. Am nächsten Morgen, noch vor Sonnenaufgang, kehrte er jedoch wieder zurück. Dieses Mal hatte er einen Kanister Petroleum dabei. Er übergieß Rosa Ohligers Leiche damit und zündete sie an. Nun klappte es auch mit der Ejakulation.

Um halb acht Uhr kehrte er wieder zu der Leiche zurück, ein weiteres Mal etwa zwei Stunden später. Am Abend war die Leiche noch immer nicht gefunden worden. Peter Kürten kehrte ein weiteres Mal zurück. Weitere Besuche im Laufe der Nacht folgten. Hier spielte dann gemäß der Aussage Kürtens Sex keine Rolle mehr, vielmehr war er von Sühnegedanken angetrieben.

Erst am darauf folgenden Morgen wurde Rosa Ohligers teilweise verkohlte Leiche aufgefunden. Es dauerte nicht lange, bis der Mord mit dem Überfall auf Apollonia Kühn in Verbindung gebracht wurde; von nun jagte die Düsseldorfer Polizei einen Mörder.

Vier Tage nach dem Tod Rosa Ohligers holte der arbeitslose Tagelöhner Rudolf Scheer seine finanzielle Stütze ab und begab sich auf den Heimweg. Scheer war körperlich behindert und lebte zusammen mit seinem kranken Sohn in einer Barracke am Hellweg. Kurz

nach seiner Heimkehr verließ er die gemeinsame Wohnung kurz um noch Essen einzukaufen, seinen Sohn schloß er in der Unterkunft ein. Scheer kaufte einige Bücklinge und begab sich dann in eine nahegelegene Kneipe, um seine Sorgen in Alkohol zu ertränken.

Kurz vor Mitternacht setzte der Wirt den bereits deutlich angetrunkenen Scheer wieder auf die Straße und teilte ihm mit, er möge nach Hause gehen.

Scheer tat wie ihm geheißen und torkelte den Hellweg entlang. Hierbei rempelte er aus Versehen einen passierenden Mann an. Dieser Mann war Peter Kürten und mit seinem Rempler unterzeichnete Rudolf Scheer sein eigenes Todesurteil.

Kürten gab in einem Verhör am 28. Oktober 1930 zu Protokoll: „Etwa gegen 24 Uhr begegnete mir [...] Scheer. Er war etwas angetrunken, jedoch nicht betrunken. Scheer hat mich zuerst angerempelt. Ich habe dann kurz hintereinander Scheer überfallen und schwer verletzt. [...] Währenddem ich dem von mir zu Boden geworfenen Scheer Verletzungen mit der Schere im Genick beibrachte, wobei das Blut hörbar herausströmte, ist die sexuelle Befriedigung eingetreten. [...]“

Rudolf Scheer lebte noch, als Kürten ihn wieder verließ. Er versuchte noch, sich nach Hause zu schleppen, doch aufgrund des hohen Blutverlustes endete dieser Versuch bereits nach einigen Metern. In den Morgenstunden des 13. Februar 1929 entdeckten Bauarbeiter die Leiche und schlugen Alarm.

Kürten berichtete weiterhin: „[...] Am darauffolgenden Morgen habe ich mich wieder zum Tatort begeben. Mit Rücksicht auf den großen Betrieb, der dort herrschte, ist es wohl zu einer sexuellen Erregung gekommen, jedoch nicht zur Befriedigung. In der Folgezeit habe ich den Tatort Scheer noch wiederholt aufgesucht und passiert. Es ist hierbei in einzelnen Fällen auch wieder eine sexuelle Befriedigung eingetreten. [...]“

Als Kürten den Tatort am Morgen nach der Bluttat wieder aufsuchte, begann er sogar ein Gespräch mit einem anwesenden Polizeibeamten und fragte diesen über Details des Mordes aus. Der Polizeibeamte war durch dieses ausgeprägte Interesse sehr überrascht, doch Kürten erweckte nicht genug Mißtrauen, um den Polizisten zum Handeln zu zwingen.

Die Parallelen zwischen dem Mord an Rudolf Scheer und jenen an Apollonia Kühn und Rosa Ohliger waren nicht zu übersehen. Die Mordwaffe war die gleiche wie im Fall Ohliger und alle der einzelnen Tatorte lagen räumlich nahe beieinander. Die Kunde von einem in Düsseldorf sein Unwesen treibendem Serienmörder verbreitete sich schnell und die Polizei verstärkte ihre Fahndung. Es gab einige Verhaftungen, doch allesamt erwiesen sie sich als Fehlgriffe. Der Hauptverdächtige war ein geistig zurückgebliebener Mann namens Stausberg, der zwei Frauen mit einer Schlinge überfallen hatte. Er gab sämtliche Morde unumwunden zu und setzte alles daran, als der Täter entlarvt zu werden. Er landete in Untersuchungshaft und die Medien stürzten sich auf ihn. Dies mag einen Beitrag dazu geleistet haben, daß die Mordwelle abbrach. Doch es dauerte nur ein knappes halbes Jahr, bis Peter Kürten zu neuen Taten ansetzte und der Öffentlichkeit klar wurde, daß der in Haft einsitzende Stausberg in Wahrheit unschuldig war.

Anfang August saß die 19 Jahre alte Maria Hahn auf einer Sitzbank auf dem Hansaplatz, als sie mit Peter Kürten ins Gespräch kam. Die beiden unterhielten sich eine halbe Stunde angeregt miteinander, bis Maria Hahn sagte, sie müsse nun nach Hause. Kürten brachte sie bis zu ihrer Haustür und die beiden verabredeten sich für den folgenden Sonntag zu einem Ausflug in das Neandertal.

An dem vereinbarten Sonntag morgen trafen sich die beiden und begaben sich auf einen langen Spaziergang. Vom Neandertal wanderten sie nach Erkrath, von dort zur Stindermühle, wo sie einkehrten und zwei Stunden Pause machten. Danach ging es wieder zurück nach Erkrath bis in die Nähe von Papendell. Dort begannen gegenseitige Zärtlichkeiten, welche damit endeten, daß sie miteinander schliefen. Kürten gab hierzu zu Protokoll: „Ich habe hier im Einverständnis mit der Hahn Geschlechtsverkehr ausüben wollen und dabei eine sexuelle Befriedigung erwartet, vermutet. Das war jedoch nicht der Fall, bei mir nicht der Fall, währenddem die Hahn eine sexuelle Befriedigung davon hatte. Wir haben uns dann weiter in Richtung Gerresheim bewegt [...]“

Auf dem Weg dorthin packte Kürten Maria Hahn plötzlich am Hals und begann sie zu würgen. Während des Würgens bekam Kürten eine Erektion und griff daher wieder zu der Schere und rampte sie Maria Hahn in den Hals. Stark erregt presste Kürten seinen Mund auf die Wunde, aus welcher das Blut hervorschoß und begann, das Blut zu trinken:

„[...] Aus dieser Verletzung habe ich Blut in mich aufgenommen von der Hahn, größere Mengen. [...]“

Während er trank, stach er auf die sich noch immer bei Bewußtsein befindende Maria Hahn weiter mit der Schere ein.

„Hierbei trat die Auslösung der sexuellen Befriedigung ein. Das getrunkene Blut habe ich nachher wieder ausgebrochen. Ich habe mich dann nach Hause begeben. [...]“

Am Abend kehrte Kürten wieder zum Schauplatz des Verbrechens zurück, um sich die Leiche erneut anzusehen. Während er sich dort aufhielt, fasste er den Beschluß, die Leiche zu begraben. Also lief er wieder nach Hause, denn er brauchte geeignetes Werkzeug. Auf dem Rückweg begannen die Sühnegedanken wieder, Kürten zu kontrollieren - die Gesellschaft hatte ihm die Erniedrigungen und Qualen während all der Jahre angetan, welche er im Gefängnis zubrachte und nun sollte die Gesellschaft sich am Tode Maria Hahns schuldig fühlen. Um 23 Uhr verließ er sein Zuhause wieder, nachdem er vorher aus seinem Keller eine Schaufel geholt hatte und ging wieder zum Tatort zurück.

Er trug neben der Schaufel auch noch mehrere Haken und Schnüre mit sich. Nachdem er wieder bei Maria Hahns Leiche eingetroffen und diese noch nicht entdeckt worden war, versuchte Kürten, den leblosen Körper unter Zuhilfenahme der Schnüre und Haken an einem Baum aufzuhängen. Der Körper sollte für alle Passanten sichtbar dort hängen, gekreuzigt wie einst Jesus Christus. Doch der Körper erwies sich als zu schwer und Kürten schaffte es nicht, seine Idee zu verwirklichen.

Stattdessen grub er in einigen hundert Metern Entfernung ein etwa 1,30 Meter tiefes Loch. Er ging zu der Leiche zurück und trug Maria Hahn die Strecke zu ihrem ausgehobenen Grab. Er stieg in die Grube und zog Maria Hahns Leiche hinein. Dort entkleidete er sie und betaste ihre Brüste und Genitalien, bis er erneut zum Orgasmus kam. Danach schaufelte er das Grab wieder zu, markierte die Stelle mit einem Stein und wusch seine blutdurchtränkten Kleider in einem nahegelegenen Wasserlauf. Er band sich die Strümpfe Maria Hahns um den Leib, weil er sich davon eine erneute sexuelle Befriedigung versprach; doch als diese nicht eintrat, warf er sie nach einigen hundert Metern des Nachhausewegs wieder weg.

Inzwischen graute der Montagmorgen und Kürten begab sich zu seinem Arbeitsplatz.

Maria Hahn war bis kurz vor ihrem Tod als Dienstmädchen bei einem Schriftsteller angestellt. Dieser war mit ihr unzufrieden gewesen und hatte ihr gekündigt, weshalb er sich keine großen Sorgen machte, als sie an diesem Montag morgen nicht mehr bei ihm zur Arbeit erschien. Er dachte, Maria Hahn sei zurück zu ihren Eltern nach Bremen gegangen, aber er gab dennoch am 11. August 1929 eine Vermisstenmeldung auf.

Am Abend des 21. August 1929 begleitete die 18-jährige Änne Goldhausen eine Freundin von der Kirmes in Lierenfeld zu deren Zuhause in der Gumbertstraße. Dort angekommen, blieben die beiden Mädchen noch einen Moment in der Eingangstür stehen und sprachen miteinander; dann machte sich Änne auf den Weg zu ihrer eigenen Wohnung, welche nur wenige Häuser entfernt lag.

Nach einigen Schritten bemerkte Änne hinter sich die dunkel gekleidete Gestalt eines Mannes und da die Kunde des sich umhertreibenden Serienmörders noch immer auf der Straße verbreitet wurde, begann sie zu laufen. Doch sie war zu langsam. Der Mörder holte sie ein und stach ihr von hinten mit einem langen Messer in den Rücken. Nach ihrer Mutter schreiend brach Änne in vollem Lauf zusammen. Kürten stach weiter auf das schreiend vor ihm am Boden liegende Mädchen ein, doch dann wurde es ihm anscheinend zu gefährlich. Er brach ab und verschwand wieder in das Dunkel der Nacht.

Die Stiche hatten Ännes Lunge, Leber und Magen perforiert, aber trotz dieser schweren Verletzungen schleppte sich das blutüberströmte Mädchen wieder bis zur Wohnung ihrer

Freundin zurück. Die sofort gerufenen Sanitäter lieferten Änne auf schnellstem Wege in die nächstgelegene Klinik ein, wo es den Ärzten gelang, ihr Leben zu retten.

Daß Änne Goldhausen den Mordversuch knapp überlebte, brachte die polizeilichen Ermittlungen jedoch nicht weiter. Änne hatte ihren Mörder nur schemenhaft gesehen und konnte sein Aussehen nicht beschreiben.

Als die Ärzte und Sanitäter damit begannen, um Ännes Leben zu ringen, lief Peter Kürten noch durch die Nachbarschaft des Schauplatzes. Hierbei traf er auf Fritz Kornblum und seine Begleiterin, Frau Mantel. Kürten griff die beiden an und verletzte sie ebenfalls, doch auch dieser Überfall kostete glücklicherweise kein Menschenleben.

Drei Tage nach dem Goldhausen-Überfall tötete Peter Kürten die beiden Kinder Getrud Hamacher, 6 Jahre alt, und Luise Lenzen, 13 Jahre. Die Mädchen hatten am Samstag, den 24. August 1929 die Kirmes an der Volmerswerther Straße besucht und mussten auf dem Nachhauseweg ein freies Bohnenfeld überqueren.

Am 31. Oktober 1930 schilderte Peter Kürten den Doppelmord gegenüber Prof. Sioli: „Etwa zwei Wochen nach dem Fall Hahn, es war ein Samstagabend, begab ich mich nach Flehe. Mit Rücksicht auf Schützenfest und Zapfenstreich war daselbst allerhand Betrieb. Ich befand mich an diesem Abend in der schon wiederholt beschriebenen Stimmung und Verfassung, außerdem auch in einer starken sexuellen Erregung. [...] Etwa gegen halb zehn Uhr sah ich zwei Mädchen einen Gartenweg entlang gehen. Ich hielt dieselben im Sinne der Sühneidee für besonders geeignete Opfer. [...] Ich sprach sie an und schickte das ältere der beiden unter einem Vorwand, etwas zu holen, fort. Nachdem die sich entfernt hatte, ergriff ich das kleinere, zurückgebliebene am Halse und würgte es heftig, trug es in die nahebei gelegenen Bohnen und schnitt ihm hier mit einem mitgeführten Stilett den Hals durch. Bei dieser Gelegenheit kam es nicht zum Samenerguß. Kurz darauf, ich begab mich wieder an die Stelle, wo das größere der beiden Mädchen uns verlassen hatte, kurz darauf erschien dasselbe wieder, worauf ich dasselbe auch plötzlich am Halse anfasste und heftig würgte. Das größere Mädchen hat sich heftig gewehrt. Durch diese Abwehrbewegungen sowie durch Strampeln mit Händen und Füßen sowie weiterhin dadurch, daß ich ihm mehrere schwere Verletzungen mit dem Stilett beibrachte, kam es zum Samenerguß.

Ich habe kurz darauf den Tatort verlassen und mich nach Hause begeben. Am anderen Morgen begab ich mich gegen Mittag wieder zum Tatort. Ich stellte hierbei fest, daß die Erregung unter der Bevölkerung sehr groß war. [...] Hierbei bestand bei mir eine starke sexuelle Erregung. Ich habe mich dann in der Nähe des Tatorts unter die anwesenden Leute gestellt und gehört, wie über den Täter berichtet wurde. Durch die sehr große Erregung, die ich dabei wahrgenommen habe, und Empörung und Verwünschungen des Täters ist es nochmal zum Samenerguß gekommen. Ich habe mich daraufhin nach Hause begeben, wo ich gegen ein Uhr nachmittags eintraf. Das ist alles.“

Noch am gleichen Tag begab sich Peter Kürten zur Kirmes in dem Nachbarort Neuß. Dort lernte er das Hausmädchen Gertrud Schulte kennen. Gertrud mochte den Fremden spontan und fuhr mit ihm in der Straßenbahn in den Düsseldorfer Vorort Heerdt, um dort mit ihm in der Nähe des Rheins spazieren zu gehen. Sie gingen den Rhein entlang, an der Rheinbrücke vorbei bis zu einem Pappelwäldchen. Dort begann Kürten sie zum Sex zu drängen. Gertrud Schulte stieß Kürten von sich und schrie ihn an, sie würde lieber sterben als mit ihm schlafen, worauf Kürten sein Messer zückte und sie anschrte: „Dann sollst Du auch sterben!“

Kürten stieß Gertrud Schulte das Messer zweimal in den Hals und achtmal in den Rücken. Blutend rannte das Mädchen den Deich hinunter auf eine Wiese zu, auf welcher einige Menschen campierten. Diese fanden das schwerverletzte Mädchen in seinem Blut auf der Wiese liegen und alarmierten sofort die Polizei und einen Krankenwagen. Gertrud Schulte wurde gerettet und gab der Polizei als erste Person eine genaue Beschreibung des Täters: etwa 34 Jahre alt, 1,75 Meter groß, blond, rundliches Gesicht, er trug eine rahmenlose Brille und einen grauen Anzug. Besonders fiel ihr auf, daß dem Täter die Vorderzähne in

dessen Unterkiefer fehlten.

Der Kinder-Doppelmord und der Mordversuch an Gertrud Schulte versetzten die Bevölkerung in Wut. Von nun an ging es nicht mehr um eine Mordserie und einen Verbrecher, welcher den Menschen Angst einflößte. Nun war ein Punkt erreicht, welcher in der Geschichte einen nahezu einmaligen Stellenwert einnimmt: Der Mörder wurde fortan von den Menschen gejagt. Unzählige Hinweise prasselten auf die Polizei und Presse nieder, ebenso viele falsche Bekennerbriefe. Die Menschen gingen auf die Straße, um die Bestie zu fangen. Männer verkleideten sich als Frauen und lungerten Abends an Straßenecken herum, in der Hoffnung, daß der Mörder sie ansprache und sie ihn dann abmurksen könnten. Die Kunde des Geschehens in Düsseldorf wurde quer durch Deutschland getragen und etliche Trittbrettfahrer sprangen auf den Zug auf, hinterließen Nachrichten, daß der Mörder von Düsseldorf nun in Städten wie Berlin angekommen sei, um dort Frauen und Mädchen zu jagen. Selbst die Kunde von den Aktivitäten der normalen Bürger Düsseldorfs und ihrer Jagd auf den Verbrecher wurde durch die Lande getragen und noch heute gilt dieses Mobilisieren des einfachen Volkes als herausragendstes Merkmal des Falles des Peter Kürten.

Am 30. September 1929 fanden Bauarbeiter in der Nähe des Rheindeiches, nur weniger hundert Meter vom Ort des Mordversuchs an Gertrud Schulte entfernt, die Leiche einer jungen Frau. Zuerst dachten sie, es handele sich um eine schlafende Frau, da hier während des Sommers oft Obdachlose übernachteten, doch als sie dem Körper näherkamen, sahen sie, daß die Frau in einer großen, bereits in den Erdboden versickerten Lache Blutes lag. Der Zustand der Leiche und Schleifspuren deuteten darauf hin, daß der Frau mit einem stumpfen Gegenstand der Schädel eingeschlagen und ihr lebloser Körper dann etwa 150 Meter bis zu der Baustelle geschleppt worden war, wo man sie dann schließlich entdeckte. Es erwies sich als schwierig, die Identität der toten Frau festzustellen, aber schließlich stellte sie sich als das Hausmädchen Ida Reuther aus Barmen heraus. Ide Reuther führte ein Doppelleben; tagsüber arbeitete sie in Barmen, abends trieb sie sich in Düsseldorfer Tanzlokalen herum und bot sich den Männern an, in der Absicht, hierbei ihren Traumprinzen zu finden. Hierbei war sie offensichtlich an den Falschen geraten. Der Druck der Öffentlichkeit sorgte dafür, daß binnen weniger Wochen über 500 Zeugen verhört wurden, aber hierbei kamen keine nennenswerten neue Erkenntnisse zutage.

Das neuerliche Entsetzen der Bevölkerung war noch nicht abgeklungen, als in der Nähe des Ostparks zwischen einigen Schrebergärten die Prostituierte Elisabeth Dörrier aufgefunden wurde. Arbeiter hatten eine Blutspur entdeckt, welche in eine Wiese voller Disteln führte und dort lag der Körper der Frau, ebenfalls mit schwersten Kopfverletzungen. Ihre Kleider waren zerrissen und ihr Rock nach oben geschoben, was darauf hindeutete, daß zumindest der Versuch unternommen wurde, die bewußtlose Frau zu vergewaltigen. Elisabeth Dörrier starb am folgenden Tag im Krankenhaus, ohne das Bewußtsein noch einmal wiedererlangt zu haben.

Zwei Wochen später, am 25. Oktober 1929, schlug Peter Kürten erneut zu. Dieses Mal war sein Opfer eine 34 Jahre alte geschiedene Frau, ihr Nachname lautete Meurer. Kürten hatte sie auf ihrem Nachhauseweg begleitet, nachdem er Frau Meurer getroffen hatte, die ebenfalls zu Fuß unterwegs war. Er gab vor, in die gleiche Richtung gehen zu müssen und so machte man sich zusammen auf den Weg.

Nach einiger Zeit nahm das Gespräch eine Wendung: Frau Meurer und Kürten befanden sich in der Nähe des Hellwegs und des Schauplatzes anderer Morde und so kam sie auf den Fall des Rudolf Scheer zu sprechen und sagte, daß vor allem im Herbst diese Gegend ausgesprochen unheimlich sei. Kürten versuchte sie zu beruhigen und ihr Vertrauen zu gewinnen. Doch Frau Meurer wurde mißtrauisch, als sie feststellte, daß Kürten sich immer größte Mühe gab, einen Schritt hinter ihr herzugehen.

Kurz vor einem Eisenbahnübergang schlug Kürten sie mit einem Schlag seines Hammers auf den Kopf und Frau Meurer sackte bewußtlos in sich zusammen. Kürten malträtierte

die Besinnungslose noch weiter und ließ sie dann auf der Straße liegen. Einige Radfahrer kamen glücklicherweise vorbei und fanden die schwerverletzte Frau. Sie wurde in ein Krankenhaus eingeliefert und überlebte den Angriff.

Noch am gleichen Tag unternahm Peter Kürten einen Hammerangriff auf eine Frau Wanders, doch auch diese überlebte die Begegnung mit Kürten.

Die Hysterie der Bevölkerung stand nun kurz vor ihrem Höhepunkt. Die Menschen waren abwechselnd von Grauen und blankem Haß erfüllt, die allgemeine Stimmung rangierte in dem Bereich zwischen Panik und der Forderung nach Lynchjustiz. Es könne nicht mehr schlimmer werden, dachte man. Doch am 7. November ereignete sich ein neuer Mord und es war der bislang abscheulichste von allen: der Mord an einem erst fünf Jahre alten Kleinkind, Gertrud Albermann.

An jenem Tage beobachtet eine Nachbarin, wie die vor dem Geschäft ihrer Pflegeeltern in der Ackerstraße 196 spielende Gertrud von einem Mann angesprochen wurde und neben diesem herlaufend die Straße entlangging. Es winkte der Nachbarin noch fröhlich zu und daher machte sich die Frau keine Gedanken. Doch dann tauchte Gertrud nicht mehr auf und es wurde eine Vermisstenanzeige aufgegeben.

Zwei Tage später entdeckte die Polizei an einer Mauer der Firma Haniel & Lueg in der Nähe von Grafenberg den Körper eines Mädchens. Es lag auf dem Bauch, lang ausgestreckt, als ob es hingefallen wäre, inmitten von Schlamm und Bauschutt, das Gesicht in Brennesseln getaucht. Als sie den Körper des Mädchens auf den Rücken drehten, bot sich ihnen ein grauenvoller Anblick. Kürten hatte den Körper und das Gesicht des kleinen Mädchens übelst zugerichtet. Mit insgesamt 38 Messerstichen hatte er den Bereich zwischen den Geschlechtsteilen des Mädchens bis zur Stirn in eine unkenntliche Masse verwandelt und den Leib des Kindes durch tiefe Stiche in den Bauch und die Vagina regelrecht ausgeweidet.

Die Mordserie war nun an einem Punkt angelangt, an welchem die höchsten Regierungsstellen in Berlin mit in die Ermittlungen einbezogen werden mussten. Die Unruhe in der Bevölkerung Düsseldorfs übertraf nun jene, welche sich einstellte, als *Jack the Ripper* in London sein Unwesen trieb.

Im gleichen Monat, etwa drei Monate nach dem Mord an Maria Hahn, fielen dem Verwalter des in der Nähe des Tatorts gelegenen Landgutes Morp während der Arbeit in einem Haferfeld ein Hut und eine Tasche, in welcher sich ein Schlüsselbund befand, auf. Er übergab den Fund der Polizei. Fotos der Handtasche und der darin gefundenen vier Schlüssel wurden am 11. November in den Zeitungen abgedruckt. Wenige Stunden später meldete sich daraufhin der erwähnte Schriftsteller, denn die Schlüssel gehörten zu seinem Haus. Des weiteren war am 23. Oktober ein weiterer aus einer Vielzahl angeblicher Bekennerbriefe eingetrudelt, welcher sich von den übrigen in einem wesentlichen Merkmal unterschied: Es handelte sich um einen Lageplan. Am 15. November fand man an der darin markierten Stelle die bereits stark verwesene Leiche Maria Hahns.

Zum Ende des Jahres 1929 befand sich Düsseldorf fest im Griff von Kürtens Terror. Es folgten noch weitere Hammerangriffe, jedoch alle zum Glück ohne tödlichen Ausgang: Am 23. Februar auf Hildegard Eid, am 7. März auf Marianne del Santo, am 13. April auf Charlotte Ulrich. Im Mai 1930 war noch immer ungewiß, wer der „Vampir von Düsseldorf“ denn nun wirklich war und die Staatsgewalt verzweifelte an der Zufälligkeit, mit welcher Kürten seine Opfer auswählte. Doch dann gab es einen weiteren Überfall, bei welchem der inzwischen zu selbstsicher gewordene Peter Kürten erneut den aus Sicht eines Serienmörders unverzeihlichen Fehler beging, sein Opfer überleben zu lassen.

Es war der 14. Mai, als Kürten in der Nahe des Hauptbahnhofes die junge Maria Budlies auffiel. Während er sie beobachtete, sah er, wie sie von einem anderen Mann angesprochen wurde. Dieser packte Maria am Arm und führte sie über mehrere Umwege bis zum Volksgarten. Kürten verfolgte die beiden unauffällig und wurde im Volksgarten Zeuge, wie

Marias Begleiter begann, sie zu bedrängen. Maria Budlies sträubte sich gegen den Mann und nun griff Kürten ein. Er ging auf die beiden zu und gab sich als Beamter aus. Der stürmische Kavalier trollte sich fort und Kürten spielte sich nun gegenüber der verwirrten Maria als Beschützer auf.

Er nahm sie erst mit sich nach Hause in seine Wohnung und gab ihr Essen und Trinken. Danach überredete er Maria, mit ihm auf dem Weg zu ihrer Wohnung durch den Grafenberger Wald zu gehen. Dort, in der sogenannten Wolfsschlucht, packte er sie, wie auch die meisten seiner Opfer, am Hals und begann, sie zu würgen. Erst fragte er Maria Budlies noch, ob er sie nehmen dürfe. Doch sie wehrte sich. Er warf sie zu Boden, zerriß ihre Kleider, öffnete seine Hose und vergewaltigte sie, ohne mit dem Würgen aufzuhören.

Immer dann, wenn Kürten seinen Griff etwas lockerte, flehte Maria Budlies Gott und Jesus Christus um Hilfe an. Nachdem Kürten fertig war, rief Maria ein weiteres „Lieber Heiland, stehe mir bei!“ gen Himmel. Dies rettete ihr wahrscheinlich das Leben, denn Kürten ließ von ihr ab, half ihr aufzustehen und geleitete sie zur nächsten Straßenbahn.

Peter Kürten hielt es für unwahrscheinlich, daß Maria Budlies seine Wohnung im Dachgeschoß der Mettmanner Straße 71 wiederfinden würde. Umso verduztter war er, als sie am 21. Mai 1930 plötzlich vor ihm stand.

Maria war der Vorfall im Grafenberger Wald furchtbar peinlich und teilte diesen Vorfall schließlich einer Freundin in einem Brief mit. Doch wie der Zufall es wollte, war der Brief falsch adressiert und wurde polizeilich geöffnet, um seinen Absender bestimmen zu können. Maria Budlies wurde umgehend kontaktiert und führte die Polizisten zu Kürtens Unterkunft; Kommissar Zufall hatte gesiegt.

Kürten war klar, daß dies nicht letzte Besuch der Polizei gewesen war und daß es nicht bei der Anklage der Vergewaltigung bleiben würde. Daher beichtete er am 23. Mai 1930 seiner Frau alles - seine Brandstiftungen, seine Affären, seine Morde.

Seine Frau flehte ihn an, er möge sich noch rechtzeitig das Leben nehmen, doch Peter Kürten hatte einen anderen Plan. Ihm war klar, daß ihm nur noch wenig Zeit blieb, bis er verhaftet und mit hoher Wahrscheinlichkeit hingerichtet werden würde, und er wusste auch von der hohen Belohnung von 15.000 Mark, welche auf seine Ergreifung ausgesetzt war. Daher trug er seiner Frau auf, sie möge ihn bei der Polizei verraten, damit sie die Belohnung für seinen Kopf bekäme und somit für den Rest ihres Lebens ausgesorgt hätte.

Frau Kürten tat, was ihr Mann von ihr verlangte. Einen Tag später, am 24. Mai 1930, war sie mit ihrem Mann an der Rochuskirche verabredet. Die Polizei umstellte das Gelände und als Kürten, der sehr wohl wusste, was ihn dort erwartete, seiner Frau ein letztes Mal in Freiheit gegenübertrat, griff die Polizei zu. Mit gezückten Pistolen näherten sie sich Kürten. Dieser hob die Hände, drehte sich langsam zu den Polizisten um, lächelte und sagte: „Es gibt keinen Grund, Angst zu haben.“

Kriminalkommissar Reibel und seine Männer überwältigten und fesselten Kürten und schafften ihn zu einer Polizeidroschke, welche sie ins Düsseldorfer Polizeipräsidium brachte. Dort wartete bereits Gertrude Schulte auf ihren Peiniger. Als Kürten sie erblickte, erbleichte er kurz, ließ sich in ein Verhörzimmer führen und legte dort ein umfassendes Geständnis ab.

In der Folgezeit tat Kürten alles, um seiner Ehefrau die 15.000 Mark Kopfgeld zu sichern. Er übernahm auch die Verantwortung für den Fall der Emma Groß, welche am 29. Juli 1929 getötet worden war und bei welchem bis heute nicht sicher ist, ob Kürten wirklich die Tat begangen hatte oder vielmehr ein Freier für den Mord an der Prostituierten verantwortlich ist. Emma Groß wurde in der Nacht von ihrer Vermieterin aufgefunden, tot auf einem Sofa liegend. Ihr war der Kehlkopf

heraus- und zwei Finger abgebissen worden. Kürten gab jedoch zu Protokoll, Emma Groß sei der einzige Fall gewesen, in welchem er es geschafft habe, einen Menschen durch reines Erwürgen zu töten - was jedoch nicht zu ihren weiteren Verletzungen passt und weshalb Kürtens Täterschaft angezweifelt werden darf. Aber damals passte die herausge-

bissene Kehle wunderbar zum Bild des Vampirs und goß daher schon seit der Nacht der Bluttat Wasser auf Kürtens Mühlen.

Daß Kürten sein anfängliches Geständnis widerrief und später das gleiche Geständnis erneut ablegte, liegt in dem Kopfgeld begründet. Bereits einige Tage nach seiner Verhaftung war sich Kürten nicht mehr sicher, ob seine Frau die Belohnung erhalten würde und gab daher seinen Widerruf zu Protokoll. Doch als man dann nicht mehr ausschloß bzw. Kürten gegenüber die Bereitwilligkeit zur Zahlung des Geldes vortäuschte, wurde dieser wieder gesprächig. Ähnlich wie bereits Fritz Haarmann einige Jahre zuvor folgten mehrere Monate der Verhöre und Gespräche mit Kürten, in welchen er sein gesamtes Innenleben offenbarte - seine Kindheitsgeschichte, sein Verhältnis zum Vater, seinen Hang zur Sodomie, seinen latenten Masochismus und ausgeprägten Sadismus, den Hergang der Morde bis hin zu seinen nicht mehr verwirklichten Plänen, ganz Deutschland mit einer furchtbaren Welle von Morden zu überziehen.

Bis ins Jahr 1931 blieb Kürten ein Dauerthema in den Medien und jede neue Nachricht über oder Zitat von ihm wurde von den Massen mit Begeisterung verschlungen. Insgesamt gestand Kürten während der Verhöre 79 Morde, Körperverletzungen und Brandstiftungen und nahezu alles hiervon gelangte auf dem einen oder anderen Weg in die Öffentlichkeit. Daß Kürten zum Tode verurteilt werden würde, war eine unverrückbare Tatsache, doch nie war er so gefährdet wie während seiner Haft. Alle Überführungen mussten unter strengsten Sicherheitsmaßnahmen durchgeführt werden, denn man rechnete stets damit, daß der Gefangenentransport vom Mob überfallen und Kürten auf der Stelle getötet werden würde. Der Vampir von Düsseldorf war gefaßt, in Berlin entstand noch vor Prozeßbeginn der erste Spielfilm mit Kürten als Vorbild, der Mob tobte und war dennoch froh, daß Kürten am Leben war, denn er sicherte mit seinem Weiterleben einen stetigen Strom von neuen Schreckensnachrichten, welche das Volk in sich aufzog wie ein Schwamm das Wasser.

Kürten selbst zeigte in den letzten Tagen zwischen dem Todesurteil vom 22. April 1931 und seiner Hinrichtung durch das Fallbeil am 2. Juli dieses Jahres Anflüge von Reue. So schrieb er zum Beispiel Briefe an die Familien seiner Opfer, in welchen er sich für die Morde entschuldigte und sie damit zu trösten versuchte, daß er nun bald seiner gerechten Strafe folgen und dem Schöpfer gegenüber treten werde. In der Nacht vor seiner Hinrichtung zeigte er ernste Anzeichen von Nervosität. Doch als er um 6 Uhr morgens den von den Augen der Öffentlichkeit abgeschirmten Innenhof des Gefängnisses Klingelpütz betrat, erwachte in ihm erneut der Kürten, welcher all die Mordtaten beging. Mit einem Leuchten in den Augen wandte er sich an den Gefängnispfarrer, welcher ihn auf seinem letzten Weg begleitete und fragte ihn:

„Sagen Sie mir, nachdem mein Kopf abgeschlagen wurde, werde ich dann in der Lage sein, wenigstens für einen kurzen Augenblick, das Geräusch meines eigenen Blutes zu hören, wenn es aus dem Stumpf meines Halses hervorschießt?“ Kürten wiegte seinen Kopf ein wenig, als ob er nachdenken würde, und sagte dann im tiefsten Tonfall der Überzeugung, „Das wäre die Freude, welche alle Freuden beendet.“

Niemand weiß, ob sich Kürtens letzter Wunsch erfüllte. Aber man weiß, daß das Blut über eine Entfernung von fast 5 Metern bis an die Gefängnismauer spritzte.

Kürtens Ehefrau, die sich von ihm scheiden ließ, noch während er in Haft saß, bekam die ausgesetzte Belohnung natürlich nie zu sehen. Doch Kürten hinterließ ein Erbe, welches nicht von ihm beabsichtigt war. Die hysterische Reaktion der Bürger Düsseldorfs auf seine Taten schloß eine Entwicklung ab, welche mit Fritz Haarmann begann. Wie bereits eingangs erwähnt, war die Zeit der klassischen Monster vorbei und Männer wie Haarmann, Fish und natürlich Kürten traten an ihre Stelle. Das reale Grauen, welche sie verströmten, ängstigte und faszinierte die Menschen zugleich - wenn sie des nachts alleine durch die Straßen liefen, packte sie die Angst und am nächsten Morgen, als sie die Zeitung aufschlugen erwachte in ihnen der Voyeur. Peter Kürten erlebte die Grundsteinlegung des durch Haarmann geschaffenen und durch ihn selbst endgültig auf den Weg gebrachten modernen

Grauens noch mit, als wenige Wochen vor seiner Hinrichtung unter viel Aufmerksamkeit der Medien, großem Pomp von Hitlers Partei und Straßenschlachten mit jenen vor dem Kino jener Film seine Uraufführung erlebte, welcher die Jagd auf einen Serienmörder nach Kürtens Vorbild zeichnete und zum Urvater des modernen Serienkillerkinos wurde, welches sich einige Jahrzehnte später zu einem eigenen Subgenre des Horrorfilms entwickeln würde: **M (1931)** von Fritz Lang.

Kapitel 47

M (1931)

M ... dieser Buchstabe steht in Cineastkreisen für mehrere Dinge.

Da wäre zuerst die Verwendung dieses einzelnen Buchstabens als Titel für einen Film. Kurz, einprägsam und in jeder Hinsicht aus der Masse fülliger Filmtitel herausragend. Eine Idee, so einfach wie genial.

Dann wäre da noch der Film, für welchen dieser Buchstabe steht. **M (1931)**¹ gilt als der beste Film, welches das deutsche Kino bislang hervorbrachte. Der alleinstehende Buchstabe wurde mit zunehmendem Alter immer mehr zu einem Zeichen, einem Symbol innerhalb der Filmgeschichte.

Kein anderer deutscher Film wurde so oft durch Zitate oder Nachahmungen gewürdigt; von Woody Allen (*Shadows and Fog* (1992)) über Robert Altman (*The Player* (1992)) und Michael Powell (**Peeping Tom** (1959)) bis hin zu Firmenlogos des Musiksenders MTV oder visuellen Tricks von Regisseuren wie David Fincher reichen die Anleihen. *M* war anfangs nur ein Buchstabe, aber mit zunehmendem Alter wurde daraus immer mehr ein Symbol für filmische Qualität.

Als der französische Regisseur Jean-Luc Godard seine berühmte Dokumentation *Cinéma de notre temps: Le dinosaure et le bébé, dialogue en huit parties entre Fritz Lang et Jean-Luc Godard* (1967) drehte, stellte er Fritz Lang die Frage, welchen seiner Filme er als den besten ansähe. Fritz Lang antwortete ohne großes Nachdenken: **M (1931)**. Manchem durchschnittlichen Kinogänger mag diese Entscheidung zuerst irritieren, zu stark sind die visuellen Eindrücke von Filmen wie **Metropolis** (1926), Langs wohl populärstem Film. **M (1931)** empfindet man leicht als angenehme, kleine Produktion, hübsch anzusehen, aber nicht spektakulär. Doch Lang nannte hier den richtigen Film, wie man bei genauerem Hin-



Deutsches Filmplakat, 1931

¹M, aka **M: Eine Stadt sucht einen Mörder**, aka **Mörder unter uns** (*Nero Film, Deutschland 1931, Regie: Fritz Lang, Drehbuch: Fritz Lang, Thea von Harbou, Kamera: Fritz Arno Wagner, Darsteller: Peter Lorre, Otto Wernicke, Gustaf Gründgens, Georg John, Ellen Widmann, Theo Lingen, Inge Landgut, Theodor Loos, Friedrich Gnaß, Fritz Odemar, Paul Kemp, Rudolf Blümner, Franz Stein, Ernst Stahl-Nachbaur, Gerhard Bienert, Karl Platen, Rosa Valetti, Hertha von Walter, Bildformat: 1.20:1, Tonformat: Movietone, Laufzeit: ca. 106 Minuten*)

sehen leicht selbst feststellen kann. **M (1931)** ist sein mit Abstand virtuosestes und vor allem komplexestes Werk - hübsch anzusehen, völlig richtig, aber unter der Oberfläche lauert ein auf den ersten Blick schwer auszumachendes Monstrum von durchaus literarischer Qualität, ein wahrhafter Geniestreich. **M (1931)** erzählt oberflächlich von der Jagd auf einen Mörder, einem Wettlauf zwischen der Polizei und einem Verbrechersyndikat. Doch **M (1931)** ist weitaus mehr. Der Film steckt bis unter Rand voller filmischer und erzählerischer Innovationen, welche von einer ausgefeilten Schnittechnik bis hin zu nahezu unmerklich und damit umso meisterlicher eingesetzten Details wie zum Beispiel der Kamerafahrt durch ein vergittertes Fenster reichen. Der Film ist von Anfang bis Ende durchgehend mit Symbolik versehen, in einigen Punkten ziehen sich diese Symboliken von der ersten bis zur letzten Minute durch den Film, zum Beispiel der stetige Kampf gegen den Fluß der Zeit. Der Film schildert nicht nur die Suche nach einem Mörder, sondern er erzählt auch von einem Krieg, fast unmerklich mit stilistischen Mitteln eines Kriegsfilms inszeniert. Er ist stellenweise ähnlich technokratisch wie **Metropolis (1926)**, serviert diese Technokratie jedoch dezenter und stellt sie in den Dienst des Films, nicht umgekehrt. **M (1931)** ist eine Dokumentation über das Berlin des Jahres 1930, von der gesellschaftlichen Struktur bis hin zum Selbstwertgefühl der Berliner in den Zeiten der Wirtschaftsflaute und der Nachwehen des ersten Weltkrieges. Und natürlich steckt auch eine Dosis Horror drin, welche man zwar erst ausgraben muß, aber die dafür dann umso faszinierender wird.

M (1931) vollständig zu analysieren würde ein eigenes Buch füllen. Dies alleine wäre zwar nicht schlimm, aber Sie lesen diese Seiten ja nicht, weil Sie etwas über die Gesellschaft der sterbenden Weimarer Republik lesen wollen, sondern weil Sie sich für Horror interessieren. Daher wird sich dieses Kapitel inhaltlich auf das Wesentliche beschränken. Wir werden kurz auf die Handlung des Films eingehen, hier jedoch weniger als gewohnt; eine streng chronologische Betrachtung aufeinanderfolgender Szenen entfällt, da der Film mit häufigen Kreuzverweisen durchsetzt ist und eine solche Heransgehensweise bei Langs Werk nicht dienlich wäre. Wir werden die Vorgeschichte des Films beleuchten, ebenso wie die in ihm Mitwirkenden und deren Herkunft. Wir stellen den Film in einen Kontext zum Horror und zeigen auf, wie er mit der Serienmörderthematik umgeht. Wir analysieren die ersten Filmminuten stellvertretend für den Rest des Films akribisch, den Rest des Films nur ausschnittsweise. Wir analysieren Langs vortrefflichen Umgang mit suggestivem Ton. Abschließend zeigen wir noch einige Details auf, wie zum Beispiel den bereits genannten unterschweligen Kriegsfilm, aber hier steigen wir nicht mehr in die Tiefe ein - dies bleibt dann dem geeigneten Leser und Schulklassen überlassen.

Bevor wir beginnen, bedarf es jedoch noch einiger klärender Worte. Wenn Sie sich **M (1931)** in der Erwartung eines reinrassigen Horrorfilms ansehen, werden Sie maßlos enttäuscht sein. Denn **M (1931)** ist diebezüglich einer der schwierigsten Grenzfälle. **M (1931)** ist kein unmittelbarer Horrorfilm, er steht lediglich im Kontext zum Horror. Die meisten Zuschauer dürften **M (1931)** als reinen Kriminalfilm einstufen.

Weshalb er es trotzdem zu einem eigenen Kapitel in diesem Buch schaffte, ist auf den ersten Blick nur schwer zu erkennen. Die Gründe hierfür sind vor allem von filmhistorischer Natur.

Als **M (1931)** in den Kinos anlief, war er aus der Sicht des Publikums schon von beinahe dokumentarisch. Fritz Lang präsentierte einen Film, der in der Alltagswelt des Zuschauers spielte und auch bewußt aktuelle Bezüge schuf. Lang baute Anspielungen auf aktuelle Geschehnisse und politische Entwicklungen in dem Film ein. Tageszeitungen sind allesamt auf den Herbst 1930 datiert. Ähnlich wie einst Bram Stokers *Dracula, or the Undead*, jedoch wesentlich konsequenter, transportierte Fritz Lang die erzählte Geschichte aus einer Phantasiewelt heraus und legte sie direkt vor der Haustür der Zuschauer ab. Wenn nach der Vorführung des Filmes die Lichter im Saal wieder angingen und man das Kino verließ, kehrte man nicht nur in die eigene Stadt zurück, sondern man betrat die Welt von **M (1931)**. Die Geschichte, welche Fritz Lang in seinem Film so realistisch wirkend erzählt, bezog ihre Energie aus den Ängsten des zeitgenössischen Publikums. Da waren die psychologischen

Nachbeben des ersten Weltkrieges, welche Lang sehr geschickt nutzte, um das Publikum unterschwellig unter Druck zu setzen. Da war die wirtschaftliche Katastrophe und die mit ihr verbundenen Sorgen, welche die Menschen plagten und in **M (1931)** nicht nur nicht beschönigt, sondern ausgebaut werden. Und da war natürlich der unglaubliche Medienrummel um Peter Kürten, welcher landesweit Eltern in schreckliche Angst um ihre Kinder versetzte, sobald diese auch nur kurz außer Haus waren. Diese Existenzängste bilden die Basis für **M (1931)** und werden durch ihn schonungslos intensiviert. Derartiges ist ein definitives Merkmal des Horrors, welches bei **M (1931)** jedoch mit steigendem zeitlichen Abstand zum Jahr seiner Uraufführung immer mehr verblasste und inzwischen nur noch dann bemerkt wird, wenn man explizit darauf hinweist. **M (1931)** führt vor Augen, daß Horrorelemente zwar die Zeit überdauern, ihre Wirkung jedoch in hohem Maße vergänglich ist. Aber dies war der Film, welcher das ausführte, was Edward van Sloanes schnell zensierter Auftritt vor dem Publikum am Ende von **Dracula (1930)** lediglich versuchte: Er vollzog den Schritt des Schreckens aus einer fiktiven Welt ohne Realitätsbezug in den Alltag des Zuschauers.

Der zweite wichtige Aspekt ist die filmhistorische Bedeutung des Films. **M (1931)** war der Vorläufer eines Subgenres des Horrors, welches sich in den 60er Jahren entfaltete. Filme wie **Peeping Tom (1959)**, **Psycho (1960)** und **Sei donne per L'assassino (1964)** legten die Grundsteine für die Subgenres des Giallos und des Slasherfilms. Sie waren die Väter von Filmen wie **Reazione a catena (1971)**, **The Texas Chain Saw Massacre (1974)**, **Black Christmas (1974)**, **Halloween (1978)**, **The Silence of the Lambs (1991)**, **Henry: Portrait of a Serial Killer (1986)** und **Monster (2003)**. Fritz Lang war den legendären Vätern des Serienkillerhorror Michael Powell, Alfred Hitchcock und Mario Bava um etwa dreißig Jahre voraus, im Filmbusiness eine unvorstellbar lange Zeit und nicht nur das, er bildete für sie auch die Basis ihrer eigenen Filme. Der Einfluß von **M (1931)** auf die genannten drei Väter des Horrors war extrem, auch durch die zwischen ihnen liegenden drei Jahrzehnte filmischer Entwicklung und vieler Elemente aus **M (1931)** und seinem indirekten Nachfolger **Das Testament des Dr. Mabuse (1932)**, die sich im Laufe dieser Zeit zu Standards der Inszenierung von Thrillern entwickelten. Man lehnt sich nicht zu weit aus dem Fenster, wenn man prognostiziert, daß heutige Genrefilme wahrscheinlich nicht in gleicher Form daherkämen, wäre **M (1931)** nie gedreht worden. Wenn man die Analogie der Väter des modernen Serienkillerhorror weiterführt, muß man **M (1931)** konsequenterweise als dessen Großvater bezeichnen.

Aber wie bereits angedeutet: Wenn Sie sich selbst nicht als filmhistorisch interessierter Leser verstehen, sondern dieses Buch als Ratgeber für die Qualität von Horrorfilmen sehen, sind sie mit **M (1931)** völlig falsch beraten.

M (1931) erzählt von der Jagd auf Hans Beckert im Berlin der jungen 30er Jahre. Beckert ist ein Serienmörder und seine bevorzugten Opfer sind Kinder. Zum Beginn des Films ist die Suche nach Beckert bereits auf ihrem Höhepunkt angelangt, die Polizei und die Bevölkerung bereits in Aufruhr.

Die kleine Elsie Beckmann wird auf ihrem Zuhauseweg von einem Unbekannten angesprochen und folgt ihm. Wenig später ist Elsie Beckmann tot.

Der Kindermörder teilt die Bevölkerung in drei Gruppen: die Polizei, die verängstigte Bevölkerung und die Berliner Unterwelt. Die Polizei ist hilflos und versucht mit allen Mitteln, dem noch namenlosen Mörder auf die Spur zu kommen, aber er hinterließ bei seinen Morden nie irgendwelche Spuren, welche die Ermittler weiterbringen. Die Polizei reagiert mit immer mehr Kontrollen, von Verhören über Hausdurchsuchungen bis hin zu großangelegten Razzien. Die Ganoven Berlins sind deshalb sehr verärgert, denn die Suche nach dem Mörder beeinträchtigt hierdurch ihre eigenen Geschäfte und dementsprechend haben sie ebenfalls ein großes Interesse daran, daß Beckert endlich geschnappt wird.

Die Polizeiermittlungen werden von Inspektor Karl Lohmann geleitet, einem rundlichen Mann, der viel Gemütlichkeit ausstrahlt und im Milieu der Unterwelt bekannt und durchaus nicht unbeliebt ist. Doch Lohmanns Nerven liegen zunehmend blank - die Öffentlich-

keit, die Presse und vor allem die Politik setzen ihn zunehmend unter Druck. So beschließt Lohmann in seiner Hilflosigkeit, eine gigantische Polizeiaktion loszutreten: Jeder Garten, jede Hecke soll durchkämmt werden, die Razzien werden verstärkt und Hausdurchsuchungen flächendeckend durchgeführt. Der Mörder weilt mit Sicherheit in Berlin und so soll jede Wohnung genauestens und möglichst unauffällig unter die Lupe genommen werden - insbesondere jene mit Holztischen, denn seinen letzten Brief an die Presse verfasste der Mörder auf einem solchen, wie die Unregelmäßigkeiten in seiner Handschrift erkennen lassen.

Lohmanns Gegenpart in der Unterwelt ist Schränker, ein sagenumwobener Supergangster. Auch Schränker plant eine Maßnahme, welche ganz Berlin umfasst. Doch er setzt nicht wie Lohmann auf Kontrollen, sondern auf reine Observation. Seine Geheimwaffe sind jene Menschen, welche ein fester Bestandteil des Straßenbildes Berlins sind und sich daher nahezu unauffällig überall bewegen können: die Zunft der Bettler.

Einer jener Bettler, ein alter und völlig blinder Luftballonverkäufer, hört eines Tages einen Mann ein Lied pfeifen. Der Alte erbleicht, denn genau dieses Lied piff ein Mann in Begleitung eines kleinen Mädchens, welcher bei ihm einen Luftballon kaufte - am Tag der Ermordung von Elsie Beckmann. Er ruft sofort einen sehenden Kollegen herbei, der sich an Beckerts Spur heftet.

Als er Zeuge wird, wie Beckert ein kleines Mädchen anspricht, kritzelt dessen Verfolger in seiner Not mit Kreide den Buchstaben *M* auf seine Handfläche und rempelt Beckert im Vorbeigehen an. Hierbei drückt er seine Handfläche auf Beckerts Schulter und kennzeichnet ihn so als den Mörder.

Etwa zur gleichen Zeit durchsucht ein Polizeibeamter Beckerts Wohnung und wird stutzig. Auf einem breiten Fensterbrett finden sich Farbreste eines Stiftes der gleichen Art wie jenem, welchen der Mörder beim Schreiben seines letzten Briefes benutzte. Und bei genauerer Suche finden Lohmann und er Abdrücke der Mine im weichen Holz des Fensterbrettes, welche identisch sind mit Passagen des Schreibens.

Sowohl der Polizei als auch der Unterwelt ist der Mörder somit bekannt. Doch Lohmann muß Beckert erst noch finden, wohingegen die Ganoven ihm bereits unmittelbar auf den Fersen sind. Beckert bemerkt seine Verfolger jedoch und flüchtet in ein mehrstöckiges Bürohaus. Es ist kurz vor Feierabend und die Gangster sind zu spät; die Menschen verlassen das Gebäude und es wird von der Wachmannschaft für die Nacht verschlossen.

Schränker reagiert umgehend. Seine Leute überwältigen den Wachmann an der Pforte und brechen in das Gebäude ein. Jeder Raum soll durchsucht werden, bis man den Mörder gefasst hat. Doch die Zeit und die Gegebenheiten sind gegen sie; bis zum Morgen müssen sie Beckert gefunden haben und das Gebäude gehört dummerweise zu einer Bank und ist entsprechend gesichert.

Beckert hat sich in einer Abstellkammer unter dem Dach verschanzt und ahnt nicht, was in den Fluren des Bankgebäudes auf ihn wartet. Er hat aber auch ein anderes Problem, denn der Wachmann hat ihn in dem Abstellraum eingeschlossen und er muß es selbst schaffen, dort herauszukommen.

Beckerts Chancen scheinen sich zu verbessern, als der gefangene Wachmann an der Pforte es schafft, einen Alarm auszulösen. Schränker und seinen Leuten bleiben nur noch fünf Minuten, um zu verduften. Doch Schränker spielt auf volles Risiko und tatsächlich schaffen



Hans Beckert

sie es, Beckert zu finden und zu entführen, bevor die Polizei eintrifft.

Lohmann kann nicht verstehen, was das Ziel dieses Einbruchs gewesen sein könnte. In jeden Raum wurde eingebrochen, im Tresorraum wurde sogar ein Loch durch die Decke gestemmt, aber der Tresor wurde nicht angetastet. Genauer gesagt wurde *absolut nichts* gestohlen. Doch die Einbrecher haben bei ihrer panischen Flucht einen der Ihren zurückgelassen und Lohmann setzt diesen mit zwielfichtigen Methoden unter Druck. Er behauptet, der Wachmann von der Pforte sei getötet worden und schließlich bricht der Beschuldigte unter diesem Vorwurf zusammen und erklärt, man habe den Kindermörder entführt, um ihm in einem alten Fabrikgebäude den Prozeß zu machen.

Beckert befindet sich derweil vor dem Tribunal der Gesetzlosen. In einem verzweifelten Plädoyer versucht er, Verständnis für seine Situation zu wecken und schildert den grausamen Zwang, unter welchem er die Morde beging. Sein Verteidiger versucht nicht minder verzweifelt, Recht und Ordnung gegenüber dem Mob durchzusetzen, der letztlich nur eines will, nämlich Beckert lynchen. Doch dieser Plan wird vereitelt, als Lohmanns Männer eintreffen und Beckert verhaften.

Es schien für lange Zeit, als habe Fritz Lang seinen Zenith als Filmemacher überschritten. Nach großen Klassikern wie **Der müde Tod (1921)**, **Dr. Mabuse (1922)**, **Die Nibelungen (1924)**, und **Metropolis (1926)** schien es, als könne Langs Stern nicht noch weiter steigen und er die Qualität seiner bisherigen Werke nicht mehr erreichen, geschweige denn übertreffen. Der dreistündige *Spione (1928)* blieb hinter den Erwartungen zurück, beinahe wäre es ein Flop geworden. Und danach begann der Siegeszug des Tonfilms, gegen welchen sich Fritz Lang sehr vehement aussprach. Der in typischer Manier von Fritz Lang ebenfalls fast dreieinhalb Stunden lange Science-Fiction-Film *Die Frau im Mond (1929)* schien das Ende von Langs Karriere als Filmregisseur einzuläuten. Der Film war opulent, bot viele technische Sensationen (darunter auch einen Flug zum Mond), er war durch und durch auf die Befriedigung des Geschmacks der breiten Masse ausgelegt - bis auf einen Punkt, denn auch *Die Frau im Mond (1929)* war ein Stummfilm.

Die UFA gab sich alle Mühe, Fritz Lang davon zu überzeugen, daß Stummfilme nicht mehr vernünftig zu vermarkten seien und daß er bitte *Die Frau im Mond (1929)* nachvertonen möge. Fritz Lang war in dieser Frage wesentlich zimperlicher als zum Beispiel sein englischstämmiger Kollege Alfred Hitchcock, der sich für *Blackmail (1929)* zu diesem Schritt erweichen ließ - Fritz Lang lehnte ab. Damit befand sich die UFA auch bei *Die Frau im Mond (1929)* im Teufelskreis der technischen Entwicklung. Einerseits verlangten die Besucher Tonfilme. Aber durch die miserable Wirtschaftslage trauten sich nur wenige Kinobesitzer, die entsprechende teure Ausrüstung anzuschaffen, denn es gab einerseits noch keinen einheitlichen Standard für die Tonwiedergabe und durch die Rezession gingen die Besucherzahlen um fast ein Drittel zurück. Die Filmstudios wollten in der Folge keine Tonfilme produzieren, die nirgends gezeigt werden konnten. Fritz Lang sprengte mit seinem rigorosen *Nein* diese Abwärtsspirale, allerdings nicht im Sinne der UFA. Die Folge war ein Streit und Fritz Lang stieg aus seinem Vertrag mit der UFA aus. Sein Karriereende schien damit besiegelt.

Auch in Langs Privatleben gab es eine einschneidende Veränderung. Seine langjährige Beziehung zu Thea von Harbou, seiner langjährigen und an seinem Erfolg zu einem großen Teil mitverantwortlichen Kollaborateurin, ging in die Brüche, nachdem Fritz Lang ein Verhältnis mit Gerda Maurus, der Hauptdarstellerin aus *Die Frau im Mond (1929)* begonnen hatte.

19 Monate lang blieb es still um Deutschlands einstige Regieikone. Dann kreuzte jedoch ein junges und aufstrebendes Filmstudio den Weg Fritz Langs: Nero Film.

Der Vertrag mit Nero Film gab Fritz Lang neuen Auftrieb. Zu aller Überraschung taten sich Fritz Lang und Thea von Harbou für **M (1931)** wieder zusammen. Würde der Versuch einer erneuten Zusammenarbeit Früchte tragen? Würde Lang, der sich so lange gegen den Tonfilm wehrte, mit dem neuen Medium zurechtkommen? Wäre der neue Film gar ein

Rückfall in die 20er Jahre, das Thema des Film zeigte doch bereits in diese Richtung? Fritz Langs neues Werk wurde schon im Vorfeld von der Presse und der Filmindustrie mit Argusaugen beäugt.

Aber Fritz Lang wäre nicht mehr der große Innovator gewesen, hätte er sich für **M (1931)** kein hohes Ziel gesetzt. Sicher, er verachtete den Tonfilm, da dieser die Kunst des Filmmachens und der Bildsprache mit Füßen trat. Aber Lang setzte sich hier ein Ziel: er wollte es schaffen, den Tonfilm trotz all seiner Nachteile im Geiste eines Stummfilmers zu nutzen und den Ton vom einen die Kunst banalisierenden Störfaktor selbst zu einem Kunstwerk erheben.

Tonfilm als Kunst war keineswegs eine neue Idee. Als Vorbild für **M (1931)** dienten hier Arbeiten Walter Ruttmanns. Ruttmann hatte zuerst mit *Berlin: Symphonie einer Großstadt (1927)* auf sich aufmerksam gemacht, einer ungeheuer erfolgreichen Dokumentation über das Treiben in Berlins Straßen. Dies war jedoch ein Stummfilm und das widersprach letztlich der Bezeichnung als Symphonie im Titel des Films. Im Mai 1930 wurde in Berlin Ruttmanns neuerliches dokumentarisches Experiment aufgeführt, *Weekend (1930)*. Ruttmanns neues Werk tat genau das Gegenteil von dem, was die Berlin-Dokumentation tat: Er zeigte einen Film ohne Bilder. Bei *Weekend (1930)* handelt es sich um eine komplexe Toncollage, welche ein typisches Wochenende beschreibt. Vorgeführt wurde das Werk mit geschlossenem Vorhang. Einem Freund Walter Ruttmanns, dem Tontechniker Paul Falkenberg, imponierte dieser Prototyp des Erzählens anhand von Geräuschen sehr und er beschloß, bei seiner nächsten Arbeit die aus *Weekend (1930)* gewonnenen Erkenntnisse gezielt einzusetzen. Wie Sie sicher schon erraten haben, war Falkenbergs nächste Arbeit die Vertonung von **M (1931)**.

Fritz Lang war von Ruttmanns Werken ebenfalls sehr angetan². Er übernahm die zwei herausragendsten Arbeiten Ruttmanns in das Konzept für seinen eigenen Film: die Dokumentation des zeitgenössischen Berlins und jenes der Toncollagen als narratives Mittel.

Auf Fritz Langs Inszenierung des Tons werden wir noch zu sprechen kommen, soviel sei bereits verraten. Doch wie sieht es mit der Dokumentation Berlins aus? Fritz Lang weitete dies aus; Berlin war eine Sache, doch Fritz Lang wollte auch die Hintergründe des Lebens in der Großstadt nicht unerwähnt lassen. Die politische Lage war im Jahr 1930 hochgradig verworren, sie lag ebenso am Boden wie die Wirtschaft. Das Volk knabberte nicht nur an den Nachwirkungen des ersten Weltkrieges, was ein Syndrom mit sich brachte, welches in seiner Intensität mit jenem der Amerikaner nach den niederschlagenden Erfahrungen des Vietnamkrieges durchaus vergleichbar war. Es war auch die Zeit einer katastrophalen Entwicklung. Protestwähler hatten Hitlers nationalsozialistische Partei zur zweitstärksten Fraktion im Parlament gemacht. Hitlers Privatarmee, die SA, veranstaltete im Herbst 1930 Menschenjagden auf politisch Andersgesinnte, vor allem auf Mitglieder der KPD. Hitlers politische Doktrin wurde durch den wirtschaftlichen Ruin des Landes noch weiter unterstützt, Unruhen in Form von Straßenschlachten waren in Berlin an der Tagesordnung. Dies musste aus Sicht von Fritz Lang in **M (1931)** auf jeden Fall einfließen³.

Doch nicht nur die Politik, sondern auch die Stadt Berlin selbst sollte repräsentiert werden. Was charakterisiert eine Metropole am ehesten? Fritz Lang entschied sich hier für den Puls der Großstadt, ihr Eigenleben, ihr Ticken. Das Leben in einer Großstadt wird durch den Fluß der Zeit diktiert; Menschen strömen morgens zur Arbeit und am nachmittag wieder nach Hause, öffentliche Verkehrsmittel fahren den Tag über nach festen, sich rhythmisch wiederholenden Zeitspannen ihre Strecken ab, der Wechsel zwischen Tag und Nacht - der Moloch Stadt diktiert das Leben der darin lebenden Menschen. In **Metropolis (1926)** hatte Lang dieses Thema bereits in überzeichneter Form auf den Punkt gebracht, in **M (1931)** taucht es abgeschwächt erneut auf. Eine ähnliche, beinahe karikative Darstellung wie in

²Ob dies auch noch der Fall gewesen wäre, hätte Fritz Lang damals geahnt, daß Ruttmann einmal der Autor von Leni Riefenstahls berüchtigtem NSDAP-Propagandafilm *Triumph des Willens (1934)* sein würde?

³Es kann hier schon beinahe als Bestätigung empfunden werden, was sich während der Premiere des Films im Mai 1931 vor dem Berliner Zoopalast abspielte. Während der Vorführung tobte vor dem Kino eine Straßenschlacht und Hitlers braune Soße mischte hierbei kräftig mit.

Metropolis (1926) hätte jedoch dem Realitätsgedanken hinter **M (1931)** widersprochen, weshalb Lang sich in seinem neuen Film weitgehend auf Symbole beschränkte, welche aus dem Hintergrund Einfluß auf den Film nehmen. In **M (1931)** steht alles unter dem Druck der Zeit. Die Polizei und Schränkers Bande müssen Ergebnisse liefern, bevor ein neuer Mord geschieht. Auch hier strömen Menschen pünktlich auf die Minute aus einem Bürogebäude heraus, als die Stunde des Feierabends naht. Die nächtliche Suche nach Beckert muß bis zum Morgen abgeschlossen sein. Nach dem Alarm des Pförtners bleiben nur fünf Minuten, um Beckert doch noch zu finden. Über den ganzen Film verstreut tauchen Uhren auf, welche den Fluß der Zeit verdeutlichen. **M (1931)** ist vom Fluß der Zeit diktiert und der Großteil der Zeitspannen und Fristen ist von den äußeren Umständen diktiert und entzieht sich der Kontrolle der Protagonisten, ähnlich wie es im Leben eines Stadtbürgers völlig normal ist. Diese Abbildung des Tickens der Großstadt in **M (1931)** war keine triviale Aufgabe, was vor allem darin begründet liegt, daß die Stadt selbst keine wesentliche Rolle in dem Film spielen durfte - denn **M (1931)** wurde vollständig im Studio gedreht und beinhaltet keine realen Bilder Berlins.

Ein Regisseur, eine Szenerie, Inhalte - diese Bestandteile reichen für einen Film noch nicht aus. Es fehlen noch Schauspieler. Bei allen bisher genannten Punkten strebte Fritz Lang eine Höchstleistung an und da ein Filmemacher unmittelbar von seinen Akteuren und Aktrizen abhängig ist, brauchte er auch Darsteller, welche ein ähnlich hohes Niveau boten (eine Grundregel, welche viele Produzenten vergessen oder versuchen, hierbei auftretende Mängel durch zusätzliche Investitionen in andere Bereiche zu übertünchen - und sei es nur das Marketing). Fritz Lang wusste, wo er die geballte Energie und Leistungskraft der deutschen Schauspielkunst finden konnte: im Theater. Und dort bediente sich Fritz Lang in hohem Maße; in **M (1931)** sind selbst die Nebenrollen mit erfolgreichen Vertretern der deutschen Bühnenwelt besetzt, lediglich die Kinderrollen und einige Statisten bilden hier eine Ausnahme.

Der bekannteste Darsteller, welche für **M (1931)** rekrutiert wurde, war eine Theaterlegende: Gustaf Gründgens. Gründgens war bereits ein Star auf der Bühne, als der Tonfilm aufkam und Gustaf Gründgens tat als Vollblutschauspieler das genaue Gegenteil von dem, was die Stars und Sternchen Hollywoods angesichts des neuen Mediums taten: Gründgens freute sich darüber, denn nun konnte er seine Begabung einem größeren Publikum vorführen. Seine Filmkarriere begann er umgehend mit *Hocuspocus (1930)* und war fortan regelmäßig sowohl auf der Bühne als auch auf der Leinwand zu bewundern. Gründgens drehte bis zu seinem Tod im Jahre 1963 insgesamt etwa drei Dutzend Filme, doch wir werden ihm nur noch in seiner letzten Arbeit als Darsteller und Regisseur, **Faust (1960)**, nochmals treffen. In **M (1931)** wurde der bekannte Darsteller jedoch nicht für die Titelrolle besetzt, denn hier hatte Fritz Lang ein ganz anders As im Ärmel, sondern Gründgens spielte vielmehr den Erzgauner Schränker.

Für die Rolle des Mörders Hans Beckert wollte Fritz Lang einen Darsteller, welchem der Wahnsinn schon ins Gesicht geschrieben stand. Lang wurde fündig, als er 1929 eine Vorstellung von Bertolt Brechts *Pioniere in Ingolstadt* in dessen epischem Theater besuchte. Dort sah er den jungen Schauspieler Peter Lorre agieren und war zutiefst beeindruckt. Der Theaterkritiker Kurt Pinthus schrieb am 2. April 1929 im Berliner 8-Uhr-Abendblatt über



Gustaf Gründgens spielt Schränker

Lorres Schauspiel: „Ein neues Gesicht war da, ein fürchterliches Gesicht: der hysterische Kleinbürgerssohn, dessen glotzüngiger, schwammiger Kopf gelblich aus dem Anzug quillt; wie dieser Bursche zwischen Phlegma und hysterischem Ausbruch taumelt, wie er zage geht und greift und manchmal gierig zutapst, das werden auch Ältere als ich kaum so unheimlich auf dem Theater erblickt haben. Dieser Mensch heißt Peter Lorre. Wenn er auch andere Gestalten so deckend darstellen kann, ist hier ein Schauspieler ersten Ranges.“ Fritz Lang muß es ähnlich empfunden haben, denn Lorre wurde umgehend sein Wunschkandidat für die Rolle des Psychopathen. Fritz Lang setzte alles daran, Peter Lorre von seinem Vorhaben zu überzeugen. Gut, Fritz Lang war ja nicht irgendwer, sein Name verströmte in der deutschen Filmwelt eine gottgleiche Aura. Peter Lorre wußte sehr wohl das Angebot zu schätzen, aber er war dennoch skeptisch. Der gebürtige Ungar war nach Deutschland gekommen und hatte dort eine intensive Liebesbeziehung zum Theater begonnen und diese Liebe wollte er nicht aufs Spiel setzen. So ließ er sich von Fritz Lang das Versprechen abringen, keine anderen Filmangebote anzunehmen, aber dem Film gegenüber der Bühne den Vorrang zu geben, kam für Lorre nicht in Frage. Und natürlich wusste auch Bertolt Brecht, welch eine Perle sich hier unter seiner Darstellerriege befand und war nur allzu bereit, um Lorre zu kämpfen. Brecht gab Lorre die Hauptrolle des Galy Gay in seiner Inszenierung von *Mann ist Mann*, eines Packers, welcher in die Fänge der britischen Kolonialarmee Indiens gerät und sich zunehmend von einem Menschen in eine Kriegsmaschine verwandelt. Peter Lorre wählte schließlich jenen Weg, den auch John Barrymore während der Dreharbeiten zu **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920)** gegangen war: tagsüber drehte er mit Fritz Lang, abends stand er auf der Bühne.



Peter Lorre spielt den Mörder

Natürlich ist solch eine Doppelbelastung äußerst problematisch, bei John Barrymore endete es mit einem Nervenzusammenbruch. Auch auf Peter Lorres Arbeit hatte dies Auswirkungen und als es zu terminlichen Konflikten zwischen den Dreharbeiten zu **M (1931)** und den Aufführungen von *Mann ist Mann* kam, entschied sich Peter Lorre für Bertolt Brecht. Doch er hatte die Rechnung ohne seinen neuen Chef gemacht. Fritz Lang war ein berühmter Regisseur, aber auch ein gnadenloser. Ähnlich wie es später Stanley Kubrick tun sollte, peitschte Lang seine Darsteller förmlich zu Höchstleistungen und

bediente sich hierbei der vollen Palette des Erzwingens von Leistungen, bis hin zu psychologischen Tricks und offenem Sadismus. Peter Lorre wurde es zuviel und es kam zwischen ihm und Lang zum offenen Streit. Der Streit eskalierte vollends, als Fritz Lang gegenüber Lorre auf die Einhaltung des Vertrages pochte und drohte, ihn notfalls auch über eine gerichtliche Anordnung ins Studio zu zwingen. Lorre blieb am Set, allerdings ausgesprochen widerwillig - und weigerte sich den Rest seines Lebens vehement, ein weiteres Mal mit Fritz Lang zu arbeiten, obwohl sie letztlich Seelenverwandte waren, da sie beide vor den Nazis in die USA flüchteten, um dort eine neue Karriere aufzubauen.

Fritz Langs Rücksichtslosigkeit gegenüber Lorres Interessen trug jedoch Früchte. Peter Lorre war für **M (1931)** eminent wichtig und ohne Lorre wäre es ein anderer und mit Sicherheit schlechterer Film geworden. Peter Lorre ist schon von seinem Äußeren her außergewöhnlich - nicht häßlich, aber andersartig. Seine etwas weinerliche Stimme half mit, **M (1931)** zu einem Klassiker des Thrillers werden zu lassen. Und dies tat sie nicht nur wegen ihres Tonfalls, sondern auch wegen Lorres Herkunft. Der Film wird von der Berliner Zunge dominiert und selbst wenn man Peter Lorre nicht unmittelbar auf der Leinwand

sieht, fällt sein österreichischer Akzent unterschwellig auf und trägt diese Andersartigkeit auch in den Tonfilm hinein - und den Ton effektiv und künstlerisch zu nutzen, war eines der erklärten Ziele Fritz Langs. Und auch für Peter Lorre hat sich die Qual gelohnt, denn sie eröffnete ihm letztlich eine zweite Karriere, die er, ohne es zum Zeitpunkt der Dreharbeiten wirklich zu wissen, dringend nötig haben würde. Die Theaterwelt, allen voran natürlich Brechts episches Theater, war politisch links ausgerichtet. Es war die intellektuelle Opposition zum einfachen Volk, welches zunehmend nach rechts driftete und letztlich Hitler zur Macht verhelfen würde. Das linke Theater stand auf der Abschußliste der Nazis ziemlich weit oben und somit auch Peter Lorre. Nach seiner Flucht in die USA hatte Lorre durch **M (1931)** dort bereits einen Namen und der Einstieg in das Filmgeschäft fiel ihm verhältnismäßig leicht - zumindest musste er keine Zeit mit kleinen Nebenrollen vertrödeln. Er drehte dort bereits drei Jahre nach **M (1931)** mit Alfred Hitchcock *The Man Who Knew Too Much* (1934) und weitere große Erfolge folgten. Dazu gehörten die Hauptrolle in **Mad Love (1935)** unter der Regie von Karl Freund, die Titelrollen in der erfolgreichen Serie um den asiatischen Detektiven Mr. Moto mit insgesamt sieben Filmen, die zwischen 1937 und 1939 entstanden (im achten Film, *The Return of Mr. Moto* (1965), wurde Lorres angestammte Rolle von Henry Silva übernommen), er wirkte in *The Maltese Falcon* (1941), *Casablanca* (1942) und *20,000 Leagues under the Sea* (1954) mit und blieb auch stets dem Horrorgenre verbunden, was natürlich zum Teil auch in Lorres physischer Erscheinung begründet liegt. Wir werden Peter Lorre noch oftmals begegnen, zum Beispiel in **Arsenic and Old Lace (1941)** an der Seite von Cary Grant, in einer weiteren Charakterrolle in **The Beast With Five Fingers (1946)** und in mehreren Filmen aus dem Dunstkreis von Roger Corman wie **Edgar Allan Poe's Tales of Terror (1962)** und **The Raven (1963)** an der Seite von Vincent Price. Peter Lorre blieb bis zu seinem zu frühen Tod im Jahr 1964 ein vielbeschäftigter Mann und ist der vielleicht bekannteste und erfolgreichste Schauspieler, der den Sprung von Deutschland nach Hollywood wagte. Dies alles verdankt dieser großartige Mime letzten Endes Fritz Lang.

Nach all dieser angedeuteten Großartigkeit der Voraussetzungen des Films werfen wir nun einen Blick auf das Ergebnis. Fritz Lang und Bertolt Brecht haben bei diesem Film geschichtliche Berührungspunkte, aber auch das Endergebnis braucht einen Vergleich nicht zu scheuen. Auch **M (1931)** ist von enormer künstlicher Qualität, ja sogar in literarischer Hinsicht braucht er sich nicht zu verstecken. Es ist leicht zu sagen, **M (1931)** sei der beste Film, welcher jemals in Deutschland entstand, aber es ist für den normalen Kinogänger nicht unbedingt erkenntlich, warum dies behauptet wird. Betrachtet man jedoch den Film mit den analytischen Mitteln, welche bei der Literaturanalyse angewandt werden, kommt man aus dem Staunen nicht mehr heraus. Um hierfür einen Eindruck zu vermitteln, betrachten wir die ersten Minuten des Films *en detail* und noch einige andere Szenen etwas oberflächlicher in Form von Hinweisen; falls Sie, werter Leser, zufällig ein Deutschlehrer sein sollten, betrachten Sie dies als Anregung zu einer erneuten Folter ihres Leistungskurses oder, falls Sie noch ein Thema für eine wissenschaftliche Arbeit im Rahmen ihres Studiums der Germanistik oder der Medienwissenschaften suchen, gebe ich Ihnen hiermit einen heißen Tip für ein äußerst lohnenswertes Objekt. Betrachten wir nun als Einstieg gemeinsam die Anatomie der Anfangsszene, welche als Exposition des Filmes dient. Verzeihen Sie mir, daß ich hierbei die Aspekte des subtilen Grauens etwas in den Vordergrund stelle; aber letztlich ist dies das Thema dieses Buches und **M (1931)** zehrt unmittelbar von dieser Eigenschaft. Und falls Sie den Film anders empfinden sollten, seien Sie getröstet; ich liefere Ihnen an dieser Stelle auch Szenenfotos zu jeder Einstellung mit und gehe natürlich auch auf die für den Horrorliebhaber eher unwesentlichen Details ein.

Der Film beginnt mit völliger Lautlosigkeit. Das phallisch anmutende Firmenemblem der Nero Film erscheint (*Bild 1*).

Es folgt der Titel des Films, eingebettet in eine expressionistische Zeichnung. Wir sehen

die stilisierte Hand, in deren Handfläche der Buchstabe *M* geschrieben steht. Dieses Motiv ist weitgehend identisch mit dem Filmplakat. Auch hier ist noch kein Ton zu hören, wir befinden uns gerade in einem Stummfilm (*Bild 2*).

Als nächste Titeltkarte erscheint der Schriftzug *Ein Fritz Lang Film* in quadratischer Anordnung (*Bild 3*). Mehr verrät der Film nicht über seine Mitwirkenden; keine Nennung von Schauspielern, keine Autoren, nichts - nur *Ein Fritz Lang Film*. Dies ist keine lapidare Nennung eines Namens, sondern ein *Qualitätssiegel*. „Hey, ich bin ein Film von Fritz Lang, sonst noch Fragen?“, scheint der Film von der Leinwand zu rufen. Alles andere ist irrelevant, das Wesentliche hat der Film hierdurch mitgeteilt.

Noch während wir auf diesen Schriftzug starren, dröhnt eine Kirchenglocke durch den Zuschauerraum. Der laute Gong zerreißt die bisherige Stille wie ein bedrohlicher Weckruf, der Schriftzug auf der Leinwand erlischt und der Zuschauer sitzt im Dunkeln.

Dieser erste Ton des Film läutet einen der wesentlichen Aspekte des Films ein, nämlich die bereits angesprochene Betonung des Flusses der Zeit. Aber seine Funktion ist auch von emotionaler Art. Der Ton durchbricht die Stille aggressiv und weckt die Emotion kurzen Erschreckens, der Klang des Tons verwandelt dies in unterschwellige Angst. Dieser Ton bereit die Basis für die nun folgenden Einstellungen, welche die Angst intonieren, die Todesangst der Mütter um ihre Kinder, ihre Hilflosigkeit gegenüber der in der Stadt lauernden ungreifbaren Gefahr.

Die Schwärze der Leinwand wird durchbrochen durch den Gesang von Kindern (*Bild 4*). Sie singen eine Variation des in den 20er Jahren beliebten Abzählreims über Fritz Haarmann:

Warte, warte nur ein Weilchen,
Bald kommt der schwarze Mann zu Dir,
Mit dem kleinen Hackebeilchen,
Macht er Schabefleisch aus Dir - Du bist raus!

Die Kinder stehen auf einem Steinboden und nicht etwa auf einem Spielplatz. Dies ist natürlich Absicht, denn ein Steinboden wirkt bedrückender und härter als Rasen oder Sand. Er repräsentiert hier die für Kinder ungeeignete Umwelt und die Bedrohung, welcher sie ausgesetzt sind. Diese Bedrohung hat der Film noch nicht gezeigt, aber er spricht davon. Der Haarmann-Reim ist hier unmißverständlich. Die Kinder leben keineswegs in einer idyllischen und kindgerechten Welt, was Fritz Lang mit nur einer einzigen Einstellung deutlich macht.

Der Haarmann-Reim teilt uns mit, daß ein Mörder in der Stadt unterwegs ist. Die Ansicht der spielenden Kinder präzisiert dies noch genauer. Ein einzelnes Kind unterliegt durch das Abzählen einer Zufälligkeit und man weiß nicht, welches es als nächstes trifft. Ebenso sucht der Mörder seine Opfer, stets Kinder, zufällig aus. Einige Kinder wurden bereits ausgezählt, sie stehen neben der Gruppe im Abseits. Dies macht deutlich, daß die Mordserie nicht an ihrem Anfang steht, sondern bereits einige Zeit durch die Stadt tobt. Um dies zu betonen, beginnt eine Kamerafahrt über zwei bewegungslos an der Seite stehende Kinder hinweg (*Bild 5*).

Die Kamerafahrt führt die hinter den Kindern befindlich Hauswand hinauf. Jetzt wird erkenntlich, daß die Kinder in einem Hinterhof typischer Großstadtgebäude spielen. Die mehrstöckigen Gebäude suggerieren Sicherheit. Die Kinder sind durch sie von dem Treiben auf der Straße der Stadt abgeschirmt und geschützt; so wie Gefängnisinsassen nicht über die Mauer hinweg flüchten können, kann das Böse in diesem Fall nicht in die Welt der Kinder eindringen. Jedenfalls in der Theorie, denn in der Praxis sieht das anders aus. Während die Kamera hinauf in die Höhe der ersten Etage gleitet, singen die Kinder den Haarmann-Reim erneut. Die Häuserschlucht bietet hier keinen Schutz, der Mörder streckt dennoch seine Hand nach ihnen aus.

Auf dem Balkon hängt eine Frau Wäsche ab und legt sie in einen Korb. Sie hat Angst um die Kinder und das Aufsagen des Reimes beunruhigt sie sehr. Sie kann es nicht ertragen,

Die Anatomie einer Szene, Teil I



Bild 1: Logo der Nero Film.

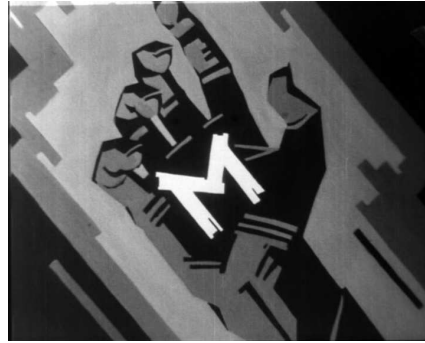


Bild 2: Der Titel des Films



Bild 3: Es endet mit einem Glockenschlag



Bild 4: Die Kinder spielen Haarmann



Bild 5: Einige befinden sich bereits im Abseits



Bild 6: Die Kindern sind von den Eltern getrennt

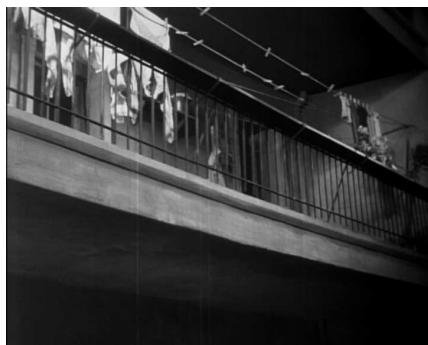


Bild 7: Die Warnung verhallt unbeachtet



Bild 8: Frau Beckmann bekommt ihre Wäsche

daß der Mörder Einzug in die vermeintlich abgeschottete Welt des Hinterhofes hält. Daher läuft sie zu dem Geländer des Balkons und ruft hinab, „Ihr sollt det verfluchte Lied nich singen, hab ick euch jesaht. Könnst ihr nich hörn!“ (*Bild 6*).

Doch, die Kinder hören sie, aber es ist nutzlos. Stellvertretend für alle Eltern ist sie von den Kindern getrennt, sie sind für sie unerreichbar. Sie kann die Kinder zwar hören und umgekehrt, aber das Geländer fungiert in diesem Film als Barriere zwischen ihnen.

Ihr Versuch, den Mörder aus dem Hinterhof draußen zu halten, mißlingt. Die Kinder sind zwar zunächst ruhig. Doch als die Frau den Balkon verläßt und die Kinder somit wieder aus ihrer Reichweite sind, läßt Fritz Lang die Kamera weiterlaufen, bis anstelle des erhofften Schnittes die Kinder den Reim erneut anstimmen. Die Erwachsenen sind der Bedrohung des Mörders gegenüber offensichtlich nicht nur angsterfüllt, sondern vor allem hilflos (*Bild 7*).

Die Frau trägt den Korb mit frischer Wäsche mühsam die Treppe hinauf zur Wohnung der Beckmanns (*Bild 8*). Frau Beckmann öffnet die Tür und die Frau, von welcher wir nicht wissen, ob sie ebenfalls eine Mutter oder nur eine bedienstete Waschfrau ist, setzt Frau Beckmann über das Treiben im Hinterhof in Kenntnis: „Fuffzich mal kannste den Jörn verbieten, det verdammte Mörderlied zu singen. Den janzen Tach brülln se dir in de Ohrn. Als ob man nich jenuch von den Mörder zu hörn kriechte.“

„Solang man se singen hört, weiß ma wenigstens, daß se noch da sind.“, antwortet Frau Beckmann (*Bild 9*).

Frau Beckmann fasst hier ihre Hilflosigkeit in einem Satz zu sammen. Während der Versuch der anderen Frau, aktiv in das Geschehen einzugreifen, zwar völlig fehlschlug, aber wenigstens noch ein Kampf gegen das drohende Unheil stattfand, ergibt sich die Mutter Beckmann in völliger Passivität. Sie weiß, daß die Kinder noch da sind - aber weiß sie auch, ob die Kinder in einer Minute noch da sein werden?

Fritz Lang zeigt nun eine an der Wand hängende Kuckucksuhr (*Bild 10*). Es ist zwölf Uhr, Mittagszeit.

Erneut bringt Lang hier das Zeitmotiv ins Spiel und nutzt dies auch als verbindendes Element zur nächsten Einstellung. Die Kuckucksuhr verkündet noch akustisch die Zeit, als Fritz Lang die Straße vor der Gemeindeschule zeigt. Der visuelle Schnitt wird akustisch verdeckt, indem der durch den Kulissenwechsel abrupt gestoppte Ton der Kuckucksuhr nahtlos durch das Läuten einer Kirchturmglocke weitergeführt wird. Ein derartiger Ton-schnitt war im Jahr 1931 noch nicht üblich, aber das gilt für so ziemlich alles, was im Laufe des Films aus den Lautsprechern erschallt.

Wir sehen nun das Eingangstor der Gemeindeschule (*Bild 11*). Die Kamera befindet sich in erhöhter Position auf der anderen Straßenseite. Einige Autos fahren vorbei, aber der eigentliche Bildinhalt sind die Eltern, welche bewegungslos vor der Tür auf ihre Kinder warten. Oder besser gesagt: Sie warten darauf, daß sie ihnen wieder übergeben werden. Diese Einstellung ist die erste, welche die kollektive Angst und Hysterie des Falles Peter Kürten andeutet.

Ein Kind wird jedoch nicht abgeholt. Frau Beckmann steht nicht vor den Toren der Schule, sondern in der Küche. Dort kocht sie das Mittagessen ihrer Tochter Elsie (*Bild 12*). Fritz Lang greift mit diesem Zwischenschnitt der Geschichte voraus; wir wissen nun, daß sich Elsie in Gefahr befindet.

Die kleine Elsie Beckmann läuft den Bürgersteig entlang, die Kamera folgt ihr. Sie möchte die Straße überqueren, doch hierbei wird sie beinahe von einem Auto angefahren. Ein Polizist eilt zur Stelle, hält den Verkehr an und geleitet Elsie über die Straße (*Bild 13*).

Doch er bringt sie nicht in Sicherheit, wie er und auch die Zuschauer denken mögen. Vielmehr führt er Elsie auf den Weg in die Fänge ihres Mörders.

Erneuter Zwischenschnitt: Zuhause deckt Mutter Beckmann bereits den Tisch. Elsie kann nicht mehr weit von daheim entfernt sein (*Bild 14*).

Elsie läuft die Straße entlang. Sie führt einen Ball mit sich, welchen sie beim Gehen auf den Boden wirft und in ihre Hand zurückspringen läßt (*Bild 15*).

Interessant ist hier die Kamerafahrt; diese fährt parallel zu Elsie die Straße entlang, so daß

Die Anatomie einer Szene, Teil II



Bild 9: „Solang man se singen hört ...“



Bild 10: 12:00 Uhr



Bild 11: Eltern warten vor der Schule



Bild 12: Frau Beckmann kocht Elsie's Essen



Bild 13: Der Polizist führt Elsie über die Straße



Bild 14: Frau Beckmann deckt den Tisch



Bild 15: Elsie läuft nach Hause



Bild 16: Das Fahndungsplakat

Elsie im Zentrum des Bildes bleibt. Sie bewirkt, daß die Einstellung einen Hauch von Elsie's Unbeschwertheit ins Publikum transportiert. Elsie und der springende Ball bestimmen für einige Sekunden die Gefühle des Zuschauers.

Die Kamerafahrt endet an einer Litfaßsäule. Elsie bleibt davor stehen und wirft immer wieder den Ball auf eine dort angebrachte Reklame, der Ball springt ab, Elsie fängt ihn wieder. Weiterhin dominiert der Aufprall des Balls die ansonsten sehr sparsame Geräuschkulisse, als die Kamera sich stetig der Litfaßsäule nähert und wir erkennen können, worum es sich bei der vermeintlichen Reklame in Wirklichkeit handelt: um ein Fahndungsplakat des Kindermörders (*Bild 16*).

Spätestens jetzt ist klar: Die bislang unausgesprochene Angst der Mütter um ihre Kinder und ihr Entsetzen beim Hören des Haarmann-Reims ist nur zu gut begründet.

Elsies Ball scheint nun sowohl visuell als auch akustisch das Schicksal in hohem Maße herauszufordern. Die Fahndungsmeldung beherrscht lange Sekunden die Leinwand, lange genug, um sie in ihrer Gänze lesen zu können. Während dieser Zeit kommt der Ball wiederholt ins Bild geflogen, schlägt klatschend an das Plakat und springt wieder aus dem Bild hinaus. Elsie scheint hiermit ihr Schicksal unbeabsichtigt zu besiegeln. Das Plakat ist die Schnittstelle zwischen Elsie's heiler Kinderwelt und der Welt des Kindermörders. Und was macht Elsie? Sie wirft den Ball an dieses Tor zum Grauen, sie spielt gewissermaßen mit dem Mörder. Und schlimmer noch: Sie klopft an seine Tür.

Wie er gerufen wurde, so ist er schon da. Der Schatten eines Mannes fällt auf das Plakat. Sein Kopf verdeckt das Wort *Mörder* (*Bild 17*). Der Mörder hat seinen ersten Auftritt als Schatten, als ein Phantom, ein körperloses Wesen mit einer körperlosen Stimme, die Elsie anspricht: „Du hast aber einen schönen Ball. Wie heißt du denn?“

„Elsie Beckmann!“, quietscht das kleine Mädchen vergnügt als Antwort.

Für Mutter Beckmann ist die Welt noch in Ordnung. Sie stellt das Essen auf den Tisch (*Bild 18*). Dies ist eine subtil-beunruhigende Überblendung Langs. Frau Beckmann steht gebeugt, im gleichen Winkel wie der Schatten des Mörders, und schält mit einem Messer eine Kartoffel. Die Analogie ist überdeutlich, wenngleich auch unauffällig in Szene gesetzt. Wieder zeigt Fritz Lang die Kuckucksuhr, jetzt ist es 12:20 Uhr. Elsie muß jeden Augenblick nach Hause kommen (*Bild 19*).

Frau Beckmann hört einige Kinder das Treppenhaus emporstürmen. Voll freudiger Erwartung öffnet sie die Tür, doch Elsie ist nicht unter ihnen (*Bild 20*).

Jetzt beginnt Frau Beckmann, sich Sorgen zu machen. Zuerst schaut sie den Kindern hinterher und wirft dann einen ersten Blick das Treppenhaus hinunter (*Bild 21*).

Nun schneidet Lang zurück auf die Straße. Wir sehen aus einer göttlichen Perspektive, wie der Fremde einen Luftballon für Elsie kauft. Der Luftballon hat eine kindliche Gestalt: rundlicher Körper, übergroßer Kopf mit aufgemalten Gesichtszügen. Verkauft wird er von einem blinden Bettler, der späterhin noch eine gewichtige Rolle in dem Film haben wird (*Bild 22*).

Der Ton des Films drückt dieser Einstellung seinen Stempel auf, denn der Mörder pfeift ein Lied. Es handelt sich um das Leitmotiv aus Edvard Griegs *Peer Gynt, Suite No. 1, Opus 46-4, In der Halle des Bergkönigs*. Diese bekannte Melodie ist nicht nur einprägsam, sondern auch eine zeitgenössische Anleihe, welche den Bezug des Films zur Realität Berlins im Jahre 1930 mitträgt, denn 1929 gab es eine beliebte und gefeierte Aufführung des Stückes in der Hauptstadt. Jene Passage aus *Peer Gynt* erzählt davon, wie Peer Gynt die Halle des Bergkönigs durchkreuzt, bedroht von Trolen und anderen Kreaturen. Der Mörder Beckert sieht sich in einer ähnlichen Situation, wie im weiteren Verlauf des Films wiederholt angedeutet wird. Immer dann, wenn das Monstrum in ihm erwacht, setzt die Melodie ein. Manchmal, wie in dieser Szene, pfeift er die Melodie selbst. Manchmal jedoch entsteht sie auch in seinem Kopf, scheint von überall über ihn hereinzubrechen und ihn schier in den Wahnsinn zu treiben, wie zum Beispiel in einer Szene in einem Straßencafé, einem jener Art, wie auch Peter Kürten sie oft besuchte, um dort den Schauergeschichten über die von ihm begangenen Morde zu lauschen. Langs Einsatz von *Peer Gynt*, der übrigens immer von Lang selbst gepfiffen wurde, weil Peter Lorre nicht pfeifen konnte, drückt Langs er-

Die Anatomie einer Szene, Teil III



Bild 17: „Du hast aber einen schönen Ball ...“



Bild 18: Das Essen kommt auf den Tisch



Bild 19: 12:20 Uhr, noch keine Elsie



Bild 20: Ist es Elsie?



Bild 21: Frau Beckmann macht sich Sorgen



Bild 22: Der Fremde kauft Elsie einen Luftballon



Bild 23: Ist es jetzt Elsie?

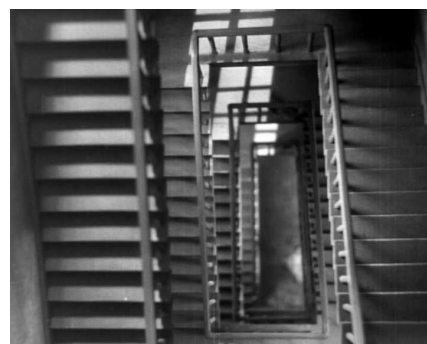


Bild 24: Das leere Treppenhaus

stem Tonfilm den Stempel auf. Die Musik ist so markant und einprägsam wie das Thema aus Carol Reeds *The Third Man* (1949) oder Mikis Theodorakis' Spiel aus *Alexis Zorbas* (1964), allerdings mit einem bedrohlichen Unterton. *Peer Gynt* brennt sich als das Lied eines Mörders in das Gedächtnis ein.

Erneut folgt ein unvermittelter Schnitt zurück in die Küche der Beckmanns. Es klingelt an der Tür und Frau Beckmann öffnet sie in der Erwartung, daß Elsie vor der Tür steht. Doch es ist nur Herr Gehrke, der Zusteller der von ihr so geliebten Kriminal-Groschenromane (*Bild 23*).

Durch diesen Schnitt läßt Lang den Gedanken entstehen, daß just in dem Moment, in welchem Frau Beckmann die neueste Folge ihrer Krimiserie entgegennimmt, Elsie von Beckert ermordet wird.

Daß Frau Beckmann hier ausgerechnet eine Kriminalgeschichte erhält und nicht eine Ausgabe einer üblichen *Klatsch und Tratsch*-Zeitschrift, kommt nicht von ungefähr. Das Verhältnis von fiktivem und realem Verbrechen ist hier eine interessante Konstellation. Das fiktive Verbrechen dient Frau Beckmann, wie jedem anderen Menschen auch, als angenehmes Mittel der Unterhaltung. Daß man das reale Verbrechen als grauenvoll empfindet, spielt bei diesem Genuß keine Rolle. Horrorliteratur und -filme bilden hierbei auch keine Ausnahme. Das Bewußtsein, daß es zwischen den geschilderten Vorgängen und der eigenen Realität eine Distanz gibt, schafft hier ein ausreichendes Polster, auch wenn es kaum ein Gewaltverbrechen gibt, welches noch nicht durch die Literatur behandelt wurde. **M (1931)** ist hier keine Ausnahme, und Lang war sich dessen offensichtlich bewußt. Die Neuigkeiten von den Düsseldorfer Morden und Peter Kürtens Enthüllungen fütterten solche Magazine und diese fanden einen reißenden Absatz. Ein besonders auffälliges Beispiel ist hier die Ausgabe der Tageszeitung *Berliner Morgenpost* vom 25. November 1929. In dieser Zeit gab es eine Kolumne mit der Überschrift *Der Kriminalist* und in der genannten Ausgabe brachte die Zeitung unter dem Titel *Krieg in Düsseldorf* eine ausführliche Beschreibung der bisherigen Düsseldorfer Bluttaten. Direkt daneben, noch auf der gleichen Seite, befand sich der Abdruck einer Kriminalgeschichte von Frank Heller. Nichts anderes macht letztlich auch Fritz Lang mit **M (1931)**. Was immer Lang in seinem Film auch zeigen mag, es wird stets als Fiktion vom Publikum aufgenommen werden. Daher erscheint es also umso logischer, daß Lang sich bemühte, seinen Film in eine möglichst reale Szenerie einzubetten, um so die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit als diffus erscheinen zu lassen.

Nachdem Herr Gehrke sagte, daß er Elsie nicht gesehen habe und sie sicher noch kommen würde, beginnt sich in Frau Beckmann die nackte Angst zu regen. Sie eilt wieder ins Treppenhaus und wirft einen Blick hinunter. Doch das Treppenhaus ist immer noch leer (*Bild 24*).

Diese Einstellung ist ein echter Klassiker. Wagner fotografierte das Treppenhaus aus einem sehr steilen Winkel nahezu senkrecht hinunter, insgesamt vier Stockwerke. Das Bild von der harten, gnadenlos anmutenden Geometrie harter Kanten dominiert. Auch diese Einstellung wurde oft kopiert, unter anderem von Alfred Hitchcock in **Vertigo (1958)**, wobei sie Hitchcock noch zusätzlich um seinen berühmten Zoom-Effekt anreicherte.

Mit von der Angst gezeichnetem Gesicht kehrt Frau Beckmann in die Wohnung zurück (*Bild 25*).

Dort verharrt sie kurz, dann wirft sie erneut einen Blick auf die Uhr. Es ist mittlerweile 13:15 Uhr, Elsies Heimkehr ist bereits eine Stunde überfällig (*Bild 26*).

Nun schlägt Frau Beckmanns Angst in Panik um (*Bild 27*). Sie eilt zum Küchenfenster und ruft Elsies Namen zur Straße hinunter. Ihr zweiter Schrei verhallt ungehört im Treppenhaus (*Bild 28*). Der dritte Schrei im Speicher (*Bild 29*).

Hier haben wir ein weiteres Beispiel für Langs grandiosem Umgang mit Ton. Wir denken, Frau Beckmanns Rufe würden durch das Gebäude schallen, aber dem ist nicht so. Es handelt sich hierbei um ein klassisches Voice-Over in Szenen, die stumm gedreht wurden. Die Wucht dieser Szene ergibt sich aus ihrem Kontext. Das leere Treppenhaus, der leere Speicher - egal wo Frau Beckmann sucht, sie wird ihre kleine Elsie nicht mehr finden.

Der Höhepunkt dieser Einstellung ist erreicht, als Fritz Lang einen langen Blick auf El-

Die Anatomie einer Szene, Teil IV



Bild 25: Frau Beckmann hat Angst



Bild 26: 13:15 Uhr, Elsie ist noch nicht zurück



Bild 27: Frau Beckmann gerät in Panik



Bild 28: „Elsie!“



Bild 29: „E-l-s-i-e!“



Bild 30: Elsies Teller bleibt für immer leer



Bild 31: Elsies Ball rollt aus dem Gebüsch

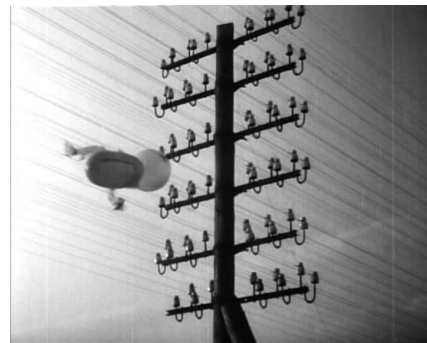


Bild 32: Der Luftballon fliegt davon

sies unberührtes Essgeschirr und den Stuhl, auf welchem Elsie jetzt eigentlich sitzen sollte, aber nie mehr sitzen wird, zeigt. In dieser Einstellung ruft Frau Beckmann nicht mehr den Namen ihrer Tochter, sondern es herrscht eisige Stille, Grabesstille (*Bild 30*).

Die Stille hält an, als wir sehen, wie Elsie's Ball aus einem Gebüsch hervorrollt. Elsie stirbt gerade (*Bild 31*).

Zuletzt zeigt uns Fritz Lang den Luftballon, der nicht mehr von Elsie's kleinen Händen festgehalten wird. Er steigt als Sinnbild für Elsie Beckmanns Seele hinauf zu einer Telegraphenleitung. Dort verfängt er sich kurz, als ob er sich nicht endgültig von dieser Welt verabschieden wollte. Doch dann driftet er doch noch in den Himmel hinauf. Elsie ist von uns gegangen (*Bild 32*).

Dies waren die ersten vier Minuten von **M (1931)** - die ersten vier Minuten von insgesamt 106. Der Film hält dieses Niveau bis zum Schluß und nun können Sie sich vorstellen, weshalb ich schrieb, eine umfassende Betrachtung würde ein eigenes Buch füllen. An dieser Stelle treten wir daher auf die Bremse, zumal sich im weiteren Verlauf des Films der Horror auf reine Theorie reduziert. Die Horrormotive in der Exposition sind, wenngleich auch subtil eingesetzt, unübersehbar, doch der Rest des Filmes konzentriert sich darauf, ein typischer Kriminalfilm zu sein, in welchem ein Mörder gejagt wird. Ich habe jedoch versprochen, noch auf einige Besonderheiten des Films einzugehen.

Die Sicht des Films auf die Stadt Berlin haben wir bereits genügend erwähnt. In der Betrachtung der ersten Filmminuten fiel jedoch auf, daß Fritz Lang die Stadt selbst nicht zur Hauptperson kürt, und das wird sich in den restlichen 102 Minuten Filmdauer auch nicht ändern. Fritz Lang zeigt keine städtischen Merkmale Berlins. Er zelebriert die Stadt nicht, er zeigt lediglich das Leben darin. Berlin ist hier auch ein Stellvertreter für andere deutsche Großstädte. Dies hatte unter anderem auch zur Folge, daß in der Vergangenheit einige Rezensenten unter dem Eindruck der Kürten-Hysterie davon ausgingen, daß **M (1931)** in Düsseldorf spiele. Dies ist jedoch ein Trugschluß, denn Berlin bleibt nicht anonym. Als erstes Indiz wäre hier die Sprache zu nennen; die Protagonisten sprechen mit Ausnahme Hans Beckerts alle eine Berliner Zunge. Auf einem Zeitungsartikel ist der Name der Stadt zu erkennen. Im Film wird die Stadt als die Heimat von viereinhalb Millionen Menschen bezeichnet; nur Berlin hatte im Jahr 1930 diese Größe. Und ein Stadtplan läßt endgültig keinen Zweifel am Ort des Geschehens, denn auf diesem ist Berlin eindeutig identifizierbar. Die Anonymisierung der Großstadt kommt daher, daß die Stadt nicht gefilmt wurde. Der Film entstand vollständig im Studio, dementsprechend sehen wir nur Studiobauten anstelle echter Gebäude.

Ein kleiner Hinweis am Rande für die Filmhistoriker unter Ihnen: Einer der Bühnendesigner war ein junger Mann, der ebenfalls in die USA auswandern und dort in Hollywood als Regisseur von B-Movies zu einer Kultfigur heranwachsen würde: Edgar G. Ulmer. Er wird uns noch wiederholt begegnen, denn er drehte Filme wie **Bluebeard (1944)**, **The Man from Planet X (1951)**, **Daughter of Dr. Jekyll (1957)** und **The Amazing Transparent Man (1960)**, also vorrangig echte Trashgranaten, wie die Filmtitel bereits andeuten.

Wesentlich unverständlicher als das Portrait einer Großstadt dürfte für Sie meine Behauptung sein, bei **M (1931)** handele es sich auch um einen Kriegsfilm. Es ist in der Tat so; der Horror verschwindet zunehmend, der Krieg hält zunehmend in den Film Einzug. Diesen interessanten Aspekt schauen wir uns nochmal genauer an, denn dies ist notwendig, um **M (1931)** wirklich zu würdigen und nebenbei auch hochinteressant.

Als der erste Weltkrieg ausbrach, herrschte eine große Begeisterung im Volk für den Krieg, welcher der Propaganda zufolge nur wenige Wochen oder Monate dauern sollte. Die Menschen waren hungrig nach Neuigkeiten von der Front und ihre hauptsächlichen Informationsquellen waren Tageszeitungen und Litfaßsäulen. An letzteren wurden die Neuigkeiten als Plakate angeschlagen und vor ihnen bildeten sich regelmäßig Menschentrauben. Fritz Lang zitiert dies kurz nach dem Ende der Exposition. An einer Plakatwand ist eine Kopie des Fahndungsplakats angebracht, Fritz Lang zeigt es in einer Nahaufnahme. Dann zieht

sich die Kamera zurück, zeigt zuerst einige Hüte, dann Menschen. Die Kamera entfernt sich immer weiter von dem Plakat, aber die Menge bleibt unüberschaubar groß.



Fest sitzt und schnarcht die Republik

Karikatur von George Grosz, 1927



Für die Reichen ist die Deute —
Für das Volk die Not der Kriege

Karikatur von George Grosz, 1927

Eine nervig hohe Stimme aus dem Off liest vor, daß der Schrecken in der Stadt ein neues Opfer heimgesucht habe. Hierbei kann es sich nur um Elsie Beckmann handeln. Die Männer vor dem Plakat sind als Stummfilm inszeniert, die körperlose Stimme ist das einzige, was man hört.

Die Stimme aus dem Off gehört einem dicklichen Exemplar der Bourgeoisie, wie wir nach dem folgenden Schnitt sehen. Dieses sitzt mit seinen Kumpanen in einer Stammtischrunde und fachsimpelt munter. Dies ist ein Anleihen Fritz Langs an den wohl schärfsten Kritiker der kriegstreibenden Oberschicht und erst recht der rechten Szene Deutschlands, George Grosz. Grosz warf ein wachsames Auge auf die Weimarer Republik und machte sich mit seinen bitterbösen Karikaturen in den 20er Jahren einen Namen. Er erkannte so manche Unstimmigkeit und neben den Nazis war die fette Bourgeoisie, welche mal eben nebenher die Menschen des einfachen Volkes für ihre Kriegsspiele verheizt, das Lieblingsthema von Grosz. Nach Hitlers Machtergreifung im Jahr 1933 verließ er Deutschland und zog nach New York, wohlwissend, welches Schicksal ihn unter Hitlers Herrschaft erwartet hätte. Seine Arbeiten wurden im Jahr 1937 von den Nazis als „entartete Kunst“ eingestuft und somit verboten.

Fritz Lang verehrte Grosz und er ließ es sich nicht nehmen, dessen Karikaturen als Vorlage für diese Tischrunde zu benutzen. Der sprechende und Zigarren qualmende Bonze hinten links scheint einer von Grosz' vielen Kriegskarikaturen entsprungen zu sein und



Fritz Lang stellte die Bonzen aus den Bildern von Grosz nach

wie auch bei Grosz bekommen sich die Stammtischbrüder in die Wolle, indem sie sich in ihrem Übereifer gegenseitig beschuldigen, der Mörder zu sein (bei Grosz waren es seinerseits „Hochverräter“). Über dem Tisch thront, wie eine alles überwachende Spinne, ein Kronleuchter. Er spendet das Licht, ohne welches die Diskussion gar nicht möglich wäre, kontrolliert aber ebenso das Geschehen wie das sich bei Grosz des öfteren wiederholende Bild eines Geldsäckels, die Haupttriebfeder hinter dem Kriege.

Langs Kritik in Form der Anspielungen auf Grosz sind schwer zu entdecken. Fritz Lang hütete sich davor, in seinem Film offene Kritik zu üben. Andere Anleihen an den Krieg sind offensichtlicher, aber hier stellt Fritz Lang nur dar, er kritisiert nicht. Die auffälligsten Referenzen an den Krieg seien hier erwähnt, die Suche nach weiteren überlasse ich dem interessierten Leser und Betrachter.

Die Polizei plant, das Gebiet um die Tatorte systematisch zu durchkämmen. Jeder Stein soll umgedreht, jeder Vorgarten durchkämmt und jede Wohnung durchsucht werden, damit man endlich Hinweise auf den Mörder entdeckt. Der Film zeigt hier eine generalstabsmäßige Planung. Die Ziele werde auf einem Stadtplan festgelegt wie die Ziele eines Angriffs aus der Luft.

Schränker hingegen wählt einen anderen Ansatz. Er will die totale Kontrolle durch Infiltration. Als Kriegsgegner der Polizei benutzt er ebenfalls einen Stadtplan, um seine Soldaten und Agenten, die Bettler, flächendeckend geschickt zu positionieren. Seine auf dem Stadtplan liegende Hand ballt sich zu einer Faust; im Gegensatz zu den chirurgisch anmutenden Angriffen seiner Kontrahenten möchte er die komplette Stadt in seinen unerbittlichen Würgegriff bringen - er möchte sie *besetzen*.

Schränkers Armee besteht aus den Verlierern des ersten Weltkrieges. Bettler waren in der Tat ein fester Bestandteil von Berlins Stadtbild und die meisten von ihnen wurden im ersten Weltkrieg zu Krüppeln geschossen. Deutschlands Großstädte litten damals unter einem Trauma, und dieses Trauma macht Fritz Lang zu einem essentiellen Bestandteil seines Films. Die Bettler werden nicht nur gezeigt, sondern wie von einer Meldestelle des Heeres rekrutiert. Die Kriegskrüppel schreiben sich für einen neuen Einsatz an der Front ein.

Die Polizei hingegen zeigt das saubere Antlitz des Krieges. Hier gibt es keine gemeinen Soldaten, welche im Dreck leiden; Lohmanns Armee ist uniformiert und sauber, marschiert im formierten Gleichschritt zu den durch ihren General angeordneten Razzien. Sogar der Minister kontaktiert seinen untergebenen Polizeichef und zwingt diesen zu einem Großeinsatz; die Suche nach dem Mörder wird durch ihn auf einer politischen Ebene ausgetragen. Ein ebenso interessantes Detail ist eine der Szenen, in welcher Beckert mit einem seiner potentiellen Opfer eine Straße entlangmarschiert. Sie kommen an mehreren Plakaten vorbei, auf welchen G.W. Pabsts meisterliches und von den Nazis später verbotenes Meisterwerk *Westfront 1918 (1930)* beworben wird. Diese kleine Anspielung ist ein Detail von großer Brillanz. *Westfront 1918 (1930)* ist ein Antikriegsfilm, welcher den Vergleich mit dem amerikanischen *Im Westen nichts Neues (1930)* nicht zu scheuen braucht. Dieses Plakat ist hier auch eine Stellungnahme Langs zum Krieg selbst. Des weiteren lief der Film kurz vor Drehbeginn zu **M (1931)** sehr erfolgreich in Berlin; das Plakat ist somit auch ein Beitrag zur Aktualität des Filmes. Drittens ist diese Szene auch noch geschickt plazierte Werbung, denn wie **M (1931)** war auch *Westfront 1918 (1930)* eine Produktion der Nero Film.

Motive des Kriegsfilm wie die hier genannten sind Bestandteil des Films, aber sie dominieren ihn nicht. Man kann sich den Film anschauen, von ihm unterhalten werden, und dennoch nimmt man sie gar nicht wahr, ähnlich wie auch einige Details aus der Eröffnungssequenz des Films, welche wir genauer betrachteten. Gleiches gilt für eine Vielzahl anderer Momente des Films, aber zwei davon sind so offensichtlich, wengleich auch nicht auf Anhieb für jedermann nachvollziehbar, daß sie hier unbedingt noch Erwähnung finden müssen. Beide Szene sind auch ein weiteres Beispiel für den leichten Unterton des Horrors, der in diesem Film herrscht.

Beispiele kriegerischer Motive



Kriegsverzehrte werden erneut rekrutiert



Die Polizei marschiert im Gleichschritt



Militärische Planungen Lohmanns ...



und Schränkers Plan totaler Kontrolle



Plakate von Westfront 1918 (1930) an der Wand



Der Feind ist eingekreist



*Beckert wird im Straßencafé von seinen Dämonen
heimgesucht*

Die erste dieser eindrucksvollen Szenen zeigt Beckert als Gefangenen seiner selbst. Beckert begibt sich zu einem Straßencafé. Die beiden auf der Straße stehenden Tische sind durch eine Hecke vom Bürgersteig abgetrennt. Wir sehen Beckert, wie er durch die Hecke hindurch zu einem der Tische geht und sich auf einem der Stühle niederläßt.

Nun beginnt Lang eine Kamerafahrt über die Straße hinweg ganz nah an die Hecke heran. Der Zuschauer schaut durch sie hindurch den Mörder an. Die Zweige der Pflanze wirken hierbei wie Gitterstäbe.

Anfangs ist Beckert noch einigermaßen normal. Er beginnt, sein *Peer Gynt* zu pfeifen,

doch er bricht schnell wieder ab. Er greift in seine Tasche und holt eine Zigarette hervor, führt sie zu seinem Mund.

Doch dann erwachen wieder die bösen Geister in ihm. Er beugt sich kurz mit gequältem Geichtsdruck nach vorne über den Tisch, seine Augen treten leicht hervor. Noch immer sehen wir ihm durch die Hecke zu, wie Voyeure.

Beckert fängt sich schnell wieder. Er steckt sich die Zigarette wieder in den Mund und möchte sie anzünden.

Doch jetzt übermannt ihn das Grauen. Er wirft die Zigarette weg und verhüllt in Panik sein Gesicht mit seinem Mantel. Agressiv ertönt das Pfeifen der *Peer Gynt*-Suite. Doch die Melodie kommt diesmal aus dem Off; Beckert pfeift sie nicht selbst, sondern die Melodie erschallt in seinem Kopf, quält ihn, will das Monstrum zum Erscheinen zwingen.

Fritz Lang etabliert in dieser Szene den Ton des Films als nicht zu übersehendes Stilmittel. Die kurze Melodie wird zu einem Vorboden des Unheils und ist nicht mehr länger nur das Liedchen, welches von einem durchgeknallten Mörder gepfiffen wird. Im späteren Verlauf des Films kommt noch eine Szene, in welcher der blinde Luftballonverkäufer das Pfeifen hört. Er wird vom Grauen gepackt, denn er erkennt anhand dieses Liedes, und notgedrungen *nur* an ihm, den Mörder. Der Mörder entfernt weit sich von dem Blinden, bis auch der zur Hilfe gerufene Sehende Beckert fast aus den Augen verliert - aber das Pfeifen als Ausdruck des Grauens wird einfach nicht leiser.



Seine Taten belasten Beckert ...



doch dann gewinnt das Monstrum die Oberhand

Auch in der zweiten Szene erwacht das Monster in Beckert, dieses Mal wehrt sich Beckert jedoch nicht dagegen. Beckert geht hier einer seiner Lieblingsbeschäftigungen nach, dem Betrachten von Schaufenstern. Er landet vor dem Schaufenster einer Eisenwarenhandlung und betrachtet sich die darin ausgestellten Waren.

Fritz Lang wählte hier nun plötzlich eine Kameraposition im Inneren des Geschäftes. Wir

sehen Beckert durch die Glasscheibe, zusammen mit einer Reflektion in der Auslage befindlicher Messer. Die Messer formen eine Raute um Beckerts Kopf, ihre Klingen sind auf sein Gesicht gerichtet. Es scheint, als würden sie Beckert bedrohen, ein Symbol für die Bedrohung des braven Beckert durch sein mordendes Ego.

Dann wechselt Lang die Kameraposition und zeigt die Auslage aus Beckerts subjektiver Sicht. Wir schauen nun direkt auf die Raute aus Messern. Doch dieses Mal sehen wir nicht Beckerts Spiegelbild in der Glasscheibe, sondern jenes eines kleinen Mädchens. Der Mörder ist erwacht, Beckert wird das Mädchen nun verfolgen.

Fritz Lang erreichte mit **M (1931)** sein Ziel, einen Tonfilm zu schaffen, welcher dem Anspruch von Stummfilmen gerecht wird. Inszeniert nach den visuellen Maßstäben des Stummfilms und einer unbeschreiblichen *tour de force* beim Umgang mit dem Ton, war **M (1931)** seiner Zeit weit voraus und legte die Meßlatte für die filmische Qualität von Tonfilmen ein ganz Stück höher. Die Vermarktung des Films tat das Übrige, um den Film zu einem kollosalen internationalen Erfolg zu machen.

Fritz Lang war Geschäftsmann genug, um sämtliche Unwegbarkeiten frühzeitig zu erkennen und geschickt zu umschiffen. Seine leise Kritik an der politischen Entwicklung in Deutschland, welche nur den aufmerksamsten Beobachtern auffällt, ist nur ein Teil des Ganzen. Langs Umsicht macht sich schon beim Titel des Films bemerkbar. Der Arbeitstitel des Films lautete *Mörder unter uns*, doch dieser Titel wurde verworfen. Der Grund hierfür war, daß Fritz Lang befürchtete, daß sich Hitlers menschenjagende Lakaien angesprochen fühlen könnten. Stattdessen wählte er den Buchstaben *M* als Filmtitel und auch dies war ein Geniestreich. Was bedeutet *M*? *Mörder*? *Mabuse*? *Metropolis*? Der Filmtitel läßt Interpretationsspielraum und weckt Neugier. Hinzu kommt noch, daß *M* wegen seiner optischen Kürze in der Liste der etwa 140 deutschen Filmproduktionen dieses Jahres sofort auffiel. Dies war ein Titel, welcher das Potential hatte, Besucher ins Kino zu locken, welche ansonsten ausgeblieben wären.

Die rechte Szene zeigte sich von dem Film durchaus angetan. **M (1931)** ist ein Film, welcher dahingehend interpretiert werden kann, daß die Kraft des einfachsten Volkes, des Untergrunds, ausreicht, um der Staatsgewalt eins auszuwischen. Der andersartige, unmenschliche Mörder wird gefangen und seiner gerechten Strafe zugeführt.

M (1931) ließ die Nazis in anderer Weise als befürchtet aufhorchen. 1933, kurz nach der Machtübernahme Hitlers, bot der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, Dr. Joseph Goebbels, Fritz Lang die Leitung der deutschen Filmwirtschaft an. Dieses Angebot lag nahe, denn Fritz Lang war nicht nur ein Aushängeschild der deutschen Filmwirtschaft, deren propangadistisches Potential Goebbels völlig zu recht als sehr hoch einstufte. Adolf Hitler hatte **M (1926)** gesehen und Goebbels mitgeteilt, daß Fritz Lang der Mann sei, welcher ihnen den nationalsozialistischen Film schenken würde. Außerdem war Fritz Lang bekennd deutsch-national ausgerichtet und hatte zusammen mit Carl Boese, Luis Trenker und Victor Janson die Regie-Abteilung der NSBO, der Nationalsozialistischen Betriebsorganisation, gegründet. Aber Fritz Lang hatte kein Interesse daran, eine Propagandafilmmaschinerie zu leiten und gab Goebbels eine inhaltende Antwort; noch in der gleichen Nacht packte er die Koffer und setzte sich nach Paris ab.

Seine Karriere in Deutschland war somit beendet. **M (1931)** wurde nach der Machtübergreifung dann doch noch verboten, aber aus einem Grund, mit welchem niemand gerechnet hatte und der auch eher als Vorwand zu dienen schient. Das Verbot des Films beruhte darauf, daß im Dritten Reich die Darstellung von Triebtätern und psychisch Kranken nicht erlaubt war. Fritz Langs nächster Film und Antwort auf Hitlers politischen Aufstieg, **Das Testament des Dr. Mabuse (1932)**, wurde am 29. März 1933 von der Filmprüfstelle verboten - neun Monate vor seiner Uraufführung in Wien.

Kapitel 48

Svengali (1931)

Svengali: Autoritäre Person oder Mentor, welche großen Einfluß, oftmals bösen, über eine andere Person ausübt.

- Encyclopedia Britannica

Svengali (1931)¹ ist die bis heute beste Verfilmung von *Trilby*, der bekanntesten Erzählung des englischen Illustrators und Autoren George du Maurier. *Trilby* ist ein Klassiker der englischen Mythologie und Literaturgeschichte. Im deutschsprachigen Raum hingegen ist der Stoff eher unbekannt und auch nur schwer in einer deutschen Übersetzung zu finden. Gleiches gilt auch für den Film. Die amerikanische Produktion wurde gefeiert, für zwei Oscars nominiert und gilt als Höhepunkt der Filmographie der Schauspieler John Barrymore. Doch von all den großartigen Filmen, die Hollywood im Jahr 1931 produzierte, ist dieser Film in Deutschland eigentlich nur Insidern ein Begriff und wenn er mal im Fernsehen läuft, erscheint dies eher als ein Versehen denn als ein Programmhöhepunkt.

George Louis Palmella Busson du Maurier wurde am 6. März 1834 in Paris geboren. Nach einer angenehmen Kindheit in dem Örtchen Passy, welche er in seinem Roman *Peter Ibbetson* rekapitulierte, und einem Kunststudium in Paris zog er im Jahr 1860 nach London um und arbeitete dort als Illustrator und Karikaturist. Seine geistreichen und handwerklich auf hohem Niveau ausgeführten Karikaturen, welche bevorzugt die reiche Oberklasse des Landes und hierunter vor allem Oscar Wilde zum Motiv hatten, brachten ihm dort recht schnell künstlerische Anerkennung und den Durchbruch. Ursprünglich wollte du Maurier sich eigentlich als Maler betätigen, aber als er auf einem Auge erblindete, blieb ihm die Arbeit als Karikaturist als einziger Beruf, welchen er ausüben konnte. In seinen letzten Lebensjahren versuchte er sich darüber hinaus als Autor von Romanen. Insgesamt wurden es derer drei. Der 1891 veröffentlichte *Peter Ibbetson* erfreute sich großer Beliebtheit und sein zweites Werk, *Trilby* (1894) wurde zu einem Bestseller. Sein letzter Roman, *The Martian*, wurde 1897 veröffentlicht, ein Jahr nach seinem Tod. Seine Enkelin, Daphne du Maurier, wurde ebenfalls als Romanautorin bekannt; aus ihrer Feder stammt ein Klassiker der Horroliteratur, *Rebecca*, der 1940 von Alfred Hitchcock verfilmt wurde.

Trilby erzählt von George du Mauriers Zeit als Pariser Kunststudent. Der Roman schildert vor allem das Leben in der Pariser Kunstszene und das Schicksal von Trilby O'Ferrall, einem jungen Modell, welches unter den Einfluß des mysteriösen Hypnotiseurs Svengali gerät. Bereits ein Jahr nach der Veröffentlichung des Romans wurde er für die Londoner Schauspielbühnen adaptiert. Der große Erfolg des Romans und des Bühnenstücks sorgten

¹ **Svengali** (Warner Brothers, USA 1931, Regie: Archie Mayo, Drehbuch: J. Grubb Alexander, Kamera: Barney McGill, Bühnenbild: Anton Grot, Darsteller: John Barrymore, Marian Marsh, Bramwell Fletcher, Lumsden Hare, Donald Crisp, Luis Albemi, Carmel Myers, Paul Porcasi, Bildformat: 1.20:1, Tonformat: Movietone, Laufzeit: ca. 81 Minuten)

für eine Vielzahl von filmischen Adaptionen, darunter **Ella Lola, á la Trilby (1898)**, **Trilby (1915)** und **Trilby (1923)**. Du Mauriers Roman wurde jedoch nicht nur beklatscht, sondern auch kritisiert. Vor allem nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges sah sich der Roman zunehmend dem Vorwurf ausgesetzt, er zeige in seiner Darstellung des Svengali antisemitische Tendenzen - ein eigentlich haltloser Kommentar, da man es einem Werk kaum zum Vorwurf machen kann, daß es sich innerhalb der moralischen Grenzen seiner Zeit bewegt, aber dies dürfte mit ein Grund dafür sein, daß *Trilby* im Deutschland von heute nur schwer erhältlich ist.

Anstelle nun auf die erzählte Geschichte des Romans einzugehen, schauen wir uns einfach den Film an. **Svengali (1931)** ist eine gelungene und recht akkurate Verfilmung, lediglich der Schluß ist weitaus trauriger.



John Barrymore spielt den Maestro Svengali

Maestro Svengali ist ein in Paris wie ein bunter Hund bekannter Gesangsprofessor, Pianist und Dirigent. Bekannt aufgrund seiner außergewöhnlichen musikalischen Fähigkeiten, aber auch belächelt. Denn Svengali ist ein Jude deutscher Herkunft, der dazu noch ständig in einen irritierenden deutsch-französischen Kauderwelsch verfällt (in diesem Film allerdings deutsch-englisch, mit einem starken amerikanischen Akzent). Er ist eine autoritäre Person, aber ebenso auch hin und wieder das Ziel von Spott und Hohn. Und er ist nicht minder ein Weiberheld.

An diesem Tag besucht ihn eine Schülerin, mit welcher Svengali eine Affaire hat. Svengali ist am Geld der Frau mehr interessiert als an ihrem Talent. Die Gute hat eine Stimme wie eine Krähe und Svengali hat sichtlich Mühe, ihre Gesangsstunden zu ertragen, aber Geld regiert bekanntlich die Welt. Dies findet jedoch schnell ein Ende, als sie Svengali offenbart, sie habe wegen ihm ihren Mann verlassen. Sie stünde nun ohne Hab und Gut da, in der Hoffnung, mit Svengali leben zu können. Doch dies kommt für Svengali nicht in Frage. Er baut sich vor der Frau auf, wir sehen ihn in dieser Szene die ganze Zeit nur von hinten, und die Frau weicht vor seinem Blick zurück. Sie verfällt immer mehr in Angst vor Svengali, bis sie schließlich zu Svengalis Genugtuung aus seinem Haus flieht.

Wenig später wird ihre Leiche in der Seine treibend gefunden.

Svengali regiert auf die Kunde ihres Todes mit gespielter Enttäuschung. „Ach, das ist schade. Sie war sehr, sehr süß - aber eine schlechte Geschäftsfrau.“ Mehr sagt er hierzu nicht und beginnt, vor seinem Waschtisch ein Liedchen zu summen.

Sein Gehilfe Gecko erinnert ihn jedoch sofort an die wirklich tragische Geschichte: Zur Mittagszeit sei die Miete fällig und sie seien völlig Pleite. Svengali beschließt daher, einige Bekannte zu besuchen, zwei Künstler aus England, *Monsieur Taffy* und *The Laird*.

Svengali überrascht sie bei einem Bade und macht sich über den britischen Sauberkeitswahn lustig. Daraufhin grabtschen sie nach ihm, ziehen ihn aus und stecken den strampelnden Svengali in das Badewasser. Um ihm einen Streich zu spielen, stibitzen sie ihm seine Kleider und laufen auf die Straße, um all ihre Freunde zusammenzutrommeln und ihnen den nackig in der Badewanne sitzenden Svengali präsentieren zu können. Doch sie haben die Rechnung ohne den durchtriebenen Maestro gemacht. Er klaut kurzerhand den besten Anzug eines der Engländer und den Geldbeutel des anderen.

Als er und Gecko das Künstleratelier verlassen wollen, begegnet ihnen auf der Türschwelle die junge und bezaubernde Trilby. Svengali ist von dem Mädchen sehr angetan und schickt

umgehend Gecko vor die Tür, damit er ihn nicht von seiner nächsten Eroberung abhalten möge. Trilby hält Svengali irrtümlich für einen der ansässigen Künstler und erzählt ihm, sie sei ein Modell. Ob sie vielleicht einmal zur Probe Modell stehen könne? Svengali, dem sichtlich das Wasser im Mund zusammenläuft, sagt nicht nein.

Als Trilby sicher hinter einem Vorhang zu entkleiden beginnt, trällert sie ein Liedchen. Svengali ist hin und weg, als er Trilbys wunderbare Stimme hört. Er muß dieses Mädchen haben, so viel steht fest!

Gecko wird jetzt jedoch ungeduldig und noch bevor Trilby ihre Vorbereitungen abgeschlossen hat, zerrt er Svengali auf die Straße. Vor der Tür versammelt sich bereits der Mob und es wird höchste Zeit, zu verschwinden. Wie ein Pfau stolziert Svengali in seinem neuen Anzug und der fälligen Miete in der Tasche durch die Meute hindurch.

Der junge Künstler Billie, welcher oftmals zusammen mit Monsieur Taffy und The Laird malt, stürmt in deren Wohnung. Dort begegnet er Trilby und ist von ihr nicht minder fasziniert. Er stellt sie Monsieur Taffy und The Laird vor und da die Chemie zwischen ihnen und Trilby auf Anhieb stimmt, kommt man miteinander ins Geschäft. Doch vor allem Billie erliegt ihrem unvergleichlichen Charme. Für ihn ist es Liebe auf den ersten Blick.

So ziehen einige Tage ins Land. Trilby steht den drei Künstlern brav Modell, Billie himmelt sie an und Trilby beginnt, seine Gefühle zu erwidern.

Doch auch Svengali kann sie nicht vergessen. Er will Trilby wiedersehen und so zieht es ihn in das Künstleratelier zurück. Dort wird er Zeuge, wie Trilby und Billie unverhohlen miteinander turteln und in Svengali erweckt die Eifersucht.

Zunächst spielt er Trilbys väterlichen Freund und Gönner. Doch als Trilby ihm erzählt, daß sie unter häufigen Kopfschmerzen leide, ist seine Stunde gekommen. Er setzt sie auf einen Stuhl und bittet sie, ihm direkt in die Augen zu schauen. Er hypnotisiert Trilby, flüstert ihr Dinge zu, streichelt ihre Wange. Billie wird auf das eigenartige Treiben hinter den Stafetten aufmerksam und interveniert. Er findet Trilby in Trance vor und bezichtigt Svengali, sie hypnotisiert zu haben. Doch Svengali wiegelt ab. Er weckt Trilby aus ihrem Schlaf und siehe da, Trilbys Kopfschmerzen sind verschwunden.

Was Billie nicht weiß: Svengali befahl dem hypnotisierten Mädchen, nur Svengali zu lieben, Svengali, *Svengali*.

In der folgenden Nacht zwingt Svengali Trilby seinen Willen auf. Wie ein seelenloses Wesen erhebt sich Trilby aus ihrem Bett, verläßt ihr Haus und begibt sich zu ihrem Meister.



Trilby begegnet Taffy, The Laird und Billie, den „drei Musketieren des Pinsels“ (von links nach rechts)



Trilby, dargestellt von Marian Marsh

Svengali möchte ihre Gegenwart genießen und seinen Einfluß über sie ausbauen.

Am nächsten Tag posiert Trilby, noch immer in Trance, vor einer Reihe von Nachwuchskünstlern - völlig nackt. Es scheint, als würde sie es genießen, sich nackt vor den Männern zu zeigen. Als Billie den Raum betritt, ist er entsetzt. Aufgebracht ruft er ihren Namen. Trilby erwacht und als ihr bewußt wird, in welcher Lage sie sich befindet, flüchtet sie peinlichst berührt.



Svengalis grauererregender, hypnotischer Blick

Einige Zeit vergeht, bis Svengali seine Trilby erneut im Atelier der Künstler besucht. Er bringt sie dazu, mit ihm durchzubrennen. Als Tally, The Laird und Billie zurückkehren, finden sie nur einen Abschiedsbrief Trilbys vor. Trilby schrieb darin, was Svengali ihr einpflanzte: Sie sei nicht gut genug für Billie und daher könne er sie nie mehr wiedersehen - niemand würde sie mehr wiedersehen.

Voller Panik stürmt Billie zu Trilbys Wohnung, nur um dort auf die Polizei zu treffen. Die Polizisten zeigen ihm ein Bündel Kleider und fragen, ob er diese wiedererkenne. Ja, es sind die Kleider Trilbys. Die

Polizisten haben sie am Ufer der Seine gefunden, anscheinend nahm sich Trilby das Leben. Währenddessen rast eine Kutsche durch die nächtlichen Wälder. In ihr sitzen Svengali und Trilby, für welche Svengali von nun an ein neues Leben plant. Sein Wille ist, daß sie als Sängerin Karriere macht. Als Madame Svengali reist sie von nun an durch die Länder. Sie hat Auftritte in Berlin, Wien, Rom, Madrid und St. Petersburg, stets begleitet von Svengali, ihrem Mentor, Dirigenten und Liebhaber.

Als sie nach vielen Monaten (oder gar Jahren?) im Rahmen einer Tournee nach Paris kommen, ist das Opernhaus ausgebucht. Unter den Gästen befinden sich natürlich auch Tally, The Laird und Billie, denn schließlich wollen sie ihren alten Freund wiedersehen.

Doch kaum steht Trilby auf der Bühne, wird sie von den Dreien erkannt. Nach dem Auftritt warten sie vor der Tür auf Svengali und seine geheimnisvolle Ehefrau. Doch der Maestro und seine nach wie vor hypnotisierte Trilby ignorieren die alten Bekannten, als seien sie nur Luft. Beim Besteigen der Kutsche verliert Svengali jedoch kurz die Kontrolle über Trilby; nur kurz, aber lange genug, um Trilby Gelegenheit zu geben, Billie zu begrüßen.

Von nun an gibt sich Billie nicht mehr länger geschlagen. Er reist Svengali und Trilby hinterher, besucht jeden Auftritt der beiden. Svengalis Stern beginnt zu sinken. Erstens macht es ihm zu schaffen, daß er zwar Trilbys Körper besitzen kann, nicht jedoch ihr Herz. Zweitens hat er Angst vor Billie, und diese Angst ergreift immer stärker von ihm Besitz. Sie treibt ihn so weit, daß er beginnt, Auftritte kurzfristig abzusagen, sobald er Billie im Zuschauerraum erblickt. Dies ruiniert seine Karriere, denn niemand möchte Madame Svengali mehr buchen.

Jahre später ist Svengali dazu verdammt, als Nebenattraktion in schmierigen Spelunken aufzutreten. Der einstige Glanz ist völlig verblasst, Svengali ein gebrochener Mann. Als er vor einem Auftritt im Kairoer Sphinx Café schon wieder Billie im Publikum sitzen sieht, entschließt sich Svengali zur Flucht nach vorne.

Er setzt sich zu Billie an den Tisch und teilt ihm mit, daß der Auftritt an diesem Abend der letzte von Madame und Maestro Svengali sei. Danach gebe er Trilby wieder frei. Billie läßt

sich darauf ein - hat sich das lange Warten vielleicht doch gelohnt?

Während des Auftritts seiner geliebten und doch unerreichbaren Trilby bricht Svengali zusammen und stirbt. Trilby ist von nun an frei. Doch angesichts des sterbenden Trilby sinkt auch sie halb ohnmächtig auf der Bühne zusammen. Billie eilt zu ihr, um ihr zu helfen - doch auch Trilby stirbt, mit dem Namen ihres Liebsten auf den Lippen: *Svengali*.

Svengali (1931) bringt einige herausragende Aspekte mit sich. Allen voran ist hier natürlich John Barrymore zu nennen, der geniale Theatermime. Barrymore war bereits fast 20 Jahre im Filmgeschäft tätig, wir begegneten ihm bereits in der Titelrolle von **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920)**, doch im Herzen blieb er stets dem Theater verbunden. Im Gegensatz zu Lon Chaney, seinem berühmten Kollegen gleichen Kalibers, arbeitete John Barrymore in beiden Welten, wobei sein Ruf als Ikone des Theaters und gesegneter Shakespeare-Darsteller eher den mit ihm produzierten Filmen zu Erfolg verhalf, als umgekehrt. Zu seinen bekanntesten Filmrollen nach **Dr.**



John Barrymore und Marian Marsh in einer umstrittenen Liebesszene

Jekyll and Mr. Hyde (1920) gehörten seine Darstellung des berühmten Detektivs in *Sherlock Holmes (1922)*, die Titelrolle in *Don Juan (1926)* und seine beiden Darstellungen des Kapitäns Ahab in *The Sea Beast (1926)* und *Moby Dick (1930)*. John Barrymore war definitiv kein Schauspieler, welcher noch Nebenrollen nötig hatte. In **Svengali (1931)** sehen wir ihn in seiner bekanntesten und erfolgreichsten Filmrolle. Der Regisseur Archie Mayo und der Autor J. Grubb Alexander, welcher bereits bei **The Man Who Laughs (1928)** mitwirkte, schneiderten den skurrilen jüdischen Hypnotiseur maßgenau für John Barrymore zurecht und dieser nutzte die Gelegenheit zu einer umwerfenden darstellerischen Arbeit. Barrymores Svengali ist eine Augenweide, wahrhaft großes Theater. Barrymore schlüpft vollständig in Svengalis Haut und übernimmt mit seiner Präsenz die Kontrolle über den Film. Er verleiht dem Film manchmal Komik, manchmal Tragik, manchmal blanken Horror. Und über alledem thront stets seine ruhige Stimme, welche die Dialoge in einem herrlichen deutschen Akzent wiedergibt, durchsetzt mit typischen deutschen Ausrufen wie „Ja, ja!“, „Natürlich!“ oder auch „Mein Liebchen!“. Für unsere Ohren klingt es sehr eindrucksvoll, aber auch manchmal etwas unfreiwillig komisch, wenn Barrymore das englisch mit deutschem Akzent spricht, die deutsche Sprache aber in breitestem amerikanisch wiedergibt; vor allem Umlaute bereiteten Barrymore offensichtlich Probleme. Aber dies schmälert seine Performance in keinsten Weise. Im Gegenteil, **Svengali (1931)** gehört zu jenen Filmen, welche durch eine deutschsprachige Synchronisation unweigerlich ihres Flairs beraubt werden.

John Barrymore wurde nach der Premiere des Films von Kritik und Zuschauer gefeiert und der Oscar für den besten männlichen Hauptdarsteller regelrecht eingefordert. Aber es kam dann doch anders. Die Statuette wurde nicht an John Barrymore vergeben, sondern an seinen Bruder Lionel. John wurde noch nichtmal nominiert, wie übrigens sein ganzes Leben über kein einziges Mal.

An der Seite einer lebenden Legende zu spielen, fällt nicht leicht. Und Marian Marsh war sich dieser Herausforderung trotz ihres zarten Alters von gerade mal 16 Jahren durchaus bewußt. Marian Marsh hatte bereits für einen anderen Film vorgesprochen, doch war aufgrund ihrer Jugend abgelehnt worden. Für **Svengali (1931)** kam sie erneut ins Gespräch,

doch diese Rolle zu ergattern, erschien weitaus schwieriger. Der Grund hierfür war, daß John Barrymore das vertraglich zugesicherte Recht hatte, die Darstellerin der Rolle höchstpersönlich auszuwählen. So kam es, daß eine hochgradig nervöse Marian Marsh sich plötzlich in einem Auto wiederfand, welches sie zu Barrymores Anwesen brachte, damit sie dort im Beisein des großen Mimen und ihrer Mutter einen Screentest absolviere. Marian Marsh war sich der Ehre bewußt, aber dennoch schlotterten ihr die Knie, als sie durch das Tor zu Barrymores Anwesen fuhren. Barrymores Haus verstrahlte die für die goldenen Jahre des Kinos zum Klischee verkommene Grandesse von Filmstars. Es war eine riesige Villa, welche entlang der Tower Road auf einem Berggipfel über Beverly Hills thronte. Es war umgeben von einer großen gläsernen Menagerie, in welcher über 300 Tiere wohnten, darunter auch Maloney, Barrymores Lieblingsgeier und Haustier. Große Rasenflächen, Springbrunnen und sogar Wasserfälle gab es dort zu sehen. Selbst wenn man keinen unmittelbaren Respekt vor John Barrymore hatte, bei der Einfahrt in sein Anwesen trat dieser von alleine ein.



Trilby und Billie, zwei Liebende

Marians Mutter musste sie begleiten, weil Marian noch minderjährig war, aber in der Eingangshalle der Villa endete ihre Herrschaft über das Wohl ihrer Tochter. Sie blieb zurück, als die beiden Studiobosse Jack Warner und Darryl Zanuck Marian in ihre Mitte nahmen und sie die Treppe hinauf zu Barrymores Schlafzimmer geleiteten, denn Barrymore lag krank in seinem Bett. Da Barrymore zu jener Zeit als Playboy verschrien war, der keine Gelegenheit ausließ, um eine neue Wiese zu bepflanzen, kann man sich wohl vorstellen, wie Marians Mutter sich in diesem Augenblick fühlte. Selbst Jack Warner und

Darryl Zanuck hatten ihre Bedenken, als Marian alleine das gigantische Schlafzimmer Barrymores betrat. Doch Barrymore fasste das Mädchen nicht an, auch wenn anderes von ihm erwartet wurde. Er sprach mit Marian und willigte schließlich in eine ganze Serie von Screentests ein, welche bis zum Dezember 1930 andauerten.

Marian Marsh war nicht die einzige junge Frau, welche sich für diese Filmrolle interessierte. Die Aussicht, an der Seite Barrymores spielen zu dürfen, rief eine ganze Reihe von Stars und Sternchen auf den Plan. Doch kurz vor Weihnachten des Jahres 1930 erreichte Marian Marsh die Nachricht, daß Barrymore sie für die Rolle Trilbys ausgewählt habe. Auf einer Party, welche Mary Pickford und Douglas Fairbanks an jenem Abend veranstalteten, gab Marian mit offizieller Genehmigung von Jack Warner um 23 Uhr die Neuigkeit bekannt - und sorgte für eine Menge langer Gesichter mit künstlich aufgesetztem Lächeln in den Reihen der weiblichen Anwesenden. Aber letztlich gönnte doch jedermann dem netten jungen Mädchen die Chance ihres Lebens und Marian erhielt donnernden Applaus.

Nach der Bekanntgabe der Zusammenarbeit zwischen John Barrymore und Marian Marsh kochte die Gerüchteküche schier über, denn jedermann war natürlich bekannt, wie Marian zu ihrer Rolle gekommen war - alleine mit Barrymore in dessen Schlafzimmer. Auf diesen Aspekt beschränkte sich der Klatsch und Tratsch jedenfalls. Der 49 Jahre alte Schauspieler und eine (mittlerweile) 17 Jahre alte Novizin - eine *Liaison*? Das war genau das, was die Boulevardzeitungen haben wollten, ein millionenschwerer Darsteller mit 100.000 Dollar Gage auf der einen und die mit 300 Dollar Wochengage engagierte Schönheit auf der anderen Seite, aber gemeinsam unter einer Bettdecke. Die Kritiker und Neider Marians gingen sogar so weit zu behaupten, Barrymore habe ein Verhältnis mit ihr und habe ihr die Rol-

le nur gegeben, weil sie ihm im Bett gefällig sei. Und als bekannt wurde, daß Barrymore sie mit dem Kosenamen „My little Maid Marian“ belegte, war der Ofen ganz aus. Selbst Archie Mayo, der Barrymore vollends vertraute, verlor bei einer Kußszene beinahe die Nerven, als die auf dem Rücken liegende Marian ihre Arme um den Hals des gebeugt über ihr sitzenden Barrymore schlang und sich an seine Lippen regelrecht heransaugte. Nachdem die Klappe gefallen war, stürmte Mayo zu Marian Marsh und wollte von ihr wissen, wer ihr beigebracht habe, so zu küssen, wo sie das gelernt habe ... das konnte doch nur Barrymore gewesen sei, der unter Schauspielkollegen wegen seiner Arroganz und kollegialer Grausamkeit berüchtigte Darsteller, der Marian schon die ganze Zeit auf Rosen zu betten schien!

Marian Marsh schwor ihr ganzes Leben, daß nichts an den Gerüchten wahr gewesen sei. Ihre Beziehung zu Barrymore sei rein platonisch gewesen und Barrymore ein verständnisvoller und sie behutsam leitender väterlicher Freund. Er habe sehr großen Wert darauf gelegt, daß sie sich am Set wohlfühle und sich auch ständig vergewissert, daß dem so sei. Sobald Marian einen Fehler gemacht hatte, stellte er sich stets schützend vor sie. Marians Defizite arbeiteten sie gemeinsam auf, Barrymore gab ihr Schauspielunterricht und lehrte sie das korrekte Sprechen. Es war unvermeidlich, daß dies von Dritten bemerkt und entsprechend bewertet wurde. Warner Bros. gaben sich auch alle Mühe, die Gerüchte zum Vorteil des Films zu vermarkten, doch das Studio war stets besorgt, daß in ihnen ein Körnchen Wahrheit ruhen könnte.

Doch die angebliche Romanze war schnell vergessen, als **Svengali (1931)** seine Uraufführung hinter sich brachte. Die Szene, in welcher Trilby als Nacktmodell posiert, war skandalös genug, um alles Bisherige schlagartig in den Schatten zu stellen.



Marian Marshs nackte Beine ...



... und der Einsatz des Körperdoubles

Die Szene beginnt mit einer Ansicht der zeichnenden Künstler, Trilbys Beine befinden sich im Bildvordergrund. Dies ist eine Szene von unverhohlenen erotischer Natur und auch die erste Totale zeugt von der kalkulierten Absicht hinter diesem Effekt. Trilby steht hier auf ihrem Podest. Ihr Unterkörper wird von einer Stafette verdeckt und da Marian Marsh eine antik anmutende Vase in den Händen hält, sind auch ihre Brüste nicht zu sehen. Für das Anheizen der Fantasie des Publikums reichten diese Einstellungen jedoch allemal. Um dem Ganzen die Krone aufzusetzen, ließ Archie Mayo die wieder zu sich gekommene Trilby von ihrem Podest hechten und zwischen zwei Stafetten hindurch ist sie einen kurzen Augenblick nackt zu sehen.

Jedenfalls dachte das Publikum, sie sei hier nackt. In Wirklichkeit handelte es sich um ein Körperdouble, nicht um Marian Marsh selbst. Des weiteren trug die doppelnde Darstellerin in dieser Szene einen hautfarbenen Turnanzug, welcher auf einem Standbild auch zu erkennen ist. Es handelte sich also keineswegs um eine Nacktszene, aber ihre Kürze, welche nicht mehr als einen flüchtigen Blick auf den Körper der Darstellerin ermöglicht, machte sie zum Gesprächsthema Nummer Eins in der Fachpresse.

Dem großen Erfolg des Films tat dieser kleine Skandal jedoch keinen Abbruch.

Einen weiteren wichtigen Beitrag zur hohen Reputation des Filmes leistete der Verantwortliche für das Bühnendesign, Anton Grot. Er verlieh dem Film Kulissen, welche den spontanen Gedanken nahelegen, es handele sich um eine deutsche Produktion. Die Räume sind karg, von harten Kanten und weichen Rundungen dominiert, je nach dem jeweiligen Schauplatz. Der Film ist von unverhohlenen expressionistischer Abstammung, aber er ist keineswegs nur ein Plagiat. Anton Grot legte großen Wert darauf, daß die gezeigten Innenräume *stilvoll* sind. So unterscheiden sich die Sets auch stilistisch stark voneinander. Das Atelier der Künstler wirkt zielgerichtet und vielleicht auch etwas schmutzig. Svengalis Wohnung ist nicht minder expressionistisch und exotisch ausgelegt wie sein Bewohner. Die Innenansichten von Opernhäusern und Clubs wirken realistisch. Und die Modellbauten von Paris sowie die Straßenzüge sind leicht windschief, von rauchenden Schornsteinen dominiert und verströmen einen Flair der Gemütlichkeit. Das Bühnenbild erhielt eine der beiden Oscarnominierungen, welcher der Film insgesamt einheimste.

Da wir gerade von Modellbauten und Oscars sprechen: Die Modelle der Großstadt und die damit verbundenen Spezialeffekte sind auch sehr beeindruckend. Da es damals für Spezialeffekte noch keine eigene Kategorie bei der Verleihung der Academy Awards gab, wurde hierfür der Kameramann Barney McGill nominiert. Die Bilder des Films sind die meiste Zeit über eigentlich relativ durchschnittlich. Sauber fotografiert, hier ein Spot auf ein Gesicht, dort ein wenig Weichzeichner, eine herausragende Leistung ist in ihnen aber nicht zu erkennen. Dies relativiert sich jedoch umgehend bei der Ansicht der Spezialeffekte. Das grauenvolle Antlitz Svengalis, während er Trilby hypnotisiert, wurde zur Legende innerhalb der Branche. Seine Augen, welche an den Dotter von Spiegeleiern erinnern, wurden und werden vor allem in Horrorfilmen ständig zitiert. Das prominenteste Beispiel hierfür dürften die kontaktlinsenversehenen Augen der Dämonen in Sam Raimis **The Evil Dead (1982)** sein.

Eine ungeheuer beeindruckende photographische Leistung ist der Spezialeffekt in der Szene, in welcher Svengali aus der Ferne die schlafende Trilby zu sich ruft.

Diese Szene ist trotz dreier Schnitte klasse gemacht. Svengali steht frei im Raum, bewegungslos. Die Kamera nähert sich ihm von hinten und umkreist ihn dann langsam, vorbei an einem Klavier, bis man Svengalis Gesicht schräg von links vorne sieht.

Nun folgt ein Close-Up auf Svengalis Augen. Die Kamera verharrt einen Moment, dann beginnt sie sich in eine Totale zurückzuziehen. Doch die Rückwärtsfahrt der Kamera endet nicht und hier kommt die Stelle, welche auch noch heute beeindruckend vorführt, daß einst komplexe Spezialeffekte auch ohne virtuelle Welten aus dem Computer möglich waren. Die Kamera fährt rückwärts und noch immer auf Svengalis Gesicht ausgerichtet durch ein geschlossenes(!) Fenster hindurch und noch einige hundert Meter über die Dächer von Paris zurück, bis Svengali selbst nur noch als kleiner Punkt in der Ferne auszumachen ist. Nun sind die Häuser eindeutig als Modelle zu erkennen, aber das Wichtige dabei ist: Der Übergang zwischen dem real gefilmten John Barrymore und McGills Modellwelt ist es nicht.

Nun kommt der zweite Schnitt, da ein weiteres Modell zum Einsatz kam. Die Kamera dreht sich einige Zeit nach rechts, bis der Blick auf ein anderes Haus frei ist. Nun beginnt das umgekehrte Spiel: die Kamera fährt auf das weit entfernte Haus und schließlich auf eine leicht geöffnete Balkontür zu.

Hier folgt der dritte Schnitt. Die Kamera ist nun in Trilbys Schlafzimmer und die Szene endet mit einer Naheinstellung auf das schlafende Mädchen.

Diese Szene schildert vortrefflich, wie Svengali seine Gedanken (seine Macht?) auf die Reise durch die Nacht schickt, zu Trilby, welche er auf diese Weise zu sich ruft. Und nun weckt sie Assoziationen, nämlich zu Vampirfilmen, besonders zu Verfilmungen von Stokers *Dracula*-Stoff. Auch hier finden wir ständig Szenen, in welchen der Vampir seine weiblichen Opfer und Renfield unter seinen Bann zwingt. Doch witzigerweise schafft es bis heute kein Vampirfilm, diesen Ruf des Vampirs so geschickt zu visualisieren, wie es Barney McGill und Archie Mayo in **Svengali (1931)** taten - und sollte dies doch einmal der Fall sein, wird es wohl streng nach einem Plagiat riechen, denn diese Originalszene ist

Die Kamerafahrt über die Dächer von Paris



Die Kamera fährt um Svengali herum ...



... es gibt einen Close-Up auf sein Gesicht ...



... die Kamera zieht sich zurück ...



... bis über die Dächer von Paris hinweg ...



... dann dreht sie sich zu Trilbys Haus ...



... und fährt schließlich durch die Schlafzimmertür

technisch vielleicht nicht perfekt, aber inhaltlich und dramaturgisch das Nonplusultra.

Unter all den lobenswerten Eigenschaften, welche **Svengali (1931)** unbestreitbar vorweist, ist natürlich eine ganze Reihe von Defiziten nicht zu leugnen. Marian Marsh mag ungeheuer niedlich und von John Barrymore handverlesen sein, aber dennoch ist ihr Schauspiel nicht in vollem Umfang befriedigend. Die Öffentlichkeit war von Barrymores Leistung so sehr begeistert, daß die anderen Schauspieler des Films häufig übersehen wurden und somit auch kaum jemand zur Kenntnis nahm, daß Marian Marsh die eigene Unerfahrenheit oft deutlich anzusehen ist. In einem Stummfilm wäre sie absolut überzeugend gewesen, aber ein Tonfilm wie dieser verlangt von einer Hauptdarstellerin, daß sie sprechen und sich ihren Text merken kann. Barrymore hatte Marian Marshs Probleme erkannt und ihr sehr viel beigebracht, aber sie wirkt den ganzen Film über latent unsicher - eben so wie eine Schauspielanfängerin, welche zum ersten Mal auf der Bühne steht.

Auch ist die Geschichte sehr inkonsequent erzählt. Man wird den Eindruck nicht los, daß Archie Mayo nicht wusste, in welche Richtung er den Film steuern sollte. Das erste Viertel des Films trotz vor einem herzhaften Maß an intelligentem Humor, von den Dialogen bis zum Schauspiel. Der Film wäre eine hervorragende schwarze Komödie geworden, hätte Mayo dies bis zum Ende durchgezogen und nicht an der Stelle, in welcher Trilby von Svengali zum ersten Mal hypnotisiert wird, einfach abgebrochen. Der Film versucht sich auch als Liebesgeschichte und kratzt Svengalis Sehnsucht nach einer Trilby, welche ihn aus eigenem Antrieb liebt, auch an. Aber eben nicht konsequent genug, Mayo läßt dieses Thema wieder fallen wie eine heiße Kartoffel. Als reiner Horrorfilm ist **Svengali (1931)** zu sehr mit romantischen versaut und als reines Drama ist er wiederum zu horrorlastig.

Großartigen Tiefgang bietet die erzählte Geschichte auch nicht; lediglich das sich ständig wiederholende Motiv von Trilbys Fuß, sowohl vor der Kamera als auch als Zeichnung Billies an der Tür des Ateliers, suggeriert diesen, aber das klärt sich recht schnell, wenn man weiß, daß der Plural von Trilbys Name, *trilbies*, ein englischer Slangausdruck für „sexy Füße“ ist.

Egal, unter welchen Erwartungen man sich den Film ansieht, man wird von ihm enttäuscht werden und ihn nur als durchschnittlich einstufen. Irgendetwas, worüber sich meckern läßt, findet sich bei einem Film wie diesem immer.

Wenn Sie sich **Svengali (1931)** ansehen - und glaube Sie mir, alleine John Barrymore und einige Horrorszenen sind ein Ansehen wirklich wert -, dann erwarten Sie am besten genau dies. Das grandiose und wahrhaft oscarreife Schauspiel John Barrymores, der bezaubernde Charme Marian Marshs und kurze Augenblicke des Grauens machten **Svengali (1931)** zu der besten Verfilmung des Romans von George du Maurier und trotz der erzählerischen Mängel zu einem Highlight des Jahres 1931.

Es ist kein epochales Meisterwerk des Horrors. Aber eine kleine Perle, welche man kennen sollte.

Kapitel 49

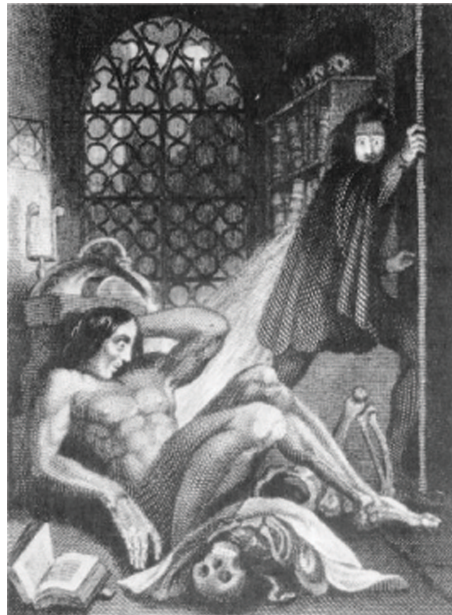
Die Mythen: Im Labor von Dr. Frankenstein

Als Mary Wollstonecraft Shelley im Sommer des Jahres 1816 ihren ersten Entwurf der Gestalt des Dr. Frankenstein er sann, konnte sie nicht ahnen, welche Lawine sie hiermit in Gang setzen würde. Ihr Dr. Frankenstein, ein Wissenschaftler, welcher dem Tod ein Schnippchen schlagen möchte, deshalb aus Leichenteilen eine Kreatur zusammensetzt und am Ende zusammen mit ihr den Tod findet, wurde zum Prototypen des verrückten Wissenschaftlers, des *mad scientists*.

Doch was bedeutet dieses ständige Gerede von einem Prototypen überhaupt, was hat dieser *mad scientist* bewirkt und was ist seine kulturelle Bedeutung? Wir werden uns nun auf die Suche nach den Antworten begeben und uns ansehen, inwiefern der verrückte Wissenschaftler Mary Shelleys für die Entwicklung des Films von Bedeutung ist.

Aus heutiger Sicht betrachtet, fällt eine Definition des *mad scientists* relativ leicht.

Es handelt sich um einen klischeehaften, stereotypen und fiktiven Charakter aus dem Gebiet der Belletristik und des Films. Hierbei befindet er sich in bester Gesellschaft gleichartiger Charaktere wie der *femme fatale*, der *damsel in distress*, weiser alter Männer mit langen Bärten oder proletenhafter Privatdetektive in langen Trenchcoats, Zigaretten im Mundwinkel und coolen Sprüchen auf der Lippe. Wie all diese Charaktere von der Stange ist auch der *mad scientist* genauer definierbar. Es handelt sich bei ihm stets um einen Wissenschaftler (ach was!), allerdings von einer skurrilen Sorte. Er ist böartig, sträflich leichtsinnig oder ganz einfach völlig kirre. Er umgibt sich mit einer Vielzahl eigenartiger Apparaturen, bei welchen nicht ihre Funktion das Ziel ist, sondern die Erzeugung möglichst vieler brummender Geräusche, zuckender Blitze und in Destillierapparaten vor sich hinblubbernder bunter Flüssigkeiten. Egal, was er tut, er hält sich stets für einen Heilsbringer oder handelt zumindest im Glauben, das Richtige zu tun; das Böse, welches er bewirkt, sieht er nicht oder erst dann, wenn es zu spät ist. Des wei-



Frankenstein, or the Modern Prometheus: Illustration der englischen Buchausgabe von 1831

teren haben *mad scientists* die Angewohnheit, am Ende eines Films zu sterben - und wenn sie es hier nicht schaffen, dann wenigstens am Ende des nächsten Sequels.

Doch dies war natürlich nicht immer so. Der *mad scientist*, wie wir ihn heute kennen, ist eine historisch gewachsene Figur, deren Ursprung bei Mary Shelley liegt. Diese historische Entwicklung schauen wir uns nun an. Wir werden hier eine Reihe von Beispielen bekloppter Wissenschaftler kennenlernen, was sie bezweckten und wie miserabel ihr Tun endete. Ich heiÙe Sie willkommen im Labor von Dr. Frankenstein!¹

Die Anfänge

Drei Jahrzehnte nach *Frankenstein, or the Modern Prometheus* veröffentlichte Nathaniel Hawthorne anno 1848 seine Kurzgeschichte *The Birthmark*. Hawthorne erzählt von Aylmer, einem profilierten Wissenschaftler, der glücklich mit seiner Frau Georgiana verheiratet ist. Georgiana hat auf ihrer linken Wange ein Muttermal und irgendwann beginnt dieses, Aylmer zu stören. Das Muttermal muß weg. Aylmer steigert sich zunehmend in einen Wahn hinein und das Problem erscheint ihm so immer dringlicher. Dann macht er auch noch seine anfangs skeptische Frau verrückt, bis sie das Mal selbst nicht mehr ertragen kann. Aylmer verschwindet zusammen mit seiner Frau und seinem Golem Aminadab in seinem Laboratorium und mixt ein Gebräu zusammen, welches das Muttermal bleichen soll. Georgiana trinkt es - und stirbt.

Aylmer, eine Kreuzung aus Wissenschaftler und Magier (wobei die Grenze zwischen ihnen damals wahrlich nicht immer sauber zu ziehen war), spielte hier mit den Mächten der Natur herum und musste bitter dafür bezahlen. Sein Gebräu bleichte nicht nur die Wange seiner Frau, sondern auch ihre Lebenskraft. Wie auch bereits Dr. Frankenstein wusste Aylmer nicht, wo seine Grenzen sind und das einzige, was ihn noch regierte, waren zwei für *mad scientists* symptomatische Dinge: Übermut und Selbstzweck. Dr. Frankenstein dachte noch, er betreibe seine Forschungen im Dienste der Allgemeinheit, aber Aylmer war bereits ein Egomane, der an seiner Frau herumexperimentierte, weil ihm ihr Aussehen nicht mehr passte, obwohl es ihm zum Zeitpunkt ihrer Heirat nichts ausgemacht hatte - und dies alles nur, weil er es inzwischen nicht mehr ertragen konnte, daß irgendetwas in seinem Leben nicht perfekt ist.

Dr. Frankenstein und Aylmers größte Fehler waren, daß sie versuchten, Gott in sein Handwerk zu pfuschen. Die Geschichten über sie haben einen religiösen Unterton. Der *mad scientist* aus Robert Louis Stevensons *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, der im Jahr 1885 das Licht der Welt erblickte, handelte aus weltlicheren Beweggründen.

Dr. Jekyll möchte beweisen, daß sich jeder Mensch aus einer guten und einer bösen Seele zusammensetzt und daß die Dominanz einer der beiden Seiten über den Charakter einer Person entscheidet. Daher mixt er ein Gebräu zusammen, welches die passivere Seite zum Vorschein bringen soll. So weit, so gut, hier kann man noch nicht meckern, aber Dr. Jekyll wird in dem Moment suspekt, als er übermütig beschließt, das Experiment ohne Umschweife an sich selbst durchzuführen. Die Grenzen der seriösen Wissenschaft läßt er in diesem Augenblick hinter sich und es verwundert nicht, daß er süchtig nach seiner selbstgeschaffenen Droge wird. Als Mr. Hyde streunt er durch das nächtliche London und lebt unerkannt die Triebe aus, welche er sein ganzes Leben lang unterdrückte. Der unbescholtene und angesehene Arzt wird in der Nacht zu einem Verbrecher.

Dr. Jekyll war der erste *mad scientist* der Literaturgeschichte, welcher sich nicht mit Gott anlegte, sondern zunehmend aus purem Egoismus handelte. Spaß an der Freude war seine Motivation und auch, nachdem er sich der Konsequenzen seiner Experimente bewußt wurde, dachte er nicht daran, mit ihnen aufzuhören. Dr. Frankenstein versuchte wenigstens

¹Den an dieser Stelle einsetzenden Donner und die Blitze müssen Sie sich jetzt selbst vorstellen. Aber sie sind da, ehrlich.

noch, seine Kreatur zu vernichten. Aylmer hatte keine Zeit mehr, um zu reagieren und musste daher seine Strafe akzeptieren. Dr. Jekyll hingegen zeigte in seinem Ehrgeiz vor allem Dummheit in einer neuen Dimension. Er ist der Prototyp des schurkischen Wissenschaftlers, der in seinem Wahn gegen menschliche Maßstäbe verstößt und nicht nur gegen göttliche Gebote. Dr. Jekyll sorgt noch heute für Nachfahren in der Welt des Films, die alle den Fehler begehen, ihr Wissen und ihr Talent für ihre eigenen Ziele einzusetzen und nicht, wie ursprünglich beabsichtigt, im Sinne des Gemeinwohls.

Sechs Jahre nach der Veröffentlichung von Stevensons Roman erschien in Frankreich Jules Vernes Erzählung *Le château des Carpathes*. Verne plünderte hier Motive Bram Stokers und siedelte die Handlung der Geschichte in dem titelgebenden Karpathenschloß an. Die hiermit verbundene Assoziation mit dunkeln Schlössern voller Fledermäuse und heulenden Wölfen war durchaus kalkuliert. Verne reicherte dieses Ambiente dann noch mit etwas technischem Firlefanz an und plazierte darüber hinaus noch einen *mad scientist* namens Orfanik in dem Gemäuer.

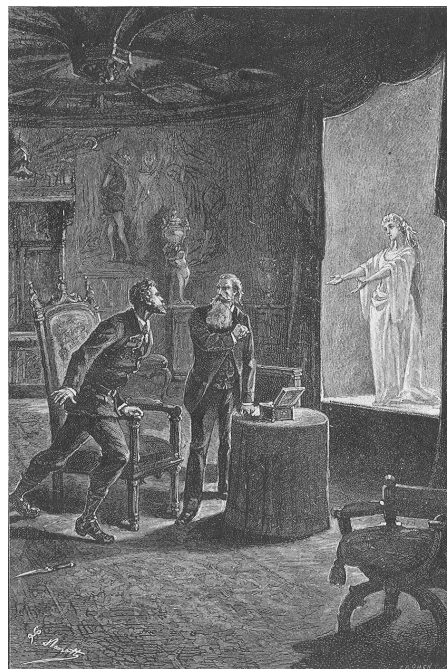
Le château des Carpathes erzählt, wie in einem verlassenen Schloß plötzlich wieder die Lichter angehen und die Schornsteine zu qualmen beginnen. Wer wohnt dort? Etwa Geister? Oder gar Dämonen? Der Förster Dic Neck und der Quacksalber Patak machen sich auf den Weg, um das Geheimnis zu ergründen. Die Reise zum Schloß endet in gruseligen Erfahrungen und die beiden brechen voller Angst ihre Expedition ab. Der Reisende Franz von Telek interessiert sich jedoch sehr für ihren Bericht.

In dem Schloß wohnt der exzentrische Rudolph von Gortz, ein Opernfanatiker der extremsten Sorte. Um ungebetene Besucher abzuwehren, hat er mit Hilfe des bei ihm lebenden Erfinders Orfanik eine Fassade aus technischen Spielereien um das Schloß gezogen, welche ungebetenen Besuchern Angst einflößen und sie somit verjagen sollen.

Franz von Telek sieht sich das Gemäuer genauer an und trifft dort auf die Operndiva *La Stilla*. Diese war ihm einst versprochen, bis sie auf tragische Art und Weise während eines Auftritts verstarb. Doch nun steht sie vor ihm! Rudolph von Gortz muß sie entführt haben!

Doch am Ende findet er heraus, daß *La Stilla* lediglich das Werk von Orfanik ist. Im Auftrag von Rudolph von Gortz, der die Diva euphorisch verehrt, konservierte er ihre Stimme auf einer Tonwalze und mit Hilfe komplizierter technischer Apparaturen wie einer holographischen Kamera schaffte Orfanik es, lebensechte Bilder der Diva zu erzeugen. Und zum Schluß legt eine Explosion das Karpathenschloß in Schutt und Asche, wie es sich für das Heim eines *mad scientists* gehört, denn schließlich dürfen keine Ergebnisse seiner Forschung der Nachwelt erhalten bleiben.

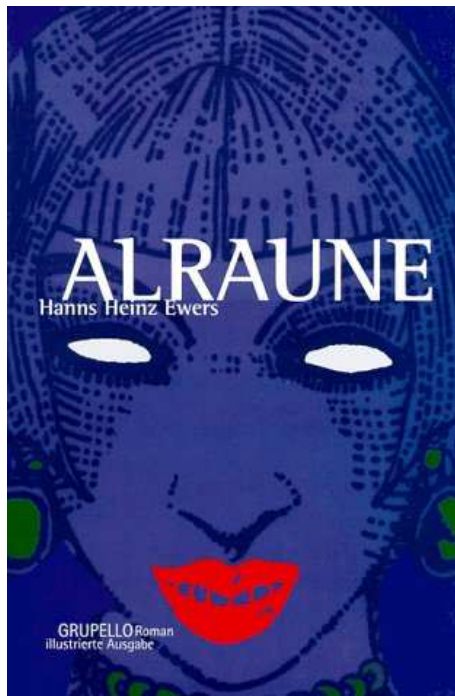
Im Jahr 1896 verlieh H.G. Wells dem *mad scientist* ein noch nie dagewesenes Maß an Grau-



Franz begegnet Rudolph von Gortz und dem künstlichen Bildnis seiner Angebeten (Holzstich aus der Originalausgabe)

en. In *The Island of Dr. Moreau* wurschtelt Dr. Moreau auf einer idyllischen Südseeinsel an einem ungeheuren Experiment vor sich hin. Er kreuzt Eingeborene mit Tieren, um so eine neue Art von Untermenschen zu schaffen. Der Schiffbrüchige Edward Prendick kommt Dr. Moreau und seinen bestialischen Experimenten auf die Schliche.

H.G. Wells war ebenso wie Jules Verne ein Autor, welcher stets die aktuellsten wissenschaftlichen Ideen benutzte, um seine eigenen Visionen der Zukunft zu entwickeln. In *The Island of Dr. Moreau* brachte er viele Fragen der Wissenschaft seiner Zeit unter einen Hut. Er behandelte die Gefahren, welche im unverantwortlichen Umgang mit der Forschung lauern, er stellte die Frage nach den moralischen Grenzen von Wissenschaftlern und erforschte auf seine Weise die menschliche Identität und Darwins Evolutionstheorie. Sein Schöpfung des Dr. Moreau ist die konsequente Weiterentwicklung von Shelleys Dr. Frankenstein; er verfolgt nicht die Schöpfung neuen Lebens, sondern gleich die Erschaffung einer neuen Art von Lebewesen. Auch hier kommen wieder religiöse Motive zum Tragen, die in Kontrast zu Darwins Forschungsergebnissen stehen. Hat Gott das Leben geschaffen? Oder war es Evolution? Wenn nicht Gott, darf der Mensch dann eingreifen? Dr. Moreau erhält seine Antwort in Form des unabwendbaren Niedergangs.



Alraune - Cover der gebundenen deutschen Ausgabe von 1993, Verlag Gruppello

Auch Hanns Heinz Ewers bediente sich des Frankenstein-Motivs, als er im Jahr 1911 *Alraune* erdachte. Ewers war ein von grundauf unbequemer Schriftsteller, welcher stets darauf erpicht war, die Abgründe der Seele zu erforschen. Ewers wurde bereits zu Lebenszeiten tabuisiert. Erst wegen seiner ausschweifenden Drogen- und Alkoholexzesse, doch auch Werke wie *Alraune* und *Horst Wessel* schufen ihm nicht nur Freunde. 1934 erhielt er totales Schreibverbot und verfasste von nun an vornehmlich Satiren auf das Dritte Reich. *Alraune* ist sein bestes Werk.

Der Student Frank Braun, sein Onkel der Geheimrat und der exzentrische Wissenschaftler Jakob ten Brinken stoßen auf eine Alraunewurzel und den sie begleitenden Mythos und beschließen, künstliches Leben zu schaffen. Sie befruchten mit dem Samen eines Lustmörders die Hure Alma Raune. Das Produkt dieser künstlichen Befruchtung ist Alraune, die Verkörperung dieses Mythos. Wie auch bereits Dr. Frankenstein gehen Alraunes Schöpfer und ihre unmittelbare Umwelt durch sie zugrunde.

Als aufmerksamer Leser erinnern Sie sich wohl daran, daß *Alraune* bis zum Jahr 1930 vier Verfilmungen des Stoffes nach sich zog. Auf Details der Handlung müssen wir daher wohl nicht weiter eingehen. Falls Sie mehr über dieses Frühwerk des erotischen Horrors erfahren möchten, dann lesen Sie am besten gleich den originalen Roman. Er ist locker geschrieben, unterhaltsam und sollte in keiner Sammlung der Horrorliteratur fehlen.

Die weitere Entwicklung des *mad scientists* lag von nun an hauptsächlich in den Händen der Filmindustrie. Und dort gab man sich durchaus Mühe, den durchgeknallten Wissen-

schaftler in den Genres des Horrors und der Science Fiction zu etablieren.

Der erste Film, welcher einen *mad scientist* einem großen Publikum nahebrachte, war **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)**. Sicher, es gab schon zuvor Kurzfilme, welche verrückte Wissenschaftler zeigten, allen voran natürlich **Frankenstein (1910)** und fünf Adaptionen von *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Aber diese Filme transportieren entweder den verrückten Wissenschaftler nicht auf die Leinwand, es mangelt aufgrund schlecht oder gar nicht ausgearbeiteter Charaktere an dem notwendigen psychologischen Tiefgang oder sie sind schlichtweg zu kurz, um sich auf den Wissenschaftler so zu konzentrieren, wie es notwendig wäre, um ihn als Bösewicht zu etablieren.

Das Cabinet des Dr. Caligari (1919) hingegen machte Caligari zur heimlichen Hauptperson des Films.

Caligari ist ein Hypnotiseur, welcher mit dem Schlafwandler Cesare durch die Lande zieht und diesen auf Jahrmärkten präsentiert. Einst ein angesehenener Mediziner, fühlt sich Caligari nun zu dem Verbrechen hingezogen und veranlaßt Cesare, Diebstähle und Morde zu begehen.

Dr. Caligari liefert jedoch nur das Grundgerüst des *mad scientists*. Verrückt ist er und ein Wissenschaftler ist er auch, aber er ist etwas zu verbrecherisch orientiert und forscht nicht aktiv. Man könnte ihn auch durch einen Gangsterboß wie Dr. Fu-Manchu ersetzen, es würde genauso funktionieren. Doch Dr. Caligari wurde zu einer Kultfigur und sein Name zu einem geflügelten Wort. Als der psychotische ehemalige Irrenarzt mit kriminellen Anwendungen stand er für eine ganze Reihe von Superschurken Pate und galt während der Stummfilmzeit als Symbol für die Fehlritte der Wissenschaft.



Dr. Caligari aus **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)**

Ein Jahr später schlug die Stunde von Dr. Jekyll in **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920,I)**. Auf diesen Film werden wir zu einem späteren Zeitpunkt nochmal zu sprechen kommen, weshalb wir ihn jetzt locker und flockig überspringen. Denn im Jahr 1925 wartet ein weiteres Exemplar aus der Gattung des *mad scientists* auf uns. Dieser Physiker hat sich der Science Fiction verschrieben, aber verrückt ist er allemal.

In René Clairs *Paris qui dort (1925)* erwacht eines Tages ein junger Mann namens Albert. Alles sieht völlig normal aus, bis er die Straßen von Paris betritt. Sie sind wie ausgestorben und es scheint, als sei er der einzige Mensch in der Stadt. Albert irrt einige Zeit verwundert umher. Nach einiger Zeit trifft er zwar noch auf einige andere Personen, genauer gesagt einen reichen Mann, einen Piloten und eine Flugreisende, aber Paris ist wie leergefegt. Da sie nichts Besseres mit ihrer Zeit anzufangen wissen, nisten sich Albert und seine neuen Bekanntschaften in der luftigen Höhe des Eiffelturmes ein.

Der Grund für die ausgestorbene Stadt ist, wie könnte es anders sein, ein *mad scientist*. Der etwas wirre Physiker hat in seinem Haus ein Strahlenexperiment durchgeführt und hierbei aus Versehen die Zeit eingefroren. Aus diesem Grunde steht Paris still.

Paris qui dort (1925) war Vorbild für einige Filme, welche sich des Motivs der entvölkerten Großstadt bedienen. Die bekanntesten Nachzieher sind **The Omega Man (1971)** und **28 Days Later (2002)**. Doch in keinem von ihnen liegt die Ursache in einem trottelligen Wissenschaftler, der einen Hebel umlegt, ohne sich vorher über die Konsequenzen Gedanken zu machen.

Noch im gleichen Jahr präsentierte Roland West seinen Film **The Monster (1925)**. In die-

sem Film spielt Lon Chaney den psychotischen Irrenarzt Dr. Ziska, welcher sich in einem verlassenen Irrenhaus einnistet und dort mit der Unterstützung seiner Gehilfen Caliban und Rigo seine ganz privaten Forschungen betreibt. Als Nachschub für seine Experimente bedient sich Dr. Ziska der Einwohner eines nahegelegenen Örtchens und Durchreisender, welche Rigo mit skurrilen Methoden wie einem auf die Straße herabgelassenen riesigen Spiegel, der Autos in den Graben fahren läßt, für ihn einsammelt.



Gleich wird Dr. Ziska seine gerechte Strafe erhalten
(**The Monster** (1925))

Nachfolgern hinter sich herschleppen. Dies liegt nicht unbedingt in der Qualität dieses Films begründet, denn **The Monster** (1925) war lediglich erfolgreich und kein legendäres Meisterwerk des Kinos und früher oder später wäre diese Entwicklung auch anderweitig vollzogen worden, aber **The Monster** (1925) gehört hier zu den großen Pionieren.



Rotwang und seine Schöpfung Hel
(**Metropolis** (1926))

figur einer stillen Revolution, welche gegenseitiges Verständnis zwischen der Oberschicht und der Arbeiterklasse propagiert. Hel soll als Doppelgänger Marias einen beruhigenden Einfluß auf die Arbeiter der Stadt ausüben. Wie jede Arbeit eines *mad scientist's* geht dies jedoch gehörig schief; Hel erweist sich als unkontrollierbar und hat nur Chaos und Zerstörung im Sinn.

Diese grundsteinlegenden *mad scientist's* fanden durchaus ihre Trittbrettfahrer in anderen Filmen der Stummfilmzeit, keine Frage. Aber diese waren dann wirklich nur Kopien. So

Als Dr. Ziska die hübsche Betty und ihren Begleiter Amos entführt, ruft er Johnny auf den Plan, der Betty ziemlich anheimelt. Johnny wird Zeuge, wie Dr. Ziska versucht, die Seelen von Betty und ihres Freundes Amos die Körper tauschen zu lassen. Doch Ziska hat die Rechnung ohne Johnny gemacht. Nach einigen atemberaubenden Abenteuern wie zum Beispiel ein Kampf zwischen Johnny und Rigo auf Telegraphenmasten, wird der böse Dr. Ziska von Johnny ausgetrickst, auf einem elektrischen Stuhl festgeschnallt und gegrillt. Hier haben wir ihn endlich, den bösen und gemeinen *mad scientist* par excellence! Lon Chaney's Dr. Ziska sollte Heerscharen von

Was Dr. Ziska noch fehlte, lieferte Fritz Lang eineinhalb Jahre später mit **Metropolis** (1926) nach: einen *mad scientist* mit wirrem Haar und irrem Blick.

In diesem Film lernen wir den Erfinder Rotwang kennen, ein völlig verrücktes Genie. Rotwang ist besessen von seiner vergangenen Liebe zu einer Frau namens Hel. Diese wurde ihm von Joh Fredersen, dem Magistraten von Metropolis, ausgespannt und starb bei der Geburt ihres Sohnes Freder. Hel bestimmt Rotwangs Leben immer noch so sehr, daß er einen Roboter baut, welcher Hel ersetzen soll. Auf Anweisung Joh Fredersens verleiht er dem Roboter das Antlitz von Maria, der Leit-

richtig los ging es dann in den 30er Jahren, in welchen die alten Forscherlegenden und auch ein Neuankommeling dann so richtig loslegten und die Welt des Films dauerhaft prägten. Diese drei gemeingefährlichen Weißkittel, nämlich Dr. Frankenstein, Dr. Jekyll und Jack Griffin, sind bis heute einfach nicht totzukriegen. Und gegen Ende der 50er Jahre kam dann noch André Delambre mit ins Spiel, der einen komplett neuen Einfall hatte, und mit diesem ebenfalls heftig gegen die Wand lief - aber nicht, ohne sich vorher noch Erben seines aberwitzigen Einfalls zu suchen, welche den Irrsinn noch weiterhin am Leben erhalten. Jetzt ist es an der Zeit, Ihnen diese gebildeten Herrschaften einzeln vorzustellen.

Curriculum Vitae: Baron Frankenstein

Victor Frankenstein wurde in Neapel geboren, als jüngster Sproß einer traditionsreichen und angesehenen Familie. In seinem väterlichen Stammbaum finden sich vor allem Beamte und auch sein Vater war noch im Dienste des Staates tätig, bis er die Tochter eines verstorbenen Freundes, Caroline, heiratete. Caroline war von kränklicher Natur und so begaben sich die Frankensteins auf häufige Reisen und auf einer solchen erblickte der kleine Victor das Licht der Welt. Victor wuchs mit Elisabeth Lavenza auf, der Tochter eines Adligen aus Mailand. Elisabeths Mutter war im Kindbett gestorben und ihr Vater, ein glühender Revolutzler, fand einen gewaltsamen Tod. Die Frankensteins nahmen die verwaiste und verarmte Elisabeth in ihre Familie auf und im Laufe der Jahre entwickelten sich zwischen Victor und Elisabeth die zarten Bande gegenseitiger Zuneigung.

Victors Leidenschaft für die Wissenschaft wurde bereits geweckt, als er gerade mal 13 Jahre alt war. Er war zutiefst beeindruckt von der Arbeit klassischer und belächelter Alchemisten wie Paracelus, Cornelius Agrippa und Albertus Magnus. Er verschlang ihre Bücher und folgte ihren Motiven, doch als er Zeuge eines Blitzschlages wurde, welcher eine alte Eiche in Brand setzte, wandte er sich diesen alten Idolen ab. Es war die Zeit der Aufklärung und die Elektrizität und der Galvanismus waren eines der aufregendsten neuen Themen der zeitgenössischen Forschung. Victor war von diesen Beobachtungen fasziniert.

Als Victor 17 Jahre alt wurde, schickten seine Eltern ihn zur Universität im bayerischen Ingolstadt. Der Gedanke hinter dieser Ausbildung war, Victor etwas liberalere Wissenschaft zu vermitteln. Doch dieser Versuch schlug fehl. Victors Studienzeit war geprägt von Konflikten und Auseinandersetzungen mit seinen Professoren, welchen er des öfteren seine Ansichten von Wissenschaft und Forschung unterbreitete und sie aufforderte, ihr eigenes Verständnis der Naturwissenschaften gründlichst zu überdenken.

Die Aufklärung war eine noch junge Form der Wissenschaft und Reibungspunkte mit seinen in der traditionellen Forschung verwurzelten Professoren unvermeidlich, doch einer von ihnen erwies sich hier als toleranter. Professor Waldmans Forschung war unter den Kollegen äußerst umstritten, denn er erforschte die Natur und Gottes Schöpfung und hinterfragte sie, anstelle sie als Gegebenheit zu betrachten. Er erforschte den Blutkreislauf, die Atmung und die Luft, welche wir atmen. Er kollidierte somit regelmäßig mit der altingesessenen religiösen Philosophie, welche in den Hörsälen verbreitet wurde, doch in Victor fand er einen willigen Gehilfen. Waldman begann, Victor aktiv zu fördern, denn er war stark interessiert an einer Verbindung der alchemistischen Philosophien mit der aufgeklärten modernen Wissenschaft. Victor stürzte sich voller Begeisterung in die Arbeit - zu sehr, denn nach zwei Jahren der Forschung begann er, das Gefühl für die richtige Relation zwischen Wissenschaft und Moral zu verlieren. Während es noch durchaus als angemessen erscheint, elektrische Experimente mit Froschschenkeln durchzuführen, trieb ihn sein Ehrgeiz so sehr an, daß er begann, Gott ins Handwerk zu pfuschen und sich somit auch von den Zielen der Wissenschaft seiner Zeit abzuwenden. Es ging ihm nicht mehr darum, das Leben zu verstehen. Stattdessen wollte Frankenstein den Tod besiegen und neues Leben aus totem Gewebe erschaffen.

Victor Frankenstein war erstmals in **Frankenstein (1910)** auf der Leinwand zu sehen, aber

seinen ersten großen und seiner Person gerecht werdenden Auftritt hatte er in James Whales **Frankenstein (1931)**. Nun war er nicht mehr zu einem Auftritt als Randfigur verdammt, sondern konnte die Bühne endlich für sich selbst und seine Experimente, und später seinen Wahnsinn, nutzen.

Für **Frankenstein (1931)** änderte Victor seinen Namen in Dr. Henry Frankenstein. Zusammen mit seinem Assistenten Fritz plünderte er Friedhöfe und schleppte frisch beerdigte Leichname in sein Laboratorium, um aus ihren Körperteilen den perfekten, künstlichen Menschen zu formen. Für einen perfekten Menschen benötigt man jedoch ein perfektes Gehirn und so befahl Frankenstein seinem Assistenten, aus der Universität ein solches zu stehlen. Doch Fritz beschädigte das Gehirn und brachte somit jenes eines abnormalen Verbrechers zurück. Der nichtsahnende Frankenstein implantierte dieses Gehirn und mit Hilfe eines Gewittersturms gab er seiner zusammengenähten Kreatur das Leben.



*Frankenstein flößt in **Frankenstein (1931)** seiner Kreatur das Leben ein*

Frankenstein beging hier einen kapitalen Fehler. Dieser Fehler war, daß Frankenstein viel zu zweckorientiert arbeitete, als er seine Kreatur zusammensetzte. Er war sich nicht darüber im Klaren, daß ein sauberes Design ebenso wichtig ist wie ein reibungsloses Funktionieren des Produkts, wenn es nicht nur Entsetzen unter den Mitmenschen verbreiten soll. Doch seine Kreatur war genau das Gegenteil einer charismatischen Gestalt. Ein massiger, mit Narben bedeckter Körper, ein schon beinahe rechteckiger Kopf und zwei Elektroden an seinem Hals erweckten nicht den Eindruck, als ob dieser Geselle ein angenehmer Umgang wäre. Nachdem die Kreatur aus Fran-

kensteins Laboratorium ausgebrochen war und sich in der näheren Umgebung Morde ereigneten, stand die Schuldfrage ohne Umschweife fest. In einer alten Windmühle kam es zu der vorerst letzten Begegnung zwischen Frankenstein und seiner Kreatur, während sich vor der Mühle der Mob versammelte und das Gebäude in Brand steckten.

Henry Frankenstein zeigte von Anfang an, daß er der bis dahin übelste *mad scientist* sein würde. Er trug nicht nur die Verantwortung für die Toten, welche auf das Konto seiner Kreatur gingen, sondern er hätte das Experiment nie durchführen dürfen - zumindest nicht auf diese Art und Weise. In dem Moment, in welchem Frankenstein den Beschluß fasste, eine solche Kreatur zu erschaffen, verließen ihn jegliche Skrupel. Seine persönlichen Ziele waren ihm von Beginn an wichtiger als die Werte der Gesellschaft und somit erschien es ihm fälschlicherweise als gerechtfertigt, Leichen aus ihren Gräbern zu pahlen und Gehirne zu stehlen. Frankenstein fühlte sich jedoch nicht nur im Recht, sondern auch noch als Heilsbringer. Dummerweise sahen seine Mitbürger dies jedoch anders und so trat der Lynchmob in Aktion, um das Problem Frankenstein ein für allemal aus der Welt zu schaffen. Aber sie sollten sich gehörig verschätzen.

Vier Jahre nach dem vermeintlichen Tod Frankensteins und seiner Kreatur erfuhr die Welt in **Bride of Frankenstein (1935)**, daß sich beide aus den rauchenden Überresten der Windmühle befreien konnten. Henry Frankenstein schien durch die Geschehnisse zur Besinnung gekommen zu sein und sein Interesse an zusammengenähten Leichnamen hielt sich seit seinem grandiosen Fehlschlag in Grenzen. Die Kreatur selbst irrte durch den Wald und schloß Freundschaft mit einem blinden Einsiedler. Eigentlich hätte Frankensteins Biographie nun wieder ein glückliches Ende erhalten können.

Aber dies wurde durch einen anderen *mad scientist* vereitelt, der noch einen ganzen Schlag

verrückter als Frankenstein war. Dr. Pretorius experimentierte selbst mit der Erschaffung von Leben und hatte sich bereits erfolgreich ein Sortiment klitzekleiner Menschen, sogenannter *Homunculi*, gebastelt. Doch mit diesen menschlichen Püppchen war Dr. Pretorius nicht zufrieden. Er strebte nach dem ganz großen Ding.

Als Dr. Pretorius Frankensteins Kreatur begegnete, die sich erneut vor den Menschen verstecken mußte, schmiedeten die beiden eine Allianz. Die Kreatur war völlig alleine und sehnte sich nach Gesellschaft, Pretorius wollte ebenfalls eine eigene Kreatur erschaffen - da hatten sich also die beiden Richtigen getroffen.

Aber Dr. Pretorius war sich bewußt, daß er ohne die Kenntnisse Frankensteins hier völlig aufgeschmissen sein würde. Frankenstein verweigerte ihm jedoch die Zusammenarbeit, denn auch damals scheuten gebrannte Kinder das Feuer. Deshalb wies Dr. Pretorius die Kreatur an, Frankensteins geliebte Braut Elizabeth zu entführen.

Durch diese Geiselnahme sah Henry Frankenstein keine andere Wahl, als mit Dr. Pretorius die Arbeit an einer Braut für die Kreatur zu beginnen. Doch kaum waren die ersten Schritte getan, verfiel Henry Frankenstein erneut in das Delirium eines Forschers, der seine eigenen Grenzen nicht mehr wahrnimmt. Die künstliche Braut wurde

erneut zu seiner großen Vision und dieses Mal schaffte Frankenstein es auch, die groben Designfehler seiner ersten Arbeit zu vermeiden.

Doch auch jetzt blieb ihm das Glück nicht hold und er musste erneut für seine Verfehlung bezahlen. Als die Braut ihren zukünftigen Lebenspartner erblickte, brach sie in Schreie des Entsetzens aus. Diese Abweisung war zuviel für die hoffnungsfrohe männliche Kreatur und der darauf folgende Anfall von Rage endete in mehreren Explosionen, welche die beiden unnatürlichen Geschöpfe und Dr. Pretorius unter den Trümmern des Laboratoriums begruben. Henry Frankensteins Leiche wurde in den Ruinen jedoch nie gefunden. Er und Elizabeth schafften es in letzter Sekunde, dem Ort des Grauens zu entfliehen.



*Dr. Pretorius und Frankenstein erwecken die Braut
(Bride of Frankenstein (1935))*

Nun sollte eigentlich wieder alles in Ordnung sein. Frankenstein hatte nun die Nase wohl endgültig voll und war mit seiner Elisabeth in ein normales Leben zurückgekehrt. Dr. Pretorius und die beiden Kreaturen verwesten unter dem Schutt. Aber war die heile Welt nicht auch bereits nach dem Abfackeln der Windmühle in **Frankenstein (1931)** verhiessen worden?

Die Einwohner der kleinen Stadt am Fuße von Frankensteins Schloß blieben skeptisch. Dementsprechend waren sie nicht gerade entzückt, als in **Son of Frankenstein (1939)** plötzlich ein junger Mann in der Stadt eintraf, der sich als Baron Wolf von Frankenstein ausgab und das Erbe seines Vaters antreten wollte. Im Gegenteil, die

Alarmglocken schellten sofort in den Köpfen der älteren Dorfbewohner. Aber darf man



*Baron Wolf von Frankenstein mit seiner Schöpfung
(Son of Frankenstein (1939))*

einen Sohn für die Taten seines Vaters verantwortlich machen?

Nun, dürfen vielleicht nicht, aber sinnvoll wäre es in diesem Falle allemal gewesen. Wolf von Frankenstein hatte zwar Kenntnis von den Experimenten seines Vaters und daß damals nicht alles so optimal verlaufen ist wie von diesem erhofft. Und er hatte auch mit diesen Experimenten nichts am Hut. Aber der Apfel fällt nicht weit vom Stamm. Als Wolf von Frankenstein das alte Laboratorium seines Vaters besichtigte, stieß er auf einen zwielfichtigen Buckligen namens Ygor. Ygor berichtete, daß die Kreatur keineswegs gestorben war, sondern in seiner Obhut in einem tiefen Koma liege. Und Wolf von Frankenstein sah sich genötigt, das Monster erneut zum Leben zu erwecken.

Doch Wolf von Frankenstein vermasselte den Versuch. Das glaubte er zumindest, aber er hatte die Rechnung ohne Ygor gemacht. Ygor war nämlich einst zum Tod durch Erhängen verurteilt worden und nun wurden diejenigen, welche Ygor einst fassten und verurteilten, einer nach dem anderen ermordet.

Natürlich lag der Gedanke nahe, daß Wolf von Frankenstein irgendetwas mit den Morden zu tun haben müsste und ein Inspektor begann mit Ermittlungen. Es stellte sich heraus, daß die Kreatur in der Tat wieder aktiv war und von Ygor gelenkt wurde.

Baron Wolf von Frankenstein erschoss daher Ygor. Die Kreatur indes verlor hierdurch jeden noch so kleinen Funken von Verstand, denn Ygor war ihr einziger Freund gewesen. In einem Anflug von Rache entführte sie Wolfs kleinen Sohn. Doch Wolf von Frankenstein gab sich nicht geschlagen und versenkte die Kreatur schließlich in einer Schwefelgrube.

Baron Wolf von Frankenstein war ein Skeptiker, welcher einen Fehler beging und diesen wieder gutmachte. Eigentlich ist er ein tragischer Held, der nur ausbadete, was sein durchgeknallter Vater einst angerichtet hatte. Aber seine Korrektur des Fehlers seines Vaters hatte gleich mehrere Schönheitsfehler:

1. Mittlerweile hätte ihm klar sein müssen, daß die Kreatur erst dann tot ist, wenn er ihre Leiche vor sich sieht.
2. Ygor war nicht wirklich tot, er schlief nur.
3. Wo ein Sohn ist, ist manchmal auch ein Bruder. Dieser Bruder hieß Dr. Ludwig Frankenstein.



*Die Gehirnochirurgen beginnen mit der Arbeit
(Ghost of Frankenstein (1942))*

Das Unheil nahm dementsprechend umgehend seinen Lauf, als Ygor in **Ghost of Frankenstein (1942)** seinen malträtierten Sklaven zu Ludwig brachte. Ludwig, der sich in einer anderen Stadt niedergelassen hatte, um dem Ruf seiner Familie zu entgehen, war darüber auch nicht sehr erfreut. Ygor begann, Ludwig zu erpressen, damit er der Kreatur helfe. Ludwig erkannte, daß das Monster venichtet werden müsse, aber er war ein nach strengen ethischen Maßstäben lebender Mensch, der nie und nimmer ein Leben zerstören würde, und sei es auch nur jenes eines Untoten.

Schließlich fand Ludwig eine vermeintliche Lösung. Der hochintelligente Dr. Kellering war der Kreatur zum Opfer gefallen und Ludwig kam auf die Idee, das böse Gehirn der Kreatur durch jenes Dr. Kellerings zu ersetzen.

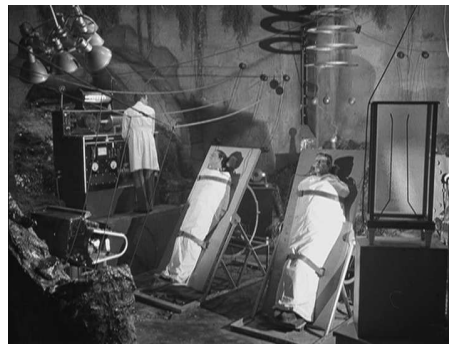
Doch Ygor hatte einen anderen Plan. Seines deformierten Körpers überdrüssig beschloß er, sein Gehirn in den mächtigen Körper der Kreatur verpflanzen zu lassen. Mit Hilfe des auf Ludwig neidischen Dr. Bohmer vertauschte er Kellerings Gehirn mit seinem eigenen.

Somit erwachte die Kreatur zu neuem Leben und war bösartiger als je zuvor. Zum Glück versammelte sich vor dem Haus Frankensteins bereits der allgegenwärtige Mob auf der Straße.

Ein *mad scientist*, eine Braut, zwei Söhne ... was fehlt da noch? Genau! Eine Tochter! Die Art und Weise, wie diese ins Spiel kam, war jedoch recht skurril.

In **Frankenstein Meets the Wolf Man (1943)** öffneten Grabräuber die letzte Ruhestätte von Larry Talbot, der in den beiden Jahren zuvor als Wolfsmensch durch die Nacht streifte. Eigentlich sollte Talbot tot sein, aber der Fluch der Zigeuner, welcher auf ihm lastete, erweckte ihn wieder zum Leben. Talbot war jedoch alles andere als glücklich darüber, denn der Zwang, sich bei Vollmond in einen Werwolf zu verwandeln und unschuldige Menschen zu töten, bereitete ihm psychische Probleme. Daher ist es durchaus verständlich, daß er diesen Fluch unbedingt loswerden wollte, aber warum in aller Welt konnte ihm nichts dämlicheres einfallen, als ausgerechnet den Fachmann in Sachen lebender Toter, Dr. Henry Frankenstein, um Hilfe bitten zu wollen?

Frankenstein Meets the Wolf Man (1943) zeigte unmißverständlich auf, daß sich der Horrorfilm in einer Krise befand. In den 30er Jahren hatte Universal mit seinen ungeheuer erfolgreichen Filmserien über Frankenstein, Dracula, die Mumie und den Unsichtbaren Mann den Markt dominiert und eine große Menge Sequels auf den Markt geworfen, aber nun war die Luft raus. Dr. Frankenstein traf es besonders hart, denn seine gefürchtete Kreatur war inzwischen zu einer Ikone des Horrors geworden, zu einer festen Institution in der Welt des Films. Doch Dr. Frankenstein war mehr oder weniger zu Grabe getragen, seine Nachkommen hatten bereits zwei Auftritte hinter sich und den Autoren gingen die Ideen aus. Um noch weiterhin mit den großartigen Horrorgestalten Geld verdienen zu können, entschloß sich Universal zum ersten Mal in der Firmengeschichte zu einem radikalen Schritt und legte zwei Franchises zu einem Film zusammen. Man verband damit die Hoffnung, mit der schwindenden Anziehungskraft zweier Filmmonster noch einmal die Kasse klingeln zu lassen. Mit dieser Aktion leitete Universal den Untergang der Horrorgestalten und des ganzen Horrorgenres ein, denn im Laufe der nächsten Jahre degenerierten die ehemaligen Alpträume der Leinwände immer weiter, bis sie schließlich als scheinotote Statisten in Slapstick-Komödien ein Schattendasein fristeten².



Vorbereitung zu einem Gehirnttransfer
(**Frankenstein Meets the Wolf Man (1943)**)

Ein Jahr später wurde Frankensteins Monster erneut zum Leben erweckt, diesmal jedoch ohne die Beteiligung eines Familienmitglieds der Frankensteins, aber dafür durften ein anderer *mad scientist*, ein Buckliger, der Wolfsmensch und auch gleich noch Graf Dracula nach Kräften mitmischen. In **House of Frankenstein (1944)** hegte Dr. Niemann den Plan, seinem berühmten Kollegen Dr. Frankenstein nachzueifern. Niemann hatte jedoch ein ernstzunehmendes Problem: er saß im Knast. Dort verbrachte er seine Zeit damit, seinen Wächtern irgendwie Kreide abzulutschen und die Wände seiner Zelle mit wilden, geheim-

²Hollywood bediente sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts erneut dieses simplen Rezepts. Die Folge waren hier Konglomerate wie **Freddy vs. Jason (2003)** und **Alien vs. Predator (2004)**. Allerdings hatte man hier den Vorteil, daß diese Charaktere hier einer neuen, jüngeren Generation von Kinogängern präsentiert werden konnte, da die Originale schon 20 Jahre oder älter waren. Dieser Sachverhalt sorgte noch zusätzlich für eine Schwemme von mehr oder weniger gelungenen Horrorfilm-Remakes und -Fortsetzungen, welche in der Filmgeschichte ihresgleichen sucht.

nisvollen Formeln vollzukritzeln, welche heute jedes Schulkind würde lösen können, aber die auf geheimnisvolle Art und Weise mittlerweile in Vergessenheit geraten sind. Doch eines Tages gelang Dr. Niemann und seinem buckligen Diener die Flucht aus ihrem Gefängnis. Wieder in Freiheit trafen sie auf den mysteriösen Professor Bruno Lampini, der als Schausteller die Lande bereiste und als seine Hauptattraktion den Sarg des Grafen Dracula nebst sauber gepfäßigtem Inhalt mit sich führte. Dr. Niemann brachte Daniel dazu, Professor Lampini abzumurksen und nahm fortan die falsche Identität des Schaustellers an. Denn Dr. Niemann wollte sich an all jenen rächen, welche ihn einst ins Gefängnis brachten und es liegt ja wohl auf der Hand, daß er hierzu, quasi als Grundvoraussetzung, zuerst die unheiligen Überreste des Grafen Draculas, des Wolfsmenschen und natürlich Frankensteins Kreatur wieder zum Leben erwecken musste!



Boris Karloff als Dr. Niemann in **House of Frankenstein** (1944)

Es ist offensichtlich: Dr. Niemann hatte einen gewaltigen Dachschaden. Umso befremdlicher wirkt im Rückblick, daß sein eigenartiges Treiben durchaus ernstgenommen wurde. Aber die Geschichte endete wie alle bisherigen Abenteuer, zu welchen *mad scientists* aufbrechen, nämlich mit einer für sie unangenehmen Überraschung. Nachdem sich diverse Beteiligte der Geschichte nicht so verhielten, wie sich das Dr. Niemann ursprünglich vorgestellt hatte, packte er seine Sachen zusammen und verschwand auf Nimmerwiedersehen.

Graf Dracula fand diese Begegnung mit Frankensteins jämmerlichem Nachahmer jedoch offenbar recht spaßig, denn schon im Jahr darauf lud er zu einem erneuten Zusammentreffen im **House of Dracula** (1945). Graf Dracula befand sich damals in einer Lebenskrise und mochte einfach kein böser Vampir mehr sein. Zumindest erweckte Graf Dracula den Anschein, daß dem so wäre, als er in die Praxis von Dr. Edelman marschierte und ihn um Hilfe anflehte. Aber Dracula war schon immer ein durchtriebenes Kerlchen gewesen und natürlich war dies nur ein Trick, um mit möglichst geringem Aufwand seine Beißerchen in den Hals von Dr. Edelmans knackiger Assistentin schlagen zu können.

Diese Masche hatte sich Graf Dracula offensichtlich von Larry Talbot, dem Wolfsmenschen, abgeschaut, denn dieser irrte immer noch durch die Gegend und suchte nach einem Mittel, um seinen unkontrollierbaren Hang zur Lykanthropie loszuwerden. Und wie es der Zufall so will, landete auch Talbot in Dr. Edelmans Praxis. Doch dessen Heilungsversuch schlug fehl und somit beschloß Talbot, das Problem zu lösen, indem er sich von einer hohen Klippe stürzte. Und erneut schlug der Zufall zu, denn in seinem Zustand erhöhter Depression stolperte Talbot in einem Geflecht aus unterirdischen Höhlen über die im Tiefschlaf befindliche Kreatur Frankensteins. Und erneut kam es wie es kommen musste und die drei Geschöpfe der Dunkelheit machten sich gegenseitig die Hölle heiß.

Es hatte also nicht lange gedauert, bis Frankensteins Kreatur nach dem Verschwinden ihres Schöpfers zu einem Statisten auf der Bühne verkam. **House of Dracula** (1945) war der erste Film, in welchem Frankensteins Name nicht mehr im Titel aufgeführt wurde.

Aber es sollte noch schlimmer kommen. Drei Jahre dauerte es, bis er den zwei größten Trotteln zum Opfer fiel, welche die Leinwände bevölkerten, denn dann hieß es **Bud Abbott and Lou Costello Meet Frankenstein** (1948).

Durch Universals Firmenpolitik und die Schrecken des zweiten Weltkrieges war zu diesem Zeitpunkt das Horrorgeschäft so gut wie tot. Nur noch kleine Studios wie Republic Pictures

blieben dem Genre treu, aber die großen Filmfabriken Hollywoods zeigten dem Horrorfilm bis auf wenige und eher zufällige Ausnahmen die kalte Schulter. Was das amerikanische Publikum jetzt sehen wollte, waren Komödien. Und die einstigen Ikonen des Horrors mussten dies ebenfalls ausbaden. Frankensteins Monster, Graf Dracula und Larry Talbot erwischte es natürlich wieder als erste.

Die beiden etwas exzentrischen veranlagten Frachtarbeiter Wilbur Grey und Chick Young stießen bei ihrer Arbeit auf einige Kisten aus dem fernen und dunklen Europa. In diesen Kisten, welche für ein Gruselkabinett bestimmt waren, ruhten Graf Dracula und Frankensteins Monster. Dracula erwachte und schaffte es, in Begleitung des stark geschwächten Monsters zu entfliehen. Wo Graf Dracula und die Kreatur auftauchten, war damals Larry Talbot nicht weit entfernt. Talbot war erneut recht sauer auf den blutdürstenden Grafen und gedachte, diesem den Garaus zu machen. Doch Graf Dracula hatte andere Pläne. Draculas Plan war, Frankensteins inzwischen doch schon recht angeschlagener Kreatur durch ein neues Gehirn zu alter Frische zu verhelfen und, wem Teufel den Grafen hier nun wieder geritten haben mag, ausgerechnet der tollpatschige Wilbur sollte hierfür als Organspender erhalten. Graf Dracula versuchte sich hier als *mad scientist* und beging natürlich die gleichen Anfängerfehler wie seine Vorgänger und schlimmer noch, er suchte sich für den Gehirnttransfer ausgerechnet eine Vollmondnacht aus. Larry Talbot vermasselte ihm dementsprechend die Show und es kam zu einem letzten Gefecht zwischen den drei Horrorgestalten.

Es gibt kaum einen von Horrorfans mehrgehassten Film als **Bud Abbott and Lou Costello Meet Frankenstein (1948)**. Universal hatte in den sechs Jahren zuvor seine Horror-Franchises erst zu Tode malträtirt und mit diesem Film wurden sie, und letztlich auch das Horrorgenre, zu Grabe getragen. Mit Horrorfilmen konnte man kein Geld mehr verdienen. Nur einige kleinere Labels schlugen sich noch damit durch, produzierten aber fast ausschließlich billige und in der Regel auch miese B-Pictures. Universal war von der Unbrauchbarkeit der alten Horrorgestalten derart überzeugt, daß sie die Filmrechte an den Figuren des Grafen Dracula, Frankensteins und der Mumie etwa gegen Mitte der 50er Jahre für einen Apfel und ein Ei an eine kleine englische Firma verkauften, die *Hammer Studios*. Und es dauerte nicht lange, bis Victor Frankenstein erneut auf die Leinwand zurückkehren durfte. Doch dieses Mal sollte er im Mittelpunkt stehen und nicht nur sein Geschöpf.

In **The Curse of Frankenstein (1957)** kehrte Victor Frankenstein zurück. Dieses Mal durfte er seinen tatsächlichen Vornamen tragen, ein echter Baron sein und noch mehr als das, denn nun erstrahlte er in prachtvoller Farbe und im Breitwandformat.

Nach dem Tod all seiner Familienmitglieder widmete sich Baron Victor Frankenstein der Forschung. Er lernte Dr. Paul Krempe kennen, der die Rolle seines Lehrers und Mentoren übernahm. Im Laufe der Zeit wurde aus der beiden Verhältnis eines Schülers zu seinem Lehrer eine echte Zusammenarbeit unter gleichwertigen Kollegen. Ihr wissenschaftliches Interesse lag, ganz in Frankensteins bisheriger Tradition, in der Verlängerung des Lebens. Doch nachdem sie erfolgreich einem Haustier neues Leben eingehaucht hatten, erkannte Dr. Krempe die Verwerflichkeit derartiger Experimente und zog sich aus dem Projekt zurück. Dr. Frankenstein hingegen wurde nicht von Skrupeln geplagt und betrieb die Forschungen alleine weiter.



Graf Dracula versucht sich als Nachfolger Frankensteins (Bud Abbott and Lou Costello Meet Frankenstein (1948))

Dr. Krempe wurde zu einem Gegenspieler Frankensteins, als dessen Cousine Elizabeth eintraf, um Dr. Frankenstein zu ehelichen. Selbst von Elizabeth angetan, beschloß Dr. Krempe daher, in Frankensteins Anwesen zu verbleiben, um Elizabeth vor dessen unheiligen Experimenten zu schützen. Denn Dr. Frankenstein war inzwischen von der fixen Idee besessen, einen künstlichen Menschen zu erschaffen.



Dr. Frankenstein schließt Freundschaft mit seiner Kreatur
(**The Curse of Frankenstein (1957)**)

Hierbei ging Dr. Frankenstein auch über Leichen. Er tötete einen Mann, um ein geeignetes Gehirn zu erhalten. Doch dieses Gehirn wurde beschädigt. Nachdem Dr. Frankenstein sein Geschöpf erwachen ließ, erwies es sich als gefährliches Monstrum und tötete das Zimmermädchen Justine. Daraufhin griff Dr. Krempe in das Geschehen ein und die Ereignisse eskalierten, bis auch Elizabeths Leben bedroht war. Doch die Kreatur wurde vernichtet und Dr. Frankenstein entging seiner gerechten Strafe nicht; am Ende saß er in seiner Zelle und wartete auf seine Hinrichtung durch die Guillotine.

Doch Frankentein entkam, wie wir in **The Revenge of Frankenstein (1958)** erfahren. Seine Flucht hatte er geschickt eingefädelt, denn der Mann, der auf die Guillotine gezerrt und enthauptet wurde, sah zwar wie Frankenstein aus, aber er war es nicht. Als zwei Trunkenbolde sein Grab öffneten, fanden sie darin die Leiche eines Priesters.

Victor Frankenstein ließ sich derweil unter dem einfallsreichen Decknamen *Dr. Stein* in einem anderen Ort namens Carlsbruck nieder. Dort baute er ein Hospital für Arme auf und genoß schnell hohes Ansehen unter der Bevölkerung. Doch die Idylle wurde zerstört, als ein junger Student namens Hans Kleve sich ihm näherte.

Er kannte Frankensteins wahre Identität und erzwang sich hierdurch Frankensteins Vertrauen. Doch die vermeintliche Erpressung war keine solche, denn Victor Frankenstein war ein wahrer Wahnsinniger und wurde weiterhin von seiner Obsession angetrieben. Frankenstein experimentierte die ganze Zeit in seinem stillen Kämmerchen unerkannt weiter!

Hans Kleve erlag der Faszination dieses Mannes und verdingte sich als dessen zweiter Assistent. Der erste Assistent war ein verkrüppelter Zwerg mit dem Namen Carl, der aufgrund seiner Behinderung unter schweren Depressionen litt und in Frankenstein seine letzte Hoffnung sah. Frankenstein hatte mit dem naiven Krüppel auch leichtes Spiel und Carl war nur allzu bereit, sein Gehirn zu spenden. Er erhoffte sich durch diese Gehirntransplantation einen gesunden, starken Körper.

Dieser erneute Versuch Frankensteins, ein braves Monster zu erschaffen, schien zuerst erfolgreich zu sein. Wäre da nicht das Zimmermädchen gewesen, welches Mitleid mit der armen Kreatur hatte und sie dementsprechend in die Freiheit entließ. Doch Carl wollte jede Spur seiner früheren Existenz vernichten und schlich sich in Frankensteins Laboratorium, um seinen alten Körper zu verbrennen. Hierbei wurde er jedoch überrascht und im darauffolgenden Kampf wurde Carls Gehirn irreparabel beschädigt. Unbrauchbare Gehirne waren schon stets ein Problem in Frankensteins Forschung, doch inzwischen schien es sich

um einen Fluch zu handeln.

Frankensteins Kreatur wurde hierzu erneut zu einem mordenden Monstrum und Frankenstein, der aus seinen Fehlern durchaus lernte, setzte alles daran, sein Geschöpf zu vernichten. Doch in seinem letzten Atemzug verpetzte das Monstrum seinen Meister und offenbarte dessen wahre Identität.



Dr. Frankenstein und Kleve bei der Arbeit
(*The Revenge of Frankenstein* (1958))

Daraufhin begang das alte Spiel auf's Neue. Der Mob versammelte sich auf der Straße, um Frankenstein zu lynchen. Doch sie hatten die Rechnung ohne Hans Kleve gemacht, der seinem Chef einen besonderen Coup ermöglichte. Er verpflanzte Frankensteins Gehirn in eine exakte Nachbildung dessen Körpers. Erneut schaffte Victor Frankenstein es, unterzutauchen. Und wieder wechselte er den Ort seines Aufenthalts und ließ sich unter einem äußerst kreativen Pseudonym in London nieder: *Dr. Franck*.

Sechs Jahre später entwickelte Frankenstein ein ausgeprägtes Gefühl des Heimwehs und zog mit seinem Assistenten Hans zurück zu in sein Heimatdorf. Doch inzwischen war Victor Frankenstein völlig wahnsinnig geworden, wie Hammers *The Evil of Frankenstein* (1964) endgültig verdeutlichte.

Nach seiner Rückkehr fand Frankenstein sein altes Schloß völlig leer vor. Alle Gegenstände wurden konfisziert oder fielen Plünderern in die Hände. Aber das Wichtigste gab es noch, nämlich eine frühe Kreatur Frankensteins, sehr unperfekt und klobig, tiefgekühlt in einem Eisblock lagernd. Frankenstein taute das Monster auf und erweckte es wieder zum Leben. Um nicht wieder einen Mißerfolg zu erleiden, kam Frankenstein jedoch auf eine Schnapsidee, welche alle guten Vorsätze wieder zunichte machen sollte. Dieses Mal nahm sich Frankenstein vor, seiner Kreatur nicht nur das Leben zu schenken, sondern auch eine Erziehung. Daher heuerte Frankenstein den zwielichtigen Hypnotiseur Zoltan an - und liefert spätestens hier den endgültigen Beweis, daß er zu diesem Zeitpunkt völlig verrückt war, denn selbst ein Blinder hätte Zoltan



Filmplakat von *The Evil of Frankenstein* (1964)

angesehen, daß dieser nicht ganz geheuer war.

Wie schon einst sein Sohnemann in **Son of Frankenstein (1939)** fiel diesmal der Vater auf einen zwielichtigen Gesellen herein, der die Kreatur unter seinen Willen brachte. Und auch wie seinerzeit der bucklige Ygor benutzte Zoltan das Monster, um sich an den lokalen Staatsdienern zu rächen. Doch Zoltan war gewiefter als sein Vorgänger und schaffte es, Frankenstein als den Mörder erscheinen zu lassen.

Doch dieses Mal wehrte sich die Kreatur und tötete Zoltan. Sie kehrte zu Frankenstein zurück, doch da sie nicht besonders schlau war, verwechselte sie eine Flasche Chloroform mit Branntwein und trank diese leer. In den daraufhin einsetzenden Qualen startete das Monster ein Feuer, in welchem es und sein Schöpfer verbrannten.

Frankenstein verbrannt? Nein, natürlich nicht, der berühmteste aller *mad scientists* stirbt niemals! Und dementsprechend kehrte er in **Frankenstein Created Woman (1967)** in alter Frische zurück - und präsentierte einen radikalen Designwechsel seines Produkts. Es ist nicht nur bemerkenswert, daß seine neueste Kreatur hübsch und makellos war, sondern auch, daß er sich inzwischen damit beschäftigte, die Seelen frisch Verstorbener in einem Kraftfeld einzufangen, zu konservieren und sie später bei Bedarf in einen anderen Körper zu verpflanzen. Tja, Wahnsinn kann auch kreativ sein.



Dr. Frankenstein enthüllt seine neueste Schöpfung
(**Frankenstein Created Woman (1967)**)

Die Geschichte beginnt mit einem Selbstexperiment Frankensteins. Er ließ sich töten und seinen Kadaver eine halbe Stunde herumliegen, bevor sein Assistent Hans mit Hilfe des exzentrischen Dr. Hertz mit der Reanimation begann. Das Experiment klappte, es sollte gefeiert werden, Schampus wurde gebraucht. Also machte sich Hans auf den Weg zur nächsten Kneipe, um Fusel einzukaufen. Hans war in die entstellte Tochter des Wirtes, Christina, verliebt. Als Hans in der Kneipe eintraf, wurde er Zeuge, wie Christina von drei jungen Dorfproleten gehänselt wurde. Hans schaffte Klarheit und die Romanze köchelte nun auf stärkerer Flamme.

Doch die drei Männer kehrten in der Nacht zurück und töteten Christinas Vater. Der Mord wurde Hans angehängt. Hans konnte jedoch nicht verraten, daß er diese Nacht mit Christina verbracht hatte, und so wurde er zum Tode verurteilt. Nach seiner Hinrichtung ergab sich Christina ihrer Gram und ertränkte sich.

Frankenstein fand diese Entwicklung nicht okay. Man kann doch nicht einfach seinen Assistenten einen Kopf kürzer machen! Also buddelte er die Leichen von Hans und Christina aus, übertrug die Seele von Hans in Christinas Körper und korrigierte dabei auch gleich noch Christinas verunstaltetes Gesicht. Jawohl, Frankenstein dachte praktisch, denn so behielt er nicht nur seinen Assistenten, sondern gab diesem auch gleich noch einen sexy Körper!

Natürlich begann die Kreatur umgehend mit einem Rachefeldzug. Sie besuchte jeden der tatsächlichen Mörder, verführte sie mit ihren weiblichen Reizen und murkste sie dann ab.

Nach getaner Arbeit kehrte sie in die Umarmung des Wassers zurück.

Frankenstein Must Be Destroyed (1969) legte unmißverständlich fest, daß sich Dr. Frankenstein mittlerweile in einen mörderischen Wissenschaftler verwandelt hatte, in einen Bösewicht. Er enthauptete seinen Kollegen Dr. Otto Heideke mit einer Sichel, weil er einen Kopf für seine neueste Kreatur brauchte. Doch nach der Rückkehr in sein Laboratorium stellte Frankenstein fest, daß ein Kleinganove eingebrochen war. Diesem gelang die Flucht und Frankenstein sah sich genötigt, seine neue Kreatur und sämtliche Beweise in einem Abwasserkanal zu versenken und erneut zu fliehen.

Er mietete sich bei Anna Spengler ein, welche eine Pension betrieb. Frau Spengler war die Verlobte von Dr. Carl Holst, einem jungen Irrenarzt, der in einem nahegelegenen Sanatorium arbeitete. Dort saß Dr. Brandt ein, ein ehemaliger Kollaborateur Frankensteins. Brandt hatte einen Durchbruch bei Gehirntransplantationen erzielt, aber noch bevor er Frankenstein davon berichten konnte, wurde er verrückt.

Frankenstein musste Brandts Geheimnis um jeden Preis erfahren. Als er Carl beim Medikamentendiebstahl erwischte, erpresste er ihn und Anna Spengler zur Zusammenarbeit. Frankensteins Plan: den todkranken Dr. Brandt aus der Klapsmühle zu entführen, sein Gehirn in einen neuen Körper zu transplantieren, dann Brandts Wahnsinn zu heilen und schließlich das Geheimnis aus ihm herauszupressen.



*Dr. Frankenstein und Dr. Holst transplantieren Dr. Brandts Gehirn
(Frankenstein Must Be Destroyed (1969))*

Natürlich schlug auch dieses Vorhaben fehl, wie immer. Frankenstein verpflanzte Dr. Brandts Gehirn in den Körper des eigens ermordeten Dr. Richter und heilte ihn. Aber Dr. Brandt zeigte sich davon wenig begeistert. Im Gegenteil, er machte Frankenstein für seinen Wahnsinn verantwortlich und suchte Rache.

Brandt lockte Frankenstein in eine Falle und erneut endete dieses Kapitel in Frankensteins Leben damit, daß er hilflos in den Armen seiner Kreatur lag, während diese den gemeinsamen Tod in den Flammen suchte. Zuletzt wurden sie gesehen, als der Körper Dr. Richters mit dem über die Schulter geworfenen, zappelnden Frankenstein über der Schulter in das brennende Haus stapfte, in welchem Dr. Brandt einst lebte.

Nach Frankensteins Verschwinden verwischte sich seine Spur erneut. Was Frankenstein in den folgenden Jahren trieb, kann nur vermutet werden. Bereits ein Jahr nach Frankensteins unrühmlichem Abgang tauchte dann in **The Horror of Frankenstein (1970)** auch prompt ein Hochstapler auf, welcher sich als Dr. Frankenstein ausgab. Auch er war definitiv wahnsinnig, denn er tötete seine ganze Familie, um seine Kreatur erschaffen zu können. Als er seine Kreatur zum Leben erweckte, benutzte er sie letztlich nur, um seine Gegner zu eliminieren. Doch auch hier war der kriminelle Höheflug nur von kurzer Dauer und endete damit, daß das Monster von einem kleinen Mädchen durch ein Säurebad beseitigt wurde. Dieser angebliche Dr. Frankenstein war un kreativ und stillos. Un kreativ, weil er letztlich

nur seinem Vorbild nacheiferte und das Geschehen aus **The Curse of Frankenstein (1957)** wiederholte. Stillos war er, weil es sich bei ihm letztlich nur um einen Kriminellen handelte, der lieber mit weiblichen Brüsten spielte, als ernsthaft seine Ziele der Wissenschaft zu verfolgen und mehr Sex im Kopf hatte, als er verkraften konnte. Aber dennoch fiel man seinerzeit auf ihn herein, denn seine Herkunft konnte nicht in Zweifel gezogen werden. Doch vier Jahre später kehrte der echte Dr. Frankenstein in **Frankenstein and the Monster from Hell (1974)** wieder zurück.



*Dr. Frankenstein und Dr. Helder begutachten Frankensteins bislang unheimlichste Kreation (**Frankenstein and the Monster from Hell (1974)**)*

Zu unserer Verwunderung wird hier davon berichtet, Dr. Frankenstein sei vor Jahren festgenommen und für den Rest seines Lebens in eine psychiatrische Anstalt eingewiesen worden, in welcher er dann schließlich auch verstorben sei. Aber nur schlichte Gemüter glauben an Frankensteins Tod, ohne seine Leiche gesehen zu haben, Plagiatoren hin oder her. Dr. Frankenstein hatte in **Frankenstein Must Be Destroyed (1969)** bereits positive Erfahrungen als Erpresser gesammelt und diese nutzte er nach seiner Einlieferung in die Irrenanstalt, um sich dort eine zweite Identität zu verpassen. Frankenstein wurde darauf aufmerksam, daß der dortige Direktor ein lüsterner Vergewaltiger war, der sich nur zu gerne an weiblichen Insassen verging und auch nicht davor zurückschreckte, seine eigene Tochter zu mißbrauchen. Frankenstein wäre nicht er selbst gewesen, hätte er dieses Wissen nicht ausgenutzt, um seinen Tod vorzutäuschen und sich selbst eine Stellung als Arzt innerhalb der Anstalt zu verschaffen. Und da Frankenstein bei der Wahl von Pseudonymen schon immer sehr erfinderisch war, legte er sich auch nun einen altbekannten Namen zu, welcher vor Unauffälligkeit nur so strotzte: *Dr. Franck*.

Der Schwindel flog auf, als ein weiterer Frankensteinimitator namens Dr. Simon Helder verhaftet und in die gleiche Irrenanstalt eingeliefert wurde, in welcher sein großes Vorbild seinen Dienst verrichtete. Natürlich dauerte es nicht lange, bis Dr. Helder zum Assistenten Dr. Francks aufstieg und auch von dessen wahrer Identität erfuhr.

Helder war ungeheuer verblüfft, als er herausfand, daß Frankenstein erneut an einer Kreatur arbeitete. Weniger erfreut zeigte er sich jedoch über Frankensteins Methoden. Frankenstein benutzte hierzu Leichenteile seiner Patienten, die er bei Bedarf auch unauffällig in den Selbstmord trieb. Auch dieses Mal wurde eine hektisch zusammengezimmerter Kreatur wiederbelebt, die Frankenstein nicht unter Kontrolle halten konnte.

Bemerkenswert ist hier Frankensteins finale Einsicht, daß dieses Experiment ein Fehlschlag war und daß er das Monster besser beseitigen sollte. Solche Gedanken lagen Frankenstein bislang fern, normalerweise betrachtete er sein Mißlingen stets als Pech und nicht als Versagen. Doch es blieb bei dem Versuch, die Kreatur zu töten. Wie zu erwarten war, zeigte diese sich von Frankensteins Absichten nicht begeistert und startete einen Amoklauf. Dieser wurde dann letztlich durch die Insassen des Irrenhauses gestoppt - die Irren zerissen das Monster in seine Einzelteile.

Dr. Frankenstein zeigte sich durch diese Überreaktion seiner Patienten offenbar beeindruckt und verschwand erneut von der Bildfläche. Seitdem wurde er nicht mehr gesichtet. Sein Mythos lebte jedoch weiter und viele Filmwerke widmeten sich den Geschichten, welche sich um ihn rankten. Keiner von Frankensteins Nachfahren entwickelte die Figur des übergeschnappten Barons jedoch weiter. Man beschränkte sich vornehmlich auf Zitate dessen, was Victor Frankenstein während seiner Glanzzeiten tat.

Dr. Frankensteins Nachfahren

In den 70er Jahren wurden Spin-Offs um die Motive Mary Shelleys enorm populär. Unzählige Filme trugen plötzlich Frankensteins Namen im Titel, obwohl sie mit diesem *mad scientist* nichts zu tun hatten. Der in Deutschland bekannteste dieser Auswüchse waren die Titel der Filme aus der japanischen *Gojira*-Reihe wie beispielsweise *Frankensteins Monster jagen Godzillas Sohn* (1967) (*Kaijûtô no kessen: Gojira no musuko* (1967)), *Frankenstein und die Monster aus dem All* (1968) (*Kaijû sôshingeki* (1968)) oder auch der phänomenale Umwelt-Horrortrip *Frankensteins Kampf gegen die Teufelsmonster* (1971) (**Gojira tai Hedora** (1971)). Filme, die nach diesem Strickmuster benannt wurden, damit sie mehr Geld an der Kinokasse einspielen mögen, blieben zumeist regional beschränkte Erscheinungen, aber dies keineswegs immer. Die 70er Jahre waren der Höhepunkt einer Frankenstein-Vermarktungswelle, welche auch vor Originaltiteln nicht halt machte. Seien Sie also bitte vorsichtig und kaufen Sie nicht jeden Mist, nur weil Sie ihre Frankenstein-Sammlung komplettieren möchten und über einen Film stolpern, der von sich behauptet, ein Frankenstein-Film zu sein. Die wichtigen Frankenstein-Derivate aus der Zeit nach Universals und Hammers Frankenstein-Serien stelle ich ihnen hier kurz vor; um den Rest können sie ruhig einen weiten Bogen schlagen. Falls Sie genauere Informationen zu diesen Filmen und Plagiaten wünschen, können Sie diese Details im entsprechenden Kapitel ihres Herstellungsjahres nachlesen. Hier finden nur die wichtigsten Filme nach Frankenstein-Motiven Erwähnung.

Dracula vs. Frankenstein (1970) eröffnete einen wahren Regen von trashigen Filmen aus dem Bereich der Exploitation mit drei simplen Grundprinzipien: Gewalt, Titten und Ärsche, möglichst billig produziert. Normale Cineasten meiden diese Filme, denn sie finden das niedrige intellektuelle Niveau, die meist miserablen Leistungen vor und hinter der Kamera und natürlich die Zurschaustellung von Sex und Gewalt abstoßend. Trash-Gourmets hingegen sind völlig verrückt nach ihnen und Liebhaber von Exploitationfilmen sowieso. Für sie haben diese Filme, welche ihr Geld einzuspielen versuchten, indem sie moralische und cineastische Grenzen niederrannten, einen eigenen Flair und spiegeln den Zeitgeist der 70er Jahre wieder, wie es kein wissenschaftlich orientiertes Pamphlet es zu tun vermag.

Einer dieser Filme war **La figlia di Frankenstein (1971)**. Hier wurden Elemente der Hammer-Produktionen mit einem schlechten Drehbuch, krudem Schauspiel und lächerlichen Effekten zu einem naiven Machwerk aufgeblasen, welches die Strömungen des filmischen Undergrounds dieser Zeit in sich verinnerlicht. Das Filmplakat suggeriert, Lady Frankenstein würde sich in diesem Film eine Kreatur schaffen, weil kein normaler Mann ihre sexuellen Wünsche erfüllen könne - oha, das hört sich für Männer nicht nur interessant an, sondern drückt in einem Satz aus, worum es in diesen Filmen letztlich ging, nämlich Horrorgeschichten mit stereotypen Männerwunschgedanken zu verbinden. In **La figlia di Frankenstein (1971)** wird behauptet, der originale Dr. Frankenstein sei von seinem Monster getötet worden. Frankensteins Tochter liebt den Laborassistenten Marshall, doch er ist nicht mehr der fitteste aller potentiellen Liebhaber. Der geistig zurückgebliebene Diener Stephen hingegen hat zwar den Verstand einer Stubenfliege, aber einen Körper wie Adonis. Also beschließt das Tochterherz, Marshalls Hirn in Stephens Körper zu verpflanzen. Hierdurch könnte in Tochterherzens Bett jetzt richtig die Post abgehen, allerdings ist da noch das originale Monster ihres Vaters. Dieses killt inzwischen die Grabräuber, welche

Leichenteile an Dr. Frankenstein verhökerten und wendet sich nach getaner Arbeit Frankenstein's Tochter und ihrem Lover zu ...



Filmplakat von *La figlia di Frankenstein* (1971)

Weitere Filme dieser Periode waren Jesús Francos schundiger **Les expériences érotiques de Frankenstein** (1972), in welchem Dr. Frankenstein von dem nach der Weltherrschaft strebenden Dr. Cagliostro mittels einer nackten geierartigen Frau in Stücke gerissen wird, und **Drácula contra Frankenstein** (1972), der von Franco als Hommage an James Whale beworben wurde, aber letztlich nur eine wirre Geschichte um Frankenstein's Monster, Graf Dracula und den Wolfsmenschen spinnt. Ebenfalls interessant ist ein Beitrag der damals in den USA hochschwappenden Welle emanzipatorischer Filme der afroamerikanischen Bevölkerung, der *Blaxploitation*: **Blackenstein** (1972), eine wirre Geschichte voll dunkler Haut und ausufernder Frisuren um einen Vietnamveteranen, der neue Gliedmaßen erhält, aber der durch eine DNA-Manipulation zu einer tumben Killermaschine umfunktioniert wird. Wenn Sie bereits denken sollten, all dies sei völliger Blödsinn und der Gipfel des Schwachsinnns bereits erklommen, dann haben Sie jedoch **Terror! Il castello delle donne maledette** (1974) noch nicht gesehen, einem

Potpourri aus Frankenstein, Neanderthalern, einem bössartigen Zwerg, einem üblen Monster namens *Hulk* und den obligatorischen nackten Frauen.

Ein Film jener umstrittenen Epoche gehört jedoch in das Portfolio jedes Horrorfans: **Flesh for Frankenstein** (1973). Die Erwähnung dieses Titels läßt noch heute Zensoren nach frischer Luft schnappen, doch inzwischen ist er als Kunstwerk ebenso anerkannt wie sein nicht minder umstrittener Nachfolger, **Blood for Dracula** (1974).



Dr. Frankenstein und sein Assistent Otto verkuppeln Frankenstein's Schöpfungen
(**Flesh for Frankenstein** (1973))

Die beiden angesehenen New Yorker Künstler Andy Warhol und Paul Morrissey hatten

an einem Konzept gearbeitet ... oder zumindest so getan, eigentlich hatten sie nur eine Idee und diese auf einem Stapel Blätter fixiert. Der Produzent Carlo Ponti erkannte, daß das technische Wissen der beiden Künstler nicht ausreichen würde, diesen Film zu bewerkstelligen, zumal er auch in 3D gedrehte Szenen beinhalten sollte. Also heuerte Ponti den wohl talentiertesten Regisseur aus seinem Bekanntenkreis an, den Bava-Schüler Antonio Margheriti. Das Ergebnis dieser Zusammenarbeit sprengte dann in der Tat Grenzen, vor allem aber auch jene der Exploitation. Was immer man sich damals nicht zu zeigen wagte, in Frankenstein war es drin. Selbst vor Inzest und Nekrophilie machten Morrissey und Margheriti nicht halt und paarten diese Themen mit einer gesalzenen Prise galligen schwarzen Humors.

Baron Frankenstein, der mit seiner eigenen Schwester zwei Kinder zeugte, hat in diesem Film bereits ein weibliches Monster erschaffen. Alles, was ihm nun noch fehlt, ist ein männliches Gegenstück, denn Frankenstein hat ein großes Ziel vor Augen: er möchte eine neue menschliche Rasse erzeugen!

Zur Fertigstellung des männlichen Wesens fehlt ihm noch ein geeigneter Kopf. Den findet er auf den Schultern eines Serben, welchen er in einem Bordell beobachtet. Dieser Typ sieht nicht nur toll aus, sondern er beweist seine Potenz auch gleich noch hierdurch, daß er zwei Huren braucht! Frankenstein ist begeistert, den Kopf muß er haben.

Was Frankenstein nicht weiß: Der Serbe hatte sich entschlossen, ein Mönch zu werden und fortan in Keuschheit zu leben. Er war lediglich ein letztes Mal im Puff, um von seinem alten Leben Abschied zu nehmen. Dumm gelaufen, aber da Frankenstein hiervon keine Ahnung hat, glaubt er natürlich, jemand habe ihm ins Handwerk gepfuscht.

Frankensteins Frau und Schwester Katrin ist hingegen sexhungrig wie keine andere. Sie hält sich einen Stalljungen als Sexspielzeug und auch der Anblick von Frankensteins Kreatur bringt sie in Wallung. Frankenstein willigt ein und läßt sie die Kreatur besteigen, denn vielleicht wird hierdurch der vermisste Sextrieb seines Übermenschen geweckt, aber während des Geschlechtsaktes bricht das Monster zufällig Katrins Rückgrat.

Währenddessen macht sich Frankensteins Assistent Otto an der weiblichen Kreation zu schaffen - immerhin ist es eine Frau, welche sich nicht wehrt. Aber er ist ein Tollpatsch und aus Versehen reißt Otto ihr den Bauch auf und verteilt ihre Innereien über den Boden. Frankenstein tötet daraufhin Otto in Rage und vögelt zum letzten Mal die Überreste der künstlichen Frau. Doch dann kehrt das männliche Monstrum zurück, scheucht Frankenstein durch das Labor und spießt ihn schließlich auf einem Stab auf, von dessen Ende in prächtigem 3D Frankensteins Leber baumelt. Danach reißt sich das Monster die eigenen Organe aus dem Leib und begeht somit Selbstmord aus Reue und Depression.

Packen Sie in diese Handlungsfragmente noch schwarzen Humor mit hinein und schon hört sich **Flesh for Frankenstein (1973)** nach einem ziemlich frechen und spaßigen Film an. Das ist er auch, aber mehr darüber später in einem eigenen Kapitel. Die Figur des Dr. Frankenstein brachte der Film nicht weiter, er interpretierte ihn lediglich als notgeilen Sexprotz. Aber selten war ein *mad scientist* so durchgeknallt wie dieser.

Noch während sich die Filmwelt kollektiv über **Flesh for Frankenstein (1973)** entsetzte, drehte ein Amerikaner eine als Hommage an James Whales *Frankenstein*-Filme verkappte Slapstick-Komödie mit Gene Wilder, Teri Garr und Marty Feldman in den Hauptrollen: **Young Frankenstein (1974)**.

Frederick Frankenstein, ein in den USA ansässiger Dozent, erbt das Schloß seines berüchtigten Vorfahren und reist nach Transylvanien, um sein Erbe anzutreten. Dort findet er ein Buch Victor Frankensteins mit dem Titel *How I did it*. Und auch Großvaters Laboratorium scheint noch intakt zu sein! Also beginnt Frederick mit der Hilfe seiner sexy Assistentin Inga und des schielenden Buckligen Ygor damit, sich eine eigene Kreatur zu basteln.

Der Film ist sehr liebevoll im Stil der 30er Jahre inszeniert, von den Bauten über die Lichtgebung bis hin zur Regie. Die erste Hälfte des Films ist somit auch eine Augenweide und wunderbares Futter für jeden Cineasten. Nach der Erweckung des Monsters driftet der Film allerdings zu sehr in eine typische Slapstick-Komödie des regieführenden Komikers Mel

Brooks ab, bis hin zu einem Musical-Auftritt Frankensteins und seiner Kreatur und einem verheirateten Monster, welches das *Wall Street Journal* liest. Aber darüber kann man hinwegsehen, denn die Hommage dominiert den Film zum Glück so sehr, daß **Young Frankenstein (1974)** noch heute als eine der besten Horrorkomödien bezeichnet werden kann. Inhaltlich bietet der Film nichts neues, jedenfalls vom Komödienfaktor mal abgesehen. Es handelt sich um ein Potpourri aus **Frankenstein (1931)**, **Bride of Frankenstein (1935)** und **Son of Frankenstein (1939)**. Aber das macht der Film wirklich gut.



Dr. Frankenstein und seine Assistentin Inga (Young Frankenstein (1974))

Im gleichen Jahr wurde die wohl anspruchsvollste Verfilmung von Mary Shelleys Roman aufgeführt, *Frankenstein: The True Story (1974)*. Doch wie es das Schicksal will, handelt es sich hierbei nicht um einen Kinofilm, sondern um einen TV-Mehrteiler. Aus diesem Grund fällt diese Verfilmung aus dem Rahmen dieses Buches und er ist hier nur der Vollständigkeit halber erwähnt. Über eine Gesamtlaufzeit von 240 Minuten, welche in Deutschland in der zweiten Hälfte der 70er Jahre auf die Adventssonntage verteilt wurden, spielen hier bekannte Schauspieler wie James Mason, Michael Sarrazin, Leonard Whiting, Jane Seymour, Agnes Moorehead und John Gielgud eine recht ambitionierte Romanverfilmung nach. Leider ist der Film auf TV-Niveau inszeniert und läßt daher eine effiziente Dramaturgie und Kinofilmen entsprechende Ressourcen vermissen. Aber aus dem Blickwinkel einer *Frankenstein*-Verfilmung handelt es sich hierbei um das bisher beste Ergebnis.

Wenige Monate, nachdem **Young Frankenstein (1974)** große Erfolge gefeiert hatte, zog der Prinz der *mad scientists* in die Kinos ein - und dieses Mal war es auch gleich noch ein *bisexual mad scientist from outer space*. Der Knabe trug gerne Frauenkleider, den Namen Frank N. Furter und seine Bühne war **The Rocky Horror Picture Show (1975)**.

Die beiden spießbürgerlichen und frisch getrauten Eheleute Brad und Janet stranden mitten in einer verregneten Nacht in der Einöde. Plötzlich sehen sie ein Licht im Fenster eines geisterhaften Gemäuers. Vor Nässe triefend klopfen sie mal und landen ruckzuck in der Mitte einer Party, welche der Hausherr Frank N. Furter veranstaltet. Als Höhepunkt des Geschehens wird seiner Kreatur Rocky das Leben verliehen. Nach dem Ende dieser Show führt Frank N. Furter sowohl Janet als auch Brad in die hohe Kunst der Liebe ein, Janet erlebt ein sexuelles Abenteuer mit Rocky und schließlich gibt's noch eine Orgie in einem Swimming-Pool. Doch Frank N. Furter und seine lustigen Gesellen sind Aliens, die den spießigen Erdbewohnern mal so richtig zeigen wollen, worauf es im Leben wirklich ankommt und nach einer Meuterei, in Folge welcher Frank N. Furter sein Leben aushaucht, verschwinden die Aliens mitsamt dem ganzen Haus wieder dahin, woher sie gekommen sind: in den Weltraum.

The Rocky Horror Picture Show (1975) war ein Film, wie er nur in den 70ern entstehen konnte. Pure sexuelle Exploitation, verpackt in ein Musical mit hübsch anzuhörenden Melodien und vielen Strapsen, der ultimative Gegenpol zu dem verknöchert wirkenden und mit Ausnahme einer Vergewaltigungssequenz in **Frankenstein Must Be Destroyed**

(1969) völlig asexuell erscheinenden Dr. Frankenstein der Produktionen aus dem Hause Hammer Films. Der bisher verhaltene und primär kriminelle Wahnsinn eines verrückten Wissenschaftlers hob mit Frank N. Furter nicht nur ab, sondern schoß geradewegs durch die Decke. Noch nie hatte es so viel Spaß gemacht, einem beklopptem Genie zuzusehen! Und Frank N. Furters revolutionäres Auftreten erhitze damals die Gemüter genug, um diesen *mad scientist*, und Frank N. Furter legte Wert darauf, ein solcher zu sein, zum Idol einer großen Anzahl Menschen aus der Zeit der sexuellen Revolution werden zu lassen.



Frank N. Furter und sein noch lebloses Monster
(**The Rocky Horror Picture Show** (1975))

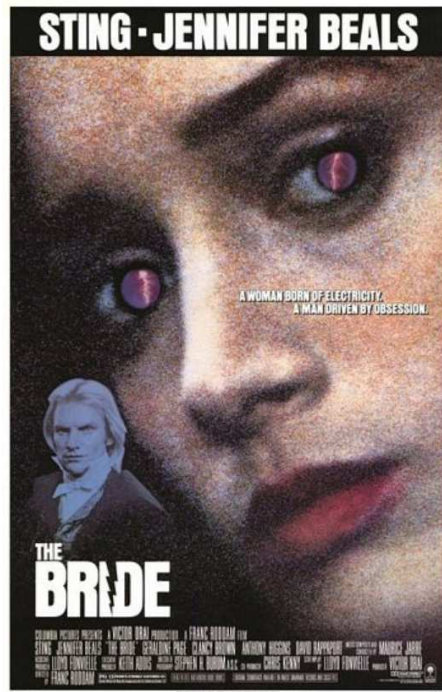
Frank N. Furter musste sterben, weil er versuchte, die kleinbürgerliche Gemeinschaft mit ihren engstirnigen Vorstellungen von Moral und Zusammenleben durch die Neugründung einer neuen Rasse zu ersetzen, welche ein Leben in vollständiger sexueller Freiheit führt. In der realen Welt waren diese ideologischen Ansätze mittlerweile etwas erfolgreicher. **The Rocky Horror Picture Show** (1975) war vor allem dank ihres bestrappten Wissenschaftlers hierfür einer der wichtigsten Beiträge der Filmzunft. Frank N. Furter ist somit einer der wenigen *mad scientists* geblieben, deren Tun eine nachhaltige Wirkung mit sich brachte. Was Mary Shelley wohl gedacht hätte, hätte sie gewußt, daß ihre Figur des Dr. Frankenstein einst in einem Plädoyer für die freie und auch gleichgeschlechtliche Liebe enden würde?

Wesentlich keuscher ging es dann in **The Bride** (1985) zur Sache. Nach über 10 Jahren war dies endlich wieder ein großer Frankenstein-Film, modisch aufgemacht und mit zwei Idolen der Jugend der 80er Jahre in den Hauptrollen, dem Popstar Sting und Jennifer Beals. Obwohl der Film an der Kinokasse floppte und heute weitgehend in Vergessenheit geraten ist, handelt es sich bei ihm um die seit den den Universal-Klassikern interessanteste und beste Variation des Frankenstein-Themas. **The Bride** (1985) ist eine stil- und anspruchsvolle Fortsetzung von **The Bride of Frankenstein** (1935) und knüpft fast nahtlos an den berühmten Vorgänger an. Dort lehnte die künstliche Braut ihren zusammengenähten Verehrer ab, woraufhin dieser ausrastete und Frankensteins Labor in Schutt und Asche legte. Es wurde angenommen, Frankenstein und seine Kreaturen seien tot, aber wie wir mittlerweile ausreichend gewohnt sind, vergeht Unkraut nicht.

Frankenstein und die Braut überleben die Explosion des Labors ebenso wie die männliche Kreatur. Letztere flieht in die nahen Wälder, während die Braut in Frankensteins Obhut verbleibt. Ab dieser Stelle teilt sich die Geschichte in zwei parallele Handlungsstränge. Frankenstein, diesmal lautet sein Vorname übrigens Charles, versucht, die Braut, welcher er den Namen Eva gab, zu erziehen und das klappt auch. Frankenstein erzieht die intellektuelle Eva zunehmend zu einer von ihm unabhängigen und gesellschaftsfähigen Person.

Das Monster hingegen erfährt kein derart angenehmes Leben. Es begegnet dem Zwergen Rinaldo, einem Zirkusartisten. Auch Rinaldo erzieht seinen unheimlichen Freund, dem er den Namen Viktor gibt. Rinaldo lehrt ihm ein Leben der Bescheidenheit und der Güte.

Doch in der Welt des Zirkus sind Intrigen nicht weit und es kommt zu einer Tragödie, als der tyrannische Zirkusdirektor sich weigert, Rinaldos und Viktors Lohn zu zahlen. Sein Gehilfe, dessen Name übrigens sinnigerweise Bela lautet, läßt Rinaldo in den Tod stürzen. Viktor tötet daraufhin den Mörder. Von Eva scheinbar magisch angezogen, begibt sich Viktor auf die Reise zu ihr.



Filmplakat von *The Bride* (1985)

Das Kunstwerk auf Zelluloid und einer der wichtigsten Beiträge zu den Filmfassungen von Mary Shelleys Erzählung, deren direkter Verfilmungen und natürlich auch den weitergesponnenen Gedanken.

Einen weiteren interessanten Pfad beschritt die amerikanische B-Picture-Legende Roger Corman in seiner letzten Regiearbeit, **Frankenstein Unbound** (1990). Eigentlich ist dieser Film gnadenloser Trash, aber er verfolgt einen Ansatz, der, aus welchem Grund auch immer, bisher vernachlässigt wurde, nämlich die Behauptung, die Erzählung Mary Shelleys sei eine wahre Geschichte.

Basierend auf einer Erzählung des renommierten Science Fiction-Autors Brian W. Aldiss beginnt Corman seinen Film im Jahr 2031. In diesem Jahr testet der Wissenschaftler Dr. Joseph Buchanan eine Laserwaffe, welche er erfunden hat. Unbeabsichtigt erzeugt er damit einen Riß im Raum-Zeit-Kontinuum und wird in die Schweiz des Jahres 1817 geschleudert. Dort trifft er auf Dr. Victor Frankenstein, der gerade seine Kreatur zum Leben erweckt hat und sich mit den gewohnten Problemen konfrontiert sieht. Das Monster ist ausgebrochen und hat Frankensteins Bruder ermordet. Doch nicht Frankenstein steht nun am Pranger, sondern man verdächtigt das Mädchen Justine der Tat. Bei deren Prozeß begegnet Buchanan auch Mary Wollstonecraft Godwin, welche sich von dem Vorfall zu ihrer im Geheimen entstehenden Erzählung inspirieren läßt, doch auch Percy Shelley und Lord Byron sind nicht weit. Das Monster ist jedoch völlig unkontrollierbar geworden. Gleiches gilt für Buchanans Experiment. Der Fluß von Zeit und Raum droht völlig durcheinander zu geraten. Nachdem Frankenstein auch eine Braut erschaffen hat, geraten die Beteiligten in einen

Eva hingegen beginnt, ihre Herkunft zu hinterfragen. Als dann ein adretter junger Mann beginnt, ihr eifrig den Hof zu machen, erwacht in Frankenstein die Eifersucht. Er hat Eva erschaffen, also gehört sie auch alleine ihm! Er konfrontiert Eva mit ihrer Herkunft und versucht, sie zu vergewaltigen. Doch dann stürmt Viktor in das Schloß und wirft Frankenstein von den Zinnen des Turmes hinab in den Tod. **The Bride** (1985) ist ein ungewöhnlicher Film, vor allem aus dem Blickwinkel der bis dahin erschienen großen Frankenstein-Filme. Viktor ist nicht so extrem entstellt wie einst Boris Karloff, sondern erweckt vielmehr den Eindruck eines geistig zurückgebliebenen, aber liebenswerten Mannes. Der Film selbst ist wunderbar inszeniert und zeigt letztlich vor allem eine romantische Geschichte im Stil der klassischen *Gothic Novels*. Dies hat ihm aber letztlich das Genick gebrochen; **The Bride** (1985) war wesentlich anspruchsvoller als sein Publikum. Aber nichtsdestotrotz ist **The Bride** (1985) ein wunderschönes und zeitloses

weiteren Zeittunnel und werden weit in die Zukunft transportiert, in eine Zeit, in welcher Frankensteins Schloß in Ruinen liegt. Frankenstein hat genug von dem ganzen Hokuspokus, zieht seine Waffe und schießt auf Buchanan ...

Viele Zuschauer hätten dies auch gerne getan und auf Roger Corman höchstpersönlich gezielt. Nach 19 Jahren Abstinenz vom Regiestuhl wollte Corman es erneut wissen und machte aus Aldiss' intelligenter Romanvorlage einen Film in bester *Pulp*-Manier, sowohl was den Stil des Films als auch dessen Qualität betrifft. In diesem Film schwirren zu viele Ideen und geklaute Elemente aus bekannteren Produktionen wie *Back to the Future* (1985) herum, selbst bei der für ihr niedriges Niveau berühmten TV-Serie *Knight Rider* (1982) bediente sich Corman. Er schreckte sogar nicht davor zurück, Joseph Buchanan und Mary Shelley miteinander vögeln zu lassen. Sehenswert ist der Film eigentlich nur wegen seiner Idee und den beiden Darstellern John Hurt und Bridget Fonda.

Daß Corman den Film letztlich verhunzte, tut dem grundlegenden Gedanken jedoch keinen Abbruch. Wenn wir genau darüber nachdenken, ist das der einer der seltenen Filme, in welchem *mad scientists* von Kollegen zu Kontrahenten werden. Dr. Frankenstein gehört unbestritten zu dieser Spezies, doch zählt auch Joseph Buchanan dazu?

Auf jeden Fall, wie schon zu Beginn des Films offenbart wird. Denn Buchanan sucht nach einer Massenvernichtungswaffe, welche - Achtung, festhalten - die Erde nicht zerstören soll. In Buchanans Gehirnwindungen hat sich ein erstklassiges Oxymoron eingenistet und ihm den Blick auf die tatsächlichen Auswirkungen seiner Arbeit verschleiert. Dies ist das typischste Merkmal, wenn es darum geht, einen verrückten Wissenschaftler von einem schlichten Pechvogel zu unterscheiden.

Frankenstein Unbound (1990) treibt dieses Verhalten noch etwas weiter, indem der Film einen *mad scientist* als Helden hat. Einen Helden erkennt man in der Welt der B-Pictures generell daran, daß die aparte Schönheit des Films freiwillig mit diesem ins Bett steigt, ein uraltes und selten erkanntes Klischee, aber dies nur am Rande. Diese Stilisierung des Verrückten zum Helden war jedoch schon 1990 nicht tatsächlich neu; falls Sie einmal Nicholas Meyers *Time After Time* (1979) gesehen haben, in welchem H.G. Wells mit seiner Zeitmaschine Jack the Ripper durch das 20. Jahrhundert jagt, wird Ihnen dieses Element sicherlich vertraut vorkommen. Aber auch wenn Roger Corman Aldiss' intelligenten Grundgedanken schlecht interpretierte, bleibt uns wenigstens noch ein ansehliches Filmplakat.

Die letzte große Verfilmung von Mary Shelleys *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, die bis zum Zeitpunkt des Schreibens dieser Zeilen entstand, ist **Frankenstein** (1994) von Kenneth Branagh mit Robert De Niro als Darsteller des Monsters. Dieser Film soll hier nur eine Randnotiz bleiben, denn Branagh versuchte sich hier an einer Romanverfilmung, welche dem Geist von Shelleys Erzählung gerecht wird. Dies schafft der Film auch, trotz einiger Änderungen des Inhalts. Aber der Film erweist sich hinsichtlich seiner Darstellung



US-Filmplakat von **Frankenstein Unbound** (1990)

Viktor Frankensteins als ausgesprochen unfruchtbar. Die Figur Frankensteins wird nicht weiterentwickelt, sondern verwehrt sich jeglicher Evolution. Der Film liefert auch im Kontext einer Untersuchung der *mad scientists* keinen nennenswerten Beitrag.

Wenden wir uns nun Frankensteins wichtigsten Kollegen zu, die wir eingangs bereits namentlich erwähnt haben. Als nächstes steht der originale Selbstversuch in der Warteschlange.

Arzt und Dämon: Dr. Jekyll und Mr. Hyde

Dr. Jekyll, den Robert Louis Stevenson in *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* ersann, entwickelte sich völlig anders als Mary Shelleys Figur Frankensteins. Um genauer zu sein: Dr. Jekyll entwickelte sich fast gar nicht weiter. So etwas wie ein Lebenslauf läßt sich aus den vielen Filmen kaum generieren. Dr. Jekyll war anscheinend bereits in seiner originalen Form durchgedreht genug, um eine weitere Evolution des Charakters als nicht notwendig erscheinen zu lassen. In der Tat handelt es sich bei der Vielzahl von Verfilmungen - und Dr. Jekyll hat die umfangreichste Filmographie aller *mad scientists* auf dem Konto - meistens um völligen Schrott, eine Nacherzählung von Stevensons Roman oder um eine Schilderung der Geschehnisse aus einem alternativen Blickwinkel. Daher ist es sinnfrei, um Dr. Jekylls Figur einen Lebenslauf zu ranken. Wir beschränken uns daher auf eine Erwähnung der wichtigsten Filme, in welchen Dr. Jekyll den Dreh- und Angelpunkt darstellt.



John Barrymore in
Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920,I)

Frühe Stummfilme, welche Dr. Jekyll zeigten, gab es in großer Menge, bis in das Jahr 1925 deutlich über ein Dutzend. Etwa die Hälfte hiervon tangierte das Horrorgenre, unter Ihnen die Verfilmungen aus den Jahren 1908, 1910, 1912, 1914, zwei aus dem Jahr 1920 und noch eine weitere, welche 1925 entstand und die alle den Titel *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* tragen. Aber auch etwas mehr oder weniger freie Verfilmungen wie **Ein seltsamer Fall (1914)**, **Der Januskopf (1920)** und Stan Laurels **Dr. Pyckle and Mr. Pryde (1925)** befinden sich darunter. Aus anderen Genres entstammen die Liebesgeschichte *Den Skaebnesvangre Opfindelse (1909)* mit Alwin Neuss, der frühe Kriminalfilm *The Duality of Man (1909)*, in welchem Dr. Jekyll einen Geldbetrag klaut und sich am Ende aus Angst vor der Polizei vergiftet, die deutsche Produktion *Der Andere (1913)*, die harmlose Slapstick-Komödie *Dr. Jekyll and Mr. Hyde, Doing to a Frazzle (1914)* oder auch der melodramatische und horrorfreie *Faust-Verschnitt Miss Jekyll and Madame Hyde (1915)*, der mit Stevensons Roman nicht das geringste zu tun hatte, aber so genannt wurde, weil man hiermit mehr Zuschauer in die Kinos zu locken hoffte. Die Liste von Filmen, welche sich an Stevensons Werk mehr oder weniger anlehnten, überstieg bereits die Zahl von 20, als mit **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920,I)** die erste umfassende Adaption des Romans in die Kinos kam.

In **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920,I)** etablierte John Barrymore bereits die Standardversion des Wissenschaftlers, dessen Euphorie und Siegeswille ihn zu einem Selbstversuch treiben, welcher temporär sein stets unterdrücktes böses Ich über seine gute und rechtschaffene Hälfte dominieren läßt. Doch es bleibt nicht nur bei dem einen Selbstversuch, welcher dem

Zwecke einer Beweisführung des Erfolges dienen würde. Die Flucht in das *alter ego* Mr. Hyde, welches tun und lassen kann, wovon der brave Dr. Jekyll stets unbewußt träumte, wird zunehmend zu einer Sucht, welche schließlich fatal endet.

Die Darstellung des schizophrenen Wissenschaftlers ist in erster Linie eine Charakterrolle mit einer Handvoll Schauwerten in Form der Maske des diabolischen Mr. Hyde. Hierin unterscheiden sich die meisten Verfilmungen am stärksten voneinander. Bereits Barrymore griff hier in die Vollen, doch er übertrieb etwas. Barrymore verlängerte seinen Kopf ein wenig, arbeitete mit Schminke und überließ den Rest seinen verzerrten Gesichtszügen - eine durchaus gelungene Lösung, aber leider auch eine Spur zu grotesk. Barrymore, seinerzeit der bestbezahlteste Theatermime und Shakespeare-Darsteller, hatte auch leichte Probleme damit, sich auf das Medium des Films einzulassen. Er agierte vor der Kamera, als stünde er auf einer Bühne, statisch und nur auf sein Schauspiel konzentriert. Und dies mit allen Konsequenzen - in einer Szene sieht man sogar einen von Barrymores falschen Fingernägeln davonfliegen, wenn man genau hinsieht - und mit der Folge, daß der Film, abgesehen von den Szenen mit Spezialeffekten, stark an ein abgefilmtes Bühnenstück erinnert.

Nichtsdestotrotz war der Film erfolgreich, Barrymores Stern schoß noch weiter in die Höhe und auch Barrymore war mit sich selbst höchste zufrieden. So zufrieden, daß er seine Maske des Dr. Hyde in der *Moby Dick*-Verfilmung *The Sea Beast* (1926) erneut verwendete.

Durch den Erfolg von **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920,I)** angestachelt, schob Louis B. Mayer, der spätere Präsident von MGM, umgehend **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920,II)** hinterher. Mayer änderte die Handlung ab und verlegte sie in das Armenviertel New Yorks. Erstens wollte er auf diese Weise eine Klage Paramounts vor Gericht verhindern, zweitens sparte er hierdurch teure Kostüme. Bei diesem Film kam es alleine darauf an, noch schnell aus dem Erfolg von **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920,I)** Geld loszuschlagen. Viel mehr als dem Publikum das Geld aus der Tasche zu ziehen, welches sich in diesen Film verirrt hatte und darauf wartete, John Barrymore auf der Leinwand zu sehen, leistete diese Variante auch nicht. Der Film war dermaßen billig produziert, daß selbst Roger Corman Hemmungen bekommen hätte - so gibt es noch nichtmal eine Verwandlung Dr. Jekylls in Mr. Hyde zu sehen, sondern nur einen Kameraschwenk auf eine Portion Butter, nach welchem ein Zwischentitel stolz verkündet, Dr. Jekyll sei nun ein *Apostel aus der Hölle!* Mr. Hyde bekam lediglich einige falsche Zähne und verstruwweltes Haar spendiert und seine schrecklichste Tat war, einer ältlichen Dame den Geldbeutel zu stehlen. Sehr passend, aber diese Ironie ist Louis B. Mayer wohl entgangen. Das Ende des Films entsprach auch wie zu erwarten dem amerikanischen Problem im Umgang mit dem Phantastischen; nachdem Mr. Hyde auf einem elektrischen Stuhl festgeschnallt wird, erwacht Dr. Jekyll prompt aus seinem Tiefschlaf, schreit „Ich habe eine Seele!“ und ist geläutert. Natürlich hält ihm dies davon ab, seinen persönlichkeitsverändernden Trank überhaupt zu brauen. **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920,II)** war sogar für einen Stummfilm zu dämlich. Der Regisseur Charles J. Hayden zog seinen Namen zurück und Louis B. Mayer hielt den Film fortan bis zu seinem Tode unter Verschuß. Aber dies haben wir alles bereits durchgekaut und brauchen es nicht in voller Gänze zu rezitieren. Gleiches gilt auch für Murnaus **Der Januskopf (1920)**, über welchen wir ebenfalls in Kapitel 11 bereits sprachen und auf welchen wir hier nicht weiter eingehen, da dieser verschollen ist und daher sowieso keinen unmittelbaren Beitrag für die Geschichte der *mad scientists* mehr leisten kann.

Die erste wirklich sehenswerte Filmfassung von *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* nach Barrymores Stelldichein auf der Leinwand erschien erst elf Jahre später. **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)** ist bis heute die beste Verfilmung des Stoffes. Nebenbei ist Rouben Mamoulians Meisterwerk auch der erste Horrorfilm der Geschichte, welcher für drei Oscars nominiert wurde und auch einen solchen erhielt. Preisträger war Frederic March für die Doppelrolle des Dr. Jekyll and Mr. Hyde - hey, ein *mad scientist* als Oscarpreisträger, wer hätte das gedacht?

Frederic Marchs Darstellung war in der Tat revolutionär und überzeugt auch noch heute.

Er spielte die beiden Seiten des Doktors nicht nur, sondern er ließ sie tatsächlich als zwei verschiedene Charaktere erscheinen, ganz als ob sie von unterschiedlichen Schauspielern dargestellt würden. Der Kontrast zwischen dem noblen Dr. Jekyll und dem gemeinen Mr. Hyde ist extrem, beinahe wie zwischen einem Engel und Satan höchstpersönlich. Frederic March wurde von einer sehr effektiven Maske und für diese Zeit sensationellen Spezial-effekten dabei unterstützt. Mr. Hyde brauchte sich auch nicht zu verstecken und konnte seine teuflischen Gedanken auf der Leinwand zur Tat umsetzen. Seien es Überfälle oder sein Umgang mit Nutten, in **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)** ist es drin.

Dies hat natürlich auch unweigerlich einen Effekt darauf, wie wir Zuschauer die beiden Persönlichkeiten des über sein Ziel weit hinauschießenden Arztes empfinden. In unserem Unterbewußtsein manifestieren sich in der Tat zwei verschiedene Menschen. Dr. Jekyll ist nett und freundlich und wir leiden mit ihm mit, unser Herz ist bei ihm. Mr. Hyde hingegen ist ein echtes Filmmonster, welches wir fürchten oder sogar hassen. Dieser Effekt ist symptomatisch für den *mad scientist*, mit welchem wir es seit den 50er Jahren des öfteren zu tun haben: eigentlich ist er ein lieber Kerl, aber kaum kommt er auch nur in die Nähe eines Reagenzglases, sollte man besser auf den höchsten Baum flüchten, den man finden kann. Denn dann ist es vorbei mit dem sympathischen alten Herrn, der manchmal auch etwas exzentrisch oder auch einfach nur drollig sein kann, denn ab diesem Augenblick wird aus ihm ein chemikalientiefender Psychopath, vor dem man sich besser hüten sollte!



*Frederic March als Mr. Hyde in
Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)...*



*... und Spencer Tracy im Remake
Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1941)*

Zehn Jahre später erinnerte sich MGM des großen Erfolges. Damals war es mit dem beliebigen Zugriff auf ältere Filme so eine Sache ... man hatte keine andere Wahl, als ins Kino zu gehen und wenn jahrelang über einen Klassiker gesprochen wurde, lag es natürlich nahe, diesen einfach erneut in den Kinos zu zeigen. Aber im Falle von **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)** war das für die Hollywoodbosse ein Problem. Inzwischen war der Moralkodex Hollywoods massiv verschärft worden und das Original von 1931 galt inzwischen als undenkbar frech und frivol. Also drehte man den Film einfach nochmal neu, mit einem Starregisseur, einem männlichen und einem weiblichen Star in den Hauptrollen und praktisch genau dem gleichen Drehbuch. Dieses Mal jedoch so entschärft, daß das Ergebnis den neuen Anforderungen Hollywoods entsprach.

Dieses Remake war **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1941)** von Victor Fleming und mit Spencer Tracy, Ingrid Bergman und Lana Turner vor der Kamera. Separat für sich alleine betrachtet, ist **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1941)** gar nicht so übel. Aber wehe, Sie kommen auf die Idee, den Film direkt mit Rouben Mamoulians Original zu vergleichen - sie werden sich im Geiste vor Schmerzen krümmen, wenn sie sehen, wie **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)** bis in Details des Bühnenbildes hinein kopiert und gleichzeitig verstümmelt wurde.

Für Dr. Jekyll bedeutete dieser Film einen Rückschritt. Aus dem ambivalenten Zeitgenossen mit Hang zu animalischer Gewalt und Sadismus wurde wieder ein knuddeliger Arzt, der nur einen Fehler gemacht und die Kontrolle verloren hat. Der Film katapultierte Dr.

Jekyll wieder zurück auf den Stand von 1920. Danach war Dr. Jekyll als Horrorgestalt ebenso passé wie Viktor Frankenstein und Graf Dracula.

Es war das Jahr 1951, als Dr. Jekyll erneut einen eigenen Film bekam. Oder besser gesagt nicht Jekyll, sondern sein hypothetischer Sohn.

The Son of Dr. Jekyll (1951) beginnt mit Mr. Hyde, welcher von einem Mob durch die Straßen gejagt wird. Eine Titelfarte erklärt: „Die Brutalität von Mr. Hyde, dem Monster, dem Terror von London, erreichte ihren Höhepunkt mit der Ermordung seiner Ehefrau in ihrer Wohnung in Soho ...“

Halt! Stop! Mr. Hyde, verheiratet? Das ist ja was ganz neues! Der Grund dafür ist ganz simpel, denn ohne diesen schrägen Twist würde die Story dieses Films überhaupt nicht funktionieren, jedenfalls nicht im Hollywood der 50er Jahre, wo die Existenz unehelicher Kinder geleugnet wurde, sofern es sich nicht um Melodramen mit geläuterten Müttern in Nebenrollen handelte. Ist es nicht unheimlich nett von dem Film, gleich zu Beginn klar zu machen, daß sich anspruchsvolle Cineasten bei diesem Film vor Schmerzen krümmen und Trash-Liebhaber vor Begeisterung quiet-schen werden? Genau dies passiert über die Restlaufzeit des Films nämlich normalerweise.

Zurück zur Story. Mr. Hyde flieht vor dem Mob in das Haus, welches ja eigentlich seinem wahren Ich, dem vielgeliebten Dr. Jekyll, gehört. Dies hält die Meute jedoch nicht davon ab, die Bude in Brand zu stecken. Aus Furcht vor den immer höher lodern den Flammen entschließt sich Mr. Hyde zur Flucht in den Tod durch Fenstersturz. Stilgerecht verwandelt sich Mr. Hyde nach seinem Ableben in Dr. Jekyll. Mr. Hydés Sohn ist somit eine Waise, welcher von Utterson, Dr. Jekylls Anwalt, adoptiert wird. Niemand darf die wahre Identität des Jungen erfahren, mindestens bis sich die öffentliche Aufregung um Dr. Jekyll gelegt hat. Wie es sich für einen Sohn gehört, dem seine wahre Identität nicht bekannt ist, tritt Edward Utterson in die Fußstapfen seines Vaters und wird im Alter von etwa dreißig Jahren von der Akademie verwiesen, weil er eigenartige Experimente durchführt, welche in den Augen der Fakultätsleitung an Hexerei grenzen. Als Edwards wahre Identität ans Licht zu kommen droht, entschließt er sich für die Flucht nach vorne. Um seinen durch den Ruf des Vaters ruinierten Namen zu bereinigen, beginnt er mit der Restauration des Jekyll-Hauses und setzt die Experimente seines Vaters fort. Erwartungsgemäß fürchten sich die Menschen vor ihm. Und als ein Fremder mit verzerrtem Gesicht immer dort zu morden beginnt, wo sich Edward jeweils aufhält, wird Edward umgehend verhaftet, angeklagt und in ein Sanatorium gesteckt. Doch Edward ist sich sicher, daß er mit den Morden nichts zu tun hat und versucht, das Mysterium aufzuklären.

Wenn man sich die Inhaltsangabe von **The Son of Dr. Jekyll (1951)** zu Gemüte führt, scheint das ein durchaus interessanter Stoff zu sein. Aber das ist er nicht. Denn wenn man darüber nachdenkt, erkennt man, daß **The Son of Dr. Jekyll (1951)** mit *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* im Kern nichts zu tun hat. Was den Film so schlecht und



Plakat des katastrophalen *Son of Dr. Jekyll* (1951)

obskur macht, ist neben der dilletantischen Inszenierung vor allem dieser Betrug am Zuschauer. Es handelt sich um einen normalen *murder mystery plot*, auf welchen nachträglich noch das Stevenson-Prädikat draufgepappt wurde, damit er mehr Menschen in die Kinos locken möge. Und diese werden auch prompt enttäuscht. So verwandelt sich Edward nur ein einziges Mal in Mr. Hyde - und liegt über die Dauer der Verwandlung dann auch prompt besinnungslos am Boden. Filme wie dieser könnten Spaß machen und kleine Perlen sein, wenn sie den Anforderungen des Trash der 50er Jahre entsprächen, aber auch diese Hoffnung wird enttäuscht; anstelle eines nach den prallen Dekolletés kreischender Damen grab-schenden und vor sich hinsabbernden Mr. Hyde erlebt man hier nur politisch korrektes Durchschnittskino jener Zeit, welches vor allem langweilt.

Zwei Jahre später fielen Dr. Jekyll und Mr. Hyde, obwohl sie sich bislang erfolgreich vor ihnen versteckt hatten, doch noch in die Hände der beiden schlimmsten Alpträume jeder klassischen Horrorgestalt. Das Ergebnis dieser Geiselhaft war **Abbott and Costello Meet Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1953)**.

London wird von einer Mordserie heimgesucht. Der draufgängerische amerikanische Journalist Bruce Adams verbündet sich mit den beiden Trotteln Slim und Tubby, zwei amerikanischen Cops, um den Mörder zu fangen. Bruce Adams beginnt eine Affaire mit Vicky Edwards, die nicht ahnt, daß ihr Mentor, Dr. Jekyll, der Urheber der Verbrechen ist. Aber Slim und Tubby werden es schon richten.

Von Bud Abbott und Lou Costello war man inzwischen schon gewohnt, daß ihre Machwerke, welche die klassischen Monsterfilme durch den Kakao zogen, äußerst platt waren und von ihren Zuschauern nur den Einsatz von maximal zwei Gehirnzellen forderten. Doch **Abbott and Costello Meet Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1953)** ist sogar für deren Verhältnisse grausam schlecht, vergleichbar übel wie **Abbott and Costello Meet The Killer, Boris Karloff (1949)**. Und wie auch bereits in diesem Stinker sehen wir in **Abbott and Costello Meet Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1953)** Boris Karloff in der Rolle des Bösewichts. Wie alle anderen Filme dieser Serie trägt **Abbott and Costello Meet Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1953)** nichts zu den persiflierten Horrorgestalten bei, sondern schlägt lediglich aus deren Namen Profit - aber auch, wenn man sich daran nicht stört, sollte man dieses Machwerk meiden, wann immer es möglich ist.



Gloria Talbot als Jekylls Tochter in
Daughter of Dr. Jekyll (1957)

Wo ein Sohn ist, ist die Tochter nicht weit, zumindest wenn man der Logik Hollywoods folgt. Und so lernen wir in **Daughter of Dr. Jekyll (1957)** dieses bezaubernde Geschöpf auch endlich kennen.

Janet Smith reist in Begleitung ihres Verlobten, George Hastings, an ihrem 21. Geburtstag in ihren irischen Heimatort, um sich dort mit ihrem Vormund, Dr. Lomas, zu treffen. Janet und George wollen heiraten und Janet möchte gegenüber Dr. Lomas erklären, daß sie auf finanzielle Unterstützung verzichtet. Doch Dr. Lomas erklärt Janet unter vier Augen, daß die Heirat eine ganz schlechte Idee sei. Janet sei

in Wirklichkeit die Tochter des berüchtigten Dr. Jekyll, des böartigen Wissenschaftlers. Diese Boshaftigkeit würde im Falle einer Heirat an Janets Kinder vererbt werden!

Janet stürzt sich in Depressionen und George setzt alles daran, daß die Heirat dennoch stattfindet. Doch dann geschehen merkwürdige Dinge. Janet träumt, sie würde in ihrem Nachthemd durch die Nacht wandern und Passanten ermorden. Nach dem Erwachen aus diesem Traum findet sie tatsächlich Schmutz an ihren Schuhen und Blut an ihren Händen.

War es wirklich nur ein Traum? Janet verliert allmählich den Verstand und bittet schließlich George, sie zu töten.

Wie auch bereits **The Son of Dr. Jekyll (1951)** hat **Daughter of Dr. Jekyll (1957)** nichts mit Stevensons Vorlage am Hut und nutzt nur deren Bekanntheitsgrad. War **The Son of Dr. Jekyll (1951)** im Grunde nur ein verkappter Kriminalfilm, orientiert sich **Daughter of Dr. Jekyll (1957)** eigentlich am Mythos des Werwolfs. All diese Gemeinsamkeiten sind jedoch nicht zufällig. Beide Filme stammen aus der Feder des gleichen Mannes, Jack Pollexfen. Pollexfen hatte einst **The Son of Dr. Jekyll (1951)** geschrieben, um den Low-Budget-Spezialisten Edgar G. Ulmer den Film drehen zu lassen. Doch Ulmer war damals mit dem Drehen von **The Man from Planet X (1951)** beschäftigt und so verschachtelte Pollexfen sein Skript an Columbia. Mit **Daughter of Dr. Jekyll (1957)** startete Pollexfen einen zweiten Versuch, sein Projekt selbst zu verwirklichen und dieses Mal schaffte er es in der Tat, Edgar G. Ulmer als Regisseur zu bekommen. Vor diesem Hintergrund erscheint die konzeptionelle Ähnlichkeit der beiden Filme als nachvollziehbar. Um Ärger mit Columbia zu vermeiden, ließ Pollexfen in der Vermarktungskampagne des Films ständig die Bemerkung fallen, **Daughter of Dr. Jekyll (1957)** habe rein gar nichts mit **The Son of Dr. Jekyll (1951)** gemeinsam und der Film orientiere sich stattdessen eng an Stevensons Roman, dessen Urheberrechte inzwischen erloschen waren. Umso witziger ist, daß **Daughter of Dr. Jekyll (1957)** außer Jekylls Namen keine Berührungspunkte mit der Romanvorlage gemein hat. Qualitativ steht **Daughter of Dr. Jekyll (1957)** um einiges besser da als **The Son of Dr. Jekyll (1951)**. Natürlich ist der Film, der mit einem unmenschlich geringen Budget innerhalb einer Woche entstand, ein definitives B-Picture, welches fast alle Ideen aus anderen Filmen zusammenklaute. Aber es ist eines, welches Spaß macht. Der Film ist skurril und liebenswert dilletantisch. Er ist voller Schrägheiten, welche eigentlich völlig lächerlich sind, aber Edgar G. Ulmer fand diese kleinen Details toll und lustig. Das macht den Film sehenswert, sofern man die richtige humorische Ader mitbringt.

The Two Faces of Dr. Jekyll (1960) ist eine offizielle Adaption des Stoffes, welche sich nicht vor uns zu verstecken braucht, denn auch dieser Film gehört zum lizenzierten Portfolio von Hammer Films. Wie bei Hammer oftmals üblich, entfernt sich deren Adaption jedoch recht weit von der Handlung des zugrundeliegenden Originals. Fein, denn hierdurch kann sich ein *mad scientist* weiterentwickeln. Hammers Interpretation der Geschichte zeigt somit auch zum ersten Mal einen Dr. Jekyll, welcher nach seiner Transformation besser aussieht als davor.

In **The Two Faces of Dr. Jekyll (1960)** ist Dr. Jekyll ein alter Mann. Jekyll ist mit seinem Alter und seiner körperlichen Verfassung höchst unzufrieden und diese Unzufriedenheit ist seine Motivation hinter den Experimenten. Durch seine Entdeckung verwandelt er sich in einen jüngeren Mr. Hyde, dem die Frauen zu Füßen liegen. Als er entdeckt, daß seine attraktive Ehegattin Kitty eine Affaire mit Jekylls bestem Freund Paul hat, vergewaltigt Hyde sie. Aus Rache nimmt er sich dazu noch eine Geliebte und treibt so Kitty in den Freitod,

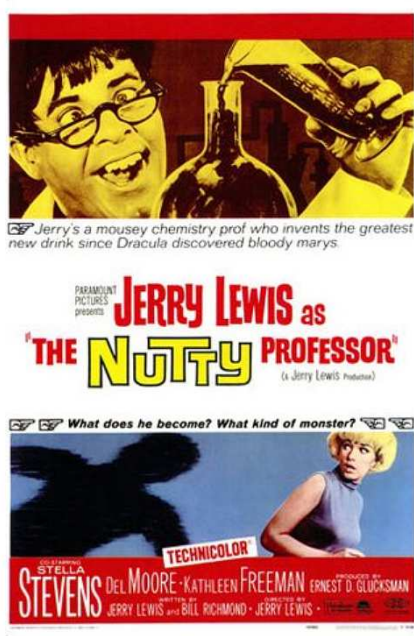


US-Filmplakat von

The Two Faces of Dr. Jekyll (1960)

während er sich mit seiner Gespielin im ehelichen Bett vergnügt. Diese Geliebte ist eine Darstellerin in einer exotischen Bühnenshow und hantiert viel mit Schlangen - von einer dieser Schlangen gebissen, findet auch Paul den Tod. Doch Mr. Hyde will noch mehr als nur Rache. Er will leben. Daher beschließt er, Dr. Jekylls Labor niederzubrennen, damit er nie, nie wieder in einen alten Mann zurückverwandelt wird.

The Two Faces of Dr. Jekyll (1960) gehört nicht zu den Glanzlichtern der Produktionen, welche die Hammer Studios verließen. Der Film war bereits stiefmütterlich produziert. Regie führte zwar Terence Fisher, der zu der Elite der Horrorfilmregisseure zählt, aber er war ursprünglich für diese Produktion gar nicht vorgesehen und kam erst ins Spiel, als der eigentliche Regisseur aus seinem Vertrag ausstieg. Paul Massie war mit der Doppelrolle des Dr. Jekyll und des Mr. Hyde völlig überfordert und liefert eine selten langweilige und freudlose Darstellung ab. Als Zugpferd des Films dient Christopher Lee, der jedoch auch nur in einer etwas größeren Nebenrolle auftaucht. Als eigenständiger Film betrachtet ist **The Two Faces of Dr. Jekyll (1960)** nichts besonderes, aber er brachte auf jeden Fall frischen Wind in das träge Leben Dr. Jekylls. Nicht nur das, nun gab es ihn auch endlich in Farbe auf der Leinwand zu sehen!



Filmplakat von **The Nutty Professor (1963)**

ens abgeht.

Professor Kelp ist ein liebenswerter tollpatschiger und leicht trotteliger Dozent der Chemie an einer Universität. Als Professor dieser Wissenschaft ist er völlig fehlbesetzt, denn er neigt dazu, versehentlich soviel Schaden anzurichten wie möglich - ein *mad scientist* eben. Und da er nicht nur völlig durchgeknallt, sondern dazu auch noch potthäßig ist, hat er bei Frauen keine Chance.

Doch Kelp gedenkt hier, mit den Mitteln der Chemie Abhilfe zu schaffen. Er mixt sich ein Gebräu zusammen, welches ihn in den prächtigen Weiberhengst Buddy Love verwandelt. Nun hat er endlich eine Chance, seine von ihm angehimmelte Studentin Stella ins Bett zu kriegen.

Doch die Sache hat einen Haken: die Wirkung des Tranks ist nur von kurzer Dauer. Der Film entlarvt seine Vermarktung ziemlich schnell als das Wecken falscher Erwartun-

The Nutty Professor (1963) von und mit dem damaligen Starkomiker Jerry Lewis ist einer jener Grenzfälle, bei welchem man lange überlegen muß, ob eine explizite Nennung des Films im Rahmen einer Chronik des Horrorfilms sinnvoll ist. Zugrundeliegende Motive sind ja schließlich nicht automatisch auch eine Eintrittskarte. Aber spätestens dann, wenn man das Filmplakat des Films gesehen hat und sieht, daß der Film mit dem Slogan „Was wird aus ihm? Welche Art von Monster?“ als Horrorkomödie vermarktet wurde, erscheint dies als möglich. Von diesem Film gibt es noch ein Remake mit dem Titel *The Nutty Professor (1996)* sowie dessen Sequel *Nutty Professor II: The Klumps (2000)*, doch diese beiden Filme mit Eddie Murphy fallen hier durch den Sieb hindurch. Bei ihnen handelt es sich dann in der Tat nur noch um dummliche und vor Fäkalklamauk triefenden Komödien, denen jeder Hauch des zugrundeliegenden Grauens

gen. Das einzige Monster, in welches sich Professor Kelp verwandelt, ist ein Sexmonster. Erwarten Sie hier eine Horrorkomödie, in welcher Sie auch Gelegenheit haben werden, sich etwas zu gruseln, dann liegen sie völlig falsch. Wenn sie jedoch einen Film sehen möchten, welcher den Horror als solchen persifliert und auf nichts weiter als Slapstick reduziert, werden Sie mit **The Nutty Professor (1963)** glücklich werden. Jerry Lewis verspottet den Horror nicht nur und trampelt darauf herum, sondern er tanzt auch noch leichtfüßig auf dessen Grab und degradiert die Herkunft des Films bis zur absoluten Bedeutungslosigkeit. Typische Horrorkomödien wie die bereits genannten Machwerke von Bud Abbott und Lou Costello beuten den Horror aus. Doch Jerry Lewis betreibt hier keine respektlose Leichenfledderei. Der Film läßt ebenfalls keinen Zweifel daran offen, daß er das Genre des Horrorfilm braucht, um überhaupt seine Existenz zu rechtfertigen, denn ohne die ständigen Assoziationen zu Dr. Jekyll und Mr. Hyde würde er nicht funktionieren. Der harte Kontrast zwischen dem, was wir sehen und dem Bewußtsein über den grausigen Inhalt der Vorbilder ist die Grundlage für den Humor des Films. **The Nutty Professor (1963)** honoriert dies nicht weiter. Er sagt „Danke, liebes Horrorgenre, daß ich diesen Film drehen kann, aber fortan werde ich Dich völlig ignorieren“. Das ist ehrlicher, als das Genre mit den Füßen zu treten.

Übrigens: Der Film ist auch sehenswert, weil Jerry Lewis hier im Gegensatz zu seinem populären Nachfolger Eddie Murphy ohne Spezialeffekte und Masken auskam. Jerry Lewis erledigt alle Verwandlungen nur mit Hilfe seines Körpers und zeigt, was für ein großartiger Schauspieler er war.

Danach verschwand Dr. Jekyll wieder für einige Jahre in der Versenkung. Einmal statteten er und Mr. Hyde ihrem Kollegen Baron von Frankenstein einen Besuch ab. Dies war in **Mad Monster Party (1967)**, einem mit Puppen gedrehten Kinderfilm. Ein Jahr später trafen wir den ewig trankschlürfenden Doktor im Fernsehen wieder und *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1968)* war eine angemessene Verfilmung von Stevensons Roman, der man leider ihre Herkunft ansieht. Als Hauptdarsteller war hier Jack Palance zu sehen. Einen Auftritt im Kino erlebte Dr. Jekyll erst wieder in **Dr. Jekyll y el Hombre Lobo (1971)**.

Sagt Ihnen der Name *Jacinto Molina* etwas? Falls ja, wissen Sie, was Ihnen in diesem Film blüht. Falls nicht, sollen Sie hier kurz eingeweiht werden. Molina ist ein in Spanien arbeitender Schauspieler, Regisseur, Autor und Produzent mit einer kleinen, aber sehr treuen Fangemeinde und unter seinem Künstlernamen *Paul Naschy* am bekanntesten. Er begann seine Arbeit im Jahr 1960 und gegen Ende dieses Jahrzehnts hatte er sich zu einem konsequenten Darsteller in B-Pictures entwickelt, der den Filmen, in welchen er mitwirkte, seinen Stempel aufdrückte. Wir werden ihm noch *sehr* oft begegnen und dies vor allem in Filmen mit so wohlklingenden Namen wie **Los Monstruos del terror (1970)**, **El gran amor del Conde Drácula (1970)**, **La orgía del los muertos (1973)**, **Countess Dracula's Orgy of Blood (2004)** und **Rojo Sangre (2004)**.



Spanisches Plakat

Die frisch getrauten Imre und Justine haben gerade ihre Hochzeitsreise nach Ungarn angetreten. Imre beschließt, daß sie einen kurzen Abstecher ans Grab seiner Eltern machen. Eine definitiv falsche Entscheidung, denn auf dem Friedhof werden die beiden von Räufern überfallen. Imre wird ermordet und gerade als die beiden Täter Justine gewaltsam entjungfern wollen, bricht ihr Retter aus dem Schatten hervor: Waldemar.

Waldemar bringt Justine zu seinem Schloß und sie bleibt in seiner Obhut. Aber schnell findet sie heraus, daß Waldemar nur bei Tag ein Traumprinz ist. Nachts verwandelt er sich in einen Werwolf. Doch auch diese Erkenntnis hält Justine nicht davon ab, sich bis über beide Ohren in Waldemar zu verlieben.

Waldemar und Justine beschließen, nach London zu gehen. Gerade noch rechtzeitig, denn vor den Toren des Schlosses versammelt sich der obligatorische Mob, um der grausamen Bestie Waldemar den Garau zu machen.

In London stellt Justine ihren neuen Liebhaber einem alten Freund vor, Dr. Jekyll. Dr. Jekyll möchte helfen, Waldemar von dem Fluch zu befreien. Seiner Meinung nach wäre dies möglich, wenn er Waldemar beim Eintreten des Vollmonds eine Injektion des Elixiers verabreicht, welches sein Großvater einst erfand. Eine prima Idee, doch was ist mit dem unerwünschten Nebeneffekt namens Mr. Hyde? Ganz einfach, denn schließlich ist Mr. Hyde die Verkörperung des ultimativen Bösen und wird über den Werwolf siegen. In diesem Moment plant Dr. Jekyll, Mr. Hyde ein Gegenmittel zu verabreichen, welcher ihn dann wieder in einen geheilten Waldemar zurückverwandelt.

Ein solch wirrer Gedankengang kann doch nur dem Hirn eines *mad scientists* entspringen, oder? Und obwohl jeder Zuschauer genau weiß, daß dies mit tödlicher Sicherheit nicht funktionieren wird, sind die Protagonisten um den verrückten Wissenschaftler wie immer dämlich genug, um darauf hereinzufallen ...



Dr. Jekyll and Sister Hyde (1971)

Es war das Jahr 1971. Die Hammer Studios steckten finanziell in der Krise und brauchten dringendst Geld. So dringend, daß man teilweise die eigenen Maßstäbe eingrenzte und sich dem Markt auf jene Weise öffnete, welches das meiste Geld versprach: mit einer Mischung aus Blut und nackter Haut. Hammers aktuelle Verfilmung des Stevenson-Stoffes wurde in dieser Phase produziert und da blanke Busen von Frauen mehr Geld einspielen als haarige Männerbrüste, kann man sich denken, womit dies endete: bei **Dr. Jekyll and Sister Hyde (1971)**. Das birgt schon verdammt viel Trashfaktor in sich, aber damit war noch nicht genug. Der Film nimmt sich selbst nicht ernst (zum Glück) und liefert gleich noch einen Eintopf anderer Elemente mit, welche Ihnen bekannt vorkommen dürften.

Das Elixier des Lebens ... auf der Suche nach diesem sagenhaften Stoff befindet sich Dr. Jekyll schon seit langem und diese Suche entwickelte sich zunehmend zu einer wahren Obsession. Er glaubt, er habe sie

gefunden, und zwar in einer Essenz aus weiblichen Hormonen!

Doch wo bekommt man diese her? Ist doch logisch, natürlich aus dem nahe gelegenen Leichenhaus. Immer dann, wenn er Nachschub braucht, beauftragt er zwei Leichendiebe,

welche ihm neue weibliche Körperteile liefern. Doch da Diebstähle aus Leichenhäusern ineffektiv und nicht wirklich befriedigend sind, greifen die beiden Diebe irgendwann auf Mord zurück und murksen Frauen ab. Dr. Jekyll mischt sich sein Elixier zusammen, trinkt es und verwandelt sich, wie vom Publikum erwartet, in eine schöne Frau, welche ebenso böse ist wie sexy. Diese gibt sich dann als die verwitwete Mrs. Hyde aus.

Mrs. Hyde beginnt zu morden. Ihre Opfer sind Prostituierte im Londoner Bezirk Whitechapel. Und somit ist endlich geklärt: Mrs. Hyde ist Jack the Ripper!

Na? Sind Sie jetzt neugierig? Sie werden mir nicht glauben, aber es ist wirklich so, wenn ich Ihnen sage, daß dieser Schwachsinn als Film funktioniert!

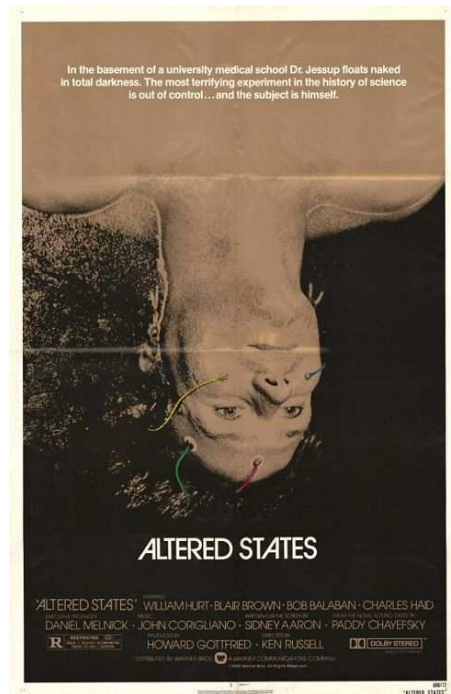
Die TV-Produktion *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1973) war ein Reifall ohne gleichen und so mancher Horrorfan ist froh, daß dieser Mist nicht in den Kinos anlief. Nicht, daß etwas gegen den alten Haudegen Kirk Douglas als Darsteller von Dr. Jekyll und Mr. Hyde spräche, auch wenn dieser Gedanke etwas gewöhnungsbedürftig ist ... aber dann noch in einem *Musical*? Sie wollen das nicht ertragen müssen, glauben Sie mir.

Ken Russells *Altered States* (1980) war hier dann doch schon eher ein Schritt in die richtige Richtung.

Der an der Universität von Harvard arbeitende Professor Eddie Jessup, dargestellt durch den späteren Oscarpreisträger William Hurt in seiner ersten Filmrolle, experimentiert mit einer Droge und einem Isolationstank. Er macht die sonderbare Beobachtung daß jeder, welcher dieser Prozedur ausgesetzt ist, den gleichen Traum erfährt. Könnte dies ein Hinweis auf einen im Unterbewußtsein schlummernden, prähistorischen Trieb sein, eine Art von Erinnerungsspeicher nicht nur eines Individuums, sondern einer ganzen Art? Jessup wird neugierig und treibt seine Experimente immer weiter voran. In einem Selbstversuch treibt er es jedoch zu weit. Er verwandelt sich in einen wilden Affenmenschen und startet einen Amoklauf.

Altered States (1980) ist kein unmittelbarer Ableger von *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, sondern die Verfilmung eines Romans von Paddy Chayefsky. Das ändert jedoch auch nichts daran, daß *Altered States* (1980) Stevensons Vorlage sehr stark ähnelt. So stark, daß sich während des Films mehrmals der Gedanke aufdrängt, man sähe gerade Dr. Jekyll auf Drogen. Chayefsky ließ seinen Namen aus den Credits streichen, er schien also nicht sonderlich angetan zu sein. Dennoch, *Altered States* (1980) ist und bleibt ein bärenstarker Film und eine von Ken Russells besten Arbeiten. Der Film ist lediglich etwas stark der Science Fiction zugeneigt, aber die LSD-Trips ähnelnden Erfahrungen Jessups haben dennoch einen eindeutigen Horrorcharakter.

Der Film ist enorm progressiv ausgerichtet und keine leichte Kost, sondern anspruchsvoller, als die kurze Inhaltsangabe es zu vermitteln vermag. Hätte nicht gerade der äußerst überschätzte Ken Russell Regie geführt, wäre es kein weiter Weg gewesen, dieses Drehbuch in einen echten Klassiker des großen Kinos zu verwandeln. So reicht es allerdings



Ken Russells *Altered States* (1980)

nicht ganz zu diesem Status, aber er kann sich immerhin noch mit den besten Produktionen des Jahres 1980 messen.

Das genaue Gegenteil muß man über **Dr. Jekylls Dungeon of Death (1980)** sagen. Der bereits 1979 gedrehte, aber erst 1980 fertig geschnittene Film ist ein Machwerk der übelsten Sorte.

Henry Jekyll tritt in die Fußstapfen seines berüchtigten Großvaters und entwickelt ein Serum, welches die böse Seite eines Menschen dominieren läßt. Das Motiv hierfür ist Eigeninteresse, denn Jekyll ist schlicht größtenwahnsinnig. Er will die böse Seite nicht nur aufwecken, er will sie dominieren.

Aber im Gegensatz zu seinem Großvater ist Henry Jekyll ein Feigling. Er injiziert sich das Serum nicht selbst, sondern er entführt Menschen und benutzt diese als Versuchskaninchen. Er sperrt sie in einem häßlichen Raum ein, gibt ihnen die Injektion und läßt sie dann wie *martial arts*-Kämpfer aufeinander losgehen.

Der Film an sich ist grausam schlecht und man sieht ihm an, daß es sich um eine Hinterzimmerproduktion handelt, in welcher der Regisseur, Autor, Kameramann und Cutter James Wood und sein Hauptdarsteller und Co-Autor James Mathers ihren Fantasien freien Lauf ließen. Und diese Fantasien haben es in sich. **Dr. Jekylls Dungeon of Death (1980)** ist einer jener Filme, welche das Vorurteil des typischen verblödeten und gewaltbereiten Horrorfans nähren. Der Film ist frauenfeindlich ohne Ende; hier wird gequält und vergewaltigt ohne Ende. Frauen werden penetriert und ihr Peiniger kommt zum Orgasmus, während er kochendes Wasser über sie schüttet. Ein geistig zurückgebliebener Kretin vergewaltigt ein komatöses Opfer. Je lauter die Frauen schreien, desto besser scheint es zu sein. Hinzu kommt noch eine kräftige Portion Rassismus und anderes braunes Gedankengut. Dieser Film ist genau diese Sorte Dreck, für welchen sich Horrorfans schämen, also klappen wir jetzt gleich wieder den Deckel darüber zu, okay? James Wood drehte glücklicherweise keine weiteren Filme mehr.

Allgemein waren die 80er alles andere als Highlight für Fans des Dr. Jekyll. Auch **Dr. Jekyll and Hyde ... Together Again (1980)** ist strunzdumm und eine Beleidigung des Originals.

Ein Chirurg stößt auf eine persönlichkeitsmanipulierende Droge und schluckt versehentlich eine Dosis davon. Und er verwandelt sich in ... einen Partylöwen, inklusive Afro-Frisur, Goldkettchen und aus dem Hemd heraushängenden Brusthaaren. Und von nun gilt nur noch eines, nämlich *DISCO!*

Diesen Müll wollen Sie nicht wirklich sehen. Zwei Jahre zuvor war im Zuge des Erfolgs der Slapstick-Komödie *Airplane! (1980)* bereits der Spoof **Dr. Heckle and Mr. Hype (1980)** entstanden, über welchen ich auch kein weiteres Wort mehr verlieren möchte und welchen ich ihnen bislang verschwiegen habe. Jetzt haben wir beide Filme gemeinsam vor der Flinte, also lassen Sie uns unsere Kopien der letzten drei Filme gemeinsam an einen Betonblock ketten und in der nächstgelegenen Jauchegrube versenken. Igitt. Betrachten Sie die Tatsache, daß ich diese Filme überhaupt an dieser Stelle erwähnt habe, als eine dringende Warnung.

Als im Jahr 1989 mit einigen Monaten Verspätung **Edge of Sanity (1988)** erschien, wurden ebenfalls vorrangig Erwartungen enttäuscht.

Dr. Henry Jekyll arbeitet in einem Londoner Krankenhaus und forscht zuhause an einer Droge, von welcher er sich erhofft, daß sie die Anästhesie revolutionieren wird. Eines Tages kippt sein Versuchstier, ein Affe, eine Chemikalie über die Droge. Dr. Jekyll atmet die entstehenden Dämpfe ein und verwandelt seine Persönlichkeit.

Ab sofort nennt er sich Jack Hyde und besucht wiederholt eine Prostituierte namens Susanna, welche ihn an einen Vorfall aus seiner Kindheit erinnert. Er sucht auch Prostituierte auf der Straße auf und beginnt, diese mit seinem Skalpell abzuschlachten.

Bei einem seiner Morde verliert Mr. Hyde einen Teil seiner Droge. Hierdurch kommt die

Polizei auf Dr. Jekylls Spur.

Mrs. Jekyll wird immer mißtrauischer, weil ihr Mann sich zunehmend eigenartiger zu benehmen beginnt. Jekyll erzählt ihr, er arbeite bis spät in die Nacht mit einem Patienten namens Hyde. Doch diese Lüge fliegt auf, als Mrs. Jekyll eines Abends im Krankenhaus anruft. Da sie befürchtet, daß ihr Mann in Gefahr sei, beschließt sie, Mr. Hyde zu suchen.

Edge of Sanity (1988) schließt sich der gewagten These an, Mr. Hyde und Jack the Ripper seien ein und dieselbe Person, was 1988 ein beliebter Trend war, da die Legende um Jack the Ripper hier ihren 100. Geburtstag feierte. Dies wird verquickt mit einer Ladung Kokain, der Modedroge der 80er Jahre. Dieses Konzept stimmt bereits skeptisch und auch die Hoffnung, daß die unsinnige Handlung wenigstens unterhaltsam und spannend erzählt wird, erfüllt sich nicht. Die Hauptprobleme des Films sind eine verkrampfte Regie, welche sich zu sehr den gezeigten Bildern verschreibt und die Erzählweise völlig außer acht läßt, sowie der Hauptdarsteller Anthony Perkins. Perkins rezitiert hier nur seine stereotype Rolle des Norman Bates aus **Psycho (1960)** und stellt ausschließlich einen wirr dreinguckenden Psychopathen in einer lächerlichen Maske dar. Perkins liefert lediglich einen Striptease seiner eingeschränkten schauspielerischen Fähigkeiten.

Hinzu kommt noch, daß der Film seinen Schwerpunkt auf Sex und Gewalt fixiert. Wegen der enthaltenen Brutalität und Goreszenen wurde der Film vor seinem Kinostart in den USA um insgesamt sechs Minuten geschnitten, damit er noch ein R-Rating erhält. Dies vernichtete die Basis des Filmes völlig und zurück blieb nur ein lästiges und überflüssiges Filmchen, welches kaum jemand sehen wollte.

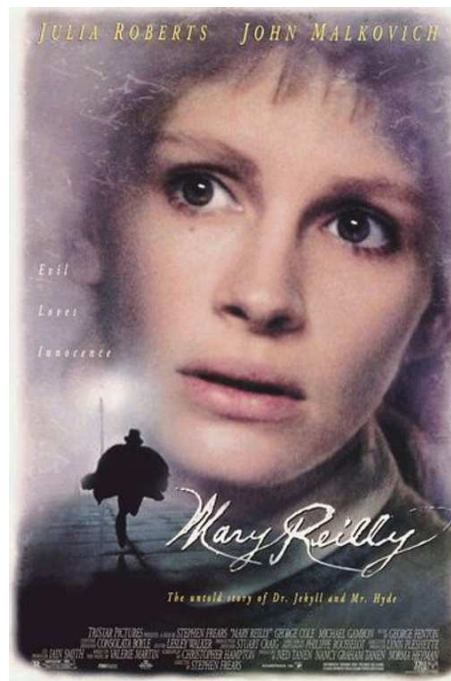
Dr. Jekyll und Mr. Hyde schienen nun völlig am Ende ihrer Filmkarriere angelangt zu sein. Fast zwei Jahrzehnte, in denen vorrangig nur Schrott abgeliefert wird, überleben nur wenige Charaktere. Auch die beiden TV-Produktionen *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1989) mit Anthony Andrews und der überraschend gute *Jekyll & Hyde* (1990) mit Michael Caine änderten daran nichts.

Der nächste Versuch im Kino, **Dr. Jekyll and Ms. Hyde (1995)**, schlug erwartungsgemäß ebenfalls fehl. Stevensons Mär reichte qualitativ offensichtlich nicht mehr aus, um erfolgreich im Kino verarbeitet zu werden.

An dieser Situation hat sich seitdem nicht mehr viel geändert. Lediglich ein englischer Regisseur wagte sich im vollen Bewußtsein, daß sein Film trotz Starbesetzung kein Blockbuster werden würde, ein weiteres Mal an den Stoff und er lieferte einen rundum gelungenen Film ab - einen kleinen, unspektakulären Film, aber immerhin eine der besten Interpretationen des

Romans der Nachkriegszeit. Dieser Regisseur hieß Stephen Frears, der Titel des Films lautete **Mary Reilly (1996)**. In den Hauptrollen des Films sind Julia Roberts und John Malkovich zu sehen.

Frears variierte die Handlung von *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* nicht, sondern er blieb ihr treu. Stattdessen veranstaltete er einen andersartigen Bruch mit dem



Mary Reilly (1996)

Original, denn seine Hauptperson ist Mary Reilly, Dr. Jekylls irische Dienstmagd. Frears erzählt die ganze Geschichte aus Marys Perspektive und gibt der bekannten Geschichte somit einen neuen, interessanten Blickwinkel. Mary Reilly mag ihren Chef Dr. Jekyll sehr und ist ihm treu ergeben, sogar ein wenig in ihn verliebt. Es stört sie nicht, daß er sich des öfteren für längere Zeit in seinem Laboratorium einschließt und sie findet es zwar verwunderlich, aber nicht bedenklich, als er ankündigt, daß sein Freund Mr. Hyde bald einziehen werde. Als Mary auf Mr. Hyde trifft, ist sie äußerst beeindruckt und verfällt ihm sofort.

Mary Reilly (1996) ist teils ein Mysterium, teils eine Liebesgeschichte, teils Horror, aber es ist auf jeden Fall ein stiller und leiser Film, welcher durch seine Ruhe und seine Erzählstruktur fasziniert. Es ist kein spektakuläres Kino wie die anderen berühmten Adaptionen, aber eine kleine Perle, welche man sich durchaus mal anschauen sollte. Genaueres über diesen Film werden Sie erfahren, wenn wir ihn im Rahmen eines eigenen Kapitels besprechen.

Das neue Jahrtausend brachte zwei weitere Filme, welche sich des Themas annahmen, aber auch hier überwiegt der Mangel an Qualität. Für das Fernsehen wurde eine grauenvoll schlechte Musicalversion mit David Hasselhoff als Hauptperson produziert, *Jekyll & Hyde: The Musical (2001)*. Zwei Jahre später folgte dann noch als Nachschlag **The Dr. Jekyll and Mr. Hyde Rock 'n' Roll Musical (2003)**, welches das Publikum aus wohl nachvollziehbaren Gründen ebenfalls mied. Die Chance, daß sich die inzwischen dreißig Jahre andauernde Phase der Schlechtheit in eine Renaissance von *Jekyll & Hyde*-Verfilmungen verwandelt, ist denkbar schlecht. Hier bleibt nur die Hoffnung in die Zukunft. Es ist schade, daß der zweitwichtigste *mad scientist* derart dahingeht.

Das verbrecherische Genie: Jack Griffin

Im Jahr 1897 veröffentlichte H.G. Wells seine groteske Erzählung über einen Mann, welcher die Gabe besaß, unsichtbar zu werden. Universal griff die Idee im Jahr 1933 auf und produzierte unter der Regie von James Whale mit **The Invisible Man (1933)** einen der großen Klassiker der Science Fiction und des Horrorfilms. Der Name des *mad scientists*, welcher die Formel der Unsichtbarkeit entdeckt, lautet Jack Griffin. Inzwischen steht sein Name neben Dracula, Frankensteins Kreatur, dem Wolfsmenschen und der Kreatur von der schwarzen Lagune für eines der fünf klassischen Filmmonster Universals.

Ein solches Filmmonster war er in der Tat. Jack Griffin war als dritter prägender *mad scientist* nicht nur ein Opfer der Umstände seiner kranken Ideen, wie es Victor Frankenstein und Dr. Jekyll zu ihrer Verteidigung sagen könnten. Griffin ging einen Schritt weiter. Vor der Durchführung seines Experiments behielt er einen kühlen Kopf und erst danach änderte sich sein Charakter. Griffin war kein Opfer, sondern er wurde zum Täter, als ihm klar wurde, welche Macht ihm seine Entdeckung einräumte und diese dann nutzte, um ungestraft Verbrechen zu begehen.

Diese Eigenschaft Griffins war von Anfang an gegeben und fand nicht erst im Laufe seiner Weiterentwicklung statt, wie es bei Frankenstein der Fall war. Griffin entwickelte sich überhaupt nicht weiter, sondern ähnelt hier eher Dr. Jekyll, der auch die meiste Zeit auf der Stelle trat und nur in seiner originalen Form rezitiert wurde. Doch während Dr. Jekyll oftmals das Ambiente wechselte und aus verschiedenen Perspektiven beobachtet wurde, ist dies bei Griffin auch nicht der Fall. Vielmehr dient der Unsichtbare hier nur als Blaupause für weitere Ideen, welche mit dem Original nur noch selten in Verbindung stehen. Es gibt eine sehr große Zahl von Filmen, in denen unsichtbare Helden und Antihelden vorkommen, doch hier dient dann keine fiktive Person mehr als Fokus, sondern nur noch die zugrundeliegende Idee.

Daher werden wir uns wie schon bei den Verfilmungen von *The Strange Case of Dr. Jekyll und Mr. Hyde* auf einige Filme beschränken, welche einen unmittelbaren inhaltlichen oder chronologischen Bezug zu **The Invisible Man (1933)** vorweisen können. Hierbei werden auch einige wenige Filme erwähnt werden, in welchen der *mad scientist*, wenn überhaupt,

nur noch eine unbedeutende Rolle spielt, aber hauptsächlich werden wir uns auf jene Filme beschränken, in welchen er in tragender Funktion auftaucht. Und dies sind gar nicht mal so viele, wie man anfangs denken mag.

Die **The Invisible Man (1933)** zugrundeliegende Geschichte ist in zwei Sätzen erzählt: Jack Griffin ist ein Wissenschaftler, der eine Formel entdeckt, welche ihn unsichtbar werden läßt. Im Laufe der Zeit treibt diese Fähigkeit ihn in einen mörderischen Wahnsinn mit bitterem Ausgang. Das war er dann auch schon, der Auftritt Jack Griffins, aber noch viele andere Unsichtbare würden in seine Fußstapfen treten.



*Claude Rains in **The Invisible Man (1933)***

In **The Invisible Man Returns (1940)** verhilft Jack Griffins Bruder Frank dem inhaftierten Geoffrey Radcliffe, welcher übrigens von dem noch jungen Vincent Price dargestellt wurde, zur Flucht aus dem Gefängnis. Geoffrey saß dort ein, weil er wegen Mordes an seinem Bruder verurteilt worden war, aber natürlich ist Geoffrey unschuldig. In seiner neuen unsichtbaren Gestalt begibt er sich nun auf die Suche nach dem wahren Mörder. Frank Griffin weiß jedoch, daß die Unsichtbarkeit mit der Zeit auch Geoffrey überschnappen lassen wird und versucht, noch rechtzeitig ein Gegenmittel zu finden.

Schon bei dieser kurzen Handlungsbeschreibung fällt auf, daß auch das Hollywood der 30er Jahre schon sehr kommerziell dachte. **The Invisible Man (1933)** ist einer der großen Klassiker des phantastischen Films, was nicht nur auf James Whales hervorragender Regieleistung fundiert, sondern der Film ist auch bemerkenswert, weil hier der Hauptprotagonist schlichtweg böse und unmoralisch ist. Bereits das Sequel polt dies wieder in das politisch korrekte Gegenteil um - wie auch schon bei **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)** und dessen Remake ist hier deutlich zu spüren, daß sich hier ein moralischer Kodex in Hollywood etabliert hatte, welcher innovatives und freches Kino behinderte. Aber



*1:1 kopierter Protagonist in einem seichten Film:
The Invisible Man Returns (1940)*

es sollte noch viel schlimmer kommen.

Noch im gleichen Jahr entstand **The Invisible Woman (1940)**, ein Film, der nur noch wegen seiner Eigenschaft als Fortsetzung hier aufgezählt wird. Hierfür wurden jegliche Horrorelemente und ihre Anleihen vollständig getötet und durch jene einer romantischen Komödie ersetzt - für einen Horrorfan gibt es kaum schlimmeres als dies hierdurch schon fast zwangsweise resultierende Niveau eines Hausfrauen-Nachmittagsprogramms.

Ausgerechnet John Barrymore spielt hier Professor Gibbs, einen trottelligen *mad scientist*, welcher eine Unsichtbarkeitsmaschine(!) erfand und nun auf der Suche nach Versuchskaninchen ist. Ein solches findet er natürlich und es handelt sich um das fleischgewordene Hollywoodklischee idealer Weiblichkeit: Sie trägt selbstverständlich den Vornamen Kitty, sie ist ein Modell, pleite, konservativ, hübsch, blond und strunzdoof. Gibbs macht sie un-

sichtbar und Kitty nutzt dies nicht minder Hollywoodkonform für seichte Eskapaden voller Gekicher und amouröse Abenteuer. Die bösen Buben dürfen natürlich auch nicht fehlen und so treten Gangster auf den Plan, welche den Unsichtbarkeitsapparat stehlen, damit ihr Anführer unerkannt aus Mexiko zurückkehren kann.

Sie wollen das nicht sehen, wirklich nicht!

Aber Universal legte nochmal einen obendrauf und bereits zwei Jahre später kam es nochmal eine weitere Stufe übler.

The Invisible Agent (1942) ist eines der gräßlichsten Machwerke, auf welches Liebhaber des Horrors hereinfliegen können. Wie auch schon in **The Invisible Woman (1940)** wird H.G. Wells' Original hier vergewaltigt, aber die hierbei federführenden Instinkte befanden sich nochmal eine Ebene tiefer. **The Invisible Agent (1942)** entstand zum Zwecke der Kriegspropaganda und bedient sich hierfür der plakativen Mittel der Klamotte.

Frank Raymond, der angebliche Enkel von Jack Griffin, ist im Besitz der Unsichtbarkeitsformel seines Großvaters. Er kennt jedoch die gefährliche Nebenwirkung des Serums und wehrt sich lange Zeit dagegen, diese dem Militär zur Verfügung zu stellen.

Doch seine Weltanschauung ändert sich um 180 Grad, als die Japaner Pearl Harbor angreifen. Der Kriegseintritt der USA veranlaßt ihn, sich freiwillig für den Dienst an der Front zu melden. Er begibt sich nach Europa, macht dort Nazioffiziere lächerlich, pflegt eine Beziehung zu einer illustren Doppelagentin und gelangt so an geheime Kriegspläne Hitlers.

Schlecht, ganz schlecht. Meiden Sie diesen Film unbedingt, auf Teufel komm' raus.



*Der Unsichtbare bedroht John Carradine in
The Invisible Man's Revenge (1944)*

The Invisible Woman (1940) und **The Invisible Agent (1942)** hätten es schwer gehabt, im Index dieser Chronik zu landen, wenn sich Universal nicht dazu entschlossen hätte, im fünften Film dieser Serie wieder zu ihren Wurzeln zurückzukehren. **The Invisible Man's Revenge (1944)** macht genau dies, auch wenn es nach seinen beiden unrühmlichen Vorgänger als schwer vorstellbar erscheint, daß hier nochmal ein Bösewicht zum zentralen Charakter werden konnte.

Robert Griffin, ein weiterer Bruder des berühmten Jack, ist auf der Flucht vor Vater Staat.

Ihn unterscheidet von Jack Griffin, daß er

die Unsichtbarkeitsmedizin nicht mehr erst zu trinken braucht, um ein schlimmer Finger zu sein; Robert ist aus freiem Willen bereits ein Verbrecher.

Robert sucht Zuflucht bei dem Wissenschaftler Dr. Peter Dury. Dury ist nicht besonders entzückt über seinen Besucher, aber er hat keine andere Wahl, als ihm zu helfen.

Robert hingegen benutzt seine Unsichtbarkeit jedoch nicht zur Flucht, wie es jeder Normaldenkende wohl getan hätte, sondern als Mittel zu seiner privaten Rache. Er beginnt die Familie eines Mannes zu terrorisieren, von welchem er glaubt, daß er ihn einst betrogen habe. Es ist durchaus positiv zu bewerten, daß ein Unsichtbarer wieder ein Bösewicht sein durfte. Aber dennoch wahrt der Film seine Distanz zu James Whales 11 Jahre älterem Begründer der Serie. Robert Griffin ist keine Identifikationsfigur, sondern der Film läßt keine Zweifel offen, daß dieser Mann es verdient, vom Publikum gehasst zu werden. Das ist auch das große Problem dieses Films, denn während des Anschauens interessiert man sich nur wenig für die Charaktere, welche in dem Streifen auftauchen. Die Handlung holt ebenfalls keinen Hund hinter dem Ofen hervor. Daß **The Invisible Man's Revenge (1944)** aufgrund

dieser Mischung ein völlig uninteressanter und freudloser Film geworden ist, dürfte wohl niemanden verwundern.

Eigentlich ist Jack Griffin aus filmhistorischer Sicht eine ganz schön arme Sau. Ein hervorragender Film und danach ging es nur noch beständig abwärts, jahrzehntelang. Unsichtbare Helden und Bösewichter tauchten ab dem Beginn der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts regelmäßig auf, in den verschiedenstartigen Filmen und den verschiedensten Formen. Da gibt es eine riesige Anzahl schlechter Filme, bei denen es sich direkt oder indirekt um den Unsichtbaren oder seiner Mutationen handelt und die meisten Filme haben mit Horror nichts mehr am Hut. Etliche Filme kommen aus dem seichten Komödiengenre und tragen Titel wie *The Erotic Misadventures of the Invisible Man* (2003), wobei es sich hier sogar um einen reinrassigen Softporno handelt. Es versteht sich schon beinahe von selbst, daß auch der Unsichtbare trotz seiner Transparenz nicht den zwei Dauerblödlern entgehen konnte und für **Abbott and Costello Meet the Invisible Man (1951)** erhalten musste (wir gehen auf diesen Film nicht mehr näher ein, weil für diese Filmreihe sowieso „Einen gesehen, alle gesehen“ gilt). Ebenso taucht er in italienischen und mexikanischen Trash-Produktionen auf und auch erniedrigende Nebenrollen ist er gewohnt, wobei hier **The League of Extraordinary Gentlemen (2003)** sogar noch die Unverschämtheit besaß, von ihm zu verlangen, daß er aus lizenzrechtlichen Gründen seinen Namen in *Rodney Skinner* ändern müsse. Ich glaube, H.G. Wells würde es uns danken, daß wir hier den ganzen Ballast außer acht lassen und nur noch zwei Filme benennen, welche die Idee hinter Jack Griffin respektieren und gleichzeitig variieren.

In John Carpenters **Memoirs of an Invisible Man (1992)** übernahm der damals in den USA sehr populäre Komiker Chevy Chase die Rolle von Nick Halloway, einem durchschnittlichen Geschäftsmann von der Wall Street, der unfreiwillig durch einen Laborunfall unsichtbar wird. Von nun an wird er gejagt. Nicht, weil er etwas Schlimmes getan hätte, denn eigentlich möchte Nick nur erreichen, daß seine Moleküle wieder so sortiert werden, wie sie früher einmal waren. Aber da ist vor allem Jenkins, ein durch Sam Neill verkörperter CIA-Mann, der Nick als Spion einsetzen möchte.

Und natürlich kommt auf dieser Hatz neben der wohl unvermeidlichen Situationskomik auch die Romantik in Form einer von Daryl Hannah verkörperten Dokumentarfilmerin nicht zu kurz, die das Geheimnis hinter dem Unsichtbaren zu ergründen beabsichtigt.

John Carpenters Glanz ließ nach einem extrem erfolgreichen ersten Jahrzehnt als Filmmacher stark nach und als er **Memoirs of an Invisible Man (1992)** drehte, befand er sich schon 10 Jahre auf dem absteigenden Ast. Als Film aus dieser heiklen Phase Carpenters ist er jedoch überraschend gut ausgefallen. Das Drehbuchgenie William Goldman sorgte hier für einen wasserdichten Plot, interessante Charaktere und ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Humor und phantastischen Elementen. Der Film floppte an den Kinokassen, aber das tut dem Verdienst keinen Abbruch, daß mit **Memoirs of an Invisible Man (1992)** ein Film entstand, welcher die Figur des Unsichtbaren und dessen Herkunft würdig behandelt, ja geradezu zu verehren scheint. Ein kleiner Film, aber ein feiner - jedenfalls im Vergleich zu den übrigen Machwerken, die der Unsichtbare ertragen musste.

Hollow Man (2000) von Paul Verhoeven ist ein modernisiertes Remake von **The Invisible Man (1933)**. Der Grundgedanke ist der gleiche, lediglich Details der Handlung wurden verändert bzw. stark vereinfacht.

Der Wissenschaftler Sebastian Caine ist kurz davor, einen Durchbruch bei seinen Forschungen zu erzielen. Er hat seine Unsichtbarkeitsformel nicht nur entwickelt, sondern er erprobt sie bereits erfolgreich an Versuchstieren. Es fehlt nur noch der letzte, konsequente Schritt: der Test an einem menschlichen Versuchsobjekt. Wie für viele andere *mad scientists* kommt für Caine nur eine Person hierfür in Frage, er selbst. Und er betrachtet diesen Schritt als notwendig, denn das Projekt wird vom Pentagon finanziert und Caine steht somit unter hohem Erfolgsdruck.

Überambitioniert wie er nunmal ist, läßt er sich von seinen Assistenten eine Injektion des Serums verabreichen und wird hierdurch unsichtbar. Doch wie erwartet steigt ihm die Grenzerfahrung des Unsichtbarseins zu Kopfe und er denkt nicht im Traum daran, wieder zu seiner sichtbaren Form zurückzukehren. Er entwickelt ein immer kriminelleres Handeln, bis er schließlich zur unmittelbaren Bedrohung seiner Helfer wird.



Caine verwandelt sich (Hollow Man (2000))

Hollow Man (2000) ist eigentlich einer jener Filme, über welche man sich bei ihrer Ankündigung freut und nach dem Besuch des Kinos enttäuscht ist. Anfangs ist der Film durchaus hervorragend. Er bringt alle Zutaten mit sich, die ein Film damals haben musste, um erfolgreich zu sein: Angemessene Schauspieler, beeindruckende Schauwerte durch Spezialeffekte, er ist in angenehmem Tempo erzählt und auch die Freunde von *mad scientists* sind durch die ausreichende psychologische Tiefe Caines beglückt. In der ersten Hälfte sieht es wirklich so aus, als habe **The Invisible Man (1933)** endlich einen würdigen Nachfolger gefunden.

Leider sieht es in der zweiten Hälfte des Films dann völlig anders aus. Ab hier agiert der „hohle Mann“ in einem nicht minder hohlen Drehbuch. Actionszene reiht sich an Actionszene und so manch guter Einfall wie z.B. das Sichtbarmachen der Fußabdrücke Caines durch auf dem Boden verteilte Flüssigkeit werden nicht konsequent durchgeführt. Stattdessen übernehmen die Spezialeffekte die Hauptrolle und bei den meisten Szenen drängt sich der Verdacht auf, daß darin befindliche Elemente wie ein Swimming Pool oder Wasserdampf primär der Aufgabe nachgehen, Gelegenheiten für weitere Spezialeffekte zu schaffen. Die Handlung wird dem „eye candy“ geopfert und was hiervon noch übrig bleibt, sind Versatzstücke, welche man nicht nur bereits aus anderen Filmen wie **Alien (1979)** kennt, sondern dort auch in besserer Ausführung gesehen hat. Unterm Strich bleibt hier ein Film, welcher enttäuscht. Da hätte wirklich etwas daraus gemacht werden können, wenn der Autor nicht auf dem halben Weg die Lust verloren und ein geeigneterer Regisseur als Paul Verhoeven an die Materie angesetzt worden wäre.

Aber dennoch zog **Hollow Man (2000)** ein Sequel nach sich - *straight to video*. Warten wir ab, was die Zukunft bringt - vielleicht wird Jack Griffin nicht nur ein wichtiger *mad scientist* bleiben, sondern auch einmal voller Stolz auf sein Lebenswerk zurückblicken können.

Unfreiwillige Mutationen: André Delambre

André Delambre ist die wohl tragischste Gestalt aller *mad scientists*. Daß er einen wissenschaftlichen Durchbruch erzielte und übermotiviert einen Selbstversuch startete, über welchen er besser nochmal nachgedacht hätte, unterscheidet ihn zwar nicht von seinen Kollegen, aber André erwischte es so frühzeitig, wie keinen anderen *mad scientist* zuvor, nämlich noch bevor die Handlung von **The Fly (1958)** beginnt. Ihm selbst blieb somit eine große Karriere als verrückter Wissenschaftler verwehrt. Aber seine Nachfahren, welche

Fimlplakat und Lobby Cards von The Fly (1958)



sich damit beschäftigen, die von ihm hinterlassenen Scherben zusammenzukehren und ihm nachzueifern, brachten es bislang auf immerhin zwei Fortsetzungen sowie ein Remake und dessen Sequel plus ein weiteres Remake aus dem Jahr 2005, also insgesamt sechs Filme³. Und immerhin erfuhr André Delambre die zweifelhafte Ehre, der erste *mad scientist* der Horrorgeschichte zu sein, welcher sein Leben schon beim ersten Anlauf im farbigen Breitwandformat aushauchen durfte. Ebenso ist er der Wissenschaftler, welcher die Science Fiction, allen voran natürlich die *Star Trek*-Franchise, mit der Technik des Beamens beglückte. André Delambre wird eines Tages tot in einer Gießerei aufgefunden. Sein Kopf und einer seiner Arme wurde in einer Presse zu Matsch zerquetscht. Ein Wächter erinnert sich, Delambres Frau Helene gesehen zu haben, wie sie in dieser Nacht die Gießerei verließ. Somit steht eine Tatverdächtige fest.

Aber François Delambre, der Bruder Andrés, kann nicht glauben, daß Helene die Tat begangen haben soll. André und Helene führten eine glückliche Ehe, was soll ihr Motiv gewesen sein? Doch Helene gibt zu, ihren Gatten ermordet zu haben und mehr noch, sie ist erleichtert darüber, daß „nun alles vorbei sei“. Was ist geschehen?

François gelingt es schließlich, die Wahrheit aus Helene herauszulocken und so erfahren er und der anwesende Inspektor Charas eine unglaubliche Geschichte. André Delambre forschte an einem Apparat, mit dessen Hilfe er Gegenstände und Lebewesen in ihre Atome zerlegen, über eine räumliche Distanz transportieren und an ihrem Ziel wieder in ihre ursprüngliche Ordnung zurückbringen konnte, also einem Teleporter. Dies klappte auch weitgehend, jedenfalls bis er den Hauskater Dandelot zu teleportieren versuchte und es dann nicht schaffte, das Tierchen wieder zu rekonstruieren, weshalb seine Atome noch immer durch die Dimensionen sausen. Derartiges ist natürlich die Einladung zu einem Selbstversuch, jedenfalls aus Sicht eines Wissenschaftlers der Marke Hollywood. Bei diesem Selbstversuch unterlief André jedoch das unvermeidliche Mißgeschick. Von ihm un bemerkt schwirrte in seinem Labor eine Stubenfliege herum und André teleportierte nicht nur sich selbst, sondern auch das Insekt. Bei der Reintegration wurden die beiden Lebewesen dann miteinander verwischt - André Delambre hatte fortan den Kopf und die Klaue einer Fliege!



Helene erblickt erstmals das neue Antlitz ihres Mannes (The Fly (1958))

Anfangs schien André noch damit zurechtzukommen und versteckte seinen Kopf unter einer schwarzen Haube, doch sein Gehirn degenerierte immer mehr. Als es ihm nicht gelang, die Stubenfliege zu finden und er auch zunehmend die Kontrolle über sich verlor, führte er Helene zu der Gießerei, damit sie die Schalter bedienen möge, welche die Presse

³Heute, also an jenem Tag, an welchem ich diese Zeilen niederschreibe, ist **The Fly (2005)** noch im Entstehen und es gibt noch nichtmal Werbematerial. Derzeit lebt man noch von solch ungenauen Aussagen wie die Absichtserklärung des Regisseurs Todd Lincoln, hier die Fliege auch erstmals fliegen zu lassen. Wundern Sie sich daher bitte nicht, falls zwischen meinem *Heute*, an welchem ich gerade dieses Kapitel in meinen Texteditor hineinhämmere, und Ihrem *Heute*, an welchem Sie diese Niederschrift lesen, **The Fly (2005)** ein Megaseller mit weiteren Sequels wurde oder vielleicht sogar eingestellt wurde. Alles ist möglich.

in Gang setzen.

François und Charas denken natürlich, Helene sei völlig übergeschnappt und in der Tat eine Mörderin. Doch dann stolpern sie im Garten des Hauses regelrecht über ein Spinnennetz, in welchem sich eine Fliege befindet ...

The Fly (1958) ist ein klasse Film, vielleicht sogar der Beste, der in diesem Kapitel bereits erwähnt wurde. Der Low-Budget-Spezialist Kurt Neumann verpasste diesem mit einem Budget von vergleichsweise lächerlichen 350.000 Dollar versehen Film einen Anspruch wahrer Größe, indem er ihn als ersten Horrorfilm im Cinemascope-Verfahren drehen ließ und auch inhaltlich weiß der Film zu überzeugen. Basierend auf einem Skript nach einer im Jahr zuvor veröffentlichten Kurzgeschichte des britischen Journalisten George Langelaan wird hier eigentlich einer der kapitalsten Fehler begangen, welcher einem Autoren eines spannungsbasierten Drehbuchs passieren kann, nämlich das Ende des Films gleich zu Beginn zu erzählen und fortan nur in Rückblicken zu schwelgen. Aber **The Fly (1958)** macht vor, wie man aus einem solchen Drehbuch dennoch einen wunderschönen Film stricken kann. Anfangs denkt man als Zuschauer, man sei in einem Kriminalfilm gelandet, doch dann baut sich schrittweise ein *mad scientist*-Szenario mit starkem Hang zur Science Fiction auf, welches nach Andrés Demaskierung in beinharten Horror umschlägt. André Delambre ist keine Identifikationsfigur mehr, denn kaum ein Zuschauer identifiziert sich gerne mit einer Leiche, aber dennoch fiebert man im Kinosaal mit und kaut sich wegen der wunderbar erzählten Geschichte auf dessen Rand sitzend die Fingernägel ab. Die Frage, wie und warum André Delambre sich das Leben nehmen ließ, bleibt bis kurz vor Ende des Films die zentrale Frage, welche den Film zu einer fesselnden und spannenden Tragödie macht und selbst nach der Auflösung des Geschehens steht noch immer die Frage im Raum, ob Helene nun wahnsinnig geworden ist oder ob sie die Wahrheit erzählte. Die Schlußsequenz des Films, in welcher die Stubenfliege aus Helenes Erzählung gefunden wird, setzt Neumanns Werk dann noch die Krone auf und entläßt einen schockierten und nachdenklichen Zuschauer ins Freie.

The Fly (1958) ist eines der großen Meisterwerke des Horrorfilms und spielte binnen weniger Monate alleine in den USA das Zehnfache seiner Produktionskosten ein. Wir müssten uns wundern, wenn das unvermeidliche Sequel lange auf sich hätte warten lassen.

Diese Fortsetzung erschien dann auch bereits im folgenden Jahr. **Return of the Fly (1959)** ist auch genau dies, eine Fortsetzung, und zwar eine, auf welche das eklatanteste aller Klischees zutrifft: schnelles Geld mit noch geringeren Produktionskosten. Man nehme das originale Drehbuch und wandle es marginal ab. Dann mixe man als Zutat noch einen oder mehrere Gangster hinein. Und um Geld zu sparen und somit den Gewinn zu maximieren, verzichte man auf alles, was das Original auszeichnete und nun erneut Geld kosten könnte; im Falle von **Return of the Fly (1959)** war dies vor allem der Verzicht auf teures Farbfilmmaterial und die Wiederverwendung bestehender Kulissen. Und ein *happy ending* ist natürlich allerobere Pflicht, denn man möchte sich ja die Möglichkeit eines weiteren Sequels offenhalten.

15 Jahre sind vergangen, seit André Delambre auf mysteriöse Weise ums Leben kam. Sein Sohn Philippe ist inzwischen erwachsen und möchte gerne die Hintergründe des Todes seines Vaters erfahren. Nach dem Tod seiner Mutter Helene wendet er sich an seinen Onkel François und fordert ihn auf, ihm das Labor seines Vaters zu erklären und in das Geheimnis hinter seinem Tod einzuweißen.

Es kommt, wie es kommen muß. Philippe beschließt, die Experimente seines Vaters fortzusetzen und beginnt sogleich mit der Unterstützung seines Assistenten Alan Hinds mit der Arbeit.

Schon nach kurzer Zeit können Philippe und Alan erste Erfolge vorweisen. Sie teleportierten erfolgreich ein Meerschweinchen. Philippe freut sich natürlich, doch wie erwartet senkt sich der Mantel des Unglücks auch über ihn. Alan, sein Assistent, ist nämlich ein Industriespion und Philippe überrascht Alan in flagranti beim Kopieren seiner Unterlagen. Es kommt zu einem Handgemenge, in dessen Verlauf der skrupellose Alan Philippe mit

Hilfe des Transporters in das Nichts befördert.

François schafft es, Philippe zurückzuholen, doch bei dem Anblick dessen, was sich seinen Augen offenbart, bricht er zusammen. Wieder war eine Fliege in den Transporter geraten und dementsprechend kehrt Philippe mißgestaltet zurück! Von Rachegeilisten und den Instinkten der Fliege übermannt, flieht er vor der Polizei in die Nacht und beginnt einen mörderischen Rachefeldzug.



Philippe nach seiner Verwandlung (Return of the Fly (1959))

Return of the Fly (1959) als Enttäuschung zu titulieren wäre noch eine Untertreibung. Der Film springt dem Zuschauer förmlich an die Kehle und presst das Eintrittsgeld aus ihm heraus. Frust ist hier vorprogrammiert, denn **Return of the Fly (1959)** versucht erst gar nicht, qualitativ an **The Fly (1958)** heranzureichen. Hier geht es wirklich nur um Geld - möglichst schnell und möglichst viel. Für Trash-Fans ist der Film jedoch ein heißer Tip, denn die Monster sind der letzte Brüller. Ein völlig unanimierter und viel zu großer Fliegenkopf wackelt gefährlich auf den Schultern des Darstellers Brett Halsey herum und man ging sogar so weit, einem Polizisten die Pfoten eines Meerschweinchens zu verleihen. Wenn Sie unbeabsichtigte Komik mögen, ist dieser Film empfehlenswert.

Das zweite Sequel mit dem Titel **Curse of the Fly (1965)** ist nur den wenigsten Horrorliebhabern bekannt und das nicht ohne Grund, denn der Film ist so gnadenlos schlecht, daß er sogar seinen Machern und 20th Century Fox peinlich ist. Der Film wird soweit wie möglich unter Verschuß gehalten und schaffte es noch nichtmal, bis zu seinem 40. Geburtstag auf VHS veröffentlicht zu werden. Lediglich eine TV-Fassung mit falschem Bildformat erinnerte beständig an dieses zum Himmel stinkende Machwerk und selbst diese wurde nur zwei Mal im Fernsehen aufgeführt.

Erneut ist einige Zeit vergangen. Philippe Delambre wurde am Ende von **Return of the Fly (1959)** zwar geheilt, aber dies auch nur äußerlich. Er schleppt noch immer Fliegengene mit sich herum und gab diese auch irgendwie an den Rest seiner Verwandtschaft weiter.

Martin Delambre, sein Vater Henri Delambre und der in London ansässige Onkel Albert Delambre experimentieren mit Philippes Vermächtnis weiter. Die drei Männer haben nämlich ein großes Problem, denn die Fliegengene können jederzeit wieder durchbrechen und der Hauptnachteil einer Fliege ist natürlich deren kurze Lebensdauer. Daher schlucken sie fleißig Medikamente, welche die Alterung verzögern und teleportieren ihre Versuchsobjekte zwischen Kanada und London hin und her, in der Hoffnung, die Fliegengene irgendwann separieren und sich selbst somit heilen zu können.

Doch dies ist nur der Hintergrund der Geschichte, der sich im Laufe des Films häppchenweise offenbart. Der Film beginnt eigentlich mit der Flucht der hübschen und natürlich nur mit ihrer Unterwäsche bekleideten Patricia Stanley aus einer Irrenanstalt. Martin Delambre liest die Flüchtige auf und nimmt sie mit zu sich nach Hause. Er hat sich nämlich in die junge Frau, deren Herkunft er noch nicht kennt, verliebt und so sind die beiden überraschend schnell verheiratet.

Doch Patricia kennt ihren Göttergatten lange nicht so gut, wie sie ihn zu kennen glaubt. Die Delambres haben nämlich Leichen im Keller, oder besser gesagt: die Ergebnisse ihrer fehlgeschlagenen Experimente sind in einem verliesähnlichen Nebengebäude eingesperrt. Sogar Martins ehemalige Ehefrau befindet sich darunter. Der Kerl ist also um einiges skrupelloser, als Patricia nach der Entdeckung des dunklen Geheimnisses zu glauben vermag.

Return of the Fly (1959) war ja wenigstens noch eingeschränkt empfehlenswert, aber bei **Curse of the Fly (1965)** ist Hopfen und Malz verloren. Das Anschauen dieses Filmes macht überhaupt keinen Spaß mehr. Er ist langweilig und undurchschaubar, letzteres vor allem weil er sich in unnötigen Nebenhandlungen wie die Suche der Polizei nach der entflohenen Patricia verstrickt. Aufmerksame Betrachter werden sich sowieso die Frage stellen, weshalb Patricia eigentlich eine entflozene Irre sein musste und weshalb andere Details ähnlich ausgeweitet werden, aber die Antwort ist ganz einfach: gnadenlose Zeitschinderei, denn die Grundhandlung reicht bestenfalls für einen Film mit einer Laufzeit von 20 Minuten. Warten Sie auch nicht darauf, irgendwelche Monster genießen zu können, was in **Return of the Fly (1959)** immerhin noch möglich war. Masken kosten Geld und daher wurde in **Curse of the Fly (1965)** wo es nur ging vermieden, irgendwelche Ergebnisse der Experimente zu zeigen. Das, was es zu sehen gibt, sind durch Berge von Schminke schlecht dargestellte Verkrüppelungen, die auch jeder Interessierte ohne großen Aufwand in der heimischen Küche produzieren könnte.



*Eine der schlechten Masken aus
Curse of the Fly (1965)*

Curse of the Fly (1965) machte nichts anderes, als die Lizenz zum Gelddrucken, welche **The Fly (1958)** einst besorgte, nochmal zu verwenden. Dieser Film ist nur für Sammler geeignet, aber seien Sie gewarnt: Nach den qualvollen 86 Minuten Laufzeit werden Sie bereuen, ihre kostbare Lebenszeit für diesen Streifen vergeudet zu haben.

Wer hätte gedacht, daß der Erfolg von **The Fly (1958)** noch schneller als intellektueller Ruin enden würde als es Universal einst mit **The Invisible Man (1933)** vorexerzierte? Glücklicherweise war nach **Curse of the Fly (1965)** erstmal Schluß.

21 Jahre nach diesem Desaster beschloß 20th Century Fox einen Neuanfang und nach einigen Verwirrungen um geplatze Deals und personelle Probleme bot man das Skript einem jungen Talent aus Kanada an, welches sich bereits einen Namen als Garant für exzentrischen Horror gemacht hatte: David Cronenberg.

Cronenberg baute die originale Geschichte aus **The Fly (1986)** grundlegend um und machte auch vor der Gestalt der Fliege hier nicht halt. Ihn hatte schon immer irritiert, daß hier einfach nur Gliedmaßen getauscht wurden, dies erschien ihm schon alleine wegen ihrer Größe als zu unrealistisch. Cronenberg passte daher den Plot an die wissenschaftlichen Erkenntnisse und moralischen Ängste der 80er Jahre aus und setzte den Hebel für die Verwandlung hier viel tiefer an, auf der genetischen Ebene. Cronenberg verzichtete auch auf den komplizierten Plot des Originals und konzentrierte sich auf eine chronologisch erzählte Geschichte, welche sich so minimalistisch dem Genre verschrieb, welches Cronenberg schon immer am meisten lag: dem Horror.

Cronenbergs *mad scientist* trägt nicht mehr den Nachnamen Delambre, sondern es handelt sich nun dem Wandel der Zeit entsprechend um einen Amerikaner namens Seth Brundle. Auch Brundle experimentiert mit Tieren und die Versuche schlagen erst fehl, bis plötzlich der Groschen gefallen zu sein scheint und ein Pavian den Transport übersteht - zwar etwas

zittrig und verängstigt, aber immerhin, es hat geklappt. Nun tritt natürlich der standesgemäße Kurzschluß in Brundles Gehirnwindungen ein und es kommt zu einem Selbstversuch. Das Resultat kennen wir, nämlich die Vermischung von Brundles Genen mit jenen einer aus Unachtsamkeit in die Teleporter kapsel geratenen Fliege. Im Gegensatz zu den ersten beiden Fliegenfilmen kommen nun keine zwei verschiedene Kreaturen aus der Empfangsstation des Teleporters heraus, sondern Seth Brundle und die Fliege verschmelzen zu einem neuen Lebewesen.



*Seth Brundle in David Cronenbergs genialem Remake **The Fly** (1986)*

Brundle ist sich über den Mißerfolg anfangs nicht im Klaren und es dämmert ihm erst, daß nicht alles einwandfrei gelaufen ist, als sein Körper sich langsam zu verändern beginnt. Der verschrobene Exzentriker wird plötzlich zu einem ausdauernden Hengst im Bett und eigenartige Chitinborsten wachsen aus seinem Rücken. Eine Genanalyse bringt dann die schreckliche Gewißheit. Brundle beginnt, nach einer Lösung seines Problems zu suchen, doch sein Körper verwandelt sich immer schneller ...



*Die Brundlefliege im mittleren Evolutionsstadium (**The Fly** (1986))*

David Cronenbergs philosophischer Ansatz bei diesem Film ist äußerst lobenswert. Er verleiht dem Film trotz seiner minimalistischen Handlung eine große Faszination und führt beeindruckend vor, was tiefgreifende Charakterisierungen alles bewirken können. Seth Brundle ist ein liebenswerter Mann, ein unbestrittener Sympathieträger auch während seiner Verwandlung. Erst zum Ende, nachdem diese abgeschlossen ist, rückt Brundle in die Distanz und man empfindet vor ihm zuerst Furcht, dann Mitleid. Doch Brundle bleibt auch während sich seine Eßgewohnheiten zunehmend in ekelerregende Rituale verwandeln und ihm diverse Körperteile abfallen immer ein liebenswerter Mensch.

Auch als *mad scientist* leistet er hervorragende Arbeit. Ein Verrückter als Sympathieträger ist eine schwierige Angelegenheit, aber **The Fly** (1986) schafft dies. Durch die intensive

Beschäftigung mit Seth Brundle werden wir Zeuge, wie ein *mad scientist* nicht einfach nur völlig kirre vor sich hinwurschtelt, sondern wir verstehen auch seine Motivation. Seth Brundle ist bei klarem Verstand, daran gibt es keinen Zweifel. Er möchte auch sein Problem lösen. Aber gleichzeitig, und das ist als Antriebskraft hinter dem Verhalten von *mad scientists* völlig akzeptabel, erliegt er der Faszination seiner Bestimmung. Seth Brundle befindet sich auf einem Weg, welcher in eine neue Existenzform führt. Er beobachtet die Veränderungen an seinem Körper, ihre Vor- und ihre Nachteile und er wird durch sie nicht nur geängstigt, sondern auch in gleichem Maße fasziniert. Der Forscher in ihm will wissen, was passieren wird und welche Entdeckungen auf ihn warten - bis es zu spät ist und er mit seinem Leben bezahlt.

Auch hier war drei Jahre später eine Fortsetzung fällig und Chris Walas, der für seine Effektarbeit in **The Fly (1986)** einen Oscar erhielt, durfte in **The Fly 2 (1989)** Regie führen. Das Ergebnis war unbefriedigend.

Als Seth Brundle starb, war seine Freundin Veronica Quaife von ihm schwanger. Sie hat das Kind erst empfangen, nachdem Seth Brundle sein Experiment durchgeführt hatte und somit gab er die Fliegengene auch höchstwahrscheinlich an seinen Sohn weiter. Dieser Sohn, Martin Brundle, wird sofort nach seiner Geburt in die Verantwortung des Konzerns Bartok Industries übergeben. Der Säugling entwickelt sich rasend schnell und so ist er bereits im zarten Alter von nur fünf Jahren ein erwachsener Mann.

Natürlich warten die Leute von Bartok Industries nur darauf, daß bei ihm die Fliegengene die Oberhand gewinnen und auch bei Martin die physische Verwandlung in ein schleimiges Etwas einsetzt. Doch falls es Bartok Industries gelingen sollte, die unangenehmen Auswirkungen im Zaum zu halten und nur die gewaltigen Kräfte einer Fliege zu züchten, wäre das Ergebnis ein überlegener Supersoldat.

Doch Martin hat daran kein Interesse, er möchte die Fliegengene einfach nur loswerden. Deshalb stürzt er sich ebenfalls in die Experimente seines Vaters und kommt schließlich so weit, daß er nur noch einen anderen Menschen braucht, um die durch die Fliegengene aufgerissenen DNA-Sequenzen durch menschliches Erbmateriale zu ersetzen. Dieser menschliche Partner würde mit so einem Experiment natürlich automatisch den schwarzen Peter ziehen, weshalb sich Martin für ein Opfer entscheidet, wie es böser wohl nicht mehr sein kann: Bartok, den Chef von Bartok Industries.

Aber die Gene sind schneller als Martin und alles endet in einer wilden Monsterjagd in den dunklen Gängen des Industriegebäudes.



Das schleimige und bissige Fliegenmonster aus **The Fly 2 (1989)**

Die Geschichte, welche **The Fly 2 (1989)** erzählt, ist altbekannt und ähnelt frappierend dem Szenario, welches ein knappes Jahrzehnt zuvor Stephen King ersann und das mit **Firestarter (1984)** bereits mehr schlecht als recht verfilmt wurde. Ein Mann wie Cronenberg hätte dieses Skript nicht ohne massive Änderungen verfilmt, aber Chris Walas war nunmal ein Mann aus der Effekteabteilung, welcher sich auf den Regiestuhl verirrt hatte

und dementsprechend fiel auch das Ergebnis aus. Die Handlung ist bei **The Fly 2 (1989)** zweitrangig und stattdessen konzentrierte sich Walas auf Masken und animatronische Monsterpuppen. Mehr hat der Film auch nicht zu bieten. Er ist zwar kein so großes Ärgernis wie **Curse of the Fly (1965)** und man kann Chris Walas beileibe nicht vorwerfen, daß sein Film eine größere Mißbildung sei als die darin gezeigte Kreatur, aber er ist dicht dran. **The Fly 2 (1989)** ist ein prima Film für Horrorparties und für Kompletlisten, aber im Kino war er schon im Jahr 1989 völlig fehl am Platze. Auch der *mad scientist*, der in diesem Fall durch Bartok Industries verkörpert wird, ist ein einziges Klischee, welches man spätestens nach **Firestarter (1984)** in den dauerhaften Ruhestand hätte schicken sollen. Daher mein Rat: Schauen Sie sich, falls Sie die Wahl haben oder sie dieser Film nicht sowieso brennend interessiert, besser nochmal **The Fly (1958)** an und vergleichen Sie ihn mit Cronenbergs Remake von 1986. Das ist auf jeden Fall lohnender.

Facetten des Irrsinns

Frankenstein, Dr. Jekyll, der Unsichtbare und die Fliege sind jene *mad scientists*, welche den größten Einfluß in der Geschichte des Horrorfilms ausübten. Ihr Schaffen hatte sozusagen die meisten Konsequenzen. Aber dies bedeutet nicht, daß es nicht noch mehr zu entdecken gäbe. Verrückte Forscher gab es viele, auch nachdem Dr. Frankenstein, der später zum Baron aufstieg, sein Stelldichein auf der Leinwand gab und bis heute der Gottvater aller durchgeknallter Weißkittel geblieben ist. Viele seiner Nachfolger waren schlichtweg Idioten in noch idiotischeren Filmen, andere wiederum schafften es immerhin zu Auftritten in guten Filmen oder hatten wenigstens Ideen, die einen Film sehenswert machen. Sie alle aufzählen zu wollen ist ein sinnloses Unterfangen, welches ein eigenes Buch füllen würde. Außerdem ist nur knapp die Hälfte im Horrorbereich angesiedelt. Sie werden viele *mad scientists* auch in reinrassigen Filmen aus der Science Fiction finden, echte Unikate, die so einiges anstellten, welches derbe Konsequenzen nach sich zog. Die bekannteste Zeugungsstätte von *mad scientists* aus der Ecke der Science Fiction sind natürlich die Filme der *James Bond*-Reihe, von dem titelgebenden Charakter aus dem Erstling *Dr. No (1962)* über Auric Goldfinger aus *Goldfinger (1964)*, Ernst Stavro Blofeld aus *You Only Live Twice (1967)*, *On Her Majesty's Secret Service (1969)* und *Diamonds are Forever (1971)*, Francisco Scaramanga aus *The Man with the Golden Gun (1974)* und Hugo Drax aus *Moonraker (1979)* bis zu Max Zorin aus *A View to a Kill (1985)*. Aber die Science Fiction hat noch weitaus interessantere *mad scientists* auf Lager. Kennen Sie zum Beispiel schon den durch Vincent Price verkörperten Dr. Goldfoot aus *Dr. Goldfoot and the Bikini Machine (1965)*? Dieser Abkömmling Goldfingers hat eine Leistung vollbracht, welche zur Jahrtausendwende in den Filmen um den Agenten *Austin Powers* wiederentdeckt wurde, denn Dr. Goldfoot ist der Erfinder der Sexbots, der tödlichen Roboter in Gestalt unwiderstehlicher, leichtbekleideter Frauen. Erinnern Sie sich noch an die staatlich verordneten Experimente, welchen sich Alexander DeLarge in *A Clockwork Orange (1971)* unterziehen musste? Oder ist Ihnen schon aufgefallen, daß Tyrell in *Blade Runner (1982)* nichts anderes ist als eine Zukunftsvision Frankensteins? Drüben im Lager der Utopien, Träume und Visionen gibt es ebenfalls verdammt viele Ärzte, Professoren und Erfinder zu entdecken, vor deren Werken man sich tunlichst hüten sollte.

Aber wir sind hier in der Abteilung, in welcher sich die Schöpfer gräßlicher Kreaturen und Apparate herumtreiben. Daher lassen wir die kranken Genies der Science Fiction besser ungestört. Stattdessen führe ich Sie nun noch etwas herum und zeige Ihnen, nachdem Ihnen nun die vier gefährlichsten Wiederholungstäter vorgestellt wurden, noch einige ausgewählte Ehrengäste in ihren Gummizellen.

Einer der ältesten Insassen ist Dr. Alexander Thorkel, der aufgrund seiner äußerst dicken Brillengläser von seinen Opfern auch gerne mit jenem Spitznamen gerufen wird, welcher als Titel von **Dr. Cyclops (1940)** Verwendung fand. Dr. Thorkel ist einer jener *mad scien-*

tists von der äußerst skrupellosen Sorte. Seine Experimente sind ihm wichtiger als Menschenleben, denn Menschen gibt es viele, seine Entdeckung jedoch nur einmal. Trotz seines eher unattraktiven Äußeren verströmte Dr. Thorkel zur Zeit seiner Verbrechen eine ungeheure Anziehungskraft, denn im Gegensatz zu seinen Kollegen war er schon damals in voller Farbenpracht auf der Leinwand zu bewundern!

Dr. Thorkel hatte sich einst in den Urwald Perus zurückgezogen, um dort von der Außenwelt abgeschirmt in Ruhe seinen Forschungen nachgehen zu können. Dies alleine ist ja nicht weiter verwerflich, doch die Situation geriet außer Kontrolle, als er ein Team von Wissenschaftlern aus der fernen Heimat zu sich einlud.

Diese Kollegen erwiesen sich als äußerst mißtrauisch und steckten ihre Nasen in Dinge, die sie nach Dr. Thorkels Meinung gar nichts angingen. Daher sah er keine andere Möglichkeit, als ihnen seine Erfindung an ihrem eigenen Leib zu demonstrieren: eine Maschine, welche jedes Lebewesen durch geheimnisvolle Strahlen zu einem Bruchteil seiner eigentlichen Größe reduziert!

Dr. Thorkel schaffte es, seine Gäste zu schrumpfen. Diese erwiesen sich jedoch als hartnäckige Plagegeister, die einfach keine Ruhe geben wollten. Nachdem Dr. Thorkel völlig entnervt ihr Leben bedrohte, übernahmen sie die Kontrolle über das Geschehen und lockten Dr. Thorkel in eine Falle.

Professor Gerald Deemer war ebenfalls ein interessanter Wissenschaftler, der in seiner Umgebung für ein ziemliches Tohuwabohu sorgte. Im Gegensatz zu Dr. Thorkel war er jedoch kein Verbrecher, sondern eigentlich nur ein harmloser Trottel, der sich bei seinen Untaten einfach nichts dachte.

Professor Deemer wollte in **Tarantula (1955)** eigentlich nur die Hungerprobleme in der Welt lösen und experimentierte deshalb fleißig mit Wachstumshormonen. Allerdings hatte ihm niemand klargemacht, daß er erstmal mit Pflanzen experimentieren sollte. Stattdessen konzentrierte sich Deemer auf Fleisch als Nahrungsmittel.

Alleine daraus wäre auch noch kein echtes Problem entstanden, wenn Professor Deemer sein Serum stets brav weggeschlossen hätte, bevor er das Labor verließ. So ist es kein Wunder, daß zwei Kollegen das Serum an sich selbst ausprobierten. Einer der beiden starb recht schnell und ohne Scherereien zu machen, aber der andere sann auf Rache. Er brach bei Deemer ein, schlug den Professor K.O. und injizierte ihm das Serum. Eigentlich wäre Professor Deemer damit schon genug bestraft gewesen, aber aus welchem Grund auch immer kam der alte Schussel auf die Idee, daß man auch Taranteln essen könnte. Eine dieser Spinnen entkam nach der Keilerei aus ihrem Käfig und flüchtete in die



Dr. Thorkel aus Dr. Cyclops (1940)



Professor Deemer im Clinch mit einem seiner Opfer (Tarantula (1955))

Wüste Nevadas. Dort wuchs sie recht zügig zu einem riesigen Monstrum heran und begann ein wahres Gemetzel. Neben massiv reduzierten Viehbeständen und demolierten Häusern fiel ihr auch Professor Deemer zum Opfer und so blieb am Ende auch die Rechnung für den Einsatz der Luftwaffe unbezahlt, welche die Tarantel mit Napalm röstete.

Vier Jahre nach Deemers Fehltritt tauchte aus den Sümpfen Louisianas ein weiterer Einsiedler akademischen Grades auf und machte in **The Alligator People (1959)** auf sich aufmerksam. Dr. Sinclair meinte es ursprünglich auch nur gut und forschte nach einem Experiment, welches Krüppel heilen sollte. Aber seine Experimente wurden immer bizarrer und die Sache eskalierte, als die frisch vermählte Joyce Webster plötzlich ihren Bräutigam Paul vermisste. Dieser hatte sich eine Injektion des Serums eingehandelt. Das Problem dabei: nach einiger Zeit verwandelten sich die Patienten in Alligatoren, inklusive wackeligem Alligatorkopf aus Gips!



Behandlungen mit unerwünschten Nebeneffekten: **The Alligator People (1959)**

Der Menschen in Alligatoren verwandelnde *mad scientist* aus **The Alligator People (1959)** ist nur schwerlich zu toppen. Seine Kreationen muß man gesehen haben, um sie glauben zu können. Anfänglich sind sie nicht besonders spektakulär, Menschen mit der Haut eines Reptils eben. Aber spätestens dann, wenn ein Mensch mit starr fixiertem Alligatorkopf auf den Schultern heruntorkelt, werden Sie sich vor Lachen wegschmeißen. Sehr beeindruckend ist jedoch das Behandlungszimmer. Über einem OP-Tisch ist ein Apparat montiert, welcher aussieht wie eine Laserkanone aus dem Fundus alter Serials wie *Flash Gordon (1936)*. Nach diesem Film wissen Sie, was Sie tun sollten, wenn Sie etwas derartiges bei Ihrem nächsten Zahnarztbesuch erblicken: rückwärts wieder die Tür rausgehen, aber so schnell wie möglich.

Sir Hugh wandelte auf den Spuren von Jules Vernes Kapitän Nemo, als es ihn unter die Meeresoberfläche zog. Dort erreichte er sich die Stadt Lyonesse, in welcher er der uneingeschränkte Herrscher war, **The City Under the Sea (1965)**. Dort lebte er in einer Gesellschaft, welche Kiemenmenschen als Sklaven hielt, umgeben von reptilartigen Monstren und unter der ständigen Bedrohung eines vor sich hinbrodelnden Vulkans.

Sir Hugh war ein Größenwahnsinniger, ein Despot, welcher mit harter Hand über sein selbstgeschaffenes Reich herrschte, ein Nachfahre von Dr. Moreau. Aber er zeigte auch hin und wieder seine menschliche Seite, vor allem wenn sich ihm wieder der Gedanke aufdrängte, daß er mit Lyonesse sein eigenes Grab schuf. Diese charakterliche Ambivalenz verleiht ihm in seinem unbestreitbaren Wahnsinn und Egoismus eine Note der Nachdenklichkeit. Er ist einer der wenigen *mad scientists*, welche sich bereits während ihrer Arbeit darüber bewußt waren, daß sie darunter leiden werden. Tragik pur, aber nichtsdestotrotz moralisch alles andere als einwandfrei.

Nachdem er eine junge Frau durch seine Unterwasserschergen entführen und nach Lyonesse verschleppen ließ, musste Sir Hugh auf bittere Weise erfahren, daß hübsche Frauen nicht

lange auf ihre Retter warten müssen. So endete, wie es enden musste: Sein Reich ging unter und mit ihm auch sein Schöpfer.



Sir Hugh präsentiert seine Geisel (The City Under the Sea (1959))

Doch nun kommen wir zu einem ausgesprochen unrühmlichen Exemplar. Auch Wissenschaftler wie Thorkel, Deemer und Sinclair zogen haufenweise Trittbrettfahrer nach sich und in den 60er Jahren schien der Markt mangels frischer Ideen so gesättigt, daß sich neue *mad scientists* des Horrors rar zu machen begannen und die Leinwände diesen Nachahmern sowie den Kollegen aus der Science Fiction überließen. Erst gegen Ende der 60er Jahre begann sich mit dem Ausbruch der Exploitation wieder eine neue Kreativität zu regen. Diese neugewonnene Idee gipfelte in einer Person, welche kaum die wissenschaftliche Qualifikation eines *mad scientists* vorweisen konnte, aber sich nach Kräften anstrengte, dies durch eine gesunde Neugier zu kompensieren. Seien Sie von nun an vorsichtig, wenn Sie vollbusigen, dominanten Blondinen mit einem Alter von Mitte Vierzig begegnen. Sonst landen Sie schneller als sie reagieren können in der Gewalt von Ilsa, einer sadistischen Nachwuchsforscherin.



*Ilsa bei einem ihrer grausamen Experimente
(Ilsa: She-Wolf of the SS (1974))*

Waren die bisher genannten *mad scientists* noch von einer Aura der Drolligkeit umgeben, war bei Ilsa hiermit Schluß. In insgesamt drei Filmen, die in der Mitte der 70er Jahre entstanden, trieb sie ihr Unwesen und treibt noch heute Frauenrechtlern und Zensoren die Zornesröte ins Gesicht. Sie trieb sich in einem Ambiente herum, welches nur in den 70er Jahren entstehen konnte und selbst damals die Grenze zur Geschmackslosigkeit und Menschenverachtung weit hinter sich ließ. Ilsa's Reich waren Foltercamps und ihre Opfer vorwiegend nackte Frauen, welche nach Kräften erniedrigt wurden. Dies sind keine Filme, welche im Zuge der ausgeprägten Nacktheit ihrer Darsteller eine erotisierende

Befriedigung verschaffen - und falls doch, sollten Sie umgehend einen Psychologen Ihres Vertrauens aufsuchen, denn dann wird es höchste Zeit für eine Nachjustierung ihres Denkapparates. Aber Ilsa und ihre Verwandten sind ein fester Bestandteil der Filmgeschichte, unserer Kultur und somit unserer eigenen Geschichte - und diese zu ignorieren und totzuschweigen sorgt unvermeidlich dafür, daß sie sich wiederholt.

Ilsas Ausflug in die Welt der *mad scientists* wurde durch den im Konzentrationslager Auschwitz experimentierenden SS-Arzt Dr. Josef Mengele inspiriert und trug den markanten Titel **Ilsa: She-Wolf of the SS (1974)**. Ein Titel, welcher in Deutschland wirkte wie ein rotes Tuch auf einen Bullen. Ilsa spielt hier eine Nazi-Schergin, welche unbedingt beweisen möchte, daß Frauen deutlich größere Schmerzen aushalten können als Männer. Um diesen Nachweis zu erbringen, lebt sie ihre sadistischen Triebe an wehrlosen Frauen aus. Diese werde auf unterschiedlichste Art und Weisen gefoltert - Hauptsache, die Qualen sind von sexueller Natur. Elektrische Riesendildos und Stromstöße durch die Klitoris gehören ebenso zu Ilsas Repertoire wie blutige Mißhandlungen bis zum Tod ihrer Opfer. Eine Handlung gibt es ansonsten nicht, die gezeigten Aktionen sind das Hauptprogramm.

Natürlich ist der Ruf dieses Films um einiges schlimmer als das, was es letztlich wirklich auf der Leinwand zu sehen gibt. Explizite Details brutaler Handlungen werden keine gezeigt, stattdessen dominieren Nahaufnahmen von Gesichtern während Folderszenen die Leinwand, nahezu ausnahmslos. Dazwischen gibt es nackte Mädchen und aufgeknöpfte Blusen von SS-Uniformen zu sehen, in welchen vollbusige Schauspielerinnen ohne Talent stecken. Aber unabhängig von dem, was auf der Leinwand zu sehen ist, befindet sich dieser Film in einem unübersehbaren Kontext zum realem Grauen der Konzentrationslager des Dritten Reiches und degradiert Hitlers Opfers somit unweigerlich zu Komparsen beim niveaulosen Geldverdienen, verspottet sie und tritt ihr Andenken mit Füßen. Daß der Film qualitativ absoluter Rotz ist, denn er bewegt sich sowohl filmisch als auch erotisch auf dem gleichen Niveau wie die deutschen Produktionen der damals beliebten *Schulmädchen-Report*-Filmreihe, macht die Situation auch nicht besser, im Gegenteil. **Ilsa: She-Wolf of the SS (1974)** ist ein Film, der auch seine Zuschauer beleidigt, indem er weder als Film, als Mittel zur Unterhaltung noch als S/M-Porno auch nur ansatzweise etwas taugt. Das ist ganz einfach nur ein schwarzer Fleck auf der Weste des Films im Allgemeinen und des Horrors im Speziellen.



Dr. Obrero bei der Arbeit (Zombi Holocaust (1980))

Die 80er Jahre begannen mit einer Welle nicht minder verrufener Produktionen aus Italien, welche im Schlepptau des Erfolgs von **Dawn of the Dead (1978)** entstanden. Diese Filme mischten die frauenfeindlichen Elemente des Exploitationkinos mit einer gehörigen Portion faschistischen Gedankenguts und jenen expliziten Gewaltdarstellungen, welche **Dawn of the Dead (1978)** endgültig etablierte und einem großen Publikumskreis näherbrachte. Der italienische Zombiefilm war geboren. Parallel tobte eine Welle von Kannibalschockern durch die Hinterzimmerkinos, welche ebenfalls aus italienischen Produk-

tionsstätten entsprangen und welche sich inhaltlich nach ähnlichen Maßstäben richteten - nur waren sie nochmal ungleich brutaler. Es war nur eine Frage der Zeit, bis auch dort ein *mad scientist* auftauchte, welcher sich diese neue Prinzip des provokanten Gewaltfilms zu eigen machte. Es war soweit, als Dr. Obrero in **Zombi Holocaust (1980)** seinen Auftritt hatte, ausgerechnet in einem Film, der in seinem Titel auf die Judenvernichtung anspielte und den Zombie- und Kannibalenfilm kreuzte. Das Ergebnis war ein weiterer Film, auf welchen kein Filmfan, der noch einigermaßen bei Verstand ist und ein Mindestmaß an Fachkompetenz sein eigen nennt, wirklich stolz sein kann. Aber egal, da müssen wir durch - zumal dies hier auch nicht weiter schwer fällt, denn dieser Film ist wie die meisten italienischen Produktionen jener Tage derart diletantisch in Szene gesetzt, daß nur schlichte Gemüter darauf hereinfliegen können. Für Kinder ist jedoch auch dieser Film in keinsten Weise geeignet. Für Erwachsene hingegen ist der Film Trash, wie er belustigender kaum sein könnte. Soviel Bullshit auf einem Haufen erlebt man ansonsten nur selten.

Dr. Obrero war ein *mad scientist*, welcher nicht vorhatte, der Menschheit zu helfen. Im Gegenteil, er sah die Menschheit in der verdammten Pflicht, *ihm* zu helfen. Ohne genaue Ahnung zu haben, was er eigentlich tun wollte und warum, saß er auf einer kannibalenverseuchten Südseeinsel und bastelte sich eine Armee aus Zombies, wandelnden Leichen. Die ganze Sache flog auf, als in einem Krankenhaus in der Mitte der Zivilisation plötzlich Leichen um ihre Körperteile und Organe erleichtert wurden und ein seltsamer, vor sich hinstammelnder Eingeborener als Täter ausgemacht werden konnte, welcher sich dann jedoch aus einem Fenster stürzte.

Daraufhin wurde der Chefarzt mißtrauisch und untersuchte die Leiche des Eindringlings. Auf seiner Brust fand er eine Tätowierung, welche ein fremdartiges Symbol zeigte. Da dieser Chefarzt nebenbei auch ein allwissender Anthropologe war, konnte er die Herkunft des Fremden auf Dr. Obreros Insel eingrenzen. Er organisierte ruckzuck eine Expedition und reiste zu der Insel, wo er nach etlichen Begegnungen mit Kannibalen und Zombies schließlich auch dem bluttriefenden und unrasierten Dr. Obrero das Handwerk legte.

Aus inhaltlicher Sicht war Dr. Obrero ein Kasper, der wahrscheinlich Probleme hatte, im Dunkeln seinen eigenen Hintern zu finden. Aus filmhistorischer Sicht war er auch ein Idiot, aber hierbei von einer beeindruckenden Konsequenz. So konsequent, daß sämtliche Nachwuchswissenschaftler aus der Fraktion der Bekloppten es bislang erfolgreich vermieden, ihn zu kopieren. Dies wiederum macht Dr. Obrero zu einem Unikat und Unikate sind bekanntlich wertvoll. Oder doch nicht? Egal, der tumbe, unrasierte Dorfprolet, der hier an Leichen herumdokterte, dachte wohl, er könne sich mit Dr. Frankenstein messen. Aber das klappte auch nicht in Ansätzen, denn dazu fehlte ihm einfach der Stil.

Wesentlich besser wurde dieses Problem durch Dr. Logan gelöst. Er beschäftigte sich ebenfalls vorrangig mit wandelnden Leichen, was man in **Day of the Dead (1985)** beobachten kann. Aber im Gegensatz zu Dr. Obrero handelte er mit Sachverstand und, das ist ganz wichtig, wieder im Dienste der Menschheit. Auch darf man nicht übersehen, daß er sich nicht auf einer Insel verstecken musste, um seiner Arbeit nachzugehen. Besser noch, es schlossen sich sogar andere Menschen mit ihm zusammen ein. Na, wenn das kein Zeichen von wissenschaftlicher Autorität ist, was ist es dann?

In diesem Jahr überrannten Zombies den Süden der USA und Dr. Logan verschanzte sich mit einigen anderen Militärs und Wissenschaftlern in einem stillgelegten Atombunker der US-Armee. Dr. Logan erkannte schnell, daß mit einem Sieg gegen die Untoten auf der Erdoberfläche nicht zu rechnen sein würde und konzentrierte sich dementsprechend darauf, die Untoten zu erforschen. Wenn er wüsste, wie sie funktionieren und ob sie resozialisierbar sind, hätten daraus Methoden der Bekämpfung oder auch andere nützliche Erkenntnisse gewonnen werden können.

Diese Meinung klang plausibel, denn wenn die Wissenschaft nicht helfen kann, wer dann? So richtete man Dr. Logan ein Labor ein und versorgte ihn mit eingefangenen Untoten für seine Experimente. Da er bei seinen Versuchen gegenüber den Monstren nicht zimperlich war und mitunter auch einzelne Körperteile vom Rest des Körpers trennte, erhielt er auch

schnell den Spitznamen „Frankenstein“.

Dr. Logans Fehler war, daß auch er nicht erkannte, wo seine Grenzen lagen. Er dachte einfach zu praktisch und nahm keine Rücksicht auf die Gefühle seiner Mitbewohner. Als herauskam, daß er die reanimierte Leiche des Befehlshabers der mit eingeschlossenen Militäreinheit ebenfalls für Experimente benutzte, wurde er noch von seinen wissenschaftlichen Kollegen in Schutz genommen. Aber nachdem klar wurde, daß er einen Zombie für Fortschritte in Resozialisierungsmaßnahmen mit menschlichem Fleisch belohnte, so wie man einem Hund während einer Dressur ein Leckerli zuwirft, machten ihm die reaktionären restlichen Armeeingehörigen den Garaus - und den anderen Wissenschaftlern ebenfalls, zumindest versuchten sie dies.



Dr. Logan (*Day of the Dead* (1985))

Dr. Logan ist jedoch vor allem eines: ein Klischee. Er ist die fleischgewordene Verbindung sämtlicher Fehler, welche die bislang genannten *mad scientists* begangen hatten und welche diese Kopf und Kragen kosteten. Dr. Logan gewinnt seinem Dasein keine neuen Seiten ab, sondern erscheint eher als ein verkrampfter Versuch, einen *super-mad scientist* zu schaffen. Aber dieser Versuch scheitert kläglich, denn auch wenn Dr. Logans Experimente durchaus das Interesse des Zuschauers wecken und einen eigenen Film tragen könnten, sind seine menschlichen Fehler viel zu stark ausgeprägt. Dies liegt vor allem an dem grausig schlechten Skript, welches vor allem ein Produkt zusammengestricherter Originalkonzepte und heruntergefahrener Produktionswerte ist. Wäre hier ein wenig mehr Liebe zum Detail hineingeflossen, hätte Dr. Logan die Chance gehabt, als Identifikationsfigur dienen zu können und *das* wäre dann doch mal ein echter Erfolg gewesen. Aber so treibt er den Stereotypus des *mad scientists* nur auf die Spitze.

Doch Abhilfe nahte in Windeseile. Es verging nur ein Jahr und dann erschien er auf der Leinwand, der herausragendste *mad scientist* der letzten Jahrzehnte und er revolutionierte das Denken über diese Zeitgenossen. Er war ein netter junger Mann, welcher die ersehnte Identifikationsfigur darstellte und dem jede Mutter mit Freude ihre Tochter hinterherwerfen würde. Er spielte die Hauptrolle und war unverwundlich genug, um diese auch in sämtlichen Sequels zu übernehmen. Seine Motivation war nachvollziehbar und auch nachdem seine Experimente schiefgingen, war er immer bestrebt, den Schaden möglichst einzugrenzen. Er war ein *guter mad scientist* und er etablierte sich auch umgehend als erbitterter Widersacher eines bösen Vertreters seiner Zunft. Sein Name lautete Dr. Herbert West, der Titel des Films war **Re-Animator (1986)**.

Herbert West war als Student aus einer Schweizer Universität herausgefliegen, weil er sich zusammen mit seinem Professoren Gruber intensiv mit dem Tod beschäftigte. Genauer gesagt betrachtete er das Sterben als einen chemischen Prozeß und hatte mit Professor Gruber ein Serum entwickelt, welches diesen Prozeß rückgängig machen und somit wieder einen Prozeß des Lebens auslösen sollte. Herbert Wests Fehler war, daß er, als Professor Gruber einen Herzinfarkt erlitt, dem Sterbenden sofort eine Injektion des Serums verpasste. Doch

dies war dummerweise eine Überdosis.

An seinem neuen Arbeitsplatz rasselte Herbert West umgehend mit dem Professoren der Pathologie Hill zusammen, der eine streng traditionelle Einstellung gegenüber dem Tod vertrat. Herbert West unterstellte Hill auch umgehend, völlig inkompetent zu sein und sich seine angeblichen Forschungsergebnisse von anderen Wissenschaftlern zusammengestohlen zu haben. Dementsprechend war die Stimmung zwischen den beiden Männern auf Anhieb ausgesprochen schlecht.

Die Lage spitzte sich zu, als Herbert West im Keller seiner Studentenbude erfolgreich eine Katze reanimierte. Sofort streckte Hill seine Fühler nach dem Serum aus. Er wollte die Entdeckung für sich reklamieren und exmatrikulierte West umgehend. Doch er hatte die Rechnung ohne den ehrgeizigen wahren Entdecker des Serums gemacht. Herbert West wehrte sich natürlich - und enthauptete Hill im Zuge dessen mit einer Schaufel.

Herbert West schaffte derzeit auch Tatsachen. Mit Hilfe seines Mitbewohners Dan Cain schlich er sich in das Leichenhaus der Fakultät und testete dort sein Serum. Mit Erfolg, aber leider hatte das Serum auch Nebenwirkungen: die wiederbelebten Leichen waren ausgesprochen aggressiv, was Herbert West auf die fortgeschrittene Verwesung des Gehirns schob. Aber dennoch mussten diese entsorgt werden und dies war stets eine ausgesprochene Sauerei.

Seinen kapitalen Fehler beging West, als er Hills vom Torso abgetrennten Kopf reanimierte. Hill entkam seinem Gefängnis, einer Sporttasche. Umgehend setzte Hill zu einer umfassenden Racheaktion an, entführte Herbert Wests Bettgespielin und lockte ihn so in das Leichenhaus - in welchem eine Vielzahl reanimierter Körper auf Herbert West warteten.



Herbert West findet nach Jahren des Entzugs sein Serum wieder
(**Beyond Re-Animator** (2003))

Herbert West war, auch wenn das Marketing von **Re-Animator** (1986) ihn auf H.P. Lovecraft zurückführte, ein ganz klarer Urenkel Frankensteins, welcher den *mad scientist* nach vielen Eskapaden klar und ohne Widerrede akzeptierend wieder zurück zu den Wurzeln führte. Während man in **Re-Animator** (1986) den Zusammenhang mit Dr. Frankenstein eigentlich nur in der Wiederbelebung toter Körper sofort erkennt, wurde diese Verbindung bereits im ersten Sequel offensichtlich. In **Bride of Re-Animator** (1990) entschloß sich Herbert West nicht nur dazu, eine künstliche weibliche Person zu schaffen, sondern baute diese auch noch aus Leichenteilen zusammen - genau wie sein berühmtes Vorbild. Auch der Titel von **Bride of Re-Animator** (1990) kam nicht von ungefähr und kann durchaus als eine gewollte Anspielung des Regisseurs und Produzenten Brian Yuzna auf James Whales **Bride of Frankenstein** (1935) gewertet werden.

Doch trotz dieser unverhohlenen Anlehnung an den größten aller *mad scientists* bewahrte sich Herbert West seine Eigenständigkeit. Wie bereits schon angedeutet, war seine große Leistung nicht das, was er tat, sondern wie er es tat. Herbert West schaffte es sogar noch in dem leider die Erwartungen nicht erfüllenden zweiten Sequel **Beyond Re-Animator** (2003), in welchem er nach vielen Jahren in der Klapsmühle sogar dort mit seinen Experi-

menten weitermacht, der Held der Geschichte zu bleiben und nicht zurück in den Stereotypus des bösen Verrückten, welchem es Einhalt zu gebieten gilt, abzugleiten. Herbert West war die Lichtgestalt der *mad scientists* nach dem zweiten Weltkrieg. Sein einziger Nachteil: Er operierte fernab des Mainstreams.

Wenn man genau überlegt, kommt man unweigerlich zu dem Schluß, daß Herbert West bereits, wenngleich noch nicht an das Optimum, aber doch sehr nahe an einen idealen Status des *mad scientist* als Filmhelden herankam. Sein Charakter hielt nahezu perfekt die Waage zwischen einem netten Kumpel, mit welchem man jederzeit ein Bier trinken würde, und dem moralischen Übeltäter, welche *mad scientists* aufgrund ihrer Berufung sein *müssen*. Viel weiter kann man nicht gehen, ohne den Bezug zu der Person zu verlieren und zu riskieren, daß aus dem Verrückten ein strahlender Saubermann wird, ein Indiana Jones der brodelnden Reagenzgläser.



Altes Prinzip in neuem Gewand: Dr. Gediman aus **Alien: Resurrection** (1997) und eine seiner Schöpfungen

Es ist unklar, wohin der Weg der Zeit diesen Mythos führen wird. In den 50er Jahren hätte wohl jedermann äußerst empört auf die Idee reagiert, daß *mad scientists* etwas anderes als böse und dämlich sein könnten. Doch spätestens in den 80ern, als Dr. Emmett Brown mit seiner Zeitmaschine, wirrem Haar und ständig gerunzelter Stirn in *Back to the Future* (1985) sich anschickte, nach Belieben durch die Zeit zu düsen, wurde auch dem hartnäckigsten Mainstreamzuschauer klar, daß Wahnsinnige auch liebenswert sein können. Rückblickend ist es überraschend, daß es im Horrorfilm nur ein Jahr dauerte, bis hier diese charakterliche Wandlung von einer familientauglichen Komödie in einen beinharten Splatterfilm transferiert war. Wir können heute nicht sicher prognostizieren, was in weiteren 30 Jahren in weißen Kitteln über die Leinwand fegen wird.

Wir können allerdings begutachten, welchen Weg der *mad scientist* in den etwa 20 Jahren eingeschlagen hat, seit Gordon Douglas seinem Herbert West den letzten Schliff gab. Und die Entwicklung ist seitdem alles andere als rosig. Der *mad scientist* macht sich seitdem im Kino rar, ganz als ob er erkannt habe, daß nun erst neue, frische Ideen benötigt werden, um hier nicht weiterhin auf ausgetretenen Pfaden zu wandeln. Die wenigen, welche dennoch das Licht der Leinwand erblickten, taten jedenfalls nichts anderes. Im Horrorsektor gab es hier sowieso keine prägnanten Charaktere mehr zu sehen - am ehesten blieb noch Dr. Gediman in Erinnerung, der *mad scientist* aus **Alien: Resurrection** (1997), welcher mit Alien-DNA herumhantierte und so Ellen Ripley neues Übermenschleben einhauchte. Aber auch er war nur ein einziges Zitat der Errungenschaften von Persönlichkeiten wie Dr. Frankenstein und Seth Brundle und verblasste damit auf der Leinwand so schnell, daß sein Name schon wieder vergessen war, bevor der Abspann des Films auf der Netzhaut der Zuschauer vorbeiflimmerte.

Aber es wäre falsch zu behaupten, daß die klassischen Horrorfilme aus den goldenen 30er Jahre Hollywoods die besten Charaktere hervorgebracht hätten. Sie waren eine Revoluti-

on, aber eine Revolution kann nie einer Evolution das Wasser reichen. Dr. Frankenstein, Dr. Jekyll, Jack Griffin und auch André Delambre wären nie zu den Kultfiguren geworden, welche sie heute sind, wären da nicht die einfallsreichen Autoren und Regisseure gewesen, welche ihnen hier und dort eine Facette hinzufügten. Dies anhand Beispielen zu zeigen, war der Hauptzweck dieses etwas längeren Diskurses mit seinem Lebenslauf Frankensteins und den knappen Schilderungen von *mad scientists* in ausgewählten Filmen. Ich denke auch, Sie dürften nun verstanden haben, daß sich hinter diesen Charakteren eine Tradition verbirgt, welche der Laie und sporadische Kinogänger nicht mehr auf Anhieb erkennen kann. Aber wenn Ihnen nun in irgendeinem Film ein wirrer Wissenschaftler begegnet, dann behalten Sie ihn mal im Auge. Achten Sie, was er tut und aus welchen Motiven. Hier gibt es dann sehr viele interessante Dinge und Kreuzverweise zu entdecken.

Nun haben wir so viel über Dr. Frankenstein und seine Nachfahren geredet, daß Sie wahrscheinlich schon Entzugserscheinungen haben und endlich wieder eine Ladung des echten Stoffs genießen wollen. Dies holen wir jetzt natürlich umgehend nach - die Hauptperson des nun folgenden Films haben Sie mittlerweile ja bereits in ausreichendem Maße kennengelernt.

Kapitel 50

Frankenstein (1931)

Frankenstein (1931)¹ gilt bis heute als der einflußreichste und prägendste Film, welchen das Horrorgenre je hervorbrachte. Als er kurz vor Ende des Jahres 1931 in den Kinos anlief, gelangte das Horrorgenre zu seiner endgültigen Reife. Von nun an wussten die Kinogänger, was ihnen drohte, wenn sie sich zum Besuch eines Horrorfilms entschlossen: Verstörung, Angst, Entsetzen. Vorbei waren die Zeiten, in welchen man sich sicher sein konnte, daß auf der Leinwand alles mit rechten und politisch korrekten Dingen zugeht. Das Publikum strömte in die Kinos hinein, um **Frankenstein (1931)** zu sehen - und nicht wenige Zuschauer entschlossen sich zu einer nicht minder eiligen Flucht, als hier dann ein Film über die Leinwand flimmerte, welcher sie aus ihrer behüteten Realität

herausriß und sie in eine Welt des Grauens katapultierte und in eine Ecke drängte, aus welcher es nur zwei Auswege gab: den Ausgang des Kinosaals oder die Ohnmacht. Die kompromißlose Mischung aus Faszination und Grauen, welche **Frankenstein (1931)** auf sein Publikum losließ, spaltete die Kinowelt zutiefst. Bei vielen Zuschauern überwog die Faszination und sie trugen die Kunde eines spektakulären Tabubrechers in die Welt. Andere hingegen waren vorrangig für das Grauen empfänglich und **Frankenstein (1931)** unternahm als erste amerikanische Filmproduktion nichts dagegen, dieses Grauen zu mildern. Die Folge waren Aufschreie in den Medien und konservativen Institutionen, bis hin zu ausgewachsenen Zensurskandalen.

Frankenstein (1931) war nicht nur ein skandalträchtiger Film. Er ist auch handwerklich von hoher Bedeutung für das Kino. Inhaltlich definierte er die Legende um Frankenstein und seine Kreatur neu. Wenn der durchschnittliche Mensch von heute den Namen *Frankenstein* hört, assoziiert er diesen vor allem mit einem künstlichen Monstrum, welches mor-



US-Filmplakat von 1931

¹**Frankenstein** (Universal, USA 1931, Regie: James Whale, Drehbuch: Francis Edward Faragoh, Garrett Fort, Robert Florey, John Russell (basierend auf dem Roman *Frankenstein, or the Modern Prometheus* von Mary Wollstonecraft Shelley sowie dem Bühnenstück *Frankenstein: An Adventure in the Macabre* von Peggy Webling und John L. Balderston), Kamera: Arthur Edeson, Musik: Bernhard Kuhn, Maske: Jack P. Pierce, Spezialeffekte: John P. Fulton, Ken Strickfaden, Darsteller: Colin Clive, Boris Karloff, Mae Clarke, Edward Van Sloan, Dwight Frye, John Boles, Frederick Kerr, Lionel Belmore, Marylin Harris, Bildformat: 1.20:1, Tonformat: Movietone, Laufzeit: ca. 71 Minuten)

dend durch die Landschaft streift, wiederbelebt durch die Kraft der Elektrizität in einem alten Gemäuer mit Hilfe brummender und funkensprühender Apparaturen, von klobiger Gestalt und durch Narben entstellt. Diese Vorstellung ist ein fester Bestandteil nicht nur des Kinos oder der Literatur, sondern eine Tradition und ein fester Bestandteil vor allem der amerikanischen Kultur geworden; so sehr, daß sie sich in hunderten anderer filmischer und literarischer Werke und auch in kulturellen Ereignissen wie dem Feiern des Halloween-Festes unauslöschlich festgesetzt hat. Mit Mary Wollstonecraft Shelleys Roman hat diese Assoziation jedoch nicht das geringste zu tun. Der Urheber dieses Bildes ist alleine dieser Film, **Frankenstein (1931)**.

Im März 1931 befand sich Universal in einer desaströsen finanziellen Lage. Durch das Fehlen einer eigenen Kinokette war Universal auf unabhängige Kinobesitzer angewiesen und hatte somit ein schweres Problem bei der Vermarktung. Der Konkurrenzdruck der Marktmacht der großen Hollywoodstudios war erdrückend. Hinzu kam noch Mißmanagement, in Folge dessen sich Carl Laemmle schon längere Zeit hatte vorwerfen lassen müssen, er betreibe Vetterwirtschaft mit seinen europäischen Verwandten. Die wirtschaftliche Depression tat ihr übriges. **Dracula (1930)** war zwar ein großer Erfolg aus Universals Produktionsstätten, doch dieser Film lief erst im Februar 1931 flächendeckend in den Kinos an und sein Erfolg kam zu spät. Universal stand vor dem Abgrund. Im März 1931 wurden 350 Mitarbeiter auf die Straße gesetzt, um Personalkosten einzusparen. Kurz danach musste das Studio für sechs Wochen geschlossen werden. Es war klar, daß **Dracula (1930)** nicht ausreichen würde, um das Studio zu retten und eine solide Basis für einen Neuanfang zu schaffen. Ein ähnlich erfolgreicher Nachfolger musste her, und zwar möglichst *sofort*.

Aber dies war leichter gesagt als getan. Tod Browning hatte sich nach der Fertigstellung von **Dracula (1930)** wieder umgehend in Richtung MGM abgesetzt. Außerdem waren dem Film zähe Verhandlungen und hohe Lizenzzahlungen vorausgegangen, derartiges konnte sich Universal nicht schon wieder leisten. Daher war die erste Herausforderung, binnen kürzester Zeit ein ähnlich vielversprechendes Material zu finden, aus welchem man einen Film machen könnte.

Der gedankliche Sprung von Stokers *Dracula, or the Undead* zu Shelleys *Frankenstein, or the Modern Prometheus* ist nicht sonderlich anstrengend. Beides sind beliebte Klassiker der Horrorliteratur und haben somit aus Sicht eines Vertriebsmenschen und Managers ähnliche Grundvoraussetzungen für eine filmische Adaption. Shelleys Idee war bereits von Thomas Edison mit **Frankenstein (1910)** verfilmt worden, aber damit konnte man leben. Daß der Roman nur durch Inkaufnahme heftiger Abstriche verfilmt werden könnte, erschien als verschmerzbar, denn von Frankenstein hatten die meisten Menschen bereits gehört, aber den Roman nie gelesen und daher auch nur ein schwammiges Bild von seinen Inhalten. Diese Idee hatte im Vergleich zur Realisierung von **Dracula (1930)** aber auch einen Vorteil: Mary Shelleys Roman war ungleich älter und bereits nicht mehr durch das Urheberrecht gedeckt, also konnte man hier ähnlich teure Lizenzkosten wie im Falle von Bram Stokers beinhardter Witwe wohl vermeiden.

Aber nur fast. Denn ähnlich wie im Jahr zuvor bei **Dracula (1930)** stieß man auf eine Bühnenfassung von *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, die seit 1927 in England aufgeführt wurde. Dieses Bühnenstück der Autorin Peggy Webling war wiederum durch das Urheberrecht geschützt und, schlimmer noch, es genoß diesen Schutz sogar nach amerikanischem Recht, denn es existierte eine Fassung, welche für den Broadway geschrieben worden war und deren Filmrechte in der Hand jenes Mannes lagen, mit welchem Universal seit dem Rechtedesaster des Vorjahres möglichst nichts mehr zu tun haben wollte: Horace Liveright.

Aber immer der Reihe nach, denn diese Verstrickungen sind nicht ohne weiteres auf Anhieb zu durchschauen.

Der Londoner Theaterproduzent Hamilton Deane brachte im Jahr 1927 etwa zeitgleich mit seiner *Dracula*-Produktion auch *Frankenstein: An Adventure in the Macabre* auf die Bühne.

Im Gegensatz zu *Dracula* erwies sich *Frankenstein* jedoch als Flop. Die sehr angestrengt und langatmig wirkende Produktion erntete nur wenig Beifall und stand stets im Schatten des Dauerbrenners aus Transylvanien. Die von Peggy Webling verfasste *Frankenstein*-Fassung litt unter den gleichen Symptomen wie Deanes erster Versuch, *Dracula* auf die Bühne zu transportieren; während es bei *Dracula* relativ schnell Abhilfe in Form einer Überarbeitung durch John Balderston gab, ließ diese Unterstützung bei *Frankenstein* jedoch noch einige Zeit auf sich warten. Deane fragte wiederholt bei Balderston an, ob er sich auch *Frankenstein* annehmen könnte, aber Balderston zeigte sich zurückhaltend. Bei diesem Stück erschienen ihm Hopfen und Malz als verloren.

Nichtsdestotrotz wurde Horace Liveright im Rahmen seiner Bemühungen, *Dracula* auf die amerikanischen Bühnen zu bringen, auch auf *Frankenstein* aufmerksam. Und so begann er Balderston zu drängen, *Frankenstein* für den amerikanischen Markt aufzubereiten.

Es war das Jahr 1928, als sich Hamilton Deane angesichts John Balderstons Sturheit genötigt sah, sich selbst an *Frankenstein* zu versuchen. Er überarbeitete Peggy Weblings Skript und schaffte es immerhin bis zu einer Aufführung im Londoner West End im Februar 1930, mit sich selbst in der Rolle von Frankensteins Kreatur (welche in Weblings Bühnenstück auch erstmals wie ihr Erschaffer den Namen *Frankenstein* trug).



Hamilton Deane in der Rolle des Monsters in
Frankenstein: An Adventure in the Macabre.

Im Laufe der Zeit hatte Hamilton Deane es immerhin vollbracht, John Balderston zur Unterzeichnung einer Option auf eine *Frankenstein*-Überarbeitung zu bewegen, welche im Laufe des Jahres 1931 ausgelaufen wäre. Und Balderston gedachte inzwischen nicht mehr, diese Frist verstreichen zu lassen, denn seine Erfahrungen mit *Dracula* hatten ihm inzwischen gezeigt, daß der Duft des Geldes nur selten etwas mit gutem Geschmack oder gar künstlerischem Anspruch zu tun haben muß. Seine Bedenken gegenüber der intellektuellen Wertlosigkeit der *Frankenstein*-Aufführung wurden durch die Verlockung des schnellen Reichtums regelrecht vom Tisch gefegt. Diese Entwicklung registrierte Horace Liveright mit Freude und er beauftragte John Balderston umgehend, eine für das Jahr 1931 angedachte amerikanische Bühnenfassung zu entwickeln.

John Balderston kontaktierte daraufhin Peggy Webling, um in Zusammenarbeit mit ihr eine neue, bessere Fassung des Bühnenstückes zu entwerfen. Die Chemie zwischen den beiden Autoren stimmte und Horace Liveright nutzte die Gelegenheit umgehend, sich die US-Rechte an dieser überarbeiteten Fassung und darüber hinaus auch gleich noch 50% der Optionen an Filmrechten zu sichern. Hamilton Deane sollte die Aufführungsrechte für Europa behalten und so schien ein akzeptabler Konsens gefunden zu sein, welcher alle vier Beteiligten zufriedenstellen sollte.

Diese Konstellation hätte Universal jedoch nur Nachteile gebracht. Aufführungs- und Filmrechte in der Hand Liverights, mit dem man sich schon bei den Verhandlungen zu **Dracula (1930)** überworfen hatte, nein, das wollte man nicht wirklich. Zu Universals Glück kam es jedoch zum Streit zwischen Liveright auf der einen und Balderston/Webling auf der anderen Seite.

Liveright schaffte es nicht, John Balderston und Peggy Webling in Ruhe an ihrem Manuskript feilen zu lassen. Er hatte ständig neue Ideen und sein Fehler war, diese unter Zuhilfenahme aller Mittel durchsetzen zu wollen. Zwischen Peggy Webling und ihm kam es zum offenen Eklat und auch John Balderston zeigte sich zunehmend gereizt wegen Liverights

Einmischungen.

Als Universal an Balderston herantrat, begann sich die Geschichte zu wiederholen und es sollte erneut damit enden, daß Horace Liveright wie ein begossener Pudel im Regen stehenbleiben würde. Liveright hatte sich die Film- und Bühnenrechte für die USA gesichert, doch wie erwähnt galten diese nicht ewig und liefen 1931 aus. Durch den Börsencrash hatte jedoch auch Liveright finanzielle Probleme und nicht die Mittel, eine solche Produktion fristgerecht zu verwirklichen. Seine Versuche, seine Rechte an Universal zu verkaufen, schlugen fehl; in Hollywood war niemand daran interessiert, sich auf ein Geschäft mit der Nervensäge Liveright einzulassen. Somit blieb Liveright zuletzt nur die Möglichkeit offen, die Filmrechte an John Balderston und Peggy Webling zu verkaufen.

John Balderston wusste natürlich über die miserable finanzielle Lage Universals Bescheid und ihm war klar, daß er nicht mehr von Lizenzzahlungen wie im Falle von **Dracula (1930)** träumen durfte. Man einigte sich stattdessen auf ein anderes Lizenzmodell: Balderston und Webling erhielten 20.000 Dollar plus eine Gewinnbeteiligung von einem Prozent an **Frankenstein (1931)**².

Am 8. April 1931 wurde der Vertrag unterzeichnet und die Filmrechte an Peggy Weblings Arbeit wanderten in den Besitz Universals. Aber bis zum glücklichen Ende war es noch ein weiter Weg voller Mißgeschicke und Verwirrungen.

Wir sprachen bereits über die Planungen Universals, **Dracula (1930)** einen weiteren Horrorfilm hinterherzuschieben, auf daß sich dessen Erfolg wiederholen möge. Was für ein Film dies sein sollte, war noch im März 1931 offen und die drei Favoriten waren Verfilmungen von Edgar Allan Poes *The Murders in the Rue Morgue*, H.G. Wells' *The Invisible Man* und natürlich Shelleys *Frankenstein, or the Modern Prometheus*. Die Ideen- und Autorenwerkstatt Universals erhielt den Auftrag, die drei Vorlagen zu evaluieren und ein brauchbares Konzept abzuliefern. Und dies sollte natürlich möglichst gestern geschehen.

Der Chef dieser Abteilung, Richard Schayer, lud daraufhin den französischstämmigen Regisseur Robert Florey zu einem Mittagessen ein. Wir sind Florey bereits als Regisseur von **The Coffin Maker (1928)** flüchtig begegnet, doch der Grund, weshalb Schayer sich entschloß, Florey zu kontaktieren, war ein gänzlich anderer. Florey war ein bekannter und umgänglicher Regisseur, der dem Horrorgenre eng verbunden war. Dies drückte sich zwar nicht in seiner Filmographie aus, aber umso mehr in seinem Lebenslauf, denn als Jugendlicher arbeitete er im Pariser *Théâtre du Grand Guignol* und er liebte die expressionistischen Horrorfilme, welche die Europäer in den 20er Jahren produzierten. Fachlich hatte er als Experimentalfilmer auf sich aufmerksam gemacht und er hatte den Ruf, praktisch an die Wand gefahrene Projekte wie *The Cocoanuts (1929)* der Marx Brothers noch retten zu können. Ein talentierter Regisseur mit Expertenwissen im Bereich des expressionistischen Horrors und der Gabe, missionskritische Projekte noch auf den letzten Drücker in einen Erfolg zu verwandeln, war natürlich die allererste Wahl.

Richard Schayer bot ihm *The Murders in the Rue Morgue*, *The Invisible Man* und *Frankenstein, or the Modern Prometheus* an. Florey sah in letzterem das größte Potential. Poes Schauermärchen hatte einen Gorilla als zentralen Charakter und dieses Gebiet war in den vergangenen Jahren von Hollywood bereits intensiv breitgetreten worden. *The Invisible Man* erschien ihm als zu wenig als Horrorfilm realisierbar und das einzige, was aus seiner Sicht gegen eine Verfilmung von Shelleys Roman sprach war, daß **Frankenstein (1910)** bereits existierte - aber dieser Film war zum Glück schon in Vergessenheit geraten.

Florey war von Shayers großzügigem Angebot natürlich begeistert. Dank Shayers Koope-

²Dies sollte sich etwa 20 Jahre später zum Nachteil Universals auswirken. Im Jahr 1952 erhielt Universal Post von John Balderston und den Erben der fünf Jahre zuvor verstorbenen Peggy Webling. Sie reichten eine interessante Klage gegen Universal ein, in welcher sie eine Ausschüttung der Prozente für alle Frankenstein-Filme forderten, welche Universal seit **Frankenstein (1931)** produziert hatte, anstelle nur für den Film von 1931 selbst. Ihre Begründung: Nur durch **Frankenstein (1931)** sei die gesamte Franchise überhaupt erst ermöglicht worden. Universal gab schließlich klein bei und schaffte sich die Kläger durch eine Zahlung von \$100.000 ein für allemal vom Hals. Ein teurer Spaß, wenn man bedenkt, daß Universal zu diesem Zeitpunkt keine Pläne hegte, die *Frankenstein*-Franchise noch weiterhin zu nutzen.

ration erschien es Florey als möglich, ein fünfseitiges Konzept zu entwerfen und dieses Carl Laemmle jr. zu präsentieren - in der Hoffnung, daß dieser davon angetan wäre und Robert Florey dann auch auf dem Regiestuhl Platz nehmen dürfte.

Florey machte sich sofort ans Werk und verarbeitete Shelleys ausschweifenden Roman zu einem filmtauglichen Konzept. Er strich massiv Elemente Shelleys, reduzierte die Orte der Handlung auf einige wenige Sets und verdichtete die Handlung auf normale Spielfilmlänge. Von Mary Shelleys Original blieb dabei nicht mehr viel übrig, aber Robert Florey schaffte es, Shelleys Geist und ihre Aussage zu bewahren. Zu den wesentlichsten Aspekten von Floreys Entwurf zählten vor allem das durchweg düstere Ambiente in Form eines verfallenen Gemäuers, die brachiale Monstrosität von Frankenstein Geschöpf, welches durch Florey zu einem wahren Monster wurde und natürlich die Elektrizität als lebensschaffendem Impuls. Kurz gesagt: Robert Florey schuf die expressionistische, am *Gothic* orientierte Grundlage des Films, welche das Genre prägen würde. Darüberhinaus war sein Skript auch der Inbegriff des Leinwandschreckens; Mitleid mit der geschundenen Kreatur war von Florey nicht vorgesehen, das Monster war schlichtweg böse und brutal, von seinem Schöpfer gnadenlos gefoltert.



Robert Florey

Am 16. und 17. Juni fanden Testaufnahmen statt, die inzwischen als ausgesprochen legendär gelten, was vor allem darin begründet ist, daß jegliches Material dieser Dreharbeiten als verschollen gelten. Robert Florey führte Regie, der angesehene Paul Ivano bediente die Kamera und als Darsteller hatte Florey die führenden Darsteller aus **Dracula (1930)** verpflichtet. Edward Van Sloan spielte Dr. Waldman und Dwight Frye übernahm die Rolle von Fritz, Frankensteins Assistenten. Und auch Bela Lugosi war mit von der Partie, wobei mit seiner Teilnahme jedoch die Probleme begannen.

Es wäre bestimmt nicht angemessen zu behaupten, Lugosi sei sein Erfolg mit der Rolle des Grafen in **Dracula (1930)** zu Kopfe gestiegen. Aber das sowieso schon ausgeprägte Selbstbewußtsein Lugosis erhielt hierdurch und den seitdem um seine Person stattfindenden Rummel einen gewaltigen Auftrieb. Universal hatte ihn als den neuen Lon Chaney beworben und die Frauen warfen sich dem geheimnisvollen ungarischen Charmeur scharenweise vor die Füße. Bela Lugosi war der Inbegriff eines Stars. Als Robert Florey ihm die Rolle Frankensteins anbot, sagte Lugosi natürlich umgehend zu. Die Rolle des verrückten Wissenschaftlers erschien ihm als geradezu auf ihn zugeschnitten, denn seit **Dracula (1930)** betrachtete sich Lugosi selbst als die Verkörperung des europäischen Gentlemans mit dem Hang zum Mysteriösen.

Den Überlieferungen nach soll Bela Lugosi etwas befremdet dreingeschaut haben, als ihm klar wurde, daß er nicht für die Rolle des Wissenschaftlers unterschrieben hatte, sondern vielmehr für jene des gleichnamigen Monsters.

Hiermit hätte Lugosi sicherlich leben können, doch der wenig wortscheue und noch weniger zurückhaltende Darsteller explodierte förmlich, als er das Skript und die Details zu den Testaufnahmen erhielt. Lugosi empfand diese vorrangig als ein Sammelsurium von Beleidigungen. Er sollte nicht sprechen, sondern nur grunzen! Die Kreatur war ein tumber Klotz, künstlerisch weit unter seinem Niveau! Und schlimmer noch, er sollte bei den Dreharbeiten durch die Kulissen von **Dracula (1930)** wanken!

Wodurch konnte die Rolle zu diesem Zeitpunkt noch einen Reiz auf Bela Lugosi ausüben?

Die Antwort liegt auf der Hand: durch die Maske. Lugosi gehörte noch zu der alten Schule von Darstellern, für welche es eine Selbstverständlichkeit war, daß sie den von ihnen dargestellten Charakter und somit auch sein Aussehen weitgehend selbst definierten. Bei **Dracula (1930)** hatte sich Lugosi wiederholt gegen den Maskenbildner Jack Pierce durchgesetzt und dem Vampirfürsten letztlich jenes Aussehen gegeben, welches Lugosi bereits während seiner Theaterzeit vorzeigte. Und niemand kann Lugosi vorwerfen, daß er sich hierbei einen Fehltritt geleistet habe, eher das Gegenteil war der Fall gewesen. Daher erscheint es als logisch, daß Lugosi gedachte, bei den *Frankenstein*-Tests analog zu verfahren. An dieser Stelle beginnen die historischen Überlieferungen jedoch, ausgesprochen ungenau zu werden und es ist inzwischen nahezu unmöglich, hier harte Fakten von Legendenbildung zu unterscheiden. Es ist bekannt, daß Lugosis Maske in die Katastrophe führte und letztlich Lugosis eigene Filmkarriere nachhaltig beeinträchtigte. Unklar hierfür sind jedoch die genauen Ursachen.

Edward Van Sloan berichtete viele Jahre später, daß Lugosis Maske ausgesprochen lächerlich gewesen sei. Er habe ausgesehen wie Paul Wegeners *Golem*. Auch andere Interviewpartner erzählten in ihren Rückblicken, daß Lugosi eine grausam geschmacklose Maske getragen habe, deren Krönung eine opulente Perücke gewesen sei. Van Sloan berichtete auch, die Maske sei unter der Hitze der Scheinwerfer teilweise geschmolzen und habe der Kreatur nicht etwa ein monströses Aussehen verliehen, sondern vielmehr den Eindruck eines Clowns erweckt. Der amerikanische Filmhistoriker John T. Soister ging in seinem Buch *Of Gods and Monsters* noch einen Schritt weiter zeigte sich davon überzeugt, daß diese Maske einen Racheakt Jack Pierces gegenüber Lugosi wegen **Dracula (1930)** darstellte. Pierce war dafür berichtigt, daß er sein Atelier schon beinahe diktatorisch leitete und eine Sitzung mit ihm für viele Darsteller als Abstecher in eine Visagistenfolterkammer endete; herbe Auseinandersetzung zwischen ihm und dem störrischen Ungar dürften unvermeidlich gewesen sein, zumal sich Jack Pierce auch zeitlebends darüber aufregte, daß Lugosi stets seine eigenen Geschmäcklereien mit unglaublicher Sturheit durchzusetzen versuchte. Trägt Jack Pierce wirklich die Verantwortung dafür, daß Bela Lugosi in der Gestalt eines Tonklotzes und eingehüllt in dicke Kleidung durch die Hitze der Scheinwerfer und des kalifornischen Sommers stapfen musste? Ausschließen kann man es nicht, aber da keiner der unmittelbar Beteiligten mehr am Leben ist und da auch keine Filmaufnahmen oder Photographien von den Dreharbeiten mehr existieren, wird die genaue Ursache des Debakels wohl für immer im Dunkeln bleiben.

Ebenso unklar ist, was genau der Grund für Lugosi darauf folgendes Ausscheiden aus der Produktion war. Lugosi behauptete zeitlebends stets, er habe hier einen Schlußstrich gezogen, vor allem weil die Rolle weit unter seinem Niveau gewesen sei. Es gibt aber auch Berichte darüber, Carl Laemmle jr. habe sich bei der Sichtung des eine Rolle umfassenden Testmaterials kringelig gelacht und Lugosi daraufhin gefeuert.

Nach dieser Vorführung beendete Laemmle auch die Zusammenarbeit mit Robert Florey. Florey wurde umgehend sämtlicher Verpflichtung im Rahmen des *Frankenstein*-Projektes entbunden und ihm wurde angekündigt, er würde bald mit einem Ersatzprojekt betraut werden. Robert Florey protestierte umgehend und pochte auf die Einhaltung seines Vertrages. Doch dann musste er lernen, daß sein Vertrag lediglich garantierte, daß er aufgrund seiner bisherigen Leistungen in diesem Projekt einen Horrorfilm für Universal inszenieren durfte - es stand mit keinem Wort geschrieben, daß dies **Frankenstein (1931)** sein musste. Robert Florey wurde aus dem Projekt entfernt und wurde einige Zeit später mit dem weniger herausfordernden **Murders in the Rue Morgue (1932)** betraut. Darüber hinaus wurde auch sein Name aus der Produktionshistorie und somit aus den Credits von **Frankenstein (1931)** getilgt, was wiederum für ständige Diskussionen unter Historikern sorgt, denn viele der innovativen neuen Elemente aus **Frankenstein (1931)** können auf Robert Floreys erste Rohfassung zurückgeführt werden.

Mit dem Ausscheiden Robert Floreys aus dem durchaus zeitkritischen Projekt wurde dieses unangenehm verzögert. Floreys Konzept wurde grundlegend überarbeitet und hierbei auch

die Vorlage von Peggy Webling stärker berücksichtigt. Dies hatte vor allem Auswirkungen auf die beabsichtigte Darstellung der Kreatur. Im Bühnenstück war sie ein Opfer ihres Schöpfers und keineswegs ein Täter, wie es Florey umzusetzen beabsichtigte. Hamilton Deanes Inszenierung war dafür bekannt, daß sie einen Gegenpol zu seiner *Dracula*-Adaption darstellte, denn hier war das Ungeheuer plötzlich der Sympathieträger. Das Publikum sollte es als *happy ending* werten, wenn sich Hamilton Deane in der Maske des Monsters am Ende im Halbdunkel der Bühne über Dr. Frankenstein beugte und Deane, begleitet von vielen Blitzen und Donnergerollen, sich anschickte, ihm die Kehle herauszureißen, was darin gipfelte, daß er einen mit roter Farbe durchtränkten Schwamm theatralisch zu Boden warf. Dies war der Racheakt der gepeinigten Kreatur in einem Stück, welches einen großen Wert auf einen humanistischen Kontext legte; in einer Szene ging Deane sogar so weit, die Kreatur eine (natürlich ausgestopfte) Taube durch ein geöffnetes Fenster in die Freiheit zu entlassen. Auf den Film färbte dies letztlich ab, denn auch hier wird Verständnis für Frankensteins Monster erzeugt, wobei allerdings seine Gestalt noch durchaus furchteinflößend bleibt. Floreys Handschrift wurde nicht vollständig aus den verschiedenen Fassungen der Drehbücher getilt.

Ähnlich verhielt es sich mit den Bauten. Floreys düsteres Ambiente sollte erhalten bleiben und auch seine Idee der Lebensspendung durch Elektrizität wurde nicht angetastet. Zum Vergleich: In Peggy Weblings Stück war die Erschaffungsszene äußerst unspektakulär, indem sich Hamilton Deane einfach von einem Tisch erhob. Auch Mary Shelley blieb hier unspezifisch über die Vorgänge und ließ offen, wie der Kreatur das Leben eingehaucht wird. Es hätte genausogut auch das Werk eines Alchemisten oder eines Zaubertranks sein können, von der Urgewalt eines Blitzschlages ist in der Romanvorlage jedoch in keinsten Weise die Rede. Man ist sich heute sicher, daß Robert Florey den Film und auch die Mythologie um Frankensteins Monster nicht minder als der Regisseur des Films prägte - und als umso ungerechtfertigter wird heute die Tatsache gewertet, daß Robert Floreys Name in den Credits des fertigen Films nicht mehr auftaucht.

Da wir gerade den Regisseur von **Frankenstein (1931)** erwähnten - nach Floreys Abgang hatte man natürlich das Problem, daß mit ihm auch der potentielle Regisseur das Projekt verlassen hatte und ein Nachfolger musste gefunden werden. Ganz zu schweigen davon, daß die Rolle des Monsters plötzlich nicht mehr besetzt war und auch noch andere zentrale Rollen wie jene von Frankenstein und seiner Verlobten Elizabeth noch immer ohne Darsteller waren. Wie prekär die Lage für Universal mittlerweile geworden war, wird deutlich, wenn man sich vor Augen führt, daß das Abservieren Floreys und Lugosis keineswegs von Anfang an beabsichtigt war. Carl Laemmle jr. hatte sogar bereits ein Filmplakat drucken lassen, auf welchem Bela Lugosis Name prangte. Die einzige Front, an welcher es nicht kriselte, war jene des Drehbuches; hier hatte der Autor Garrett Fort seit April an einer Filmadaption von Weblings Bühnenstück gearbeitet und drei Monate nach Produktionsstart war dies das einzige Gebiet, auf welchem Fortschritte verzeichnet wurde. An allen anderen Ecken hingegen herrschte Krisenstimmung.

Die Lösung kam in Form eines Engländers daher. James Whale war ein aufstrebender Regisseur, der innerhalb weniger Jahre einen Ruf als ausgesprochener Spezialist für Kriegsfilm erworben hatte. Seine Karriere kam in Fahrt, als er 1929 in London das Kriegsdrama *Journey's End* auf die Theaterbühne brachte, unterstützt von Darstellern wie George Zucco und Laurence Olivier. Die Kritiker lobten Whales Aufführung in den höchsten Tönen und vor den Theaterkassen bildeten sich tagtäglich lange Schlangen. Selbst als Laurence Olivier wenige Tage nach der Uraufführung das Ensemble verließ, schädigte dies den Erfolg von *Journey's End* in keinsten Weise; James Whale besetzte die Hauptrolle des Stückes mit dem Schauspieler Colin Clive neu und der Erfolg setzte sich fort. Schließlich schaffte es Whale mit einer an den amerikanischen Markt angepassten Version von *Journey's End* sogar an den Broadway und auch hier wurde er gefeiert. Seine Eintrittskarte nach Hollywood hatte er somit sicher, denn der überragende Erfolg von *Journey's End* forderte eine Filmversion geradezu heraus.

James Whale flog 1930 nach Hollywood und kontaktierte dort Paramount. Durch seine Auftreten als wortgewandter Engländer wurde Howard Hughes auf ihn aufmerksam. Hughes befand sich damals in einer Bredouille, denn er zählte zu jenen Filmemachern, welche den richtigen Zeitpunkt für den Start in das Tonfilmzeitalter verschlafen hatten. Hughes hatte gerade sein Flieger-Kriegsdrama *Hell's Angels* (1930) abgedreht, allerdings als reinen Stummfilm. Eine Vermarktung konnte er deshalb so gut wie vergessen, denn Stummfilme waren nicht mehr angesagt. Daher gab er James Whale die Chance, sich zu beweisen. Er beauftragte Whale damit, Dialogszenen für *Hell's Angels* (1930) zu drehen. Whale akzeptierte und es endete glimpflich. Der Film wurde ein Erfolg, spielte bei etwas über 8.000 Dollar Produktionskosten etwa 3 Millionen wieder ein und war am Ende auch als Oscaranwärter für die beste Kamera im Gespräch.



James Whale

Journey's End (1930) folgte auf dem Fuße. Dieser Film war nicht nur James Whales erste eigenständige Regiearbeit. Er brachte auch gleich noch seinen alten Hauptdarsteller Colin Clive in der Rolle des Captain Dennis Stanhope unter. *Journey's End* (1930) war aufgrund alter Vertragsbindungen als eine Produktion der englischen Tiffany Pictures ausgegeben und in der Folgezeit kostete es James Whale einige Verrenkungen, bis er sich aus sämtlichen Verbindlichkeiten herausgelöst hatte und für Universal *Waterloo Bridge* (1931) inszenieren durfte, seinen nächsten Film.

Waterloo Bridge (1931) war ein Kriegsdrama. Aber es war eines der inhaltlich etwas provokanteren Art. Mae Clarke spielte die Hauptrolle der Myra Deauville, einer Hure, welche sich in eine Liebesaffäre mit dem kanadischen Soldaten Roy stürzt, jedoch ohne ihn über ihre Vergangenheit aufzuklären. Ein glückliches Ende bleibt den beiden jedoch verwehrt, weil Myra während eines Luftangriffes auf London zu Tode kommt. Neben Mae Clarke war noch Frederick Kerr zu sehen und, noch am Anfang ihrer Karriere, Bette Davis. Mit der Besetzung der Rolle Myras durch Mae Clarke hatte James Whale gezeigt, daß er sich durchaus durchsetzen konnte, wenn es um die künstlerische Leitung eines Films ging; nachdem er bei den Dreharbeiten zu *Hell's Angels* (1930) beinahe an den Versuchen verzweifelt war, aus der Hauptdarstellerin Jean Harlow einwandfrei artikuliert Laute herauszuwringen, weigerte er sich bei *Waterloo Bridge* (1931) beharrlich, ein weiteres Starlet für die Rolle zu verpflichten und griff auf die damals unbekannte Mae Clarke zurück. Diese Entscheidung erwies sich als richtig, denn Mae Clarke lieferte eine hervorragende Arbeit ab. *Waterloo Bridge* (1931) wurde mit Lob überschüttet und James Whale schaffte mit diesem Film seinen endgültigen Durchbruch. Universal gab ihm als Belohnung freie Hand bei der Wahl seines nächsten Projektes.

James Whales Glücksgefühle über diesen Blankoscheck hielten sich jedoch in Grenzen als er sah, welche Projekte ihm zur Wahl standen. Da Universal am Rand der Pleite stand, konzentrierte man sich dort vornehmlich auf das Kerngeschäft und der größte Vorjahreserfolg des Studios war Lewis Milestones *All Quiet on the Western Front* (1930). Oh nein, nicht schon wieder ein Kriegsfilm, dachte sich Whale und suchte nach Alternativen. Aber es schien kein solches zu geben. Nur noch ein banales Gruselfilmchen mit dem Titel **Frankestein** (1931) schien übrig zu sein und auch dieses entsprach nicht unbedingt Whales Vorstellungen eines erstrebenswerten Eintrags in der eigenen Filmographie, zumal hier bereits der Karren augescheinlich in den tiefsten Dreck gefahren worden war.

Aber alles erschien besser als noch ein weiterer Kriegsfilm, denn abgesehen davon, daß James Whale von dieser Materie wirklich genug hatte, wäre er hiermit bewußt in die Falle

getappt und müsste fortan den Ruf eines Kriegsfilmregisseurs zeitlebens mit sich herum-schleppen. Also sagte er für **Frankenstein (1931)** zu, das aus seiner Sicht geringere Übel. Außerdem war ihm freie Hand zugesagt worden und unter diesen Bedingungen erschien es besser, als sich bei anderen Studios zu bewerben.

Whales erster Schritt war, Floreys Entwurf, mit welchem das Debakel einst begann, genauer zu betrachten. Der Entschluß reifte, dieses Skript komplett zu verwerfen. Der in-zwischen von den Laemmles unter Vertrag genommene Darsteller Henry Frankenstein, Leslie Howard, folgte kurz hinterher. An seiner Stelle engagierte James Whale seinen alten Weggefährten Colin Clive. Bette Davis war eine heiße Kandidatin Carl Laemmle jr.s für die Rolle der Elizabeth, doch sein Onkel Carl Laemmle zögerte - er sah in Bette Davis ein kommendes Sexsymbol und wollte sie sich für einen Film aufheben, in welchem er ihr größtes Kapital, nämlich ihre langen Beine, besser in Szene setzen konnte. James Whale bereitete diesem ständigen Für und Wider ein Ende, als er Bette Davis ablehnte und statt-dessen Mae Clarke als Elizabeth verpflichtete. Als alten Baron Frankenstein, den Vater des experimentierenden Henrys, verpflichtete er Frederick Kerr, der ebenso wie Mae Clarke in *Waterloo Bridge (1931)* mitspielte und dort in den Szenen, in welchen er auftauchte, den anderen Darstellern die Show stahl. Edward Van Sloan und Dwight Frye hatten Glück und wurden von James Whale in die finale Besetzungsliste von **Frankenstein (1931)** übernom-men. Nun fehlte nur noch ein Darsteller ... jener des Monsters.

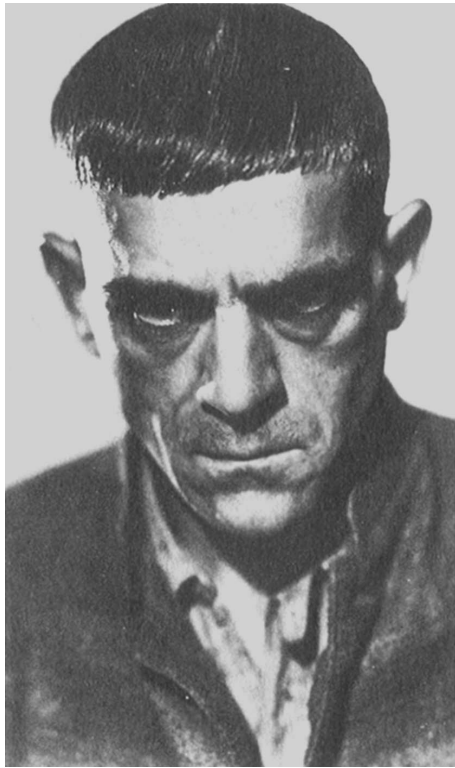
Nachdem James Whales Lebensgefährtin David Levy, der sich unter seinem Künstlernamen David Lewis im Laufe der folgenden Jahren einen guten Ruf als Produzent erarbeiten würde, sah sich eines Tages das Gefängnisdrama *The Criminal Code (1931)* von Howard Hawks an. Dort wurde er auf einen Nebendarsteller aufmerksam, welcher ihm wie geschaf-fen für die Rolle des Monsters erschien. Dieser junge Mann hieß William Henry Pratt und er schien eines der unzähligen jungen Talente zu sein, welche jede Tätigkeit annahmen, um sich in Hollywood durchschlagen zu können. Eigentlich wollte er Schauspieler sein, aber er kam über Nebenrollen nicht hinaus, seit er 1916 in einem ersten Film mitgewirkt hatte. Auch das Ändern seines Geburtsnamens in den exotisch klingenden und sein beein-druckendes Äußeres untermalenden Namen Boris Karloff half hier nur wenig. Trotz seiner fast 80 Filmauftritte schlug er sich bis ins Jahr 1931 vornehmlich mit Hilfsarbeitertätig-keiten durch; im Sommer des Jahres 1931 war er gerade als Traktorfahrer im Holzlager Universals tätig. Aber Karloff war frohen Mutes und ließ keine Gelegenheit aus, sich um neue Rollen zu bewerben.

So auch an jenem Mittag. Karloff saß geschniegelt und gestriegelt und mit seinem besten Anzug bekleidet in der Kantine, um noch schnell ein Häppchen zu essen und sich danach auf ein Vorsprechen zu begeben, als ihm der Keller plötzlich eine Nachricht von einem Gentleman auf einem silbernen Tablett überreichte, der an einem der Nachbartische saß. Karloff nahm den Zettel entgegen und versäumte für den Rest seines Lebens keine Gele-genheit um zu erzählen, wie er, herausgeputzt wie zu seiner eigenen Hochzeit, die Nach-richt las, in welcher James Whale ihm die Rolle eines Monstrums anbot.

Karloff war ein Opportunist. Dementsprechend begab er sich an Whales Tisch und sagte zu.

James Whale fertigte eine Portraitskizze Karloffs an, in welcher er jene Gesichtsmerkma-le betonte, welche ihn an Karloffs Aussehen faszinierten: die hohe Stirn, die tiefsitzenden Augen und die Wangenknochen. Diese Zeichnung zeigte er Jack Pierce und legte ihm sei-ne Idee dar, wie das Monster aussehen könnte. Parallel arbeiteten bereits mehrere Designer Universals an Konzepten und sie produzierten ein wildes Allerlei von Vorschlägen hinsicht-lich der Erscheinung des Monsters. Einige der Zeichnungen tendierten zu der Erscheinung eines geistig zurückgebliebenen, grobschlächtigen Mannes, andere übersäten sein Gesicht mit Beulen und Geschwulsten, einige erinnern heute an Außerirdische, welche Filmen der 50er Jahre entsprungen zu sein scheinen, der Designer Karoly Grosz lieferte gar die Zeich-nung eines Roboterkopfes ab. Von letzterem wurde die Idee zweier in Höhe des Nackens

am Hals befestigter Stahlbolzen, über welche der Kreatur der Strom in den noch leblosen Körper schießen sollte, übernommen. Von den restlichen Entwürfen überlebten nur die häufig auftretenden Gemeinsamkeiten einer hohen Stirn sowie wulstiger Augenbrauen.



Boris Karloff in The Criminal Code (1931).

Das endgültige Aussehen des Monsters sollte schließlich in den Händen von Jack Pierce liegen. Basierend auf Whales Grundidee begann er, Karloffs natürliche Gesichtsm Merkmale zu betonen. Er verlängerte Karloffs Stirn noch ein wenig nach oben und flachte seinen Schädel ab, so daß er an einen Topf erinnerte, in welchen sein Schöpfer das fremde Gehirn einfach platzieren könnte. Die wulstigen Knochen unter den Augenbrauen wurden mit großen Mengen Nasenkitts geformt. Karloffs Gesicht wurde anschließend grau geschminkt - zumindest am Anfang, bis jemand die Idee hatte, stattdessen die Farbe grün zu benutzen. Karloff ließ all die Prozeduren geduldig und gefügsam über sich ergehen. Sehr zur Freude von Jack Pierce natürlich, der in Boris Karloff das genaue Gegenteil des von ihm wegen seiner ständig Nörgelei und Besserwisseri verhassten Lugosi erlebte. Karloff arbeitete auch kräftig mit; so empfand er während einer Sitzung seine Augen als zu lebhaft für das Monster und brachte Jack Pierce hierdurch auf die Idee, eine kräftige Portion Wachs auf Karloffs Augenlider zu schmieren, so daß dieser sie unmöglich ganz öffnen konnte und

was Franksteins Monster einen durchweg zombieähnlichen Blick verlieh. Sehr zum Leidwesen Karloffs übrigens, denn seine Augen entzündeten sich aufgrund dieser Tortur ständig. Genauere Beobachter entdecken bei dem Monster auch stets eine markante Delle in seiner rechten Wange. Auch dies war eine Idee Karloffs. In Karloffs Gebiß prangte eine Zahnbrücke, welche sich über drei Zähne erstreckte. Diese Brücke nahm er heraus und somit konnte er seine Wange ein Stück in seinen Mund hineinsaugen - fertig war ein maskenbildnerisch nur schwer umsetzbarer Effekt.

Aber jetzt haben wir so viel über die Vorgeschichte des Films geschrieben, daß es an der Zeit ist, daß wir uns den Film ansehen. Wir werden dies wieder häppchenweise tun, durchsetzt mit einigen Hintergrundinformationen und anderen Details zu bestimmten Szenen. Vorhang auf für einen der großen Klassiker des Horrorfilms!

Der Film beginnt ausgesprochen ungewöhnlich, nämlich mit einem Prolog. Bei frühen Aufführungen von **Dracula (1930)** erschien Edward Van Sloan nach dem eigentlichen Ende des Films auf der Leinwand und bereitete die Zuschauer darauf vor, das Filmtheater ohne wackelige Knie zu verlassen. Bei **Frankenstein (1931)** entschloß sich Universal, eine derartige Szene vor den tatsächlichen Filmbeginn zu setzen.

Bei Universal war man sich darüber im Klaren, daß man sich mit **Frankenstein (1931)** recht weit aus dem Fenster lehnte. Der Film ging weiter als je ein Film zuvor und zeigte Szenen, deren Intensität und Potential zur Provokation nicht unterschätzt werden durften. Man befürchtete, **Frankenstein (1931)** sei zu heftig für das zeitgenössische Publikum aus-

gefallen. Heftig genug, um es zu verprellen. Aber dies durfte nicht passieren, denn schließlich wurde der Film ja gedreht, um Universals leere Kassen zu füllen. Daher wurde schon im Vorfeld der Vermarktung aus diesem Element Profit geschlagen. Im Trailer von **Frankenstein (1931)** wurde erstmals in der Filmgeschichte ein Film als *Horror* titulierte, was sowohl einen ehrlichen als auch einen umsatzfördernden Effekt mit sich bringen sollte. Der Prolog des Films schlug in die gleiche Kerbe, denn auch hier wurde nochmals darauf hingewiesen, daß empfindliche Gemüter mit dem Film überfordert sein könnten:

„Wie geht es Ihnen?“, beginnt Edward Van Sloan seine Ansprache.

„Herr Carl Laemmle denkt, es sei unhöflich, Ihnen diesen Film ohne eine freundliche Warnung zu präsentieren. Wir werden nun die Geschichte von Frankenstein erzählen, einem Wissenschaftler, der einen Menschen nach seinem Ebenbild erschaffen wollte, ohne hierbei auf Gott zu zählen. Es ist eine der eigenartigsten Geschichten, welche je erzählt wurden. Sie erzählt von den zwei großen Mysterien der Schöpfung - dem Leben und dem Tod. Ich glaube, sie wird Sie erschauern lassen. Sie könnten Sie schockieren. Sie könnten Sie sogar ängstigen. Also, falls Sie denken, daß Sie ihre Nerven einer solchen Anspannung nicht aussetzen können, ist jetzt Ihre Chance zu ... nun, wir haben Sie gewarnt!“

Universal nahm die eigene Befürchtung, daß Zuschauer durch den Film in hohem Maße schockiert werden könnten so ernst, daß ein knappes Dutzend Autoren auf diese kurze Begrüßung angesetzt wurden. Unter den Autoren befand sich übrigens auch John Huston, der spätere Regisseur von Klassikern wie *The Maltese Falcon (1941)*, *The African Queen (1951)* und *Moby Dick (1956)* - sein Entwurf gehörte jedoch zu jenen, welche verworfen wurden. Dieser Vorspann entstand jedoch erst nach Abschluß der eigentlichen Dreharbeiten; mehr dazu später.



Edward Van Sloan eröffnet den Film mit einer Warnung



Die erste Titeltarte des Films



... und die Liste der Darsteller

Nach dieser kurzen Einlage beginnt dann der Vorspann des Films. Hier gibt es gleich mehrere Dinge, die uns auffallen. Als erstes wäre zu nennen, daß der Vorspann nicht wie damals meistens üblich aus Standbildern besteht. Es handelt sich vielmehr um eine durchgehende Animation. In der ersten Titeltarte, in welcher der Titel des Films genannt wird, sehen wir im Hintergrund das stilisierte Gesicht eines Mannes. Mit zu Klauen gekrümmten Händen starrt er ins Publikum, aus seinen Augen scheinen Lichtstrahlen zu schießen.

Wenn Sie nun denken, es handele sich um ein Standbild, dann sehen Sie ganz genau hin; das Antlitz des Mannes wächst beständig. Mit seinem Blick möchte er scheinbar das Publikum hypnotisieren und seine Krallen sind erhoben, um es zu packen. Ein sehr subtiler Effekt.

Auch das darauf folgende Hintergrundmotiv hat die Hypnose als Leitthema. Es erscheint das undeutliche Gesicht eines anderen, dem Anschein nach älteren Mannes und um ihn herum dreht sich ein Meer aus Augen im Uhrzeigersinn. Dem Motiv vieler Augen begegnet man des öfteren in der traditionellen Darstellung von Zauberern.

Die Musik, welche Sie hier hören, stammt von einem Komponisten namens Bernhard Kuhn. Kuhn arbeitete in seinem Leben an mehr als 250 Filmen mit, aber er schaffte es nie zu einem großen Bekanntheitsgrad. In vielen dieser Filme wurde er auch nicht namentlich erwähnt. Neben **Frankenstein (1931)** finden sich in seiner Filmographie als Komponist und Dirigent auch etliche Filme, welche wir noch unter die Lupe nehmen werden; hierzu gehören **Doctor X (1931)**, **The Most Dangerous Game (1932)**, **The Old Dark House (1932)**, **Mystery of the Wax Museum (1933)**, **King Kong (1933)** und noch einige andere; abseits des Horrorgenres arbeitete er zum Beispiel an Filmen wie *The Scarlet Empress (1934)* mit Marlene Dietrich mit, ebenso wie bei *A Farewell to Arms (1932)*, *A Star is Born (1937)* und *Gone With the Wind (1939)*. Bernhard Kuhn ist einer jener Mitarbeiter Hollywoods, welcher mitgeholfen hat, wichtige Filme und damit auch unser Filmempfinden zu prägen, aber die stets als Unbekannte unsichtbar im Hintergrund verblieben.

Kuhns Titelmusik zu **Frankenstein (1931)** ist auch die einzige Musik, welche in dem ganzen Film zu hören ist. James Whale ersetzt die Filmmusik nach dem Ende des Vorspanns durch eine ausgefeilte Geräuschkulisse, wie zum Beispiel durch das Hundegebell in den letzten Minuten des Films. Wie wir in bisherigen Filmbesprechungen schon wiederholt dargestellt haben, waren in jenen frühen Tagen des Tonfilms musikalische Untermalungen von Filmszenen noch nicht üblich und es ist hier schon bemerkenswert, daß Universal bei **Frankenstein (1931)** eine eigene Titelmelodie komponieren ließ anstelle wie üblich auf die Wiederverwertung klassischer Musik zu setzen. Die suggestive Kraft von Musik in Filmen war damals noch kein Thema, worüber Filmemacher und Produzenten großartig nachdachten und daher ist es umso bemerkenswerter, daß sich James Whale dieses Potentials durchaus bewußt war und mit **Frankenstein (1931)** einen Film schuf, welcher nach dem Vorspann komplett ohne Filmmusik auskam, dies aber auch noch heute kaum auffällt. In der zweiten Titeltarte werden John Balderston und Peggy Webling als Urheber der Vorlage des Films genannt. Erwartungsgemäß ist Horace Liveright hier nicht erwähnt. Die dritte Texttafel wurde alleine für James Whale reserviert, die vierte gehört den Darstellern. Beachten Sie hier, daß Boris Karloff an dieser Stelle nicht namentlich genannt wird. Als Darsteller des Monsters ist ein großes Fragezeichen angegeben. Dies ist ein Teil des Personenkults, welchen Universal im Vorfeld der Aufführung von **Frankenstein (1931)** um Boris Karloff aufbaute. Das Fehlen von Karloffs Namen in der Darstellerliste ist jedoch nicht die Idee Universals gewesen, sondern man hat sie sich von Richard Brinsley Peakes Bühnensfassung aus dem Jahr 1823 abgeschaut.

Eigentlich sollte der Film als erste Einstellung eine Prozession zum Friedhof zeigen, die schwarzgekleidete Trauergemeinde nebst Sarg zum Klang der Totenglocke. Diese Szene wurde zwar gedreht, aber sie fiel dem Schneidetisch zum Opfer. Sie ist in der Fortsetzung **Bride of Frankenstein (1935)** zu sehen.

Stattdessen sehen wir Close-Ups auf die Gesichter der Beerdigungsgesellschaft. In dieser Szene läßt James Whale bereits seinen unterschwelligem und bissigen Humor aufblitzen, für welchen er berühmt wurde. Die Kamera schwenkt langsam von rechts nach links über die Gesichter der Anwesenden hinweg. Männer jeden Alters, ebenso Frauen, der Priester, ein Gehilfe läßt eine Totenglocke leise bimmeln, noch mehr Besucher und letztlich eine Statue des Todes.

Wenn Sie ihre Lauscher brav aufgesperrt haben, dürfte Ihnen schon in dieser Einstellung der Ton aufgefallen sein. Noch bevor ein Bild auf der Leinwand zu sehen ist, hören wir die Stimme des Pfarrers, der die Totenmesse in lateinischer Sprache hält. Latein ist eine alte

Sprache mit nicht minder altertümlichem Klang, was in dieser Szene bereits fundamental wichtig für die Errichtung einer Grundstimmung ist. Die Totenglocke tut hierzu ihr Übriges auf der akustischen Ebene. Die Stimmung der Bilder befindet sich hierzu im Einklang. Unbewegte Gesichter, in schwarze Tücher gehüllt, ein diffuser Bildhintergrund und zum Abschluß der Anblick des Todes, dargestellt als durch ein mit einem Umhang bekleideten Skelett. Es sind nur wenige Sekunden vergangen und schon hat James Whale durch eine konsequente Ausnutzung seiner Möglichkeiten dem Film eine düstere, für die damalige Zeit sogar *abgrundtief* düstere Färbung mit auf den Weg gegeben. Eigentlich ist noch gar nichts passiert, es fand abgesehen von dem im Hintergrund zu hörenden Sermon des Priesters noch nichtmal der Hauch eines Dialogs statt, und schon rutschte der Kinogänger des Jahres 1931 beunruhigt auf seinem Sitz herum.

Damit dürfte auch klar sein, weshalb sich Whale dazu entschied, die angesprochene Prozessionsszene aus dem fertigen Film zu entfernen. Die hier gezeigte Eröffnung erfüllt alle ihre Aufgaben in gleichem Maße. Die Grundstimmung des Films wird umgehend etabliert, der Zuschauer weiß immer noch sofort, *was* er gerade sieht, inhaltlich geht auch nichts verloren - Whale befreite den Film nur von überflüssigem Ballast.

Diese Einstellung endet inmitten der Kamerabewegung in einem harten Schnitt. Der Schnitt erscheint nicht nur als unangebracht plaziert, er ist es eigentlich auch. Die ursprünglich gedrehte Einstellung zeigte eine noch weiterführende Kamerafahrt bis zu Henry Frankenstein und seinem Gehilfen Fritz, die sich hinter einem Grabmal verstecken. Diese Kamerafahrt ging Whale wohl zu lang und er sah in dem harten Schnitt das kleinere Übel. Dies ist ein typisches Ergebnis, wenn Mängel bei der eigentlich Inszenierung vor Ort nachträglich im Schneiderraum ausgebessert werden.

Als die Besucher der Beerdigung die Grabstätte verlassen, beginnt der Totengräber mit seinem Werk. Achten Sie auch hier wieder auf den Ton, als dieser den Sarg mit Erde zuzuschaufeln beginnt. Das Geräusch des Aufpralls der Erde auf den Sargdeckel ist überdeutlich. James Whale ließ hierfür ein Mikrophon in den Sarg legen, welches den Ton aufzeichnete. Wir sehen zwar den Totengräber bei der Arbeit, aber unsere Ohren erzählen uns, wie es sich anhört, begraben zu werden. Die gruselige Tendenz des Anfangs wird hierdurch forgesetzt. Whale tat hier jedoch auch etwas, was inzwischen für Horrorfilme sehr

typisch, aber damals keineswegs dem Bild entsprach, welches von den Interessen des Publikums existierte: Er konfrontierte in dieser Szene wie auch im Rest des Films seine Zuschauer ständig mit Dingen, über welche sie nicht bewußt nachdenken wollen. Er ließ keinen Raum mehr, um unangenehme Dinge einfach verdrängen zu können. Dies war einer der Aspekte des Skandal, welcher nach der Premiere des Films losbrach.

Als der Totengräber mit der Arbeit fertig ist, zündet er sich eine Pfeife an. In dieser Einstellung haben Sie die bislang beste Gelegenheit, sich den Hintergrund der Szene anzusehen. Fällt Ihnen etwas auf? Genau, wir sehen hier weder Landschaft noch Himmel, sondern eine bemalte Wand. Die Szene ist nicht im Freien, sondern im Studio gedreht.

Nachdem auch der Totengräber von der Bildfläche verschwunden ist, kriechen Frankenstein und Fritz aus ihrem Versteck. Wir erkennen sofort, daß Henry Frankenstein ein Mann mit einem Problem ist: er wirkt gehetzt, vorsichtig wie ein Verbrecher und das fettige, ihm in die Stirn hängende Haar entspricht auch nicht jenem eines gepflegten Gentlemans. Dies passte jedoch umso besser zu seinem Darsteller, Colin Clive. Clive war psychisch krank,



Nach getaner Arbeit gibt es ein Pfeifchen

er war innerlich zerrissen und hatte einen Hang zu Depressionen. Daher war er auch ein Alkoholiker, der ständig trank und man hatte im Vorfeld der Produktion Sorgen, daß der von James Whale ausgesuchte Colin Clive die Produktion ruinieren könnte. Aber James Whale kannte seinen bewährten Hauptdarsteller gut und wusste, wie er ihn führen musste. Die Figur des buckligen Dieners Fritz kommt in Shelleys Roman nicht vor. Sie ist jedoch auch keine Erfindung dieses Films, wie man vielleicht annehmen möchte. Fritz tauchte erstmals in frühen Bühnenadaptionen auf. Dwight Frye hatte mit Fritz seine zweite Rolle innerhalb eines Jahres, in welcher er extreme Persönlichkeiten darstellen musste; der Vorgänger war die Rolle Renfields in **Dracula (1930)** gewesen. Dies roch stark nach einer stereotypen Zukunft, was aber letztlich keine Rolle spielen sollte. James Whale war von Frye begeistert und die beiden drehten nach **Frankenstein (1931)** noch weitere vier Filme miteinander.



Frankenstein und Fritz graben eine Leiche aus

Frankenstein und sein Diener begeben sich umgehend zu Werke und graben den frisch Beerdigten wieder aus. Diese Szene wird gerne als Beispiel für James Whales schwarzen Humor genannt. Hinter den beiden Männern ist am rechten Bildrand erneut die Statue des Todes zu sehen und mit seinem ersten Schaufelstich befördert Frankenstein, dessen erklärtes Ziel bekanntlich ist, dem Tod ein Schnippchen zu schlagen, eine kapitale Ladung Dreck in das Gesicht des Sensenmannes. Dies geschieht herrlich beiläufig und fällt bei oberflächlichem Sehen nicht sofort auf.

Nachdem der Sarg teilweise aus dem Grab gewuchtet worden ist, wird das Publikum über das Vorhaben aufgeklärt. In einem Close-Up blickt Frankenstein in die Kamera, tätschelt seinen Sarg und kündigt an, daß der Insasse nur ruht und auf ein neues Leben wartet. Dann geht es weiter. Der Sarg landet auf einem Karren und die beiden Grabschänder machen sich auf den Weg zu der nächsten Leiche.



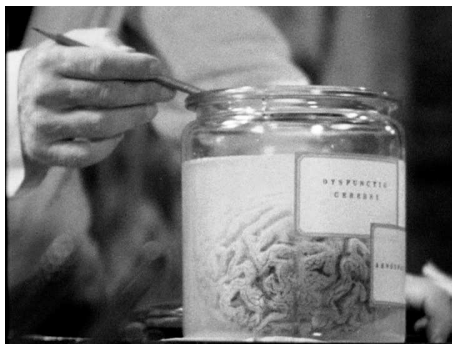
Ein Galgen am Wegesrand

Die folgende Szene war nach dem damaligen Empfinden ebenfalls an der Grenze zur Geschmackslosigkeit angesiedelt. Frankenstein und Fritz gehen zu einem an einer Kreuzung stehenden Galgen, von welchem noch ein Erhängter baumelt. Frankenstein weist Fritz an, auf den Galgen zu klettern und den Körper loszuschneiden. Wie kontrovers derartige Inhalte damals waren, wird nachvollziehbar, als auch Fritz plötzlich Skrupel zu haben scheint. Er weigert sich zuerst, doch Frankenstein setzt sich durch. Fritz durchtrennt das Henkersseil, die Leiche fällt zu Boden und Frankenstein beginnt sofort, sie zu untersuchen.

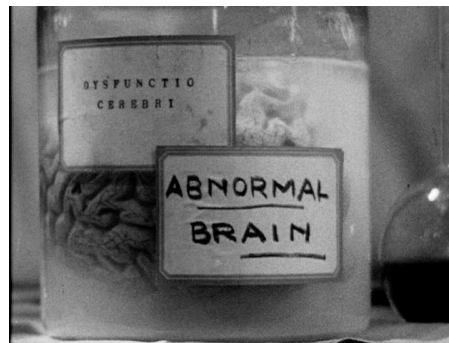
Doch das Genick ist gebrochen und das Gehirn somit nutzlos. Frankenstein blickt wieder in die Kamera und verkündet seine Erkenntnis: Sie müssen ein anderes Gehirn finden! Diese Möglichkeit ergibt sich in der medizinischen Fakultät der Stadt Goldstadt. Dr. Waldman führt vor Studenten eine Autopsie durch. Dr. Waldman hat bei seiner Vorlesung einen ungebeten und unbemerkten Zaungast, denn Fritz schaut heimlich durch ein Fenster zu.

Auch hier baute James Whale wieder eine provokante Aufnahme ein, als er zu Beginn die nackten Füße der ansonsten mit einem Tuch bedeckten Leiche in die Richtung der Kamera ragen ließ.

Dr. Waldman referiert über die Unterschiede zwischen den Gehirnen eines normalen Menschen und denen eines Verbrechers. Hier lauert bereits der nächste Schockeffekt für die zeitgenössischen Kinogänger, denn die in Alkohol eingelagerten Gehirne werden in einem Close-Up gezeigt. Währenddessen erklärt Dr. Waldman die „wissenschaftliche Erkenntnis“, daß kriminelle Veranlagungen in Form von physischen Degenerationen an den Gehirnen erkennbar seien. Mit dem Kommentar, daß die beiden Gehirne zur genaueren Betrachtung im Hörsaal verbleiben würden, beendet Dr. Waldman seine Vorlesung und die Studenten strömen in die Flure der Universität hinaus. Hierin steckt ein kleiner logischer Fehler, denn niemand scheint sich für Dr. Waldmans Exponate zu interessieren und mehr noch, Dr. Waldman verläßt den Hörsaal als letzter und hätte die beiden Gehirne dann auch logischerweise wegräumen können, aber hier hatte eine straffe Erzählung wohl Vorrang vor einer lückenlosen Kontinuität. Derartige Kontinuitätsfehler von allerdings deutlich kritischerer Natur werden wir im weiteren Verlauf des Films noch einige entdecken.



Das abnorme Gehirn in der ersten ...



... und der zweiten Einstellung

Bereits die nächste Szene beherbergt einen deutlichen Regiefehler. Fritz dringt in den Hörsaal ein, um eines der beiden Gehirne zu stehlen, welche in der Szene zuvor bereits gezeigt wurden. Dort trugen die Gläser jeweils zwei schreibmaschinenbeschriftete Etiketten. Im Falle des kranken Gehirns stand auf dem einen die belustigende, pseudolateinische Bezeichnung *dysfunctio cerebri*, auf dem anderen in englischer Sprache *abnormal brain*. Dieses zweite Etikett wurde nun durch ein handschriftliches ersetzt, welches deutlich eindringlicher darauf hinweisen soll, daß sich darin das Hirn eines Verbrechers befindet. Natürlich ist es narrativ notwendig, daß der Zuschauer zweifelsfrei über den Inhalt der Gläser informiert ist und daher ist es auch nachvollziehbar, daß die Schriftzüge *normal brain* und *abnormal brain* überdeutlich und schon fast Hinweisschildern gleich auf den Gläsern prangen. Dies entschuldigt jedoch nicht, daß diese warnenden Beschriftungen nicht auch bereits in der ersten Szene in dieser Form auf die Behälter geklebt wurden.

Fritz stiehlt zuerst das gesunde Gehirn, doch durch einen lauten Gongschlag, woher auch immer dieser gekommen sein mag, erschrickt er und läßt das Glas fallen. Da Fritz anscheinend nicht weiß, was er nun tun soll, greift er stattdessen zum den kranken Gehirn.

Diese Diebstahlsszene ist ebenfalls kein Bestandteil des Buches, aber spätestens durch ihre Parodie in **Young Frankenstein (1974)** wurde sie zu einem Klassiker. Hier sei erwähnt, daß die Idee zu dieser Szene nicht aus einem der Bühnenstücke entlehnt wurde, sondern in der Tat aus **Frankenstein (1931)** stammt.

Die nächste Szene bleibt vor allem wegen ihrer mutigen Inszenierung in Erinnerung. Nachdem die bisher erzählte Geschichte mit dem Diebstahl des Gehirnes bereits ins Rollen gekommen ist, geht **Frankenstein (1931)** jetzt wieder einen Schritt zurück in die Exposition. Es werden zwei neue Charaktere vorgestellt, nämlich Victor Moritz und Henry Franken-

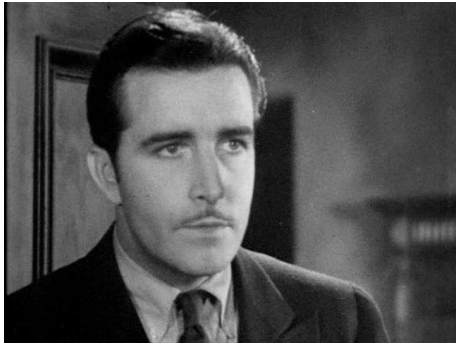
Die Anatomie einer Szene



Close-Up auf Frankensteins Portrait, ...



... dann auf das Dienstmädchen, ...



... danach auf Victor Moritz ...



... und Elizabeth, ...



... und erst dann wird das Szenario etabliert ...



... und wieder konventionell inszeniert.

steins Verlobte Elizabeth. Hinzu kommt noch ein Wechsel des räumlichen Standortes. Wie wird derartiges normalerweise dem Publikum nahegebracht? Die herkömmliche Art und Weise für solch einen Wechsel ist ein sogenannter *establishing shot*, eine bewusste Verbindung zwischen der zuletzt gezeigten und der neuen Szene, damit der Zuschauer möglichst weich in den Szenewechsel eingeführt wird und, wie es böse Zungen formulieren würden, nicht zu denken braucht. Von solchen Verbindungseinstellungen gibt es eine Vielzahl von Varianten, aber das Grundprinzip ist immer gleich. Zuerst wird der Ort des Geschehens in einer Totalen gezeigt. Dies kann das Innere eines Hauses sein, ein Haus von außen, eine aus der Luft gefilmte Panoramaansicht einer Stadt oder auch, wie man es in Filmen aus der Science Fiction des öfteren sieht, ein ganzer Planet. Ungeschickt inszenierte Filme nehmen hier auch gerne Untertitel zur Hilfe, welche den Ort des Geschehens explizit nennen. Danach wird der Schauplatz enger eingegrenzt, indem die unmittelbare Umgebung des Geschehens mit den Darstellern in einer weiteren Totalen gezeigt wird und dann beginnen die Close-Ups auf die Protagonisten selbst. Hierdurch werden Filme simpel erzählt, der Regisseur muß kein Köhner sein und der unbedarfte Zuschauer darf sein Hirn an der Kinokasse abgeben - alle sind glücklich, mit Ausnahme anspruchsvoller Cineasten. James Whale wagte es, diese Grundregel des kommerziellen Erzählens zu brechen. Die Szene stellt einen neuen Schauplatz und neue Charaktere vor, aber Whale bettet den Zuschauer hier nicht auf weiche Kissen, sondern reißt ihn unvermittelt aus der bisherigen Geschichte heraus und irritiert ihn somit. Whale kehrt die traditionelle Regel solcher *establishing shots* um und beginnt mit den Nahaufnahmen. Zuerst wird ein Portraitfoto Henry Frankensteins eingeblendet. Henry kennen wir bereits und wir ahnen noch nicht, daß ein Standortwechsel erfolgte. Nach einigen Sekunden folgt der nächste Close-Up, als ein etwas älteres Dienstmädchen eine Tür öffnet und einen Besucher ankündigt. Auch jetzt ist noch alles im Lot. Die Irritierung setzt ein, als nach dem nächsten Schnitt das Gesicht des Besuchers gezeigt wird. Es handelt sich um Victor Moritz, was wir jedoch noch nicht wissen und dementsprechend sind wir nun erstmals verwirrt. Holla, wer ist denn das? Nun gut, Henry Frankenstein wird uns darüber wohl aufklären. Spätestens jetzt erwarten wir ein Ansicht aus der Totalen, in welcher Henry Frankenstein seinen Besucher namentlich begrüßt und in die Szene einführt, so etwas wie „Hallo, Victor, mein guter Freund“. Aber weit gefehlt, es kommt keine Totale, sondern ein weiterer Close-Up, und schlimmer noch, wir sehen ein weiteres unbekanntes Gesicht. Es handelt sich um Elizabeth, aber auch sie wurde uns noch nicht vorgestellt. Der Close-Up wird gehalten, während sich Elizabeth erhebt und erst dann erfolgt die Erlösung durch eine Totale. Und siehe da, James Whale hat uns erfolgreich gelehrt, denn das opulent ausgestattete Zimmer, welches wir nun sehen, ist uns gänzlich unbekannt und will auch gar nicht in das nüchterne und düstere Ambiente, welches wir als Umwelt Frankensteins gewohnt sind, hineinpassen. Erst jetzt wird uns klar, daß wir ein Geschehen beobachten, welches an einem gänzlich anderen Ort spielt und auch erst jetzt, als Elizabeth ihren Gast begrüßt und der Blickwinkel für die Dialogszene in eine Halbtotale wechselt, dämmert uns allmählich, wer die Personen auf der Leinwand eigentlich sind. Man kann sich darüber streiten, ob James Whale mit diesem Kniff einen dramaturgischen Vorteil erzielt oder nur ob hier nur der Spieltrieb aus ihm hervorgebrochen war. Die Bedeutung der gesamten Szene für den Film ist relativ gering und es erscheint nicht als lohnenswert, hier den Zuschauer zum Denken zu zwingen und diese Szene durch die insgesamt vier Nahaufnahmen von Gesichtern als dramatisch erscheinen zu lassen. Aber auch wenn man sich darüber streiten kann, ob diese Einführung denn nun sinnvoll gewesen sein mag oder nicht, ist eines nicht zu bestreiten: James Whale war Feuer und Flamme, wenn es darum ging, etwas Neues auszuprobieren und auch in seinen zukünftigen Horrorfilmen war er stets darauf erpicht, sein Publikum in irgendeiner Weise zu sticheln. Ebenso zeigt diese Dramaturgie, daß James Whale ein wirklicher Meister seines Faches war, denn ein mittelmäßiger Regisseur hätte diese Szene entweder völlig anders inszeniert und, falls nicht, mit Sicherheit in den Sand gesetzt. In dem nun beginnenden Dialog erfahren wir, daß Elizabeth sich Sorgen um den in der Fer-

ne weilenden Frankenstein macht und deshalb Victor Moritz bat, zu ihr zu kommen. Seit vier Monaten hatte sie nichts mehr von ihm gehört und sein Brief, welcher heute bei ihr eintraf, erscheint ihr als sehr mysteriös und von einem ihr fremden Frankenstein geschrieben.



Elizabeth liest Frankensteins Brief vor

Wir sehen hier wieder einen interessanten Regietrick James Whales. Bevor er Elizabeth aus Frankensteins Brief vorlesen läßt, baut er eine physische Präsenz Frankensteins auf. Hierzu gehen Elizabeth und Moritz beiläufig zu einem Klavier, auf welchem Frankensteins Portrait steht, welches wir zu Beginn der Szene gesehen haben. Das Portrait steht der Kamera zugewandt vor Elizabeth im Bildvordergrund und während sie die Zeilen des Briefes vorzulesen beginnt, ist der an einem weit entfernten Ort weilende Frankenstein dennoch Teil der Szene. Heutzutage werden solche Szenen in der Regel durch Überblendungen oder ein Voice-Over realisiert, was mittlerweile zu einem Regieklichsee verkommen ist, vor allem weil es fast nur noch in schlechten Filmen benutzt wird.

In **Frankenstein (1931)** spricht zwar noch nicht Frankenstein selbst zu uns, aber er ist bereits Teil der Szene.

Der Inhalt des Briefes erklärt uns, was wir über den Leichendieb der Anfangsszenen wissen müssen. Er lebt abseits von Goldstadt in einem alten Wachturm, wo er und sein Assistent Fritz ungestört und vor allem unbeobachtet ihren Experimenten nachgehen können. Elizabeth legt dazu noch eine Rückblende auf das Parkett, als sie Victor von ihrer Verlobung mit Frankenstein berichtet, jener Nacht, in welcher sie von Frankensteins geheimnisvoller Entdeckung erfuhr. Über die Natur dieser Experimente weiß sie nichts - der Zuschauer jedoch mit hoher Wahrscheinlichkeit sehr wohl und falls es doch jemanden geben sollte, der sich den Film ohne Vorkenntnisse ansieht, so weiß er jedoch, daß diese Experimente nicht ganz koscher sein können, denn schließlich wurden hierfür eine Leiche und ein Gehirn gestohlen. Diese Kenntnisse, welche Elizabeth und Victor fehlen, versetzen den Zuschauer in eine göttliche Perspektive.

Victor verspricht Elizabeth, mit Frankensteins altem Professor Dr. Waldman zu sprechen, denn vielleicht weiß er mehr über Frankensteins Experimente und Allgemeinzustand. Dr. Waldman kennen wir bereits - er war jener Professor, welchem das Gehirn entwendet wurde.

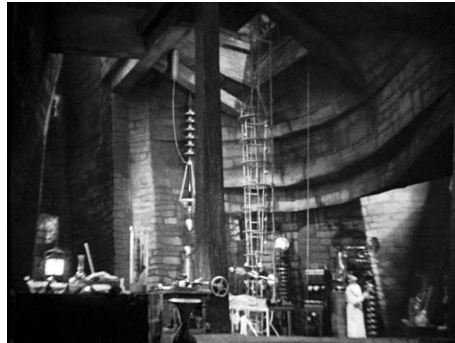
Elizabeth bedankt sich bei Victor, woraufhin dieser erwidert, für sie würde er ans Ende der Welt reisen. Oh oh, der junge Mann ist offensichtlich verliebt. Wahrscheinlich sperrt er sich auch deshalb nicht dagegen, daß Elizabeth ihn zu Dr. Waldman begleitet ...

Diese Szene beherbergt den ersten von mehreren Makeln des Drehbuchs. Wo lebt Elizabeth? Victor behauptete, er sei vor drei Wochen Henry Frankenstein zufällig beim Spaziergehen im Wald begegnet. Wie das, wohnen Elizabeth und Victor etwa in der Nähe von Goldstadt? Aber falls dies der Fall sein sollte, weshalb ist Elizabeth dann auf Briefe Frankensteins angewiesen und hat monatelang nichts von ihm gehört? Außerdem sind „Henry“, „Elizabeth“ und „Victor“ typisch anglistische Namen. Dies ist ein Widerspruch, welchen der Film nie auflöst.

Hier fallen zwei Dinge auf. Erstens spielt der Film offensichtlich im deutschsprachigen Raum. Nicht nur der fiktive Name der Stadt Goldstadt deutet darauf hin, sondern Dr. Waldman spricht wiederholt „Herr Frankenstein“ aus und nennt Elizabeth einmal auch ein „Fraulein“. Zweitens spielte Edward Van Sloan hier offensichtlich die Rolle, welche er

am besten beherrschte, nämlich sich selbst. Sein Dr. Waldman gleicht dem ebenfalls von ihm verkörperten Dr. van Helsing aus **Dracula (1930)** bis aufs i-Tüpfelchen. Die gleiche Körpersprache, die gleiche Betonung der Worte, der gleiche Charakter. Auch inhaltlich sind sich die beiden Rollen sehr ähnlich.

In dieser Nacht beginnt Frankensteins großes Experiment. Wir sehen den mächtigen Wachturm, in welchem Henry Frankenstein experimentiert, als Glasgemälde. Auf dessen Dach wurschtelt Fritz an einer Antenne herum. Frankenstein selbst befindet sich in seinem Laboratorium. Achten Sie hier auf das Bühnenbild. Ken Strickfaden, damals Universals Zauberer bei allem, was mit Elektrizität zu tun hatte, schuf hier mit einem Budget von etwa \$10.000 das klassische Labor eines *mad scientists*. In dieser Szene ist es nur Kulisse, doch späterhin wird sich Strickfadens Laborausstattung in einem summenden, brutzelnden und funkensprühenden Moloch verwandeln. Dieses Laboratorium sollte späterhin auch noch in mehreren anderen Filmen auftauchen und unzählige andere Produktionen sollten es kopieren. Beachten Sie auch das generelle Layout des Sets im Vergleich zu anderen Produktionen, welche Sie kennen. Das Bühnenbild in **Frankenstein (1931)** ist von ausgesprochener Vertikalität, so manches wuchert während des Films in die Höhe. Frankensteins Laboratorium, welches nicht ohne Grund in einem Turm anstelle einer Schloßruine angesiedelt wurde, ist hier das berühmteste Beispiel für eine vertikale Ausrichtung von Bildinhalten anstelle der üblichen Horizontalen, welche eher dem menschlichen Gesichtsfeld entspricht.



Frankensteins (rechts unten) in seinem Labor

Frankenstein wartet auf einen nahenden Sturm. Durch einen Blitzschlag soll seine Kreatur zum Leben erwachen. Die letzte Generalprobe verläuft sehr gut und in 15 Minuten wird der Sturm nahe genug sein, um das Experiment durchzuführen. Doch dann klopft es an der Eingangstür des Turmes.

Es sind Elizabeth, Victor und Dr. Waldman, die im strömenden Regen stehend Einlaß begehren. Widerstrebend läßt Frankenstein sie herein und beschwört Elizabeth, ihn nicht weiter bei seinem Experiment zu stören und wieder zu gehen, doch seine ungebetenen Gäste lassen sich nicht abwimmeln. Als Victor ihm vorwirft, er sei verrückt, sie wieder in die stürmische Nacht zu jagen, wirkt das auf Frankenstein wie ein rotes Tuch. Mit den Worten, er würde ihnen zeigen, ob er verrückt sei, bittet er seine Besucher in sein Laboratorium.

Dort fordert er seine Gäste auf, sich zu setzen - Victor, mit welchem ihm anscheinend keine Sympathien verbinden, im Befehlston, Elizabeth liebevoll und Dr. Waldman recht bestimmend, nachdem dieser schon damit beginnt, sich für Frankensteins Versuchsobjekt zu interessieren. Frankenstein erklärt Waldman, worum es in seinem Experiment geht. Aus heutiger Sicht ist diese Begründung aufgrund ihrer Naivität recht drollig: Entgegen zu Waldmans



Frankenstein vor seinem Labortisch

Lehre, daß ultraviolette Strahlung die höchste Strahlung im Farbspektrum sei, habe er den Strahl entdeckt, welcher erstmals Leben auf die Erde brachte ...



Das Gefühl, Gott zu sein

Das Experiment kann beginnen. Begleitet von der Geräuschkulisse der elektrischen Apparate, welche hier vortrefflich eine dramatische Filmmusik ersetzt, wird der Labortisch mit der darauf liegenden Kreatur in die Höhe gehoben, hinauf in das tobende Blitzgewitter auf dem Dach. Nach einiger Zeit läßt Frankenstein den Tisch wieder herab und harret auf ein sichtbares Ergebnis.

Dies folgt sobald, als die Kreatur ihren Arm zu heben beginnt. „Es lebt!“, ruft Frankenstein in dieser berühmten Szene, immer wieder, es wird zu einem Rausch. „Im Namen Gottes! Nun weiß ich, wie es sich

anfühlt, Gott zu sein!“

Dr. Waldman und Victor eilen zu ihm, um ihn zu stützen und zu bändigen. Das Bild wird abgeblendet, doch der Zuschauer weiß dennoch, daß Henry Frankenstein die Grenze der physischen Erschöpfung überschritten hat.

Nach dem Szenenwechsel sehen wir Elizabeth und Victor bei Henrys Vater, dem Baron Frankenstein. Sie berichten ihm, Henry befinde sich auf dem Wege der Besserung, doch der alte Baron spürt, daß etwas faul ist.

Und hier lauert wieder eine Inkonsistenz des Drehbuches. Baron Frankenstein kann nämlich nicht verstehen, weshalb sich sein Sohn aus dem elterlichen Anwesen und einem Leben im Luxus in eine alte Windmühle verkrochen habe. Wir wissen jedoch aus Dialogen und der Totalansicht von Henry Frankensteins Zuhause, daß er nicht in einer Windmühle, sondern in einem alten Wachturm seinen Experimenten frönt. Interessanterweise hat sich der Mythos einer Windmühle beständig gehalten und sich auch in Fachliteratur niedergeschlagen. Baron Frankenstein erhält einen weiteren Besucher, den Bürgermeister von Goldstadt. Der Bürgermeister möchte wissen, wann denn nun endlich die Hochzeit zwischen Henry Frankenstein und Elizabeth stattfinden würde, denn der ganze Ort habe sich schon darauf vorbereitet und man wolle endlich Gewißheit.

Der Zuschauer hat jetzt jedoch vor allem die Gewißheit, daß eine frühere Frage somit geklärt ist: Elizabeth und Henry Frankenstein stammen tatsächlich aus Goldstadt, sie tragen englische Namen und Elizabeth kam in den Monaten der Ungewißheit über das Schicksal ihres Verlobten in der Tat nicht auf die Idee, nach ihm zu schauen. In solchen Details stinkt das Drehbuch in der Tat zum Himmel.

Der alte Baron ist sich sicher, daß sich Henry bei einem anderen Weibe versteckt. Und er hat jetzt die Nase voll, denn Elizabeth wartet, die Bewohner der Stadt und vor allem er selbst warten. So macht er sich auf, seinen misratenen Sohn selbst aufzusuchen.

Dieser erholt sich, indem er den Ausgang seines Experiments überwacht, begleitet von Dr. Waldman. Waldman ist mehr als nur skeptisch gegenüber Frankensteins Errungenschaft. Frankenstein hält für ihn - und auch die Zuschauer - ein kurzes, aber intensives Plädoyer für die Wissenschaft. Dann erfährt er von Dr. Waldman, daß das gestohlene Gehirn jenes eines Kriminellen war. Frankenstein ist kurz beunruhigt, doch dann flüchtet er sich in die Aussage, es handle sich hierbei sowieso nur um ein Stück toten Gewebes. Dr. Waldman sieht sich letzten Endes zu einer unheilvollen Prophezeiung genötigt: Frankenstein habe ein Monster erschaffen und es werde ihn zerstören!

Frankenstein ist jedoch nicht von einer Weiterführung des Experimentes abzuhalten. Dr. Waldman möchte abwarten, bis die Kreatur, welche bislang in völliger Dunkelheit gehal-

ten worden sei, erstmals das Licht sieht. Kaum hat er es ausgesprochen, ertönen schlurfende Schritte von der nahegelegenen Treppe!

Die Szene, in welcher das Monster erstmals zu sehen ist, spiegelt die Empfindsamkeit des zeitgenössischen Publikums durch seine Inszenierung wieder. Dadurch wird die Szene auch interessant, denn inzwischen hat sie, auch durch den Bekanntheitsgrad von Karloffs Maske, ihre Wirkung weitgehend verloren. Damals gehörte diese Szene zum Schockierendsten, womit das Publikum in all den Jahren konfrontiert worden war. Heute treibt sie jedoch nur noch beneidenswerte Kinder unter die Bettdecke, im Jahr 1931 reichte sie für drohende Ohnmachten.



Frankensteins Monster

Wir hören die Kreatur vor die Tür schlürfen, bis diese sich langsam öffnet. Der Blick wird auf die Umrisse Karloffs freigegeben, welche sich hünenhaft im Türrahmen abbilden.

Karloff steht mit dem Rücken zum Raum, um hier nicht zuviel zu früh zu verraten. James Whale setzte hier einen Schnitt und der Film geht nun in einen Close-Up auf Karloffs Kopf über. Karloff dreht sich langsam zur Kamera um und sein schreckliches Gesicht wird langsam sichtbar. Kaum hat er sich ganz umgedreht, die Zuschauer hatten nach dem ersten Entsetzen noch nicht genug Zeit für eine genauere Betrachtung, geht Whale in einen extremen Close-Up von Karloffs Gesicht über. Die Fratze des Monsters blickte überdimensional von den Leinwand herab, während nicht wenige Zuschauer mit ihren Finger nach dem Riechsalz tasteten.

Nun kommt der Augenblick, welchen abzuwarten Frankenstein Dr. Waldman bat. Er öffnet die Dachluke, durch welche sich das Sonnenlicht wie ein Heilsbringer über die Kreatur ergießt. Von der Schönheit des Lichts geblendet reckt sie ihre Arme zur Sonne empor. Für Frankenstein ist dies der Beweis, daß in dem Monster Menschlichkeit und Sinn für das Schöne und Gute schlummert.



Das Licht als Heilsbringer

Lassen Sie uns anlässlich dieser Szene noch einmal zu der bereits angesprochenen vertikalen Ausrichtung des Films zurückkehren. Seit der Stelle, an welcher ich dies erwähnte, sind Ihnen bestimmt noch andere Kameraeinstellungen aufgefallen, in welchen James Whale diese Vertikalität praktiziert. Es gab mehr vertikale Kamerafahrten als horizontale. Immer, wenn Frankenstein zu der Dachluke aufschaut, ist die Kamera am Boden plaziert und schaut ebenfalls nach oben. Es gab wiederholt Einstellungen, in welchen die Kamera oberhalb der Darsteller positioniert wurde und man auf diese herabschaut. Und des öfteren tauchten vertikal ausgerichtete Bildelemente auf, wie zum Beispiel die hohe Wendeltreppe, welche zur Eingangstür führt oder auch Ketten, welche im Vordergrund des Bildes von der Decke des Laboratoriums herabhängen. Die Lichtszene ist unter all diesen Szenen der Höhepunkt. Die Sonne scheint auf die Kreatur herab. Inmitten des Lichtstrahls reckt das Monster seine Hände dem Licht

entgegen. Eine derartige Inszenierung war 1931 in hohem Maße unüblich. In **Frankenstein (1931)** zählt nicht mehr das Detail, sondern die stark expressionistische Bildkomposition.



Das Gefängnis des Monsters

Expressionisten typischen Schatten an die Wand. Kaum etwas ist rechtwinklig, die Wände sind schräg, so wie es 12 Jahre zuvor **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** erstmals vor machte. Und wie auch in jenem Film sind die Lichtstrahlen, welche durch das kleine Fenster in die Zelle dringen, auf die Wände aufgemalt. Dies ist nicht die einzige Szene, welche durch Expressionismus glänzt. Im Gegenteil, er zieht sich durch den ganzen Film und schlägt sich auch in Bauten wie der Wendeltreppe nieder. Aber in der Zelle des Monsters ist der expressionistische Einfluß, welchen der Film mit hoher Wahrscheinlichkeit Robert Florey verdankt, am offensichtlichsten.

Fritz hat sich inzwischen darauf verlegt, die Kreatur zu quälen. Das Monster hat Angst vor Feuer und Fritz nutzt dies weidlich aus - wann hat ein Krüppel wie er denn sonst die Gelegenheit, mit einer noch untergeordneteren Kreatur so umzugehen, wie der Rest der Menschheit mit ihm?

Frankenstein indes hat resigniert. Der Wutausbruch des Monsters hat ihm gezeigt, daß sein Gehirn in der Tat von krimineller Natur ist und auch wenn er Dr. Waldmans Forderung, die Kreatur zu töten, noch kein Echo gefunden hat, ist sein Experiment dennoch ein Fehlschlag.



Das Monster wurde überwältigt

Frankensteins Gutmütigkeit verfliegt, als die Todesschreie von Fritz durch den Turm gellen. Frankenstein und Waldman stürzen in die Zelle, in welcher sie Fritz vorfinden - von dem Monster erhängt, an seiner eigenen Peitsche. Die Männer schaffen es noch, aus der Zelle zu entkommen, bevor das Monster sie ergreifen kann, aber die Tür wird wohl nicht lange halten. Nun wehrt sich Frankenstein nicht mehr dagegen, die Kreatur mittels einer Injektion zu betäuben und sie danach zu töten.

Dr. Waldman und Frankenstein verpassen der Kreatur eine Spritze und sie bricht auf dem Boden vor ihrer Zelle zusammen. In

diesem Augenblick klopfen der alte Baron Frankenstein und Elizabeth an die Tür. Schnell schleifen sie den Körper des Monsters wieder zurück in die Zelle und hier lauert der nächste Kontinuitätsfehler: die erhängte Leiche von Fritz ist nicht mehr vorhanden.

Elizabeth findet Frankenstein in einem desolaten Zustand vor, geschwächt fällt er zu Boden.

Baron Frankenstein und Elizabeth beschließen, Frankenstein mit nach Hause zu nehmen. Dr. Waldman verspricht, Frankensteins Aufzeichnungen an sich zu nehmen und die Kreatur schmerzlos ins Jenseits zu befördern.

In der nächsten Szene lauert der nächste Logikfehler. Dr. Waldman hat das Monster wieder auf den Labortisch gebettet und macht sich daran, ihm das Leben wieder zu nehmen. Er entschließt sich, den Körper völlig zu zerlegen - und anstelle das Monstrum einfach zu töten, horcht er erstmal nach dem Vorhandensein eines Herzschlages. Dies mag dramaturgisch passen, ist jedoch zweckentfremdet. Inhaltlich passt es insofern, als daß die Kreatur Dr. Waldman packt und zu würgen beginnt ... dann erfolgt ein Schnitt und wir sehen das Monster, wie es die Treppe hinab in Richtung des Ausganges aus dem Turm stolpert.



Gleich packt die Kreatur zu ...

Einige Zeit vergeht. Henry Frankenstein genest in der väterlichen Villa und dann ist es schließlich soweit, der Tag der Hochzeit naht. Achten Sie auf die Stelle, an welcher Baron Frankenstein Champagner an die Bediensteten ausschenken läßt und er ein Prosit auf das „House of Frankenstein“ ausspricht - nun wissen Sie, worauf sich der Titel der vierten Fortsetzung, **House of Frankenstein** (1944) bezieht. Ebenso dürften Sie sich wundern, weshalb der Film, welcher bislang aus Kostengründen vollständig im Studio gedreht worden war, hier dann plötzlich richtige Sets unter freiem Himmel präsentiert, als sich Baron Frankenstein von den Bewohnern der Stadt feiern läßt und diese danach ausgelassen durch die Straßen tanzen. Diese Sets wurden keineswegs extra für **Frankenstein** (1931) gebaut, sondern es handelt sich um eine Wiederverwertung eines Sets von *All Quiet on the Western Front* (1930).

Das Monster bekommt von den Feierlichkeiten in der Stadt nichts mit. Es wandert durch die Wälder und stößt auf einen kleinen Hof am Rande eines Sees. Dort wohnt die kleine Maria mit ihrem Vater Ludwig. Auch sie wollen in die Stadt, um an der Feier teilzunehmen, aber vorher hat Ludwig noch eine Kleinigkeit zu erledigen. Er bittet Maria, bis zu seiner Rückkehr mit ihrer Katze zu spielen.

Maria begibt sich zu dem Rande des Sees, wo sie auf Frankensteins Monster trifft. Maria schreckt nicht vor der Kreatur zurück, sondern lädt sie zum Spielen ein. Maria schenkt dem Monster eine Blume.

Es riecht daran und ein Lächeln überzieht sein Gesicht. Zum ersten Mal begegnet ihm jemand mit Liebe.

Maria zeigt ihm, wie man Schiffchen baut. Dazu wirft sie eine Blüte in das Wasser. Die Blüte geht nicht unter, sondern treibt auf der Wasseroberfläche. Die Kreatur ist entzückt und wirft eine Blüte hinterher. Auch diese geht nicht unter. Von der Schönheit des Anblicks gebannt greift die Kreatur nach Maria, möchte auch sie auf das Wasser setzen. Doch Maria fällt in das Wasser und geht sofort unter. Die Kreatur ist entsetzt und in Panik



Die Einwohner von Goldstadt feiern ausgelassen

flieht sie vom Ort des Geschehens.

Zu dieser Szene gibt es eine nette Anekdote zu ihrer Entstehung. Boris Karloff protestierte gegenüber James Whale dagegen, das Mädchen ins Wasser zu werfen. Seiner Meinung nach solle das Monster mit dem Kind nur spielen, um seine eigene Unschuld zu zeigen. Daher verlangte Karloff, daß James Whale das Drehbuch an dieser Stelle entsprechend abändern möge. Doch James Whale argumentierte dagegen. Ihm ging es nicht nur um die Unschuld des Monsters, zumal dieses gemeinsame Spiel in der Szene sowieso gezeigt wurde. Whale wollte mehr, denn er wollte die tragische Situation hervorheben, in welcher sich die gegen ihren Willen erschaffene und nun von allen gehasste Kreatur befindet. Daher war es unabdingbar, daß das Mädchen stirbt, es *musste* passieren, ob Karloff dies mochte oder nicht war irrelevant. Karloff gab sich daraufhin geschlagen.



Das Unheilige und die Unschuld

Marilyn Harris, die Darstellerin der kleinen Maria, war von der Idee, ins Wasser geworfen zu werden, verständlicherweise nicht begeistert. Es kostete James Whale einige Überredungskunst, um auch ihr Einverständnis zu bekommen. Also machte man sich schnell an die Aufnahme. Die Kamera lief, Karloff hob Marilyn hoch, er warf sie ins Wasser ... und Marilyn ging nicht unter, weil sie zu nahe am Ufer gelandet war.

Dementsprechend musste die Szene nochmal wiederholt werden und dies wurde nun zu einem echten Problem für James Whale, denn die triefnasse Marilyn hatte jetzt

absolut keine Lust mehr. Whale bat sie, doch Marilyn sagte nein. Whale flehte sie an, doch Marilyn sagte immer noch nein. Whale versprach ihr, er würde ihr alles geben, was sie wolle, wenn sie die Szene nur nochmal wiederholen würde. Und Marilyn war einverstanden. Ihre Mutter hatte sie nämlich auf eine strikte Diät gesetzt und somit war Whales Angebot sehr verlockend; sie verlangte ein Dutzend hartgekochter Eier.

Die Szene wurde nochmal gedreht, dieses Mal warf Karloff sie so weit, wie er nur konnte und alles verlief wunschgemäß. Zur Belohnung erhielt Marilyn daraufhin nicht nur ein, sondern zwei Dutzend Eier.

Daß Marilyn sich überhaupt traute, diese Szene zu drehen, lag in ihrem großen Vertrauen zu Boris Karloff begründet. Ihrer Mutter ging sie soweit möglich aus dem Weg, was vor allem darin begründet lag, daß diese sie zu einem Kinderstar machen wollte und recht streng war. Als Marilyn an diesem Morgen zum Set fahren sollte und sie Karloff in seiner vollen Maske in seiner Limousine sitzen sah, ließ sie ihre Mutter stehen und lief zu dem großen Mann, weil sie mit ihm fahren wollte. Es war sozusagen Liebe auf den ersten Blick.

Womöglich kommt Ihnen die Einstellung, in welcher Maria dem Monster gegenübersteht, bekannt vor. Vor allem in Verbindung mit dem Überreichen einer Blüte drängen sich hier Assoziationen zum Schluß von Wegeners **Der Golem: Wie er in die Welt kam (1920)** auf. Da Robert Florey ein großer Verehrer der expressionistischen deutschen Stummfilme war, ist dies mit Sicherheit kein Zufall und die Szene von ihm so entworfen.

In Goldstadt naht der große Moment der Trauung. Elizabeth bekommt es mit der Angst zu tun. Sie befürchtet, daß irgendetwas Schreckliches passieren und sich zwischen sie und ihren Bräutigam stellen wird. Außerdem vermisst sie Dr. Waldman schrecklich, denn eigentlich sollte er bereits hier sein ...

Das Zwiegespräch wird durch ein Klopfen an der Tür unterbrochen. Es ist Victor und er bittet Frankenstein zu sich. Er überbringt ihm die Nachricht von Dr. Waldmans Tod. Er wurde im Turm gefunden, ermordet!

Fragen Sie sich bitte nicht, weshalb sofort feststeht, daß Dr. Waldman ermordet wurde. Dies ist ein weiterer Makel des Skriptes.

Victor berichtet Frankenstein, das Monster sei in der Nähe der Stadt gesehen worden. Auch dies ist problematisch, denn außer Frankenstein, Victor und Elizabeth lebt niemand mehr, der von der puren Existenz des Monstrums etwas weiß.

In diesem Moment schallt ein lautes Grollen durch das Haus. Das Monster! Die beiden Männer sind sich einig, daß es sich im ersten Obergeschoß aufhält. Weshalb auch immer. Sie stürzen nach oben, finden jedoch nichts. Das Grollen ertönt nochmals, also muß es wohl im Keller sein und die beiden Männer laufen wieder hinab.

Wie uns die nächste Szene zeigt, ist das

Monster gar nicht im Haus, sondern schiebt sich an, durch ein Fenster in das Zimmer zu steigen, in welchem Victor und Frankenstein Elizabeth eingeschlossen haben. Das Monster tappst an Elizabeth heran, als sie vergeblich versucht, die Tür zu öffnen und als sie sich umdreht, sieht sie den Schrecken, der sie bedroht!

Und wieder können Sie einen Regiefehler entdecken, wenn Sie auf Details achten. Behalten Sie Elizabeths mehrere Meter langen Hochzeitsschleier im Auge, als sie zur Tür geht, während Karloff ihr mit ausgestreckten Armen hinterherstolziert und Elizabeth sich dann umdreht. Es ist problemlos zu erkennen, daß hier ein starkes Gewicht auf eine stilvolle Inszenierung gelegt wurde, denn der Schleier spannt sich extremst unnatürlich. Das Ende des Schleiers wurde am Boden befestigt, damit sich die Schleppe hinter Elizabeth herzieht. Leider dreht sich Mae Clarke so stürmisch um, daß der Stoff dabei zu einer geraden Linie gespannt wird. Dies fällt aufgrund der Unheimlichkeit des gezeigten Vorgangs normalerweise erst bei wiederholtem Sehen auf, aber dennoch: Auf jenem der vielen verschiedenen Filmplakate, welches diese Einstellung als gemaltes Motiv zeigt, sieht es irgendwie natürlicher aus ...

Sofort im Anschluß folgen drei Close-Ups, welche oft parodiert wurden. Dies ist kein Wunder, denn sie fordern es geradezu heraus. Zuerst sehen wir Elizabeths Gesicht in Großaufnahme, während sie einen Schrei losläßt. Es folgt unmittelbar ein Close-Up auf das Gesicht des Monsters, welches aus einem Mundwinkel heraus knurrt, oder zumindest einen Laut ausstößt, welcher ein Knurren darstellen soll. Gleich darauf erfolgt wieder ein Schnitt auf Elizabeths Gesicht, wo sie ihren Aufschrei wiederholt. Parodien wiederholen dieses Hin und Her gerne gleich mehrfach.

In den im Haus spielenden Szenen haben wir außergewöhnlich viele Kontinuitäts- und Regiefehler erlebt. Ganz zu schweigen von der großen und unbeantworteten Frage, woher das Monster wusste, in welches Haus es eindringen musste und wie es unentdeckt dahin gelangen konnte. Und warum schloß Frankenstein seine Elizabeth überhaupt in dem Zimmer ein? Ein sehr großer Zufall. Doch das Schlimmste haben wir überstanden, einen Nachschlag gibt es aber noch: Ludwig trägt die Leiche Marias in die Stadt und es ist eine unverrückbare Tatsache, daß das Mädchen nicht in den See gefallen und ertrunken ist - selbstverständlich wurde auch sie ermordet, was Ludwig umgehend kundtut, natürlich direkt vor dem Standesamt, wie an an der Wand des Gebäudes angebrachtes Schild verrät.

Frankenstein plant indes, die Heirat abzusagen. Zuerst muß er seine Kreatur töten. „Mit diesen Händen habe ich ihn erschaffen, mit diesen Händen werde ich ihn vernichten!“

Doch er ist nicht der einzige, der sich auf die Suche nach der Kreatur begibt. Mit der einbrechenden Dunkelheit formiert sich in den Straßen Goldstadts der mit Fackeln ausgerüstete



Das Unheilige und die Unschuld, Teil 2

Mob, der fortan in vielen anderen Filmen noch zu sehen sein sollte. Ludwig soll mit einem Trupp den Wald durchstöbern und Frankenstein führt die Männer an, welche in den Bergen das Monster suchen. Der Bürgermeister selbst wird eine Gruppe befehligen, welche das Gebiet um den See durchforstet.

Frankenstein führt seine Männer und ihre Suchhunde in das felsige Gebirge. Diese Szenen sind interessant gemacht. Eigentlich wirken sie schon beinahe dilletantisch, denn die Schauspieler irren hier zwischen Felsen umher, welche unverkennbar künstlicher Natur und vor bemalten Studiowänden positioniert wurden. Aber dies stört nicht, im Gegenteil. Zusammen mit einer exquisiten Beleuchtung und der eindringlichen Geräuschkulissen aus bellenden Hunden und durcheinanderschreienden Männer wirkt die Szenerie unwirklich, unheimlich.



Frankenstein trifft auf sein Geschöpf

Frankenstein trennt sich von seinen Gefolgsleuten und läuft seiner Kreatur in die Arme. Es kommt zu einer wilden Rauferei zwischen den beiden. Frankenstein geht zu Boden und das Geschöpf trägt seinen Erschaffer in eine nahegelegene Windmühle. Er trägt den Körper seines Erschaffers bis hinauf auf den Balkon oberhalb der Windmühlenflügel. Dort kommt es dann zur finalen Auseinandersetzung des Films zwischen Frankenstein und dem von ihm erschaffenen Geschöpf, während sich der Mob vor der Mühle versammelt und beginnt, den hölzernen Bau in Brand zu setzen.

Im Finale gibt es auch einige interessante Details. Für Boris Karloff bedeutete es eine übermächtige Anstrengung, sich Colin Clive unter den rechten Arm zu klemmen und scheinbar mühelos die hölzernen Treppenstufen hinaufzutragen. In der Einstellung, als er und Colin Clive im ersten Stockwerk der Mühle ankommen, kann man an Karloffs Körpersprache deutlich erkennen, daß er sich hierbei übernommen hat. Er verletzte sich in diesen Szenen schwer an drei Stellen des Rückens und wurde bis zu seinem Lebensende die durch diese Szene verursachten Rückenprobleme nicht mehr los.



Tod in den Flammen

Einen interessanten Regiekniff zeigt jene Szene, in welcher Frankenstein und das Monster sich gegenseitig im Auge behalten den Antrieb des Mühlrades umkreisen. Die Kamera zeigt hier Close-Ups, gefilmt durch das Gestänge des Antriebs, welches sich im Bildvordergrund vor den Gesichtern der beiden Darsteller horizontal bewegt. Es erscheint wie die Gitterstäbe vor dem Fenster einer Gefängniszelle und dieser Effekt war von Whale beabsichtigt. Die beiden sind Gefangene ihrer selbst und haben die Entwicklung der Geschehnisse nicht mehr unter Kontrolle. Es gibt keinen Ausweg mehr, ein Entkommen aus die-

sem Gefängnis des Schicksals ist beiden nicht mehr möglich.

Eine Szene, von deren deftiger Wirkung man auch heute noch etwas spürt, ist jene, in welcher die Kreatur Frankenstein von der Balustrade auf dem Dach der Mühle in die Tiefe

hinabwirft. Frankensteins Körper fällt nicht nur einfach in die Tiefe, sondern er schlägt auf einem der Windmühlenflügel auf und wird von diesem noch einen Moment mitgenommen, bevor er daran herabrutscht und endgültig zu Boden stürzt.

Nachdem das Monster, welche sich nur vor Feuer fürchtet, unter den Resten der brennenden Mühle verschüttet wurde, war die ursprüngliche Absicht, auch Frankenstein in den Armen Elizabeths sterben zu lassen. Dies wurde jedoch in beinahe letzter Minute von James Whale verworfen und durch ein *happy ending* ersetzt, in welchem Elizabeth an Frankensteins Krankenbett sitzt. Whale wollte dem Publikum nicht auch noch ein deprimierendes Ende zumuten und außerdem blieb auch die stille Hoffnung, daß ein glücklicher Ausgang die Zensoren etwas beruhigen könnte.

Mit der Zensur war es so eine Sache. Genauer gesagt wurde **Frankenstein (1931)** zum bis dahin spektakulärsten Zensurfall Hollywoods.

Die erste Hürde, welche es zu nehmen galt, war Carl Laemmle höchstpersönlich. Die Bombe platzte im November 1931, als **Frankenstein (1931)** erstmals vor Vertretern der Presse und auch Carl Laemmle vorgeführt wurde. Als der zwar durchaus mutige, aber den eigenen moralischen Maßstäben und Wertschätzungen zutiefst verpflichtete Carl Laemmle die Szene sah, in welcher Maria von dem Monster in den See geworfen wird, ließ er einen Tobsuchtsanfall vom Stapel.

„In meinen Filmen ertrinken keine kleinen Kinder!“, soll er geschrien haben und war somit der erste, welcher nach Schnitten und korrigierenden Nachdrehen rief. Laemmle setzte sich über die Argumentationen Whales und Karloffs hinweg und die Szene wurde stark gekürzt. Von nun an sollte sie nach der Einstellung enden, in welcher das Monster seine Hände nach Maria ausstreckt.

Ironischerweise machte dieser Schnitt den Film für das Publikum noch extremer, denn hierdurch fiel nicht nur Maria nicht mehr ins Wasser, sondern man konnte auch nicht mehr die Verzweiflung des Monsters sehen, wenn es die Stätte des Vorfalles verläßt. Durch diesen Schnitt wurde Frankensteins Kreatur unverrückbar böse und, schlimmer noch, das Publikum war zutiefst schockiert. Wenn man dann sah, wie das Monster nach dem Mädchen greift und danach Ludwig die Leiche seiner Tochter durch die Straßen Goldstadts trägt, schlugen die Vorstellungen, welches schreckliche pädophile Verbrechen am See vorgefallen sein muß, Purzelbäume.

Diese Szene wurde erst über 50 Jahre später wieder restauriert und in den Film integriert. Bei dieser Restauration aus dem Jahr 1986 fiel jedoch auch das Ende des Abspanns zum Opfer, in welchem die Musik nach den abschließenden Credits, in welchen dann übrigens auch Boris Karloff namentlich erwähnte wurde, noch einige Zeit zu einer schwarzen Leinwand weiterlief.

Um die weitere Zensurgeschichte des Films ranken sich viele Legenden, welche zu Verwechslungen und Verzerrungen der Realität neigen. So heißt es, der Film sei nur schwer verstümmelt in die Kinos gekommen. Dies ist nur teilweise richtig, da die meisten Schnittauflagen erst bei der Wiedervorlage für die Neuaufführung im Jahr 1937 zum Tragen kamen. In der wirklichen Welt war das Zensurgeplänkel zwar noch immer teilweise recht heftig, aber zumindest im Jahr 1931 deutlich harmloser ausgefallen.

Nach der Presseaufführung machte man sich Sorgen, wie die Zensurbehörden mit dem Film umgehen würden. Schließlich war der Film zu seiner Zeit das grausamste und blutdurchtränkteste Produkt, welches jemals auf der Leinwand gezeigt worden war. Vorsichtshalber wurde der Film vorab zwei katholischen Priestern aus Los Angeles vorgeführt, welche den Film hinsichtlich der Verwerflichkeit seiner Inhalte bewerten sollten. Der Hauptauslöser für diesen Schritt war die Zensurbehörde des kanadischen Staates Quebec, welche dem Film im Vorfeld bereits vorwarf, schon alleine durch sein zugrundeliegendes Thema einer gottgleichen Erschaffung von Menschen überaus blasphemisch zu sein. Die beiden Priester sollten dem Film die weltanschauliche Unbedenklichkeit attestieren.

Aber es kam etwas anders, als es Universal erwartet hatte. Die beiden Geistlichen sagten zwar, der Film sei nicht so schlimm wie sein Ruf, aber sie verlangten dennoch nach einem

Prolog. Idealerweise sollte darin Mary Shelley auftauchen und deutlich machen, daß die folgende Geschichte reine Fiktion und nicht für bare Münze zu nehmen sei, bevor sie ein Buch mit der ersten Textseite aufschlage und der eigentliche Film dann beginne. Mit anderen Worten: Universal sollte dem Film seine Glaubwürdigkeit nehmen und das Publikum andächtig im Schoße wiegen, anstelle für nacktes Entsetzen zu sorgen.

Dieser Vorschlag stieß nicht auf viel Gegenliebe und daher schloß man einen Kompromiß. Dieser Kompromiß war die Ansprache Edward Van Sloans, mit welcher der Film noch heute beginnt. Mit Hilfe einer kräftigen Dosis Diplomatie und Lobbyarbeit schaffte der Film es dann auch, die Zensoren zu passieren und kam ungeschoren in die kanadischen Kinos.

In den USA war die Lage ungleich komplizierter, da insgesamt sechs Staaten eigene Zensurbehörden hatten - und die waren in der Regel deutlich konservativer als die oberste Zensurbehörde der USA. Hierdurch entstanden mehrere sich massiv voneinander unterscheidende Fassungen.

In Kalifornien lief der Film völlig ungeschnitten in den Kinos, sogar der Tod Marias war darin noch zu sehen.

Kansas verlangte das Entfernen von insgesamt 32 Szenen. Hierdurch wurde der Film auf eine Laufzeit von knapp unter 40 Minuten reduziert.

Den Vogel schoß jedoch der Staat Massachusetts ab. Dort sollte nahezu alles entfernt werden, was den Film halbwegs interessant machte, bis hin zu jener Szene, in welcher die Kreatur auf dem Labortisch erstmals ihre Hand hebt.

In der Tschechoslowakei, in Schweden, Nordirland und dem Süden Australiens wurde der Film umgehend verboten.

Die Zensurmaßnahmen riefen natürlich auch Proteste auf den Plan. Das prominenteste Beispiel war hier ein Kinobesitzer in Texas, welcher öffentlich drohte, bei Erhalt einer zensierten Kopie seinen Vertrag mit Universal umgehend zu kündigen und laut zum Boykott für den Fall eintretender Zensurmaßnahmen aufrief. Andere wiederum taten genau das Gegenteil und riefen nach einem prinzipiellen Boykott dieses verwerflichen Streifens - aber sie überlegten es sich schnell anders, als sie gegen Ende des Jahres die Menschenschlangen vor den Kassen der Kinos sahen, welche den Film zeigten.

Die nachhaltigsten Kommentare gaben jedoch Redakteure in Magazinen und Zeitungen ab. Die Beschwerden der Presse über das Verstümmeln des Filmes waren lautstark genug, daß der Gouverneur von Kansas es nach einigen Tagen nicht mehr wagte, den Film in der zensierten Fassung zu zeigen und ihn wieder restaurieren ließ. Für Carl Laemmle jr. war dieser Vorfall ein gefundenes Fressen, denn dies war das Beste, was Universal passieren konnte. In mehreren Interviews lobte er aus voller Brust das Recht auf die freie Rede und nutzte den ganzen Aufruhr um den Film konsequent zu dessen kostengünstiger Vermarktung aus. Als der Film kurz vor Jahresende in die Kinos kam, lief die Vermarktungsmaschinerie auf Hochtouren und man konzentrierte sich voll und ganz auf den Ruf, welcher dem Film anhaftete. Die Zuschauer standen Schlange und mit jedem Tag wuchs die Anzahl von Kolumnen und Meinungsäußerungen über den Film. Die Mehrzahl der Artikel betonte die schockierenden Momente des Films. Die Kinobesitzer mischten hierbei munter mit. Einige engagierten Krankenschwestern, welche vor den Kinosälen Stellung bezogen. Einige verkauften *nerve tonic*, ein Sprudelwasser, welches die Nerven zu stählen versprach. Das Arcadia Theatre in Temple, Texas, schrieb ein Preisgeld aus, welches jene Frau gewinnen sollte, die es wagte, sich den Film alleine anzusehen. In einem Fall wurde von einem Kinobesitzer berichtet, welcher im Moment des Filmbeginns hinter dem Rücken des Publikums mit einer Pistole in die Luft feuerte, damit es die Zuschauer vor Schreck erstmal kräftig aus ihren Sesseln hob. Der Effekt solcher Aktionen ließ nicht lange auf sich warten und der Andrang der Massen war kaum zu bewältigen; in Omaha ging sogar die Frontscheibe eines Kinos zu bruch, als die Massen in das Kino drängten. Die Laemmles konnten zufrieden sein, denn schon zu Beginn des Jahres 1932 hatte **Frankenstein (1931)** die in ihn gesetzten finanziellen Hoffnungen erfüllt.

Der große Verlierer jener Wochen war die MPTOA, eine mächtige Lobby konservativer Kinobesitzer. Dort hatte man schon voller Inbrunst gegen **Dracula (1930)** gewettert und

Frankenstein (1931) wirkte auf sie wie ein rotes Tuch. Briefe wurden an Kinobesitzer verschickt und diese aufgefordert, **Frankenstein (1931)** ebenso wie andere sogenannte „Horrorfilme“ zu boykottieren und nicht ihrem Publikum zuzuführen.

Die meisten dieser Rufe verhallten ungehört und im Februar 1932 schwenkte die MPTOA letztlich nur noch die weiße Fahne. Dem kommerziellem Druck, welchen die hohen Zuschauerzahlen mit sich brachten, konnte die Lobby nicht mehr widerstehen, denn selbst ihre treuesten Mitglieder begannen zunehmend, ihre ursprüngliche Haltung zu überdenken, weil auch sie einen Teil des Kuchens für sich abschneiden wollten, solange dies noch möglich war. Am Schluß vertrat die MPTOA nur noch eine Empfehlung, an welche sich die Mitglieder dann auch weitgehend hielten: **Frankenstein (1931)** sollte nur noch in abendlichen Doppelvorfstellungen zusammen mit Paramounts **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)** gezeigt werden. Aber auch dies war kein wirklicher Sieg, denn mittlerweile hatten die Besucherzahlen ihren Höhepunkt schon hinter sich gelassen.

Die berüchtigten flächendeckenden Zensurmaßnahmen blieben 1931 noch aus. Als der Film 1937 erneut in den Kinos gezeigt werden sollte, hatte sich die amerikanische Filmwelt jedoch grundlegend verändert. Der 1931 noch gültige Production Code von Jason Joy hatte den Status eines Appells und keine verpflichtende Bindung, doch 1934 änderte sich dies endgültig, indem kein Film mehr aufgeführt werden durfte, auch keine Wiederveröffentlichungen, welcher nicht den harten Auflagen der staatlichen Zensurstelle MPP-DA entsprach.

Frankenstein (1931) war hiervon betroffen, als er 1937 erneut in den Kinos anlief und von damals stammen jene vielzitierten Schnitte, welche oft fälschlicherweise schon der Erstaufführung angedichtet werden. Aus dem Film musste die Szene mit dem Tod Marias entfernt werden. Das Ergebnis war hier baugleich mit jener Fassung dieser Szene, welche Carl Laemmle einst verlangt hatte. Ebenso war jene Stelle betroffen, in welcher sich Frankenstein nach dem Erwecken seiner Kreatur mit Gott vergleicht, was einen sehr häßlichen *jump cut* innerhalb einer Kameraeinstellung nach sich zog, der noch immer in den Re-Release-Kinotrailern begutachtet werden kann. Bei einigen sich selbst als restaurierte Fassungen bezeichnenden Filmversionen, welche vor 1986 entstanden, muß man jedoch aufpassen; bei diesen sind Frankensteins Worte durch ein lautes Donnern unverständlich gemacht worden. Ebenfalls musste die Szene entfernt werden, in welcher Fritz die Kreatur mit einer Fackel bedroht, kurz bevor sein Todesschrei durch Frankensteins Turm gellt.

Frankenstein (1931) ist ein Film, bei welchem das Wirrwarr verschiedener Fassungen für Laien nur schwer zu durchschauen war, bis Universal den Film wie bereits erwähnt im Jahr 1986 restaurieren ließ und ihn in dieser Form auf Laserdisc veröffentlichte. Seitdem kann der Film wieder in seinem originalen Zustand gesehen werden, so wie er 1931 in Kalifornien in den Kinos lief. Zumindest in den meisten. Eine relativ selten gezeigte Variante steht noch immer auf der Suchliste der Filmhistoriker, denn in einigen Kinos wurde der Film in Manier von Stummfilmen in teilweise viragierter Fassung gezeigt. Hier wurden Szenen, welche gruselig sein sollten und in denen Boris Karloff zu sehen war, grün eingefärbt - mit der „Farbe der Furcht“, wie Universal es damals bezeichnete.

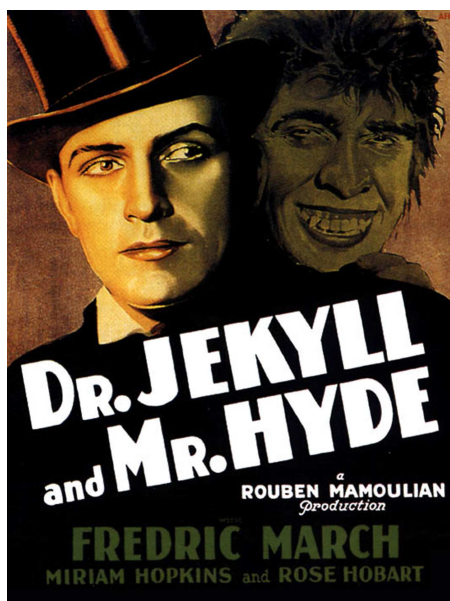
Frankenstein (1931) schaffte es übrigens, Universal vor der Pleite zu retten. Dies liegt nicht nur in seiner genialen und kontroversen Vermarktung begründet, sondern auch in der hohen Qualität, welche der Film trotz seiner zum Teil sträflichen Mängel vorweisen kann. Boris Karloff wurde durch den Film zu einem Star und auch James Whale standen von nun an alle Karrieremöglichkeiten offen. Aber der Film ist noch mehr als ein unterhaltsamer, gelungener Klassiker. Von nun wusste praktisch jeder Kinogänger, was damit gemeint war, wenn man sagte, man besuche einen „Horrorfilm“. Das Genre war bereits 35 Jahre alt und seit **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** auch so weit definiert, daß noch heute jeder Laie sofort erkennt, mit welcher Sorte Film er es hier zu tun hat. Aber von nun hatte das Grauen im Film auch einen eigenen Namen.

Kapitel 51

Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)

Universal hatte mit **Dracula (1930)** gezeigt, daß man mit Horrorfilmen auch in der Zeit schwerster wirtschaftlicher Depression Geld verdienen konnte. Man musste nur genug Mut vorweisen oder auch verzweifelt genug sein; da nahezu jedes Filmstudio um das Überleben kämpfte und sich auch bei renommierten Filmstudios wie RKO abzeichnete, daß dieser Kampf verloren würde, war Verzweiflung ein naheliegender Antrieb. Auch in der Finanzabteilung Paramounts schrillten die Alarmglocken und als Adolph Zukor, der Chef des Studios, den Erfolg von Universals Erfolgsfilm beobachtete, festigte sich in ihm die Absicht, auf den Zug gruseliger Literaturverfilmungen aufzuspringen.

Doch Zukor war sich bewußt, daß sich ein großer Erfolg nur selten wiederholen läßt, idem man einfach nur Ideen kopiert. Daher würde es nicht ausreichen, einfach einen weiteren Klassiker zu verfilmen und mehr von den gleichen Ingredienzen zu bieten. Nein, Zukors Wunschprojekt **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)**¹ musste schauriger, brutaler, entsetzlicher und provokanter werden als alles bisher dagewesene. Aber der Film musste auch zu Paramount passen und hier hatte Zukor ganz eigene Vorstellungen. Horrorfilme waren bislang in Zukors Portfolio unbedeutend, eigentlich sogar unpassend. Paramount produzierte vornehmlich bodenständige Werke und Filme aus dem Bereich der Phantastik waren nichts, womit Zukor weder sich noch seine Firma identifizieren konnte. Paramounts Welt waren Filme von Ernst Lubitsch oder Josef von Sternberg. Und daher war es für Zukor selbstverständlich, daß ein Horrorfilm aus seinem Hause keineswegs auch nur einen Hauch von Schmutteligkeit suggerieren durfte, obwohl gerade dieser Hauch der verruchten Sensationsgier bei Universal die Kassen klingeln ließ.



US-Filmplakat von 1931

¹ **Dr. Jekyll and Mr. Hyde**, aka **Dr. Jekyll und Mr. Hyde** (Paramount Publix Corporation, USA 1931, Regie: Rouben Mamoulian, Drehbuch: Samuel Hoffenstein, Percy Heath (basierend auf dem gleichnamigen Roman von Robert Louis Stevenson), Kamera: Karl Struss, Musik: Johann Sebastian Bach, Robert Schumann, Maske: Wally Westmore, Spezialeffekte: Rouben Mamoulian, Darsteller: Fredric March, Miriam Hopkins, Rose Hobart, Holmes Herbert, Halliwell Hobbes, Edward Everett Norton, Tempe Pigott, Bildformat: 1.33:1, Tonformat: Western Electric Noiseless Recording, Laufzeit: ca. 96 Minuten)

Dementsprechend war die Herausforderung, mit **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)** einen radikalen Horrorfilm im Gewand eines intellektuell angestrichenen Dramas im Stile Paramounts zu drehen, welches sowohl die Kritiker als auch das Publikum begeistern würde.

Zukor beauftragte die Autoren Samuel Hoffenstein und Percy Heath damit, das Remake des Barrymore-Klassikers **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920)** zu verfassen. Beide Autoren genossen ein hohes Ansehen bei Paramount und gehörten zur ersten Garde des Studios. Gleiches galt für den designierten Regisseur des Films, Rouben Mamoulian. Mamoulian war jedoch bei weitem kein Routinier, sondern vielmehr ein äußerst vielversprechendes Talent. Der 1897 in Tiflis geborene Georgier studierte zuerst Jura an der Universität von Moskau, doch er vernachlässigte sein Studium zunehmend zugunsten seiner Leidenschaft für das Theater. Zuerst nahm er Schauspielunterricht, wandte sich dann jedoch der Regie zu und feierte schließlich regelmäßige Erfolge, welche ihn auch nach London und späterhin nach New York führten. Am Broadway erreichte er seinen Höhepunkt als Theaterschaffender mit seiner gefeierten Aufführung von *Porgy und Bess* im Jahr 1926, im Alter von gerade mal 30 Jahren.

Dieser Erfolg ermöglichte ihm seine erste Filmarbeit. Paramount nahm ihn für *Applause (1929)* unter Vertrag, ein Drama aus der Welt hinter den Theaterkulissen. *Applause (1929)* war bereits ein Tonfilm und Mamoulian unterlag so nie den Einschränkungen des Stummfilms - dafür aber den noch rudimentären technischen Möglichkeiten des jungen Tonfilms und Mamoulian ließ nichts unversucht, um aus dieser Restriktion mit Hilfe phantasievoller Techniken auszubrechen. In seinem zweiten Film, dem Film noir *City Streets (1931)* mit Gary Cooper in der Hauptrolle, produzierte Mamoulian dann auch prompt den ersten akustischen Flashback der Kinogeschichte: Mamoulian nahm eine Close-Up des tränenüberströmten Gesichtes seiner Darstellerin Sylvia Sydney auf und anstelle seine Darstellerin in lautes Lamentieren und Jammern ausbrechen zu lassen, ließ Mamoulian bereits stattgefunden Dialoge geisterhaft wiederholen, was seitdem eine gängige Erzähltechnik in Filmen ist.

Mit *City Streets (1931)* war Mamoulian neben Josef von Sternberg, Ernst Lubitsch und Cecil B. DeMille zu einem der wichtigsten Regisseure Paramounts gereift und wurde daher mit der Regie von **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)** beauftragt. Wenn man kurz darüber nachdenkt, erscheint die Wahl als logisch. Zukor musste einen todsicheren Trumpf ausspielen, denn auch Paramount stand kurz vor der Pleite und brauchte dringendst einen weiteren Kassenschlager. DeMille, von Sternberg und Lubitsch hingegen konnte man das Projekt nicht zumuten, denn ein Horrorfilm passte zu diesen Männern wie die Faust aufs Auge, zumal sie sich dem Stoff sicherlich nicht mit Begeisterung genähert hätten. Mamoulian war noch jung, formbar, hatte nichts zu verlieren und tat, was ihm aufgetragen wurde. Und aus Sicht von Mamoulian konnte er nur gewinnen. Wenn er das Kind in trockene Tücher brächte, wäre ein Kassenerfolg wahrscheinlich und seiner Karriere würde dies entsprechenden Vortrieb leisten.

Zukor versuchte, Mamoulian jenen Darsteller zur Seite zu stellen, welcher einen Erfolg praktisch garantiert hätte: er bot John Barrymore für eine Wiederholung seiner klassischen Filmrolle die damals unerhörte Traumgage von über \$12.000 - pro Woche.

MGM gab jedoch ein noch besseres Angebot als Zukor für die Hauptrollen in den Produktionen *Arsène Lupin (1932)* und *Grand Hotel (1932)* ab, so daß Barrymore bei MGM unterschrieb.

Daraufhin beschloß Zukor, stattdessen den Charakterdarsteller Irving Pichel für die Doppelrolle von Dr. Jekyll und Mr. Hyde zu verpflichten. Pichel hatte gerade für Paramount eine kleinere Horrorproduktion namens **Murder by the Clock (1931)** abgedreht, in welcher er einen prügelnden Sadisten spielte und sich in Zukors Augen somit für **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)** empfahl. Nachdem Pichel bereits zwei Sitzungen mit Testaufnahmen hinter sich gebracht hatte, legte Mamoulian dann jedoch ein Veto ein. Er sagte zu Zukor, er brauche jemanden, der auch Dr. Jekyll spielen könne und nicht nur Mr. Hyde.

Dies beendete dann Irving Pichels Aussichten auf eine prestigeträchtige Hauptrolle umgehend. Doch dieser Verlust sollte sich nicht sonderlich nachhaltig auf Pichels Karriere auswirken. Im Laufe der nächsten Monate drehte er noch drei Filme bei Paramount und dann verschlug es ihn zu RKO und nahm dort für die Inszenierung des Survival-Horrorklassikers **The Most Dangerous Game (1932)** auch erstmals auf dem Regiestuhl Platz. Seine berühmteste Regiearbeit entstand fast 20 Jahre später mit *Destination Moon (1950)*, einem der wichtigsten Filme der Science Fiction. Pichel blieb aber auch als Darsteller aktiv; wir werden ihm noch in der Rolle des finsternen Butlers Sandor in **Dracula's Daughter (1936)** begegnen.

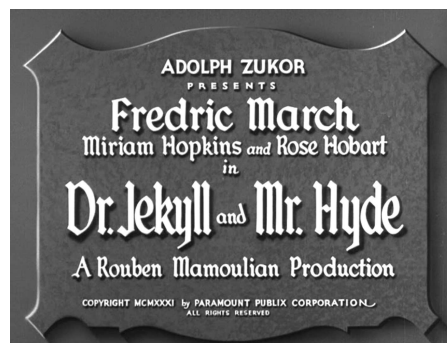
Der Darsteller, welchen Rouben Mamoulian für die Hauptrolle in seinem Film haben wollte (und den er letztlich auch erhielt) war Frederick Ernest McIntyre Bickel, besser bekannt unter seinem Künstlernamen Fredric March. March war ebenso wie Pichel bereits ein Darsteller aus Paramounts Stall und dementsprechend auch im Vergleich zu extern eingekauften Stars wie John Barrymore preiswert zu haben. Mamoulian sah in Fredric March den idealen Darsteller von Dr. Jekyll. March hatte bereits 10 Jahre Bühnenerfahrung vorzuweisen, bevor er 1930 zu Paramount kam, er war galant, attraktiv und auch talentiert. Zukor war anfangs jedoch sehr zurückhaltend und skeptisch, denn bei allem vorhandenen Talent konnte er sich March beim besten Willen nicht als diabolischen Mr. Hyde vorstellen. Und er glaubte auch nicht, daß Marchs Publikum dies ohne weiteres akzeptieren würde, denn March war bereits ein bekannter Darsteller in vorwiegend romantischen Komödien und hatte für *The Royal Family of Broadway (1930)* auch gerade eine Oscarnominierung erhalten. Gegensätzlicher könnte die Hauptrolle in **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)**, in welchem er auch eine Frau zu Tode prügeln würde, wohl kaum sein. Zukor gab jedoch schnell nach. Er hatte Mamoulian zur Realisierung dieses Projekts ein gigantisches Budget von \$500.000 zur Verfügung gestellt, mehr als das Doppelte dessen, was A-Pictures normalerweise kosteten. Daher war es nur logisch, daß er Mamoulian auch bei der Wahl seines Personal blind vertraute.

Mamoulian verpflichtete insgesamt 81 Darsteller für Sprechrollen und weitere 500 Statisten. Fredric March war nicht der einzige interessante Darsteller der Besetzung. Auf die anderen Darsteller werden wir eingehen, sobald sie ihren Auftritt auf der Leinwand haben, denn jetzt sehen wir uns den Film häppchenweise an und gehen auf interessante Dinge dann ein, wenn sie über die Leinwand flimmern.

Der Film beginnt erwartungsgemäß mit einer Titeltarte, welche den Filmtitel sowie die Namen des Produzenten, der Hauptdarsteller sowie des Regisseurs. Aber am unteren Bildrand lauert bereits ein Detail, welches der genaueren Erläuterung bedarf: Der Schriftzug „Copyright MCMXXXI by Paramount Publix Corporation“.

Paramount Publix? Hier sollten Sie stutzig werden. Von Paramount haben Sie wohl bereits gehört, aber der Zusatz *Publix* ist nicht jedermann geläufig. Verschaffen wir uns Klarheit, indem wir einen Blick auf die turbulente und umstrittene Firmengeschichte werfen.

Aufmerksame Leser erinnern sich vielleicht noch an unseren Abriß über die Filmwirtschaft und den Zusammenbruch der alten Filmlabels, welche sich unter dem Dach der MPCC



Die Titeltarte des Films

zusammengeschlossen hatten². Dort sprachen wir davon, wie um das Jahr 1914 kleinere Produktionsfirmen das Ruder auf dem amerikanischen Markt an sich rissen und einer der aufstrebenden Kleinmogule war Adolph Zukor gewesen, damals Kopf der Famous Players Company. Diese fusionierte mit Lasky's Feature Play Company zur Famous Players - Lasky Corporation.

Im Jahr 1916 übernahm Zukor Mehrheitsanteile an Paramount. Paramount wurde jedoch nicht von der Famous Players - Lasky Corporation absorbiert, sondern firmierte weiterhin unter eigenem Namen. Paramount hatte in den folgenden Jahren ebenso wie die Famous Players - Lasky Corporation nur sehr selten Kontakt mit dem Horrorgenre, weniger als einmal jährlich, aber lassen Sie sich hiervon nicht in die Irre leiten. Zukor hatte einfach kein Interesse an phantastischen Filmen, er strebte nach höherem - und hier vor allem nach höheren Umsätzen. Paramount verzeichnete hier auch prompt als hauptsächliche Innovation während der Stummfilmzeit, im Jahr 1921 wegen seiner Marketingstrategien eine ausgewachsene Antitrust-Klage am Hals gehabt zu haben.

Paramount hatte das *Block Booking* erfunden. Dies war ein Verfahren, welches die Kinobetreiber zwang, sich vertraglich an Paramount zu binden. Paramount verlieh keine einzelnen Filme mehr, sondern nur noch Pakete. Diese bestanden aus einem oder mehreren großen Kassenschlagern mit Mary Pickford, welche die Kinobesitzer unbedingt zeigen wollten. Diese erhielten sie nur zusammen mit bis zu 20 kleinen (und oftmals auch unattraktiven) Filmen, welche zu zeigen sich die Kinos verpflichten mussten. Viele dieser minderwertigen Filme waren zum Zeitpunkt der Buchung auch noch gar nicht produziert. Somit brachte Paramount den hauseigenen Schrott unter das Volk und blockierte die Kinosäle; Paramount erzwang sogar Exklusivverträge mit einer Laufzeit von über einem Jahr. Verweigerte sich ein Kinobetreiber dieser Marktpolitik, versuchte Paramount, ihn gezielt vom Markt zu drängen. Höhepunkt dieser Entwicklung war hier der Kampf um Marktanteile in dem Städtchen Middleton des Staates New York, als Paramount von dem hiesigen Betreiber des einzigen Lichtspielhauses eine exklusive vertragliche Bindung über einen Zeitraum von fünf Jahren verlangte und, als dieser nicht einlenkte, seinem Kino gegenüber einen großen Filmpalast aus dem Boden stampfte und ihn vom Markt drängte.

Der Antitrust-Prozeß begann im August 1921 und zog sich bis ins Jahr 1927 hin und Paramount unterlag. Während der Jahre hatte Paramount jedoch nicht nur das beanstandete Geschäftsgebahren weiterhin praktiziert, sondern ähnliche Vorgehensweisen seiner schärfsten Konkurrenten provoziert. Weiterhin war Paramount kontinuierlich gewachsen und wagte es nach der Urteilsverkündung, sich gegen die Auflagen zu stemmen. Zukor benannte seine Firma um und gliederte Paramount mit ein, Paramount Famous Lasky entstand. Nun wurde das Justizministerium hellhörig und klagte Paramount erneut an - und die größten Mitbewerber, mit welchen sich Zukor den Markt durch Blockbuchungen aufteilte, gleich noch mit. Paramount, RKO, Universal, MGM, First National Pictures, Vitagraph und noch einige kleinere Labels wurden 1929 wegen Monopolbildung verurteilt, die Blockbuchungen sofort aufzuheben.

Doch dann kam die große Depression und Hollywood drohte, in den finanziellen Abgrund zu stürzen. Die betroffenen Studios nahmen sofort Kontakt zur Regierung auf und in einem umstrittenen Handel wurde das Urteil von Roosevelt wieder annulliert und erst im Jahr 1948 in einem erneuten Prozeß des Staates gegen Paramount erneut mühsam erstritten. Das *Block Booking* gilt noch bis heute als die Wurzel allen Übels in der Filmindustrie. Mit dem verlorenen Prozeß des Jahres 1929 reagierte Zukor erneut mit einer Umstrukturierung Paramounts. Paramount wurde 1930 in Paramount Publix Corporation umbenannt. Der Name stammt von einem 1924 gegründeten Tochterunternehmen, unter dessen Dach die Filmtheater Paramounts firmierten und die Umbenennung war ein erneuter politischer Schachzug, um die marktwirtschaftliche und juristische Lage Paramounts weiterhin zu festigen. Diese Umbenennung erwies sich jedoch schnell als Eigentor, denn durch die große Depression erwies sich das Geschäft der ursprünglichen Paramount Publix als stark

²Dies können Sie bei Bedarf in dem Kapitel *Als der Horror laufen lernte* nachlesen.

rückläufig. Einige der gigantischen Filmpaläste wurden wegen der ausbleibenden Zuschauer sogar zu Parkhäusern umfunktioniert, damit sie wenigstens noch etwas Geld einbrachten. **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)** war schließlich für Lasky nicht minder wichtig wie es **Dracula (1930)** für die Laemmles gewesen war. Doch im Gegensatz zu Universal hatte Paramount Publix es doch zu stark übertrieben und der Film konnte das Studio nicht retten. Ein knappes Jahr nach der Premiere von **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)** musste Paramount Publix Konkurs anmelden. Das Label war somit recht kurzlebig und daher ist es kein Wunder, daß der durchschnittliche Filmliebhaber Paramount Publix nicht mehr kennt.

Doch nun weiter im Programm. Es folgt eine Titelfarte, auf welcher der Name Rouben Mamoulians prangt und welcher nichts besonderes anhaftet. Bei der dritten Titelfarte werden wir auf unserer Suche nach Details erneut fündig. Hier werden nun die Autoren genannt, Robert Louis Stevensons Vorlage und der Kameramann Karl Struss. Das interessante Detail finden wir in der rechten unteren Ecke. Dort steht „Western Electric Noiseless Recording“ geschrieben. Mit einem Tonformat dieses Namens hatten wir es bislang noch nicht zu tun. Was steckt dahinter?



Weitere interessante Details folgen auf dieser Titelfarte

Wir kennen bisher zwei vorherrschende Prinzipien der Tonaufzeichnung: Lichtton mittels des Movietone-Formates, welches das Bildformat auf 1.20:1 reduzierte und Vitaphone, bei welchem der Ton auf Schallplatten aufgezeichnet war. Western Electric Noiseless Recording ist ebenfalls wie Movietone ein Lichttonformat. Der Verdacht liegt nahe, daß es sich nur um ein weiteres Plagiat handeln könnte, aber ein Blick auf ein Negativ von **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)** zeigt, daß dem nicht so ist, denn der Film kommt in 1.37:1 daher. Also musste etwas anderes dahinterstecken. Die Bezeichnung „Western Electric Noiseless Recording“ suggeriert leicht, es habe sich hierbei um eine Technik zur Rauschunterdrückung gehandelt. Dem ist nicht so. Hier kam ein Effekt zum Tragen, welchen Sie vielleicht bereits kennen. Haben Sie sich nicht auch schon über Aufbereitungen älterer Filme gewundert, bei welchen die Dialoge völlig verwechselt sind, aber nicht etwa in den Sprechpausen, sondern nur im Hintergrund bei gesprochenen Worten? In den Pausen zwischen Sätzen wurde hier die originale Tonspur einfach ausgeblendet. Nichts anderes machte Western Electric Noiseless Recording bereits während der Tonaufzeichnung auf den Filmstreifen³. Die Musik, welche wir während des Vorspanns hören, ist eine orchestrale Fassung mit klar erkennbaren Streichern und Bläsern von Johann Sebastian Bachs *Toccata d-moll*. Doch diese Musik läuft nur während die Texttafeln zu sehen sind; mit der ersten Einstellung des Films wechselt die Musik zu Bachs Choralvorspiel *Ich rufe zu Dir, Herr Jesus Christus*, gespielt auf einer Kirchenorgel. Mit den ersten Takten öffnet sich eine Irisblende und gibt

³Diese erfolgte logischerweise mit einer Lampe und immer dann, wenn keine Geräusche moduliert werden sollten, brannte die Lampe nicht einfach durch, sondern durch eine mechanische Klappe wurde das Licht unterbrochen. Hierdurch wurde die Tonspur nicht dauerbelichtet, sondern in tonfreien Passagen überhaupt nicht dem Licht ausgesetzt. Dementsprechend konnten hier auch kein Grundrauschen durch leichte Oszillationen der Lichtquelle, Körnung des Filmmaterials oder andere äußere Einflüsse entstehen - die Tonspur war völlig schwarz und somit auch völlig leise. Hierdurch änderte sich jedoch der Aufbau der Tonspur völlig, denn beim Movietone-Verfahren war es genau andersrum, dort wurde „leise“ durch „vollständig durchsichtig“ signalisiert und schwarz bedeutete „laut“. Daher waren Movietone und dieses neue Verfahren nicht zueinander kompatibel.

Gegenüber Vitaphone war Movietone jedoch bislang deutlich unterlegen. Vitaphone schaffte inzwischen Frequenzen von etwa 50 Hz bis 10 kHz, Movietone bewegte sich im Bereich von 63 Hz bis 4,5 kHz. Western Electric hatte den 1A Optical Reproducer, welcher mittels lichtempfindlicher Zellen die Spur des Lichttons in elektrischen Strom umwandelte, jedoch überarbeitet und die Schlitzmaske der optischen Zelle auf etwa einen Millimeter verkleinert, wodurch auch hier 10 kHz erreicht werden konnten.

den Blick frei auf Orgelpfeifen. Der Film beginnt nun sofort mit einem dreieinhalb Minuten währenden Paukenschlag: der ersten subjektiven Kamerafahrt der Filmgeschichte.

Rouben Mamoulian genöß den Ruf eines wegweisenden Technikers. Beim Umgang mit Ton war er stets brillant, bei Kameraarbeiten revolutionär. Manche Kritiker werfen ihm vor, er sei mehr Techniker als Erzähler, ähnlich wie es auch anderen Regisseuren vorgehalten wird, welche in Mamoulians Geiste arbeiten, allen voran Mario Bava, Stanley Kubrick und Brian de Palma. Doch **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)** macht diese Kritik nur schwer nachvollziehbar, denn technische Spielereien stehen hier stets im Dienste der erzählten Geschichte und haben vorrangig die Funktion, die Geschichte möglichst effizient in die Köpfe seiner Zuschauer zu transportieren. So läßt Mamoulian den Film sofort mit der Anforderung beginnen, daß sich der Zuschauer mit Dr. Jekyll identifizieren müsse, um dessen Horror selbst zu erleben. Bis zu einem gewissen Maße ist dies eine selbstverständliche Sache, denn ohne Identifikation mit den Hauptfiguren eines Films wird sich das Publikum kaum gruseln. Analog benötigen Horrorfilme jedoch auch eine gewisse Distanzierung des Zuschauers zu dem Grauen auf der Leinwand, denn ansonsten wird sich der angenehme Grusel in unangenehme Verstörung verwandeln⁴. Mamoulian wählte hier den riskanten Weg und befördert bereits in der ersten Szene von **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)** den Zuschauer mit Hilfe des Stilmittels der subjektiven Kamera direkt in Dr. Jekyll hinein. Wir sehen, was Dr. Jekyll sieht. Eine Distanz zu Dr. Jekyll ist nicht mehr möglich, *wir* sind Dr. Jekyll und sein Grauen wird *unser* Grauen sein.

Wie sieht die Kamerafahrt auf der Leinwand aus, welche uns die Welt mit Dr. Jekylls Augen sehen lassen soll?

Jekylls Blick gleitet die Orgelpfeifen hinab, verharrt kurz über den Notenblättern und schaut dann auf die Orgelmanuale hinab, über deren Tasten seine Hände hinweggleiten. Ein kurzer Blick nach links, als er ein Register zieht, dann wieder zurück zu seinen Händen.

Sein Butler Poole betritt die Szenerie. Poole wird von Edgar Norton dargestellt, einem Stevenson-Darsteller alter Garde. Norton spielte bereits 1898 in den Theateraufführungen von *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* mit. Er ist der typische Darsteller eines Butlers: alt, lebenswürdig, etwas zerknittert und unendlich galant. Wir werden ihn in seiner Parade-rolle in **Son of Frankenstein (1939)** erneut sehen.

Poole kommt, um seinen Chef daran zu erinnern, daß er in 15 Minuten einen Termin in der Universität wahrnehmen müsse. Nach einem kurzen Dialog, in welchem Dr. Jekyll Pooles Hartnäckigkeit bei seiner Diensterfüllung lobt, erhebt sich Jekyll von seinem Stuhl. Er dreht sich um. Sein Blick verharrt einige Sekunden auf zwei Sträußen frischer Rosen. Achten Sie hier auf die Statue, wir werden solchen noch des öfteren begegnen - und nehmen Sie auch zur Kenntnis, daß die Statue nackt ist. Nacktheit ist eines der versteckten Leitmotive in Mamoulians Film.

Dr. Jekyll (bzw. die Kamera) folgt dem Butler hinaus in das Treppenhaus des Anwesens. Auch hier ist wieder flüchtig eine Statue zu sehen (sie befindet sich gegenüber der Tür unter einem Wandgemälde). Poole durchschreitet die Halle. Auf halbem Wege macht er kurz halt und erkundigt sich, ob Dr. Jekyll einen Übermantel oder seinen Umhang wünscht. Jekyll entscheidet sich für den Umhang, Poole läuft weiter.

Schauen Sie jetzt genau hin, wenn Sie den nun bald folgenden Spezialeffekt auf Anhieb durchschauen möchten. Die Kamera wird nämlich in Kürze senkrecht in einen Spiegel hineinschauen und in diesem sehen wir dann nur uns selbst, also Dr. Jekyll. Wir sehen jedoch keine Kamera. Wie dies gedreht wurde, wird klar, als Poole vor uns laufend den Spiegel passiert. In diesem sehen wir deutlich die Spiegelung der vor dem Spiegel stehenden Kerze. Bei Poole hingegen reicht es jedoch nur für eine halbdurchsichtige Reflektion. Schauen Sie genau hin und Sie werden erkennen, daß es sich bei dem vermeintlichen Spiegel um eine normale Glasscheibe handelt. Hier liegt ein Kamerafehler vor, denn die kurze, geisterhafte Reflektion Pooles hätte man vermeiden können.

⁴Siehe hierzu auch das Kapitel *Das Wesen des Grauens*.

Subjektive Kamerafahrten, Teil I



Dr. Jekylls Hände spielen die Orgel ...



... er spricht mit seinem Butler Pooler ...



... dann läuft Jekyll durch das Zimmer ...



... und die Eingangshalle ...



... zur Garderobe (Spiegelung beachten!) ...



... und zieht sich dort an ...



... bevor er die Kutsche besteigt ...



... und schließlich losfährt.

Subjektive Kamerafahrten, Teil I (Forts.)



Die Kutsche trifft an der Universität ein ...



... Dr. Jekyll verabschiedet sich vom Kutscher ...



... und wird von drei Studenten begrüßt ...



... bevor ihm ein Wächter die Tür öffnet ...



... und er den Hörsaal betritt ...



... wo sein Blick über sein Publikum schweift.

Dr. Jekyll kleidet sich an. Hier blicken wir durch die Glasscheibe hindurch und sehen erstmals Fredric March auf der Leinwand. Der Eindruck, daß wir in einen Spiegel schauen würden, ist nahezu perfekt; nur hin und wieder sind schemenhaft undeutliche Bewegungen im Glas zu erkennen, welche von Mitarbeitern des Filmteams stammen, welche hinter der Kamera arbeiteten. Eine solche Reflektion ist kurz zu erkennen, als Poole seinem Chef den Umhang reicht, links oben neben der Kerze.

Die Reflektionsfehler gelten als Grund dafür, daß die komplette Eingangssequenz bis zur Einfahrt in die Universität bei der Wiederaufführung im Jahre 1935 aus dem Film herausgeschnitten wurde - angeblich stuft hier ein Mitarbeiter die Fehler als so gewichtig ein, daß er die erste Hälfte der Kamerafahrt aus dem Film entfernte.

Nachdem sich Dr. Jekyll fertig angekleidet hat, bewegt sich die Kamera hinaus ins Freie. Dr. Jekylls Kutsche wartet bereits. Jekyll begrüßt den Kutscher und der Kutscher begrüßt Jekyll, doch dieser kurze Dialog ist vornehmlich ein Ablenkungsmanöver, damit wir nicht bemerken, daß die Kutsche plötzlich wackelt. Das Wackeln kommt daher, daß in diesem Moment die Vorbereitungen getroffen wurden, daß die Kamera in die Kutsche einsteigen kann. Nun waren die Kameras auch schon damals sehr klobige Geräte, welche unmöglich unauffällig in eine Kutsche gesetzt werden können. Daher wurde der komplette hintere Aufbau der Kutsche vor Beginn der Dreharbeiten abgesägt, so daß lediglich die tragenden Bretter als eine Plattform für die Kamera bereitstanden, wie bei einem Pritschenwagen. Als die Kamera das Haus verläßt, ist die Kutsche mit ihren vollständigen Aufbauten zu sehen und das Wackeln bei der Begrüßung Jekylls durch den Kutscher entsteht durch das Abnehmen des hinteren Kutschenaufbaus. Nach einigen Sekunden gut getarnter Umbauarbeiten steigt Dr. Jekyll dann auch in die Kutsche ein und die Fahrt kann beginnen.

Nach einigen Metern kommt eine Überblendung mit der Ankunft der Kutsche vor den Torbögen der Universität, immer noch aus der subjektiven Perspektive gefilmt. Die gekürzte Fassung des Films aus dem Jahr 1935 begann erst mit dieser Einstellung.

Dr. Jekyll fährt in den Hof des Gebäudes ein. Er begrüßt den vor der Einfahrt stehenden Constable und den Pförtner, dann entläßt er seinen Kutscher Jasper mit dem Hinweis, daß er nicht mehr benötigt werde, da er den Rest des Tages mit einem gewissen Dr. Lanyon verbringen werde. Hier kann man erneut ein Wackeln der Kutsche feststellen, welches durch das Herunterheben der Kamera von der Plattform entstand. Wieder dient der kurze Dialog mit dem Kutscher als Ablenkungsmanöver.

Die Kamera bewegt sich auf drei Studenten zu, welche sich mit den Worten „Wie geht es Ihnen, Dr. Jekyll?“ vor uns verneigen. Der mittlere der drei Darsteller, jener mit den auffallend blonden Haaren, ist Douglas Walton. Wir werden ihm in **The Picture of Dorian Gray (1945)** und **Bride of Frankenstein (1935)** wieder begegnen.

Die Kamera schwenkt nach links; Dr. Jekyll läuft zu einer geschlossenen Tür, vor welcher der Bedienstete Hampton auf ihn wartet. Hampton nimmt Mantel und Hut entgegen, er verweist auf das mit Zuhörern gut gefüllten Auditorium und öffnet die Tür.

Dr. Jekyll tritt in den Hörsaal ein. Sein Blick schweift über die besetzten Bänke, kurz nach links zu seinem Freund Dr. Lanyon, dann wieder zurück in die Mitte. Schnitt, die einleitende Fahrt der subjektiven Kamera ist hier zu Ende.

Es ist eine alte Weisheit im Filmbusiness, daß die wichtigsten Abschnitte eines Filmes die ersten und die letzten Minuten sind. Das Ende eines Filmes ist jener Teil, welcher den Gesamteindruck des durchschnittlichen Zuschauers maßgeblich beeinflusst. Der Beginn eines Films hingegen ist dafür verantwortlich, daß der Zuschauer den Film überhaupt ansieht. Daher werden die ersten Minuten eines Films oftmals zu einem Highlight des Gesamtwerkes, die eigentliche Einführung in den Stoff erfolgt erst später. Ein Paradebeispiel hierfür sind die *James Bond*-Filme, deren Vorspann eine kleine actiongeladene Ouverture vorausgeht, welche in den meisten Fällen in keinem Bezug zu der eigentlichen Handlung steht und lediglich dem Anstacheln des Publikums dient, damit es noch weitere zwei Stunden bei der Stange bleibt. Bei **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)** ist es nicht anders. Die dreieinhalb Minuten der subjektiven Kamera mögen heutigen Betrachtern vielleicht nicht mehr bewußt auffallen, denn derartiges hat man mittlerweile schon oft gesehen, aber damals war

das noch etwas Besonderes und sorgte für Aufsehen. Ob Mamoulians bekundete Absicht, den Zuschauer in die Rolle Dr. Jekylls zu zwingen, überhaupt funktioniert, ist eine rein subjektive Erfahrung und das muß jeder Betrachter selbst mit sich ausmachen. Es ist aber nicht zu bestreiten, daß eine herkömmliche Inszenierung der Anfahrt Jekylls zur Universität wesentlich unspektakulärer, wenn nicht gar langweiliger ausgefallen wäre. Somit erfüllt die lange und komplizierte Kamerafahrt genau den gleichen Zweck wie die Anfangsminuten unzähliger Thriller, Action- und Horrorfilme späterer Jahrzehnte. Daher kann man sich darüber streiten, was denn nun innovativer sei, die subjektive Kamerafahrt selbst oder die Art der Eröffnung des Filmes und somit der Erzählweise.



Holmes Herbert (links) spielt Dr. Lanyon.

ihm verehrten Meisterdetektiv Sherlock Holmes. Er ist einer jener omnipräsenten Charakterdarsteller welche ständig in Minirollen glänzen, aber an welche sich niemand konkret erinnert. Holmes Herbert hatte Sprechrollen in über 100 Filmen und darunter befinden sich auch viele Filme aus dem Bereich der Phantastik, darunter die Rolle von Sir Roscoe Crosby sowohl in Tod Brownings **The Thirteenth Chair (1929)** als auch dem Remake **The Thirteenth Chair (1937)**, er spielte in **Mystery of the Wax Museum (1933)**, **The Invisible Man (1933)**, Tod Brownings **Mark of the Vampire (1935)**, in **Tower of London (1939)** ist er an der Seite von Basil Rathbone, Vincent Price und Boris Karloff zu sehen und auch in den eher misratenen **Ghost of Frankenstein (1942)**, **The Invisible Agent (1942)**, **The Undying Monster (1942)** und **The Mummy's Curse (1944)** fällt er auf.



Belehrend: Dr. Jekyll. Beachten Sie den expressionistischen Bildhintergrund.

Auf einen spektakulärem Auftakt folgt normalerweise eine etwas geruhsamere Exposition und auch **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)** folgt dieser Regel. Nun ist es an der Zeit, Dr. Jekyll seinem Publikum vorzustellen. Zuerst soll der Zuschauer erfahren, daß Jekyll ein respektierter und talentierter Forscher ist. Dies erledigen der von Douglas Walton dargestellte blonde Student und Dr. Lanyon, der die außergewöhnlichen Ideen Jekylls explizit betont. Dr. Lanyon wird übrigens von Holmes Herbert dargestellt. Holmes Herbert hieß eigentlich Edward Sanger, aber er änderte seinen Namen in Anlehnung an den von

Dr. Jekylls Vision wird durch ihn selbst dargelegt. Fredric Marchs abgesehen von der kurzen Einstellung der Ankleideszene erster Auftritt gerät umgehend zu einer ausgeprägten Selbstdarstellung sowohl Dr. Jekylls als auch seiner selbst. Jekyll hält eine Rede. Darin geht er zuerst kurz auf die Motive der Wissenschaft ein und danach auf seine ganz persönliche Vision der in Gut und Böse gespaltenen Seele des Menschen.

Offensichtlich wollte Rouben Mamoulian die Ansprache Jekylls so eindringlich wie möglich gestalten. Die Kamera nimmt wiederholt unkonventionelle Positionen ein.

Anfangs ist sie noch zurückhaltend, dann wechselt sie in die subjektive Ansicht eines im Publikum sitzenden Studenten. Der Zuschauer wird belehrt. Doch ab jenem Moment, in

welchem Dr. Jekyll auf die Seele des Menschen zu sprechen kommt, trägt Mamoulian ziemlich dick auf. Die Kamera wechselt in eine Position zu Dr. Jekylls Füßen und dessen lehrmeisterhaft erhobener Zeigefinger scheint Jekylls These in den Zuschauer regelrecht hineinprügeln zu wollen. Diese Einstellung ist intensiv, aber auch völlig pathetisch. Fredric Marchs stark geschminktes Gesicht und sein hart an der Grenze des Übertreibens manövrierendes Schauspiel tragen hierzu noch bei. Die Bilder sind sehr überambitioniert und der Inhalt der gesprochenen Worte verblasst unter ihrer Wucht. Stilistisch ist Jekylls Rede im Auditorium eine starke Szene, im Gesamtkontext schießt sie jedoch weit über ihr Ziel hinaus.

Zu guter Letzt hat jedoch Mamoulian ein Einsehen und blendet Dr. Jekylls Ansprache langsam aus und die aus dem Hörsaal strömenden Zuhörer ein. Diese diskutieren heftig; manche sind von Jekylls Vision beeindruckt, andere empfinden sie als lächerlich. Dr. Jekyll selbst verläßt den Ort seines Vortrags in Begleitung von Dr. Lanyon. Es beginnt der nächste Teil von Dr. Jekylls Einführung in die Geschichte. Bisher wissen wir ungefähr, wer er ist und womit er sich beschäftigt. Nun wird es Zeit, etwas über seinen Charakter zu erfahren. Auch hier wird Mamoulian sich der Übertreibung hingeben und Dr. Jekyll zu einem Heiligen stilisieren.

Es beginnt damit, daß Dr. Jekyll seinem Freund Lanyon mitteilt, er werde an diesem Abend nicht an einem Empfang der Herzogin von Densmore teilnehmen. Stattdessen wird er in das Krankenhaus eilen, in welchem er die Ärmsten der Armen kostenlos behandelt.

Die nun folgende Szene wurde bei der Wiederaufführung 1935 aus religiösen Gründen zensiert. Wir sehen ein kleines Mädchen, welches mitleiderregend an Krücken einen Gang entlanghumpelt. Sie kann ohne die Krücken nicht gehen, teilt uns ihre Stimme aus dem Off mit, während sich die Kamera in einem Close-Up an ihre hilflos herabbaumelnden Beine heftet. Jekyll nimmt ihr die Gehhilfen ab und befiehlt ihr, zu gehen. Und tatsächlich, sie setzt langsam einen Fuß vor den anderen und läuft langsam auf die Kamera zu, „Ich kann gehen!“ rufend, mit in die Höhe gereckten Händen und einem verklärten Gesichtsausdruck des religiösen Wahns.



Das durch Jekyll geheilte und verzückte Mädchen

Und als wäre das nicht genug, versetzt Dr. Jekyll am Abend dann auch noch Dr. Lanyon, mit welchem er den General Carew und dessen Tochter Muriel besuchen wollte. Muriel ist die wichtigste Frau in Dr. Jekylls Leben, doch heute abend muß sie einer alten Bettlerin weichen, welche Dr. Jekyll zu operieren plant.

Zu diesem Zeitpunkt des Films könnte man den Eindruck entwickeln, daß Mamoulian den brillanten Anfang seines Filmes mit Gewalt entwerten und in süßlichem Pathos ertränken wolle. **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)** ist ein Film der Extreme, in mancherlei Hinsicht. Wir lernen nun Dr. Jekylls Verlobte Muriel und ihren Vater, den General Carew, kennen. Der General wird von Halliwell Hobbes verkörpert, einem ebenfalls vielbeschäftigten Darsteller, dessen Filmographie über 100 Titel umfasst. Ursprünglich war er als Bühnendarsteller sehr erfolgreich; zu seinen bekanntesten Auftritten zählt die Doppelrolle als Richter und als Mörder in Agatha Christies *Ten little Indians*. Vor der Kamera erschien Hobbes vorrangig in Nebenrollen. Unter anderem wirkte er in Frank Capras *Forbidden (1932)*, *Charlie Chan in Shanghai (1935)*, William Dieterles *The Story of Louis Pasteur (1935)*, **Dracula's Daughter (1936)**, **The Undying Monster (1942)**, dem horrorlastigen Kriminalfilm **Sherlock Holmes Faces Death (1943)** mit Basil Rathbone und Nigel Bruce, George Cu-

kors berühmtem Thriller *Gaslight* (1944) und **The Invisible Man's Revenge** (1944) mit. Aufgrund seines aristokratischen Äußeren war er prädestiniert für die Darstellungen von Butlern, Polizisten und Adligen, was auch erklärt, daß er zumeist nur in kleineren Rollen zu sehen war.



Muriel Carew und ihr Vater, der General

General Carew ist nicht darüber entzückt, daß sein zukünftiger Schwiegersohn die geplante Party sausen läßt, um eine Bettlerin zu behandeln. Seiner Meinung nach wäre es an der Zeit, daß Dr. Jekyll endlich auf dem Boden der Realität lande und sich mehr um die wesentlichen Aspekte seines Lebens kümmere. Muriel hingegen ist stolz auf ihren Verlobten und freut sich, als Dr. Jekyll schließlich doch noch zum Tanz erscheint.

Auch hier ist wieder eine kurze, aber dennoch interessante Kamerafahrt zu sehen. Dr. Jekyll und Muriel tanzen miteinander und Karl Struss, der übrigens einst für seine Kameraarbeit an Murnaus *Sunrise* (1927) einen Oscar erhielt, bewegte die Kamera auf einem Wagen hinter dem quer durch den Raum tanzenden Paar hinterher, stets den gleichen Abstand wärend und Probleme mit der Bildkomposition und der Beleuchtung vermeidend.



Der Kuß

Rose Hobarth, die Darstellerin von Muriel Carew, wird uns ebenfalls noch des öfteren begegnen. Ihre Filmographie beinhaltet **Tower of London** (1939), **The Mad Ghoul** (1943), die Hauptrolle in **Soul of a Monster** (1944) sowie eine weibliche Hauptrolle in **The Cat Creeps** (1946). Ihre Karriere endete im Jahr 1949. Der Grund hierfür liegt in ihrem starken Engagement für Gewerkschaften und ihrer eigenen politischen Ausrichtung, weshalb sie im Zuge der *Hollywood Witchhunt* auf der schwarzen Liste landete. In den 60er Jahren spielte Rose Hobarth noch in der TV-Serie *Peyton Place* mit.

Deutlich beeindruckender fällt jedoch die nun folgende Szene aus. Dr. Jekyll und Muriel suchen sich ein lauschiges Plätzchen im abendlichen Garten. Anfangs hat der Zuschauer noch den Eindruck, es handle sich um eine weitere Variante der romantischen Szene voller Liebesgeflüster und Kitsch, doch Dr. Jekylls Liebesgeständnis entwickelt sich schnell zu einem Highlight der Regie und der Kamera. Die Kamera nähert sich dem turtelnden Paar und als Dr. Jekyll zu seiner Liebeserklärung ansetzt, verläßt sie die Totale und präsentiert uns herrliche, unter Verwendung von Gegenlicht gefilmte Close-Ups auf die Ge-

sichter Rose Hobarths und Fredric Marchs. Extreme Close-Ups folgen, in welchen nur die Augenpartien der beiden Darsteller auf der Leinwand prangen und uns mit ihrem Blick in ihren Bann ziehen. Die Szene wird emotional gesteigert, bis es schließlich zu ihrem Höhepunkt kommt: dem ersten Kuß der Horrorfilmgeschichte.

Die Kamera zieht sich langsam zurück, als ob sie die Privatsphäre der beiden Liebenden wahren wolle, doch dann dreht sie sich verschämt zur Seite. Man könnte denken, diese geschähe aufgrund einer peinlichen Berührung, doch die nun folgende Symbolik der Se-

ualität straft diese Einschätzung Lügen. Die Kamera gleitet einen Springbrunnen hinab, über die Statue einer nackten Frau hinweg, bis hinab zur Wasseroberfläche, auf welcher Seerosen treiben. Zwei dieser Blumen schauen sich gegenseitig an, ebenfalls wie Liebende, zum Kuß bereit. Die Kamera verharrt kurz, dann gleitet sie weiter, die Steinfließen auf dem Boden entlang. Dann naht ein bedrohlich wirkender Schatten. Jemand wird die beiden erwischen! Die Kamera gleitet am Körper des Zaungastes hinauf, doch es ist dann doch nur Dr. Lanyon, der sich höflich räuspert und so die Aufmerksamkeit Dr. Jekylls auf sich lenkt. Dieser erschrickt zuerst, fühlt sich ertappt und er beschwert sich auch umgehend bei Lanyon, daß er sehr leise Schuhe trage. Dr. Jekyll ist offensichtlich ein ehrenwerter Mann, der selbst in diesem Moment noch von schlechtem Gewissen wegen Nichteinhaltung der Etikette geplagt wird - ganz das Gegenteil von jenem zügellosen Manne, welchen er bald erwecken wird. Seine Ehrenhaftigkeit wird in einer nachfolgenden Szene noch unterstrichen, als er mit General Carew über den Termin der Hochzeit verhandelt. General Carew besteht darauf, daß die Hochzeit an seinem eigenen Hochzeitstag stattfindet, welcher noch 10 Monate in der Zukunft liegt. Jekyll hingegen begehrt Muriel mit Haut und Haaren und er möchte sie haben, sie besitzen, besser heute als morgen. Doch der alte Carew macht ihm unmißverständlich klar, daß er noch warten müsse. Dr. Jekyll ist es leid, Muriel nur anbeten zu dürfen, er will mehr, er will Sex. Doch er ist Ehrenmann genug, um auf den Tag der Hochzeit zu warten. Eine schicksalhafte Begegnung wird ihn jedoch noch am gleichen Abend auf die Probe stellen.

Auf dem nächtlichen Nachhauseweg werden Dr. Jekyll und Dr. Lanyon Zeuge, wie die Prostituierte Ivy Pearson von einem ihrer Freier geschlagen wird. Dr. Jekyll nimmt sich ihrer an und trägt sie in ihr Zimmer, um sie ärztlich zu versorgen. Ivy verfällt dem eleganten Gentleman sofort und wartet auch nicht lange, bis sie versucht, ihn zu verführen. Als Dr. Jekyll den blauen Fleck knapp über ihrem Knie untersucht, packt sie seine Hand und schiebt sie zwischen ihre Schenkel. Dr. Jekyll ist irritiert, zieht dann die Hand zurück und ignoriert den Vorfall höflich. Daraufhin behauptet Ivy, ihr Peiniger habe auch eine Rippe getroffen und legt Dr. Jekylls Hand auf die angeblich betroffene Stelle. Doch auch hier verhält er sich korrekt und ist lediglich Arzt, nicht Mann. Also muß Ivy zu härteren Mitteln greifen.

Die nun folgende Szene sorgte für einen gewaltigen Skandal, welcher natürlich zum Ziele der Vermarktung fest eingeplant war. Ivy git vor, sich zum Zwecke der Heilung ins Bett legen zu wollen, aber in Wahrheit nutzt sie die Chance zu einem Striptease vor Dr. Jekyll - und der Kamera. Sie hebt ihren Rock, zeigt zuerst ihre Beine und entledigt sich ihrer Strümpfe. Die Kamera verharrt auf ihren Beinen, der Zuschauer wird zum Voyeur. Um dies noch zu betonen, wirft Ivys Darstellerin Miriam Hopkins noch lächelnd die Strumpfbänder in Richtung der Kamera und vor die Füße Jekylls. Jekyll nimmt eines der Strumpfbänder mit seinem Stock auf und wirft es damit zu Ivy zurück - aus seiner Sicht nach vorne, wodurch klar wird, daß er Ivy beim Entkleiden zusieht.

Ivy legt sich völlig entkleidet unter die Bettdecke und ruft Dr. Jekyll zu sich, damit er sie untersuchen möge. Kaum ist er bei ihr, wirft sie ihre Arme um seinen Hals und zieht ihn zu sich hinab, um ihn zu küssen. Was ihr auch gelingt und so kommt Dr. Jekyll zu seinem zweiten Kuß innerhalb des gleichen Abends, allerdings von verschiedenen Frauen.

In diesem Moment platzt Dr. Lanyon in die Stube und er ist gar nicht darüber entzückt, seinen Freund in dieser Situation zu sehen. Dr. Jekyll erhebt sich und nimmt seinen Zylinder und seinen Stock, während Lanyon noch entgeistert auf das Bein starrt, welches das nackte Luder unter der Bettdecke hervorstreckt und lasziv in der Luft pendeln läßt.

Als der geschockte Lanyon und Dr. Jekyll das Zimmer verlassen, haucht Ivy ihrem Doktor noch verführerisch hinterher, er möge sie wieder besuchen, und zwar bald. Jekyll steht so unter dem Eindruck Ivys, daß er noch auf dem Nachhauseweg an nichts anderes als sie denken kann, was Rouben Mamoulian durch eine lange Überblendung der Einstellung des Heimwegs mit Ivys nacktem, schwingenden Bein illustriert.

Miriam Ellen Hopkins, die freizügige Darstellerin Ivy Pearsons, kam ebenfalls aus der Welt des Theaters. Dort hielt sich ihr Erfolg in Grenzen. Am erwähnenswertesten ist noch ihr

Die Anatomie eines Skandals



Ivy zwingt Jekylls Hand zwischen ihre Beine ...



... dann beginnt sie sich zu entkleiden ...



... wirft Jekyll die Strumpfbänder hin ...



... legt sich nackt unter die Bettdecke ...



... zieht dann Dr. Jekyll zum Kuß hinab ...



... und zeigt dem Zuschauer noch nackte Haut ...



... bevor sie uns mit ihrem Bein so kirre macht ...



... daß Jekyll und Zuschauer nur an Ivy denken.

Beinahe-Erfolg im Broadwaystück *Gentlemen Prefer Blondes* (1927), in welchem sie für die Rolle der Lorelei vorgesehen war, aber dann in letzter Sekunde noch durch June Walker ersetzt wurde, weil sie der Autorin des Stückes, Anita Loos, als nicht rehäugig genug erschien. Ihre Karriere in Hollywood wurde umso erfolgreicher. Ihre erste Rolle war bereits die Hauptrolle in der romantischen Komödie *Fast and Loose* (1930), aber dieser Film flopte. Doch schon mit ihrem zweiten Film begann sich ihre spätere Karriere abzuzeichnen, als sie an der Seite von Claudette Colbert und Maurice Chevalier unter der Regie von Ernst Lubitsch eine der tragenden Rollen in *The Smiling Lieutenant* (1931) innehatte. **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)** war ihr dritter Film und nach zwei Liebeskomödien und diesem Skandalauftritt war sie recht schnell als eine der größten Verführerinnen Hollywoods bekannt. Es folgten Hauptrollen in Filmen wie dem ebenfalls unter der Regie von Rouben Mamoulian entstandenen Historiendrama *Becky Sharp* (1935). Gegen Ende der 30er Jahre zählte Miriam Hopkins zu den großen Hollywooddiven und war auch eine heiße Kandidatin für die Rolle der Scarlett O'Hara in *Gone With the Wind* (1939), verlor den Wettlauf um das Engagement dann allerdings noch gegen Vivien Leigh. Ihre härteste Widersacherin jener Tage war jedoch Bette Davis. Miriam Hopkins musste sowohl in *The Old Maid* (1939) und *Old Acquaintance* (1943) zugunsten Bette Davis die zweite Geige spielen und der zwischen den beiden Darstellerinnen herrschende und auch entsprechend vermarktete Zickenterror ist noch heute legendär. Zu ihren wichtigen und nicht immer unumstrittenen Spätwerken gehören William Wyllers *The Heiress* (1949), in welchem sie zusammen mit Olivia de Havilland und Montgomery Clift zu sehen ist und für den sie einen Golden Globe erhielt, und Russ Meyers *Fanny Hill* (1964), in dem auch der spätere Regisseur einiger Splatterfilme Uli Lommel mitspielte. Ihr neben **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)** einziger Ausflug ins Horrorgenre war **Savage Intruder (1969)**. Dieser krude Exploitationthriller war gleichzeitig auch ihr letzter Film. Neben dem erwähnten Golden Globe und einer Oscarnominierung für *Becky Sharp* (1935) wurde Miriam Hopkins auch mit einem Stern auf dem Hollywood Walk of Fame geehrt.

Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931) ist letztlich der Film, welcher die Öffentlichkeit auf sie aufmerksam werden ließ, wenngleich sie auch eher als Skandalnudel denn als talentierte Darstellerin gesehen wurde. Dabei wollte Miriam Hopkins anfänglich nicht Ivy Pearson spielen, sondern sie interessierte sich für die Rolle der braven Muriel Carew. Rouben Mamoulian überredete sie schließlich, für Ivys Rolle zu unterschreiben, indem er sie ausdrücklich darauf hinwies, daß Ivy Pearson in diesem Film allen anderen Darstellern die Show stehlen würde. Mamoulian wusste also genau, was er mit dieser Szene anrichten würde und der gewünschte Effekt blieb nicht aus. Ivy Pearsons Striptease war berüchtigt und daher wundert es auch nicht, daß die Zensoren Amok liefen. Im Original von 1931 war der Striptease auch wesentlich länger. Dort konnte man noch zusehen, wie sich Miriam Hopkins ihres Oberkleides entledigte - ihr Busen war zwar nicht zu erkennen, ihre nackten Schultern ragten jedoch noch umso deutlicher unter dem verhüllenden Tuch hervor. Diese Szenen überlebten die Schnitte des Jahres 1935 jedoch nicht. Mehr Informationen zu den Zensurmaßnahmen gegen **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)** folgen später.

Von Lanyon zur Rede gestellt, verteidigt Dr. Jekyll seine Eskapade entsprechend seiner aktuellen wissenschaftlichen Theorie. Der Mensch sei in der Lage, sein Handeln zu beherrschen, aber nicht seine Instinkte. Es kommt zu einer erregten Diskussion zwischen den beiden Freunden und in Dr. Jekyll reift der Entschluß, die Korrektheit seiner These zu beweisen.

Auch die nun folgende Szene in Dr. Jekylls Laboratorium hat es in sich. Diesmal jedoch weniger wegen einer eventuellen Skandalträchtigkeit, sondern wegen ihrer hervorragenden Inszenierung.

Die Szene beginnt mit einer Einstellung auf eine Vielzahl von Reagenzgläsern und Gefäßen, in welchen es gefährlich brodeln und köcheln. Die Kamera bewegt sich durch das Labor, hin zu einem Schreibtisch, an welchem Dr. Jekyll konzentriert seinen Chemiebaukasten ausreizt und sein Reagenz mischt.

Subjektive Kamerafahrten, Teil II



Dr. Jekylls bereitet sein Experiment vor ...



... und wir sehen durch seine Augen dabei zu.



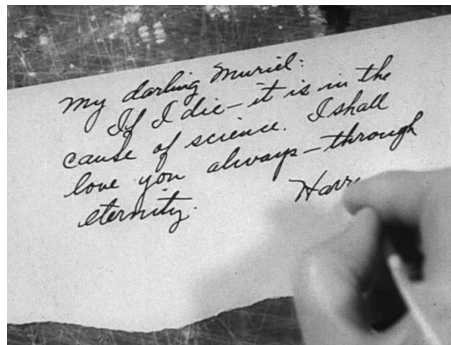
Pooler überbringt ein Schreiben ...



... und die Kamera wechselt in die Totale.



Jekyll beginnt einen neuen Anlauf ...



... doch ein Brief muß noch geschrieben werden.



Subjektive Kamera auf das Glas ...



... dann auf den Spiegel ...

Subjektive Kamerafahrten, Teil II (Forts.)



... und hinunter damit!



Das Elixier beginnt zu wirken (Rotfilter)



Die Verwandlung schreitet voran (Grünfilter)



Visionen von Muriel ...



... und Ivy manifestieren sich.



Die Verwandlung ist abgeschlossen.



„Frei! Endlich Frei!“



Aufbruch in das Nachtleben.

Plötzlich erleben wir erneut den Einsatz einer subjektiven Kamera. Wir sehen mit Jekylls Augen, wie er ein Pulver in ein Reagenzglas hinzufügt und die darin enthaltene Flüssigkeit darauf reagiert.

Es klopft an der Tür. Der Butler Poole kommt herein und übergibt Jekyll, oder besser gesagt uns, ein Schreiben aus dem Hause Carew. Jekyll öffnet den Umschlag und nun verläßt die Kamera Jekylls Körper wieder, zeigt ihn und Poole in einer Totalen. Dieses Verlassen der subjektiven Darstellung ist etwas irritierend und erscheint unangebracht. Doch es ist zweckmäßig, denn wir brauchen den Brief nicht in seiner Gänze selbst zu lesen, sondern bekommen von Dr. Jekyll vermittelt, daß Muriel sich ärgert, daß er am vorigen Abend nicht zum Dinner bei den Carews erschien. Außerdem schickte uns Mamoulian damit auf eine falsche Fährte - und er wird dies in den nächsten Minuten noch öfter tun.

Dr. Jekyll mischt noch weiterhin Reagenzien und untersucht das Produkt unter dem Mikroskop, bis Dr. Jekyll schließlich triumphierend ein Glas mit seinem exquisiten Gebräu in Händen hält.

Die Spannung steigt.

Doch bevor Dr. Jekyll das Glas leertrinkt, hält er inne. Hat er nicht etwas vergessen? Er läuft durch sein Laboratorium zur Tür und verschließt diese, damit er nicht gestört werden möge. Dann eilt er wieder zu seinem Schreibtisch zurück.

Die Spannung steigt weiter.

Jekyll hält das Glas wieder in die Hand. Er ist sich bewußt, mit welchem Risiko sein Selbstversuch verbunden ist. Sein Blick schweift zur Wand, wo ein Skelett aufgestellt ist. Karl Struss schwenkt die Kamera mit Jekylls Blick mit und zeigt das Skelett als Vorboden des möglichen Todes. Die Kamera verharrt kurz, schwenkt dann zurück auf Dr. Jekyll und wir erkennen, daß der Ausdruck der Besorgnis in Dr. Jekylls Gesicht einem spitzbübischen Grinsen gewichen ist. Dr. Jekyll hat die Absicht, dem Tod ein Schnippchen zu schlagen. Jetzt ist der Augenblick gekommen, das Elixir zu trinken.

Doch Mamoulian spannt uns noch weiter auf die Folter. Gerade als wir denken, jetzt würde es passieren, stellt Dr. Jekyll das Glas wieder ab und beginnt, vorsorglich einen Abschiedsbrief an Muriel zu schreiben.

Dann hebt er wieder das Glas. Und erneut zögert Jekyll, doch nur um sich zu einem Wandspiegel zu begeben. Dort hebt er erneut das Glas und fixiert dessen Inhalt mit den Augen. In diesem Moment wechselt Mamoulian wieder in die subjektive Kamera und schafft einen eleganten Übergang zu dem, was jetzt folgen wird. Die Linse des Objektivs ist auf das Glas fokussiert, der Bildhintergrund verschwimmt in der Unschärfe. Dann stellt Karl Struss auf die Ferne scharf. Als Folge dessen verschwimmt das Glas im Bildvordergrund zur Unkenntlichkeit. Im Hintergrund ist jedoch noch nichts zu erkennen, weil das Glas diesen größtenteils verdeckt. Das Glas wird entfernt und nun sehen wir erneut senkrecht in einen Spiegel und erkennen darin Jekyll - uns selbst. Die Vorgehensweise ist hier identisch mit jener bei der Eröffnung des Films: der Spiegel ist nur eine Glasscheibe in der Wand, Frederic March steht dahinter.

Dr. Jekyll geht auf den Spiegel zu, hält kurz inne und trinkt dann das Glas mit einem mutigen Zug leer. Mamoulian ließ hier auch ein Glas vor die Kamera halten, damit es unscharf im Bildvordergrund zu sehen ist.

Dr. Jekyll setzt das Glas wieder ab und sofort setzt die Verwandlung ein. Er greift sich an seinen Hals, als würde er ersticken. Erst mit einer Hand, dann mit beiden. Sein Gesicht beginnt, sich zu verändern. Für diesen beeindruckenden Effekt bediente sich Mamoulian nicht etwa einer simplen Überblendung, sondern eines optischen Tricks. Für die Lepra-Szenen in *Ben Hur* (1926) hatte Karl Struss einst einen panchromatischen Film genutzt, der auf wesentlich mehr Farbabstufungen reagierte als das bis dahin weitgehend übliche orthochromatische Filmmaterial. Struss ließ die Leprakranken mit roter Farbe schminken und durch einen Grünfilter gesehen stachen die aufgemalten Merkmale dann überdeutlich hervor. Für **Dr. Jekyll and Mr. Hyde** (1931) benutzte Struss das gleiche Verfahren. Das Aussehen Mr. Hydys wurde mit roter Farbe auf Fredric Marchs Gesicht und Arme aufgetragen. Zu Beginn der Verwandlung sehen wir Fredric March durch einen Rotfilter; die rote

Farbe wird hierdurch unsichtbar. Dann drehte Struss zunehmend einen Grünfilter in das Bild, wodurch die aufgeschminkten Merkmale Hydes langsam immer sichtbarer wurden. Am Ende der Einstellung ist Fredric March nur noch durch einen Grünfilter zu sehen, die Verwandlung ging perfekt vonstatten.

Jekyll tritt vom Spiegel zurück, knickt ein und beginnt, sich zu drehen. Wir befinden uns noch immer in der subjektiven Kamera. Die Kamera dreht sich immer schneller um die eigene Achse und das gesamte Labor zieht immer wieder vor unseren Augen vorbei. Diese Einstellung war für die damalige Zeit eine technische Glanzleistung, denn man kann natürlich nicht einfach eine Kamera um 360 Grad rotieren lassen, ohne dabei auch das Filmteam zu zeigen. Diese einzelne Einstellung erforderte daher drei Dinge. Als erstes brauchte man einen versteckten Schnitt, um die Bilder von der vorherigen Kamerafahrt abtrennen zu können. Dieser Schnitt kommt etwa eine Sekunde nach dem ersten Schwenk der Kamera nach rechts - wenn Sie genau hinsehen, können Sie ihn entdecken. Zweitens muß man eine Kamera bauen, welche sich überhaupt im Kreis drehen läßt, denn nichts wäre peinlicher als ein plötzlich im Bild zu sehender Kameramann. Hierzu ließ sich Karl Struss kopfüber am oberen Ende der Kamera festbinden. Kopfüber, weil sich unter der Kamera das Rad befand, mittels welchem er die Kamera drehen konnte. Alle anderen Personen mussten den Raum selbstverständlich verlassen. Als drittes musste Karl Struss den Raum auch perfekt ausleuchten und derartiges hatte vor ihm noch nie jemand versucht. Alle vier Wände des Raumes mussten gleichmäßig ausgeleuchtet werden - und zwar ohne die üblichen, im Raum herumstehenden Scheinwerfer! An der Decke angebrachte Scheinwerfer tendieren jedoch dazu, unrealistische Schatten zu produzieren, weshalb dieser Aspekt der Einstellung zwar der am wenigstens auffällige ist, aber dennoch jener mit dem größten Bastelaufwand.

Während die Kamera um die eigene Achse rotiert, erleben wir Visionen Jekylls. Er sieht und hört sich zu Muriel sprechen, er hört die Zurechtweisungen General Carews und Dr. Lanyons, er vernimmt die verführerische Einladung Ivys. Hier werden die Bilder des sich drehenden Raumes mit entsprechenden Einblendungen überlagert. Am Ende verdrängt Ivy die anderen Eindrücke - ihr „Komm zurück!“ ist alles, was von den Dingen, welche Dr. Jekyll bewegen, bei Mr. Hyde noch übrig bleiben wird.

Ein nettes Detail am Rande ist das Geräusch des Herzklopfens, welches in dem Geräuschgewirr beständig im Hintergrund zu hören ist. Hier wurde erstmals das Geräusch eines pochenden Herzens zur Erzeugung einer Stimmung der Angst eingesetzt. Das Herz, welches wir hier hören, gehörte Rouben Mamoulian selbst; er war Treppenstufen hinauf und hinunter gerannt und hielt sich hinterher ein Mikrophon an die Brust, um das Geräusch aufzunehmen.

Ivys verlockende Stimme weicht zunehmend dem Keuchen Hydes. Die Kamera hört auf, sich zu drehen, sie hält schließlich inne und dreht sich dann in die entgegengesetzte Richtung, Hydes Blick folgend. Hier ist erneut ein versteckter Schnitt enthalten. Die Kamera eilt zurück zum Spiegel und nun sieht sich Mr. Hyde zum ersten Mal.

Die Transformation ist abgeschlossen und die Kamera verläßt wieder die Subjektivität. Jetzt sehen wir Mr. Hyde vor dem Spiegel stehen, wie er sich selbst betrachtet. In dieser Einstellung ist der Spiegel natürlich echt. Hyde irrt noch kurz irritiert durch das Zimmer, er reckt sich und streckt sich, doch dann wird ihm klar, was gerade geschehen ist. Er geht zurück zum Spiegel, ballt triumphierend seine Hand zur Faust und ruft „Frei! Endlich frei!“. Diese Szene könnte man heute durchaus als Betteln um den Oscar bezeichnen, aber sie gehört dennoch zu jenen herausragenden Leistungen, für welche Fredric March mit der goldenen Statuette ausgezeichnet wurde.

Hyde kleidet sich an, der Ausflug in die Nacht kann beginnen.

Doch dann naht Poole und klopft an die Tür. Hyde hat keine andere Wahl, als sich wieder in Dr. Jekyll zurückzuverwandeln.

Am nächsten Abend eröffnet Muriel ihrem Verlobten, daß sie mit ihrem Vater nach Bath reisen werde. Dr. Jekyll ist darüber nicht erfreut, eigentlich würde er lieber sofort mit Muriel durchbrennen und sie ohne Einverständnis des Vaters heiraten. Doch er muß sich fügen.

Viele Wochen vergehen. Für Dr. Jekyll sind es Wochen der Sehnsucht nach Muriel, welche Mamoulian durch die Darstellung nächtlichen Regens illustriert. Poole rät ihm, er möge sich in die Stadt begeben und sich vergnügen, damit er abgelenkt sei. Das könne er nicht, erwidert Jekyll, denn Männer wie er müssten darauf achten, was sie tun und was sie sagen. Jekyll starrt durch das Fenster seines Laboratoriums hinaus in die regnerische Nacht, als eine Idee in ihm heranreift. Mamoulian verdeutlicht die innere Anspannung Jekylls nun alleine mit der Kraft der Bilder. Jekylls Hand zittert, dann beginnt er mit dem Fuß zu zucken, dann zeigt Mamoulian einen Topf, um welchen Flammen lodern - die Geburt eines teuflischen Gedankens.

Schnitt zurück auf Jekylls Gesicht. Er scheint noch abzuwägen, ob er es wirklich tun soll ... doch dann trifft er seine Entscheidung mit einem Gesichtsausdruck, welcher jegliche Bedenken beiseite fegt. Schnitt zurück auf den Topf im Feuer. Dieser kocht in diesem Moment über. Er ist ein Bild für das Innenleben Jekylls, denn dieser kocht innerlich genauso über wie der Kessel.

Dr. Jekyll schließt sich erneut in seinem Labor ein, mischt sein Elixir und trinkt es. Eine erneute Verwandlung setzt ein.

Wieder benutzen Mamoulian und Struss die Technik des Rot/Grün-Filters, jetzt ist die Inszenierung der Verwandlung jedoch ungleich komplizierter. Nun steht die Kamera nicht vor einem fiktiven Spiegel, sondern sie zeigt Jekylls Gesicht in einem Close-Up. Dieses Mal zeigt der Film auch die Verwandlung der Hände sowie die zweite Stufe und schließlich die dritte und finale Stufe der Maske. Dies alles sollte ohne sichtbaren Schnitt bewerkstelligt werden. Schauen wir uns an, wie der Effekt realisiert wurde.



Die zweite Verwandlung: Stufe 2 ...



... und Stufe 3 des Make-Ups.

Die Szene beginnt mit reinem Schauspiel Fredric Marchs. Wie bereits zuvor beginnt er, sein Gesicht zu verzerren, als befände er sich im Todeskampf. Nach einiger Zeit setzt der Filtereffekt ein und die Schminke Mr. Hydes tritt hervor. Jetzt schwenkt die Kamera zu seiner rechten Hand hinab. Während dieser kurzen Kamerabewegung wird wieder der Rotfilter appliziert und ein zweiter Filterwechsel wird mit Fredric Marchs Hand durchgeführt. Dann bewegt sich die Kamera wieder zurück zu Fredric Marchs Gesicht. Geben Sie acht, wenn sich die Kamera in Höhe des Ellenbogens befindet, denn dann können sie einen Bildsprung sehen, einen *jump cut*. Hier wurde also wieder ein Schnitt versteckt, welcher notwendig war, um Fredric March die zweite Stufe des Make-Ups aufzutragen.

Damit der *jump cut* möglichst unsichtbar blieb, war es erforderlich, Fredric March wieder in exakt der gleichen Position auf den Stuhl zu setzen, in welcher er sich vorher befand. Dies zu gewährleisten, verlangte wieder etwas Phantasie und Bastelarbeit. Struss bediente sich hierfür einer Graflex-Kamera. Kameras dieses Typs haben Sie bestimmt schon einmal gesehen. Eine Graflex hat das Aussehen eines Würfels, an dessen Vorderseite das verstellbare Objektiv in einer an einen Blasebalg erinnernden Hülle angebracht ist. Die meisten antiken Kameras, die man heute in Filmen zu sehen bekommt, folgen diesem Grundmu-

ster. Eine Graflex war im Gegensatz zu den großen Holzkisten jedoch handlich und man belichtete damit Filme und nicht nur große Platten. Das wesentliche Merkmal dieser Kameras war jedoch ihr Sucher. An der Oberseite des Kameragehäuses war eine Art Kamin angebracht, in welchen man hineinschaute. Man fotografierte damit also nicht, indem man sich die Kamera vor das Gesicht hielt, sondern man hielt sie sich vor den Bauch und blickte von oben hinein. Hierbei schaute man durch eine Glasscheibe hindurch in das Innere der Kamera - und auf genau dieser Glasscheibe zeichnete Karl Struss die Sitzposition Fredric Marchs ein. Nach dem Schminken musste Struss also lediglich wieder durch die auf einem Stativ befestigte Kamera schauen und Fredric March zurück in die korrekte Sitzposition dirigieren.

Nach dem Schnitt zeigt die Kamera nun die zweite Stufe von Fredric Marchs Verwandlung in Mr. Hyde. Das herausragendste Merkmal dieser Maske sind die falschen Zähne.

Dann beginnt das Spiel von neuem, diesmal jedoch mit der linken Hand. Die Kamera fährt zu dieser hinab, der Grünfilter wird eingesetzt. Dann fährt die Kamera wieder nach oben zum Ellbogen, jump cut und Aufnahme mit der Graflex, dann das Anbringen der endgültigen Maske. Sobald dies geschehen war, wurde Fredric March wieder richtig positioniert, die Kamerafahrt wurde fortgesetzt und zeigte schließlich Mr. Hydys Gesicht in all seiner Pracht und in Großaufnahme.

Aber irgendwas ist an Mr. Hydys Fratze anders als nach der ersten Verwandlung. Dort erinnerte Mr. Hyde noch an einen zurückgebliebenen Schlägertypen mit pflgebedürftigem Gebiß, aber er erschien deutlich menschlicher als in dieser Einstellung. In der Tat handelt es sich um eine andere Maske als bei der ersten Transformation. Das auffälligste neue Merkmal sind die wolfsähnlichen Reißzähne, welche Mr. Hyde jetzt besitzt. Diese Differenz ist keineswegs Schlamperei, sondern Kalkül. Dr. Jekyll wird sich im Laufe des Films insgesamt fünf Mal in Mr. Hyde verwandeln und jedes Mal wird Mr. Hyde weniger menschlich, sondern animalischer.

Hinsichtlich des Aussehens Mr. Hydys gab es kleinere Meinungsverschiedenheiten zwischen Rouben Mamoulian und Karl Struss. Robert Louis Stevenson beschrieb Mr. Hyde ursprünglich als bleichen, zwergenhaften Mann von gekrümmter Statur. Analog hierzu kam John Barrymore in **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920)** auch mit vergleichsweise wenig Make-Up aus und bewerkstelligte viel mit seiner Körpersprache. Karl Struss befürwortete einen ähnlich subtilen und psychologischen Ansatz. Rouben Mamoulian hingegen wollte einen Affenmenschen zeigen, ein Gedanke, welcher Struss von grundauf zuwider war. Mamoulian wollte zeigen, daß die animalischen Instinkte, welche Mr. Hyde beherrschen, fernab von jeglicher Zivilisation in den primitiven Urmenschen fundieren und sein Mr. Hyde sollte sich in einen solchen verwandeln. Wie man in dem fertigen Film sehen kann, hat sich Rouben Mamoulian gegenüber seinem preisgekrönten Kameramann durchgesetzt.

Hyde eilt umgehend zu Ivy Pearsons Zimmer. Doch sie ist nicht zuhause, wie die über ihr wohnende ältere Dame ihm mitteilt. Er möge es stattdessen in der Variety Music Hall versuchen. Hyde bedankt sich und macht sich von dannen, aber nicht, ohne die alte Frau noch mit seinem Gehstock zu ärgern - ein erstes Aufblitzen Hyde'scher Rüpelhaftigkeit.

Kurze Zeit später trifft Hyde in der Musikhalle ein. Beobachten Sie die Szenerie genau, denn hier gibt es wieder einige nette Details zu erkennen. Hierzu gehören die Tänzerinnen auf der Bühne. Im Gegensatz zur Tradition Hollywoods sind diese keine grazilen Schönheiten. Mamoulian wollte möglichst realistische Kulissen und dementsprechend passen die Damen auch zu der Spelunke, in welcher sie auftreten: sie sind billig, plump und fett. Auch interessant ist die Szene, in welcher Hyde zwischen den vollen Tischen hindurchläuft. An einem der Tische sitzt eine Frau in einem Kleid, welches ihren Rücken offenbart. Sehen Sie genau hin und dann entgeht Ihnen nicht, wie Hyde sie im Vorbeigehen begrapscht. Hyde bestellt dann Champagner und läßt sich an einem Tisch nieder. Wieder steht eine nackte Frauenstatue im Bildhintergrund, wie bereits so oft in diesem Film. Diesmal zeigt sie jedoch ihren nackten Hintern, anstatt ihre Reize zu verbergen. An dem Balken, welcher sich neben Hyde befindet, klebt dazu noch die Zeichnung einer Nackten. Vergessen Sie nicht, daß wir hier einen Film aus dem Jahr 1931 sehen, derartige Freizügigkeit fand man anson-

sten nur in Schmuddelfilmchen und Schundheftchen.

Der Kellner bedient Mr. Hyde und wartet danach auf ein Trinkgeld. Hyde sagt ihm jedoch, er solle verschwinden. Als der Kellner ihn beim Weggehen als unverschämte bezeichnet, stellt Hyde ihm mit seinem Stock ein Bein, prügelt dann auf den am Boden liegenden ein und beschimpft ihn als Schwein. Dann entdeckt Hyde schließlich doch noch Ivy. Sie sitzt in einer Runde von Männern und singt, mit einem Glas Bier in der Hand, ihr Lied von „Champagne Ivy“. Wieder eine kleine, sexuelle Anspielung am Rande: Einer der Gäste hat seine Hand auf ihren Oberschenkel gelegt, was Ivy jedoch nicht weiter stört. Sie ist eine Frau, welche sich gerne anfassen läßt.

Hyde läßt Ivy durch den Kellner auffordern, sich zu seinem Tisch zu begeben und einen Schluck mit ihm zu trinken. Neugierig folgt Ivy der Einladung. Erneut sei ein kleines Detail genannt: die erotische Zeichnung, die bisher an dem Balken neben Hydes Stuhl prangte, ist nun weg, sie wurde anscheinend abgerissen.

Ivy ist von ihrem häßlichen Gastgeber alles andere als angetan. Ihre Körpersprache signalisiert völlige Ablehnung. Hier blitzt Miriam Hopkins' Talent auf. Ivy erscheint als völlig fassungslos, als stünde sie unter Schock. Hyde hingegen ignoriert dies völlig und mustert sie genüßlich von Kopf bis zu den Füßen, er scheint sie mit seinen Blicken auszuziehen.

Das nächste schauspielerische Detail folgt kurz danach, als Ivy versucht, sich wieder von Hyde zu entfernen und behauptet, sie müsse nach Hause. Hyde fragt sie daraufhin, wie sie diesen Saustall ihr Zuhause nennen könne.

Bei diesem Satz bekam Fredric March dank der falschen Zähne Probleme bei der Aussprache. Im englischsprachigen Original nennt er Ivys Wohnung einen *pigsty* und in dem Moment, als er das Wort ausspricht,

fliegt Miriam Hopkins eine kleine Ladung March'schen Speichels entgegen. Auf der Leinwand oder hochauflösenden Medien ist dies recht gut zu erkennen, wenn man darauf achtet, bei einem normalen Fernsehbild wird es allerdings schwierig. Aber damit ist noch nicht genug. Einige Sätze später revanchiert sich Miriam Hopkins bei den Worten *Buckingham Palace*. Hier ist die feuchte Ladung, welche ihren Mund beim Aussprechen des von *Palace* verläßt, generell gut zu erkennen. Fredric March fand dies belustigend und spuckt umgehend ein weiteres Mal. Ein wahrlich feuchter Höhepunkt darstellerischer Improvisation, könnte man sagen!

Der Herr, welcher Ivy während ihrer Gesangseinlage befummelte, kehrt zurück und ist gar nicht erfreut, daß Hyde erpicht ist, ihm das Mädchen auszuspannen. Nun bekommt auch Ivy einen Eindruck von dem Temperament Hydes. Er schlägt den Freier in die Flucht, indem er ihn mit einem abgebrochenen Flaschenhals bedroht. Erneut ist das fassungslose Gesicht der Hopkins sehenswert.

Ivy bekommt es mit der Angst zu tun und versucht vor Hyde zu fliehen, doch dieser packt sie und macht ihr eines unmißverständlich klar: Er liebt sie und er wird sie sich nehmen. Durch einen Close-Up auf Hydes Gesicht, welcher unterlegt ist mit dem Geräusch von durch die Zähne gezogenem Speichel, wird Ivy und auch dem Filmpublikum klar, daß Mr. Hyde nicht mehr nur eine ungehobelte, schabernacktreibende Pest ist, über welchen man lächeln kann. Vielmehr handelt es sich um ein sadistisches, Frauen mißhandelndes Monstrum. Von nun an wird sich Ivys Leben in Horror verwandeln und nicht nur wir ahnen es. Auch Ivy selbst wird sich dessen bewußt, wie die subjektive Kamera es verdeutlicht, als sich Mr. Hydes Gesicht geifernd dem ihren nähert.



*Hopkins und March beim spuckedurchtränkten
Dialog*

Szenenwechsel. Dr. Lanyon trifft bei Dr. Jekylls Haus ein. Er hat ein Schreiben von General Carew erhalten, in welchem dieser sich beschwert, daß Jekyll seit geraumer Zeit auf keinen Brief Muriels geantwortet habe. Auch Butler Poole meldet gegenüber Dr. Lanyon Bedenken an und berichtet, daß er Dr. Jekyll manchmal tagelang nicht zu Gesicht bekäme, weil er das Haus nur heimlich durch die Hintertür des Laboratoriums beträte und auch wieder verlasse.

Ivy wäre wohl froh, sie hätte dieses Problem. Sie sitzt an ihrem Tisch in ihrer Wohnung, sichtlich nervös und verängstigt. Hier fällt auf, daß es mittlerweile eine andere, eine bessere Unterkunft ist als die Absteige, in welcher sie einst Dr. Jekyll begegnete. Und beachten Sie auch ihr verdammt tief ausgeschnittenes Dekolleté, es fehlt nicht mehr viel und ihre Brüste würden herausfallen. Als es an ihrer Tür klopft, schreckt Ivy zusammen, doch es ist nur ihre Vermieterin Mrs. Hawkins.



Mrs. Hawkins redet Ivy ins Gewissen

Die Rolle der Mrs. Hawkins wird von Tempe Pigott gespielt. Tempe Pigott war bereits ein Jahrzehnt im Filmgeschäft und ist in vielen kleinen Rollen zu sehen. zu ihrer Filmographie zählen Erich von Stroheim's *Greed* (1924), **Murders in the Rue Morgue** (1932), Josef von Sternbergs *The Devil is a Woman* (1935) mit Marlene Dietrich, der Werwolf-Klassiker **Werewolf of London** (1935) und *Becky Sharp* (1935).

Mrs. Hawkins redet auf Ivy ein, ihr neuer Liebhaber sei ein brutaler Schläger und sie solle ihn endlich verlassen, als dieser plötzlich in der Eingangstür steht. Hyde weist Mrs. Hawkins vor die Tür und möchte von Ivy wissen, was die Alte von ihr wollte. Ivy antwortet, sie habe nur die Zeitung gebracht. Hyde droht Ivy, daß er sie schlagen würde, wenn sie ihn belöge. Er stopft sich den Mund mit Brot voll, Brotkrumen fallen ihm aus dem Mundwinkel. Dann geht er in Richtung des Bettes und tritt den Bettvorleger gegen den ausgestopften Bärenschädel. Er setzt sich auf das Bett, hinter welchem das Gemälde einer nackten Frau hängt, und beginnt, die Zeitung zu lesen. Dieser Mann ist offensichtlich ein brutaler und lüsterner Schläger. Auch fällt eine weitere Veränderung seines Äußeren auf - inzwischen ist seine Haut dunkler und er noch tierähnlicher geworden.

Aus der Zeitung erfährt Hyde, daß Muriel und ihr Vater aus Bath zurückgekehrt sind. Hyde wird klar, daß dies seine derzeitige Lage komplizieren wird. Nun ist es wieder Zeit für eine grandiose Schauspieleinlage der beiden Darsteller.

Hyde bedrängt Ivy. Er verlangt von ihr zu sagen, daß sie ihn liebe.

Sie tut, was er sagt, doch das in ihr Gesicht geschriebene Leid straft ihre Worte Lügen. Hinter dem glücklich grinsenden Hyde können wir das Gemälde der nackten Frau erkennen, es symbolisiert Hydes Drang zur fleischlichen Lust. Ivy hingegen ist an einen hohen Bettpfosten gelehnt, auf dessen oberem Ende kleine und ebenfalls nackte Engelsfiguren stehen, die ihre Arme flehend gen Himmel recken. Sie symbolisieren Ivy, ihren stummen Schrei nach Hilfe und ihren Drang zur Flucht.

Als Hyde Ivy gesteht, sein Gesicht auf ihren Bauch gedrückt, daß er für einige Tage verschwinden müsse, zaubert dies einen Anflug von Lächeln auf Ivys Gesicht - Hyde scheint diese Regung zu spüren und schaut schnell zu Ivy auf, aber ihr Gesicht gefriert schnell wieder zu der bisherigen Hoffnungslosigkeit.

Doch zu spät - Hyde ahnt, daß sich Ivy in Wirklichkeit darüber freut. Zu der Hoffnungslosigkeit in Ivys Gesicht gesellt sich nun auch noch die nackte Angst hinzu. Sie versucht noch panisch zu leugnen, daß sie sich über Hydes Weggang freue, doch zu spät; Hyde schreit sie

an und packt sie an der Gurgel. Ivys Gesichtsausdruck spiegelt nun endgültig ihre Angst wider und die Figur des flehenden Engels wird passend hierzu deutlicher im Bild sichtbar. Voller Angst weicht Ivy vor Hyde zurück, während er ihr droht. Sie wisse nicht, wenn er wieder zurückkommen werde, es könne jederzeit passieren. Aber wenn dann nicht alles in Ordnung wäre, würde er sie spüren lassen, was wahres Grauen bedeute. Dann schubst er Ivy zur Seite und beginnt, sich vor dem Spiegel zu frisieren.



Beeindruckend: Schauspiel und Bildsprache

er sie, zieht Ivy zu sich auf einen Stuhl hinunter und küsst ihre Brust, während Ivy gegen Ekel und Tränen kämpft.

Dann eröffnet er ihr, daß er heute noch bei ihr bleiben und den Abend mit ihr verbringen würde. Dies sei doch, was sie sich wünsche, oder? Hyde zwingt Ivy, dies zu bestätigen, was sie in ihrer Angst auch tut, mit beinahe versagender Stimme.



An diesen Darstellern kann man sich nicht sattsehen

an ihr Bein und in übertriebenem Sarkasmus sagt er, ihr Strumpfband sei zu eng und dies würde ihrem zarten Fleische schaden. Mit diesen Worten endet die Szene - übrigens eine Provokation, den die Bezeichnung des *zarten Fleisches* war bereits auf Basis des Drehbuches von Colonel Joy, dem gefürchteten Zensor der Filmindustrie, beanstandet worden, aber Mamoulian ließ sie nicht nur in dem Film drin, sondern Fredric March ruft sie auch noch laut hinaus, als Höhepunkt der gesamten eindringlichen Szene.

Diese lange Szene gehört zum Besten, was Hollywood im Jahr 1931 zu bieten hatte. Szenenwechsel. Dr. Jekyll ist in seinem Laboratorium, verständlicherweise von Zweifeln geplagt. Er möchte jetzt Schluß machen mit Mr. Hyde, nie mehr durch die Hintertür ins Haus schleichen. Und gegenüber Ivy plagt ihn sein Gewissen. Er beauftragt Poole, Ivy

Ivy fragt ihren Peiniger, ob er sie jetzt alleinlassen werde, noch heute. Hierbei vermeidet sie nur knapp einen Ausdruck der Freude um ihre Mundwinkel, was Miriam Hopkins grandios vermittelt. Zu spät bemerkt sie, daß diese Frage ein Fehler war, denn nun wird Hyde endgültig klar, wie sehr sie sich nach seinem Verschwinden sehnt.

An dieser Stelle gibt es einen ersten Schnitt innerhalb dieser Szene. Dieser war notwendig, um Miriam Hopkins' Augen feuchte Angststränen zu verleihen, denn nun ist Ivy endgültig in Panik. Hyde beginnt mit ihrer Angst zu spielen und schließlich packt

Nun kann Ivy ihre Tränen nicht mehr zurückhalten. Sie wendet ihr schluchzend ihr Gesicht ab, während Hyde sie festhält und ihr für diesen Abend einen fulminanten Abschied ankündigt. Er spielt wieder mit ihrer Furcht und diesmal zwingt er sie, ihre Vorfremde auf seine Rückkehr zu zeigen, indem sie vor ihm tanzt und ihr Lied, „Champagne Ivy“, singt. Ivy tut, wie ihr geheißen, doch nach einigen Takten bricht sie unter schallendem Gelächter Hydys weinend auf ihrem Bett zusammen.

Der lachende Sexbold läuft zu ihrem Bett und seine bisherigen Gewaltandrohungen schlagen um in sexuelle Nötigung. Er greift

einen Brief mit Geld zu überbringen. Er erwartet keine Antwort, denn er möchte dieses dunkle Kapitel ein für allemal beenden. Er fährt zu den Carews und schafft es auch tatsächlich, General Carew das Einverständnis für eine baldige Heirat abzurufen. Alles wird gut?

Dr. Jekyll glaubt fest daran und der Zuschauer soll dies auch tun. Beschwingt geht Dr. Jekyll nach Hause und Rouben Mamoulian tut alles, damit dieser Funken der guten Laune auf den Zuschauer überspringt. Dr. Jekyll überbringt seinem Butler Poole die gute Nachricht nicht nur, sondern er jubiliert sie hinaus. Das Interieur seines Hauses wird nun aus einer anderen Perspektive gezeigt und das bislang eher räumliche Enge ausstrahlende Gebäude wird nun zu einem Palast mit unglaublich hohen Wänden voller Bücherregale, Marmor, Wandteppichen und anderen Symbolen des Reichtums und eines sorglosen Lebens. Poole freut sich mit Dr. Jekyll und für den Ausdruck der Freude schwenkt Mamoulian wieder kurz in die subjektive Kamera aus Jekylls Sicht um, damit sich Poole auch mit *uns* freut. Jekyll setzt sich an seine Orgel und beginnt ein fröhliches Lied zu spielen. Ein Close-Up auf sein glückliches und zum Himmel gewandtes Gesicht prangt auf der Leinwand und die Musik wird immer beschwingter, während Jekylls Finger über die Manuale der Orgel zu tanzen scheinen. Ein Wandleuchter voller Kerzen wird in Großaufnahme gezeigt, er unterstreicht die festliche Stimmung. Bilder einer Statue und einer lächelnden römischen Büste folgen. Dann erneut das entrückte Lächeln Pooles. Dann zeigt uns Mamoulian das flackernde Kaminfeuer, was ein wenig irritiert - doch bevor wir Zeit haben, darüber nachzudenken, kündigt Poole den Besuch Ivy Pearsons an. Die positive Stimmung, welche Mamoulian während der letzten Minuten kunstvoll aufbaute, wird nun von ihm innerhalb weniger Sekunden wieder zertrümmert.

Ivy erkennt in Dr. Jekyll sofort ihren schönen Retter von einst wieder. Jekyll ist peinlich berührt, verhält sich reserviert. Als sich Ivy die Kleider vom Leibe reißt und Jekyll die Spuren von Mr. Hydys Peitsche auf ihrem Rücken zeigt, ihm ihr Leid klagt und auch schildert, daß sie versuchte, sich das Leben zu nehmen, verliert Dr. Jekyll jedoch zunehmend die Fassung. Das Grauen holt nun auch ihn ein - beachten Sie Fredric Marchs verkniffenes Gesicht, als Ivy vor seinen Füßen kniet und er ihren Kopf streichelt, es ist gezeichnet von der auf seinen Schultern ruhenden Last und der Entschlossenheit, daß dies alles ein Ende haben muß. // Eine Anekdote am Rande: Es war angedacht, dieser Szene explizite sexuelle Anspielungen zu verleihen. Schließlich war Ivy schon immer verrückt nach Dr. Jekyll gewesen und sie braucht jemand, der sie beschützt und an den sie sich anlehnen kann. Das Skript sah vor, daß Ivy, während ihr Kopf in Jekylls Schoß ruht, ihm unter Tränen ein eindeutiges sexuelles Angebot macht: „Nehmt mich! Warum nehmt ihr mich nicht! Ihr wolltet es einst tun und warum nehmt ihr mich nicht jetzt, wenn ihr es wünscht!“ Diese Zeilen waren zuviel für Colonel Joy und er verlangte eindringlich und bestimmt, daß die Worte nicht ausgesprochen würden. Im fertigen Film ist Miriam Hopkins dann auch tatsächlich still. Aber achten Sie auf ihre Körpersprache. Sie transportiert die Worte ins Publikum, ohne sie auszusprechen. Sie küsst sogar Jekylls Hand, die in seinem Schoß ruht. Der Rest des anzüglichen Dialogs ist jedoch wieder enthalten, verdeckt durch den Mantel der Zweideutigkeit. Ivy schaut hier unterwürfig zu Jekyll auf und sagt, sie werde alles tun, was er von ihr verlange. Sie werde arbeiten, sie werde seine Sklavin sein und sie werde ihn lieben. Jekyll nimmt ihr Gesicht in seine Hände, zieht sie zu einem Kuß zu sich empor, doch er verharrt



Ivy sucht Schutz bei Dr. Jekyll

und läßt sie wieder los. Beinahe wäre er der Versuchung erlegen. Er gewinnt wieder seine Fassung und verspricht Ivy, daß Hyde sie nie wieder belästigen werde.

Am folgenden Abend hat Dr. Jekyll erneut einen Termin bei den Carews, denn der General möchte die baldige Hochzeit seiner Tochter seinen Freunden bekannt geben. Dr. Jekyll begibt sich zu Fuß zu Carews Haus und hierbei durchquert er einen Park.

Dort hört er eine Nachtigall. Jekyll läßt sich auf einer Bank nieder, um die Schönheit des Singvogels und seines Gesangs zu genießen. Er zitiert hierzu einige Zeilen aus *Ode to a Nightingale* von John Keats. „Du stirbst nicht, Vogel, du lebst ewiglich!“

Doch kaum hat Dr. Jekyll die Worte ausgesprochen, sieht er eine schwarze Katze, welche zu dem Vogel schleicht. Jekyll muß machtlos dabei zuschauen, wie sich die Katze auf die Nachtigall stürzt. Der Gesang des Vogels verstummt.



Die dritte Verwandlung

Der Tod des Vogels setzt eine erneute Verwandlung Dr. Jekylls in Gang. Mamoulian und Struss verfahren hierbei nach bewährtem Muster und setzen erneut den Rot-/Grünfilter, eine Kamerafahrt zu den Händen Jekylls sowie einen versteckten Schnitt ein. Der Schnitt ist jedoch noch gelungener als jene der letzten Transformation, denn diesmal ist er auch für geübte Augen nur sehr schwer zu entdecken.

Mr. Hyde ist wieder zurück. Die Veranstaltung General Carews wird ohne den Bräutigam stattfinden müssen.

Ivy begießt indes das vermeintliche Verschwinden Hydes mit einer Flasche Champus.

Sie hebt das Glas und spricht einen Toast auf Dr. Jekyll, den sie ihren Engel nennt. Aber sie hat sich zu früh gefreut, denn hinter ihrem Rücken öffnet bereits der Teufel leise die Tür. Schockiert fällt Ivy das Glas aus der Hand, als sich Mr. Hyde ihr wortlos nähert. Hier wechselt Mamoulian wieder in die subjektive Kamera und zeigt Hyde, wie er sich langsam, aber beständig, der Kamera nähert, sein schräg von unten beleuchtetes Gesicht gleicht der Fratze eines Dämonen.



Gemälde und Statue: Ivys Leben und Sterben

Hyde ist sehr verärgert darüber, daß sich Ivy vor die Füße Jekylls warf, des Mannes, welchen er hasse wie nichts anderes auf der Welt. Mit den Worten, er würde ihr einen neuen Liebhaber zeigen, legt er seine Hände um Ivys Hals. Dieser Liebhaber ist der Tod.

Ivy versucht noch zu fliehen, aber Hyde läßt ihr keine Chance. Er erwürgt sie in ihrem Schlafzimmer. Auch dies ist eine für die Verhältnisse des Jahres 1931 hammerharte Szene, denn es war damals nicht üblich, einen Mord vor der Kamera zu zeigen. Hyde würgt Ivy, bis sie tot zu Boden sinkt. Er läßt nicht von ihr ab, sondern

taucht nach unten aus dem Bild und gibt den Blick auf eine weitere Statue frei. Es ist die Statue eines Engels, der eine unbekleidete Frau in seine Arme nimmt, um sie ins Reich Gottes zu geleiten. Hinter der Statue können Sie wieder zwei Aktgemälde erkennen, Sinnbilder für das Leben, welches Ivy führte und sie in Hydes Arme trieb.

Die Nachbarn wurden auf den Lärm in Ivys aufmerksam und versammeln sich bereits im Treppenhaus. Hyde tritt die Flucht an und turnt das Treppenhaus über die Geländer hinab. Dies war selbstverständlich nicht Fredric March selbst, sondern ein Stuntman. Wer Hyde im Weg steht, wird von ihm niedergeschlagen. So gelingt ihm die Flucht bis zum Hintereingang von Jekylls Haus.

Doch wo ist der Schlüssel zur Hintertür? Den hatte Dr. Jekyll weggeworfen, als er beschloß, daß Hydés Treiben ein Ende haben soll. Bleibt nur der Weg durch die Vordertür, doch Poole knallt sie ihm umgehend wieder vor der Nase zu und weigert sich, Hyde einzulassen. Ein Einbruch ist wegen eines in der Nähe befindlichen Polizisten auch nicht möglich. Also verläßt Hyde den Ort wieder.

General Carew ist inzwischen sehr ungehalten über das Fernbleiben Jekylls. Er annulliert seine Erlaubnis zur Heirat nicht nur, sondern er verbietet Muriel sogar, Jekyll jemals wiederzusehen.

Nach der Rückkehr von Carews mißlungener Party erhält Dr. Lanyon einen mysteriösen Brief. Darin bittet ihn Jekyll, sich in sein Laboratorium zu gehen und eine Phiole des geheimnisvollen Elixirs zu suchen. Dies möge er an sich nehmen und sich nach Hause begeben. Im Laufe des späten Abends würde ein Fremder bei ihm erscheinen und diesem möge er das Elixir übergeben.

Dr. Lanyon tut, was ihm aufgetragen wurde. Später taucht Hyde bei ihm auf und verlangt die Herausgabe des Paketes. Doch Dr. Lanyon fürchtet, Hyde habe Dr. Jekyll etwas angetan und verweigert die Herausgabe, ohne daß er sich zuvor vom Wohlbefinden Jekylls überzeugen könne. Seiner Forderung verleiht er mit einer Pistole Nachdruck und so sieht sich Hyde gezwungen, das Elixir vor Lanyons Augen zu trinken.

Bei Hydés Verwandlung in Dr. Jekyll kommen ausschließlich herkömmliche Überblendungen zum Einsatz. Wir sehen sein Gesicht in einem Close-Up, als das Elixir zu wirken beginnt und in mehreren Stufen verwandelt sich Hyde in Dr. Jekyll zurück. Hier war wieder der Einsatz der Graflex-Kamera vonnöten, allerdings sind die Übergänge bei weitem nicht von der Perfektion wie bislang von dem Film gewohnt. Dies ist aber auch nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, daß diese Verwandlung ungleich komplizierter zu bewerkstelligen war als die vorherigen. Einen Oberkörper und einen Ellbogen in die korrekte Sitzhaltung zu bringen ist eine Sache, aber die Mimik eines Gesichtes ist schwieriger. Außerdem zeigt Mamoulian hier keine Überblendungen von Standbildern, sondern ein bewegtes Gesicht. Die Überblendungen mögen nicht perfekt sein, aber für ihre Zeit gehörten sie mit zu den Besten.

Stunden später hat Dr. Jekyll seinem Freund alles erzählt. Auch den Mord an Ivy verschwieg er nicht. Doch Lanyon verzeiht ihm nicht. Jekyll habe die schlimmste aller Blasphemien begangen und kein Mitleid zu erwarten. Jekyll verspricht, das in ihm schlummern- de Ungeheuer zu bekämpfen, nie mehr das Elixir zu mischen und Muriel freizugeben.

Diese Szene ist wie eine Verurteilung vor Gericht inszeniert. Mamoulian ließ Lanyons Schreibtisch auf einen Sockel stellen. Auch Dr. Lanyons Stuhl steht auf dem Sockel, doch dieser wurde noch zusätzlich mit Holzlatten unterlegt, damit Holmes Herbert eine noch zusätzlich überhöhte Position einnehmen konnte. Fredric March saß somit zwar auf einem Stuhl vor ihm, aber um einiges tiefer, so daß es den Eindruck erweckt, Holmes blicke wie ein urteilender Richter auf den Delinquenten herab.

Am nächsten Abend traut sich Dr. Jekyll zum Hause der Carews. Er bittet Muriel um Verzeihung und sagt, er würde sie freigeben - doch Muriel akzeptiert dies nicht, sie liebt ihn noch immer und möchte ihm helfen. Jekyll sinkt vor ihr auf die Knie und weint in ihren Schoß, so wie es einst Ivy mit ihm tat. In einer langen, melodramatischen Szene voller Tränen, Liebesgeständnisse und Flehen zu Gott löst Jekyll die Verlobung mit Muriel als Beweis seiner Liebe und Sühne für seine Verbrechen. Am Ende sinkt Muriel geschwächt nieder, ihr Arm sinkt auf die Tasten ihres Pianos und ein dissonanter Akkord erschallt, einem Ausrufezeichen gleich, welches die Szene abschließt und betont.

In dieser Szene hat Mamoulian es wieder zu sehr übertrieben, der Pathos trieft und der Herzschmerz überrennt den guten Geschmack. Selbst die Kerzen weinen Tränen geschmol-

zenen Wachses. Beim Re-Release im Jahr 1935 wurde diese Szene um zwei Minuten gekürzt - leider jedoch auch der Schlußakkord, das einzige wirkliche inszenatorische Glanzlicht dieser schwülstigen Minuten.

Seit der letzten Verwandlungsszene sind etliche Minuten der Laufzeit des Films vergangen und das schleichende Gefühl drängt sich auf, daß das Skript inzwischen seine Munition verschossen hat und die Handlung nur noch zu ihrem Ende bringen möchte. Qualitativ baute der bislang mehrheitliche hervorragende Film in den letzten Minuten des epochalen Selbstmitleids und der lautstarken Reue massiv ab.

Beim Verlassen des Anwesens übermannen Jekyll erneut die Gefühle - und er weckt somit wieder Mr. Hyde. Jetzt wird der Film wieder gut und belohnt uns dafür, daß wir die letzten Minuten durchgehalten haben.



Hyde nach der vierten Verwandlung

Bei der jetzt einsetzenden Verwandlung, die vor Muriels Terrassenfenster stattfindet, beschreitet Mamoulian einen neuen Weg. Dieses Mal gibt es keine aufwendigen Verwandlungseffekte. Lediglich die Hand Jekylls verfärbt sich durch den mittlerweile gut bekannten Filtertrick. Danach jedoch sieht man den in Umhang und Zylinder gekleideten Jekyll nur noch von hinten, gegen eine Säule gelehnt. Der Umriß Jekylls scheint plötzlich zu wachsen, er wird größer und größer und dann steht plötzlich Hyde vor uns. Unspektakulär inszeniert, aber effektiv in der Wirkung.

Hyde öffnet die Terrassentür und schleicht

zu der weinenden Muriel. Dann packt er sie, sie schreit, er versucht sie zum Kuß zu zwingen. General Carew und sein Diener Hobson eilen zur Hilfe und es kommt zu einem Handgemenge, in dessen Verlauf Hyde durch die Glasscheibe hindurch ins Freie hechtet. Der Fenstersprung wurde selbstverständlich nicht von dem echten Fredric March durchgeführt, sondern auch hier kam ein Stuntman zum Einsatz. Aber dafür war das Glas echt.

Im Freien geht das Handgemenge weiter und in dessen Verlauf tötet Mr. Hyde den alten General. Er schlägt ihn mit seinem Spazierstock tot und seine Schläge sind so hart, daß der Stock dabei zerbricht.

Nachbarn rufen um Hilfe und erneut ist Hyde auf der Flucht. Diesmal ist ihm jedoch die Polizei dicht auf den Fersen. Während der nun folgenden Verfolgungsjagd durch die nächtlichen Straßen Londons ist vor allen eine Einstellung bemerkenswert, in welcher erst Jekyll und danach seine Verfolger vor einer angestrahlten Hauswand vorbeilaufen. Als sie das Bild verlassen, bleiben ihre Schatten an der Hauswand erhalten und wachsen zunehmend in die Höhe. Dies ist ein sehr expressionistischer Effekt, den Rouben Mamoulian einige Jahre zuvor für die Bühnenszenierung von *Porgy & Bess* entwickelte.

Seine Flucht führt Hyde zurück in Dr. Jekylls Laboratorium. Er möchte das Elixier trinken und so seinen Verfolgern entinnen. Doch er hat die Rechnung ohne Dr. Lanyon gemacht. Dieser trifft am Schauplatz des Mordes ein und identifiziert den abgebrochenen Griff der Mordwaffe als zu Dr. Jekylls Spazierstock zugehörig.

Lanyon führt die anwesenden Polizisten zu Dr. Jekyll, der wieder in seiner ursprünglichen Gestalt in seinem Laboratorium weilt. Die Polizisten wollen Lanyon erst nicht glauben, daß es sich bei dem Gesuchten um Dr. Jekyll handelt, doch dann passiert es erneut: Dr. Jekyll verwandelt sich spontan in Mr. Hyde.

Dieses Mal ist die Hyde-Maske extrem. Beinahe zu extrem. Jeder Quadratzentimeter von Fredric Marchs Gesicht wurde überklebt oder verformt und dies so sehr, daß Fredric March hierbei deutliche Schmerzen litt. Nach den Aufnahmen des Finales war Fredric March ein

Fall für das Krankenhaus, in welchem er drei Wochen verbrachte. Um ein Haar wäre er dauerhaft entstellt und seine Karriere hierdurch beendet worden.

Im Laufe einer letzten großen Keilerei mit einem ganzen Rudel Polizisten zückt Hyde schließlich ein Messer und wird von den Gesetzeshütern erschossen. Beachten Sie hierbei das Skelett, welches dem Todesschützen über die Schulter zu schauen scheint.

Hyde fällt auf den Tisch des Laboratoriums und stirbt. Ein letztes Mal setzt die Transformation ein, bis schließlich die Leiche Dr. Jekylls vor den Anwesenden liegt. Die Kamera zieht sich vom Antlitz des Toten zurück, immer weiter, bis hinter Dr. Jekylls Kessel, der wieder von Flammen umlodert wird und in dem die Suppe brodelt. Dies ist die letzte Einstellung des Films, ein Symbol für Jekylls Seele, die fortan in der Hölle schmoren wird.



Die fünfte Verwandlung

Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931) erlebte seine Uraufführung am Abend des 31. Dezembers 1931 im Rivoli, am Broadway von New York. Die Kritiker liebten den Film sogleich und priesen das Schauspiel und die technische Leistung. Vor allem letztere bezeichneten sie als wegweisend.

Der Film spielte innerhalb der ersten Woche bereits 67.100 Dollar ein und legte somit den bis dato erfolgreichsten Filmstart aller Zeiten auf das Parkett. Dieser Trend sollte sich 1932 fortsetzen, denn auch hier gehörte er noch zu den erfolgreichsten Filmen des Jahres - und hier bekam er schwere Konkurrenz, wie wir in den nächsten Kapiteln dieses Buches noch erfahren werden. Die *New York Times* bezeichnete **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)** als einen der fünf besten Filme, welche Hollywood in diesem Jahr auf die Leinwand gebracht habe. Der Film wurde als bester Film beim Filmfestival von Venedig ausgezeichnet und March als bester Darsteller gekrönt. Fredric March wurde ebenso für den Oscar als bester männlicher Hauptdarsteller nominiert und gewann die Trophäe bei der Preisverleihung am 18. November 1932 schließlich auch. Allerdings musste er sie sich mit Wallace Beery teilen, der für seine Rolle in *The Champ (1932)* nominiert war und bei den Wahlen nur eine Stimme hinter Fredric March zurücklag, was nach den Regeln der Academy mit einem Unentschieden gleichzusetzen war. Karl Struss wurde ebenso für die beste Kamera nominiert, ging jedoch leer aus. Gleiches gilt für Pery Heath und Samuel Hoffenstein, denen ihr Drehbuch eine Nominierung einbrachte.

Kritik und Publikum mögen begeistert gewesen sein, aber auf die Zensoren traf dies noch lange nicht zu. Colonel Joy hatte schon nach Sichtung des vorgelegten Drehbuches Bedenken bei Dialogen angemeldet. Er beanstandete Teile der Charakterisierung Hydes, vor allem seine Ausdrucksweise. Hyde bezeichnete Ivy im Skript wiederholt als „Schlampe“ oder „dreckige Hure“. Auch war im Skript eine Szene vorgesehen, in welcher Hyde eine Katze im Fluß ertränkt und diese Szene mußte auf Joys Verlangen aus dem Skript gestrichen werden. Außerdem kritisierte Joy in hohem Maße die Szenen voller Sex und Gewalt, in welchen Ivy von Hyde mißhandelt wird. Einwände gegen den Striptease hatte er jedoch keine - was auch nicht verwunderlich ist, denn dieser ist im Skript nicht explizit beschrieben und eine alleinige Idee von Rouben Mamoulian.

Colonel Joy wohnte der Vorpremiere des Films am 13. Dezember 1931 bei. Seine Reaktion war nicht so negativ, wie ursprünglich erwartet. Gegen die gezeigten Brutalitäten und die Lüsternheit Hydes hatte er nichts einzuwenden, denn seiner Meinung nach konnten diese

Szenen erlaubt werden, da sie auf einem Klassiker der Literatur beruhen. Allerdings zeigte er sich besorgt darüber, wie die lokalen Zensoren der einzelnen Bundesstaaten darauf reagieren könnten, von der Öffentlichkeit ganz zu schweigen. Er beanstandete jedoch Ivys Striptease in hohem Maße. Er sei viel zu lang und man könne bei Dr. Jekyll definitive Vorfreude auf das erkennen, was der Entkleidung der Dame folgen würde. Er verfügte, daß der komplette Striptease massiv gekürzt werde, Dr. Jekyll dürfe nicht hinsehen und schon gar nicht dürfe das Publikum den Eindruck haben, Ivy habe sich völlig vor Dr. Jekyll entblößt. Aber das allerschlimmste an der Szene sei, daß sie augenscheinlich nur gedreht worden wäre, um das Publikum anzusprechen.

Paramount ignorierte Colonel Joys Auflagen völlig und brachte die Szene am 31. Dezember ungekürzt in die Kinos.

Die Reaktionen der Zensurbehörden der einzelnen amerikanischen Bundesstaaten und im Ausland fielen entsprechend aus.

In Massachussetts verlangte der Zensor, daß an allen Sonntagsaufführungen sämtliche Einstellungen, in welchen Gemälde nackter Frauen zu sehen waren, gekürzt würden.

In Illinois mussten alle Szenen entfernt werden, in denen sich Ivy entkleidet, ebenso durfte ihr lasziv schwingendes Bein nicht zu sehen sein. Der Ausdruck „zartes Fleisch“ durfte nicht zu hören sein, ebensowenig Ivys Angstschreie in der Szene ihrer Ermordung. Außerdem wurde die Stelle entfernt, in welcher Hyde Ivy auf die Brust küsst sowie die Szene, in welcher er Ivy erwürgt. Für die Veröffentlichung in Großbritannien mussten alle Szenen erotischen Inhalts entfernt werden - also nahezu alle Szenen, in welchen Miriam Hopkins zu sehen war.

In Japan wurde die Szene mit Ivys Ermordung fast vollständig entfernt, ebenso Ivys Striptease, der allerdings in fast allen ausländischen Fassungen fehlte.

In Deutschland machte man Nägel mit Köpfen und verbot den Film einige Monate, nachdem er angelaufen war, gleich ganz. **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)** war der erste Film, der nach der Machtergreifung Hitlers im Jahre 1933 aus den deutschen Kinos verbannt wurde.

In den meisten Teilen der USA wurde der Film jedoch weitgehend unbehelligt gezeigt. Durch **Frankenstein (1931)** waren die erste Wellen der Hysterie an dem erst später veröffentlichten **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)** vorbeigegangen und durch die überragenden Kritiken und den nicht zu leugnenden Kunstgehalt des Filmes waren die Reaktion etwas gemäßiger. Natürlich gab es Proteste gegen den Film, aber sie waren schwächer als noch zuvor bei James Whales Film. **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)** wurde auch vielerorts zusammen mit **Frankenstein (1931)** in nächtlichen Horror-Doppelvorstellungen gezeigt, was sich als sehr erfolgreiche Kombination entpuppte. Paramount Publix nutzte dieser Erfolg jedoch nichts mehr. Wenige Monate nach der Premiere des Films war Paramount Publix bankrott.

Die deftigsten Zensurmaßnahmen hatte **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)** jedoch noch vor sich. Der Film sollte 1935 eine flächendeckende Wiederaufführung erleben. Das war soweit kein Problem, doch inzwischen hatten sich die Maßstäbe bei der Zensur geändert und der Film musste erneut vorgelegt werden. Dieses Mal traf es den Film dann jedoch heftig, was noch dadurch verschlimmert wurde, daß der Film einigen Mitarbeitern Paramounts als zu lang oder auch qualitativ zu schlecht erschien, um ihn ungeschoren davonkommen zu lassen. Insgesamt wurde der Film um ganze 14 Minuten gekürzt. Darunter waren:

- 2 Minuten und 25 Sekunden der genialen Eröffnungssequenz,
- die inzwischen als blasphemisch gewertete Heilungsszene des gehbehinderten Mädchens,
- fast der komplette Striptease sowie die Szenen, in welchen Miriam Hopkins unbekleidet im Bett liegt und Dr. Jekyll verführt,
- der komplette sechseinhalb Minuten andauernde Teil zwischen der ersten Transformation Jekylls in Mr. Hyde bis hin zu der Stelle, als Mr. Hyde erstmals das Haus

verläßt (was auch zur Folge hatte, daß noch heute viele Rezensenten von lediglich vier Verwandlungen sprechen),

- die gleiche danach folgende Szene, in welcher Hyde sich den Regen ins Gesicht prasseln läßt, denn dies setzte man mit einer Taufe gleich,
- „zartes Fleisch“
- die Szene, in welcher die Katze die Nachtigall fängt,
- weite Teile des Dialogs zwischen Hyde und Ivy, kurz bevor er sie tötet,
- der größte Teil des Trennungsdialogs zwischen Dr. Jekyll und Muriel
- und noch einige kleinere Stellen mehr.

Dies waren schon keine Einschnitte mehr, sondern es waren Verstümmelungen, die den Film jeglicher Qualität beraubten. Aber es sollte noch schlimmer kommen. Zu Beginn der 40er Jahre plante MGM, ein Remake des Films zu veröffentlichen. Da es als schwierig erschien, den berühmten Vorgänger zu übertrumpfen und MGM eine erneute Vermarktung des Originals vermeiden wollte, kaufte man einfach die Rechte an **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)**, zog alle im Umlauf befindlichen Kopien ein und schloß den Film in den eigenen Archiven weg. Somit war die Bahn frei für den wesentlich schlechteren Abklatsch **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1941)**. MGM hielt Mamoulians Original bis Mitte der 60er Jahre unter Verschuß.

Glücklicherweise überlebten die 1935 aus dem Film herausgeschnittenen Teile bis gegen Ende des Jahrhunderts, einzige Ausnahme sind hier Teile von Ivy Pearsons Striptease. Aber so konnte der Film knapp 70 Jahre nach seiner Premiere schließlich wieder auf 96 Minuten Laufzeit restauriert werden.

Wenn Sie die Gelegenheit haben sollten, **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)** zu sehen, sollten Sie diese nicht versäumen. Sofern es sich um die restaurierte Version handelt, haben Sie hier die Möglichkeit, einen der mutigsten Filme zu sehen, die Hollywood während seiner goldenen Jahre produzierte. Und nicht nur das, er gehört auch zu den besten Filmen jener Zeit. Die Geschichte um Dr. Jekyll und Mr. Hyde mag heute als angestaubt erscheinen und den größten Teil ihres Reizes verloren haben, aber technisch und künstlerisch ist **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)** den heute populäreren Produktionen Universals **Dracula (1930)** und **Frankenstein (1931)** deutlich überlegen.

Kapitel 52

1931

Im Jahr 1931 kam Bewegung in die Filmindustrie. Der Tonfilm war endgültig adaptiert und der Umgang damit erprobt, was sich in einer erneuten Faszination des Publikums und einer Vielzahl hochwertiger Produktionen äußerte. Charlie Chaplin brachte *City Lights: A Comedy Romance in Pantomime (1931)* auf die Leinwand. Georg Wilhelm Pabst zeigte *Die Dreigroschenoper (1931)*. Es war auch das Jahr, in welchem Friedrich Wilhelm Murnau tödlich verunglückte. Den Academy Award seines Films *Tabu (1931)* für die beste Kamera konnte er nicht mehr miterleben. Da die Verleihung der Statuette erst am 10. November 1931 stattfand, weil im November des Vorjahres die Auszeichnungen für die Jahre 1929 und 1930 gemeinsam vergeben worden waren, befanden sich unter den Anwärtern auf die Trophäe dieses Jahr fast ausschließlich Filme, welche 1931 uraufgeführt worden waren. Unter ihnen war auch **Svengali (1931)**, der mit zwei Nominierungen für die beste künstlerische Leitung und die beste Kamera geehrt wurde. Der Abstauber dieses Jahres war der Western *Cimarron (1931)*, der in sieben der insgesamt acht Kategorien nominiert war und schließlich die Preise für die beste künstlerische Leitung, die beste Drehbuchadaption und den besten Film erhielt.

Das Horrorgenre erlebte einen noch nie dagewesenen Höhenflug. Der Erfolg von **Dracula (1930)** läutete eine Renaissance des Horrorfilms ein, sowohl in kommerzieller als auch in qualitativer Hinsicht. 1931 war kein Jahr, in welchem ein übermäßig erhöhter Ausstoß an Filmen zu verzeichnen gewesen wäre. Es wurden gerade mal 23 entsprechende Filme und Serials in Europa und den USA produziert, aber daß fast ein Drittel aller den Horror berührenden Filme dieses Jahres von einer überragenden Qualität war, ist beeindruckend. Diese sechs Meisterwerke, **Dracula (1930)**, **Drácula (1931)**, **M (1931)**, **Svengali (1931)**, **Frankenstein (1931)** und **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)** haben wir bereits ausführlich besprochen und in diesem Kapitel wollen wir uns den 17 unbedeutenderen Horrorstreifen widmen, welche die Tore der Traumfabriken innerhalb dieses Jahres verließen.

The Bells (1931)¹ ist eine Neuverfilmung von Henry Irvings Geschichte, die inhaltlich der uns bereits bekannten Filmversion **The Bells (1926)** mit Lionel Barrymore und Boris Karloff stark gleicht. Der elsässische Wirtshausbesitzer Mathias tötet einen reichen Polen, um sich aus einer finanziellen Notlage zu retten. Der Bruder des Getöteten heuert einen Hypnotiseur an und fortan wird Mathias von alptraumhaften Visionen des Mordes geplagt, die ihn schließlich in sein Verderben stürzen. Der filmhistorisch interessanteste Aspekt dieses Films ist seine Musik, denn es handelt sich hierbei um die einzige Musik, welche von den berühmten Komponisten Gustav Holst explizit für einen Film komponiert worden war. Leider gilt **The Bells (1931)** als verschollen, ein schmerzhafter Verlust. Dies wird noch tragischer, wenn man bedenkt, daß der Film in drei verschiedenen Sprachfassungen gedreht

¹**The Bells** (*Chadwick, UK 1931, Regie: Harcourt Templeman, Drehbuch: C.H. Dand, Kamera: Eric Cross, Günther Krampf, künstlerische Leitung: Oscar Friedrich Wemdorff, Musik: Gustav Holst, Darsteller: Donald Calthrop, Jane Welsh, Edward Sinclair, O.B. Clarence, Wilfred Shine, Ralph Truman, Laufzeit: ca. 75 Minuten*)

wurde. die parallel gedrehte französische Fassung **Le juif polonais (1931)**² ist ebenfalls nicht mehr auffindbar, obwohl diese im Jahr 1937 ins englische synchronisiert und in amerikanischen Kinos gezeigt wurde.

The Cat's Out (1930)³ ist eine selten gezeigte *Silly Symphony* aus dem Hause Disney. In diesem Cartoon verläßt eine Katze eines Tages das Haus und wird zur Plage eines Vogels, dem sie sogar Schwanzfedern ausrupft. Als sie versucht, ihn von einer Wetterfahne herunterzuholen, stürzt sie vom Dach und geht K.O. Sie hat einen Alptraum, in welchem der Vogel zu einem großen Monster heranwächst, sich vervielfältigt und sich an der Katze rächt. Der Cartoon lebt in seiner zweiten Hälfte von gruseligen Darstellungen des Vogelmonsters und der Landschaft.

In **Creeping Shadows (1931)**⁴ erbt ein Mann ein großes Anwesen und wird von drei aus der Haft entlassenen Verbrechern gepeinigt, die sich an ihm rächen wollen. Ein Detektiv versucht daraufhin, den vermeintlichen Geistern den Garaus zu machen.

Creeping Shadows (1931) ist ein typischer Mysterythriller jener Tage, ein Ableger von *The Cat and the Canary*. Auf diesem Klassiker baute ebenfalls Edward Sedgwick's **A Dangerous Affair (1931)**⁵ auf, in welchem sich die Erben eines reichen Mannes in dessen geisterverseuchten Anwesen versammeln. Beide Filme sind nicht besonders nennenswert.

Nach **The Mysterious Dr. Fu Manchu (1929)** und **The Return of Dr. Fu Manchu (1930)** stand natürlich auch dieses Jahr wieder ein Film um Sax Rohmers kriminellen Chinesen auf dem Programm. Die diesjährige Reinkarnation der Franchise hieß **Daughter of the Dragon (1931)**⁶. Bei der im Titel genannten Dame handelt es sich um die wunderschöne Prinzessin Ling Moy. Fu Manchu ist ein weiteres Mal auf der Jagd nach der Weltherrschaft - und nicht nur das, er wohnt sogar direkt neben Ling Moys Unterkunft. Ling Moys Geliebter, Ah Kee, ist ein Geheimagent, welcher den obskuren Nachbarn dingfest machen möchte und da Geheimagenten natürlich Geheimsache sind, ahnt Ling Moy hiervon nichts. Ebenso ist ihr die Tatsache unbekannt, daß Fu Manchu ihr leiblicher Vater ist. Was wird Ling Moy tun, wenn sie erfährt, was wirklich um sie herum geschieht? Wird sie zu Ah Kee halten und die Welt retten oder ist sie ebenso böse wie ihr Vater?

Daughter of the Dragon (1931) ist ein wirrer Film, in welchem die Spannung nicht so recht aufkommen vermag. Von den drei *Fu Manchu*-Filmen Paramounts ist dieser Film definitiv der schlechteste. Aber er ist nicht uninteressant, denn die Rolle Sir John Petries ist mit Holmes Herbert besetzt, der auch Dr. Lanyon in **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)** darstellt.

Ein echter Geheimtip ist **Drums of Jeopardy (1931)**⁷. Dies ist eine kleine Independent-Produktion, die mit den Produktionswerten der großen Studios locker mithalten kann. Außerdem ist es ein liebenswerter Film, gut gemacht und spannend. Der Film erzählt die Geschichte um den russischen Dr. Boris Karlov (*Ha!*), der erfährt, daß sich seine Tochter

²**Le juif polonais**, aka **The Polish Jew** (*Chadwick, UK 1931, Regie: Jean Kemm, Drehbuch: C.H. Dand, Pierre Maudru, Kamera: Paul Cotteret, Robert Lefebvre, künstlerische Leitung: Jean d'Eaubonne, Darsteller: Pierre Maudru, André Sablon, Darsteller: Harry Baur, Simone Mareuil, Mady Berry, Jules Maurier, Geo Laby*)

³**The Cat's Out**, aka **The Cat's Nightmare**, aka **A Cat's Nightmare** (*Walt Disney Studios, USA 1931, Regie: Wilfred Jackson, Bildformat: 1.33:1, Laufzeit: ca. 7 Minuten*)

⁴**Creeping Shadows**, aka **The Limping Man** (*British International Pictures, USA 1931, Regie, Drehbuch: John Orton, Musik: Colin Wark, Darsteller: Lester Matthews, Franklin Dyal, Laufzeit: ca. 79 Minuten*)

⁵**A Dangerous Affair**, aka **The Ghost Walks** (*Columbia Pictures, USA 1931, Regie: Edward Sedgwick, Drehbuch: Howard J. Green, Kamera: Ted Tetzlaff, Darsteller: Jack Holt, Ralph Graves, Sally Blane, Susan Fleming*)

⁶**Daughter of the Dragon** (*Paramount, USA 1931, Regie: LLoad Corrigan, Drehbuch: Sidney Buchman, nach Motiven von Sax Rohmer, Kamera: Victor Milner, Darsteller: Anna May Wong, Warner Oland, Sessue Hayakawa, Bramwell Fletcher, Holmes Herbert, Bildformat: 1.37:1, Laufzeit: ca. 70 Minuten*)

⁷**Drums of Jeopardy**, aka **Drums of Terror** (*Tiffany Productions, USA 1931, Regie: George B. Seitz, Drehbuch: Florence Ryerson, Kamera: Arthur Reed, Darsteller: Warner Oland, June Collyer, Lloyd Hughes, Clara Blandick, Mischa Auer, Florence Lake, Laufzeit: ca. 68 Minuten*)

durch die Schuld eines reichen Mannes das Leben genommen habe. Zum Zeitpunkt ihres Todes trug sie das titelgebende Amulett, in welchem vier Rubine eingebettet sind, die der Legende nach den Tod bringen sollen. Oh, oh, das riecht nach hinterlistigem Mord. Karlov findet heraus, daß das todbringende Geschmeide der Familie Petrov gehört, heißen Anwärtern auf den russischen Thron. Daher beschließt Karlov, die vier Männer dieser Familie zu töten - dann stehen die Chancen gut, daß sich darunter auch der am Tod seiner Tochter schuldige Mann befindet.

Der Film fackelt schließlich ein Feuerwerk an schneller Action ab und es macht Freude, ihn sich anzusehen. Der Name „Boris Karlov“ kommt wohl auch nicht von ungefähr, denn der Regisseur George B. Seitz und Hauptdarsteller Warner Oland arbeiteten bereits einmal mit Boris Karloff zusammen. Der Film entstand, bevor Karloff mit **Frankenstein (1931)** berühmt wurde und Karlovs Name sorgte hinterher stets für Irritationen im Publikum. Ein schöner Film, den sie nicht verpassen sollten, wenn Sie die Chance haben, ihn zu sehen.

In **The Ghost Train (1931)**⁸ stranden einige Passagiere in einem verlassen Bahnhof mitten in der Einöde Cornwalls. Es heißt, dieser unheimliche Bahnhof werde von einem Geisterzug heimgesucht. Aber bald stellen sich die tatsächlichen Gründe hinter dem Spuk heraus: Waffenschmuggler.

Der Film basiert auf einem sehr erfolgreichen Bühnenstück von Arnold Ridley und er wurde seinerzeit vom Publikum auch gut aufgenommen. Jedoch galt der Film erst lange als verschollen und obwohl doch noch eine Kopie entdeckt wurde, machte dies niemand wirklich glücklich. Der Nitratfilm war zum Zeitpunkt seiner Entdeckung bereits so vergammelt, daß nur fünf Rollen restauriert werden konnten, zwei Rollen fehlen. Ton existiert nur zu den letzten drei Rollen des Films. Dies macht den Film, welcher seitdem beim British Film Institute eingesehen werden kann, zu einem frustrierenden Erlebnis.

Sir Henry fürchtet um sein Leben und so reisen der Meisterdetektiv Sherlock Holmes und sein Assistent Dr. Watson zu ihm, um das Geheimnis um **The Hound of the Baskervilles (1931)**⁹ zu lüften, eines mörderischen Hundes, der nachts geisterhaft leuchtet. Diese erste Tonfassung aus Großbritannien wird in zeitgenössischen Rezensionen als ausgesprochen hölzern kritisiert. Daher ist es wohl nicht weiter schlimm, daß der Film als nicht mehr auffindbar gilt. Das Drehbuch stammte übrigens aus der Feder von Edgar Wallace.

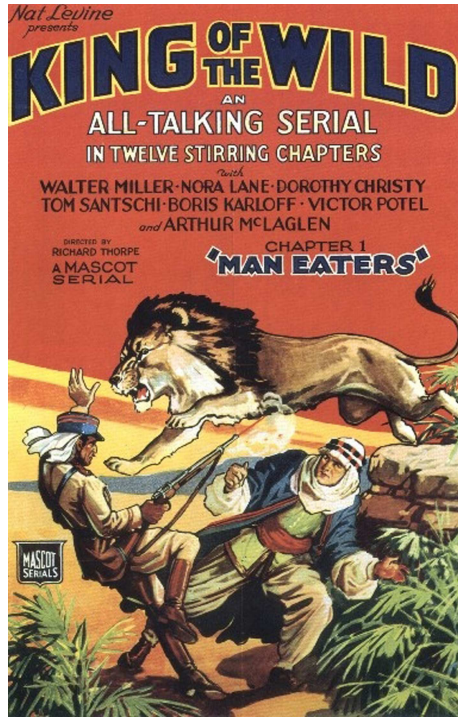
In dem aus zwölf Episoden bestehenden Cliffhanger-Serial **King of the Wild (1931)**¹⁰ spielt Walter Miller, ein in den 20er Jahren beliebter Serial-Star, einen Glücksritter, der fälschlicherweise des Mordes beschuldigt wird. Er verfolgt den wahren Mörder in den afri-

⁸**The Ghost Train** (*Gainsborough Pictures / Gaumont British, UK 1931, Regie: Walter Forde, Drehbuch: Angus MacPhail, Lajos Biró, nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Arnold Ridley, Kamera: Leslie Rowson, Darsteller: Jack Hulbert, Cicely Courtneidge, Ann Todd, Cyril Raymond, Laufzeit: ca. 72 Minuten*)

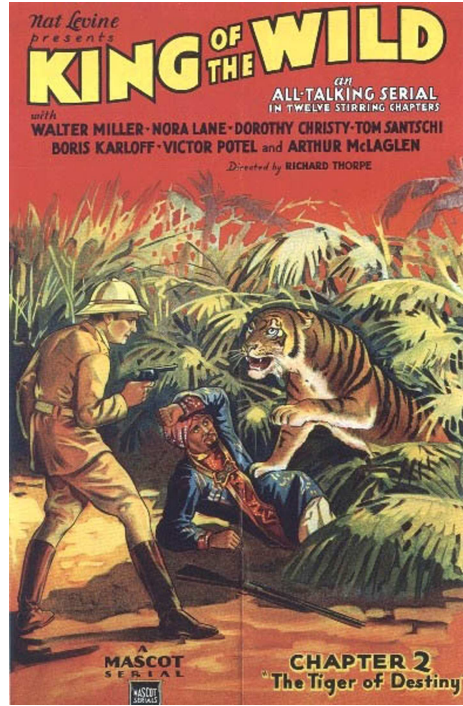
⁹**The Hound of the Baskervilles** (*Gaumont British, UK 1931, Regie: Gareth Gundry, Drehbuch: Edgar Wallace, nach dem gleichnamigen Roman von Sir Arthur Conan Doyle, Kamera: Bernard Knowles, Darsteller: Robert Rendel, Frederick Lloyd, Elizabeth Vaughn, John Stuart, Reginald Bach, Laufzeit: ca. 75 Minuten*)

¹⁰**King of the Wild** (*Mascot Pictures Corporation, USA 1931, Regie: Richard Thorpe, Kamera: Benjamin H. Kline, Edward A. Kull, Darsteller: Walter Miller, Nora Lane, Dorothy Christy, Tom Sant-schi, Boris Karloff, Victor Potel, Arthur McLaglen, Carroll Nye, Albert DeWinton, Bildformat: 1.37:1, Kapitel:*

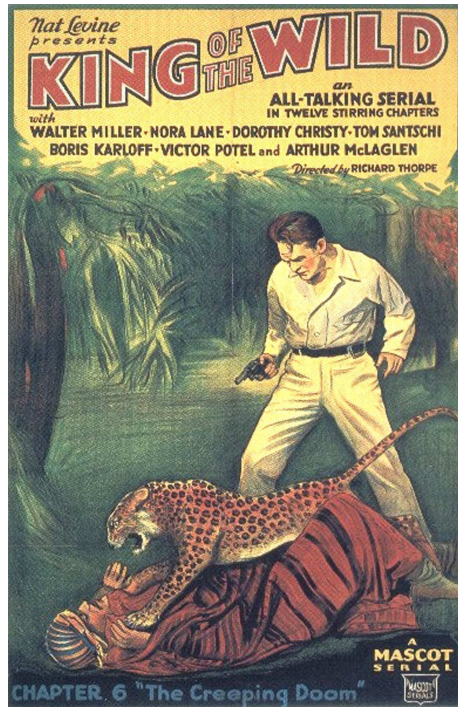
01 - *Man Eaters,*
02 - *Tiger of Destiny,*
03 - *The Avenging Horde,*
04 - *Secret of the Volcano,*
05 - *Pit of Peril,*
06 - *Creeping Doom,*
07 - *Sealed Lips,*
08 - *Jaws of the Jungle,*
09 - *Door of Dread,*
10 - *Leopard's Lair,*
11 - *The Fire of the Gods,*
12 - *Jungle Justice*)



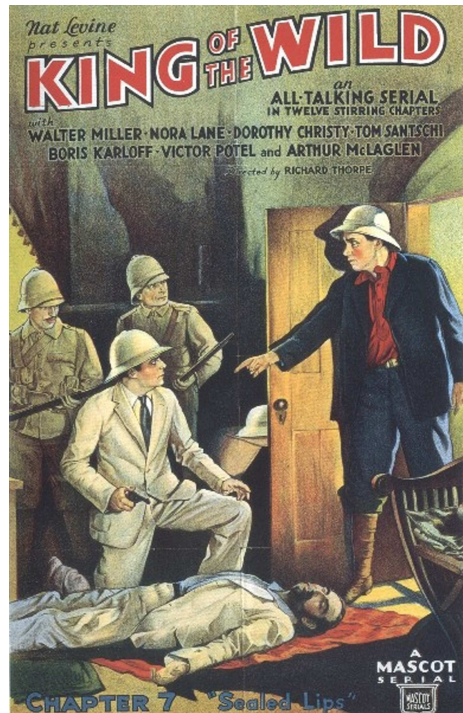
Fimlplakat der ersten Folge, USA 1931



Fimlplakat der zweiten Folge, USA 1931



Fimlplakat der sechsten Folge, USA 1931



Fimlplakat der siebten Folge, USA 1931

kanischen Dschungel, wo er auf ein Mädchen trifft, dessen Bruder über eine Mine voller Diamanten stolperte. **King of the Wild (1931)** ist kein purer Horror, sondern eine Abenteuererrie, die bewußt Elemente des Horrors einsetzt, um Furcht und Spannung zu erzeugen. Wir lernen Bimi kennen, eine Kreatur halb Mensch und halb Tier. Boris Karloff spielt einen unheimlichen und gemeinen Gesellen des Mörders, der in Manier von Frankensteins Ungeheuer den Bruder des Mädchens in eine Grube wirft, in welcher ein mensCHFressender Tiger auf sein Futter wartet (wobei **King of the Wild (1931)** jedoch vor **Frankenstein (1931)** entstand, die Ähnlichkeit ist eher zufällig und in Karloffs Erscheinung begründet). Ein aus der Anstalt ausgebrochener Irrer ist ebenfalls mit von der Partie. Einer der Darsteller, Albert DeWinton, war auch im wirklichen Leben Erforscher und kurz nach dem Ende der Dreharbeiten verschwand er auf einer Expedition im Amazonasgebiet spurlos.

Nat Levine, der Produzent von **King of the Wild (1931)** drehte an den gleichen Drehorten noch ein weiteres, aus ebenfalls 12 Episoden bestehendes Serial: **The Lightning Warrior (1931)**¹¹. In diesem Western-Serial zettelt ein geheimnisvoller Wahnsinniger, den man den „Wolfsmenschen“ nennt (und der im fertigen Film jedoch eher an eine zerfledderte Vogelscheuche erinnert), einen Indianeraufstand an. Des weiteren werden ein Vater und sein Sohn, die eine Goldmine besitzen, von Banditen bedroht, welche ihnen die Mine wegnehmen wollen. Das ist ein Fall für Rin Tin Tin, den Wunderhund!

Lassen Sie sich von der Tatsache, daß es sich um einen familienfreundlichen Western handelt, nicht abhalten, dieses Serial anzuschauen. In **The Lightning Warrior (1931)** stecken genug Horrorelemente drin, um Fans des Genres bei der Stange zu halten.

The Lightning Warrior (1931) gilt als das beste Serial, welches Mascot je herausbrachte und es hatte vor allem wegen seines beliebten Hauptdarstellers Rin Tin Tin einen großen Erfolg beim Publikum. Es war aber auch gleichzeitig der letzte Film Rin Tin Tins. Der deutsche Schäferhund, der so beliebt war, daß er 1930 sogar eine eigene Radiosendung bekam, starb kurze Zeit nach den Dreharbeiten, als er das 14. Lebensjahr erreicht hatte und wurde in Asnières, Frankreich begraben - jenem Land, in dessen Schützengräben er als junger Welpe aufgelesen worden war.

Hollywood adaptierte schon früh die Regel, daß wenn sich irgendetwas gut verkaufen läßt, man einfach die Verpackung wechseln sollte, denn dann läßt es sich vielleicht doppelt kassieren. Nicht ganz so schlimm, aber durchaus in diese Richtung zeigend, ist **The Mad Genius (1931)**¹² von Michael Curtiz. Erinnern Sie sich noch an **Svengali (1931)**? Dort spielt John Barrymore einen Hypnotiseur, der die junge Trilby, dargestellt von Marian Marsh, liebt und aus ihr eine berühmte Sängerin macht. In **The Mad Genius (1931)** verkörpert John Barrymore einen klumpfüßigen Puppenspieler, der die junge Nana Carlova, darge-

¹¹**The Lightning Warrior** (Mascot Pictures Corporation, USA 1931, Regie: Armand Schaefer, Benjamin H. Kline, Kamera: Tom Galligan, Ernest Miller, William Nobles, Darsteller: Rin Tin Tin, George Brent, Frankie Darro, Hayden Stevenson, Pat O'Malley, Georgia Hale, Theodore Lorch, Lafe McKee, Frank Brownlee, Bob Kortman, Dick Dickinson, Yakima Canutt, Frank Lanning, Bertee Beaumont, Helen Gibson, Bildformat: 1.37:1,

Kapitel: 01 - *Drums of Doom*,
02 - *The Wolf Man*,
03 - *Empty Saddles*,
04 - *Flaming Arrows*,
05 - *The Invisible Enemy*,
06 - *The Fatal Name*,
07 - *The Ordeal of Fire*,
08 - *The Man Who Knew*,
09 - *Traitor's Hour*,
10 - *Secret of the Cave*,
11 - *Red Shadows*,
12 - *Painted Faces*)

¹²**The Mad Genius** (Warner Bros., USA 1931, Regie: John S. Robertson, Drehbuch: J. Grubb Alexander, Harvey Thew, basierend auf dem Bühnenstück *The Idol* von Martin Brown und dem Roman *Trilby* von George du Maurier, Kamera: Barney McGill, Darsteller: John Barrymore, Marian Marsh, Charles Butterworth, Donald Cook, Luis Albemi, Carmel Myers, André Luguet, Frankie Darro, Boris Karloff, Laufzeit: ca. 81 Minuten)

stellt von Marian Marsh, liebt und einem kleinen Jungen einen erfolgreichen Balletttänzer macht. Dieser verliebt sich ebenfalls in Nana und daraus entsteht dann ein Problem mit seinem unheimlichen Meister.

The Mad Genius (1931) ist unverblümt und schlecht von **Svengali (1931)** geklaut. Er ist weniger gruselig als sein berühmter Vorgänger, aber durchaus noch ansehnlich. Lediglich das wirklich üble Ende verdient heftigste Kritik. Hier wird ein *happy ending* erzwungen, daß es schon beinahe wehtut, als der unheimliche Puppenspieler und Strippenzieher von dem unter Drogen stehenden Ballettmeister mit einer Axt erschlagen wird, und die einander liebenden und endlich befreiten Kinder sich in die Arme fallen können.

Marian Marsh ist wieder hübsch anzusehen, John Barrymore glänzt und in einer kleinen Nebenrolle ist Boris Karloff zu sehen. Er ist allerdings recht schwer zu entdecken, da man ihn nur von schräg hinten sieht.

Ein Film ist nur ganz knapp daran vorbeigeschrammt, als Klassiker in die Geschichte einzugehen: **Murder by the Clock (1931)**¹³. Dies ist ein wunderbarer Film, dem, aus welchen Gründen auch immer, nur wenig Aufmerksamkeit zuteil wurde. Dies sollte Sie jedoch nicht davon abhalten, ihn sich anzuschauen.

Murder by the Clock (1931) erzählt eine Geschichte voller Intrigen, Furcht und Gewalt. Mrs. Julia Endicott graut es vor dem Gedanken, vielleicht nur scheinot in der Familiengruft beigesetzt zu werden. Aus diesem Grund installierte sie dort eine Hupe, damit sie an dem Mausoleum vorbeigehende Spaziergänger alarmieren könnte, falls dies notwendig würde.

Kurz nach der Beisetzung ihres verstorbenen Gatten erhält Mrs. Endicott Besuch von ihrem Neffen Herbert und dessen hinterhältiger Ehefrau Laura. Die beiden freuen sich schon darauf, irgendwann das Vermögen der Endicotts zu erben. Doch Laura möchte nicht mehr länger warten und treibt ihren Gatten Herbert dazu, seine Tante zu ermorden.

Mrs. Endicott hat jedoch einen Sohn, der theoretisch in der Erbfolge vor Herbert an der Reihe wäre. Doch Philip ist ein geistig zurückgebliebener Schläger und daher ideal geeignet, um ihm den Mord unterzuschieben. Er wird auch bald als Hauptverdächtiger ins Gefängnis gesteckt.

Lauras Pläne gehen jedoch noch weiter. Sie hat nicht die Absicht, das Vermögen der Endicotts mit Herbert zu teilen. Er soll erben und dann möglichst ebenfalls das Zeitliche segnen. Daher besucht sie Philip im Gefängnis und nutzt aus, daß dieser sie schon lange begehrt. Sie verspricht ihm, daß sie ihm gehören würde, wenn er Herbert für sie umbrächte.

Laura hat jedoch noch einen geheimen Liebhaber, Tom. Da sie nicht glaubt, daß es Philip schaffen wird, aus dem Gefängnis zu fliehen und Herbert zu töten, setzt sie auch Tom auf ihren Ehemann an. Tom, der alles tut, um sich Lauras Aufmerksamkeit zu sichern, läßt sich darauf ein und erdrosselt Herbert.

Doch dann lernt Tom Lauras wahre Seite kennen. Sie behauptet, Tom habe Herbert aus Eifersucht und eigenem Antrieb ermordet!

Aber Herbert ist nicht tot, nicht ganz. Der herbeigerufene Arzt versucht, Herbert wiederzubeleben.

Dem tumben Philip ist inzwischen die Flucht aus der Haft geglückt und er versucht umgehend, den sich gerade wieder erholenden Herbert zu ermorden. Doch dies erledigt sich von selbst, als plötzlich die Hupe aus der Gruft erschallt. Herbert erkennt die Gestalt von Mrs. Endicott hinter einem Fenster und stirbt an einer Herzattacke.

Lauras von ihr betrogener Geliebter entkommt der Polizei ebenfalls und bedroht Laura. Bei dem Versuch, mit Gewalt einen Kuß von ihr abzuringen, betritt der eifersüchtige Philip die Szene und bricht Tom das Genick. Dann greift er sich Laura und versucht, sie in die Gruft zu schleppen, doch der herbeieilende Gesetzeshüter schafft es in letzter Sekunde, Laura vor Philip zu retten.

¹³**Murder by the Clock** (Paramount Publix Corporation, USA 1931, Regie: Edward Sloman, Drehbuch: Henry Myers, Kamera: Karl Struss, Darsteller: Irving Pichel, Lilyan Tashman, William Boyd, Regis Toomey, Blanche Frederici, Tonformat: Western Electric Sound System, Bildformat: 1.37:1, Laufzeit: ca. 76 Minuten)

Der Plot klingt verworren - und das ist er auch, wie es sich für ein richtiges Intrigenspiel gehört. Aber vor allem ist er eine kleine Perle der Filmkunst, die streckenweise auch an **Freaks (1932)** erinnert, der inzwischen zu den großen Klassikern zählt. Wie in Tod Brownings Skandalfilm des folgenden Jahres ist der Behinderte nur vordergründig das zentrale Monstrum des Films. Das eigentliche Ungeheuer ist die Schöne, die intrigante Hexe Laura. Die Darsteller der beiden, Irving Pichel und Liliyan Tashman, wissen ebenfalls zu überzeugen. Für diesen Film sollten Sie sich entscheiden, wenn Sie einen der etwas unbekannteren Filme aus der ersten Welle der Horrorklassiker der 30er Jahre kennenlernen möchten.

Völlig irrelevant ist **The Phantom (1931)**¹⁴, eine kleine Produktion eines unabhängigen Labels. Dies ist ein weiterer Ableger von *The Cat and the Canary*, in welchem wie üblich ein Mörder eine illustre Gesellschaft durch ein nächtliches Gemäuer jagt. Der Mörder ist frisch aus der Todeszelle ausgerissen und wird von einer eigenartigen Kreatur begleitet, welche man nur „The Thing“ nennt. Der Film ist herkömmliche Massenware ohne besondere Attraktionen.

The Phantom of Paris (1931)¹⁵ erzählt die Geschichte des Illusionisten Cheri-Bibi, der des Mordes an seinem zukünftigen Schwiegervater beschuldigt wird. Diese Anschuldigung ist falsch und Bibi kennt den wahren Mörder. Bibi wird zum Tode verurteilt, aber kurz vor seiner Hinrichtung gelingt ihm noch die Flucht. Er möchte versuchen, zu Max, dem wahren Mörder, zu gelangen, um ihn zu einem Geständnis zu bewegen. Doch Max stirbt, bevor Bibi ihn erreichen kann. Daher entschließt Bibi sich, sein Gesicht verändern zu lassen - in jenes des Mörders. So könnte er die Schuld doch noch auf Max lenken, auch nach dessen Tod.

The Phantom of Paris (1931) basiert auf einer Geschichte von Gaston Leroux, des Autors des Romans *Le Fantôme de l'Opéra*. Daran erinnerte man sich wohl bei MGM und nannte diesen Film entsprechend. Dies erscheint gar nicht als sonderlich unwahrscheinlich, wenn man bedenkt daß MGM diesen Film bereits im Jahr 1927 als Film mit Lon Chaney in der Hauptrolle ankündigte. Daraus wurde bekanntlich nichts mehr und im fertigen Produkt übernahm John Gilbert die Rolle des Verkleidungs- und Entfesselungskünstlers Cheri-Bibi. Wir verpassen auch nicht viel, denn der Film ist sehr durchschnittlich und vermag nur schleppend zu unterhalten.

Mysteryfilme, also Filme, welche sich um bei oberflächlicher Betrachtung unerklärliche Vorgänge drehen, waren schon zu den Anfangszeiten des Kinos sehr eng mit dem Horrorgenre verbandelt. Viele dieser Filme sind zwar völlig ungruselig, aber die Grundlage des Gruselfilms schimmert durch jede Ritze hindurch. Bei **The Secret Witness (1931)**¹⁶ fällt es jedoch schwer, noch eine Verwandtschaft zu entdecken. Der einzige sanfte Berührungspunkt ist ein Affe, welcher mit einer Pistole hantiert, aber das war es auch schon. Ansonsten dreht es sich um einen Mord in einem Penthouse und die üblichen Ermittlungen und Befragungen, welche wir schon vielfach miterlebt haben - nur dieses Mal absolut ungruselig. Dementsprechend verdient die mittelmäßige Komödie auch nur eine Erwähnung am Rande, am besten vergessen Sie sie gleich wieder. Eines sei aber noch gesagt: Die Hauptrolle spielt Una Merkel. Merken Sie sich diesen Namen, mit dieser Frau werden wir es noch detaillierter zu tun bekommen.

¹⁴**The Phantom** (USA 1931, Regie: Alvin J. Neitz, Drehbuch: Allan James, Kamera: Lauron Draper, Darsteller: Guinn Williams, Allene Ray, Niles Welch, Sheldon Lewis)

¹⁵**The Phantom of Paris** (MGM, USA 1931, Regie: John S. Robertson, Drehbuch: Edwin Justus Mayer, Bess Meredith, John Meehan, basierend auf der Erzählung *Cheri-Bibi* von Gaston Leroux, Kamera: Oliver T. Marsh, Darsteller: John Gilbert, Leila Hyams, Lewis Stone, Jean Hersholt, C. Aubrey Smith, Natalie Moorehead, Ian Keith, Tonformat: Western Electric Sound System, Bildformat: 1.37:1, Laufzeit: ca. 74 Minuten)

¹⁶**The Secret Witness**, aka **Terror by Night** (*Famous Attractions*, USA 1931, Regie: Thornton Freeland, Drehbuch: Sam Spewack, basierend auf seinem Roman *Murder in the Gilded Cage*, Kamera: Robert H. Planck, Darsteller: Una Merkel, William Collier jr., Zasu Pitts, Purnell Pratt, Ralf Harlode, Laufzeit: ca. 68 Minuten)

Zu guter Letzt bleibt nur noch **The Spider (1931)**¹⁷ zu nennen, eine kleine und unbedeutende Produktion von Fox Film unter der Regie von William Cameron Menzies. In diesem Film gewinnt ein kleiner Junge die Fähigkeit, Gedanken zu lesen. Dann gibt's noch eine falsche Séance, eine Amnesie und einen Hypnotiseur, also das übliche Brimborium okkulterer Filme. Auch dieser Film ist weit davon entfernt, ein Kracher zu sein. Aber immerhin ist er streckenweise unheimlich. Vor allem die Séance ist klasse inszeniert.

So, jetzt wäre es geschafft, wir haben erfolgreich eines der wichtigsten Jahre in der Geschichte des Horrorfilms durchgekaut. Derart viele wichtige Filme und große Klassiker wie 1931 gab es bis zu diesem Zeitpunkt noch nie zu vermelden. Und wenn Sie glauben, daß sich daran im Jahr 1932 etwas änderte, sind Sie gewaltig auf dem Holzweg.

¹⁷**The Spider** (Fox Film, USA 1931, Regie: William Cameron Menzies, Kenneth McKenna, Drehbuch: Barry Connors, Philip Klein, Kamera: James Wong Howe, Darsteller: Edmund Lowe, Lois Moran, El Brendel, John Arledge, Laufzeit: ca. 65 Minuten)

Kapitel 53

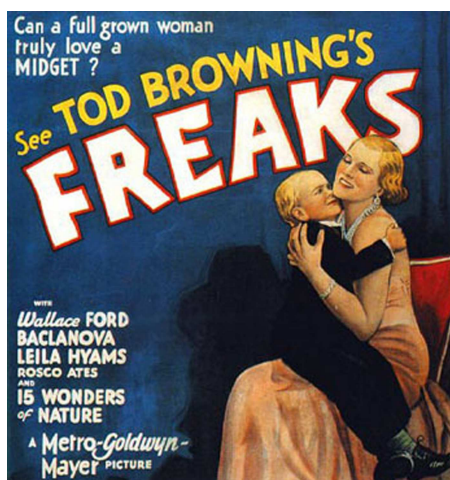
Freaks (1932)

Es gibt für diesen Film keine Entschuldigung. Man brauchte einen schwachen Verstand, um diesen Film zu drehen und man braucht einen starken Magen, um ihn anzusehen. [...] Mit Freaks machen die Filmstudios einen großen Schritt einer staatlichen Zensur entgegen. Wenn diese kommt, werden sie niemand außer sich selbst deshalb der Schuld bezichtigen können.

- John C. Moffit, *Kansas City Star*

Im Sommer 1931 hatte jeder Produzent in Hollywood verstanden, daß man mit Horrorfilmen ein Studio vor dem Niedergang retten konnte. Die Warner Bros. schickten **Svengali (1931)**, Universal **Frankenstein (1931)** und Paramount **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)** in die Startlöcher. Bei Metro Goldwyn Mayer hingegen konnte man noch keine spektakuläre Produktion aus diesem Bereich vorweisen - sehr zum Ärger von Irving Thalberg. Schließlich hatte ausgerechnet der bis dahin bei MGM unter Vertrag stehende Tod Browning mit seiner Regiearbeit für Universal, **Dracula (1930)**, diesen Boom ausgelöst. Irving Thalbergs Reaktion ließ nicht lange auf sich warten. Er nahm Tod Browning wieder mit offenen Armen bei sich auf und rang diesem das Versprechen ab, den „ultimativen Horrorfilm“ für MGM zu drehen.

Als Thalberg einige Wochen später zum ersten Mal das Skript las, vergrub er sein Gesicht in seinen Händen und stöhnte: „Nun, ich habe nach etwas grauenvollem verlangt ...“ Was er bekam, war **Freaks (1932)**¹. Ein Film, welcher zu einer der größten Katastrophen Hollywoods werden sollte - umgeschrieben, schwer verstümmelt und dann dennoch aus



US-Filmplakat, 1932

¹**Freaks**, aka **The Monster Show**, aka **Forbidden Love**, aka **Nature's Mistakes** (MGM, USA 1932, Regie: Tod Browning, Drehbuch: Willis Goldbeck, Leon Gordon, Edgar Allan Woolf, Al Boasberg (basierend auf der Kurzgeschichte *Spurs* von Tod Robbins), Kamera: Merritt B. Gerstad, Darsteller: Wallace Ford, Olga Baclanova, Leila Hyams, Henry Victor, Roscoe Ates, Rose Dionne, Harry Earles, Daisy Earles, Angelo Rossitto, Daisy Hilton, Violet Hilton, Johnny Eck, Schlitz, Jennie Lee Snow, Elvira Snow, Josephine Joseph, Prince Rardian, Frances O'Connor, Peter Robinson, Olga Roderick, Koo Koo, Martha Morris, Edward Brophy, Mat McHugh, Bildformat: 1.37:1, Tonformat: Western Electric Sound System, Laufzeit: ca. 90 Minuten (Originalfassung), 62 Minuten (Kinofassung))

dem Verkehr gezogen und ein unvorstellbarer Flop an den Kinokassen, welcher Kritiker und Zuschauer gleichermaßen zum Toben und einen ungeheuren Imageverlust sowohl für MGM als auch das Horrorgenre mit sich bringen würde.

Etwa sieben Jahre vor Irving Thalbergs prophetischem Stoßseufzer legte ein Darsteller namens Kurt Schneider den Grundstein für **Freaks (1932)**. Kurt Schneider war während des ersten Weltkrieges mit seiner Schwester Hilda in die USA emigriert. Dort arbeiteten sie in einer Varietéshow auf Coney Island als *The Dancing Dolls*. Denn Kurt und Hilda waren Kleinwüchsige, Liliputaner.

Kurt zog es jedoch auch nach Hollywood. Die beiden legten sich die Künstlernamen Harry und Daisy Earles zu und unter diesem Namen bekam Harry dann auch seine erste bedeutende Filmrolle als kindlicher Verbrecher an der Seite Lon Chaney in Tod Brownings **The Unholy Three (1925)**.

The Unholy Three (1925) stammte aus der Feder des Autoren Tod Robbins. Harry stieß während der Dreharbeiten auf eine Kurzgeschichte, welche Robbins unter dem Titel *Spurs* veröffentlicht hatte. Harry war fest entschlossen, seine große Chance in Hollywood zu nutzen; er sprach Tod Browning auf die Geschichte an und gab sich alle Mühe, Brownings Interesse für den Stoff zu wecken. Denn die Hauptfigur von *Spurs* war ein Liliputaner und Harry sah sich bereits diese Hauptrolle verkörpern. *Spurs* spielte im Zirkusmilieu und da der Zirkus schon seit jeher das große Leitmotiv in Tod Brownings Arbeiten war, stieß Harry auf ein großes Interesse.

Doch es sollte noch einige Zeit vergehen, bis die Verfilmung von *Spurs* Realität werden würde. Im Jahr 1929 wurde diese erstmals unter dem Titel *Freaks* angekündigt und es sollte ein Browning/Chaney-Vehikel werden. Zuvor sollte Harry Earles erneut mit Lon Chaney für das Remake ihrer ersten Zusammenarbeit vor der Kamera stehen: **The Unholy Three (1930)**. Aber Lon Chaney's Krebstod verhagelte Tod Brownings mittelfristige Planungen. Erst nach seiner Rückkehr von Universal sollte es dann soweit sein und **Freaks (1932)** Realität werden.

Browning ließ von Anfang an keinen Zweifel daran aufkommen, daß er mit **Freaks (1932)** hoch hinaus wollte. Eine Vielzahl seiner Filme spielte im Zirkusmilieu und hatte auch körperlich Behinderte als Hauptfiguren, denken Sie nur an **The Unholy Three (1925)**, **The Unknown (1927)**, **The Show (1927)** oder **West of Zanzibar (1928)**. Doch **Freaks (1932)** sollte hier der Höhepunkt seines Schaffens werden, mit echten Freaks als Darstellern anstelle von Berufsschauspielern, welche sich hinter einer Maske verbergen. Die genaue Motivation hinter diesem Schritt Brownings ist nicht belegt. Einige Historiker sind der Meinung, der Film sei ein Plädoyer für Behinderte und Krüppel, denn diese seien „die Guten“, während die körperlich gesunden Menschen vornehmlich „die Bösen“ darstellen. Doch letztlich ist dies alles beweihräucherndes Geschwätz, denn **Freaks (1932)** versucht letzten Endes nur, durch das Zeigen realer Mißbildungen Kasse zu machen. Kein Zuschauer, auch heute noch nicht, sieht sich **Freaks (1932)** wegen des enthaltenen sozialen Dramas an, sondern wegen der gezeigten Krüppel. Die komplette Vermarktung des Films zielte mit Slogans wie „Can a fully grown woman truly love a midget?“ und „Do the siamese twins make love?“ in genau diese Richtung. Browning selbst pries seine Hauptdarsteller als exotische Wesen an, welche sich zutiefst vom zivilisierten Menschen unterscheiden; so verbreitete er u.a. auch die Behauptung, seine Liliputaner würden aus den Karpathen Österreichs stammen, deren Klima das Wachstum der endokrinen Drüsen stoppe, wo ganze Orte nur von solchen Zwergen bewohnt seien und man möge versuchen, sich vorzustellen, was diese dort alles treiben. Der Film verwandelte einen Kinosaal in die Bude eines Jahrmarktschaustellers und Browning übernahm die Rolle des Marktschreiers. Das Publikum ist in beiden Fällen letztlich das gleiche - auch wenn wir heute in der glücklichen Lage sind, hier filmhistorisches Interesse vorzutauschen. Im Jahr 1932 galt jedoch vor allem, daß der Film seine Darsteller zur Schau stellte, moralische Grenzen bewußt überschritt und den daraus unvermeidlichen Lärm in den Medien bewußt provozierte, um möglichst viel Publikum anlocken zu können. Filme, welche dieses Prinzip verfolgen, nennt man heute *Exploitation*.

Dieser Begriff existierte 1932 noch nicht, aber man kann in **Freaks (1932)** dennoch den ersten reinrassigen Exploitationstreifen eines großen Studios sehen.

Daß **Freaks (1932)** fernab jeder geltenden Moral herumrangierte, wurde schon früh während der Dreharbeiten klar. Das Casting wurde öffentlich ausgeschrieben und wie erwartet meldeten sich hunderte Behinderter, der größte Teil aus den unteren sozialen Schichten. So zynisch es in unseren heutigen Ohren klingen mag, aber Browning musste sich letztlich nur die besonders spektakulären Perlen aus der Schar der hoffnungsfrohen und teilweise verzweifelten Bewerber herauspicken. Für viele der Auserwählten erschien das Engagement wie das Tor zu einer anderen Welt. Der Darsteller Johnny Eck erzählte später, er und die restlichen Freaks hätten sich gefühlt wie Könige. Mit dem Zug fuhren sie nach Los Angeles und wurden von dort mit Taxis zu ihrer Unterkunft gebracht, dem angesehenen Culver City Hotel. Dort genossen sie den Luxus auf Kosten der MGM, liefen den ganzen Tag mit Sonnenbrillen herum und genossen Hollywood in ganzen Zügen.

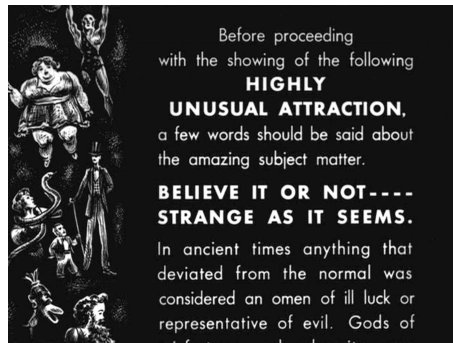
Doch auf dem Studiogelände war dies alles anders. Teile der Belegschaft protestierten vor dem Verwaltungsgebäude lautstark gegen die Anwesenheit der Freaks; dies geschah kurz bevor Thalberg erstmals das aktuelle Treatment des Films las, was ich eingangs erwähnte. Der Brennpunkt der sozialen Konflikte war jedoch die Kantine des Studios. Der bekannteste Vorfall wurde von dem damals anwesenden Autoren F. Scott Fitzgerald in seiner Erzählung mit dem Titel *Crazy Sundays* beschrieben. Darin beschreibt er einen jener verrückten Sonntage, in welchen die Freaks das Studiogelände dominierten und er mit ihnen in der Kantine konfrontiert wurde. Fitzgerald erzählt, wie sich die siamesischen Zwillinge Daisy und Violet gemeinsam aus einer einzelnen Speisekarte aussuchten, was sie denn essen würden, woraufhin Fitzgerald fluchtartig die Kantine verließ, um sich draußen zu übergeben. Auch Olga Baclanova, die Darstellerin der Cleopatra, hatte Probleme. Sie gab sich Mühe, sich an die Freaks zu gewöhnen, aber deren Treiben in der Kantine überforderte auch sie völlig. Letztlich wurden alle Freaks mit Ausnahme der siamesischen Zwillinge aus der Kantine verbannt und mussten sich fortan mit im Freien stehenden Picknicktischen begnügen.

Jedermann war zu diesem Zeitpunkt klar, daß **Freaks (1932)** auf massive Gegenwehr durch die Verfechter des strikten *production code* treffen und Teile seines Publikums verschrecken würde. So schrieb Jason S. Joy, der Wächter über die Einhaltung des Kodex in Hollywood, am 5. Dezember 1931 seinem Chef Will Hays: „Vielleicht wäre es das Geschickteste, eine frühe Einschätzung der Reaktionen des Publikums und der Meinung der Kritiker bezüglich Universals **Dracula** und **Frankenstein** sowie Paramounts **Dr. Jekyll and Mr. Hyde** einzuholen, da diese im Verleih sind oder kurz davor, verliehen zu werden. Paramount hat einen weiteren „grauenvollen“ Film kurz vor Produktionsbeginn und Metro-Goldwyn-Mayer produziert **Freaks**, der etwa zur Hälfte abgedreht ist. Ist dies der Anfang einer Reihe, die gebremst oder unschädlich gemacht werden sollte? Ich bin auf Ihren Rat gespannt.“

Der *production code* war ein Mechanismus der Selbstregulierung durch die Studios. Er war keine staatliche Institution und daher vielen Zeitgenossen zu großzügig und zu weich. Den Studios wurde inzwischen regelmäßig vorgeworfen, sie würden den „öffentlichen Anstand“ immer weiter untergraben, ihre Produkte seien schädlich und verdorben. **Freaks (1932)** würde diesen selbstauferlegten Kodex und somit auch den Ruf Hollywoods schwer strapazieren. Irving Thalberg beauftragte nach seiner ersten Begegnung mit dem Drehbuch zwar noch seine Autoren Edgar Allan Woolf und Al Boasberg damit, den Film durch das Schreiben einer großen Anzahl zusätzlicher Dialoge zu entschärfen und mit Humor anzureichen, doch letztlich sollte es Thalberg nicht mehr viel nutzen, das Debakel erwies sich als unvermeidlich. **Freaks (1932)** wurde am Ende von der Zensur regelrecht vernichtet - weltweit.

Die häßlichste Folge der Zensurmaßnahmen gegen den Film waren massive Schnitte. Von den ca. 90 Minuten Originallaufzeit überlebten nur 62 Minuten das Fegefeuer, in welches MGM den Film verbannte. Etwa ein Drittel des Films ist heute also verloren und hier darf

man wohl auch nicht mehr auf ein Wunder hoffen, denn MGM ließ die von studiosseite entfernten Szenen sowie alle existierenden Filmrollen der originalen Schnittfassung vernichten. Wenn wir uns den Film jetzt ansehen, werde ich anhand der finalen Drehbuchfassung die größeren herausgeschnittenen Szenen beschreiben. Um hier den real gezeigten Film noch sauber von dem damals gedrehten Film zu trennen, finden Sie die Beschreibungen zensierter Szenen in Form von Fußnoten vor. Bedenken Sie jedoch, daß diese Beschreibungen auf dem Drehbuch und Produktionsnotizen beruhen; bei vielen Szenen hat man keine Garantie, daß Browning sie auch wirklich in der beschriebenen Form drehte und natürlich können hier auch nicht kurze Fragmente einer Einstellung oder Aspekte von Brownings Bildgestaltung erfasst werden.



Dwain Espers Prolog des Films beginnt

Vor dem eigentlichen Beginn des Films wird den Zuschauern ein als „Special Message“ titulierter Prolog präsentiert. Es handelt sich hierbei um einen schlicht illustrierten Rolltext, welcher wie eine Entschuldigung und Rechtfertigung des Verleihs erscheint. Dieser stammt jedoch nicht von MGM, sondern wurde bei der Wiederaufführung des Films nach dem zweiten Weltkrieg durch Dwain Esper hinzugefügt. Mit der Brechstange wird ein historischer und humanistischer Bezug zu dem Film hergestellt. Auffällig ist die scheinheilige Wortwahl, welche versucht, in dem teilweise ausgesprochen unsinnigen Text jeg-

lichen Anflug von Sensation zu vermeiden, sich hier jedoch wiederholt und mit Schwung in die Nesseln setzt, da dies von Esper eigentlich gar nicht gewollt war:

„Bevor wir mit der Vorführung der folgenden hochgradig unüblichen Attraktion beginnen, sollten einige Worte über das erstaunliche Thema gesagt werden. Glauben Sie es oder nicht - so eigenartig es erscheint. In alten Zeiten wurde alles, was vom Normalen abwich, als ein schlechtes Omen oder Erscheinung des Bösen erachtet. Götter des Unglücks und des Elends wurden ausnahmslos als Monstrositäten dargestellt und Berichte der Ungerechtigkeit und Härte wurden den verkrüppelten und entstellten Tyrannen aus Europa und Asien zugeschrieben².

In der Geschichte, der Religion, der Folklore und der Literatur wimmelt es vor mißgestalteten Außenseitern, welche die Welt veränderten: *Goliath*, *Calaban*, *Frankenstein*, *Gloucester*, *der Däumling* und *Kaiser Wilhelm* sind nur einige, welche weltweiten Ruhm erlangt haben³.

Der Unfall einer abnormen Geburt wurde als Schande angesehen und die mißgestalteten Kinder wurden ausgesetzt und den Elementen zum Sterben überlassen. Falls zufällig eine

²Beachten Sie, daß die amerikanische Geschichte hier explizit ausgenommen wird.

³Hier wird deutlich, daß der Text wahrscheinlich in Eile verfasst wurde. Goliath war ein Kriegsheld und weniger Außenseiter als sein Bezwinger David. Der Name Calibans, der einen Spiegel zerschlug, weil er sein eigenes Antlitz nicht mehr ertragen konnte, ist hier falsch geschrieben. In Universals *Frankenstein* (1931) kann wohl die Ursache dafür gesehen werden, daß der Autor hier Frankenstein und seine Schöpfung verwechselte, denn Frankenstein selbst war in keinster Weise entstellt. Ob der geblendete Gloucester aus Shakespeares *King Lear* jedermann geläufig und ein gutes Beispiel für solche eine Aufzählung ist, darf angezweifelt werden; Gloucester war dem Autoren wohl in Erinnerung, da etwa zur gleichen Zeit eine Neuinszenierung von *King Lear* im Londoner Old Vic Theatre unter der Regie von John Gielgud Aufsehen in den Medien erregte. Und schließlich zeugt die Erwähnung des besiegtten Kriegsgegners Kaiser Wilhelm weder von Intelligenz noch von der Seriosität, welche dieser Prolog zu suggerieren versucht. Spätestens jetzt ist klar, daß dieser mit der heißen Nadel gestrickte Text nicht aufklärt, sondern nur Klischees bedient.

dieser Launen der Natur überlebte, wurde sie stets mit Argwohn betrachtet. Die Gesellschaft mied sie aufgrund ihrer Deformierung und eine derart behinderte Familie schämte sich stets wegen des Fluchs, der über sie gekommen war⁴.

Hin und wieder wurde einer dieser Unglücklichen an einen Hof gebracht, damit er zum Amusement der Noblen ausgelacht und lächerlich gemacht werden konnte⁵. Andere mussten sich mit Betteln, Stehlen oder Hungern durchschlagen.

Die Liebe zur Schönheit ist ein tiefsitzender Drang, welchen wir seit dem Anfang der Zivilisation in uns bergen. Die Abscheu, mit welcher wir das Abnorme, Mißbildungen und Verstümmelungen betrachten, ist das Ergebnis einer langen Konditionierung durch unsere Vorfahren⁶. Der Großteil der Mißgeburten sind mit normalen Gedanken und Gefühlen ausgestattet. Ihr Los ist wahrhaft herzerweichend.

Sie sind zu einem äußerst unnatürlichen Leben gezwungen⁷. Deshalb haben sie untereinander einen Kodex aufgebaut, um sich vor den Stacheln normaler Menschen zu schützen⁸. Ihre Regel werden unnachgiebig befolgt und der Schmerz eines Einzelnen ist der Schmerz von allen, die Freude des Einzelnen ist die Freude von allen. Die Geschichte, welche nun erzählt wird, ist eine Geschichte über den Effekt dieses Kodex auf ihr Leben. Niemals wieder wird eine solche Geschichte gefilmt werden, da die moderne Wissenschaft und die Teratologie⁹ schnell solche Fehler der Natur aus der Welt tilgen¹⁰.

Mit Demut gegenüber der vielen Ungerechtigkeiten, welche solchen Leuten angetan wurden (sie sind nicht in der Lage, ihr Schicksal selbst zu bestimmen)¹¹, präsentieren wir die aufsehenerregendste Geschichte über die Abnormalen und die Unerwünschten.“

Erst nach dem Ende dieser nachträglich an den Film angeflanschten Peinlichkeit wird der originale Beginn des Filmes mit dem berühmten brüllenden Löwen der MGM eingeleitet. Dieser geht über in die Titeltkarte des Films. Wir sehen einen handgezeichneten Schriftzug

⁴Auffällig ist hier, daß dieser Abschnitt keineswegs ein humanistisches Plädoyer für die Mißgestalteten ist, sondern sie letztlich als Mißgeburten darstellt. Bemitleidet werden hier nicht sie, sondern ihre Familien, die mit dieser Schande leben müssen. Der Ton des Prolog unterscheidet sich hier nicht von jenem einer durchschnittlichen Jahrmarktsbude jener Tage.

⁵Derartiges gibt es auch heute noch. Jetzt findet dies nicht mehr nur im erlauchten Kreise statt, sondern nachmittags in Form von TV-Talkshows.

⁶Nun erhält der Zuschauer einen Freibrief, sich richtig ekelnd zu dürfen. Wir können schließlich nichts dafür, unsere Vorfahren sind schuld. Der Prolog führt sich selbst ad absurdum.

⁷Der an gesellschaftliche Normen angepasst Mensch diktiert, was natürlich ist.

⁸Und eine Geheimgesellschaft sind sie auch noch!

⁹Die Teratologie war die „Lehre von den Fehlbildungen“. Im Englischen hat der Ausdruck *teratology* jedoch noch eine zweite Bedeutung; es kann sich dabei durchaus auch um „Märchen mit Ungeheuern“ handeln.

¹⁰Dieser Satz scheint eine Aussage zu beinhalten, welche man aus heutiger Sicht eher in nationalsozialistischer Propaganda als in amerikanischen Kinosälen vermuten würde. Ein solcher Vergleich erscheint als unangemessen, und hinsichtlich der Grausamkeit der deutschen Euthanasieprogramme ist dies auch der Fall. Doch in den USA waren hier ebenfalls entsprechende Ansätze zu erkennen, welche von der Gesellschaft mitgetragen wurden. Der Prolog bezieht sich hier auf die damals populäre Eugenik, die Lehre von der Anwendung humangenetischer Erkenntnisse. Im Jahr 1896 wurden in den USA, genauer gesagt im Bundesstaat Connecticut, die ersten Eugenikgesetze erlassen. Die erste Version der Gesetze verbot „Epileptikern, Schwachsinnigen und Geisteskranken“ die Heirat. Da sich hiermit die Fortpflanzung nicht aufhalten ließ, wurden kurze Zeit später gesetzlich angeordnete Zwangssterilisierungen durchgeführt; man schätzt die Anzahl der Betroffenen heute auf mehr als 100.000 Personen. Im Jahr 1903 kam das sogenannte Eugenik-Komitee zu der vermeintlichen Erkenntnis, daß 10% der amerikanischen Bevölkerung an der Fortpflanzung gehindert werden müssten, um den amerikanischen Genpool nicht degenerieren zu lassen. 1907 wurde in Indiana die eugenische Zwangssterilisation zum Gesetz. Im Jahr 1933 waren bereits 32 Bundesstaaten Mitglied in diesem illustren Club des Rassenwahns. Die mit Abstand häufigste Anwendung des Gesetzes fand in Kalifornien statt - jenem Bundesstaat, welcher Hollywood beherbergte und in welchem dieser Film entstand. Kurz vor dem Ausbruch des zweiten Weltkrieges wurden die Eugenikgesetze in Form des Immigration Acts nochmals verschärft - dieses Einwanderungsgesetz verbot aus genetischen Gründen die Einwanderung von Juden, welche vor den Nazis auf der Flucht waren, in die Vereinigten Staaten. Während die Eugenikgesetze in Europa mit dem Ende des zweiten Weltkrieges endlich abgeschafft wurden, wurde die Zwangssterilisation in den USA noch bis zum Jahr 1972 angewendet, am Ende vorrangig gegen Schwarze und Kriminelle.

¹¹Wir sollten davon ausgehen, daß der Autor dieser Zeilen wirklich glaubte, was er schrieb. Nach heutigen moralischen Maßstäben müssten nach einer solchen Eröffnung einige Verantwortliche ihren Hut nehmen, aber die Maßstäbe von damals unterscheiden sich von den heutigen.

mit kindlich anmutenden Darstellungen der mitwirkenden Freaks. Plötzlich wird diese Titeltkarte zerrissen und der Film könnte beginnen.

Doch bis zum wirklichen Filmbeginn dauert es noch einen Moment, denn zuerst folgt noch ein weiterer Prolog. Dieses Mal handelt es sich um eine gefilmte Sequenz. Gedreht wurde diese aber nicht von Tod Browning und sie war auch kein Bestandteil des Drehbuchs. Vielmehr stammt die Szene aus der *post production* und jener Zeit, als MGM nach dem Sichten von Brownings Schnittfassung erstmals richtig kalte Füße bekam.



Die Titeltkarte des Films

Wir sehen einen Aussteller, welcher seine Monstrositäten anpreist. Hier fällt sofort auf, daß die Szene nicht, wie zu erwarten gewesen wäre, im Freien oder in einem Zirkuszelt spielt. Nein, stattdessen wurde sie schnell in den Räumen einer zur Verfügung stehenden Sound Stage heruntergekurbelt, als ob die Ausstellung der Mißgeburten in einem Museum stattfände. Der Aussteller hält einen Monolog, welcher ebenfalls versucht, dem eigentlichen Film etwas von seinem exploitativen Charakter zu nehmen und ihn humanistisch zu färben.

„Ihr habt über sie gelacht, ihr seid ihretwegen erschauert und durch einen Unfall bei der Geburt könntet Ihr so sein, wie sie jetzt!“, spricht der in den Credits nicht erwähnte Darsteller Ernie Adams zu seinem Publikum und in die Kamera. „Sie haben nicht darum gebeten, auf die Welt gebracht zu werden.“



Der Aussteller fordert in MGMs Prolog mehr Toleranz

Dies funktioniert etwas besser als die 20 Jahre später verbrochene Rollschrift, welche wir vorhin gesehen haben, doch auch MGMs Prolog hat einen schwerwiegenden Mangel. Anscheinend war man sich nämlich nicht darüber im Klaren, was man damit eigentlich bewirken wollte. Man drehte die komplette Sequenz und versuchte, Verständnis und Toleranz für die danach gezeigten Freaks zu vermitteln. „Ihre Körper mögen krumm und entstellt sein, aber ihre Seelen sind es nicht!“, ist eine der vorgetragenen Kernaussagen dieser Szene. Aber dann erschien die an einem Stück gefilmte lange Einstellung als wiederum

zu lang und sie wurde nachträglich nochmals auf etwa ein Drittel ihrer Originallänge gestrafft. Dies resultiert dann notgedrungen auch in zwei abrupten *jump cuts*, also gnadenlos harten und dramaturgisch sinnentleerten Schnitten, welche dem Ganzen einen diletantisch anmutenden Anstrich verpassen.

Der Aussteller führt seine Besucher zu einer großen Kiste, in welcher seinen Worten zufolge eine der tragischsten Kreaturen auf sie wartet. Das Kinopublikum sieht den Inhalt der Kiste nicht - noch nicht. Die sensationshungrigen Gäste im Film jedoch durchaus und der entsetzte Schrei einer ohnmächtig niedersinkenden Dame bildet jetzt den Übergang zu dem tatsächlichen Film Tod Brownings und bereitet uns gleichzeitig auf den Charakter des Films vor, welcher nun folgen wird: verstörendes Schockkino, welches heute als unschuldig und harmlos erscheinen mag, aber wie es 1932 noch als unvorstellbar erschien.

Das Wesen in der Kiste des Ausstellers war seinen Worten zufolge einst eine schöne und begehrte Frau, ein „Pfau der Lüfte“. Die Rede ist von Cleopatra, einer ehemaligen Trapezkünstlerin. Der Prolog nimmt Cleopatras Schicksal bereits vorweg, denn wir wissen, daß etwas mit ihr passieren wird. In Brownings Fassung war dies nicht so. Browning ließ dies bis zum Ende offen, was es umso grauslicher erscheinen lassen sollte - doch dies ist nicht weiter schlimm, denn von Brownings originalem Ende ließ MGM sowieso nichts mehr übrig. Nach fast fünf Minuten der Vorworte sehen wir nun endlich die erste von Browning gedrehte Szene: Cleopatra, auf ihrem Trapez sitzend, von den Zuschauern umjubelt.

Cleopatra wird von Olga Baclanova dargestellt. Die Baclanova war während der späten Stummfilmzeit ein verheißungsvolles Talent. Wir kennen sie noch als die weibliche Hauptdarstellerin in Paul Lenis **The Man Who Laughs** (1928), der übrigens ebenfalls einen entstellten Menschen zum Thema hatte. Doch der Tonfilm offenbarte ihre fatale Schwachstelle gnadenlos: sie hatte einen deutlich hörbaren russischen Akzent, was ihre Rollenwahl stark einschränkte. Außerdem war die Baclanova zur Zeit der Dreharbeiten bereits 35 Jahre alt. Damals galten Hollywooddiven mit 30 bereits als am Ende ihrer Karriere ange-



Olga Baclanova in der Rolle der Cleopatra

angelangt, denn die beliebtesten Sternchen der Traumfabrik waren normalerweise höchstens Anfang 20. Wenn man bedenkt, daß **Freaks** (1932) von MGM als A-Picture geplant war, erscheint daher die Verpflichtung der Baclanova als unlogisch. Und in der Tat war die Baclanova nur die zweite Wahl. Thalberg wollte eigentlich die beliebte Myrna Loy für die Rolle der Cleopatra haben, doch diese hatte überhaupt keine Lust darauf, die Rolle zu übernehmen. Cleopatra war die Bösewichtin in Brownings Film und die Loy befürchtete, die Rolle könnte somit ihrem Ruf schaden und sie dauerhaft mit Schurkenrollen in Verbindung bringen. Sie beschwerte sich lautstark in Irving Thalbergs Büro, woraufhin dieser sie von dem Projekt entband. Es wurde kurzfristig ein Ersatz gebraucht. Olga Baclanova war damals für die Hauptrolle der Grusinskaya in Edmund Gouldings *Grand Hotel* (1932) vorgesehen, der gleichzeitig mit **Freaks** (1932) entstand. Doch Thalberg löste sie noch kurzfristig aus diesem Vertrag heraus und setzte sie bei **Freaks** (1932) ein. Die Rolle der Baclanova in *Grand Hotel* (1932) wurde daraufhin Greta Garbo zugetragen.

Cleopatra wird von Hans und Frieda beobachtet, dargestellt von dem bereits vorgestellten Kurt Schneider aka Harry Earles und seiner Schwester. In diesem Film sind die beiden nur miteinander befreundet, doch hinter der Kamera verbrachten sie den Rest ihres Lebens miteinander. Doch dies sollte zum größten Teil außerhalb von Hollywood stattfinden. Nach Abschluß der Dreharbeiten zu **Freaks** (1932) zogen sich die beiden aus dem Filmgeschäft zurück und widmeten sich wieder der Zirkuswelt. 1939 zog es Harry jedoch nochmal vor die Kamera zurück und er brachte seine insgesamt vierköpfige Familie gleich mit, um zusammen mit ihnen die Nebenrolle als Zwergenfamilie in *The Wizard of Oz* (1939) auszufüllen.

„Ach, die ist aber prachttvoll, nicht wahr Hans?“, raunt Frieda ihrem Hans zu. In bestem Deutsch übrigens, denn dies machte nach Brownings Auffassung die beiden Liliputaner mit ihren Fistelstimmchen erst richtig exotisch. Doch Frieda bräuchte dies Hans überhaupt nicht mitzuteilen, denn seinem Gesicht können wir entnehmen, daß er in von Cleopatra fasziniert ist - mehr noch, daß er sie in hohem Maße verehrt.

Daß Hans der hochgewachsenen Frau hoffnungslos verfallen ist, trägt Tod Browning dick auf. Hans himmelt Cleopatra so sehr an, daß er die Welt um sich herum vergißt und auch nicht wahrnimmt, daß er sich eigentlich lächerlich macht. Selbst seine liebste Frieda vergißt er im Glanze von Cleopatras Erscheinung.



Hercules beim Kampf mit einem Ochsen

bens ein Darsteller für Nebenrollen und aufgrund seines starken deutschen Akzentes auch auf die Rollen von Bösewichtern und späterhin Nazis geradezu festgenagelt. Wir werden ihm nochmal in **King of the Zombies (1941)** begegnen; in **The Mummy (1932)** wirkte er zwar auch mit, doch alle seine Szenen fielen der Schere zum Opfer.



Der kleine Hans und seine Frieda

ihrer Bezeichnung als Pfau Ehre machend, der Inbegriff sowohl eines Biests als auch eines Vamps.

In Brownings originaler Drehbuchfassung war eine andere Eröffnung des Films vorgesehen, nämlich die nun folgende Szene im Park. Die Parkszene und die Zirkusszenen, welche wir soeben sahen, wurden in der Reihenfolge vertauscht. Dies entschärfte den Auftakt des Films deutlich, denn in der Parkszene würden dem Publikum nicht nur zwei harmlose Liliputaner vorgestellt, sondern es würde sofort mit wesentlich bemitleidenswerteren und schockierenderen Geschöpfen konfrontiert.

Diese ursprüngliche Eröffnung des Films spielt in einem französischen Park, der sich im

Als nächstes lernen wir Hercules kennen, den starken Mann aus der Zirkustruppe. Er wird von Henry Victor dargestellt. Der zum Zeitpunkt des Drehs vierzigjährige Victor war ursprünglich in London geboren, wuchs jedoch in Deutschland auf. Er kam früh zum Film, seinen ersten Auftritt hatte er im Jahr 1914 und pendelte fortan häufig zwischen Großbritannien und den USA hin und her, um seinen Engagements in Filmen nachzukommen. Er wirkte in knapp 100 Filmen mit, doch bis zu seinem durch einen Gehirntumor verschuldeten Tod im Jahr 1945 wollte ihm der Durchbruch nie gelingen. Er war zeitlebens

Schnitt zurück zu Cleopatra. Nach dem Ende ihres Auftritts verläßt sie die Manege¹². Hans himmelt sie noch immer an und Cleopatra bemerkt es, doch im Gegensatz zu Hans weiß Frieda ebenso wie wir Zuschauer, daß Cleopatra ein falsches Luder ist. Sie macht Hans Hoffnungen, doch sie spielt nur mit seinen Gefühlen. In Wahrheit ist sie ein arrogantes Miststück, wie ein kurzes Aufeinandertreffen zwischen ihr und Frieda uns zeigt.

Cleopatra kneift ihren Verehrer lächelnd in die Wange und sagt ihm lächelnd, er müsse sie einmal auf ein Glas Wein besuchen kommen. Dann stolziert sie davon,

¹²Durch den Vorhang sieht sie Hercules bei seinem Auftritt zu. Dieser rettet ein an den Bullen festgebundenes Mädchen, indem er das Tief endgültig niederringt. Cleopatra begehrt Hercules offensichtlich ebenso sehr, wie Hans in sie verliebt ist. Diese Szene, welche die emotionalen Verwicklungen vertieft, fiel der Zensur zum Opfer, ebenso wie all die anderen Szenen und Einstellungen, welche fortan in Fußnoten beschrieben werden.

Besitz eines gewissen Mr. Duval befindet. Jean, der Torwächter des Parks, beschwert sich bei Mr. Duval, daß abscheuliche Kreaturen im Park zugange seien, herumkrabbelnd und kichernd!

Jean wird übrigens von Michael Visaroff dargestellt. Wir kennen ihn bereits, er spielte den abergläubischen rumänischen Wirtshausbesitzer aus den Eröffnungsszenen von **Dracula (1930)**.

Jean flucht, daß solche Widerwärtigkeiten gleich nach ihrer Geburt erstickt oder zumindest für den Rest ihres Lebens weggesperrt werden sollten.

Mr. Duval vermag ihm nicht zu glauben und wirft Jean vor, er habe zuviel getrunken. Doch er versichert seinem Wächter, daß wenn wirklich solche Geschöpfe zugegen seien, werde er sie sofort entfernen lassen.

Doch kaum hat er die Worte ausgesprochen, sieht er seine ungebetenen Besucher. Ein schildkrötenähnliches Mädchen krabbeln an einem Teich entlang, hinter ihr scheint sich eine menschliche Wurst durch das Gras zu bewegen, spitzköpfige Gestalten tanzen quiekend herum.

Das kleine Mädchen, welches hier am Teich entlangkrabbeln, ist Edith, das Schildkrötenmädchen. Edith hatte Mißbildungen an Armen und Beinen, welche an die Flossen einer Schildkröte erinnerten und sie konnte sich daher auch nur auf allen vierten watschelnd vorwärtsbewegen. Ediths dunkelbraune Hautfarbe trug zu dem exotischen Aussehen noch bei. Mit Ausnahme dieser ersten kurzen Einstellung und einem kurzen Auftauchen Ediths am Bildrand während des Showdowns des Films wurden alle Szenen, in welchen sie ansonsten zu sehen war, zensiert und aus dem Film herausgeschnitten. Hier fehlt so direkt eine Szene im Anschluß, in welcher sie im Teich badet, während ihre Betreuerin Madame Tetrallini um sie herumwatscht.



Madame Tetrallini, Edith und, direkt an Ediths Po zu sehen, Prince Randian

Madame Tetrallini wird von der Französin Rose Dionne verkörpert. Sie hatte vielversprechende Voraussetzungen nach Hollywood mitgebracht. Sie war eine Bekannte der Schauspielerin Sarah Bernhardt und hatte bereits einen Film mit Tod Browning gedreht (sie spielte eine Barkeeperin in **West of Zanzibar (1928)**). Auch ihr wurde in **Freaks (1932)** übel mitgespielt; Madame Tetrallini war in der originalen Schnitfassung eine heruntergekommene Alkoholikerin, ähnlich wie Tod Browning mit Lon Chaney in **West of Zanzibar (1928)** bereits einen solchen auf die Leinwand gebracht hatte. Madame Tetrallini säuft wie ein Loch und das nicht ohne Grund: Sie braucht den Alkohol, um mit dem menschlichen Elend, welches sich ständig um sie herum abspielt, fertig zu werden. In der schließlich freigegebenen Fassung des Films ist hiervon nichts mehr übrig, es wurde alles zensiert.

Mr. Duval und Jean stellen Madame Tetrallini zur Rede. Sie erklärt, dies seien ihre Kinder aus ihrem Zirkus. Jean erwidert, das seien keine Kinder, sondern *Monstren!* Doch Mr. Duval packt das Mitleid und er erlaubt Madame Tetrallini, sein Grundstück zu nutzen.

Nachdem sich Mr. Duval verabschiedet hat, belehrt Madame Tetrallini ihre Schützlinge. Habe sie nicht schon oft gesagt, sie dürften sich nicht fürchten? Schließlich liebe Gott all seine Kinder¹³.

¹³Hier fehlen nun mehrere Einstellungen, welche direkt im Anschluß gezeigt werden sollten. Madame Tetrallini fällt auf, daß zwei ihrer Schützlinge fehlen, nämlich Hans und Frieda. Sie beauftragt Angelo, einen weiteren kleinwüchsigen Mann, die beiden zu suchen.

Es folgte ein Schnitt und Browning zeigte Hans und Frieda, in einem Baum auf einem Ast sitzend. Es ist offensichtlich, daß sich die beiden sehr lieb haben und es herrscht eine romantische Stimmung. Angeleno unterbricht

Szenenwechsel, zurück zum Zirkus. Hier an dieser Stelle wären jetzt normalerweise die Zirkuswelt, Cleopatra und Hercules vorgestellt worden. Der Film wurde jedoch nicht nur umgeschnitten, sondern die Zirkusszene auch früher beendet als von Browning ursprünglich vorgesehen. In der Originalfassung endete die Szene nicht damit, daß Cleopatra den sich nach Sex sehrenden Hans erst zu einem Glas Wein einlädt und dann mit aufreizendem Gang stehenläßt. Vielmehr ist Cleopatra jetzt aufgedreht und will es wissen. Wenn Sie ganz genau hinschauen, können Sie einen kleinen Augenblick, bevor die Szene in der uns vorliegenden Fassung ausgeblendet wird, sehen, wie sich Cleopatras Blick zur Seite wendet, als habe sie etwas entdeckt. Ginge die Szene noch weiter, würden wir sehen, wie sie sich Phroso, dem Clown, nähert und versucht, ihn nach allen Regeln der Kunst zu verführen. Die Bewegungen ihres Körpers bieten Phroso den Sex an, welcher Hans verwehrt bleibt. Doch Phroso, der Cleopatra mit Hans sah, läßt das verführerische Weib abblitzen.

Diese Szene bleibt uns verborgen; wir sehen den Zirkus erst kurz hinterher wieder. Die Kamera fährt am Wagen der Rollo Brothers vorbei. Sie sind amerikanische Artisten, welche den französischen Zirkus besuchen. Aufgrund der Namen der Protagonisten wissen wir bereits, daß **Freaks (1932)** in Frankreich spielt. Der besondere Status der Rollos als nicht den Freaks zugehörig wird deutlich vermittelt, als einer der beiden angesichts der Freaks abfällig auf den Boden spuckt.

Die beiden Rollos werden von Matt McHugh und Edward Brophy gespielt und sie gehörten zu den meistbeschäftigten Nebendarstellern und Statisten der 30er und 40er Jahre. Zusammen brachten sie es auf fast 350 Filme. Edward Brophys bekanntester Auftritt dürfte eine Wiederholung seiner Rolle aus **Freaks (1932)** sein - in Karl Freund's Regiearbeit **Mad Love (1935)**, einem Remake von Robert Wienes **Orlacs Hände (1924)**, spielt er den Messerwerfer Rollo, welcher wegen Mordes hingerichtet wird und dessen Hände dem verletzten Pianisten Stephen Orlac transplantiert werden.



Josephine Joseph, halb Frau und halb Mann

Die Rollos machen sich über Josephine Joseph - halb Frau, halb Mann - lustig. Über Josephine Joseph ist heute nicht mehr viel bekannt. Mann weiß, daß er/sie um die Jahrhundertwende in Österreich geboren wurde. In **Freaks (1932)** zeigt er/sie den *Halb und halb*-Trick, welchen Josephine Joseph auch im wirklichen Leben unverändert zeigte und der auch allgemein recht gängig war: eine Körperhälfte war im Stile eines Mannes geschminkt, frisiert und bekleidet, die andere Hälfte im Stile einer Frau. Es ist jedoch unklar, ob Josephine Joseph ein echter Hermaphrodit war, also über die Geschlechtsmerkmale von

sowohl Mann und Frau verfügte, oder es nur von sich behauptete. In den damaligen Sideshows war es ebenso wie auf der Leinwand in **Freaks (1932)** nicht möglich, die Geschlechtsteile vorzuführen und daher fehlt uns heute jegliche nähere Information über Josephine Josephs primäre Identität.

Als nächstes wird uns Venus vorgestellt, eine Robbentrainerin. Die Darstellerin der Ve-

die romantische Szene, als er die beiden findet. Der dünne Mann, welcher auch als das menschliche Skelett bekannt ist, eilt herbei und hebt die beiden Liliputaner vorsichtig von dem Ast herunter. Hans protestiert, doch Frieda belehrt ihn: Solange sie nicht verheiratet seien, habe der Zirkus Vorrang. Daraufhin erwidert Hans, es werde nicht mehr lange dauern, bis er sie heiraten und mit ihr zusammen glücklich in einem Weinberg leben werde.

Wir erinnern uns: In Brownings Fassung war die Parkszenen die Eröffnung des Films und dort hätten wir in dieser Szene Hans und Frieda erstmals kennengelernt. In der umgeschnittenen Kinofassung geht nicht hervor, daß Hans und Frieda schon kurz vor der Heirat stehen und seine aufflammende Leidenschaft für Cleopatra ist daher auch weit weniger skandalös, als sie es in Brownings Schnittfassung gewesen wäre. Wir werden noch auf einige andere sexuelle Motive in **Freaks (1932)** stoßen, welche zensiert wurden; diese Szene war lediglich die erste.

nus ist Lyla Hyams. Sie begegnete uns bereits in Tod Brownings **The Thirteenth Chair (1929)** an der Seite Bela Lugosis sowie in **The Phantom of Paris (1931)**. Ihr einziger weiterer Beitrag zum Horrorgenre nach **Freaks (1932)** war **Island of Lost Souls (1933)**.

Wie schon die Baclanova war Lyla Hyams die zweite Wahl bei der Besetzung dieser Rolle. Sie sprang in letzter Minute für Jean Harlow ein, die schon seit einiger Zeit in Pressemitteilungen angekündigt worden war, aber am Ende doch nicht in dem Film mitwirken wollte. Venus führt ihren Seehund Freddy in seinen Stall¹⁴.

Venus sieht Hercules zusammen mit dem Clown Roscoe das Zelt verlassen. Hercules trägt das Gladiatorenkostüm seines Auftritts, Roscoe hingegen Frauenkleider. Hercules beginnt über Roscoe zu lachen: „Eine römische Dame ... klettert vom Bullen herunter und kratzt sich!“

Hier ist es dann passiert, die Kontinuität des Films ist durch Schnitte erstmals beeinträchtigt. Wir wissen jedoch schon mehr als der normale Zuschauer. Wenn wir wieder die originale Reihenfolge der Szenen herstellen, also die Parkszene an den Anfang stellen und die erste Zirkusszene dahinter, dann wissen wir jetzt, daß erstens die Vorstellung am Abend stattfand und zweitens Hercules soeben die Manege verlassen hat und zwar direkt im Anschluß an jenen Auftritt, bei welchem wir ihn mit dem Bullen ringen sahen. Roscoe trägt deshalb Frauenkleider, weil er die vermeintliche Dame war, welche auf den Rücken des Bullen gefesselt war.

Hercules hilft Roscoe dabei, sich der Frauenkleider zu entledigen. In diesem Moment läuft Josephine Joseph an den beiden vorbei. Hercules blickt ihr nach, mit dem Rücken zu Kamera stehend, bis Roscoe schließlich zu ihm sagt: „Ich glaube, *sie* mag Dich, aber *er* nicht!“ und Hercules deshalb einen Lachanfall bekommt.

Diese Szene reizte den *production code* in der ursprünglichen Fassung ebenfalls bis über die Schmerzgrenze hinaus aus. Die sexuellen Anspielungen waren zu stark. Schon schlimm genug, daß Hercules hier einen Mann in Frauenkleidern auszieht - als Josephine Joseph die beiden passiert, sagte Hercules im Original, mit dem Rücken zur Kamera: „Jedesmal, wenn ich *es* sehe, weiß ich nicht, ob ich *ihn* töten oder *sie* küssen soll!“

Das war für Jason S. Joy definitiv zuviel des Guten, die Szene wurde zensiert.

Nun folgt wieder eine Szene, welche aus der ursprünglichen Reihenfolge herausgelöst wurde. Cleopatra verläßt das Zirkuszelt und trifft auf Hans. Sie läßt sich vor ihm auf die Knie herab, schaut ihm ins Gesicht, dankt ihm für mitgebrachte Blumen und bittet ihn um einen Kredit über 1.000 Francs, „bis das Geld aus Paris eintrifft“. Hans sagt zu und wird mit einem Kuß belohnt.

Im Originalschnitt kam diese Szene erst später. Sie wurde an dieser Stelle eingefügt, um einen anderen Zensurschnitt zu verbergen. Hätte man dies nicht getan, hätte man einen *jump cut* erzeugt, welcher Hercules urplötzlich in einer anderen Situation an einem anderen Ort zeigt.

Zensiert wurde, wie Venus unmittelbar nach der Szene mit Hercules, Roscoe und Josephine Joseph einen Zirkuswagen betritt. Sie beginnt, das Abendessen zu sich zu nehmen. Dann betritt Hercules den Wagen und wir erkennen, daß Hercules in dem Wagen wohnt und Venus seine Geliebte ist. Zwischen den beiden kommt es zum Streit und die hier vermittelten Inhalte sind die Ursache, weshalb die Szene vollständig zensiert wurde. In der Originalversion war Venus nämlich eine richtige Schlampe, eine kleine Nutte, durch und durch versaut. Sie versuchte, ihr sündiges Dasein hinter sich zu lassen und ein normales Leben zu führen, stieß jedoch ständig auf Schwierigkeiten. Daher teilt sie auch mit einem Charakterschwein wie Hercules das Bett.

Überliefert ist folgende Textzeile aus jener Szene, welche Hercules zu Venus spricht: „Mein Freund hat mir gesagt daß Du ihn letzte Nacht hast abblitzen lassen. Du scheinst zu denken, ich hätte Dich gebeten, einen Mord zu begehen. Was macht das schon? Es wird Dich nicht verletzen. Es ist ja nicht so, als ob er böse auf Dich wäre. Er ist reich und spendabel.“

¹⁴Als Freddy in seinen Stall watschelt, scheint Venus nicht sonderlich begeistert zu sein. Dies hat seinen Grund. In der Originalfassung ist dieser Einstellung eine der berüchtigtsten Szenen des Films vorangegangen. Darin wurde das Schildkrötenmädchen Edith von dem liebestollen Seehund verfolgt.

Denke doch an das Geld und was es für uns bedeuten würde.“Hercules war im Original klar erkennbar nicht nur der Liebhaber von Venus, sondern auch ihr Zuhälter.

In der zensierten Version wird Venus jedoch durchweg als naives, aber herzengutes Mädchen charakterisiert, welches von einem ansehnlichen, aber durch und durch bösen Mann (also Hercules) vom rechten Weg abgebracht wurde und nun beginnt, diesen Fehler wieder gutzumachen.

Wenn wir den Film heute sehen, sehen wir nur den Schluß des Streitgesprächs der beiden. Venus ist aufgebracht und zornig. Sie beschwert sich darüber, daß sie auf Hercules hereingefallen ist, als er ihr versprach, für sie zu sorgen. Dann stürmt sie aus dem Wagen und erwartungsgemäß ahnen wir nicht das Geringste davon, daß Hercules sie, noch wenige Sekunden bevor wir den beiden zuhören konnten, zur Prostitution zwingen wollte.



Eine schwer verstümmelte Szene: Venus streitet sich mit Hercules

Mit ihren Habseligkeiten bepackt trifft Venus auf Phroso, den Clown. sie läßt an Phroso ihre Wut aus und erst, als Venus bereits wieder verschwunden ist, wird Phroso klar, was hier gerade passierte. Er stürmt ihr hinterher, um ihr den Kopf geradezurücken. Er schreit sie an, sie heult, sie schreien sich wieder an, sie hassen sich und am Ende vertragen sie sich. Phroso fungiert hier als ihr schlechtes Gewissen und ihr Ratgeber gleichzeitig. Was völlig untergeht, ist ihr Verhältnis aus der originalen Schnittfassung. Phroso ist dort ein aufrechter junger Mann, Venus eine Schlampe und die beiden gehen über die ganze Laufzeit

hinweg wiederholt aufeinander los und sparen auch nicht mit verbalen Spitzen. Da dies jedoch nicht in das Konzept der Umdichtung in ein braves Mädchen passt, wurde bei solchen über den ganzen Film verteilten Dialogen ebenfalls fleißig die Schere benutzt.

Der vielleicht pikanteste Dialog zwischen Phroso und Venus lautete in etwa so:

Phroso: „Du brauchst eine gehörige Mütze Schlaf.“

Venus: „Ein Mädchen braucht mehr als nur Schlaf ...“

Phroso: „Du hättest mich vor meiner Operation erwischen sollen!¹⁵“

Und das ist typisch für Tod Browning und erklärt auch einiges über die Figur des Phroso in **Freaks (1932)**. In Brownings Filmen bekommen die zentralen Figuren nie das Mädchen ab. Oftmals sind körperliche Mißbildungen der Männer mit ein Grund, so auch in **The Unknown (1927)** und **West of Zanzibar (1928)**. So gibt es keinen einzigen Film von Tod Browning, in welchem sein Star Lon Chaney jemanden gespielt hätte, welcher zu einer normalen Beziehung zu einer Frau in der Lage ist. Und der Clown Phroso ist passenderweise auch eine Hommage an Chaney; der Clown trägt den gleichen Namen wie Chaney's Ex-Clown und Trunkenbold in **West of Zanzibar (1928)** und das Äußere des Clowns ist stark an Chaney's Rolle aus dem im gleichen Jahr entstandenen Drama *Laugh, Clown, Laugh (1928)* angelegt, einer seiner stärksten darstellerischen Leistungen.

Der Schauspieler hinter Phrosos Maske ist Wallace Ford, sein tatsächlicher Name lautete Samuel Jones Grundy. Er stand noch am Anfang seiner Karriere. In das Horrorgenre verirte er sich nur selten und wenn, waren es meist eher schlechte Filme wie **The Mummy's Hand (1940)** und **The Mummy's Tomb (1942)**. Seine Filmographie wird deutlich stärker durch eine große Anzahl von Western sowie zwei Zusammenarbeiten mit Alfred Hitchcock, *Shadow of a Doubt (1943)* und *Spellbound (1945)*, geprägt.

Als Phroso den Wagen von Venus wieder verläßt, trifft er auf Daisy und Violet, die siame-

¹⁵In der zensierten Fassung blieb davon immerhin noch der kurze Dialog „Du bist ein netter Junge!“- „Du hättest mich vor meiner Operation erwischen sollen!“ übrig.

sischen Zwillinge. Daisy und Violet Hilton wurden in Brighton, England geboren und kurz nach ihrer Geburt an einen Aussteller verhöckert. Nach einer langen Schlacht vor Gerichten, in welcher sie letzten Endes ihre Unabhängigkeit gewannen, ließen sie sich schließlich in San Antonio, Texas, USA nieder. Auch dort arbeiteten sie in einer Sideshow und wurden Stars, bis sie für **Freaks (1932)** entdeckt wurden. Der Film tat ihrer Berühmtheit keinen Abbruch, denn lebens- und erst recht gesellschaftsfähige siamesische Zwillinge waren damals noch viel seltener als heute. Im Jahr 1997 hatte am Broadway das Musical *Side Show* Premiere, zu welchem das Leben der Hilton-Schwwestern als Vorlage diente. Im Laufe ihres Lebens kehrten sie noch einmal zum Film zurück, und zwar für den Exploitation-Film *Chained for Life (1951)*, in welchem eine Jury darüber entscheiden muß, ob beide siamesische Zwillinge für einen Mord hingerichtet werden können, welchen nur eine von ihnen beging. Zu diesem Film wurde zwar noch ein Sequel namens *Torn by a Knife (1952)* mit den Hiltons produziert, aber nie in der Öffentlichkeit vorgeführt.

Als **Freaks (1932)** in den 60ern erneut aufgeführt wurde, gingen die Hilton-Zwillinge auf eine Tour durch die amerikanischen Autokinos. Ihr letzter Auftritt fand in North Carolina statt und fand ein desaströses Ende. Der Organisator des Auftritts hatte versprochen, sie nach der Vorführung abzuholen, aber er erschien nie. Die Hiltons blieben gestrandet und ohne Geld zurück. Durch etwas Glück fanden sie einen Job in einem Gemüseladen - eine von Ihnen saß an der Kasse und die andere packte die Waren in Tüten. Am 6. Januar 1969 erschienen Daisy und Violet nicht zu Arbeit und die Polizei fand ihre Leichen zuhause; sie waren an einer Grippe gestorben.



Phroso trifft Daisy und Violet ...



... während Roscoe sie beobachtet.

Als Phroso mit den beiden Schwestern scherzt, werden die drei von Roscoe beobachtet. Er ist eifersüchtig, denn er ist mit Daisy liiert.

In **Freaks (1932)** ist Roscoe Ates ein Mann mit einem Sprachfehler, er stottert massiv. Dies war jedoch keine tatsächliche Behinderung. Roscoe hatte zwar in seiner Jugend einen solchen Sprachfehler, aber er lernte früh, dennoch korrekt zu sprechen. Roscoe beschloß dann jedoch, diesen vergangenen Makel zum Zwecke der Komödie aufrechtzuerhalten und auszuschlachten. Dementsprechend wurde er vor allem durch eine zwischen 1946 und 1949 entstandenen Filmreihe bekannt, in welcher er den Wildwest-Trottel Soapy Jones spielte. Neben der unvermeidlichen hohen Anzahl an Komödien reichte es aber dennoch auch zu kleinen Nebenrollen in Klassikern wie **King Kong (1933)** und *Gone With the Wind (1939)*. Hercules streift gröhrend zwischen den Zirkuswagen umher. Als er jenen Cleopatras passiert, bittet sie ihn verführerisch zu sich herein. Dort bekoht sie ihn in einer Szene voller sexueller Anspielungen.

Als Hercules die Szene betritt, fragt sie ihn, ob er denn etwas essen möge. „Immer!“, antwortet er und beachten Sie jetzt, wie er Cleopatras nach vorne gebeugten, in einen Bademantel gehüllten Körper mit seinen Augen abtastet.

Nachdem sie ihm ein Ei in die Pfanne geschlagen hat, stellt sie sich aufreizend vor ihn und gibt den Blick auf ihr Dekolleté frei. „Wie möchtest Du sie?“, fragt sie Hercules, ihren nur

spärlich verhüllten Busen einladend vorstreckend.

Hercules mustert Cleopatra erneut. „Nicht schlecht!“, sagt er schließlich, dann umschlingt er sie mit einem Arm und zieht ihren nur noch durch Unterwäsche verhüllten Körper zu sich heran. Es endet mit einem heftigem Kuß.

Dieser wird von Josephine Joseph beobachtet. Hercules ist darüber nicht erfreut und läuft zu Josephine Joseph ins Freie. Josephine Joseph pudert sich die Nase und aufgrund eines Schnittes wird die folgende Aktion wieder etwas unverständlich. Es fehlt die rhetorische Frage von Hercules, ob Josephine Joseph gerade ihre Nase in Ordnung brächte. Stattdessen erleben wir nur seinen nachfolgenden Ausruf „Nun, hier ist etwas für Dein Auge!“, unmittelbar gefolgt von einem heftigen Schlag in das Gesicht des Hermaphroditen.

Szenenwechsel. Ein harter Schnitt, weil hier wieder einmal ein Teil der nun folgenden Szene zensiert wurde¹⁶. Hans und Frieda sitzen an einem Tisch. Frieda versucht, Hans ins Gewissen zu reden, ihn wieder zur Besinnung zu bringen. Er reagiert unwirsch, doch als er merkt, daß er Frieda verletzt, beginnt er ihr zuzuhören. Wir können hier auch einen kurzen (und einzigen) Blick auf Mme Bartet erhaschen, als sie Hans und Frieda zwei Tassen Kaffee serviert, mit jeweils fünf Stückchen Zucker¹⁷.

Erst an dieser Stelle folgt normalerweise die Szene, in welcher Cleopatra Hans um die Leihgabe von 1.000 Francs bittet und ihn küsst¹⁸.

Wir werden nach der Kaffeesezene stattdessen jedoch umgehend in Cleopatras Wagen geführt. Dort lachen Cleopatra und Hercules gerade über Hans, den „kleinen Affen“, der dumm genug war, Cleopatra teure Früchte aus Paris zukommen zu lassen.

Dann klopft es an der Tür. Es ist Hans! Cleopatra sagt ihm, sie würde gerade ein Bad nehmen und er möge später wiederkommen. Hans zieht höflich von dannen, während Cleopatra mit Hercules auf dem Bett niedersinkt.

Erneuter Szenenwechsel. Wir sehen Venus eine Socke flicken, Frieda hängt Wäsche an einer Leine auf. Frieda klagt Venus ihr Leid, ihren Liebeskummer und ihre Befürchtung, daß Cleopatra ihren Hans in die Verzweiflung treiben wird¹⁹. Diese Szene ist umgeschnitten und kommt eigentlich erst einige Zeit später. Hier wird nun der eigentliche Zeitfluß stark durcheinandergewürfelt. In der Originalfassung hätten wir vorab noch erfahren, wessen Socke Venus da gerade stopft.

Auch die nun folgende Szene, in welcher Cleo in der Manege trainiert und Hans ihr fasziniert zusieht, hätte unmittelbar vor dem Zwiegespräch zwischen Venus und Frieda stattgefunden. Der Erzählung der Geschichte wäre dies zuträglich gewesen, denn durch die ständigen zensurbedingten Umschnitte wirkt der Plot mittlerweile ähnlich planlos zusammengestellt wie in einer *Daily Soap*, der Spannungsbogen wird zu einem Nichts zerfleddert und der Film ist inzwischen vor allem langweilig. In dieser Manegenszene, welche eigentlich vor Friedas Szene hätte kommen sollen, macht sich Hans wegen Cleopatra zum Idioten

¹⁶Ursprünglich begann die Szene mit einem Besäufnis. Die Besitzerin des Caf wagens, Mme Bartet, ist anwesend und Madame Tetrallini sieht darin genug Anlaß, sich im Beisein ihrer alten Saufkumpanin und ihrer liebsten Kinderchen wieder einmal richtig die Kante zu geben.

¹⁷Nun tritt Hercules an die feiernde Gemeinschaft der Freaks heran. Er legt einige Geldmünzen vor Madame Tetrallini auf den Tisch und verlangt dafür zwei Flaschen besten Weines. Madame Tetrallini weiß, woher dieses Geld stammt und daß Venus dafür ihren Körper verkaufen musste - das Entsetzen steht ihr ins Gesicht geschrieben. Hercules schnappt sich die Flaschen und geht zurück in Cleopatras Wagen. Sofort beginnen die Freaks wegen der offensichtlichen Affaire zwischen Cleopatra und Hercules zu tuscheln, doch Madame Tetrallini wird es nun offensichtlich zu bunt. Sie befiehlt den Freaks, ins Bett zu gehen. Diese befolgen die Anweisung.

¹⁸Auch diese Szene ging im Original noch weiter. Sicherlich ist Ihnen die Ähnlichkeit in der Optik im Vergleich zur ersten Szene mit Cleopatra und Hans aufgefallen. Und auch hier begleitet die Kamera Cleopatra, als sie Hans verlässt. Und wieder sieht sie Phroso, nähert sich ihm und baggert ihn an. Phroso reagiert wieder nicht. Venus beobachtet die Szene und wird eifersüchtig. Als Cleopatra wieder verschwunden ist, geht sie zu Phroso, regt sich auf und gesteht ihm, daß diese Szene sie eifersüchtig macht. Phroso geht nicht weiter darauf ein und nun ist Venus über ihre eigene Offenheit entsetzt. Sie schämt sich und kompensiert dies durch einen verbalen Angriff auf Phroso, als dieser mit Schlitze, einem der Freaks, spricht anstelle mit ihr. Die kurze Einstellung des Gesprächs mit Schlitze ist in der finalen Fassung an einer anderen Stelle wiederzufinden, der Rest der Szene fehlt.

¹⁹Die Szene wird durch einen harten Schnitt abrupt beendet. Uns wird nicht mehr gezeigt, wie Venus von Frieda abgelenkt wird und Frieda mit ihren Sorgen alleine lässt, weil sie Phroso gesehen hat und ohne ein weiteres Wort zu sagen zu ihm eilt.

und wird ausgelacht - dies stand in Brownings Schnitfassung dann in direktem Zusammenhang zu Friedas Befürchtungen, hier geht dieser Effekt jedoch verloren.

Cleopatra trainiert auf dem Trapez. Hans schaut zu. Hercules sitzt mit zwei anderen Männern an der Seite und lästert anzüglich über Cleopatra, um Hans hierdurch zu ärgern. Dies funktioniert auch prächtig, sehr zur Belustigung der Männer und auch Cleopatras. Hans explodiert, stellt sich mit geballten Fäustchen vor die drei Männer und ruft sie zur Ordnung. Cleopatra hingegen setzt dann noch einen drauf: sie tut so, als habe sie Schmerzen und bittet Hans, ihren entblößten Rücken zu massieren. Dieser tut natürlich, wie ihm geheißen und merkt nicht, daß Cleopatra und die Männer nur mit Mühe vermeiden können, lauthals loszulachen.

Diese Szene ist übrigens, ähnlich wie es bereits die frivole Kochszene zwischen Cleopatra und Hercules war, ein Paradebeispiel dafür, wie man den production code austricksen konnte. Mit genußvoll verzogenem Gesicht stöhnt Cleopatra sinngemäß: „Oh, es tut so gut, gebürstet zu werden!“ („Oh, it's good to be rubbed!“ - Hercules und seine Freunde empfehlen ihr daraufhin „A couple of rubbers from Berlin“, wobei „rubbers“ auch in den 30ern bereits ein Synonym für Kondome war. Dieses Wortspiel ist leider nur sehr schlecht ins Deutsche übersetzbar.).



Cleopatra macht sich einen Spaß mit Hans

Den nachfolgenden Wutausbruch von Hans quittieren die Männer erneut mit schallendem Gelächter. Sollten Sie eine deutsch synchronisierte Fassung sichten, werden Sie sich vielleicht fragen, worüber sie lachen. Nun, Hans läßt eine Schimpfkanonade auf sie herab, in hochoberregtem Deutsch, wovon natürlich kein Amerikaner auch nur ein Wort versteht. Deshalb lachen sie.

Wieder gibt es einen harten Schnitt, weil der Übergang zu der nächsten Szene wegen der Eingriffe der Zensur verworfen werden musste. Cleopatra verläßt lachend die Manege und Hans folgt ihr, nach wie vor sehr erregt. Frieda sieht dies und sie sieht auch das Grinsen in Cleopatras Gesicht. Deshalb macht sie sich die Sorgen, welche sie beim Aufhängen der Wäsche Venus mitteilt. Da die Reihenfolge der Szenen vertauscht wurde, musste dieses die Kontinuität sicherstellende Bindeglied weichen.

Nun kommt die Szene, wegen welcher die letzten Szenen so massiv umgeschnitten werden musste. Zumindest ihre zweite Hälfte, denn ihr Beginn wurde aufgrund der beanstandeten Charakterisierung von Venus als verdorbenes Luder zensiert, der Auslöser des ganzen Übels. Was das Publikum nicht sehen durfte: Venus betritt Phrosos Wagen, in ihrer Hand ein Paar seiner Socken. Und jetzt käme die Dialogstelle, welche ich bereits angesprochen habe und deren Ende auszugsweise in das erste Gespräch zwischen Phroso und Venus hineingeschnitten wurde: Venus sagt zu Phroso daß sie einige seiner Socken gestopft habe, aber noch nicht alle. Sie habe aber sich aber bereits die ganze letzte Nacht um die Ohren geschlagen. Phroso erwidert, dann bräuchte sei eine Mütze Schlaf, sie antwortet, Mädchen bräuchten mehr als nur Schlaf und Phroso erwähnt seine geheimnisvolle Operation - wir haben diesen Dialog bereits erwähnt. Venus sagt, es würde auch für ein gutes Mädchen nicht ausreichen, einfach nur nett zu sein. Phroso reagiert nicht unmittelbar, worauf sie ihm hinterherruft, er würde nichtmal zur Notiz nehmen, daß sie lebe.

Jetzt ist es Phroso zuviel und erst jetzt, ab diesem Zeitpunkt, durfte die Szene in dem fertigen Film Verwendung finden. Um Venus zu zeigen, daß sie ihm durchaus etwas bedeutet, erzählt er ihr, daß er von ihr geträumt habe. In seinem Traum habe sie einen Badeanzug getragen und auf einem Stein gesessen, wie eine Statue, ihre Figur sei herrlich anzusehen

gewesen.

Die beiden werden von Johnny unterbrochen, dem berühmtesten aller Freaks, welche in dem Film mitspielen. Der damals 21 Jahre alte Johnny Eckhardt wurde ohne Unterkörper und mit verkürztem Oberkörper geboren. Bildlich gesprochen endete sein Körper etwa in Höhe des Bauchnabels. Sein Zwillingsbruder Robert hatte übrigens keine Behinderung, er war völlig gesund.



Johnny Eck

Robert und Johnny entwickelten im Jugendalter eine Faszination für den Zirkus. Zusammen mit dem Magier Rabsid Rasha zogen sie daraufhin durch die Lande. Rabsid Rasha entwickelte die vielleicht radikalste Variante jenes Tricks, in welcher ein Mann mit einer Säge in zwei Hälften zerteilt wird: er stellte den kerngesunden Robert seinem Publikum vor, aber in der Kiste lag dann nicht er, sondern Johnny als Darsteller seines Oberkörper und ein Liliputaner übernahm die Rolle der aus der Kiste herausragenden Füße. So war der Trick relativ leicht umzusetzen und auch sehr glaubhaft. Für die lautesten Aufschreie

im Publikum sorgte dann jedoch das Ende des Zaubertricks, als der Liliputaner dann plötzlich aufsprang und Johnny den vermeintlich fliehenden Unterkörper auf seinen Händen rennend verfolgte und dabei hin und wieder auch beherzt von der Bühne sprang. Johnny war ein sehr gebildeter und galanter junger Mann. Tod Browning war von ihm begeistert und Johnny durfte stets neben ihm auf einem eigenen Regiestuhl sitzen, sofern er nicht selbst vor der Kamera stehen musste. Auch Olga Baclanova erinnert sich gerne an Johnny und seinen Charme.

Johnny Eck drehte nach seinem Debüt in **Freaks (1932)** nur noch wenige Filme. Der bekannteste neben **Freaks (1932)** ist *Tarzan Escapes (1936)* mit Johnny Weißmüller. In den 40er Jahren zog Johnny mit einem eigenen zwölfköpfigen Musikorchester durch die Lande, er selbst spielte das Klavier. Doch die meiste Zeit verbrachte er in Sideshows. Wohlhabend wurde er hier nie, im Gegenteil. Oft wurde er das Opfer von Betrug. Als in den 80er Jahren Diebe in sein Haus in Baltimore einbrachen, wurde dies für Johnny zu einem traumatischen Erlebnis. Er zog sich völlig aus der Öffentlichkeit zurück und wurde zunehmend verbittert. In seinem letzten Interview sagte er, wenn er Freaks sehen wolle, müsse er nur aus dem Fenster schauen. Er starb am 5. Januar 1991 im Alter von 79 Jahren, alleine und verarmt. Kurz danach nähert sich ein weiterer Freak. Oder besser gesagt: ein *falscher* Freak. Elizabeth Green war weder behindert noch krank. Sie war lediglich sehr klein, äußerst häßlich und vermarktete sich selbst als „Storchenfrau“ auf Sideshows. Laut Aussage des Satanistenführers Anton La Vey, auf welchen wir später in diesem Kapitel noch zu sprechen kommen werden, half sie bei der Betonung ihrer Häßlichkeit auch noch kräftig nach, indem sie ihre Backen aufblies und ihre Augen hervortreten ließ. Nötig hatte sie dies eigentlich nicht, denn sie entstammte einer Familie mit Geld und besaß fünf Mietshäuser in Springfield, Massachussetts. Gerüchte besagen, Elizabeth Green habe sich in die Produktion eingeschmuggelt, da sie ein fanatischer Filmfan gewesen sei und sich erhoffte, auf dem Studiogelände an ein Autogramm ihres Idols, des Oscarpreisträgers Ronald Colman, zu gelangen.

Die Storchenfrau überbringt Phroso die Nachricht, daß die bärtige Frau ein Baby auf die Welt gebracht habe. Sofort eilen alle an das Bett der frohen Mutter.



Elizabeth Green informiert Phroso ...



... über den neuesten Sprößling der Freaks.

Die „bärtige Lady“ nannte sich selbst Olga Roderick, war jedoch unter dem Namen Jane Barnell im Jahr 1874 geboren worden. Schon als kleines Kind fiel sie aufgrund ihrer starken Körperbehaarung auf, was ihre Mutter stark belastete. Ihr Vater war Handelsreisender und des öfteren nicht zuhause, so daß sie die meiste Zeit mit ihrer unglücklichen Mutter verbrachte.

Eines Tages ging Jane mit ihrer Mutter in den in der Nähe ihres Heims gastierenden Great Orient Zirkus - und ihre Mutter kehrte ohne sie wieder zurück.

In dem kleinen Zirkus wurde Jane als Familienmitglied aufgenommen und sammelte ihre ersten Erfahrungen in diesem Geschäft. Später wechselte sie in einen größeren Zirkus und tourte quer durch Europa.

Eines Tages wurde sie jedoch krank und musste ins Krankenhaus. Wieder genesen musste sie entsetzt feststellen, daß der Zirkus ohne sie weitergefahren war. Daher wurde das Mädchen in ein Waisenhaus gebracht. Dort spürte sie ihr Vater auf. Er brachte seine wiedergefundene Tochter auf den Hof seiner Mutter, wo Jane fortan lebte und arbeitete.

Der Nachbar von Janes Großmutter arbeitete hin und wieder bei einem Zirkus, wenn starke Arme für den Auf- und Abbau benötigt wurden. Dieser überzeugte Jane davon, daß sie aufhören sollte, sich ständig zu rasieren und daß sie stattdessen wieder zum Zirkus gehen möge. Jane befolgte den Rat und schloß sich dem John Robinson Zirkus an. Dort arbeitete sie fortan unter dem Namen Olga Roderick als bärtige Frau, heiratete mehrere Male, wurde jedes Mal wieder geschieden und brachte zwei Kinder auf die Welt.

Olga galt als sehr eitle Person und versuchte stets, im Rampenlicht zu stehen. Da dies bei **Freaks (1932)** trotz ständigem Bartgekraule nicht klappte und sie nur kurz auf der Leinwand zu sehen war, geht man heute davon aus, daß sie sich fortan aufgrund gekränkter Eitelkeit negativ über den Film äußerte. **Freaks (1932)** sei nichts weitere als eine Beleidung aller Freaks dieser Welt. Konsequenterweise wirkte Olga Roderick dann auch in keinem anderen Film mehr mit.

Direkt im Anschluß lernen wir den Vater kennen: Es ist das menschliche Skelett, Peter Robinson. Über ihn ist nicht viel bekannt. Wir wissen heute nur, daß er zum Zeitpunkt der Dreharbeiten lediglich 29 Kilogramm wog, wie Elizabeth Green aus Springfield, Massachussetts stammte, sich für Politik interessiert, gerne auf seinem Akkordeon spielte und mit der 231 Kilogramm schweren Bunny Smith verheiratet war, mit welcher er zusammen im Zirkus der Ringling Brothers



Pete Robinson (2.v.r) mit Hercules und dessen Kumpels

auftrat.

Nach einer ziemlich überflüssigen Komödieneinlage, in welcher die sozialen Konflikte der siamesischen Zwillinge nach der Heirat von Daisy mit Roscoe humoristisch aufbereitet werden sollen (und bei welcher den meisten heutigen Zuschauer das Lachen wohl eher im Halse stecken bleiben dürfte), lernen wir ein anderes Filmehepaar kennen: Angelo Rossitto und Martha Morris.

Angelo Rossitto war mit nur 89 Zentimeter Größe der kleinste der Darsteller und dazu noch mit starken Gehproblemen belastet. Doch unter all den mitwirkenden Behinderten dieses Films stellt er in einem Punkt eine große positive Ausnahme dar: „Little Angelo“, wie man ihn auch nannte, machte Karriere in Hollywood. Seinen ersten Auftritt hatte er in der Produktion *The Beloved Rogue* (1926), ein Starvehikel mit John Barrymore und Conrad Veidt. Er spielte in **Seven Footprints to Satan** (1929) mit, in *The Mysterious Island* (1929) spielte er eine Unterwasserkreatur und in **The Phantom of Paris** (1931) einen Gefängnisinsassen. **Freaks** (1932) war sein bis dahin wichtigstes Engagement. Später sollte er noch Bela Lugosi in **Spooks Run Wild** (1940), **The Corpse Vanishes** (1942) und **Scared to Death** (1947) begleiten. In den 50ern erfreute er vor allem Fans trashiger B-Pictures wie **Mesa of Lost Women** (1952), **Dementia** (1955) und als Marsmensch in *Invasion of the Saucer Men* (1957). Er spielte in Roger Cormans LSD-Skeptakel *The Trip* (1967) eine Nebenrolle, drehte mit Al Adamson die Stinker **Blood of Frankenstein** (1970) und **Brain of Blood** (1972), er wirkte in **Galaxina** (1980) mit und spielte in der Bradbury-Verfilmung **Something Wicked this Way Comes** (1983) an der Seite von Jason Robards. Sein vorletzter Auftritt dürfte dem heutigen Publikum am geläufigsten sein: er spielte den *Master* in George Millers *Mad Max Beyond the Thunderdome* (1985). Seinen letzten Auftritt hatte er mit Vincent Price in **The Offspring** (1987). Er starb am 21. September 1991 im Alter von 83 Jahren in Hollywood, nach 55 Jahren im Filmgeschäft.



Martha Morris und Angelo Rossitto



Prince Randian

Über „das armlose Wunder“ Martha Morris ist nicht mehr viel überliefert. Sie wurde ohne Arme geboren und spielt hier eine Wiederholung der Rolle Lon Chaney's aus **The Unknown** (1927). Unter anderem hebt sie auch Gläser mit ihren Füßen zu ihrem Mund. Als nächstes führt der Film *Prince Randian* vor (anders kann man es wohl kaum nennen). Er wurde im Jahr 1871 in British Guyana geboren, ohne Arme und ohne Beine. Kurz vor der Jahrhundertwende wurde er von P.T. Barnum entdeckt und in dessen Zirkus als „die menschliche Raupe“, „der menschliche Wurm“ oder auch „der lebende Torsos“ vermarktet. Von allen Freaks hatte Prince Randian das Schicksal wohl am schwersten getroffen und vor diesem Hintergrund erscheint es schon beinahe wie der hoffnungslose Versuch eines göttlichen Ausgleichs, daß es sich bei ihm um den gebildetsten aller im Film mitspielenden Freaks handelte. Zusätzlich zu seiner Muttersprache, Hindu, beherrschte er das Englische, das Französische und das Deutsche fließend. Er lebte in New Jersey, war verheiratet und hatte Kinder. 1934 starb er im Alter von 63 Jahren, nachdem er kurz nach einem Auftritt kollabierte.

Seine Schauwerte lagen nicht nur in seiner angeborenen Verstümmelung. Prince Randian hatte aus seiner eigentlich unvorstellbaren Behinderung das Beste gemacht und schaffte es nicht nur zu überleben, sondern auch, seine Umwelt durch sein Geschick zu beeindrucken. So führt er in **Freaks (1932)** vor, wie er nur mit Hilfe seiner Lippen eine Zigarette dreht, in seinen Mund steckt und anzündet.

Der nächste in der Reihe der illustren Mitwirkenden wird uns wieder von Phroso vorgestellt: Schlitze.

Schlitze litt an Mikrozephalie. Dies ist eine unheilbare Krankheit, welche u.a. durch Röteln der Mutter während der Schwangerschaft oder auch durch Chromosomenschäden ausgelöst werden kann. Bei Kindern, welche unter der Mikrozephalie leiden, wächst der Schädel nicht in dem Maße, wie er normalerweise wachsen sollte. Dies führt dazu, daß sie mit fortschreitendem Alter einen proportionsmäßig zu kleinen Kopf auf einem zu großen Körper haben. Besonders auffällig werden sie noch dadurch, daß das Gesicht noch weiterwächst. Hierdurch erscheint der Kopf im Laufe der Zeit zunehmend als spitz zulaufend und dem Haarwuchs steht nur noch eine kleine Fläche zur Verfügung. Mit der äußerlichen Mißbildung ist aber noch nicht das Ende der Fahnenstange erreicht. Mikrozephalen sind in ihrer Entwicklung rückständig, sie können meist nicht mit Besteck essen, sie benötigen Tag und Nacht Windeln, sprechen ist ihnen nur schwer möglich, sie können den Speichelfluß oft nicht kontrollieren und sind durchweg hyperaktiv, verlangen also nach sehr viel Aufmerksamkeit. Motorische Probleme sind häufig, je nach Patient rangieren diese zwischen reiner Unbeholfenheit bis hin zu spastischen Zuckungen. Ihre Lebenserwartung ist in der Regel sehr gering.

All diese Merkmale trafen auch auf Schlitze zu - mit Ausnahme der Lebenserwartung, denn Schlitze erreichte ein hohes Alter von 80 Jahren. Als er für **Freaks (1932)** vor der Kamera stand, war er bereits etwa 50 Jahre alt. Im Film wird er als Mädchen ausgegeben, was darin begründet liegt, daß Schlitze ständig Frauenkleider trug. Diese lösten für ihn viele hygienische Probleme, vor allem hinsichtlich der Windeln - Schlitze konnte es hier sozusagen einfach laufen lassen. Er war sehr gesellig und liebte es, mit anderen Menschen Spaß zu haben. Dementsprechend kamen auch die anderen Schauspielkollegen am Set hervorragend mit ihm klar und vor allem seine Versuche, Tod Brownings Stimme nachzumachen, sorgte stets für ausgelassene Heiterkeit. Schlitze war gewissermaßen das Nesthäkchen des Produktionsteams.

Er drehte jedoch nur noch einen weiteren Film, *Meet Boston Blackie (1941)*. Ansonsten wurde er den größten Teil seines Lebens ausgestellt. Angepriesen wurde er zuerst als „Missing Link“, das fehlende Bindeglied zwischen dem Affen und dem Menschen. Späterhin erhielt er auch regelmäßige Auftritte als „Maggie, die letzte der Azteken“. Den Namen Schlitze erhielt er von einer Brauerei, welche ihn einmal zu Werbezwecken einsetzte.



Schlitze



Elvira und Jennie Lee Snow

Jennie Lee und Elvira Snow hatten weniger Glück als Schlitze. Auch sie waren an Mikrozephalie erkrankt, waren aber bei weitem nicht so selbstständig wie er. Sie waren

Zwillingsschwestern und wurden als „The Snow Twins“ in Coney Island bekannt. Ein sehr aufgeweckter Mensch, der das Leben in vollen Zügen genoß, war Frances O'Connor. Wie bereits Martha Morris hatte sie keine Arme und benutzte ihre Füße anstelle ihrer Hände. Tod Browning zeigt sie uns mit einer Gabel essend und ein Glas Bier trinkend. Frances wurde 1914 im Städtchen Granite City im Bundesstaat Minnesota geboren. Auch sie schloß sich einer Sideshow an, doch aufgrund ihres sehr attraktiven Äußeren wurde sie nicht als Monstrosität angepriesen, sondern als „die lebende Venus von Milo“. Im Sommer ging sie mit dem Zirkus der Cole Brothers auf Tournee, die kalte Jahreszeit verbrachte sie in ihrem Zuhause. Dort frönte sie auch ihrer größten Leidenschaft, dem Stricken. Sie starb im Jahr 1982 im Badeort Long Beach. Mit Frances O'Connor findet Tod Brownings Runde der Zurschaustellung dann auch ihr Ende. Jetzt geht es wieder weiter mit dem wahren Monstrum dieses Films: Cleopatra.



Frances O'Connor



Hans umwirbt Cleopatra galant

Die Blende öffnet sich und wir sehen die Großaufnahme eines Cocktailglases, gehalten von Cleopatras Hand. Hans rührt den Cocktail vorsichtig für sie um und wir hören Cleopatra maulen, er möge aufpassen, daß nichts verschüttet werde. Die Kamera bleibt an dem Glas haften, als Cleopatra es zu ihrem Mund führt, einen herablassenden Blick zu ihrem zwerghaften Verehrer werfend. Die Kamera zieht sich in die Totale zurück und wir sehen, daß Cleopatra auf einem Sofa liegt, während Hans wie ein Diener vor ihr steht. Im originalen Skript war hier übrigens eine direkte sexuelle Anspielung vorgesehen: Olga Baclanova sollte in dieser Szene nur ein lediglich das Nötigste verhüllendes Nachtgewand tragen. Browning verzichtete jedoch darauf, weshalb sich Cleopatra hier mit einer weißen Bluse und dunklen Bundfaltenhose bekleidet auf dem Sofa räkelte.

Wir erfahren, daß es sich bei dem Getränk um Wein handelt, welchen Hans seiner Angebeteten zum Geschenk machte, ein Wein der teuersten Sorte von den besten Pariser Weinbergen. Hans prostet Cleopatra mit den Worten „Auf die schönste Frau der Welt!“ zu, sehr zu ihrem Entzücken.

Szenenwechsel zu einer erneut provozierenden Szene. Wir sehen Phroso, er sitzt in einer Badewanne. Die Kamera bewegt sich nach rechts, seitlich an der Wanne entlang und wir erkennen, daß sich die Wanne nicht in Phrosos Wagen befindet, wie die dahinter angebrachte, tapetenähnliche Wandbemalung erst suggeriert, sondern im Freien steht.

Im Bildhintergrund verläßt Venus ihren Wagen. Sie wird von Phroso begrüßt und läuft zu Phrosos Badewanne. Dort angekommen bleibt sie vor dem nackt in der Wanne sitzenden Phroso stehen und schaut ihn unverhohlen an. Und Phroso scheint es nicht das Geringste auszumachen, daß Venus ihn anschaut. Stattdessen erzählt er ihr, wie überzeugt er davon sei, daß sein größter Witz ganz groß herauskäme. Er nennt den Gag „noodle“, was im Englischen sowohl „Dummkopf“ als auch „Nudel“ bedeutet.

Dann beendet Phroso sein Bad und deutet an, in seiner Badewanne aufzustehen. Nun zieht sich die Kamera in die Totale zurück und wir sehen, daß es sich bei der Badewanne nur um die Ausstattung für einen Gag Phrosos handelt. Sie hat keinen Boden und anstelle aufzuste-

hen, kriecht Phroso unter den Seitenwänden hinaus. Natürlich ist er auch nicht nackt, sondern er trägt Hosen und die ganze Zeit tat er nur so, als würde er sich mit einem Schwamm waschen und sich mit einem Handtuch abtrocknen.



Phroso badet, Venus schaut zu



Ein Kuß

Venus ist beleidigt, denn eigentlich hatte sie eine Verabredung mit Phroso und nun arbeitet dieser an seinem Gag. Phroso versucht, sie zu trösten. Venus läßt ihren Blick über seinen nackten Oberkörper streifen, dann beugt sich Phroso zu ihrem Gesicht und küßt sie auf den Mund.

Es folgt ein Szenenwechsel, welcher die Geschichte kaum voranbringt, aber aufgrund eines groben Zensurereingriffes notwendig wurde. Wir sehen nun die siamesischen Zwillinge Daisy und Violet in ihrem Wagen, anbei Violets Verlobter. Als er Violet küsst, überfliegen die Zeichen des Genusses und der Leidenschaft das Gesicht ihrer Schwester, als ob er auch sie küssen würde.

Schnitt zurück, Phroso arbeitet wieder an seiner Badewanne, sichtlich erregt und niedergeschlagen. Roscoe ist bei ihm und versucht, ihn zu trösten. Doch Phroso hält ihm nur entgegen, letzten Endes seien alle Frauen gleich²⁰. Kurz darauf werden die beiden Zeuge, wie Hans Cleopatras Wagen verläßt. Zuerst schauen sich Roscoe und Phroso etwas entgeistert an, doch als Roscoe mutmaßt, Cleopatra wäre auf eine Diät umgestiegen, bricht Phroso lachend zusammen²¹.

Roscoe begibt sich zu Daisy und Violet - und Violets Verlobten. Daisy stellt ihren Roscoe dem Verlobten Violets vor und die beiden Männer laden sich gegenseitig ein, sich regelmäßig zu besuchen. Diese Fortsetzung des *jump cuts* aus der vorhergegangenen Minute ist einer der eher platten Komikeinlagen, welche Thalberg dem Film nach der ersten Sichtung des Drehbuchs verordnete.

Die sichtlich niedergeschlagene Frieda nähert sich zögerlich dem Wagen des verliebten Hans. Sie versucht, ihrem Hans ein wenig Vernunft einzureden und ihm klarzumachen,

²⁰Was ist passiert? Anstelle des kurzen Intermezzos mit Daisys und Violets Liebesleben zeigte der Film in seiner Originalfassung an dieser Stelle den Ausbruch eines Streits zwischen Phroso und Venus. Phroso hat Venus zugunsten seiner Arbeit versetzt und begründet dies damit, daß er hart arbeiten müsse, um seiner zukünftigen Frau und seinen Kindern ein gutes Leben bieten zu können.

Venus wird sofort eifersüchtig. Heißt das, Phroso hat bereits eine andere?

Als Phroso sie darauf anspricht, daß sie sich auch sehr fein herausgeputzt habe und dies bestimmt nicht wegen ihm, bricht wieder die (aus dem Film herauszensierte) Straßengöre hervor. Sie schreit Phroso an, sie sei es leid, ihm zuliebe immer nur traurig herumzusitzen und sie würde jetzt in die Stadt gehen und sich ein paar Seeleute angeln.

Phroso hält umgehend dagegen und schreit sie an, sie möge sich besser gleich vier Matrosen angeln, denn diesen mache es ja schließlich auch nichts aus! Venus wird endgültig wütend und zieht sich schnaubend in ihren Wagen zurück, dessen Tür sie heftig hinter sich zuschlägt.

²¹Venus hört Phrosos schallendes Gelächter und denkt, er lache über sie. Sie ruft Phroso aus ihrem Wagen zu, sie gebe ja zu, daß sie ein kleines Flittchen sei und sie danke ihm dafür, daß er ihre Augen geöffnet habe! Roscoe sagt zu Phroso, er habe den Eindruck, daß er sich von der Kleinen fertigmachen lassen würde, woraufhin Phroso ihn niederschlägt.

daß sie selbst in ihm einen vollwertigen Mann sieht, während er für Cleopatra nur etwas darstellt, worüber sie lachen kann. Doch es ist zwecklos.

Szenenwechsel, in Cleopatras Wagen. Wie um Frieda zu bestätigen, sehen wir nun Cleopatra und Hercules eine Halskette aus reinem Platin betrachten, welche Hans seiner Cleopatra schenkte. Die beiden rätseln, woher der kleine Zwerg all das Geld für solche wertvollen Geschenke haben könnte.

Es klopft an der Tür. Ein leises Klopfen, das wird wohl Hans sein! Hercules versteckt sich schnell im hinteren Bereich des Wagens. Cleopatra zupft nochmal ihren Abendmantel zu recht und bittet Hans herein.

Doch nicht Hans begehrt Einlaß. Es ist Frieda. Da sie bei Hans nur auf taube Ohren stößt, möchte sie nun mit Cleopatra sprechen. Sie wisse, daß sich Cleopatra nur einem Spaß aus den Gefühlen des kleinen Mannes mache. Cleopatra spielt ihr Spiel jedoch weiter, bis Frieda einen kapitalen Fehler begeht. Sie wirft Cleopatra vor, sie wäre nur hinter dem Vermögen von Hans her, seiner kapitalen Erbschaft, von welchem er niemandem außer Frieda und ihr etwas erzählt habe.

Cleopatra hört erstmals von diesem unverhofften Reichtum. Als Frieda wieder gegangen ist, erwacht in ihr ein teuflischer Plan. Sie wird Hans heiraten. Und dann werde sie ihn ermorden.

Nun beginnt die stärkste Szene des Films: die Hochzeitsfeier. Diese Szene ist wie ein Stummfilm inszeniert und ein berühmter Beitrag zur Tradition des erzählenden Kinos. Ähnlich wie es später Regisseure wie Alfred Hitchcock und Brian de Palma wiederholt taten, erzählt Tod Browning hier diese Szene nur durch Kraft ihrer Bilder. Falls Sie Lust haben sollten, dann sehen Sie sich die Szene einmal ohne Ton an - Sie werden feststellen, daß durch das Fehlen des Tons keinerlei Information verlorengeht und die Tonkulisse zur reinen Staffage wird. Diese Szene repräsentiert einen wichtigen Einschnitt in der damaligen Lernphase Hollywoods, welches in der Regel noch viel zu stark auf das neue Medium des Tonfilms setzte und sich schnell von einer künstlerischen, visuellen Erzählweise hin zu der theaterhaften, dialoglastigen Inszenierung bewegte. Doch Browning war hier keineswegs seiner Zeit voraus, sondern er gesteht sich mit dieser Szene auch sein eigenes Scheitern als Regisseur der Tonfilmära ein. Schon bei **Dracula (1930)** waren seine Probleme mit Ton deutlich zu erkennen, mit dieser Szene zieht er eine bewußte Konsequenz - bis hin zu einem Zwischentitel in bester Stummfilmtradition, welcher die Szene einleitet. Als weitere Referenz tauchte in dieser Szene sogar der Messerwerfer *Alonzo the Armless* auf, der Hauptprotagonist und Bösewicht aus Brownings Stummfilm-Meisterwerk **The Unknown (1927)**; doch diese Einstellungen schafften es dann doch nicht in Tod Brownings finale Schnittfassung. Ebenso nutzte Browning die Szene auch, um die nach seiner Meinung kaum noch zu überbietende Überflüssigkeit des Tons zu illustrieren. Hierzu läßt er die Freaks über einen längeren Zeitraum die Wortschöpfungen „Gooble gobble, gobble gobble!“ rufen, immer und immer wieder. Diese dem Publikum völlig unverständlichen Worte symbolisieren Brownings Empfinden gegenüber der gehörten Sprache in Filmen und er demonstriert mit ihnen, wie unnötig es sein kann, daß das Publikum die gesprochenen Worte wirklich hört²². Diese Szene ist auch der einzige wirkliche Bezug auf die dem Film zugrundeliegende Geschichte *Spurs*. In *Spurs* wird der Zwerg von seiner betrunkenen Frau auf das Äußerste der Lächerlichkeit preisgegeben.

Im großen Zirkuszelt sind die Freaks an einem Tisch versammelt, welcher in der Mitte der Manege steht.

²²Diese Worte wurden ein halbes Jahrhundert später zu einem Kultobjekt, als die Musikgruppe *The Ramones* darauf aufmerksam wurde. Die Bandmitglieder schauten sich damals **Freaks (1932)** an, weil sie sich für den Film aufgrund des in Großbritannien jahrzehntelang währenden Verbotes interessierten. Nach dem Ansehen begannen sie nach eigenen Worten damit, „Songs über die Idioten aus dem Film zu schreiben“. Die Worte „gooble gobble“ machten die Ramones stutzig und sie waren sich einig, daß die Freaks „gabble gobble“ rufen würden - ein Mitglied der kultigen Truppe versteifte sich jedoch darauf, daß die korrekte Aussprache „gabby gabba“ sei und somit lautete ein wichtiger Schlachtruf der Ramones fortan *Gabby Gabba Hey!*.

The Ramones leisteten übrigens noch einen weiteren, aktiveren Beitrag zum Horrorgenre, als sie den Titelsong zu der misratenen Stephen King-Verfilmung **Pet Semetary (1989)** schrieben.

Daisy und Violet musizieren.

Die Vogelfrau Koo Koo tanzt dazu auf dem Tisch herum und die Freaks applaudieren ihr ausgelassen²³.

Die am Kopfende der Tafel sitzende Cleopatra wirft Hercules einen verheißungsvollen Blick zu und vergiftet heimlich eine neben ihr auf dem Boden stehende Weinflasche. Danach klopft sie ihrem neuen Ehemann Hans wild auf den Rücken, sie ist offensichtlich schon stark angesäuselt, und fordert ihn auf, die Heirat zu begießen. Hans tut, wie ihm geheißt, in jeder seiner kleinen Hände ein Weinglas schwenkend. Diese Einstellung wurde im US-Bundesstaat New York komplett zensiert, mit der Begründung, es handele sich hierbei um eine Anleitung zur Begehung eines Verbrechens. Derartiges gab es zwar auch im Staate New York regelmäßig auf der Leinwand zu sehen, allem voran in Gangster- und Kriminalfilmen, doch bei **Freaks (1932)** handelte es sich nunmal um keinen solchen, sondern um einen Horrorfilm - und Horrorfilme wurden generell deutlich ungnädiger behandelt.

Die Freaks feiern fröhlich. Koo Koo tanzt, Schlitze applaudiert einem Schwertschlucker, ein Feuerspucker begeistert die Freaks ebenfalls²⁴. Nur Frieda sitzt apathisch herum, voller Trauer und Angst²⁵.

Cleopatra ist die Skurrilität der Szene trotz ihres betrunkenen Zustands sehr bewußt und sie läßt ihren Gefühlen in tragikomischer Form freien Lauf. Der Gedanke, daß dies ihre Hochzeitsnacht mit Hans, ausgerechnet Hans, sei, läßt sie laut auflachen. Auch die Aussage des ebenfalls bereits angeduselten Hans, seine Cleopatra sei offensichtlich glücklich, erzeugt bei ihr einen Lachanfall²⁶.

Sie sei so glücklich, sie könne die ganze Welt küssen, ruft Cleopatra laut. Ja, sogar Hercules!

Und sie tut es, sehr zum Mißfallen ihres Bräutigams²⁷.

Um den an dieser Stelle durch die Zensur erzeugten *jump cut* zu verdecken, wird nochmals kurz die verzweifelnde Frieda eingeblendet.

Cleopatra lacht weiter Tränen über Hans. Sie bezeichnet ihn als ihr kleines grünäugiges Monster und stellt lauthals fest, ihr Ehegatte sei eifersüchtig²⁸.

Frieda möchte nicht länger Zeugin des Elend ihres ehemaligen Verlobten sein und verläßt aufgebracht die Hochzeitsfeier.

Ein kurzer Schnitt auf die amüsierten Gesichter der Freaks folgt²⁹.

Angelo ruft, es sei an der Zeit, daß Cleopatra nun zu einem der Ihren werden müsse, und zwar durch einen Liebestrunke!

Josephine Joseph beginnt mit einem rhythmischen Gesang: „Wir akzeptieren sie! Eine von uns!“

²³Venus und Phroso fehlen in dieser Szene. In der Originalfassung saß Phroso in seinem Wagen und malt an einem Poster, welches ihn als Attraktion anpreist. Er ruft nach Venus, damit sie ihre Meinung zu dem Plakat kundtäte, doch sie kommt nicht. Ein am Wagen vorbeilaufender Artist teilt Phroso mit, daß Venus in die Stadt gegangen sei, um sich vier Matrosen zu suchen!

²⁴Roscoe steht auf und kündigt an, nun an Stelle von Koo Koo ein Tänzchen mit seiner besseren Hälfte zu wagen. Daisy möchte aufstehen, doch Violet klammert sich an ihrem Stuhl fest.

„Es gibt keine bessere Hälfte!“, ruft sie. „Wir sind beide gleich!“.

Die Freaks reagieren mit schallendem Gelächter.

²⁵Cleopatra fragt Hans ironisch, ob er denn nun glücklich sei. Er bestätigt dies und bekräftigt nochmals, nur die besten Absichten zu haben.

²⁶Hier fehlt eine Einstellung, in welcher sich Cleopatra zu Hans hinüberbeugt und ihn auf den Mund küsst.

²⁷Roscoe erhebt sich und erklärt, jetzt müsste jeder der Anwesenden die Braut küssen. Hercules protestiert lautstark und erwidert, nur er werde die Braut küssen - und zwar einmal für jeden Anwesenden! Unter wilden Anfeuerungsrufen tut er dann auch genau dies, während in Hans immer mehr die Eifersucht erwacht. Nach den intensiven Küssen sinkt Cleopatra erschöpft in ihren Stuhl zurück und äußert den Wunsch, daß diese Nacht nie vorübergehen möge. Sie streckt ihre Hand zu einer Weinflasche aus, doch Hans hält sie zurück - sie habe schon zuviel getrunken, um noch zu wissen, was es heißt, seine Frau zu sein, ruft er. Doch er erhält nur Gelächter als Antwort.

²⁸Doch Hans müsse sich keine Sorgen machen, teilt sie ihm mit. Schließlich sei mehr an ihr dran, als er jemals alleine bewältigen könne!

²⁹Roscoe erhebt sich an dieser Stelle und fordert, daß die Braut nun von den Freaks in ihren Kreis eingeweiht werden solle.

Die Freaks stimmen ein: „Gobble gobble!“

Angelo gießt eine Flasche Wein in eine große Schale. Hercules weist Cleopatra nochmals darauf hin, daß die Freaks nun zu einer der Ihren machen würden und Cleopatras Gesicht gefriert. Sie will offensichtlich nicht zu den Freaks gehören.

Sie beobachtet mit Horror in ihren Augen, wie Angelo von einem Freak zum nächsten marschiert und denjenigen aus der Schale trinken läßt. Das Skript sah hier übrigens vor, daß Schlitz und die anderen Mikrozephalen beim dem Versuch, aus der Schale zu trinken, hineinsabbern sollten, doch dies ist im Film nicht zu erkennen.



Ihr dreckigen, schleimigen Freaks!

Als sie an der Reihe ist und Angelo ihr die Schale überreicht, weicht sie voller Grauen und Ekel zurück. Sie verharrt kurz, dann fasst sie ihre Gefühle in Worte und schreit die Anwesenden an: „Ihr dreckigen, schleimigen *Freaks!*“

Cleopatra fordert die Freaks auf, sofort zu verschwinden und zur Bekräftigung schleudert sie den Inhalt der Schale in Angelos Gesicht.

Hercules verleiht der Forderung Nachdruck und unter wüsten Beschimpfungen Cleopatras weichen diese zum Zeltausgang zurück. Daraufhin wendet sich Cleopatra ihrem Ehemann zu³⁰.

Sie fragt ihn, was er tun werde. Ob er ein Mann oder ein Baby sei? Ob Mama auf ihn aufpassen müsse? Ob Mama ihn Huckepack durch die Gegend tragen müsse? Dieser Gedanke gefällt Hercules. Er nimmt den „kleinen Fliegendreck“, wie er den weinenden Hans in dieser Szene nennt, und setzt ihn auf Cleopatras Schultern. Wie ein Hoppelpferdchen galoppiert diese darauf los, den auf einer Klarinette herumdudelnden Hercules im Gefolge. Szenenwechsel³¹. Wir befinden uns nun im Wagen von Cleopatra. Hercules redet auf ihn ein, entschuldigt sich, gibt dem Alkohol die Schuld an Cleopatras Verhalten. Hans hingegen hat verstanden, was Frieda ihm sagen wollte - Cleopatra wird immer nur über ihn lachen, alle werden nur lachen, inklusive des Scheidungsrichters.

Dann bricht Hans zusammen und fällt bewußtlos zu Boden und gerade als wir denken, daß Cleopatra wirklich ein schlechtes Gewissen hat, werden wir eines Besseren belehrt. Sie nimmt den vor ihr auf dem Boden liegenden Hans reglos zur Kenntnis und die erste Reaktion, welche sich die beiden Bösewichter anmerken lassen, ist die Sorge, Cleopatra könnte ihm zuviel von dem Gift eingeflößt haben. Cleopatra versichert Hercules, daß sie wisse, was sie tut. Dann trägt sie Hans zurück in seinen Wagen.

Was sie nicht weiß: Angelo hat die Szene durch das Fenster beobachtet und auch Prince Radian wird noch Zeuge der Vorgänge³².

³⁰Cleopatra verlangt von Hans, sie als ihr Ehemann vor den Freaks zu beschützen. Dann wendet sie sich erneut den Freaks zu und beschimpft sie erneut. Hinterher fokussiert sie ihre Aufmerksamkeit wieder auf Hans, der sprachlos und unendlich verletzt zusammengesunken auf seinem Stuhl sitzt.

³¹Im Original folgte nun eine Szene aus der lokalen Dorfkneipe. Es ist bereits einige Zeit nach dem Ladenschluß und Venus sitzt alleine an einem Tisch, verzweifelt und stockbesoffen. Der Ladenbesitzer nähert sich und Venus verlangt nach einem weiteren Drink, doch dieser lehnt ab. Zornig erhebt sich Venus und schreit den Wirt an, sie hoffe, daß alle seine Töchter an gebrochenem Herzen sterben und daß seine Söhne allesamt Clowns werden mögen!

Dann folgt ein Szenenwechsel zurück zum Zirkus. Phroso sitzt alleine auf den Treppenstufen seines Wagens und wartet darauf, daß seine Venus wieder zurückkommt.

³²Ebenso Venus, die in diesem Moment in das Zirkuslager zurückkehrt. Cleopatra fühlt sich jedoch nach wie vor alleine und weiß nicht, daß sie beobachtet wird.

Phroso sieht Venus herannahen und steht auf, um zu ihr zu eilen. Doch er verharrt im ersten Schritt, als er sieht, wie sich Venus neugierig dem Wagen Cleopatras nähert und durch ein Fenster sieht. Hercules sieht sie und schnauzt sie an, wo sie den gewesen wäre und daß sie an dem Hochzeitsfest hätte teilnehmen müssen. Sie solle nun herein-

Am nächsten Morgen sind Madame Tetrallini, Cleopatra und ein Arzt am Bett des kranken Hans versammelt. Der Doktor diagnostiziert einen schweren Fall von Ptomainvergiftung³³. Madame Tetrallinis Blick schweift sofort zu Cleopatra, Cleopatra senkt ihren Blick zu Boden, doch dann fragt sie den Arzt, ob es denn nicht richtig gewesen sei, daß sie ihm Senfwasser zu trinken gegeben habe. Cleopatra gab ihm dieses Gegenmittel natürlich nicht, doch sie läßt den Arzt glauben, sie habe genau das Richtige getan und hierdurch das Leben ihres Mannes gerettet.

Vor dem Wagen haben sich die Freaks versammelt. Auch Hercules und Venus sind anwesend. Venus stellt Hercules zur Rede und droht damit, ihn und Cleopatra bei der Polizei zu verpfeifen. Hercules packt sie am Arm und möchte sie offensichtlich schlagen, doch dann sieht er die regungslos dastehenden Freaks und den wissenden Blick in ihren Augen. Er läßt wieder von Venus ab³⁴.

Einige Zeit vergeht (laut Skript eine Woche, aber der Film läßt dies offen). In der freigegebenen Fassung des Films wurde ab jetzt wieder die Reihenfolge von Szenen geändert; wir orientieren uns wieder an der offiziellen Schnitfassung und ich merke an, wo die jeweilige Szene ursprünglich ihre Verwendung fand.

Die Freaks versammeln sich in der Dunkelheit der Nacht zwischen den Rädern der Zirkuswagen³⁵.

Hercules verläßt seinen Wagen. Roscoe steht neben der Treppe, doch er sagt kein Wort zu Hercules und sieht ihn nur mit einer Mischung aus Angst und Haß in den Augen an. Dann läßt er Hercules einfach stehen.

Schnitt, neue Szene. Diese Szene war im Original vor der eben gesehenen Nachtszene zu finden und es fällt auch auf, daß hier etwas nicht stimmt, denn in dem Wagen ist es jetzt taghell. Cleopatra zieht sich gerade für einen Auftritt um, als Hans sie zu sich ruft. Hans versichert ihr, wie leid es ihm tue, daß er in der Nacht nach der Hochzeit all die furchtbaren Sachen zu ihm gesagt habe. Cleopatra sagt ihm, das sei schon in Ordnung und begibt sich ins Hinterzimmer, um eine erneute Ration der vergifteten Medizin für Hans zu richten.

Um die Kontinuität der Szene zu retten, wurden an dieser Stelle wiederholt Einstellungen reingeschnitten, welche Angelo zeigen, wie er im Dunkeln durch das Wagenfenster blickt. Cleopatra bringt Hans einen Teelöffel des Gifts. Apathisch liegt er auf der Seite und hat

kommen, denn er wolle ihr davon erzählen.

Venus betritt den Wagen. Phroso sieht es aus der Ferne und zieht sich deprimiert in seine eigene Unterkunft zurück.

Hercules bietet Venus ein Glas des teuren Weines an und bemerkt beiläufig, daß der Wein dem „kleinen Wurm“ gehöre und daß dieser ihn noch körbewise vorrätig habe.

Venus lehnt ab, denn sie ahnt, was hier gerade vor sich geht. Sie sagt zu Hercules, daß sie immer gedacht habe, daß es keinen niedrigeren Menschen als ihn auf der Welt gäbe - und daß sie sich geirrt habe, denn nun wisse sie, daß Cleopatra noch ein ganzes Stück wertloser als er sei. Hercules ist baff und Venus verläßt den Wagen, bevor sich Hercules zu einer Reaktion durchringen kann.

³³Ptomain ist ein Leichengift.

³⁴Cleopatra sitzt noch an der Seite von Hans und presst seine kleine Hand an ihre Wange. Angelo beobachtet sie durch das Wagenfenster.

Hercules sitzt auf der Treppe seines Wagens. Venus zieht von dannen und wirft ihm noch ein letztes wissendes Lächeln zu und sagt süßsauer zu ihm, daß es doch sicher schade wäre, wenn Hans etwas passieren würde, denn schließlich sei er doch wichtig für die Show.

Auch die Freaks ziehen ab, wortlos, mit Hass in den Augen.

³⁵Sie diskutieren miteinander, in einem unverständlichen Gebrabbel. Wir verstehen nur, wie Johnny sagt: „Vorsicht, er kommt!“ und Angelos Antwort: „Fein, fein!“



Die Freaks machen sich Sorgen um Hans

nur die Kraft, den Mund ein wenig zu öffnen. Cleopatra kippt das Gift hinein und begibt sich wieder in den hinteren Teil des Wagens. Nun scheint Hans zu erwachen: er zieht ein Tuch hervor und spuckt das Gift wieder aus. Browning vollführt hier eine Kamerafahrt vom entfernten Fußende des Wagens neben das Bett von Hans und zeigt ihn in einer Naheinstellung beim Ausspucken des Giftes. Hierdurch wissen wir, daß Hans alles andere als hilflos ist; der kleine Schlingel hat in Wirklichkeit während der letzten Woche keinen Tropfen der vermeintlichen Medizin eingenommen und ist in Wahrheit kerngesund!

Als Cleopatra wieder zurückkehrt, spielt er weiter den Todkranken. Cleopatra muß sich beeilen, denn ihr Auftritt naht. Hans bittet sie, ihm zuliebe die Tür nicht abzuschließen, sondern einen Spalt geöffnet zu lassen.

Die Freaks beobachten Cleopatras Weggang. Angelo kommt aus seinem Versteck hervor und schleicht zu Hans in den Wagen. Dem Zuschauer wird klar, daß dies nicht das erste, sondern nur ein weiteres einer ganzen Folge konspirativer Treffen zwischen Hans und Angelo, der inzwischen zum Anführer der Freaks aufstieg, ist. Irgendetwas wird in dieser Nacht passieren³⁶.

Es ist Nacht. Der Zirkus tritt die Weiterreise zu einem neuen Auftrittsort an. Hier wurde nun eine Szene zwischengeschnitten, welche vorher an jener Stelle stand, in welcher Hercules seinen Zirkuswagen verläßt und auf Roscoe trifft, nämlich das kurze Zwiegespräch zwischen Johnny und Angelo im Rahmen der Vorbereitung der nächtlichen Racheaktion der Freaks. Die Szene wurde umgesetzt, weil von ihr eine weiche Überblendung zu der nachfolgenden Einstellung stattfindet. Und von nun an beginnt die Schnittorgie der Zensur erst richtig.

Die Wagen rollen ihrer neuen Heimat entgegen³⁷.

Zwischen den Darstellungen der durch den Matsch des nächtlichen Regens rollenden Zirkuswagen wurde noch eine weitere Szene zwischengeschnitten, welche überhaupt nicht passen möchte: wir befinden uns im Wageninneren bei den Freaks, Joseph Josephine wirft einen Blick aus dem Fenster und kündigt an, daß man bald losfahren werde. Ein Kontinuitätsfehler, denn die Reise hat bereits begonnen - und nur die erste einer Reihe von Verstümmelungen der Kontinuität, welche jetzt folgen wird. Wir orientieren uns jetzt wieder an der endgültigen Verleihfassung des Films.

Hercules ist in seinem Wagen³⁸. Er löscht das Licht, geht hinaus in den nächtlichen Regen und läuft die Wagenreihe entlang.

Phroso sitzt derweil in Friedas Wagen und ist sich sicher, daß Frieda ihm gerade nur Hirngespinnste erzählt. Offenbar war er die ganze Zeit der einzige Ahnungslose des illustren Kreises³⁹.

Frieda erzählt, daß sie gehört habe wie Hercules zu Cleopatra sagte, Venus wisse zuviel und daß sie Angst habe, der brutale Mann könne Venus etwas antun. Nun ist Phroso alarmiert. Angelo, Johnny und ein weiterer Freak sitzen an der Seite des Bettes, in welchem Hans regungslos liegt (in Skript ist Johnny nicht anwesend, sondern der dürre Pete Robinson an seiner Stelle).

Cleopatra nähert sich aus dem hinteren Bereich des Wagens und bittet die drei, den Wagen zu verlassen, damit Hans schlafen könne. Hans widerspricht, seine Freunde zeigen keine Reaktion. Cleopatra fordert sie erneut zum Gehen auf, denn sie müsse die Medizin für Hans

³⁶An dieser Stelle folgt im Original die Szene, welche der Grund dafür war, weshalb die Tag- und Nachtszenen vertauscht wurden. Hercules probt gerade für seinen Auftritt, als Venus an ihm vorbeiläuft. Sie zeigt ihm eine Geste, als ob sie Eisenstangen auseinanderbiegen würde. Sarkastisch sagt sie zu Hercules, sie würde darauf wetten, daß er in der Lage sei, die Eisenstangen vor dem Fenster einer Gefängniszelle aufzubiegen. Er sei auch gut damit beraten, dies fleißig zu üben - nur für den Fall, daß dem Zwerg etwas passiere! Dann geht sie weiter und Hercules starrt ihr haßerfüllt hinterher.

³⁷In einem der Wagen sitzen die Freaks und sie brabbeln die ganze Zeit Cleopatras Worte: „Dreckige, schleimige Freaks!“

Frieda sitzt auf einem Kutschbock und bittet den Beifahrer, Phroso die Nachricht zu überbringen, daß sie ihn sehen wolle. Phroso erhält die Nachricht und begibt sich zu Friedas Wagen.

³⁸Er brütet einige Zeit vor sich hin, dann steht er auf und zieht seinen Regenmantel an.

³⁹Frieda erzählt Phroso von den regelmäßigen, geheimnisvollen Treffen zwischen Hans und Angelo, an welchen sie nicht teilnehmen durfte.

richten. Dann wendet sie sich ab und beginnt die Vorbereitungen.

Hinter ihrem Rücken setzt sich Hans auf und schwingt die Beine aus dem Bett. Als sich Cleopatra ihm zuwendet, versteinert ihr Gesichtsausdruck. Hans ist vollständig angezogen! Und mehr noch, er fordert die Herausgabe des Giftfläschchens! Um seine Forderung zu unterstreichen, zückt einer seiner Freunde ein Springmesser und beginnt, die Klinge zu polieren. Johnny zieht eine Pistole, Angelo spielt währenddessen auf einer Schalmel. Angsterfüllt händigt Cleopatra ihrem Mann das Gift aus⁴⁰.

Lassen Sie uns an dieser Stelle kurz die Originalreihenfolge wieder herstellen. Im Original beginnt dieser Teil des Films mit der eben gesehenen Konfrontation Cleopatras mit Hans und seinen Freunden. Dann geht es nahtlos weiter mit dem Zwiegespräch zwischen Hans und Frieda, welches damit endet, daß Phroso Angst um das Leben seiner Venus hat. Erst jetzt kommt dann die Szene, in welcher Hercules seinen Wagen verläßt - und hier wäre dann auch wortlos klar, weshalb er ins Freie eilt, nämlich um Venus zu ermorden. Dieser Fluß der Handlung wird in der freigegebenen Version völlig zerstört⁴¹.

Hercules möchte Venus etwas antun und klettert vorsichtig zu ihrer Tür auf den Wagen. Er tritt die Tür ein (im Skript versucht er, die Tür über den Türknopt zu öffnen und Venus sieht, wie sich dieser dreht). Venus eilt in den hinteren Wagenbereich und greift sich einen Schürhaken (im Drehbuch war eine Pistole geplant). Der untere Teil der Tür zersplittert, ein Fuß von Hercules ragt hindurch⁴².

Doch nun naht Phroso. Er reißt Hercules von der Tür zurück.

Es folgen erneut Umschnitte. Wir sehen die Kutsche von außen, wie sie an einem umgestürzten Wagen vorbeifährt. Einen solchen Wagen gab es im Verlauf der bisherigen Geschichte jedoch noch nicht. Dann wird wieder in das Wageninnere zurückgeschnitten, wo Phroso und Hercules beherzt miteinander raufen. Erneut sehen wir den Wagen von außen - allerdings einen anderen Wagen, der in diesem Moment umstürzt und dessen Fahrer es gerade noch schafft, abzuspringen. Der umgestürzte Wagen ist in Wirklichkeit jener von Hans, denn wir sehen Cleopatra schreiend davonlaufen. Die Vertauschung von Szenen ist hier zu offensichtlich, um nicht jedem Zuschauer aufzufallen.

Phroso und Hercules kämpfen weiter. Schließlich drückt Hercules seinen schreienden Widersacher auf eine heiße Herdplatte.

Cleopatra sucht derweil Madame Tetrallini, kann sie jedoch nicht finden.

Venus will aus ihrem Wagen fliehen. Hercules läßt von dem qualmenden Phroso ab und versucht, Venus festzuhalten. Phroso stürzt hinterher. Die Männer kämpfen im Freien weiter, rollen dabei unter den Wagen.

Im originalen Skript verläuft der gesamte Kampf anders: Phroso zieht dort Hercules aus dem Wagen heraus und die beiden rollen an den Straßenrand, bis an den Rand einer steil abfallenden Böschung. Erst dann verunglückt der Wagen von Hans aufgrund des darin stattfindenden Kampfes zwischen Cleopatra und den Freaks.

Einer der Freaks wirft aus dem Schatten ein Messer nach Hercules, als dieser auf Phroso sitzt und versucht, ihn ebenfalls zu erwürgen. Das Messer trifft ihn in die Seite und Phroso kann entkommen. Scheinbar kann Hercules aufgrund des Treffers mit dem Messer seine Beine nicht mehr gebrauchen; was hier fehlt ist eine Szene, in welcher seine Beine von einem Wagen überrollt werden. Leider kann ich nicht mehr die genaue Position dieser Szene rekonstruieren, weshalb ich dies jetzt der Vollständigkeit am Rande erwähne. Hiermit dürf-

⁴⁰Cleopatra versucht, als nächstes den Wagen unter Zuhilfenahme eines Bluffs zu verlassen. Doch Angelo spielt teilnahmslos weiter auf seinem Instrument, was Cleopatras Bewegungen zuerst gefrieren läßt. Dann kommt es zu einem Handgemenge.

⁴¹In der Originalfassung folgte nun erwartungsgemäß auch eine Einstellung, in welcher Phroso zum Wagen seiner Liebsten eilt, um sie zu retten. Diese Szene fehlt in der Endfassung vollständig. Ebenso sehen wir nicht, wie Hercules bereits den Kutschbock des Wagens von Venus besteigt und dem Wagenlenker einen Schnaps anbietet, damit dieser ihm mehr Widerstandskraft gegen das widrige Wetter verleihe. Als dieser den Flachmann an seine Lippen ansetzt und dazu seinen Kopf nach hinten neigt, packt Hercules ihn unvermittelt am Hals und würgt ihn zu Tode. Danach springt Hercules vom Wagen und wartet daneben, bis dieser an ihm vorbeigerollt ist, um zu der Tür an der Rückseite zu gelangen.

⁴²Was wir nicht sehen ist, wie Hercules versucht, durch den Spalt mit seiner Hand den Riegel der Tür zu öffnen.

te jedoch der weitere Verlauf der Szene verständlicher werden, denn die Freaks kriechen langsam und mit Messern bewaffnet durch die Dunkelheit auf Hercules zu, welcher nur noch in der Lage ist, langsam von ihnen wegzukriechen - *zu* langsam. Unter den Freaks ist jetzt übrigens auch nochmal das aus der Badeszene des Filmanfangs wegzensierte Schildkrötenmädchen etwas deutlicher zu erkennen.

Das weitere Schicksal des starken Mannes bleibt hier jetzt ungewiß, doch das ist so durchaus richtig. Hier fand (noch) keine Zensur statt. Die nächste Szene fehlt jedoch vollständig: Phroso läuft zum Wagen von Cleopatra, bei welchem mehrere Männer versuchen, die Pferde zu bändigen. Der Fahrer des Wagens hat Venus gesehen und zeigt in die Richtung, in welche sie lief. Phroso macht sich umgehend weiter auf die Suche.



Die Freaks jagen Hercules

Die nachfolgende Szene mit Cleopatra blieb erhalten. Sie befindet sich auf der Flucht vor den Freaks, welche sie durch den Wald verfolgen. Es regnet in Strömen und es blitzt und donnert beinahe im Sekundentakt. Als einer der Blitze die umliegende Landschaft erhellt, sieht Cleopatra die Freaks auf sich zustürmen, allen voran der unterleibslose Johnny mit einem Messer zwischen den Zähnen. Cleopatra schreit gellend auf (ein Close-Up, wie er zur besten Zeit der Hammer Studios einmal zu einem Markenzeichen werden würde)⁴³.

Der Film schließt an dieser Stelle den Kreis zu seinem Beginn, dem während der *post production* eingefügten Rahmen einer Sideshow. Dies ist natürlich nicht das originale Ende. Der Vorführer der Sideshow gewährt jetzt auch dem Kinobesucher jenen Blick in die Kiste, welcher zu Beginn des Films eine Besucherin in Ohnmacht fallen ließ: einen Blick auf Cleopatra beziehungsweise das, was die Freaks aus ihr machten, eine jämmerliche Vogelfrau mit einem ausgestochenen Auge. Das Entenkostüm stammte übrigens aus Tod Brownings Archiv; es wurde ursprünglich für

⁴³Hier folgt nun die größte und gleichzeitig legendärste Verstümmelung, welche dem Film angetan wurde, denn es fehlt der komplette Showdown. Was geschah in der Originalversion?

Venus ist zu Frieda geeilt und hält die Kleinwüchsige sicher in ihren Armen. Sie ruft im Regen sitzend nach Phroso, wiederholt.

Hercules hört ihre Rufe und schleppt sich zu den beiden. Er greift nach Venus und erwischt einen Teil ihrer Bluse. Venus tritt nach ihm und strampelt sich frei, dabei reißt ein Stück ihrer Bluse ab.

Hans sucht indes nach Frieda. In ihrem Wagen ist sie nicht, also verläßt er diesen wieder und setzt seine Suche außerhalb fort.

Schnitt zurück zu Cleopatra, welche noch immer vor ihren Verfolgern flüchtet. Ein Blitz schlägt in den Baum neben ihr ein und der umstürzende Stamm zerschmettert Cleopatras Beine!

Unfähig, ihre Flucht fortzusetzen, muß sie zusehen, wie die Freaks immer näher kommen. Diese schwärmen über dem umgestürzten Stamm aus, arbeiten sich durch das Geäst, immer näher zu Cleopatra.

Der Zuschauer sah nun den mit Freaks übersäten Baum aus der Totalen und hörte Cleopatras gellende Schreie.

Es folgt ein kurzer Schnitt zu Madame Tetrallini. Sie eilt zu den Männern, welche versuchen, den umgefallenen Wagen wieder aufzurichten und bittet diese, ihr mit Lampen zu folgen.

Schnitt zurück zum umgestürzten Baum. Die Freaks verlassen den Ort des Geschehens wieder, Cleopatras Schreie sind verstummt.

Schnitt zu Phroso. Hans ist in einen tiefen Straßengraben gerutscht und kann sich nicht selbst befreien. Phroso hilft ihm heraus.

Einer der Männer nähert sich mit seiner Laterne dem umgestürzten Baum, unter welchem Cleopatra begraben liegt. Cleopatra selbst war im Original nicht zu sehen, sondern lediglich das im Schein der Laterne zu sehende, entsetzte Gesicht des Mannes, gepaart mit einem Schrei des Entsetzens über den Anblick, welcher sich ihm darbieten scheint. Dann schreit er nach einem Arzt und daß die Frau dringendst in ein Krankenhaus müsse.

Hercules schleppt sich mit letzter Kraft in einen Wagen und schließt die Tür hinter sich. Doch im letzten Augenblick sehen in die Freaks und stürzen in den Wagen hinein. Von Hercules hört man nur noch einen Aufschrei, als die Freaks ihn unter ihren Leibern begraben.

Lon Chaney in **West of Zanzibar (1928)** entworfen, kam dort jedoch nie zum Einsatz. Danach sehen wir noch Venus und Phroso, wie sie nach Jahren Hans besuchen. Er ist wieder zurück in Europa. Durch die Erbschaft kann er nun ein Leben in Reichtum führen, wie der erste Blick in seine Wohnung offenbart. Bücherregale stapeln sich bis zur Decke, welche sich in nicht sichtbarer Höhe befindet, ein Kaminfeuer lodert, er kann sich einen Diener leisten. Doch er ist unglücklich, denn er führt ein Leben ohne Frieda. Besucher begehren Einlaß; es handelt sich um Phroso, Venus und - Frieda. So kommt es dann doch noch zu einem *happy ending*⁴⁴.

Freaks (1932) geriet noch vor seiner Veröffentlichung am 20. Februar umgehend zu einem Desaster. Bei seiner Premiere in einem Kino in San Diego rannte eine Frau schreiend aus dem Kino und gab somit die Marschrichtung vor, in welche sich MGM mit diesem Film in Zukunft bewegen würde.

Die Kritiken fielen vorwiegend vernichtend aus. *Die Washington Post* schrieb am 23. Januar 1932 in einer der ersten Kritiken, die überhaupt über **Freaks (1932)** verfasst wurde, daß der Film in der Tat neuartig und zugleich kühn sei, äußerte jedoch auch starke Bedenken hinsichtlich



Die neue Cleopatra

des Geschmacks, welcher diesen Film produzierte. Ein Kritiker von *Harrison's Reports* bezeichnete den Film als „so ekelhaft, daß mir schlecht wird, wenn ich nur daran denke“. Der *New Yorker* beurteilte **Freaks (1932)** als „Ein kleines Juwel. Allerdings ein perveres.“ *Die Herald Tribune* unterstelle Tod Browning eine „pathologische Morbidität“. Das *Time Magazine* machte den Film nach allen Regeln der Kunst nieder, zeigte Olca Baclanova am unrühmlichen Ende ihrer Karriere angekommen und titulierte die Freaks als „untermenschliche Tiere“.

Diese Entwicklung war für MGM und natürlich ebenso Irving Thalberg der schlimmste denkbare Fall. Mit einer knappen halben Stunde zensiertem Material und einem Verbot der regulären Verleihfassung in Irland und in England, wo er erst 1963 wieder mit einem X-Rating freigegeben wurde, brach der wichtige englischsprachige Markt nahezu vollständig weg. Und auch in den heimischen Kinos kam der Film, wen wundert's angesichts der Verstümmelungen, nicht gut an. *Variety* brachte die Misere in einem Artikel auf den Punkt: „Von MGM als einer der spektakulärsten Filme dieses Jahres geplant, ist **Freaks** in dieser Kategorie todsicher gescheitert und in den meisten Teilen des Landes mit überraschend unterschiedlichen Ergebnissen gezeigt worden. An manchen Orten hat er ein sehr gutes Ergebnis erzielt. An anderen hingegen war er eine einzige Pleite.“

Im Laufe des Jahres brach auch der nicht-englischsprachige Markt zusehends weg. Verbote in Finnland und anderen Ländern folgten. In Deutschland versuchte MGM wegen der

⁴⁴Das originale Ende sah völlig anders aus. Dort besuchen Phroso und Venus ihre alte Freundin Madame Tetrallini und zeigen ihr Fotos von ihrem gemeinsamen Baby und ebenso von Hans und Frieda, die vor drei Jahren geheiratet haben.

Madame Tetrallini sagt den beiden, daß Cleopatra inzwischen unter ihren Kindern weilt. Nicht in der Musikhalle ihrer Sideshow, sondern unten in der Grube, bei den Freaks. Sie führt ihre Besucher hinunter und schon hört man Cleopatras Quaken. An dieser Stelle kam nun die Einstellung, in welcher Cleopatra als Ente zu sehen ist.

Venus ist entsetzt über Cleopatras Aussehen. Sie ruft ihren Namen, doch das Entenwesen reagiert nicht. Madame Tetrallini beruhigt Venus und sagt ihr, Cleopatra könne sich an nichts mehr erinnern, auch nicht ihren Namen, und das sei gut so.

Und Hercules? Auch er ist in Madame Tetrallinis Obhut. Er ist im Gegensatz zu Cleopatra in der Musikhalle zu finden. Dort singt er Lieder - als Kastrat.

sich abzeichnenden politischen Entwicklung erst gar nicht, den Film in einer Synchronfassung auf den Markt zu bringen. Mit **Freaks (1932)** hatte Thalberg es geschafft, einen Film auf den Markt zu werfen, welchen er nirgends zeigen konnte. Für die Chefetage war dies sehr übel, denn von nun an verlor MGM mit **Freaks (1932)** massiv Geld. Wie erklärt man diesen Sachverhalt, wenn man eine klare Risikoproduktion nie leiden konnte, sie dann aber dennoch produzierte? Ein Erfolg war ein klares Ziel Thalbergs und dieses Ziel wurde nicht nur völlig verfehlt, sondern artete auch zunehmend in einem Imageschaden für MGM aus. Auch ein letzter verzweifelter Versuch, den Film zumindest in Kritikerkreisen als humanistisches Werk zu etablieren, welches die Behinderten als „Menschen wie Du und ich“ darstellen soll, schlug fehl; die Kritiker hatten sich bereits eingeschossen, vor allem weil einen Tag nach **Freaks (1932)** am 21. Februar 1932 mit **Murders in the Rue Morgue (1932)** eine ebenfalls sehr umstrittene Horrorproduktion Universals startete und das Horrorgenre somit zu dieser Zeit sowieso eine beliebte Zielscheibe war, des weiteren machte die neue Werbekampagne aus dem verstümmelten Film immer noch kein Meisterwerk und außerdem wollte niemand ein derartiges humanistisches Pamphlet sehen.

Als Reaktion nahm MGM **Freaks (1932)** nach wenigen Wochen wieder aus dem Verleih. Die hergestellten Kopien wurden vernichtet und das originale Negativ auf Nimmerwiedersehen in die Archive verbannt. Einige Zeit lang hielt sich auch hartnäckig das Gerücht, Thalberg selbst habe es ohne zu zögern in die Bucht von San Francisco geworfen. **Freaks (1932)** war nach wenigen Wochen bereits tot und begraben.

So begann eine schier endlose Odyssee des Films durch das Reich des Vergessens. MGM kehrte seine Existenz bis in die 40er Jahre hinein erfolgreich unter den Teppich und auch Tod Browning verlor bis zum Ende seines Lebens kaum Worte über den Film. Selbst nach seinem Tod im Jahr 1962 wurde **Freaks (1932)** in einem Nachruf der *New York Times* nicht erwähnt. Der Deckel wurde konsequent über der grandiosen Fehlproduktion geschlossen und bei MGM hatte niemand die Absicht, ihn jemals wieder zu öffnen. Dies änderte sich erst wieder, als im Jahr 1948 Dwain Esper, eine der zwielichtigsten Gestalten des amerikanischen Filmbusiness, auf den Film aufmerksam wurde.

Der am 7. Oktober 1892 geborene Dwain Esper wurde nach seinem Dienst an der Front während des ersten Weltkrieges zuerst Bauunternehmer und stieg dann in den 20er Jahren als Produzent stummer Western in das Filmgeschäft ein. Der Grund für den Wechsel seines Berufs liegt in zwei Ursachen begründet: seiner großen Liebe Hildegard Stadie, einer 1899 in den USA geborenen Deutschen, denn Hildegard hatte bereits innigen Kontakt mit den Niederungen des provinziellen Showgeschäfts geschlossen und außerdem verdiente Dwain sich zu dem Zeitpunkt, als er Hildegard kennenlernte, gerade ein Nebeneinkommen als Stuntfahrer von Motorrädern. Hildegard selbst hatte in diesem Geschäft ganz unten angefangen; als kleines Kind hatte sie ihren betrügerischen Onkel begleitet, wenn er mit seinem von einem Maultier gezogenen Karren durch die Provinz zog und gutgläubigen Dorfbewohnern Schlangenöl andrehte. Der Onkel war drogensüchtig und starb irgendwann, so daß es Hildegard nach Los Angeles verschlug, wo sie für die *Los Angeles Times* arbeitete, auch noch nach ihrer Heirat am 17. August 1920.

Es muß ungefähr um das Jahr 1930 gewesen sein, als Hildegard damit begann, das Leben ihres Onkels in Form eines Drehbuches zu verarbeiten. Sie zeigte das Drehbuch nach dessen Fertigstellung ihrem Gatten und machte den Vorschlag, daß sie den Film selbst produzieren und vermarkten sollten. Dwain Esper ließ sich darauf ein und so entstand ihre erste gemeinsame Arbeit mit dem Titel **Narcotic (1932)**, einem üblen Exploitation-Machwerk, welches sich vor allem dem Konsumieren von Drogen widmete. **Narcotic (1932)** wurde ein großer Erfolg. Da sie den Film nicht in den regulären Kinos zeigen konnten, lag der Fokus Dwain Espers natürlich auf Hinterzimmerveranstaltungen und vor allem den Sideshows auf Jahrmärkten. Den Höhepunkt des Erfolgs erreichte **Narcotic (1932)** gegen Ende der 30er Jahre, als Esper den Film zusammen mit einem einbalsamierten Körper präsentierte, welchen er „Elmer, den Rauschgiftsüchtigen“ nannte.

Espers zweiter großer Schlag wurde der krude Streifen **Maniac (1934)**, ein leicht an *Fran-*

kenstein und Edgar Allan Poes *The Black Cat* angelehntes Exploitation-Machwerk. Weitere Filme dieses Schlages folgten, darunter auch vermehrt Material für ein notgeiles Publikum wie *Man's Way with Women* (1934), *How to Undress in Front of Your Husband* (1937), *How to Take a Bath* (1937), der abgefilmten Partyorgie voller Seitensprünge, Lesbensex und Syphilis namens *Sex Madness* (1938) oder die als Dokumentation getarnte lose Abfolge von Nudistenaufnahmen und Gewaltdarstellungen **Hell-O-Vision** (1936), welche er in den 50er Jahren als Neuauflage in die Autokinos brachte. Nicht minder berüchtigt war auch seine „Puff-A Party-A Tragedy“ mit dem Titel **Marihuana** (1936), in welchem sich erst ein umtriebige Mädchen aufwendig schwängern läßt, dann sein neugeborenes Baby verschachert und anschließend anfängt, ausgiebig Dope zu rauchen.

Egal, was Dwain Esper anfasste - er würde es auf jeden Fall auf niedrigstem Niveau ausschlagen, bis er den letzten Cent herausgepresst haben würde. Im Jahr 1948 begann er, seine gierigen Finger nach **Freaks** (1932) auszustrecken.

Bevor es Wiederverwertungen von Filmen durch Fernsehen oder gar Video gab, waren alte Filme für die Produktionsfirmen in der Regel totes Kapital. Die erfolgreichsten Werke wurden hin und wieder in Form von Neuauflagen in die Kinos gedrückt, aber die Masse der Filme wurde nur kurze Zeit ausgewertet und wurde nach einigen Wochen in den Kinos lediglich in den Archiven eingelagert. Wenn sich eine erneute Verwertung eines Films für die Produktionsgesellschaft nicht lohnte, hatte man letztlich nur die Wahl zwischen drei Möglichkeiten: man konnte den Film vernichten, man konnte ihn in den Archivregalen vergammeln lassen oder man verscherbelte die Rechte an wen auch immer. Letzteres war die attraktivste Wahlmöglichkeit, denn hierdurch spülte es wenigstens noch einen kleinen Betrag in die Studiokassen. Im Fall von **Freaks** (1932) war Dwain Espers Anfrage etwas Besonderes, denn wer zur Hölle konnte auch nur ansatzweise Interesse an diesem Flop haben? Gerüchten zufolge erhielt Dwain Esper die Verwertungsrechte an **Freaks** (1932) so für den Spottpreis von gerade mal 5.000 Dollar.

Nachdem er die Rechte erstanden hatte, passte Dwain Esper den Film zuerst an seine eigene Vorstellung eines einträglichen Werkes an. Er verpasste dem Film den mittlerweile bekannten Prolog, dann änderte er den Titel des Films zuerst in *Forbidden Love* und später in *Nature's Mistakes*. Des weiteren trat er die gleiche Presselawine los, welche er auch bei seinen üblichen Produktionen zu deren Vermarktung einsetzte: er ließ Presseberichte und Plakate anfertigen, welche den Film als eine Ansammlung abnormer sexueller Darstellungen bewarben. Dwain Esper schreckte vor nichts zurück, um sein übliches Publikum, bestehend aus Alkoholikern, notgeilen Teenagern, rolligen Armeeinghörigen und sonstigen Anhängern des Rotlichtmilieus, dazu zu bewegen, sich den Film in Erwartung von Darstellungen der Fleischeslust anzusehen, welche **Freaks** (1932) nichtmal ansatzweise zu bieten hatte. Dwain Esper war sich völlig darüber im Klaren, daß er mit dieser Vorgehensweise riskierte, überall nur Randalen sexuell unbefriedigter Zuschauer zu provozieren. Daher hatte er als Begleitmaterial zu **Freaks** (1932) immer eine „Notfallrolle“ im Gepäck, welche er bei Bedarf dem Publikum noch vorführte. Diese Filmrolle bestand aus 13 Minuten Filmmaterial, welches er in einem Nudistencamp gedreht hatte und welches ausreichend Aufnahmen von Genitalien bot, um die Bedürfnisse seines wenig intellektuellen Publikums zu stillen. So zog Dwain Esper mit **Freaks** (1932) bis ins Jahr 1958 hinein von einem schmutzigen Dorfkino, einem Rotlichtviertel, einer Sideshow und einem Autokino als Veranstaltungsort zum nächsten. Im Laufe der Zeit kombinierte er den Film zunehmend mit einem Liveprogramm und verwandelte seinen Auftritt zunehmend in eine zirkusähnliche Zeltshow. Er verpflichtete auch eine Truppe aus echten Freaks für sein Rahmenprogramm. In Großstädten zeigte er **Freaks** (1932) im Doppelprogramm mit *Hot Money Girl* (1958), **Curucu: Beast of the Amazon** (1956) oder **Reefer Madness** (1936), wenn der Film nicht gerade wieder als Begleitprogramm für eine von Espers eigenen Produktionen erhalten musste.

Im Jahr 1956 begann Mrs. Willy Werby, eine in San Francisco lebende und mit großem Vermögen gesegnete Cineastin, eine Horrorfilm-Retrospektive mit dem Titel *The History of the Macabre* für die Camera Obscura Film Society vorzubereiten. Sie plante eine um-

fassende Werkschau über obskure Filme, welche aus einer Sammlung ausgewählter Filmausschnitte sowie einem in voller Länge zu zeigenden Hauptfilm bestehen sollte. Da sie unerschütterlich war, welcher Film der geeignetste Kandidat für den Hauptfilm darstellen könnte, wandte sie sich an einen Fachmann für obskures Horrorkino, welcher ebenfalls in Los Angeles lebte: den bekannten Satanistenführer Anton LaVey.

LaVey sah in Mrs. Werbys Anfrage eine hervorragende Gelegenheit, **Freaks (1932)** erneut auf die Leinwand zu bringen. Mrs. Werby reagierte anfänglich etwas überrascht, denn von diesem Film hatte sie noch nie etwas gehört. Daher präsentierte LaVey ihr eine Auswahl von Berichten, Lobbykarten und ähnlichem Material, welches er in seiner Sammlung angehäuft hatte und begann, ihr von dem Film zu erzählen. Seine Motivation, genau diesen Film auszuwählen, liegt auf der Hand, denn **Freaks (1932)** passte hervorragend in LaVeys eigenes, satanistisches Weltbild mit seinen gegenüber den gültigen Moralvorstellungen anarchistischen Grundzügen. **Freaks (1932)** war für LaVey vor allem die umfassende Darstellung einer Welt voller Magie und Ketzerei. Einige der mitwirkenden Freaks hatte LaVey im Laufe der Jahre auch persönlich kennengelernt und hier bot sich ihm nun die große Chance, unter dem Mantel eines Filmklassikers auch seine eigene Botschaft dem Publikum zugänglich zu machen. Mrs. Welby war von Anton LaVeys ausschweifenden Erzählungen über **Freaks (1932)** so angetan, daß sie sich umgehend auf die Suche nach dem Film machte.

Von MGMs Kuhhandel mit Dwain Esper wusste sie zu diesem Zeitpunkt noch nichts. So machte sie sich auf die Suche nach einem verlorenen Film.

Zuerst kontaktierte Mrs. Welby natürlich andere Cineasten. Einige wenige hatten bereits gerücheweise von dem Film gehört, gesehen hatte ihn jedoch niemand und noch weniger hatte ihn jemand in seiner Sammlung. Daher griff Mrs. Welby zum Telefon und rief bei MGM an, um den Verbleib der Filmrechte zu klären. Doch auch bei MGMs Anwälten fand sie keine Hilfe, denn dort erinnerte man sich ebenfalls nicht an den Film, geschweige denn an potentielle Rechteinhaber.

Mrs. Welby suchte lang, ohne ein Ergebnis. Einmal war sie recht nahe an der Wahrheit dran, als sie die Rechte bei einer Firma namens *Warwick Films* vermutete. Als sie dort vorstellig werden wollte, fand sie jedoch zu ihrem Entsetzen heraus, daß es sich um eine reine Briefkastenfirma handelte. Sie konnte nicht ahnen, wem diese Scheinfirma gehörte: Dwain Esper hatte *Warwick Films* alleine zu dem Zweck gegründet, um seine Spur zu verwischen, falls es jemals wegen einer seiner Filmaufführungen zu Problemen mit der Polizei kommen sollte.

Mrs. Welby blieb jedoch hartnäckig und schließlich blieb auch der Zufall ihr Freund. In New York stieß sie auf ein Standfoto von **Freaks (1932)**, auf welchem der Ort der geplanten Vorführung angegeben war. Endlich! Sie fuhr zu dem Kino und konnte dort dann tatsächlich den Film sehen. Allerdings war die Kopie in einem jämmerlichen Zustand. Dwain Esper hatte selten eine weitere Kopie ziehen lassen und dementsprechend war auch die Qualität des vielfach gezeigten und mehrfach gerissenen Streifens Zelluloid. Mrs. Welby kontaktierte Dwain Esper umgehend über den Kinobesitzer und erfuhr erfreut, daß Espers Interesse an dem Film mittlerweile sank, denn der Film war nahezu vollständig ausgebeutet und die Filmrolle auch noch kaum zu gebrauchen. Mrs. Welby erhielt somit von Dwain Esper grünes Licht für die Weiterverwertung des Films.

Für Mrs. Welby begann nun die schwierige Suche nach brauchbaren 35mm-Kopien, welche sie zur Restaurierung des Films herbeiziehen konnte. Schließlich fand sie eine überraschend gut erhaltene Kopie im Keller einer Sideshow in Oakland. Sie flickte den Film wieder zusammen und begab sich ihrerseits auf Tournee. Im Gegensatz zu Dwain Esper konzentrierte sie sich jedoch auf Aufführungen in Filmmuseen, in cineastischen Kreisen und in Universitäten. **Freaks (1932)** wurde wieder ein klein wenig gesellschaftsfähig.

Nach Abschluß ihrer Vorführungen verkaufte Mrs. Welby die Rechte an **Freaks (1932)** für 15.000 Dollar an den Produzenten Raymond Rohauer, der ähnlich wie Dwain Esper vornehmlich auf dem Schmuddelsektor tätig war, sich aber auch auf Wiederaufführungen alter Filme mit Buster Keaton spezialisiert hatte. Raymond Rohauer war jedoch ein alter Fuchs, was den Umgang mit Geld betraf; er hatte sich ebenso darauf spezialisiert, seine

Rechnungen nicht zu bezahlen. Im Falle von **Freaks (1932)** endet die Geschichte um Mrs. Welby damit, daß sie an einem Abend nach vergeblichen Mahnversuchen eine gerichtliche Verfügung erwirkte, die Polizei in ein den Film aufführendes Kino schickte und sämtliche Einnahmen pfänden ließ. Die vollen 15.000 Dollar hat sie nie erhalten.

Durch Mrs. Welbys Aufführungen war Dan Talbot von der *New York Film Society* auf **Freaks (1932)** aufmerksam geworden und buchte den Film im Jahr 1961 über einen Zeitraum von einer Woche für ein Kino am Broadway. Unter den Zuschauern befand sie die amerikanische Szenefotographin Diane Arbus, die sich auf Bilder des Grotesken spezialisiert hatte. Diane Arbus war von dem Film begeistert und besuchte die Vorstellungen mehrfach. An für sich wäre dies keine besondere Erwähnung wert - hätte Diane Arbus nicht intensive Kontakte mit der New Yorker Underground-Szene gepflegt.

Der Underground war damals noch eine junge Erscheinung und befand sich auch erst in der Anfangsphase. Es war noch keine Kunstszene in der Form, wie man sie aus den 70er und 80er Jahren kennt. Aber schon damals bestand sie aus einer Anzahl motivierter und ambitionierter Undergroundfilmer, die sich vor allem um drei Kinos im New Yorker East Village formierte. Diane Arbus trug die Kunde von **Freaks (1932)** in diese Kreise und ihre Schilderungen des Films fielen dort auf fruchtbaren Boden. **Freaks (1932)** stellte genau das dar, was die Undergroundfilmer selbst produzieren wollten: Filme fernab vom Glamour Hollywoods, reales Kino ohne blendenden Schein, Filme mit realen, sich selbst spielenden Personen anstelle illustrierter Filmstars. Die Filmemacher waren davon überzeugt, daß die Behinderten aus **Freaks (1932)** keine Rollen eingenommen hatten, sondern lediglich sich selbst spielten - was zu einem nicht unbeträchtlichen Teil ja auch stimmt, wie wir heute wissen. **Freaks (1932)** hatte schließlich in New York eine neue Heimat gefunden, in welcher er respektiert wurde.

Der New Yorker Underground brachte schließlich auch renommierte Künstler hervor, die selbstverständlich auch **Freaks (1932)** kannten. Hierzu gehörten vor allem Andy Warhol, dessen Filmproduktionen in exakt die gleiche antikommerzielle Kerbe schlugen wie es **Freaks (1932)** dem Underground vorgemacht hatte. Auch der für seine schrillen Provokationen bekannte Regisseur John Waters entstammt jener Riege. Zu Beginn der 60er Jahre wurden Künstler wie Warhol und Waters von der „seriösen“ Kunstszene und der Kritik aber maximal vorsichtig beäugt, wenn sie überhaupt wahrgenommen wurden. Für viele Menschen handelte es sich bei ihnen um eine Bande von Verrückten, die sich mit Pinseln und Kameras in ihren Händen austobten. Sie waren Außenseiter, sich dessen voll bewußt und durchaus auch willig, sich genau deshalb bei jeder Gelegenheit zu feiern. Im Jahr 1962 gab es hierzu eine großartige Gelegenheit in Europa, als für das Film Festival von Venedig ein künstlerisch wertvoller Film als Vertreter des Horrorgenres gesucht wurde. **Freaks (1932)** erhielt hier den Zuschlag. Diese Aufführung vor geladenem Publikum und der Presse wurde zu einer Initialzündung in Europa. Über den Film wurde dort plötzlich mehr geschrieben als in den drei Jahrzehnten zuvor und im Laufe der Zeit schwappte diese Woge der Begeisterung auch in die USA über.

Im Jahr 1967 war es dann soweit. **Freaks (1932)** erhielt einen festen Platz im New Yorker *Museum of Modern Art*. Es hatte 35 Jahre gedauert, bis aus dem einst verfallenen Machwerk ein international anerkanntes Kunstwerk geworden war.

Hiermit fiel dann natürlich auch der Startschuß für eine verspätete Karriere des Films. Durch die Wiederentdeckung des Films durch die Kunstszene fand dessen Revival bis in die 70er Jahre hinein auch weiterhin vorwiegend dort statt. Der Film wurde vor allem, ähnlich wie Luis Buñuels **Un chien andalou (1928)**, als Meisterwerk des subversiven Films gefeiert. So wundert es auch nicht, daß die ersten Zitate aus **Freaks (1932)** zuerst fernab des Mainstreams auftauchten, z.B. in Federico Fellinis *Satyricon (1969)* und David F. Friedmans trashigem Versuch eines billigen Remakes mit **She Freak (1967)**. Eine direkte Kinoverwertung außerhalb expliziter Vorführungen vor an Film und Filmkunst interessiertem Publikum fand erst wieder in den 70er Jahren statt, als die sogenannten *Midnite Movies* immer beliebter wurden, Doppelvorstellungen alter und vor allem aktueller Filme aus dem

Bereich der inhaltlichen und oft auch intellektuellen Grenzgänger. Hier lief **Freaks (1932)** erneut in Doppelvorstellungen mit **Reefer Madness (1936)**, aber auch zusammen mit Romeros **Night of the Living Dead (1968)** und David Lynchs **Eraserhead (1975)** wurde er gesichtet. Ende der 70er wurde er wieder prominent zitiert, als Roger Corman das von Joe Dante mitgeschriebene und mitinszenierte Musical *Rock and Roll High School (1979)* in die Kinos brachte. Der Film avancierte zu einem Kultfilm und zelebrierte *The Ramones* in vollen Zügen. Die Bezüge auf **Freaks (1932)** sind während des Songs *Pinhead* dann auch nicht mehr zu übersehen. Weitere Zitate und Hommagen folgen seitdem regelmäßig, unter anderem in Rob Zombies **House of 1000 Corpses (2003)** oder Robert Altmans *The Player (1992)*. MGM selbst brachte 1986 eine Videofassung in edler Verpackung auf den Markt und ab diesem Zeitpunkt tauchte der Film auch regelmäßig im Fernsehen auf.

Tod Brownings originale Schnittfassung hingegen ist ähnlich wie schon sein Chaney-Vehikel **London After Midnight (1927)** einer der tragischsten Verluste der Filmgeschichte. Von den im Jahr 1932 zensierten halben Stunde des Films überlebten nur einige wenige Szenenfotos, Produktionsnotizen und das Skript, jedoch keine Filmschnipsel. Dies ist in hohem Maße bedauernd, da der Film durch die damaligen Schnitte völlig entstellt und ebenso verkrüppelt wurde wie es seine Darsteller waren.

Tod Brownings Fähigkeiten als Regisseur sind in Fachkreisen umstritten⁴⁵. Aber, wie sie den unzähligen Fußnoten dieses Kapitels auch leicht selbst entnehmen können, hinter **Freaks (1932)** steckte nicht nur eine provokante und eher schlecht umgesetzte Idee, sondern ein bärenstarkes und innovatives Konzept. Dem heutigen Publikum erschließt sich **Freaks (1932)** nur schwerlich. Der Film präsentiert sich als ein eigenartiges und von zerissener innerer Struktur geprägtes Liebesdrama im Sideshow-Ambiente und abgesehen von den letzten Minuten kaum als Horrorfilm erkennbar. Bei Brownings Urfassung hingegen wäre dies kein Problem gewesen. Dort wären heutige Interpretationsansätze, welche die Verkrüppelten als die guten Menschen und die gesunden Protagonisten als Monster darstellen, nicht mehr sinnvoll. Denn bei Browning waren alle Darsteller in irgendeiner Form Freaks. Bei Johnny Eck, Schlitze, Prince Randian und den anderen Behinderten war ihr Leid sichtbar. Doch Cleopatra, Hercules, Phroso und Venus geht es keinen Deut besser. Cleopatra ist ein hinterhältiges Monstrum, eine rücksichtslose und egomanische Kreatur. Hercules ist ein muskelbeladener Dummkopf mit Hang zur Gewalttätigkeit, der Bodensatz der Menschlichkeit. Phroso geht an seinem Liebeskummer langsam zugrunde und Venus ist eine kleine Schlampe, welche der Gosse entfliehen möchte, aber immer wieder dorthin zurückgestoßen wird. Sie sind keine körperlich, sondern seelisch Verkrüppelte. Und Browning machte auch vor dem Film als solchen nicht halt. Mit seinen Darstellungen von physischer und psychischer Gewalt und natürlich auch einer Vielzahl sexueller Anspielungen und Darstellungen beging Browning gezielt und in schneller Folge eine schier endlos scheinende Serie von Tabubrüchen, um den Film selbst als Monstrosität erscheinen zu lassen. Im Gegensatz zu den bisher erschienenen Horrorfilmen sollte **Freaks (1932)** nicht nur das Grauen zeigen, sondern selbst zum Grauen werden. Diesen Anspruch des damals grauenvollsten Films hatte Browning dann auch umgesetzt. Allerdings zu gut, denn wie wir wissen wurde der Film vom Horror weitgehendst bereinigt und das Grauenvollste wiederfuhr dem Film dann doch nur als das eigene Schicksal.

Dennoch ist die Innovation dieses Films noch immer deutlich zu spüren. Browning drehte den Film letztlich um die 40 Jahre zu früh, als Hollywood und das Publikum noch nicht

⁴⁵Tod Browning wird von vielen seiner Kritiker angelastet, daß sein Gesamtwerk vor allem von Durchschnittlichkeit geprägt sei und daß seine bekannten Filme ihren Bekanntheitsgrad nicht ihm, sondern anderen Mitwirkenden verdanken. Wären Brownings Chaney-Kollaborationen ohne Lon Chaney in Erinnerung geblieben? Ist **Dracula (1930)** wegen Browning oder vielmehr wegen seiner Vorlage und Bela Lugosi zum Klassiker geworden? Die Toten sollte man ruhen lassen, vor allem wenn dann doch eine Vielzahl von Filmen geschaffen wurde, welche noch heute ihr Publikum finden, aus welchen Gründen auch immer. Ich bin mir sicher, daß ohne Mitwirkung von Tod Browning etliche Filme wie **The Unknown (1927)** und **Freaks (1932)** erst gar nicht entstanden wären und sehe keinen Grund, daß sich Tod Browning als unbestreitbarer und mit kräftigem Rückgrat ausgestatteter Visionär wegen eines potentiellen Mangels auch noch als Filmkünstler hätte profilieren müssen.

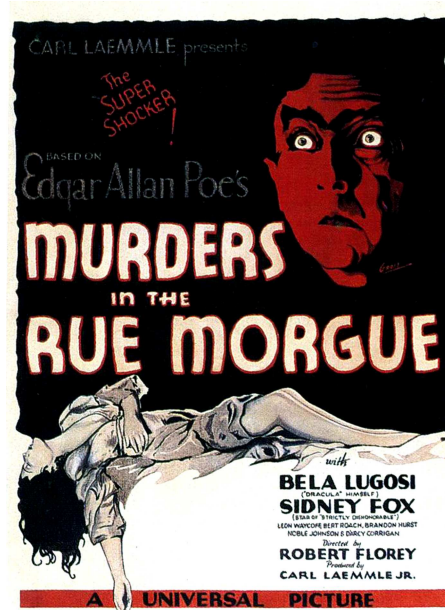
ansatzweise dazu imstande waren, mit **Freaks (1932)** umzugehen. Browning war hier ein spektakulärer und ebenso spektakulär gescheiterter Vorreiter von Regisseuren wie David Lynch und David Cronenberg, den großen Experten der Darstellung des Monströsen sowie der menschlichen und gesellschaftlichen Abgründe - und **Freaks (1932)** hätte diesen Geistesgenossen, die noch gar nicht geboren waren, als Browning seinen Film drehte, auch gut zu Gesicht gestanden.

Kapitel 54

Murders in the Rue Morgue (1932)

Mit ihrer neuesten Horrorproduktion, der Poe-Verfilmung **Murders in the Rue Morgue (1932)**¹, brachte Universal einen Film in die Kinos, der sich von den bisherigen Beiträgen zu Universals Horroryklus deutlich unterscheidet. Zum einen ist der Film nicht wie **Dracula (1930)** und **Frankenstein (1931)** eine weitere ambitionierte größere Produktion des Studios, sondern es handelt sich vielmehr um eine Produktion mittleren Budgets, deren Aufgabe es war, auf der sehr erfolgreichen Horrorwelle mitzuschwimmen. Des weiteren unterscheidet sich der Film stilistisch stark von seinen beiden berühmten Vorgängern; während **Dracula (1930)** und **Frankenstein (1931)** noch wie der Versuch erscheinen, den europäischen Expressionismus an die amerikanischen Vorstellungen, wie Kino auszusehen habe, anzupassen, scheint **Murders in the Rue Morgue (1932)** bestrebt zu sein, amerikanisches Kino zu europäisieren.

Bislang war es das amerikanische Publikum gewohnt, daß Horrorfilme das Grauen zumeist außerhalb der bekannten Umgebung der Zuschauer über die Protagonisten hereinbrechen ließen. Der erfolgreiche amerikanische Horrorfilm zeigte phantastische Welten und nicht den Schrecken vor der eigenen Haustür. Gegen Ende des 20. Jahrhunderts sollte es genau andersrum sein - hier würde dann nahezu jedes US-Remake den Ort der Handlung in die USA verlegen, und sei es noch so unnötig, dies zu tun. Zu Beginn der goldenen Ära Hollywoods war es jedoch eine Maxime, die Phantastik durch Exotik zu unterstützen. **Dracula (1930)** spielt gemäß der Romanvorlage in London. **Frankenstein (1931)** zieht es



US-Filmplakat, 1932

¹**Murders in the Rue Morgue**, aka **Morde in der Rue Morgue**, aka **Das Geheimnis des Dr. Mirakel** (*Universal, USA 1932, Regie: Robert Florey, Drehbuch: Tom Reed, Dale Van Every, John Huston, Ethel M. Kelly* (basierend auf der gleichnamigen Kurzgeschichte von Edgar Allan Poe und einem Entwurf von Robert Florey), *Kamera: Karl Freund, Maske: Jack P. Pierce, Spezialeffekte: John P. Fulton, Darsteller: Sidney Fox, Bela Lugosi, Leon Waycoff, Bert Roach, Brandon Hurst, Betty Ross Clarke, D'Arcy Corrigan, Arlene Francis, Noble Johnson, Charles Gemora, Joe Bonomo, Tempe Pigott, Bildformat: 1.37:1, Tonformat: Western Electric Noiseless Recording Sound System Laufzeit: ca. 62 Minuten*)

nach Deutschland. **Freaks (1932)** spielt in Frankreich. Auch Filme aus der nahen Zukunft wie **The Mummy (1932)** und **The Most Dangerous Game (1932)** hüten sich davor, den Horror über amerikanische Welten hereinbrechen zu lassen. Erst mit **Doctor X (1932)** und **Mystery of the Wax Museum (1933)** sollte MGM vorpreschen und New York als Schauplatz des Schreckens aussuchen, dicht gefolgt von RKO's **King Kong (1933)**. Dies alles sind Geschichten, die von Amerikaner erdacht oder adaptiert wurden, Europäer waren dabei selten als Autoren oder gar Regisseure tätig. **Murders in the Rue Morgue (1932)** folgt diesem Schema und siedelt die Geschichte ebenfalls in Frankreich an, obwohl das Skript mit Poes berühmter Vorlage nur wenig gemeinsam hat, doch der Film geht noch einen Schritt weiter. Dieses Mal führt mit Robert Florey nämlich ein Mann die Regie, welcher den europäischen Film sehr gut kannte und liebte und der darüber hinaus auch bestrebt war, den europäischen Expressionismus bis zum Exzeß nachzuahmen.

Falls Sie das Kapitel über **Frankenstein (1931)** gelesen haben, dürfte Ihnen Robert Floreys Name bekannt vorkommen. Er war derjenige, dem die Wahl zwischen der Verfilmung von Shelleys *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, Poes *Murders in the Rue Morgue* und *The Invisible Man* von H.G. Wells überlassen wurde. Wie die Geschichte ausging, wissen Sie bestimmt auch noch: Florey entschied sich für die Verfilmung von Shelleys Roman und legte mit einem ersten Konzept den Grundstein für den späteren Erfolg von **Frankenstein (1931)**, bis er zugunsten von James Whale auf den Regiestuhl verzichten musste.

Während Florey an dem Entwurf von **Frankenstein (1931)** arbeitete, lag **Murders in the Rue Morgue (1932)** jedoch nicht auf Eis. Bereits im April 1931 war eine erste Skriptfassung fertig und Bela Lugosi als Star des Films fest eingeplant. Die Regie von **Murders in the Rue Morgue (1932)** sollte zu diesem Zeitpunkt George Melford übernehmen, der kurz zuvor mit **Dracula (1931)** eine außergewöhnliche Leistung gezeigt hatte.

Doch auch für Melford sollte es anders kommen. Nachdem Robert Florey im Juni 1931 eine desaströse Konzeptstudie abgeliefert hatte, begann Carl Laemmle jr. an den Fähigkeiten Floreys zu zweifeln und entband ihn von dem Projekt. Florey protestierte lautstark, da er hier einen Vertragsbruch witterte, doch Laemmle setzte sich durch. Als Trostpflaster überließ er Florey die Wahl zwischen den Romanvorlagen von *Murders in the Rue Morgue* und *The Invisible Man* auf's Neue. Und diesmal entschied sich Florey für eine Verfilmung von Poes Kriminalgeschichte.

George Melford ging das Projekt hierdurch durch die Lappen, aber sein Schmerz hielt sich in Grenzen. Er arbeitete derzeit sowieso bereits an zwei Filmen, dem Gangsterfilm *Homicide Squad (1931)* und dem Abenteuerstreifen *East of Borneo (1931)*, welche beide am 1. August 1931 in den Kinos starteten. Danach machte Melford ein paar Monate wohlverdiente Pause und wandte sich danach dem Western *Boiling Point (1932)* zu; an Beschäftigung mangelte es Melford im Gegensatz zu Florey damals keineswegs.

Laemmle übertrug Florey somit die Verantwortung über ein Projekt, welches sich der Verfilmung einer Geschichte des damals wichtigsten amerikanischen Horrorpoeten annahm. Dies sollte die bereits vierte Adaption des Stoffes werden. Ihr waren bereits der neunminütige Kurzfilm *Sherlock Holmes in the Great Murder Mystery (1908)* vorangegangen, welcher sich jedoch auf einen reinen Kriminalfilm beschränkte und von dem so wenig bekannt ist, daß viele Quellen ihn den USA zuschreiben, obwohl es sich um eine dänische Produktion handelte. Nicht minder von Horror befreit war das ebenfalls verschollene amerikanische Drama *The Raven (1912)*, welches Poes gleichnamiges Gedicht mit einigen Elementen aus *Murders in the Rue Morgue*, *The Black Cat*, *The Pit and the Pendulum*, *The Gold Bug*, *Buried Alive, or the Premature Burial*, *A Descent into the Maelstrom* und *In the Shadow of the Sea* versetzte. Erst **The Leopard Lady (1928)** adaptierte auch den Gorilla aus Poes Romanvorlage für die Leinwand, wobei **The Leopard Lady (1928)** trotz häufiger Anlehnung an Poes Geschichte diese nicht unmittelbar verfilmte, sondern nur für eine mittelklassige Zirkusgeschichte plünderte.

Es ist etwas verwunderlich, daß erst **Murders in the Rue Morgue (1932)** sich einer unmittelbaren Verfilmung von Poes Werk widmen sollte. Poes Kurzgeschichte ist nämlich

von großer Bedeutung. *Murders in the Rue Morgue* wurde im April 1841 in einer Ausgabe von *Graham's Magazine* erstmals veröffentlicht und war nicht nur irgendeine Kriminal-story, sondern gilt als die erste Detektivgeschichte, welche überhaupt veröffentlicht wurde. Edgar Allan Poe erfand hier das Prinzip des „verschlossenen Raumes“. Kriminalgeschichten, welche dieses Prinzip nutzen, lassen das Rätsel, vor welchem der Detektiv steht, vor dem Leser bzw. ihrem Zuschauer im Verborgenen. Der Leser selbst wird in die Rolle des Detektivs versetzt und erhält erst mit diesem im Verlauf der Geschichte Hinweise, durch welche sich das Geheimnis lösen läßt. Man hat auch die Möglichkeit, das Rätsel vor der Hauptfigur der Geschichte zu lösen; doch am Ende werden die unerklärlichen Ereignisse dann schließlich durch den Protagonisten aufgeklärt. Die erfolgreichste Autorin dieser Art von Geschichten wurde Agatha Christie, wobei diese hier jedoch oftmals mit dem Prinzip brach, indem sie den Helden ihrer jeweiligen Mordgeschichte durchaus auch Beweise präsentieren ließ, welche dem Leser vorenthalten wurden.

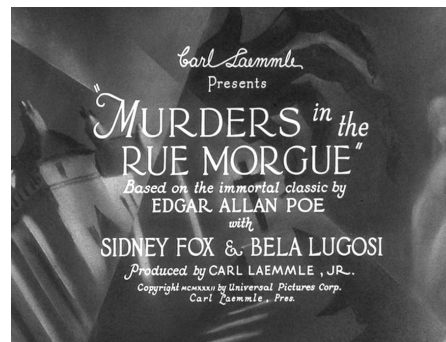
Poes Held trägt den Namen Auguste Dupin und er ist ein Privatdetektiv. Dupin interessiert sich für die Morde an zwei Frauen, welche die Polizei nicht aufklären konnte. Die Frauen wurden im obersten Stockwerk eines Hauses auf bestialische Weise umgebracht, doch sämtliche Türen waren von innen verschlossen und die Fenster verriegelt! Auguste Dupin analysiert die Situation messerscharf und kommt letztlich zu dem Schluß, daß die Morde durch den Orang-Utan eines Seemannes begangen wurden.

Murders in the Rue Morgue war eine erfolgreiche Geschichte und Poe ließ Auguste Dupin außerdem noch 1843 in *The Mystery of Marie Roget* und 1845 in *The Purloined Letter* auf weitere Erkundungen gehen. *Murders in the Rue Morgue* blieb von den drei Geschichten jedoch die mit Abstand bekannteste. Doch auch wenn **Murders in the Rue Morgue (1932)** als erster Film die Namen der innovativen Geschichte und ihres Schöpfers für sich reklamierte, fällt schnell auf, daß ebendiese Elemente, welche Poes Meisterleistung berühmt machten, in dieser Verfilmung dann doch nicht berücksichtigt wurden. Universal wollte einen weiteren Kassenerfolg. Und die Erfolge feierte Universal nicht mit Detektivgeschichten, sondern nunmal mit Horrorfilmen.

Murders in the Rue Morgue (1932)

beginnt in der bei Universal-Produktionen mittlerweile gewohnten Manier. Vor einem gezeichneten Hintergrund und zu den Klängen von Tschaiwowskys *Schwanensee* erscheint unter dem obligatorischen Schriftzug „Carl Laemmle presents“ der Titel des Films sowie ein Verweis auf Edgar Allan Poe. Direkt darunter sind die beiden Hauptdarsteller Sidney Fox und Bela Lugosi aufgeführt, wiederum darunter Carl Laemmle jr. als Produzent und abschließend das Jahr 1932 als Produktionsjahr in römischer Notation. Alles wie gewohnt, könnte man sagen. Wäre da nicht die optische Gleichstellung der Stars dieses Films. „Sidney Fox & Bela Lugosi“ steht dort in identischer Schriftart und Schriftgröße geschrieben. Der Film stellt klar, daß Bela Lugosi dieses Mal nur die zweite Geige spielt. Aber wer zum Henker ist Sidney Fox?

Die Titeltarte wird weich in eine zweite überblendet, die einige wichtige Mitglieder des Stabes nennt. Auffällig sind hier zwei große Namen. Hinter der Kamera stand ein weiteres Mal Karl Freund, was auf eine überdurchschnittliche fotografische Leistung hoffen läßt. Die Dialoge wurden von dem späteren Erfolgsregisseur John Huston überarbeitet und ergänzt.



Die Titeltarte

Ebenso fällt auf, daß die Titelformen jetzt nicht mehr wie bei **Frankenstein (1931)** animiert sind. Auf den ersten Blick scheint dies ein technologischer Rückschritt zu sein, trotz der neu eingeführten weichen Überblendungen der einzelnen Titelformen im asynchronen Wechsel mit den jeweiligen Hintergrundbildern. Der Gedanke ist gar nicht falsch, denn auch wenn der Aufwand für die Überblendungen nicht unerheblich war, kann man dies mit den durchgängigen Animationen von **Frankenstein (1931)** nicht vergleichen. Hier spiegelt sich das vergleichsweise niedrige Budget nieder, welches für **Murders in the Rue Morgue (1932)** bewilligt worden war. Für **Frankenstein (1931)** gab Universal insgesamt fast 300.000 Dollar aus; **Murders in the Rue Morgue (1932)** durfte jedoch nur 130.000 Dollar kosten. Diese Differenz zeigt einen klaren Unterschied der Ansprüche und Erwartungen, welche die Laemmles mit **Murders in the Rue Morgue (1932)** verbanden. Dieser Film war gegenüber seinen Vorgänger ganz klar zweitklassig. Auch Robert Floreys und Bela Lugosis Verpflichtung deuten auf diese niedrigere Priorität des Projektes hin, denn beide hatten Carl Laemmle jr. nach dem Debakel der Testaufnahmen zu **Frankenstein (1931)** nicht mehr von sich überzeugen können und **Murders in the Rue Morgue (1932)** erscheint auch hier als B-Produktion, welche über die Budgetbeschränkung hinaus auch als Ersatzprojekt für die beiden Männer diente, welche man schließlich doch nicht auf **Frankenstein (1931)** loslassen wollte. Als das Budget des Films erneut um 40.000 Dollar gekürzt werden sollte, reagierte Florey auch prompt beleidigt und verließ die Produktion - allerdings nur, um kurz danach doch wieder die Arbeit aufzunehmen und mit den insgesamt 23 Tage dauernden Dreharbeiten zu beginnen. Da **Frankenstein (1931)** jedoch erfolgreicher lief, als Universal es erwartet hatte, entschlossen sich die Laemmles, noch weiteres Geld in **Murders in the Rue Morgue (1932)** zu investieren und ordneten im Dezember 1931 Nachdrehen an, welche die Gesamtkosten dann wieder auf 186.000 Dollar hochschraubten.

Nach der Nennung von Robert Florey als Regisseur setzt sich Lugosis Debakel auf der Übersicht der Schauspieler fort. Er wird erneut erst an zweiter Stelle genannt, nach Sidney Fox. Doch auch die anderen Namen sind bemerkenswert, man könnte sogar von einer erstklassigen Besetzung sprechen. Leon Waycoff spielt Pierre(!) Dupin, Bert Roach seinen Freund Paul. D'Arcy Corrigan verkörpert den Chef des Leichenhauses, Noble Johnson ist in der Rolle des Dieners Janos zu sehen und kaum ein Mordopfer starb auf der Leinwand bislang langsamer als Arlene Francis. Wenn sie von diesen Personen noch nichts gehört haben, brauchen Sie sich nicht zu schämen; sie werden vorgestellt, sobald sie ihren ersten Auftritt im Verlauf von **Murders in the Rue Morgue (1932)** haben. Alte Bekannte sind hingegen Brandon Hurst, der in der Rolle des Polizeipräfekten zu sehen ist und die in den Credits des Films nirgends erwähnte Tempe Piggot. Brandon Hurst kennen wir noch als Sir George Carew aus **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920)**, er spielte Jehan in **The Hunchback of Notre Dame (1923)** und auch sein Barkilphedro in **The Man Who Laughs (1928)** war keine unwichtige Rolle. Tempe Piggot haben wir erst kürzlich in **Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931)** als die Vermieterin der unglücklichen Ivy kennengelernt.

Der eigentliche Film beginnt auf eher peinliche Art und Weise. Wir sehen ein Boot auf der Seine vor dem *Hôtel des Invalides* vorbeifahren. Davor prangt der das Jahr und den Schauplatz der Handlung festlegende Schriftzug „Paris 1845“. Die Qualität dieses Filmschnitts ist grausam schlecht, was aber nicht verwundert, denn es handelt sich um *stock footage*, wiederverwendetes Filmmaterial, mit unbekanntem Ursprung.

Der Schauplatz der ersten Szene erweckt im erfahrenen Zuschauer ein Gefühl der Vertrautheit. Wir sehen einen Jahrmarkt, auf welchem sich die Besucher dicht drängen. Unter ihnen befindet sich Pierre Dupin, begleitet von seiner Liebsten, Mlle. Camille L'Españaye, und dem gemeinsamen Freund Paul. Sie sind fröhlich aufgelegt und interessieren sich für die „arabischen Engel“, eine Truppe hübscher Bauchtänzerinnen.

Pierre Dupin wird von Leon Waycoff gespielt. Waycoff war damals noch neu im Filmgeschäft. **Murders in the Rue Morgue (1932)** war erst seine dritte Mitarbeit in einem Kinofilm von insgesamt 121. Er zählt zu den Mitbegründern der *Screen Actors Guild* und war bis 1935 auch auf der Leinwand recht aktiv, wenngleich er es auch des öfteren mit kleineren Nebenrollen leben musste. 1937 legte er sich den Künstlernamen Leon Ames zu und



stock footage zum ersten



Der Jahrmarkt



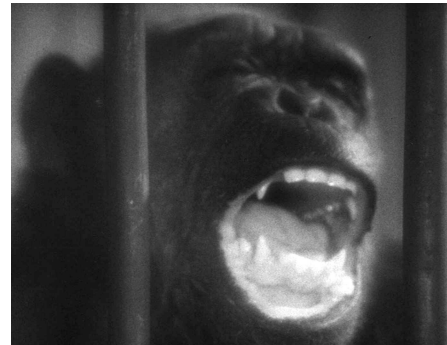
Dupin, Camille und Paul



Zensiert: Bauchtänzerinnen



Dr. Mirakle



stock footage zum zweiten

fortan verlief auch seine Karriere deutlich steiler. Ames wurde im Laufe seines Lebens vor allem für seine Darstellungen von väterlichen Rollen bekannt, sein Name wurde zeitweilig sogar zum Inbegriff eines liebe- und verständnisvollen Papas. Zu seinen bekanntesten Filmen zählen *The Count of Monte Christo* (1934), *Son of Lassie* (1945), *The Postman Always Rings Twice* (1946), *Peyton Place* (1957), *The Absent Minded Professor* (1961), *Tora! Tora! Tora!* (1970) und *Peggy Sue Got Married* (1986).

Bert Roach, der Darsteller von Dupins Freund und Mitbewohner Paul, war schon ein alter Hase im Filmgeschäft. Seinen ersten Auftritt hatte er in dem Kurzfilm *Fatty's Magic Pants* (1914). **Murders in the Rue Morgue (1932)** gehört zu seinen wichtigsten Filmen, denn obwohl seine Filmographie über 300 Titel umfasst, blieb er zumeist auf kleine Nebenrollen beschränkt. Weitere bekannte Filme, in welchen Bert Roach mehr oder weniger deutlich zu sehen ist, sind *The Thin Man* (1934), *Saratoga* (1937) und *Algiers* (1938). In James Whales *The Man With the Iron Mask* (1939) spielte er den Musketier Athos. Allgemein spielte er vor allem Barkeeper, Betrunkene und andere vorwiegend auf das Melodramatische ausgelegte Rollen.

Mlle. Camille L'Espanaye wird von Sidney Fox dargestellt. Nun wissen wir, zu welchem das Gesicht der prominent positionierte Name vom Filmplakat und dem Vorspann eigentlich gehört. Wenn Sie mit dem Namen nichts anfangen können, dann machen Sie sich nichts daraus, denn auch 1932 ging es diesbzüglich niemandem anders. Sidney Fox war ganz einfach nur von attraktivem Äußeren. Ihre Gesichtszüge waren durchaus hübsch und ihre Zierlichkeit in Verbindung mit ihrer Körpergröße von nur 1.47 Metern löste zusätzlich auch in so manchem Manne nicht nur Interesse, sondern auch einen intensiven Beschützerinstinkt aus. So etwas wie eine beeindruckende Karriere hatte sie bislang noch nicht erlebt. Sie stand im Alter von 19 Jahren erstmals für *The Bad Sister* (1931) vor der Kamera und war somit trotz weiterer drei Filme noch ein richtiger Frischling, als sie für **Murders in the Rue Morgue (1932)** verpflichtet wurde. Sie war eine ganz neue Entdeckung Carl Laemmle jr.s und konnte sich von Anfang an auf seine aktive Unterstützung bei der Rollenvergabe verlassen. Dies begann mit ihrer Namensänderung; eigentlich hieß sie Sidney Leifer, doch der Künstlername Sidney Fox barg viel mehr Sex Appeal. Schon in *The Bad Sister* (1931) hatte sie die weibliche Hauptrolle inne und verwies Bette Davis auf den zweiten Platz in diesem Liebesdrama, in welchem auch Humphrey Bogart und Bert Roach mitspielten. In ihrem zweiten Film, der Komödie *Six Cylinder Love* (1931), war ihr erneut die wichtigste weibliche Rolle neben Spencer Tracy, William Holden, Edward Everett Horton und Una Merkel sicher. Auch in *Strictly Dishonorable* (1931) und *Nice Women* (1932) erhielt sie die bestmöglichen Rollen, so daß **Murders in the Rue Morgue (1932)** in dieser Filmographie eines mit aller Kraft ins Filmbusiness geschobenen Sternchens nicht weiter auffällt. Ihre Karriere war letzten Endes jedoch genauso kurz wie ihr Körper. Nach 14 Filmen und dreieinhalb Jahren war ihre Karriere bereits am Ende. Sidney wurde hierdurch jedoch nicht glücklicher, sondern die Geschichte endet tragisch. Sie verfiel zunehmend in Depressionen und nahm sich am 14. November 1942 im Alter von 31 Jahren das Leben. Die Todesursache wurde als eine Überdosis Schlaftabletten angegeben.

Begleitet von einer langen Kamerafahrt Karl Freunds, der sich nach dem von Tod Browning extrem statisch inszenierten **Dracula (1930)** endlich wieder richtig austoben durfte, eilen Dupin, Camille und Paul zu der Vorführung der orientalischen Tänzerinnen. Doch nicht nur sie interessierten sich für diese leicht erotische Darbietung, sondern auch die allgegenwärtige Zensur. Im für seine rigorosen Schnittauflagen berühmten Staat New York mussten die Nahaufnahmen der Tänzerinnen sowie die leicht anzüglichen Dialogstellen entfernt werden.

In dieser Szene offenbart sich erstmals ein Mangel an Sorgfalt bei der Inszenierung, der erste von vielen. Daß die angeblichen Araberinnen ein sehr amerikanisches Aussehen haben, ist man vom Hollywood jener Tage gewohnt. Doch Florey ignorierte auch die Dialogzeile, in welcher Camille behauptet, die Mädchen hätte eine braune Hautfarbe. Die Tänzerinnen könnten jedoch nur schwerlich noch bleicher sein.

Ein anderer Stand weckt das Interesse der drei Besucher. Dort wird laut eine eigenartige

Kreatur beworben: Erik, der Affenmensch! Ein Monster, welches aufrecht geht und sogar eine eigene Sprache spricht! Der Herrscher des Dschungels, der einen Mann in zwei Hälften zerreißen kann! Das Tier mit einer menschlichen Seele! Dupin, Camille und Paul wollen das Ungeheuer sehen, also betreten sie das Zelt.

Im Inneren wartet Dr. Mirakle. Camille beschreibt ihn als lustig aussehenden Mann, der selbst eine Attraktion darstellen würde. Nun, das Filmpublikum könnte dies beinahe unterschreiben, wäre da nicht eine kleine Untertreibung im Spiel: Bela Lugosi steckt hier nicht in einer lustigen Maske, sondern in einer eher lächerlichen. Robert Florey und Jack Pierce verpassten Lugosi eine lockige Perücke und wuschlige, zusammengewachsene Augenbrauen. Lugosi legte dazu seinen bereits hinreichend aus **Dracula (1930)** bekannten Gesichtsausdruck auf und gab sich erst gar nicht die Mühe, seine Darstellung gegenüber jener des Grafen zu variieren. Daher fällt es dem Publikum auch leicht, Dupins Frage an Camille, ob sie diesen eigenartigen Akzent Dr. Mirakles schon einmal gehört habe, zu beantworten: jawohl, in **Dracula (1930)**, da grinste er allerdings noch diabolisch und nicht nur dümmlich.

Mit theatralischer Gestik und Stimme stolziert Dr. Mirakle auf der Bühne herum und preist seinen Affen Erik als den Vorfahren der Menschheit an. Schließlich läßt er seinen Gehilfen Janos den Vorhang vor Eriks Käfig entfernen. Das Publikum in Mirakles Zelt holt die Luft und seufzt entsetzt. Dem Filmpublikum geht es nicht anders, denn das erste, was man von dem furchterregenden Gorilla namens Erik sieht, ist *stock footage* eines Schimpansen aus dem Zoo.

Die Zuschauer reagieren verängstigt auf den Anblick des kreischenden und stöhnenden Affen. Dr. Mirakle behauptet, es handele sich hierbei um eine Sprache, welche nur er verstünde. Aus diesem Grund würde er übersetzen. Er nähert sich dem Käfig und sagt einige Sätze in einem eigenartigen Gebrabbel. Der Affe grunzt kurz, Dr. Mirakle dreht sich zum Publikum und behauptet, Erik habe grade gesagt, daß er aus dem Dschungel käme und dort mit seinem Vater, seiner Mutter, seinen Brüdern und seiner Schwester gelebt habe, bis eine Bande haarloser weißer Affen ihn entführt und in ein fremdes Land verschleppt hätten. Außerdem sei er auf dem Höhepunkt seiner Kraft. Und furchtbar alleine.

Es folgt ein weiterer, darstellerisch völlig überzeichneter Vortrag Dr. Mirakles über die Evolution des Menschen. Lugosis Gesicht wird hierbei von unten angestrahlt, was ihm wohl ein dämonisches Aussehen verleihen soll, doch Lugosis gnadenloses Übertreiben in Verbindung mit einem an den Haaren herbeigezogenen Text („Einst gab es im Schleim des Chaos einen Samen der wuchs und gedieh, in einen Baum des Lebens ...“) machen die komplette Sequenz zu einer Qual für die Kinogänger.

Einer der Besucher der Sideshow wirft Dr. Mirakle Ketzerei vor. Nun ist Dr. Mirakle beleidigt und reagiert darauf mit einem weiteren Vortrag. Er sei ein Wissenschaftler und er werde den Beweis erbringen, daß der Mensch mit dem Affen verwandt sei! Eriks Blut werde mit jenem von Menschen vermischt werden!

Für die Szene wurde die Lichtquelle, welche Lugosi Gesicht anstrahlte, noch intensiviert. Die Absicht dahinter ist klar: Dr. Mirakle soll als noch unheimlicher und böser präsentiert werden. Doch Lugosi sabotiert dieses Vorhaben ausgesprochen effizient. War er bislang vorrangig damit beschäftigt, grinsend und mit erhobenem Zeigefinger auf der Bühne umherzumarschieren, verlegt er sich jetzt auf das Grimassenschneiden, während sich die Kamera unbarmherzig seinem Gesicht nähert.

Danach erklärt Dr. Mirakle, daß sich jeder den Affen aus der Nähe anschauen dürfe. Dupin steigt darauf ein und geht mit Camille und Paul nach vorne, während die restlichen Besucher das Zelt verlassen. Erik interessiert sich für Camilles Haube, worauf sie diese abnimmt und Erik gibt. Plötzlich hat Erik Dupin am Wickel und würgt ihn - wie es dazu kommt, verrät der Film nicht. Dupin kann sich mit Dr. Mirakles Hilfe befreien, der ihn daraufhin einen Narren schimpft. Die Haube ist ruiniert, weil Erik sie gerade frisst; daher kündigt Dr. Mirakle an, Camille einen Ersatz zu senden. Doch Dupin weigert sich, die Adresse Camilles zu nennen.

Achten sie jetzt auf einen für diesen Film typischen Regiefehler, zusätzlich zu der ständig

eingblendeten Schimpansenkonserve. Wir sahen Erik das Häubchen Camilles fressen, er stopfte es sich richtig in den Mund. In der Totalen, in welcher Dupin und seine Begleiter das Zelt wieder verlassen haben und Dr. Mirakle seinen Helfer Janos beauftragt, ihnen unauffällig zu folgen, sitzt der Affe in seinem Käfig und in seiner Hand hält er einen unversehrten, weißen Hut.

Als die Eröffnungssequenz abgeblendet wird, sind bereits etwa 13 Minuten Laufzeit des Films vorüber. Umgerechnet auf die Gesamtlänge des Films handelt es sich hierbei um fast ein Viertel des Films. Fassen wir kurz zusammen, was wir bislang erhalten haben. Wir haben eine Exposition gesehen, welche Dr. Mirakle und Erik vorstellte. Wir wissen, wer die beiden sind und haben eine grobe Vorstellung von dem, was Dr. Mirakle vorhat. Wir wissen nicht viel, aber es reicht, um in Verbindung mit Karl Freunds Beleuchtung Lugosis zu ahnen, daß wir es hier mit einem *mad scientist* zu tun haben. Ebenso haben wir Dupin und Camille kennengelernt; Paul fungierte nur als *Sidekick*, der zur eigentlichen Handlung nichts beitrug. Eine Charakterisierung Dupins und Camilles fand aber auch nicht statt. Wir wissen nur, was sie tun, nämlich einen Jahrmarkt besuchen. Wir wissen aber nicht, wer sie sind. Dupin und Camille haben sich einmal geküsst, die beiden scheinen also liiert zu sein. Doch sind sie befreundet, verlobt, verheiratet? Das wissen wir nicht. Wer sind sie überhaupt, wo kommen sie her, weshalb sind sie hier? Auch hier gibt es keine Indizien. Die Inhalte der gesamten Exposition läßt sich in einem Satz zusammenfassen: Ein paar Leute gehen auf einen Jahrmarkt, sehen sich eine Sideshow Dr. Mirakles und dessen Affen an und Dr. Mirakle hat nicht nur beste Absichten. Um dies zu vermitteln, ließ sich Robert Florey fast ein Viertel des gesamten Filmes Zeit, was nicht gerade von hoher erzählerischer Begabung zeugt. Stattdessen präsentierte er eine Abfolge handwerklicher Lächerlichkeiten und inhaltlicher Fehlgriffe. Der Film hat noch nichtmal richtig begonnen und schon hofft man als Zuschauer, daß es nicht noch lange so weitergehen möge.



Dupins Liebesgeständnis

Dr. Mirakle fährt in Begleitung Eriks mit einer Kutsche vor einem Haus vor. Er wirft einen Blick nach oben. Dort befinden sich Dupin und Camille auf einem Balkon. Dupin nimmt gerade Anlauf, um Camille ein umfangreiches Liebesgeständnis zu machen.

Machen Sie sich hier wieder auf einen Dialog der etwas unglücklicheren Art gefasst. Das Liebesgeständnis hat es ähnlich wie Dr. Mirakles Vortrag wieder in sich und droht, das Publikum zum leidvollen Aufstöhnen zu zwingen.

„Du bist mein Morgenstern! Deine Haare sind voller Sternenstaub! Du bist wie ein

Lied, welches die Mädchen der Provence am Maitag singen! Und wie das Tanzen in der Normandie am Maitag! Und wie der Wein in Burgund am Maitag! Oh Camille, ich liebe Dich!“ - „Und ich habe Dich auch lieb, Pierre!“

Und dann gibt's ein vorsichtiges Küsschen auf den Mund.

Hätten Kinos Fenster, würde man jetzt wohl hindurchspringen wollen.

Diese Szene verdeutlicht die Maßstäbe, unter welchen Robert Florey **Murders in the Rue Morgue (1932)** drehte. Achten Sie mal auf den Hintergrund. Sie schauen über die Dächern von Paris. Windschiefe Dächer ohne rechte Winkel, mit weit aufragenden Schornsteinen. Das Bühnenbild ist ganz klar expressionistisch und im Stile deutscher Stummfilme gehalten. Zusammen mit der Kameraarbeit Karl Freunds, der damals einer der besten deutschen Kameramänner war, kopiert Florey den deutschen Stil nahezu perfekt, auch über den Rest des Filmes hinweg. Visuell hat **Murders in the Rue Morgue (1932)** für ame-

rikanische Verhältnisse sehr viel zu bieten. Der Inhalt des Films war für Florey hingegen nebensächlich. Er stellte den Stil über jegliche Substanz. In der Balkonszene wird dies erstmals offensichtlich und dieses Prinzip wird auch vom Rest des Films konsequent verfolgt werden.

Nach dem Szenenwechsel sehen wir Dr. Mirakles Kutsche durch die Nacht fahren. Plötzlich hört er Kampfgeräusche. Auf einer nebelverhangenen Brücke über die Seine kämpfen zwei Männer miteinander. Unter einer Laterne steht eine Frau, entsetzt schreiend. Die beiden Männer töten sich gegenseitig, begleitet vom Quietschen des Straßenmädchens.

Dr. Mirakle nähert sich ihr. Bedrohlich, wie ein Schatten, bewegt er sich auf die Kamera zu. Der nun folgende Dialog ist wieder ein Heuler.

„Eine Dame in Not!“, stellt Dr. Mirakle fest.

„Wer sind sie?“, erwidert das namenlose Mädchen.

„Komm mit mir!“, fordert Dr. Mirakle sie auf.

„Wohin?“, fragt das Mädchen erneut.

„Meine Kutsche.“, antwortet Dr. Mirakle.

„Nein! Nein!“, ruft das Mädchen entsetzt.

„Weshalb zitterst Du, wenn ich Dich berühre?“, erkundigt sich der vermeintliche Retter.

„Ihre Hände ist so kalt!“, klärt das Mädchen ihn auf.

„Komm mit mir!“, verlangt Dr. Mirakle erneut.

„Nein.“, antwortet das Mädchen nochmals. Und kaum hat sie es gesagt, läuft sie los.

Das Drehbuch verlangte hier wohl eine Entführung mit mehr oder weniger Gegenwehr durch das Mädchen. Soweit kommt es jedoch nicht. Als die beiden in Richtung der Kamera loslaufen, achten Sie am besten auf das Gesicht der Darstellerin. Als sie einen Blick auf Lugosis Grimasse wirft, kann sie sich das Lachen nämlich kaum verkneifen, mit der Folge, daß sie für eine Entführung einfach zu glücklich aus der Wäsche schaut.

Diese Szene war ursprünglich als die Eröffnung des Films geplant. Doch aufgrund Bedenken, welche Jason S. Joy als Wächter des *production code* hatte, sorgten für eine nachträgliche Umstrukturierung des Films. Der Film sollte mit der Szene, in welcher Dr. Mirakle das Straßenmädchen aufließt, beginnen, dann in seinem Labor weitergehen, dann im Leichenschauhaus und erst danach sollte die Jahrmarktssequenz beginnen. Doch Jason S. Joy wollte nicht, daß der Film sofort mit einer Gewaltsszene beginnt, da seiner Meinung nach das Publikum erst langsam auf derartiges vorbereitet werden müsse. Die Vertauschung der Szenen brachte auch einige Kontinuitätsfehler mit sich. So wird aus einer klaren Nacht plötzlich eine Welt des Nebels. Anfangs sitzt Erik noch in der Kutsche, beim Eintreffen auf der Brücke jedoch nicht mehr. Dr. Mirakle schaut mal aus dem linken, mal aus dem rechten Fenster der Kutsche. Unter Beibehaltung der originalen Abfolge der Szenen wären diese Mängel nicht aufgetreten.

Die Darstellerin des namenlosen Straßenmädchens hieß Arlene Kazanijan. Ihr Einstieg in das Filmgeschäft war eher zufällig und entspricht der romantisierten Vorstellung, wie es hübsche Mädchen nach Hollywood schaffen könnten. Als sie 24 Jahre alt war, besuchte sie in Begleitung ihrer Mutter eine alte Freundin, Constance Cummings, die ihrerseits zwei Jahre zuvor nach Hollywood gegangen war und in *The Criminal Code* (1931) von Howard Hawks erstmals vor der Kamera stand. Als sie in einem Straßencafé saßen, fiel Arlene einem Produzenten Universals auf, der ihr prompt die Rolle einer Pariser Prostituierten an der



Dr. Mirakle findet ein neues Opfer

Seite Bela Lugosis in Aussicht stellte. Arlene änderte ihren Namen in Arlene Francis und unterschrieb den ihr angebotenen Vertrag. Sehr zum Verdruß ihrer streng gläubigen und moralisch besorgten Familie; vor allem ihr strenger Vater hatte schwere Probleme damit, daß sich seine Tochter ausgerechnet für eine solche Rolle hergab. Aber für Arlene wurde hiermit ein Traum wahr, die Bedenken ihrer Eltern interessierten sie nicht weiter.

In einem Interview aus dem Jahr 1991 erinnerte sich Arlene Francis an die Details des Angebots. Man sagte ihr, sie müsse mit einem Affen in einer Kutsche sitzen. Und sie werden gekreuzigt und müsse danach in einer Szene schwimmen. Eine Stuntfrau sei nicht vorgesehen gewesen.

Was soll's, schließlich könnte dies der Beginn einer großen Karriere werden! Für Arlene stellte diese Beschreibung kein Problem dar und sie zog sich einige Tage in die Wohnung ihrer Freundin Constance zurück und übte ausgiebig in deren Pool, wie eine Leiche im Wasser zu treiben.

An ihrem ersten Drehtag sollte dann die Brückenszene entstehen, welche wir gerade gesehen haben. Die Anforderungen an Arlene waren nicht sonderlich hoch. Sie sollte lediglich am Rand unter der Laterne stehen und wie am Spieß schreien. Das tat sie dann auch. Den ganzen Drehtag schrie sie sich die Lunge aus dem Leib, bis sie am Abend nur noch ein heiseres Bündel war.

Die Szene selbst wird nicht wie ursprünglich vorgesehen von Arlenes Schreien dominiert. Im Zuge der Zensur nach der Fertigstellung des Films wurden die Schreie beanstandet und diese mussten in ihrer Lautstärke gesenkt und ihrer Menge reduziert werden. Aus diesem Grund hören wir heute nicht mehr das Werk einer potentiellen *Scream Queen*, sondern vornehmlich ein vereinzeltes Quieken, welches keine Angstschreie mehr repräsentiert.



Die legendäre Kreuzszene

In der nächsten Szene befinden wir uns in Dr. Mirakles Laboratorium, welches in einer Kulisse aus **Frankenstein (1931)** aufgebaut wurde. Dr. Mirakle hat das Mädchen, welches nur noch mit seiner Unterwäsche bekleidet ist, an ein X-förmiges Kreuz gefesselt.

Dr. Mirakle entnimmt ihr Blut und vermischt dies mit dem Blut des Affen. Er legt es unter sein Mikroskop, schaut hindurch und spricht von „schwarzen Klumpen“- das Experiment ist ein Fehlschlag. Er geht zu dem gekreuzigten Mädchen zurück und wirft ihr vor, ihr Blut sei schlecht und ihre Schönheit eine Lüge. Daraufhin

sackt das Mädchen in sich zusammen, tot.

Dr. Mirakle ruft nach seinem Gehilfen Janos, damit er die Leiche entsorgen möge. Die Fesseln werden mit einer Axt durchtrennt, dann öffnet sich eine Falltür unter dem Körper des Mädchens und es fällt hinab, gefolgt von einem Platschen.

Diese Szene ist die berüchtigtste Szene des Films. **Murders in the Rue Morgue (1932)** wurde wegen dieser Szene oftmals vorgeworfen, er sei ausgesprochen sadistisch. Colonel Joy sprach auch hier die Empfehlung aus, die Schreie des Mädchens auf ein Stöhnen mit vereinzelt leisen Aufschreien zu reduzieren oder ganz wegzulassen. Nach der Fertigstellung des Films wurden die Zensoren des Staates New York ungleich präziser. Sie verlangten ein vollständiges Entfernen aller Einzelbilder, in welchen das an das Kreuz angebundene Mädchen zu sehen ist. Auch Aufnahmen, welche sie aus der Nähe zeigen oder teilweise von Lugosi verdeckt, mussten entfernt werden. Außerdem mussten sämtliche Schreie, das Stöhnen und überhaupt alle Geräusche, welche das Mädchen aus Angst oder Schmerz von sich gab, entfernt werden, ebenso der komplette von Lugosi gesprochene Monolog.

Was nach den Schnittauflagen New Yorks noch von der Szene übrig blieb, war praktisch ohne hörbaren Ton und ohne Bilder mit Arlene Francis.

Falls Sie ein Beispiel dafür haben möchten, wie klein die Welt doch sein kann: der Darsteller des Gehilfen Janos, Noble Mark Johnson, wurde im Jahr 1881 in Marshall, Missouri geboren. Als er noch ein Kind war, zog seine Familie nach Colorado Springs, Colorado um, wo er natürlich die Schule besuchte. Einer seiner Schulkameraden und besten Freunde hieß ... Lon Chaney.

Noble Johnson spielte in einer Vielzahl von Filmen mit, u.a. in *20,000 Leagues Under the Sea* (1916), *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921), *The Ten Commandments* (1923), *The Thief of Bagdad* (1924),

Dante's Inferno (1924), **Black Waters** (1929), *Moby Dick* (1930), **The Most Dangerous Game** (1932), **The Mummy** (1932), **King Kong** (1933), *She* (1935), *Jungle Book* (1942) und vielen anderen interessanten Werken aus dem Bereich des phantastischen Films. Zumeist handelte es sich jedoch nur um Nebenrollen. Noble Johnson war ein Afroamerikaner und seine Hautfarbe öffnete ihm daher fast ausschließlich nur kleinere Rollen wie Diener, Indianer, afrikanische Stammesfürsten und ähnliches. **Murders in the Rue Morgue** (1932) stellt in seiner Filmographie eine Kuriosität dar, denn für die Rolle des Janos wurde Johnson weiß geschminkt! Den größten Teil seines Geldes verdiente Noble Johnson jedoch als Mitgründer der *Lincoln Motion Picture Company* als der erste erfolgreiche schwarze Produzent von Filmen der USA.

Am nächsten Morgen wird die Leiche des Mädchens aus der Seine gefischt. Einige Bettler wohnen der Bergung bei und von ihnen erfahren wir, daß es bereits das dritte tote Mädchen ist, dessen Leiche in den letzten Tagen im Fluß gefunden wurde.

Nebenbei offenbart sich hier uns ein weiterer Abgrund der Dialogkunst: „Frauen, alle von ihnen. Das Leben ist hart. Der Fluß ist nett. Der Fluß ist weich. Er wiegt sie in den Schlaf. Und verlangt kein Geld. Drei Frauen. Immer jung. Und immer klein.“

Im Leichenhaus wird die Tote aufgebahrt. Aber erst, nachdem ihr Eingang verzeichnet wurde. Dies ist eine jener Szenen, welche versuchen, Humor in den Film einfließen zu lassen, was aber ständig mißlingt. Hier werden die Daten der Toten in ein dickes Buch eingetragen, doch diese sind immer so schwammig, daß es letztlich als wenig sinnvolles Unterfangen erscheint. Das Alter des toten Mädchens wird als „zwischen 30 und 1.000 Jahren“ erfasst, die Todesursache wird als Ertrinken vermutet, die Frage nach dem Beruf wird mit „Ja“ beantwortet, einen Ausweis habe sie nicht bei sich getragen, da sie nackt gewesen sei (was nicht den gezeigten Bildern ihres Todes und der Bergung der Leiche entspricht).

Dupin wird im Leichenhaus vorstellig, weil er sich für die gefundenen Toten interessiert. Er reagiert überrascht, als er erfährt, daß ihre Zahl inzwischen auf drei gestiegen ist. Bei der Untersuchung der Leiche stellt er fest, daß an ihrem Arm ein eigenartiges Mal zurückgeblieben ist - genau wie bei den anderen beiden Leichen! Dupin besticht den Wächter, um eine Blutprobe der Toten zu erhalten.

Am nächsten Tag bringt dieser die gewünschte Blutprobe in Dupins und Pauls Wohnung vorbei. Er weiß Dupin nochmals darauf hin, daß er Frau und Kinder habe und daß er deshalb seine Arbeit verlieren könnte (warum macht er es dann?). Eine weitere recht nervige Szene, welche zum größten Teil aber auch erneut in überflüssiger Komik begründet liegt, welche über Dupins Mitbewohner Paul in den Film eingebracht werden soll.



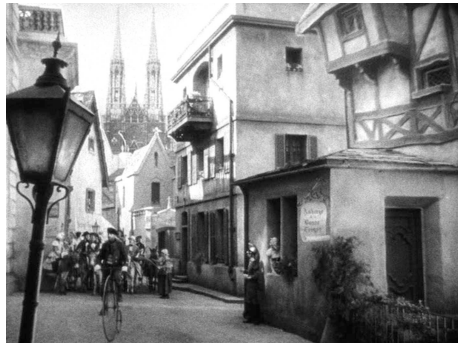
Werbefoto der Szene, im Film selbst nicht zu sehen

Wir erfahren allerdings, daß der Medizinstudent Dupin am gestrigen Abend, unmittelbar nach dem Karneval, eine Autopsie der Opfer durchgeführt hat und er herausfand, daß sie keineswegs durch Ertrinken starben. Oh oh, erkennen Sie die Kontinuitätsprobleme? Der Besuch Dupins auf dem Jahrmarkt liegt, bedingt durch die Vertauschung der Eröffnungsszenen, mindestens zwei Tage zurück.



Dupin (links) präsentiert Paul seine Erkenntnisse

es sind sichtbar mehrere Blätter. Oder besser gesagt, was „Wer-auch-immer“ in der Hand hält, denn in der Ansicht des Briefes handelt es sich um deutlich behaarte Männerhände und nicht um die zarten Fingerchen einer Sidney Fox.



style over substance: *Singende Reiter in großartiger Kulisse*

Camille erhält ein Päckchen. In diesem findet sie eine neue Haube. Oh, von wem könnte diese sein? Von Pierre? Nein, es ist ein Geschenk von Dr. Mirakle, wie die beigelegte Karte zeigt:

„Mademoiselle - sie sind liebenswert. Wer weiß, was Ihnen die Zukunft bringen wird? Große Dinge stehen in ihren Sternen. Erik und ich werden sie für Sie lesen. Heute abend - der Karneval - kommen Sie. Bewunderungsvoll, Doktor Mirakle“

Ein Brief wie eine Werbesendung. Beachten Sie das putzige Affenbildchen oben rechts. Und fragen Sie bitte nicht, was Camille hier eigentlich in der Hand hält, denn

Während Camille noch rätselt, woher Dr. Mirakle ihre Adresse hat, erschallt von der Straße der Ruf Dupins. Camille eilt auf den Balkon und sieht auf der Straße Dupin, Paul und einige weitere Freunde auf Pferden sitzen. Während Paul Luft holt und den Takt vorgibt, ahnen wir bereits, daß uns nun ein weiterer peinlicher Moment bevorsteht und in der Tat, nun wird Camille ein Ständchen gesungen:

„Ihr Vater wollte, daß sie einen lustigen, lustigen kleinen Mann heiratet. Ihre Mutter wollte, daß sie einen lustigen, lustigen kleinen Mann heiratet. - Mein Vater wollte, daß ich einen lustigen, lustigen ...“, und-

soweiter.

Dies ist eine der für das Hollywood der goldenen Jahre typischen Humorszenen voller Gesang, welche so manchen Film verdarben, vor allem Komödien wurden wiederholt und bis in die 60er Jahre hinein von derartigen Mißgriffen heimgesucht. Allerdings ist **Murders in the Rue Morgue (1932)** keine Komödie, allerhöchstens eine unfreiwillige, noch gingen dieser Einlage Spannungsszenen voraus, von welchen man das Publikum wieder etwas distanzieren mußte. Diese Einlage erscheint als überflüssig und nervend. Doch die Szene birgt auch ein interessantes Detail, denn als wir die reitenden Besucher in der Totalen sehen, fährt im Bildvordgrund ein Mann auf einem Hochrad vorbei. Einerseits ist dies für heutige Zuschauer ein seltener und daher interessanter Anblick. Inhaltlich ist es jedoch ein weiterer Hinweis auf eine zweifelhafte Qualität der Vorbereitung des Films, denn diese Fahrräder wurden erst ein Vierteljahrhundert nach dem Jahr 1845, in welchem der Film spielt, erfunden.

Mit der nächsten Szene erkennt der erfahrene Kinogänger jedoch, daß der Wahnsinn der vorhergegangenen Gesangseinlage durchaus Methode hat. Wir befinden uns exakt in der Mitte des Films und wenn Sie sich an viele B-Filme erinnern, dann ist Ihnen mit Sicherheit auch aufgefallen, daß regelmäßig die inzwischen zum Klischee gewordene Entspannungsszene in der Filmmitte zum Einsatz kam. Vor allem in finanziellen oder auch intellektuellen Billigproduktionen der 80er und 90er Jahre wird man regelmäßig damit überschüttet. Dies geschieht oft in Form von Liebes- und Sexszenen, nachdem er Held in der ersten Filmhälfte die Angebetete bezirzte und bevor ihr in der zweiten Filmhälfte irgendein Unheil geschieht, zumeist eine Entführung oder gar Ermordung durch böse Buben. Dieser innere Aufbau einer Geschichte ist eine äußerst simple und durchschaubare Formel, welche anspruchsvollere Produktionen wohlwissend zu vermeiden versuchen. Mit **Murders in the Rue Morgue (1932)** haben wir prompt den ersten größeren Horrorfilm gefunden, welcher diesem simplen Strickmuster folgt, denn jetzt ist es soweit, die unvermeidliche Liebesszene folgt der eine heile Welt suggerierenden Gesangsszene auf dem Fuße.

Natürlich ist die Szene moralisch einwandfrei im Stil der 30er gehalten. Wir sehen diverse Paare im Park auf Bänken sitzend, unter Bäumen und Hecken liegend und im Teich spielend. Alle sind selbstverständlich vollständig bekleidet und Körperkontakte werden auf das Maß des gebotenen Anstandes reduziert. Stattdessen erleben wir ein halbes Dutzend heißer Liebesgeständnisse.

Selbstverständlich sind auch Dupin und Camille zugegen und wir sehen eine weitere Szene, in welcher der Stil der Inszenierung so sehr dominiert, daß der eigentliche Inhalt vernachlässigbar wird.



Ein etwas anderes Zwiegespräch ...



... bei welchem der Zuschauer mitschaukelt.

Diese Einstellung beginnt mit ein wenig Süßholzraspelei und einem darauf folgenden Ratespielchen, in welchem Dupin herausfinden soll, wer Camille die neue Haube schenkte, bis sie ihm offenbart, daß es sich um ein Geschenk Dr. Mirakles handelt. Dieser Dialog ist eigentlich zu lang, aber er macht die Bühne für Karl Freund's Kameraarbeit frei. Freund zeigte sich experimentierfreudig und fixierte die Kamera an der Schaukel, auf welcher Camille sitzt und welche von Dupin fleißig angeschubst wird. Hierdurch schaukelt das Publikum mit. Camille befindet sich stets in der Bildmitte und der Hintergrund des Bildes bewegt sich; mal sieht man die Erde, dann schwenkt die Kamera zum Himmel und wieder zurück. Eine niedliche Einstellung, bei welcher manche Zuschauer auch ein flaes Gefühl in ihrer Magengegend spüren - was wiederum von dem dünnen Dialog ablenkt, denn man ist zu sehr mit den visuellen Eindrücken beschäftigt, um sich noch hinreichend den gesprochenen Worten zu widmen.

Doch das Ende der Szene zeigt, daß Robert Florey die Mechanismen des Horrorfilms nicht verstanden hat. Als Dupin die tatsächliche Herkunft der Haube erfährt, hält er entsetzt und besorgt die Schaukel an. Es folgt ein Schnitt auf eine andere Kameraposition. Anstelle jetzt Dupin's Gedanken und Sorgen dem Publikum zu vermitteln, entschied sich Florey für den Einsatz eines den romantischen Effekt der Liebesszene verstärkenden Weichzeichners.

Am Abend nimmt Dupin anstelle von Camille die Einladung Dr. Mirakles wahr und begibt sich auf den Jahrmarkt. Dieser ist bereits leer von Besuchern und der Abbau der einzelnen Buden hat begonnen.

Dr. Mirakle reagiert etwas enttäuscht, als Dupin ihm offenbart, daß Camille seiner Einladung nicht folgen werde und fordert Dupin höflich zum Gehen auf. Doch Dupin hat anderes im Sinn. Er verwandelt den Besuch in ein Verhör des unheimlichen Doktors.

Hier sehen wir einen durchdachten Einsatz der Kameraperspektiven. Entweder sehen wir Dupin vor dem sitzenden Dr. Mirakle stehen und auf ihn herabblicken, wodurch Dr. Mirakle in die Passivität gedrängt wird. Wir sehen Dr. Mirakle auch wiederholt über die Schulter Dupins gefilmt, das Filmpublikum blickt also ebenfalls auf Dr. Mirakle herab. Diese Einstellungen versetzen Dr. Mirakle in die Rolle eines Angeklagten, der die aktuelle Lage nicht mehr unter Kontrolle hat. Achten Sie auch auf die Einstellung aus der Totalen, als Dupin sich wieder von Dr. Mirakle abwendet und das Zelt zu verlassen beginnt. Dr. Mirakle dreht langsam sein Gesicht zur Kamera und es bedarf keiner Worte um zu verdeutlichen, daß Dr. Mirakle mit dieser Situation äußerst unzufrieden ist. Daß Lugosis hierbei stark theatrales und hölzernes Schauspiel ein Bestandteil dieser Einstellung blieb, schmälert die Regieleistung jedoch wieder und läßt vermuten, daß die Kameraperspektiven vor allem auf den Einfluß Karl Freunds zurückzuführen sind.

Dr. Mirakle teilt Dupin mit, er werde noch diesen Abend mit dem Rest der Schausteller Paris verlassen und nach München weiterziehen. Doch beim Verlassen der Bude hört Dupin von den anwesenden Arbeitern, daß Dr. Mirakle die Truppe verlassen und in Paris bleiben werde. Jetzt ist Dupin klar, daß Dr. Mirakle eine zwielichtige Gestalt ist! Wir, das Publikum, wissen das leider bereits schon von Anfang an, weshalb diese Erkenntnis Dupins uns nicht weiter tangiert; der Film hätte sich kaum weiter vom Geiste Poes entfernen können, als er es bislang tat.

Dupin verfolgt Dr. Mirakle und Erik zu ihrem Haus. Danach eilt er zu Camille, um ihr zu berichten. Auch wenn man ignoriert, daß dieser Bericht nur ein bislang nicht gezeigtes Fragment der bereits dagewesenen Balkonsszene ist und innerhalb eines Schnittes aus der stockfinsternen Nacht wieder heller Tag wurde, ist diese Passage wieder sehr banal. Der eigentliche Bericht über Dr. Mirakle ist in wenigen Sätzen abgehandelt, dann geht es wieder vorrangig um die Schönheit der Dächer, die wie Sterne funkelnden Fenster der Häuser und andere Themen, welche die Belanglosigkeit weiter Teile des Skripts demonstrieren. Zwischenschnitte, welche Dr. Mirakle unter dem Balkon Camilles lauschend zeigen, verbergen ebenfalls nicht, daß diese Einstellungen anders geplant waren und dann umgeschnitten wurden. Da diese Szene in den aktuellen Handlungsfluß gut hineinpasst, können wir davon ausgehen, daß die erste Balkonsszene mit Dupins Liebeschwur im Skript ebenfalls hier vorgesehen war, dann von Florey jedoch aus dem Kontext herausgerissen und an den Anfang des Films gesetzt wurde. Im Skript gibt es sehr viele Schwachstellen und Robert Florey gab sich alle Mühe, die noch brauchbaren und nicht zensurbedrohten Reste in der *post production* durch dramaturgisch sinnentleerte Umschnitte wie diesen zu vernichten. Beachten Sie auch das Aussehen des Balkons, als Karl Freund zu einer verwegenen Kamerafahrt von Dr. Mirakles Gesicht hinauf zu den beiden Liebenden ansetzt. In den Balkonszenen von zuvor, welche in einem anderen Studio gedreht wurden, hat der Balkon hinter dem gußeisernen Geländer noch eine aus Steinen geformte Brüstung zu bieten und scheint auch ausgesprochen groß zu sein. In dieser Szene sieht der Balkon aber völlig anders aus. Derartiges kann man kaum einen unbeabsichtigten Regiefehler nennen. Es dürfte vielmehr ein Symptom für die einschränkende Budgetplanung sein. Allerdings nahm Florey diese Diskrepanz unnötigerweise in Kauf; ob aus Versehen oder beabsichtigt spielt keine Rolle, denn in beiden Fällen bekleckert sich Florey nicht mit Ruhm.

Dupin verläßt Camille, aber nicht, ohne sich vorher von ihr versprechen zu lassen, daß sie ihre Tür abschließt. Dies macht sich auch brav. Doch **Murders in the Rue Morgue (1932)** demonstriert, daß das Klischee der wenig mitdenkenden Weiblichkeit keine Erfindung des modernen Horrorfilms ist, als sie die Tür wieder öffnet, nachdem Dr. Mirakle ein wenig seine Stimme verstellt und Camille glauben läßt, er wäre Dupin. Und selbstverständlich

läßt sie sich auch auf eine Diskussion mit Dr. Mirakle ein.

Fragen Sie hier nicht nach dem Sinn, sondern beobachten Sie besser Bela Lugosis Versuch des Schauspiels. Sie haben hier die Gelegenheit, in bodenlose Abgründe zu blicken. Spätestens dann, wenn er von Erik zu reden beginnt, wird es interessant, denn aber hier übertreibt Lugosi derart, daß der Eindruck entsteht, er sei betrunken und würde gleich durch den Türrahmen ins Zimmer fallen.

Camille weigert sich, mit Dr. Mirakle zu gehen. Doch dieser gibt sich nicht geschlagen. Wieder zurück bei seiner Kutsche läßt er Erik aussteigen und weist ihn an, die Fassade des Hauses bis zur Wohnung Camilles und ihrer Mutter emporzuklettern.

Währenddessen löst Dupin an seinem Schreibtisch das Rätsel: Dr. Mirakle injizierte seinen Opfern das Blut des Gorillas! Leider können wir Zuschauer mit unserer göttlichen Perspektive diese Entdeckung nicht in gleichem Maße freudig und überrascht zu Kenntnis nehmen wie Dupin.



„Oh non, monsieur ... gleich schreie ich!“

Dupin ahnt, in welcher Gefahr sich Camille befinden könnte und läuft durch die Stadt zu ihr. Doch Erik ist bereits über den Balkon in die Wohnung eingestiegen. Robert Florey imitiert durch ein Wechselspiel von Licht und Schatten die Szene aus Murnaus expressionistischem Stummfilmklassiker **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)**, in welcher der Vampir in Hutters Haus eindringt und sein Schatten an der Wand das einzige ist, was das Publikum von der Kreatur zu sehen bekommt. Florey kopiert dies Szene jedoch schlecht; die Inneneinrichtung ist zu überladen und das Lichtspiel an der Wand wird zu stark durch andere Schatten gestört, außerdem reizen selbst der Schatten des Affenkostüms und die hoch über den Kopf erhobenen Gorillapfoten noch eher zum Lächeln als zum Gruseln. Bei Camille wirkt der Anblick jedoch drehbuchgerecht: Sie erwacht, der Schimpanse aus der *stock footage* grunzt, Camille schreit und fällt umgehend in Ohnmacht.



Der Schrecken naht

Ihre Mutter erwacht durch den Schrei und begibt sich in Camilles Zimmer, um zu sehen, was geschehen ist. Camille liegt ohne Bewußtsein auf ihrem Bett. Ihre Mutter sieht den Gorilla, der sich ihr aus einer Zimmerecke mit den Armen fuchtelnd nähert, nicht sofort. Dupin, der in diesem Moment das Treppenhaus betritt, hört nur ihre gellenden Schreie. Mit Hilfe einiger Passanten und eines Polizisten bricht er die Tür zu Camilles Wohnung auf, doch es ist zu spät; die beiden Frauen sind verschwunden.

Bereiten Sie sich nun auf eine Szene vor, welche das Potential hat, sich als ausgesprochen qualvoll für das Publikum zu erweisen. Der Polizeipräfekt erscheint und verhört die Nachbarn der Verschwundenen. Wir bekommen es mit Franz Odenheimer zu tun, einem Deutschen, der darauf schwört, daß er jemanden in einer fremden Sprache habe reden hören und zwar sei es ganz klar italienisch gewesen. Dem widerspricht Alberto Montani, denn

er sei Italiener und wisse somit, wie sich die italienische Sprache anhöre und es habe sich in Wahrheit selbstverständlich um dänisch gehandelt. Natürlich ist auch ein Däne anwesend, dessen Widerspruch nicht lange auf sich warten läßt und der behauptet, es habe sich um deutsche Sprache gehandelt. Herr Odenheimer findet das nicht witzig und schon streiten sich die drei, wer denn nun recht habe. Diese Szene dauert fast drei Minuten und ist die nervigste aller Sequenzen, mit denen Robert Florey sein Publikum foltert. Die Passage ist dank der ständigen Wiederholung und Vorhersehbarkeit sehr langweilig und eingebaute Klischees machen sie auch noch lächerlich; der Höhepunkt ist hier dann erreicht, als Odenheimer auf deutsch zu schimpfen beginnt und hierbei die auch schon damals bekannte Aussprache und Gestik Adolf Hitlers nachahmt.

Danach ist Dupin an der Reihe. Er teilt den Anwesenden mit, daß ein Gorilla die Tat beging, doch niemand schenkt ihm Glauben.



Eine Leiche im Kamin

Dupin behauptet, eine der Frauen sei entführt worden und die Leiche der anderen müsse sich noch im Raum befinden. Als wäre dies ein Stichwort, öffnet einer der Polizisten den Kamin, in welchem die Leiche von Camilles Mutter baumelt. Daraufhin wird Dupin selbst des Mordes verdächtigt!

Hier haben die Autoren offenbar vergessen, daß Dupin zusammen mit der Polizei die Treppen hinaufstürmte und die Tür aufbrach, während noch die Schreie der Verschollenen zu hören waren.

Dupin erläutert seine Sicht des Geschehens, lastet Dr. Mirakle die drei Morde

der vergangenen Tage an und wie um seine These zu untermauern, taucht im Kamin noch ein Haarbüschel des Gorillas auf, welches den Polizeipräsidenten von Dupins Unschuld und dem Wahrheitsgehalt seiner Worte überzeugt.

Dr. Mirakle bereitet sein Experiment an Camille vor. Beachten Sie in dieser und den folgenden Szenen die Kulissen aufmerksam. Hier läßt sich nun recht gut erkennen, daß **Murders in the Rue Morgue (1932)** in den Sets von **Frankenstein (1931)** entstand. Man sieht von den Bauten genug, um sich zu wundern, weshalb das mitten in Paris stehende Haus von innen betrachtet wie eine mittelalterliche Burg erscheint. Florey war jedoch schlau genug, die Sets nicht aus der gleichen Perspektive zu filmen, wie es James Whale kurz zuvor tat, so daß die dicken Mauern und vergitterten Fenster zwar vertraut erscheinen, aber nicht wie eine direkte Neuverwertung. So wurde zum Beispiel das Fenster, durch welches der Diener Janos das Eintreffen Dupins mit der Polizei beobachtet, vor allem für Werbefotos mit Boris Karloff verwendet und ist in **Frankenstein (1931)** nur vereinzelt im Bildhintergrund zu sehen.

Janos warnt seinen Dienstherrn vor den ungebetenen Besuchern. Dr. Mirakle denkt jedoch nicht daran, sein Experiment abubrechen und zu fliehen. Er will es unbedingt zu Ende führen und schickt Janos zur Eingangstür hinab, damit er die Polizei aufhalten möge. Janos tut wie ihm geheißen.

Als Dr. Mirakle die Tür von Eriks Käfig öffnet, geht dieser auf ihn los. Einen Grund hierfür vermittelt der Film nichtmal andeutungsweise, es ist einfach eine Tatsache, welche der Zuschauer zu akzeptieren hat. Erik würgt seinen Meister und Dr. Mirakle sinkt mit erhobenen Armen wie ein sterbender Schwan zu Boden. Auch hier agiert Bela Lugosi wieder weit über die Grenze des angemessenen Schauspiels hinaus, was Florey mit erneuten Schattenspielen und in den Film hineingeschnittenen Aufnahmen des Schimpansen garniert.

Janos verbarrikadiert die Eingangstür mit seinem Körper und wird erschossen, als die Po-

lizisten auf das Schloß schießen. Dupin und seine Begleiter stürmen in das Gemäuer, doch sie sind wieder zu spät. Erik hat sich Camilles über die Schulter geworfen und flieht über die Dächer von Paris.

Als Erik mit Camille über die Dächer flüchtet, können Sie erneut eine mangelhafte Szene bewundern. In dieser versucht Erik mit Camille unter dem Arm ein Regenrohr hochzuklettern. Das Rohr bricht, Erik fällt wieder hinab und unter den Aufschreien der tief unter ihnen auf der Straße stehenden Zaungäste, welche ähnliche Reaktionen im Kinosaal provozieren sollen, läßt der Affe beinahe Camille in die Tiefe stürzen. Doch kaum ist der Schreckmoment abgeklungen, ist das Rohr wieder fest fixiert, als wäre nichts gewesen, und Erik klettert daran empor.



Erik greift Dr. Mirakle an

Dupin entwendet einem Polizisten die Pistole und verfolgt Erik auf das Dach eines Hauses. Erik befindet sich in seiner Sackgasse; vor ihm endet der Fluchtweg hoch über dem Wasser der Seine, hinter ihm naht Dupin. Erik legt Camille ab und beginnt, Dupin zu bedrohen. Doch Dupin zielt mit der Pistole und erschießt den Affen, worauf dieser hinab in die Fluten stürzt.

Bei diesem Showdown auf dem Dach werden Sie ein extremes Kantenflimmern um Eriks und Dupins Körper feststellen. Dies liegt daran, daß der Bildhintergrund mit der Seine und den am anderen Flußufer stehenden Gebäuden ein Modell war und der Bildvordergrund mit Dupin, Erik und Camille nachträglich hineinkopiert wurde. Die flimmernden Kanten, welche vor allem um Eriks Fell stark auftreten, stammen von der Maske, welche benötigt wurde, um die Realszene und das Modell übereinanderzulegen. Diese Einstellungen sind also reinrassige Spezialeffekte, als solche auch zu erkennen, aber damals durchaus auf der Höhe der Zeit.



Showdown über den Dächern von Paris

Das *happy ending* folgt umgehend. Dupin kann seine Camille in die Arme schließen, das Volk jubelt auf der Straße und Dr. Mirakles sterbliche Überreste werden in das Leichenhaus eingeliefert. Nach exakt einer Stunde Laufzeit erscheint wieder das Logo der Universal und die Darsteller werden erneut genannt, zusammen mit der von Universal gewohnten Überschrift „A good cast is worth repeating“.

Inwiefern das gewohnte Schlußwort über die Besetzung des Films hier zutreffen mag, ist ausgesprochen diskussionswürdig. Leon Waycoff und Bert Roach liefern passable, durchschnittliche Leistungen ab, welche dem Film nicht weiter schaden. Bei Sidney Fox wird es hingegen schon eng, denn viel mehr als rehäßig in die Kamera zu schauen leistet sie eigentlich nicht. Es wäre falsch, sie als fehlbesetzt zu bezeichnen, aber das Talent dieser jungen Frau rechtfertigte die privilegierten Rollen, welche ihr zugedacht wurden, nicht. Bela Lugosi hingegen hat hier seinen ersten Leinwandauftritt der Ära nach **Dracula (1930)**, in

welchem er sich nach allen Kräften als völlig überbewertet outet. In **Dracula (1930)** glänzte er in einer Rolle, welche ihm nicht nur auf den Leib zugeschnitten war, sondern welche er auch selbst definiert hatte. Doch bereits die Darstellung des Dr. Mirakle stellt seine darstellerischen Defizite zur Schau. Lugosi zeigt ein gnadenloses *Overacting*, welches vielleicht in Stummfilmen noch einigermaßen gepasst hätte. Er beschränkt sich hierbei jedoch nur auf vereinzelte Auftritte und vor allem in Dialogszenen bleibt er im Gegenzug unglaublich blaß. Lugosi befördert ein Schauspiel, welches einem Provinztheater entronnen zu sein scheint, wie ein unbeholfener Pantomime auf die große Leinwand. Aber genauso führt **Murders in the Rue Morgue (1932)** ebenso wie Lugosis ähnlich fehlgeleiteter Auftritt als Murder Legendre in **White Zombie (1932)** vor Augen, daß der Mann eine ungeheure Ausstrahlung hatte. Ein Blick von ihm in Richtung der Kamera reicht und schon zieht er das Publikum in seinen Bann wie Graf Dracula einst seine Opfer.

Doch auch wenn die darstellerischen Leistungen größtenteils nur zwischen „hölzern“ und „theatralisch“ schwanken und keine wahre Qualität zeigen, wäre es unfair, das grandiose Scheitern des Films an ihnen festzumachen. Die eigentliche Ursache hierfür trägt nur einen Namen: Robert Florey.

Die Grundlage der filmischen Katastrophe legte bereits Floreys Entwurf der Geschichte, welche der Film erzählen sollte. Edgar Allan Poe wäre mit Sicherheit über den Film und seine prominente Nennung auf der Titeltkarte nicht erfreut gewesen, denn die Berührungspunkte zwischen **Murders in the Rue Morgue (1932)** und der literarischen Vorlage sind so gering, daß man ohne zu zögern den Begriff der kommerziellen Ausschachtung in den Mund nehmen darf. Lediglich die Szene, in welcher Dupin sich am Schauplatz des Mordes an Camilles Mutter aufhält, hat Ähnlichkeit mit Poes Erzählung. Die in den Kamin gestopfte Leiche, der gezwungene Dialog, in welchem die Herkunft der Sprache der Täter ausdiskutiert wird und natürlich der Affe als Täter dieses einen Mordes entstammen der Vorlage. Der Rest des Films hat mit Poes *Murders in the Rue Morgue* nichts mehr gemein. Stattdessen gab sich Florey seiner Leidenschaft für deutsche Stummfilme hin und nutzte die Gelegenheit, um aus **Murders in the Rue Morgue (1932)** ein schlechtes Remake von Wienes **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** zu machen. Etliche Szenen, Motive und Ideen kopierte Florey fast 1:1. Dazu gehören zum Beispiel die Eröffnungsszene auf dem Jahrmarkt. Dr. Mirakle ist eine Neuauflage von Dr. Caligari, er präsentiert lediglich einen Gorilla anstelle des Somnambulen. Der nachträgliche Besuch Dupins bei Dr. Mirakle erinnert an die Stippvisite, welche Jane in Wienes Film unternahm. Camille wird nicht ermordet, sondern entführt und über die Dächer der Stadt getragen, inhaltlich und teilweise sogar optisch identisch zu der Entführung Janes durch Cesare. **Murders in the Rue Morgue (1932)** läßt keinen Zweifel daran aufkommen, daß Robert Florey nicht an einer adäquaten Poe-Verfilmung interessiert war, sondern vorrangig seinen eigenen Idolen huldigen und diese kopieren wollte.

Dies wäre noch verschmerzbar, wäre Robert Floreys Leistung als Regisseur nicht so unterirdisch schlecht. Dies macht sich vor allem in der Vielzahl von Schlampigkeiten, die sich durch den ganzen Film ziehen, bemerkbar. Auch wäre es seine Aufgabe gewesen, seine Darsteller zu besseren Leistungen zu führen, was er jedoch vor allem bei Lugosi stark vernachlässigte. Doch seine größte Pflicht, welche ihm sein eigenes Konzept auferlegte, wäre eine vollkommene künstlerische Leistung gewesen und auch hier versagt Florey auf ganzer Linie. Er kopiert die großen Expressionisten des deutschen Films, ohne selbst in der Lage zu sein, diese Kopie handwerklich korrekt auszuführen oder gar weiterzuentwickeln. Stattdessen liefert er einzelne künstlerische Fragmente, welche er von alten Klassikern übernahm, und kleisterte sie zu einem unvollkommenen Ergebnis zusammen, welches wie eine Sammlung von Puzzleteilen erscheint, die einfach nicht zueinander passen wollen. Das einzige, was Florey hier vor der völligen künstlerischen Gesichtslosigkeit rettet, ist die exquisite Kameraarbeit von Karl Freund, der alle Register seines Könnens zog.

Nach dem Ansehen von **Murders in the Rue Morgue (1932)** drängt sich vor allem ein Gedanke auf: Was für ein herrlicher Film hätte dabei herauskommen können, wenn der immens begabte George Melford an Floreys Stelle den Film hätte drehen dürfen? Doch der

Gedanke hat einen faden Beigeschmack, denn dies würde bedeuten, daß Florey auf dem Regiestuhl von **Frankenstein (1931)** Platz genommen hätte - und dann wäre bestimmt nicht das richtungsweisende und filmhistorisch prägnante Meisterwerk des Horrors dabei herausgekommen, welches James Whale ablieferte.

Robert Florey werden wir im weiteren Verlauf der Geschichte des Horrorfilms nur noch ein weiteres Mal begegnen und bis dahin wird auch noch einige Zeit vergehen. Er nahm noch für **The Beast With Five Fingers (1946)** auf dem Regiestuhl Platz, ohne jedoch die Gelegenheit zu ähnlich prägnanten Fehlleistungen wie bei **Murders in the Rue Morgue (1932)** zu haben. **The Beast With Five Fingers (1946)** basiert auf einem Drehbuch des äußerst begabten Autoren Curt Siodmak. Der Film ist inhaltlich sehr interessant, da er die Blaupause für das „eiskalte Händchen“ aus der TV-Serie *The Addams Family* lieferte. Außerdem stand mit Peter Lorre ein Ausnahmeschauspieler vor der Kamera. Bei diesem Film wird Florey dann nur noch am Rande stören.

Die Zukunft einer anderen an **Murders in the Rue Morgue (1932)** Mitwirkenden ist ungleich interessanter. Arlene Francis verschwand nach ihrem Debüt als gefoltertes Mordopfer, welches es sogar auf das Filmplakat schaffte, wieder sehr schnell von den Leinwänden Hollywoods. Kurz vor ihrem Tod im März des Jahres 2001 schilderte sie dem amerikanischen Filmhistoriker David J. Skal die genauen Gründe dieser Entwicklung, welche Skal dann auch in seinem Buch *The Monster Show* festhielt. Die gekreuzigte Arlene Francis ist *das* bekannte Motiv des Films und natürlich wurde auch mit ihr geworben. Ihre konservativen Eltern lebten in New York und dummerweise gab es dort ein Kino, welches mit einem Pappaufsteller warb, auf welchem Arlene in genau dieser leichtbekleideten Haltung zu sehen war - wenn die Szene schon nicht mehr gezeigt werden durfte, sollte man doch wenigstens mit ihr werben dürfen, oder?

Als Arlenes Vater hiervon Wind bekam, schickte er erbost ein Telegramm an seine Tochter. „ICH HABE DICH HALBNACKT AM BROADWAY GESEHEN -STOP- UNSERE FREUNDE SAHEN DICH AUCH -STOP- KOMM SOFORT NACH HAUSE.“

Arlene rief daraufhin zuhause an, wobei ihr Vater verlangte, sie solle sofort den Betreiber des Kinos anweisen, die Aufsteller zu entfernen!

Arlene sagte zu ihrem Vater, daß dies nicht in ihrer Macht läge, aber das war ihm egal, das Ding müsse verschwinden. Also rief Arlene in dem entsprechenden Kino an und stieß dort erwartungsgemäß nicht auf Verständnis.

Somit waren die familiären Bande Arlenes zumindest stark angerissen. Doch auch Arlenes Hollywoodkarriere sollte nicht so in die Gänge kommen, wie sie es sich erhofft hatte. Sie erhielt zwar viele Angebote, aber darunter fanden sich keine seriösen Rollen. Zu jener Zeit war in den USA ein Schönheitswahn ausgebrochen, die plastische Chirurgie war in aller Munde und so manches Starlet legte sich unter das Messer halbseidener Weißkittel, um sein Äußeres korrigieren zu lassen. Aus diesem Grunde verlangten etliche Produzenten von Arlene, sie möge ihre Nase korrigieren lassen, da diese angeblich zu groß geraten sei, um dem gängigen Schönheitsideal zu entsprechen. Arlene lehnte ab und schließlich reiste ihr Vater nach Los Angeles, packte seine Tochter und zog sie aus dem Moloch Hollywood wieder heraus.

Stattdessen führte sie das Schicksal an den Broadway. Ihr Debüt auf den berühmten Brettern hatte sie im Jahr 1936, zwei Jahre später trat sie bereits in *Danton's Death* von Orson Welles auf und 1942 feierte sie ihren Durchbruch in *The Doughgirls*, einer Aufführung, welche eineinhalb Jahre auf dem Broadway gezeigt wurde.

Danach wandte sie sich dem Radio zu, bis sie im Jahr 1950 für die TV-Serie *What's My Line?* unterschrieb. Diese Spielshow der CBS wurde zur erfolgreichsten Serie im amerikanischen Fernsehen und lief insgesamt 25 Jahre. Eine deutschsprachige Variante ließ nicht lange auf sich warten. Sie wurde ab 1955 unter dem Titel *Was bin ich?* in der ARD gezeigt und erwies sich unter der Leitung des Showmasters Robert Lembke ebenfalls als immens erfolgreich.

What's My Line? machte Arlene Francis zur bekanntesten und bestbezahlten Darstellerin der USA - bekannter und reicher, als sie es in Hollywood jemals hätte werden können.

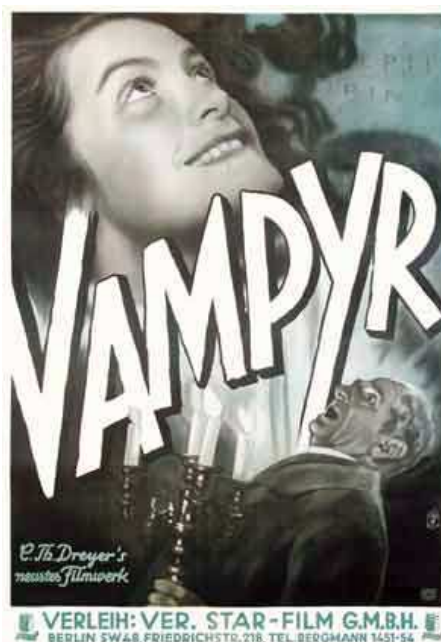
Eine abschließende Bewertung von **Murders in the Rue Morgue (1932)** fällt nicht leicht. Der Film bewegt sich auf dem hauchdünnen Grat zwischen einem akzeptablen Film und einem Desaster und jeder Zuschauer sollte für sich entscheiden, in welche Richtung er am ehesten tendiert. Wäre Karl Freund nicht an dem Film beteiligt gewesen, wäre die Antwort eindeutig zu Lasten des Films ausgefallen, denn die in diesem Fall übrigbleibende Substanz ist einfach so dünn, daß man sie kaum noch wahrnehmen kann. Der Film ist auch trotz seiner Kürze von gerade mal 62 Minuten in der ungeschnittenen Fassung viel zu lang; würde man all den lückenfüllenden Ballast entfernen, wäre er wohl nach 35 Minuten zu Ende. Doch in einem Punkt dürfte Einigkeit herrschen: Von all den Filmen, welche im Rahmen von Universals erstem Horrorzyklus entstanden, ist er unbestritten der Schlechteste. Sollten Sie jedoch Gefallen an schlechten B-Produktionen haben, könnte ihnen **Murders in the Rue Morgue (1932)** durchaus Spaß bereiten. Das Motiv eines mordenden Gorillas war bereits zum Ende der Stummfilmära völlig breitgelatscht und wurde fast ausschließlich mit miserablen Filmen in Verbindung gebracht, so daß es schon 1932 fast an Wahnsinn grenzte, diesen Kalauer nochmals aufzuwärmen. **Murders in the Rue Morgue (1932)** versucht auch erst gar nicht, dem Motiv neue Seiten abzugewinnen, sondern suhlt sich in althergebrachten Darstellungen, was durch die völlig abstrus hineingeschnittenen Schimpansenaufnahmen aus heutiger Sicht für eine kräftige Mischung aus unfreiwilliger Komik und purstem Dilletantismus sorgt. Zusammen mit der grottigen darstellerischen Leistung Lugosis kann der Film als trashiger Vorläufer des Monsterfilms betrachtet werden, ein Jahr bevor **King Kong (1933)** den eigentlichen Grundstein für dieses Subgenre legte. Allerdings ist **Murders in the Rue Morgue (1932)** streckenweise zu langweilig und nimmt sich selbst auch viel zu ernst, um als Partykracher erfolgreich zu sein. **Murders in the Rue Morgue (1932)** ist daher auch unter diesem Blickwinkel eher nur erfahreneren Anhängern des Trash zu empfehlen. Aus cineastischer Sicht ist **Murders in the Rue Morgue (1932)** vorrangig ein Beispiel dafür, daß gute Horrorfilme nicht einfach mit einem Fingerschnippen erzeugt werden können, sondern vielmehr Regisseure brauchen, welche den Anforderungen gerecht werden, die das Genre an sie stellt. **Murders in the Rue Morgue (1932)** erhielt im Zuge des kollektiven Aufschreis des moralingesäuerten Amerikas mehr Publicity, als er eigentlich verdiente. Doch letzten Endes wurde aus dem Film ein berechtigter Flop an den Kinokassen.

Kapitel 55

Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)

Der dänische Regisseur Carl Theodor Dreyer ist eine der großen Ikonen des europäischen Films. Ein großer Ästhet und Visionär, der dem Kino einen Stempel aufdrückte, welcher bis heute nicht verblasst ist. Er drehte zwischen seinem Erstling *Præsidenten* (1919) und seinem letzten Werk *Gertrud* (1964) etwa 20 Filme. Das ist auffallend wenig für einen Regisseur dieser Ära, vor allem wenn man bedenkt, daß Filme ein ausgesprochen flüchtiges Medium waren; sie wurden gedreht, liefen daraufhin einige Tage, Wochen und in ganz seltenen Fällen auch Monate in den Kinos und dann drohten sie, unter dem Vorhang des Vergessens begraben zu werden. Es gab während Dreyers Blütezeit keine Wiederverwertung durch Fernsehen oder gar das heimische Pantoffelkino und die Chance, daß ein Film regelmäßige Wiederaufführungen erlebt, waren damals sehr gering. Ein Regisseur konnte sich daher eigentlich nicht erlauben, zwischen zweien seiner Werke mehrere Jahre zu pausieren. Dreyer hingegen tat genau dies, manchmal freiwillig, manchmal wie im Vorfeld von **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)**¹, auch gezwungenermaßen.

Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932) nimmt eine Sonderstellung in Dreyers Gesamtwerk ein. Kein anderer seiner Filme wird noch heute so kontrovers diskutiert wie die-



Deutsches Filmplakat, 1932

¹**Vampyr: Der Traum des Allan Grey**, aka *Die seltsame Geschichte des David Gray*, aka **Vampyr**, aka **Vampyr: L'Étrange aventure de David Gray**, aka *L'Étrange aventure de David Gray*, aka **The Vampire**, aka **Adventures of David Gray**, aka **Adventures of David Gray**, aka **Not Against the Flesh**, aka **Castle of Doom** (Tobis Klangfilm / Carl Theodor Dreyer Filmproduktion / Gloria Film / Star Film, Deutschland / Frankreich 1932, Produktion: Baron Nicolas de Gunzberg, Regie: Carl Theodor Dreyer, Drehbuch: Christen Ju, Carl Theodor Dreyer (basierend auf der Kurzgeschichtensammlung *In a Glass Darkly* von Sheridan LeFanu), Kamera: Rudolph Maté, Schnitt: Carl Theodor Dreyer, Tonka Taldy, Musik: Wolfgang Zeller, Darsteller: Baron Nicolas de Gunzberg (als Julian West), Maurice Schutz, Rena Mandel, Sybille Schmitz, Jan Hieronimko, Albert Bras, Henriette Gérard, N. Babanini, Jane Mora, Bildformat: 1.37:1, Tonformat: Tobis Klangfilm, Laufzeit: ca. 74 Minuten)

ser. Daß Dreyer einen festen Platz im Olymp der Filmemacher einnimmt, bestreitet niemand, doch im Falle von **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** streiten sich Kritiker und Filmhistoriker beständig, ob der Film denn nun ein Exempel für die Fehlbarkeit Dreyers, ein fehlgeschlagenes Experiment oder eines der großen Meisterwerke der Filmkunst sei. **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** ist ein irritierender und verstörender Film, in welchem Dreyer mit nahezu jeder bewußten und unbewußten Konvention des Kinos und des Erzählens bricht. Für manche Zuschauer ist der darauf entstehende Effekt der Verwirrung ein Hochgenuß, für andere wird der Film zur Quälerei. Es besteht jedoch weitgehende Einigkeit darin, daß **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** kein Film ist, welchen man auf ein unvorbereitetes Publikum loslassen sollte, es sei denn, man möchte die Reaktionen des Publikums studieren und interpretieren. Wir werden die wichtige Anfangssequenz des Films Einstellung für Einstellung zerlegen, um Dreyers gewählte Form der Inszenierung verständlich zu machen; den ganzen Film auf diese Weise zu behandeln, würde jeden Umfang sprengen, weshalb wir uns neben diesen ersten Filmminuten dann wieder primär auf die erzählten Vorgänge und einige Schlüsselszenen konzentrieren werden, um noch genügend Raum für die Entstehungsgeschichte des Films und wichtige Hintergründe wie die Schwierigkeiten bei seiner Restauration zu beleuchten. Lassen Sie uns jedoch mit einer Vorstellung der Person und des Schaffens Dreyers beginnen.

Dreyer wurde am 3. Februar 1889 geboren, in der dänischen Hauptstadt Kopenhagen. Er war das Produkt der unverheirateten schwedischen Haushälterin Josefine Bernadine Nilsson und ihres Dienstherrn, des Pferdezüchters und Großgrundbesitzers Jens Christian Torp. Die Beziehung der beiden war nicht legitim, weshalb Torp wenige Tage vor Josefines Niederkunft eine entsprechende Wohnung in Kopenhagen für die Mutter und ihr Kind vorbereitete. Der in den Amtsbüchern Kopenhagens eingetragene Name des Neugeborenen lautete Karl Nielsen.

Der kleine Karl wurde in insgesamt zwei Pflegeheimen untergebracht, bis er im Alter von nicht ganz zwei Jahren von einer strengen, lutheranischen Familie adoptiert wurde. Der Name der neuen Eltern lautete Carl Theodor und Inger Marie Dreyer und dem Kind wurde der Name des Vaters verliehen: Carl Theodor Dreyer. Die Adoption verlief auf privater Initiative; Carls körperliche Mutter bezahlte den neuen Adoptiveltern Geld auf Ratenbasis. Doch die Dreyers sollten nahezu leer ausgehen. Josefine wurde erneut schwanger und nahm sich versehentlich selbst das Leben, als sie versuchte, eine Fehlgeburt herbeizuführen und zu diesem Zwecke Phosphorsäure trank.

1906 verließ der junge Carl Theodor Dreyer sein Zuhause und begab sich auf die Suche nach Arbeit. Nach mehreren unbefriedigenden Anstellungen als Büromitarbeiter landete er schließlich als Reporter erst bei der dänischen Zeitung *Berlingske Tidendes* und dann bei dem Konkurrenzblatt *Politiken*; eine erstklassige Referenz für den angehenden Journalisten und Autoren, denn bei diesen beiden Zeitungen handelte es sich um die ältesten regelmäßigen Publikationen Dänemarks. Im Jahr 1910 wagte Dreyer zusammen mit einigen Kollegen den Schritt in die Selbstständigkeit und veröffentlichte die Zeitschrift *Riget*. Diesem Vorhaben blieb der Erfolg jedoch verwehrt.

Seine Leidenschaft für das Fliegen brachte Dreyer dann die ersten Kontakte mit der Filmindustrie ein und er unterschrieb einen Vertrag als technischer Berater für Ballonflüge bei *Nordisk Film*. Nach der Pleite von *Riget* blieb er dem Journalismus jedoch hauptberuflich treu und arbeitete fortan bei *Ekstra Bladet*, einer Tagesausgabe von *Politiken*. Zunehmend begann er auch damit, für *Nordisk Film* erst Drehbücher zu überarbeiten und dann auch selbst zu verfassen.

Nach zwei Jahren als freier Mitarbeiter hingte er schließlich seine Tätigkeit als Journalist an den Nagel und wurde fester Angestellter bei *Nordisk Film*. Allerdings keineswegs als Autor, sondern unerwarteterweise als Techniker am Schneidetisch. Dort lieferte er solide Qualität ab und legte den Grundstein für sein späteres Verständnis der Filmkunst.

Nicht minder wichtig für seine Entwicklung war ein Besuch von D.W. Griffiths *Intolerance (1916)*. Dieser Film beeindruckte Dreyer so sehr, daß er begann, sich dem Thema Film aus

dem künstlerischen Blickwinkel zu nähern.

Im Jahr 1918 war es dann soweit: der technische Direktor Wilhelm Stæhr überzeugte Dreyer, sich mit dem Gedanken an eine eigene Regiearbeit vertraut zu machen.

Dreyers Erstlingswerk als Regisseur war *Præsidenten* (1918). Der Film erzählt von einem dänischen Richter, dessen uneheliche Tochter des Mordes an ihrem ebenfalls außerplanmäßig gezeugten Kind bezichtigt wird. Als diese zum Tode verurteilt und sein Gnadengesuch abgelehnt wird, beschließt er, sie zu befreien und außer Landes zu bringen.

Der Film ist wenig künstlerisch inszeniert und baut vor allem auf seine innere Logik; eine fesselnde Erzählweise wird stark vernachlässigt. Doch schon dieser Film zeugt von einer gehörigen Portion Mut seines Schöpfers: anstelle auf den bewährten Stab von Darstellern der Nordisk zurückzugreifen, besetzte Dreyer die Rollen ausschließlich aufgrund der Ausdrucksstärke der Gesichter der Darsteller und bediente sich hierfür auch einiger Laien. Außerdem verzichtete er völlig auf die damals üblichen Schminkorgien und konzentrierte sich darauf, etwas auf der Leinwand zu zeigen, was es damals bei professionellen Filmproduktionen nur selten gab: realistische, weil *natürliche* Gesichter.

Inhaltlich ist der Film von Dreyers eigener Geschichte um seine eigene Geburt und Adoption geprägt. Dieses Thema sollte Dreyer bis zu seinem Tod nicht ruhen lassen. Qualitativ ist *Præsidenten* (1918) ein typisches Erstlingswerk - man erkennt die ersten Züge von Dreyers späterem Genie, aber stilistisch orientiert sich *Præsidenten* (1918) etwas zu sehr an dem melodramatischen Kitsch D.W. Griffiths, der Dreyer einst so sehr beeindruckte.

Auch sein zweiter Film, *Præstänkan* (1920), zeigt entsprechende Anleihen. In dieser Komödie erzählt er von einem jungen Liebespaar, welches gerne heiraten möchte, dies aber nicht ohne weiteres darf. Denn der Brautvater besteht darauf, daß der junge Mann erst Pfarrer werden müsse. Also bewirbt er sich zusammen mit zwei anderen Bewerbern um eine Anstellung in einem Dorf. Die Sache hat allerdings einen Haken. Dieser Haken trägt den Namen Margarete Pedersdotter. Die Pedersdotter könnte altersmäßig die Mutter des jungen Anwärters sein, aber sie hat sich in den Kopf gesetzt, weiterhin im Pfarrhaus zu wohnen. Schließlich hat sie bereits drei andere Pfarrer überlebt. Aus diesem Grund ist die Anstellung an eine fatale Bedingung geknüpft: der neue Pfarrer muß die alte Pedersdotter heiraten!

Der junge Anwärter läßt sich darauf ein, nicht ahnend, daß die Pedersdotter eine Hexe ist. Da nützt es auch nicht viel, daß er seine Braut als seine Schwester ausgibt, um zusammen mit ihr in das Pfarrhaus einziehen zu können. Sie setzt sogar schwarze Magie ein, um den Liebenden die Zusammenkunft zu verwehren und macht den beiden klar, daß sie im Haus das alleinige Sagen habe, ihr Mann möge sich besser um die Kirche kümmern als um weltliche Dinge. Natürlich fallen den beiden Turteltauben ständig neue Tricks ein, um zueinander zu finden. Doch alles wendet sich zum Besseren, als sich die junge Braut den Oberschenkel bricht. Die Pedersdotter pflegt sie wieder gesund und erfährt dann von ihr die Wahrheit. Die alte Frau erinnert sich daran, wie sie selbst einst fünf Jahre auf ihren Liebsten warten musste, weil auch dieser die Witwe des vorherigen Pfarrers heiraten musste und akzeptiert schließlich diesen Zyklus des Lebens. *Præstänkan* (1920) ist eine reine Komödie und daher trotz des Auftauchens einer alten Hexe und etwas schwarzer Magie nicht mit dem Horrorgenre in Einklang zu bringen. Für uns ist der Film daher nicht von Bedeutung, für das Gesamtwerk Dreyers jedoch umso mehr. Wieder geht es um unerfüllte Liebesbeziehungen und unterdrückte Weiblichkeit - vor allem letzteres zieht sich wie ein roter Faden durch weite Teile von Dreyers Filmographie.

Im Jahr darauf drehte Dreyer **Blade af Satans bog** (1921), seinen ersten Film mit direkten Anleihen an den Horror. In vier Episoden reist Satan durch die Zeit, auf der Suche nach Seelen, welche er sich unter den Nagel reißen kann. Dreyer gebiert in diesem Film endgültig seine Vision einer weiblichen Ikone, welcher das Leben übel mitspielt. Inmitten des russisch-finnischen Krieges muß Siri darum fürchten, daß ihr Ehemann John von einem Freund umgebracht wird, damit dieser sie nach Belieben vergewaltigen kann. Der Freund bedient sich hierfür der Hilfe des Teufels, der als kommunistischer Revolutionsführer auftritt. Siri und ihr Mann gehören jedoch der weißen Front an und schließlich droht Satan

damit, John, Siri und ihrer beider Baby zu töten, falls sie die eigene Armee nicht in einen Hinterhalt der Roten führen.

Ein weiteres wichtiges Motiv in Dreyers filmischem Werk taucht ebenfalls in **Blade af Satans bog (1921)** auf, nämlich die im Horror oft vorzufindende Verknüpfung des Grauens mit Religion. In der ersten Episode versucht Satan, Judas davon zu überzeugen, daß Jesus Christus in Wirklichkeit der Teufel sei. Schließlich bringt er Judas dazu, seinen Herrn mit einem Kuss zu verraten. Doch letztlich endet dies nicht in einem tatsächlichen Sieg des Teufels, wie wir alle aus der Bibel wissen. Interessant ist hier die Inszenierung dieser Episode, denn Dreyer arbeitet hier bereits mit einigen ausgereiften Kniffen aus der Werkkiste des cinematographischen Erzählens. So plaziert er beispielsweise Judas vornehmlich am Bildrand und selten in der Mitte, was subtil verdeutlicht, daß er ein Außenseiter ist und somit für die Verlockungen des Bösen von allen Jüngern am empfänglichsten.

Blade af Satans bog (1921) ist weniger ein Film für Horrorfreunde als für Dreyer-Enthusiasten. Trotz provokanter Inhalte ist der Film vorrangig ein moralgeschwängertes Melodrama und von seiner Intensität nicht vergleichbar mit dem im Jahr darauf entstandenen Flaggsschiff des dänischen Horrorkinos, **Häxan (1922)** von Benjamin Christensen. **Blade af Satans bog (1921)** fiel bei den Kritikern durch; die Jesus-Episode erwies sich als ausgesprochen unpopulär. Vor allem aus den Kreisen der Kirche kam massive Kritik, weil Dreyer sich aus ihrer Sicht erdreistet hatte, aus Jesus eine normale Filmrolle zu machen und diesen durch einen Schauspieler darstellen zu lassen. Dreyer zeigte sich hochgradig frustriert und beschloß, das Leben des Jesus von Nazareth zu verfilmen. Diese Obsession ließ Dreyer nie mehr los, der Film blieb jedoch ein unverwirklichtes Projekt.

Dreyers achte Regiearbeit sollte ihm jedoch letztlich die Welt zu Füßen legen. Wie sich schon bei **Blade af Satans bog (1921)** abzeichnete, pflegte Dreyer neben Frauengestalten auch ein großes Interesse an historischen Figuren. Sein Film *Du skal ære din hustru (1925)* war in Frankreich sehr populär geworden und die französische *Société Générale de Films* trat an Dreyer mit der Bitte heran, für sie ein Historiendrama zu verfilmen. Dreyer interessierte sich damals vor allem für drei historische weibliche Persönlichkeiten: Marie Antoinette, Catherine de Medici und Jeanne d'Arc. Man entschied sich für Jeanne d'Arc. Dieser Film bündelte die einzelnen Interessensgebiete Dreyers auf 2210 Metern Nitratfilm und *La passion de Jeanne d'Arc (1928)* wurde nicht nur ein Film über eine heroische Frau, sondern eine wundervolle Regiestudie, eine faszinierende Schilderung von Glauben und Qual und vor allem dank Dreyers Fixierung auf das Gesicht seiner Protagonistin und der damit verbundenen Erzählform ein humanistisches Meisterwerk und Meilenstein des Kinos. In *La passion de Jeanne d'Arc (1928)* macht Dreyer die Höllenqualen, welche Jeanne durchlebt und ihren eisernen Glauben, welcher ihr während ihres Prozesses die Kraft gab, für den Zuschauer greifbar. Es ist ein Film der Extreme: extrem ist die Qual Jeannes, extrem quälend waren die Dreharbeiten (Dreyer ließ in seinem Hang zum Perfektionismus seine Hauptdarstellerin Renée Marie Falconetti stundenlang auf hartem Steinboden knien) und auch für den Zuschauer ist es mitunter extrem schwierig, den Film durchzustehen. Außerdem ist der Film auch extrem anspruchsvoll und von einem exquisiten inneren Aufbau geprägt; zum Beispiel etabliert Dreyer zu Beginn des Films den Gerichtssaal mit den Anwesenden durch eine ausgedehnte Kamerafahrt, nur um den hierdurch etablierten Raum danach zielstrebig durch exzessiv anmutende Close-Ups auf Jeanne und ihre Richter wieder zu vernichten.

La passion de Jeanne d'Arc (1928) steht aus filmhistorischer Sicht für mehrere Wendepunkte. Der Film war sehr progressiv und wegweisend, er setzte auch Maßstäbe für das heutige Kino. Ebenso war es der letzte große Beitrag zum künstlerischen Kino während der Stummfilmzeit. Und er symbolisiert den kreativen Höhepunkt und endgültigen kommerziellen Durchbruch Carl Theodor Dreyers - und den Beginn von Dreyers größter Schaffenskrise. Nach *La passion de Jeanne d'Arc (1928)* brach zwischen Dreyer und der Filmindustrie eine große Kluft auf, was sich vor allem in einer rechtlichen Auseinandersetzung und im Umstieg auf den Tonfilm bemerkbar machte, mit welchem sich Dreyer ausgesprochen schwertat. Bislang hatte Dreyer alle ein bis zwei Jahre einen Film veröffentlicht, doch dies sollte sich nun ändern: in den fast vier Jahrzehnten seines restlichen Lebens sollte Dreyer

nur noch fünf abendfüllende Spielfilme drehen.

Wenn die eigenen finanziellen Mittel für die Selbstständigkeit nicht ausreichen, benötigt man einen Geschäftspartner. Dieser erschien in Form des Barons Nicolas von Gunzburg auf der Bildfläche. Der Baron war ein holländischer Cineast, der Dreyer aufgrund seiner bisherigen Arbeiten verehrte. Selbstredend bot er Dreyer seine Unterstützung an. Diese hatte jedoch einen Preis: Nicolas von Gunzburg verlangte, dafür in Dreyers nächstem Film die Hauptrolle spielen zu dürfen.

Weshalb Dreyer sich auf diesen Handel einließ, ist unklar. Dreyer verpflichtete zwar gerne Laien, aber von Gunzburg hatte weder Talent noch ein Charaktergesicht. War Dreyer zu diesem Zeitpunkt bereits derart verzweifelt? Dreyer selbst hat sich hierzu nie geäußert, was nicht ausschließen läßt, daß es sich für ihn in der Tat nur um eine Kompromißlösung handelte. Bekannt ist jedoch, daß zum Zeitpunkt dieses Handels noch kein Konzept für **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** existierte. War dieses Abkommen vielleicht einer der Auslöser dafür, daß **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** ein derart metaphysischer Film mit einem nahezu schlafwandelnden Hauptdarsteller wurde? Dreyer schrieb das Drehbuch des Films zusammen mit Christen Jul Viggo Pedersen, aber hiervon ist lediglich eine abstrakte Beschreibung der Szenarien erhalten - es stellt sich die Frage, ob es jemals mehr als diese gab - und hieraus läßt sich auch keine Erleuchtung in dieser Frage ableiten.

Da wir gerade das Drehbuch erwähnten: **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** wird oft unterstellt, es handle sich um eine Adaption von Sheridan LeFanus Vampirgeschichte *Carmilla*. Diese Aussage ist so nicht richtig. Während die englische Fassung des dreisprachig inszenierten Films keine Quellenangabe auf den Titeltkarten mit sich bringt, ist in der dänischen und deutschen Fassung von LeFanus *In a Glass Darkly* die Rede. Dies ist eine Sammlung aus insgesamt fünf Geschichten und *Carmilla* ist hiervon die letzte. Bildet man lediglich *Carmilla* auf **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** ab, wird man weder dem Film noch der Vorlage gerecht, denn Dreyers Werk weicht hiervon viel zu stark ab. So gibt es in *Carmilla* keinen männlichen Helden, in **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** hingegen schon. In *Carmilla* gibt es keine ältere Schwester, welche auf dem Totenbett dahinsiecht. Auch ein Gasthaus kommt in *Carmilla* nicht vor. Aus *Carmilla* stammt eigentlich nur die Kulisse eines alten Schlosses, in welchem eine junge Frau mit ihrem Vater lebt und die von einem weiblichen Vampir bedroht wird. Doch auch die Personen des Mädchens und seines Vaters haben nichts mit der berühmten Gruselgeschichte zu tun. In *Carmilla* ist der Vater ohne Chance, das Unheil zu erkennen, welches seine Tochter bedroht; in **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** ist er sich der Situation sehr wohl bewußt und opfert sich auch, um das Leben seines Kindes zu retten. Bei LeFanu ist die Tochter, ihr Name lautet dort Laura, der zentrale Punkt der Geschichte. Bei Dreyer spielt sie unter dem Namen Gisèle nur eine Nebenrolle und taucht auch erst recht spät in dem Film auf. Schon der komplette Titel des Films macht klar, daß sich alles und ausnahmslos um die männliche Hauptfigur und deren Hirngespinnste dreht: *Der Traum des Allan Grey* (oder, um die englischsprachige Fassung zu zitieren, *The Strange Adventure of David Gray*).

Wie wir noch sehen werden, legte es Dreyer bei **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** darauf an, jede Idee, jedes Vorbild und jede Erzähltradition in ihr Gegenteil umzukehren. Wenn wir dieses Prinzip auch auf das Motiv des Schlosses und seiner bedrohten Bewohner anwenden, kommen wir den eigentlichen Vorlagen Dreyers schnell auf die Schliche. Es handelt sich um die Antithese zu den herkömmlichen literarischen und historischen Vampirgeschichten. Der Bram Stoker als Vorlage für den Grafen Dracula dienende Vlad Tepes war ein Adliger, welcher in einem Schloß wohnte, das Zentrum einer Schreckensherrschaft. Elisabeth Bathory saß in ihrem Schloss und tötete reihenweise junge Mädchen, welche sie in ihr Gemäuer schaffen ließ. Stokers Graf Dracula terrorisiert von seinem Schloß ausgehend das umliegende Land. Dies ist das Motiv klassischer Feudalherrscher. Dreyer kehrte auch dies um, denn bei ihm sind die im Schloß lebenden Menschen

nicht jene, die den Schrecken verbreiten, sondern die vom Grauen verfolgt, oder besser gesagt: belagert. Dieser Sachverhalt ist der hauptsächliche Grund für die Verbindung von **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** mit *Carmilla*, denn auch LeFanu ging nach diesem Prinzip vor.

Ob auch die Tatsache eines weiblichen Vampirs auf LeFanu zurückzuführen ist, kann man bezweifeln. Als Dreyer **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** drehte, war LeFanus Klassiker bereits 60 Jahre alt. Bram Stoker schrieb *Dracula, or The Undead* erst ein Vierteljahrhundert später und seitdem waren Vampire, auch in der Welt des Films, praktisch ausnahmslos männliche Wesen. Man kann davon ausgehen, daß auch wenn Dreyer sich nicht an *In a Glass Darkly* orientiert hätte, der Vampir in **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** als Folge von Dreyers Umkehrprinzip weiblich hätte sein *müssen*.

Was aber hat **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** mit den anderen vier Geschichten aus *In a Glass Darkly* gemein? Nun, in all diesen taucht ein einsamer Mann auf, der von irgendetwas verfolgt wird, und sei es nur seine Einbildung. Das gleiche haben wir in Dreyers Film. In der vierten Geschichte LeFanus, *The Room in the Dragon Volant* finden wir diesen Helden in einer französischen Landschaft wieder, es gibt ein Gasthaus mit einem Schloß in der Nähe, in welchem er eine Gefangene vermutet. Er wird das Opfer übernatürlicher Vorgänge und erwacht schließlich in einem Sarg, lebendig begraben. Sowohl die Übernatürlichkeit als auch der Sarg tauchen in **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** auf.

Bevor wir uns gleich **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** ansehen, bedarf es jedoch noch einiger Worte der Warnung. **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** ist ein sehr schlecht zugänglicher Film, aus mehreren Gründen. Der erste Grund ist seine auf den ersten Blick ausgesprochen dilettantische Inszenierung. Dazu gehören teilweise grotenschlechtes Schauspiel, aber auch zusammenhangslose Wechsel zwischen Nacht- und Tagszenen. Die Kontinuität wird ständig verletzt, teilweise sogar über längere Strecken mit jeder Einstellung. Vergessen Sie nicht, daß **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** die Verfilmung eines Traumes ist - und Träume sind nicht in sich logisch und zusammenhängend wie konventionell erzählte Geschichten. Wenn Sie sich hierauf nicht einlassen oder gar einen Gruselstreifen des Mainstreams erwarten, werden Sie **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** wahrscheinlich hassen wie die Pest.

Dieses *Sich-darauf-einlassen* ist jedoch schwieriger, als es sich anhört. Der Film hat nämlich auch Probleme technischer Natur, die sich jedoch nur bedingt Dreyer anlasten lassen. Eines dieser technischen Probleme ist sogar sehr berühmt geworden und es ranken sich Legenden darum, obwohl es gar kein Problem ist, sondern Absicht: die gezielte Arbeit mit Streulicht zum Zwecke der Fehlbelichtung. Die Legende berichtet, Filmrollen wären aus Versehen nach Abschluß der Dreharbeiten und vor ihrer Entwicklung Licht ausgesetzt worden. Dies ist jedoch völliger Unsinn. Vielmehr reflektierten Dreyer und Kameramann Maté während der Aufnahmen einzelner Szenen gezielt Lichtquellen in die Linse der Kamera hinein, was für die schlafwandlerischen visuellen Eindrücke sorgte, für welche **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** berühmt wurde. Die tatsächlichen technischen Ärgernisse liegen ganz woanders, nämlich in nachträglichen Verstümmelungen. Außerdem gibt es massive Tonprobleme, bei welchen man leider sagen muß, daß sie zum Teil in Dreyers Hang zum Perfektionismus beruhen. Er verlangte bei seinem ersten Tonfilm mehr, als die ihm zur Verfügung stehenden Ressourcen leisten konnten.

Er wollte vermeiden, daß der Fluß des Films in allen Fassungen durch Zwischentitel, wie sie in der Stummfilmzeit üblich waren, gestört wurde. Daher benötigte er statt ihrer entsprechende Dialogfetzen. Dreyer sah hier dann jedoch das Problem unterschiedlicher Sprachfassungen, welche außerhalb seiner künstlerischen Kontrolle entstanden wären. Seine größte Sorge war die fehlende Synchronität der gesprochenen Worte mit den Lippenbewegungen der Darsteller. Daher drehte Dreyer **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** gleich in drei Sprachen: deutsch, französisch und englisch. Alle Szenen, in welchen gesprochene Worte eingesetzt werden, drehte er somit mehrfach. Dies ist im Kern eine tolle

Idee, deren Umsetzung ist jedoch schwierig. Zuerst werden die Aufwände bei den Dreharbeiten dieser Szenen und im Schneiderraum verdreifacht, weshalb Dreyer die Anzahl der Dialogszenen sehr gering hielt. Hierdurch bekam **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** den Charakter eines Stummfilmes, dem an einigen Stellen nachträglich eine Tonspur aufgepropft wurde. Dem war letzten Endes auch so, dieser Eindruck stimmt. Irritierend ist auch ein Effekt dieser Vorgehensweise, welcher zwar ebenfalls der Traumhaftigkeit zuträglich ist, aber nichtsdestotrotz stört: die Darsteller beherrschten nicht alle drei Sprachen perfekt. Sie sprachen daher langsam und bedacht, nicht akzentfrei und mehr auf die Sprache als auf ihre Körperbewegungen konzentriert. Die Laienhaftigkeit des Schauspiels wird dadurch verstärkt.

Mit diesem nachteiligen Effekt könnte man leben, wäre die eingesetzte Tontechnik nicht so erbärmlich schlecht. So schlecht, daß selbst ein nachträgliches Mastering der Tonaufnahmen nur schwer möglich sein dürfte. Die gesprochenen Worte gehen oftmals in Rauschen und Knistern unter, so leise sind sie. Die Idee Dreyers, eine außerhalb seiner künstlerischen Reichweite liegenden Nachsynchronisierung zu vermeiden, mag zwar eine lobenswerte Absicht gewesen sein, aber bei der Durchführung hakte es letztlich dann doch entscheidend. Aus Kostengründen drehte Dreyer den Film nämlich stumm und plante, die Sprache während der Nachbearbeitung im Tonstudio aufzunehmen, passend zu den Lippenbewegungen in der jeweiligen Landessprache. Dies funktionierte nicht so richtig, denn eben diese genaue Synchronisation der Worte mit den zu ihnen passenden Lippenbewegungen klappte nur selten.

Nachträglich kam noch hinzu, daß der Film aufgrund deutscher Zensur in seiner deutschen Sprachfassung verstümmelt wurde; der Film mit der laut den Unterlagen der deutschen Zensurbehörde ursprünglichen Länge von 2.271 Metern wurde an zwei Stellen gekürzt: die Tötung des Vampirs (15 Meter wurden zensiert) sowie das Ersticken des Doktors (39 Meter fielen hier der Schere zum Opfer). Die längste erhaltene deutsche Fassung brachte es jedoch nur auf 2.004 Meter, was vermuten läßt, daß nahezu eine komplette Filmrolle den Zahn der Zeit nicht überstand. Die Hauptursache für die vielen fehlenden Meter Filmmaterial wird darin vermutet, daß Dreyer die deutsche Fassung für ihre Uraufführung in Berlin dann nochmals umschnitt, in eine aus seiner Sicht künstlerischere Fassung. Die französische Version überlebte ebenfalls nur unvollständig. Die englische Fassung ging größtenteils verloren, als der berüchtigte Billiganbieter und Filmverwurster Raymond Rohauer, der auch schon Brownings **Freaks (1932)** vergewaltigte, sie in seine Finger bekam und er den Film mit seiner Schere entsprechend seiner Vorstellungen verschlimmbesserte. Das einzige, was vollständig erhalten blieb, ist die handschriftliche Fassung der Filmmusik von Wolfgang Zeller, welche sich im Besitz des deutschen Filmmuseums in Frankfurt am Main befindet.

Im Zuge eines Restaurationsversuches gegen Ende der 80er Jahre, welcher dann auf Laserdisc und später auf DVD publiziert wurde, beging der Restaurator Jorgensen einen kapitalen Fehler. Diese Restauration beruhte auf einer dänischen Fassung, die wiederum auf der deutschen Version beruhte. In Dänemark wurde diese deutsche Fassung mit Untertiteln versehen. Da die Restauration für den englischen Markt entstand und die dänischen Untertitel hier als störend empfunden wurden, wurden neue englische (und teilweise lächerlich übersetzte) englische Untertitel darübergerlegt - mit einem schwarzen Hintergrund, der die dänische Schrift verdecken sollte, dies jedoch jetzt leider auch bei teilweise mehr als einem Drittel der gesamten Bildfläche tut. Dies macht den Film endgültig fast ungenießbar und es stimmt auch nicht fröhlicher, daß hier ein völlig falsches Framing eingesetzt wurde und an jeder Kante des sichtbaren Bildes um die zehn Prozent des Bildinhaltes fehlen.

Besserung war jedoch in Sicht; der deutsche Filmhistoriker und -restaurator Martin Koerber, der unter anderem mit einer kongenialen Restauration von Fritz Langs **Metropolis (1927)** auf sich aufmerksam machte, arbeitete Jahre an einer sehr mühseligen Restauration von **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** für die deutsche Kinemathek und die *Cinemateca del Comune di Bologna*. Im Jahr 1998 schloß er diese Arbeiten schließlich weitgehend ab und der Film wurde am 12. November 1998 in einer Fassung mit 74 Minu-

ten Laufzeit im deutsch-französischen TV-Kanal ARTE ausgestrahlt. Vollständig war der Film jedoch noch immer nicht.

Doch jetzt genug der vielen warnenden Worte, sonst gewinnen Sie noch den Eindruck, ich wolle sie von einer Sichtung des Films abhalten. Vorhang auf!



Die Titeltarte

fenweise Grundregeln. In gewisser Weise demonstriert Dreyer, wie man Filme *auf gar keinen Fall* drehen darf - es sei denn, es ist wie im Falle von **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** ein Teil des Konzeptes. Selbst Parallelen zu surrealistischen und progressiven Regisseuren wie David Lynch sind hier nur schwer herstellbar, wenngleich sich ein Vergleich aufgrund der Irrationalität der Handlung von **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** vordergründig aufdrängt.



Allan Grey am Rande des Sees

Wie schon angedeutet, werden wir uns jetzt neben einer Inhaltsschilderung die Eröffnungsszenen und deren Einstellungen detailliert vorknöpfen. Es ist hierbei nicht nur interessant zu sehen, *was* Carl Theodor Dreyer hier tat, sondern auch *weshalb*. Hieraus kann man nicht nur Kenntnisse über **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** gewinnen, sondern auch über die Erzähltradition des Kinos im Allgemeinen. Wie erzählen Bilder eine Geschichte und wie sorgt man für Kontinuität? Vor allem der Anfang des Films ist hier sehr verstörend und fordert viel Verständnis oder zumindest Geduld von seinen Zuschauern, denn Dreyer bricht hier gezielt und hau-

Nach einigen Sekunden der Schwärze auf der Leinwand, zu welcher nur die eigens komponierte Filmmusik erschallt, tauchen die Titeltarten des Films auf. Hier gibt es kaum etwas interessantes zu entdecken. Doch schon gleich mit der ersten Einstellung des Films ändert sich dies, als Allan Grey die Szene betritt. Betrachten Sie für den Anfang Allans Erscheinung. Er ist gut gekleidet, trägt Anzug und Hut. Das mag gar nicht zu dem Fischernetz passen, welches er auf seinem Rücken trägt. Außerdem stiefelt man in solcher Kleidung normalerweise nicht querfeldein, wie Allan es hier gerade tut. Dies ist Dreyers erster

Schachzug gegen die Sehgewohnheiten des Publikums, doch in dieser Einstellung lauern noch einige weitere. Allan betritt die Szene von der rechten Bildseite und nähert sich dann der Mitte. Dreyer vertrat damals die gängige Theorie, daß die Bewegungsrichtung von Charakteren eine unbewußte Bedeutung mit sich bringt. Positive Helden betreten eine Szene öfter von der linken Seite, Schurken und andere desorientierende Gestalten stehen gemäß dieser Theorie zumeist rechts. Diese Annahme ist wohl wissenschaftlich nur schwer haltbar und eher eine Sache der Prägung als der Vererbung - Menschen aus arabischen Staaten, welche von rechts nach links lesen, dürften hierfür wohl kaum Verständnis haben. Unabhängig von dem wissenschaftlichen Fundament dieser These über die menschliche Psychologie

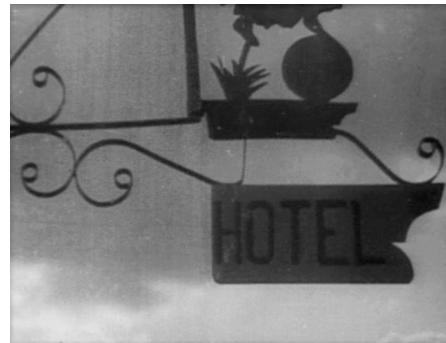
sollten sie ruhig weiterhin darauf achten, denn Allan wird übermäßig häufig von rechts nach links durch das Bild laufen.

Achten Sie auch auf Allans Füße, von dem Moment, als er die Szene betritt bis zu dem Zeitpunkt, als er der Kamera entgegenläuft und Dreyer den ersten Schnitt anbringt. Können Sie seine Füße sehen? Nein, können Sie nicht. Sie sehen keine Verbindung zwischen Allan und dem Boden, auf welchem er geht. Hierdurch löst Dreyer ihn von der Erdverbundenheit, als würde er schweben.

Die Einstellung zeigt dementsprechend keinen Bildvordergrund, ein Verstoß gegen das Regelwerk der klassischen Fotografie. Und auch der Hintergrund läßt zu wünschen übrig, denn man kann kaum etwas erkennen. Wir sehen eine Wasseroberfläche, aber keine Details. Dies resultiert in einer Distanz zwischen Allan und seiner Umgebung sowie einer Distanz zwischen Allan und uns. Der Grundstein für die visuelle Version eines undeutlichen Traumes ist somit gelegt.

Die Einstellung endet mit einem Aufwärtsschwenk der Kamera, als Allan ihr entgegenläuft. Achten Sie jetzt auf die Kamerabewegung nach dem Schnitt, denn hier gibt es bereits den ersten Bruch mit der Kontinuität.

Wir sehen einen blechernen Engel, das Aushängeschild eines Wirtshauses und Hotels. Wie schon zuvor Allan ist dieser Engel nicht mit der Erde verbunden, denn wir sehen die Wand, an welcher er befestigt ist, nicht. Der Bildhintergrund hinter der ersten Szene war Wasser, von oben fotografiert. Nun besteht der Hintergrund nur aus Wolken, der Engel ist von einem tieferen Standpunkt abgelichtet. Es könnte sich um eine subjektive Kamera handeln, wäre hier nicht die Verletzung der Kontinuität, des Zusammenhangs zwischen Einstellungen. Die erste Einstellung endete mit einem Aufwärtsschwenk und eine herkömmliche Inszenierung würde diesen nun fortsetzen, zumal Allan selbst auch in einer vertikalen Bewegung der Augen nach oben schauen muß, um den Engel zu sehen. Dreyer hingegen schwenkt die Kamera nach unten, bis schließlich das unter dem Engel angebrachte Schild mit der Aufschrift *Hotel* ins Bild rückt.



Das Schild des Wirtshauses.

Aus dieser subjektiven Kamera heraus wechselt die Kamera nun in das Innere des Hotels. Durch das Glas der Eingangstür sehen wir Allan im Freien stehen. In einem leichten Bogen fährt die Kamera nun auf ihn zu. Auch diese Einstellung kehrt die Vorgehensweise einer guten Kontinuitätswahrung um. Normalerweise sollte sich die Kamera bei der Tür befinden, als sich Allan ihr nähert, sich dann langsam zurückziehen, während er durch das Glas in das Innere des Gebäudes schaut, und somit langsam den Blick auf das freigeben, was Allan sieht. Dreyers Kamerafahrt hingegen schränkt Allans Blick ein. Sie sorgt auch dafür, daß wir nicht das gleiche sehen können wie er, denn die für ihn sicht-



Das Innere des Gasthauses.

baren Dinge befinden sich in unserem Rücken.

Zum Ende der Einstellung schaut Allan kurz nach links oben (aus seiner Sicht), dann erfolgt ein erneuter Schnitt.

Auf Allans Blick die Hauswand empor folgte eine Darstellung des Daches des Hauses. So weit richtig, allerdings ist der Standpunkt der Kamera unrealistisch. Sie steht zu weit vom Haus entfernt. Außerdem blickt sie in die andere Richtung als Allan. Diese Einstellung suggeriert erneut eine subjektive Kamera, es ist jedoch keine. Dies wird dann deutlich, als die Kamera zuerst nach links und dann nach unten schwenkt, bis ein hell erleuchtetes Fenster sichtbar wird und Allan durch das Bild darauf zugeht (auch hier übrigens wieder von rechts nach links).



Wer ist da?

Allan klopft an das Fenster und nun geschieht wieder etwas, womit man eigentlich nicht rechnet: nach dem Klopfen geht im Haus das Licht aus. Wir hören eine Frauenstimme: „Wer ist da?“

Dreyer wiederholt die Einstellung auf das Dach, allerdings leicht variiert. Dieses Mal ist der Kamerastandpunkt erhöht und jetzt können wir nicht mehr auf dem Boden neben Allan stehen.

Die Frau weist Allan den Weg und ihre Geste deutet an, Allan möge um das Haus herum gehen. Der nächste Schnitt folgt.

Wieder steht die Kamera im Inneren des Hauses. Wieder sehen wir Allan durch das

in der Tür eingelassene Glas, wie schon wenige Einstellungen zuvor. Hier müsste sich eigentlich ein Gefühl der Vertrautheit beim Zuschauer einstellen. Doch genau dies würde nicht zu Dreyers Konzept passen, weshalb er dies zu vermeiden versucht.



Wir folgen dem Geschehen erneut aus der Stube heraus.

Hier gibt es gleich drei Elemente der Desorientierung. Die Blickrichtung der Kamera unterscheidet sich stark von den vorhergegangenen Einstellungen, um fast 180 Grad, denn sie steht jetzt hinter der Bar und der Blick zur Tür erfolgt aus einem gänzlich anderen Winkel als zuvor. Zweitens folgt wieder ein Wechsel von der äußeren Umgebung in den geschlossenen Raum. Und drittens scheint Allan dort draußen etwas zu entdecken, weit außerhalb des Gebäudes entfernt. Oder schaut er in die Richtung, in welche die Frau zeigte und falls ja, zeigt sie dann nicht zur Tür?

Aufgrund der inhaltlichen Logik zeigte sie selbstverständlich zur Tür. Dies gebietet die Kontinuität. Aber an dieser Stelle passiert jetzt erneut etwas wirklich interessantes, denn die bisherigen Verstöße gegen die Grammatik des filmischen Erzählens werden jetzt auf eine neue Ebene gehoben.

In der nächsten Einstellung sehen wir nämlich einen Mann sich von der Kamera entfernen. Die letzten beiden Kameraeinstellungen suggerieren uns, die Frau habe aus ihrem Fenster heraus nicht auf den Eingang des Hauses, sondern auf eben diesen Mann gezeigt, da sie Allans Blick auf ihn lenkt. Sie kann ihn jedoch gar nicht gesehen haben, da er sich auf der von ihr nicht einsehbaren Seite des Hauses befindet. Die verwirrenden Sprünge des

Erzählstils beschränken sich jetzt nicht mehr auf das Visuelle, sondern greifen über auf den erzählten Inhalt.

Hinzu kommt noch ein verwirrender Positionswechsel der Kamera, welcher sich nicht auf eine Kamerafahrt abbilden ließe und zur Unnatürlichkeit noch beiträgt. Wir sahen zuerst die Frau in ihrem Dachfenster aus einer Blickposition, die sich deutlich fünf bis sechs Meter über dem Erdboden befindet. In der nächsten Einstellung befand sich die Kamera im Gebäudeinneren, im Erdgeschoß. Dies entspricht einer sprunghaften Kamerabewegung in der Vertikalen. Gleichzeitig dazu wurde die Blickrichtung umgekehrt, vom Haus weg anstelle zum Haus hin. Und jetzt, als uns Dreyer den Mann zeigt, der sich aufgrund einer hohen Brennweite des Kameraobjektivs näher an der Kamera aufzuhalten scheint, als er es aufgrund der Kontinuität dürfte und sich dazu noch von ihr wegbewegt, bewegt sich diese Darstellung also nicht nur vertikal und um die eigene Achse, sondern dazu auch noch in die Tiefe.

Spätestens jetzt sollten Sie als Zuschauer jeglichen realistischen Bezug zu der Darstellung des Geschehens verloren und herausgefunden haben, weshalb der normale Konsument diesen Film eigentlich nur hassen kann. Und das alles erreicht Dreyer nur anhand von Schnitten und einer statischen, unbewegten Kamera.

Die nachfolgende Einstellung erscheint als schon beinahe erschreckend konventionell. Erneut befindet sich die Kamera im Inneren des Gasthauses. An exakt der gleichen Position und mit dem gleichen Blickwinkel wie schon beim letzten Mal. Hierdurch entsteht eine Vertrautheit des Zuschauers mit der Szenerie, eine konventionelle Erzählweise wird tangiert. Die Frau, welche Allan aus der Dachluke begrüßte, eilt an der Kamera vorbei zur Tür, an welcher Allan bereits wartet.

Am Ende der Einstellung setzt jedoch erneut eine Dislokation ein. Diesmal betrifft es jedoch nicht den dreidimensionalen Raum wie in den letzten Einstellungen, sondern vielmehr die Zeit. Als die Frau die Eingangstür öffnet, erklingt ein Glöckchen, wie wir es als Türglocke kennen.

Doch dies ist ebenso ein Trugschluß wie die bislang subjektiven Bilder, deren Subjektivität eine Illusion waren. Der Ton des Glöckchens, welches wir gerade hörten und sofort mit dem Öffnen der Tür verbanden, stammt in Wirklichkeit von einer Glocke, welche der Mann mit der Sense am Flußufer läutet. Dreyer reißt hier das Zeitgefüge auseinander, indem er bei dem Wechsel zwischen der Einstellung im Gasthaus und jener des glockenläutenden Mannes den Schnitt bei Ton und Bild zeitlich versetzt anbringt. Dies ist mittlerweile eine übliche Vorgehensweise im erzählenden Kino, um einen weichen Übergang zwischen räumlich und/oder zeitlich getrennten Einstellungen und Szenen zu schaffen. Doch



Die Kamera zeigt einen Mann, von hinten, mit hoher Brennweite.



Glocke und Sense: die berühmteste Einstellung des Films.

auch noch heute ist **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** hierbei ungewöhnlich, da der Ton beim ersten Erklängen als zu der ersten Einstellung zugehörig erscheint.

Diese Einstellung ist übrigens die bekannteste des ganzen Films. Dies mag vor allem an der einfachen, aber sehr effektiven Bildsprache liegen. Ein Mann in schwarz mit einer Sense, Symbol für den Tod, läutet eine Glocke - *Totenglocke?* -, welche an einem Galgen befestigt ist. Na, wenn dies mal kein Vorbote des Schreckens ist, welcher auf Allan Grey wartet ...

Ein Schnitt führt uns in das Innere des Gasthauses. Allan Grey geht durch zwei Zimmer. Mehr Inhalt bietet diese Einstellung nicht, erzählerisch ist sie jedoch nicht minder interessant. **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** war bislang streng statisch inszeniert, die Kamera bewegte sich innerhalb einer Einstellung nicht. Nun wagt Dreyer eine Kamerafahrt, dicht hinter Allan Grey folgend und unruhig geführt. Während der Kamerafahrt hören wir weiterhin das Läuten der Glocke sowie einen unterschwelligen, an ein Dröhnen erinnernden Ton. Zusammen mit der unruhigen Bewegung der Kamera erzeugt dies beim Zuschauer ein ausgeprägtes Gefühl des Unbehagens.

Es folgt ein Schnitt zurück zu dem Mann mit der Sense, welcher noch immer stetig die Glocke läutet. Er tut dies wie ein Uhrwerk, streng rhythmisch. Die musikalische Untermauerung bleibt unverändert statisch. Die bedrohliche Stimmung des Films steigt. Dreyer erzählt hier nun plötzlich konventionell zwei zeitgleich stattfindende Handlungen: einerseits Allan Greys Besichtigung seiner Unterkunft, andererseits das Warten des alten Mannes auf seine Fähre. Hier zählt primär die erzeugte bedrohliche Stimmung, welche in der nächsten Szene durch kleine Details aufrechterhalten wird.



Allan Grey auf dem Weg zu seinem Zimmer.

Wir sehen Allan Grey auf dem Weg zu seinem Zimmer, von der Eigentümerin geführt. Sein Zimmer befindet sich im oberen Stockwerk. Dies wissen wir instinktiv durch die im Bild zu sehende Leiter, welche nach oben führt. Die Leiter steht vor Allan, ihre Stäbe verdecken ihn, wie Gitterstäbe vor einem Gefängnis. Dies ist eine beunruhigende Konstellation. Hinzu kommt noch eine weitere visuelle Anomalie in Form der Lichtverhältnisse. Die Szenerie ist dunkel und die Frau trägt eine brennende Kerze mit sich - doch die Kerze spendet kein Licht.

Ein erneuter Schnitt zurück an das Was-

ser. Die Fähre ist angekommen, der Sensenmann betritt sie.

Dreyer führt uns nun wieder zurück in das Gasthaus. Allan Grey läuft durch einen Flur der Kamera entgegen. Die Kamera befindet sich im Türrahmen seines Zimmers und als er den Raum betritt, zieht sie sich rückwärts in das Innere des Zimmers zurück, während sie stets auf Allan Grey ausgerichtet bleibt. Dies ist ebenfalls von verstörender Wirkung auf das Publikum. Erstens sehen wir das Zimmer nicht und Allan Grey weiß mehr als wir. Dies ist das Gegenteil der göttlichen Perspektive, in deren Schoß sich der Zuschauer sich am geborgensten fühlt. Zweitens bewegt sich die Kamera, und somit der Standort des Publikums, rückwärts. Wir sehen nicht, wohin wir bewegt werden.

Allan Grey hängt sein Fischernetz an die Wand, begibt sich zum Fenster und zündet eine Kerze an. Auch hier verstößt das, was wir sehen, gegen die Logik. Direkt neben der Kerze befindet sich eine Tischlampe, welche er nur hätte anschalten müssen. Und außerdem scheint draußen die Sonne, wie wir durch das Fenster sehen können. Folgen wir den Handlungen der Protagonisten, so müssen wir glauben, es sei Nacht. Doch die Szenerie sagt uns das Gegenteil.

Achten Sie auch jetzt nochmal auf den Ton. Wir hören plötzlich, wie die Frau ihrem Gast

eine gute Nacht wünscht. Dann folgt ein Schnitt auf sie und jetzt antwortet Allan ihr. Die jeweils sprechende Person ist im Bild nicht zu sehen. Man liest oft Rezensionen und Analysen des Films, welche davon sprechen, daß Dreyer hier die Stimmen körperlos gemacht habe. Dies ist sicherlich der Effekt, aber nicht die Ursache. Der eigentliche Grund für dieses Vorgehen Dreyers liegt primär in der Aufwandsreduzierung. Dadurch, daß der jeweils sprechende Darsteller nicht im Bild zu sehen ist, wird das nachfolgende Synchronisieren der Szene trivialisiert und die Einstellungen müssen nicht mehrfach gedreht werden, um eine Synchronität der Lippenbewegungen zu erreichen.

Sowohl in der Ansicht Allan Greys als auch bei der Darstellung der Frau, als sie die Tür schließt, sind die brennenden Kerzen prominent im Bild plaziert. Und auch diesmal geben sie kein Licht ab. Dreyer verfolgt sein Prinzip der Disfunktionalitäten weiter. Nachdem er Raum und Zeit auseinandergerissen hat, entbehrt nun auch das Vorhandensein von Licht jeglicher Logik.

Die nun folgende Einstellung setzt diese Vorgehensweise fort. Allan Grey schaut aus seinem Fenster. Nun folgt ein Schnitt auf den Mann mit der Sense, welcher in dem Boot sitzt. Wir erinnern uns: er rief die Fähre und betrat sie, wohl um auf die andere Uferseite überzusetzen. Er müsste nun also weiter von Allan entfernt sein, als er es beim letzten Blickkontakt war. Doch die Kamera zeigt ihn nun deutlich *näher*. Außerdem sitzt er nun mit dem Gesicht zur Kamera; aus narrativer Sicht wäre es jedoch notwendig, ihn von hinten zu zeigen.



Der Mann mit der Sense, diesmal von vorne.

Dies läßt nur einen Schluß zu: Die Kamera folgt nicht Allan Greys Augenlinie. Was wir sehen ist nicht das, was er sieht, auch wenn der Übergang zwischen den Einstellungen und die erhöhte Kameraposition dies suggerieren. Es folgt wieder ein Schnitt zurück zu Allan, der noch immer aus dem Fenster schaut, wodurch erneut ein visueller Kontakt zwischen den beiden Männern hergestellt wird. Das Resultat dieser Einstellung ist einfach nachvollziehbar: Dreyer drehte die Kameraposition inhaltlich um 180 Grad, er filmt den Sensenmann eigentlich vom anderen Ufer aus. Doch durch die Augenlinie Allan Greys wird die Bildsprache des Sensenmannes noch verstärkt und die Bedrohung für Allan akuter. Der Sensenmann ist ihm nicht nur nähergekommen. Jetzt gibt es auch Blickkontakt.

Dreyer setzt hier nochmal einen drauf. Nachdem wir zum aus dem Fenster blickenden Allan zurückgekehrt sind, zeigt Dreyer den Sensenmann erneut. Und diesmal ist er sogar *noch* näher. Ein kleines Detail vergrößert das unheimliche Gefühl, nämlich das fließende Wasser, welches das Boot umgibt. Der Sensenmann blickt entgegen der Flußrichtung und nähert sich dabei der Kamera, und somit Allan Grey. Er scheint sich gegen den Strom zu bewegen, ja sogar über dem Wasser zu schweben, wie eine übernatürliche Bedrohung.

Allan tritt vom Fenster zurück und zieht das Rollo herunter, als wolle er den Sensenmann abwehren. Auch hier ist sehr auffällig zu sehen, daß es nicht Nacht ist, sondern hellichter Tag. Allan geht durch das Zimmer, bis zu einem Bild, welches an einer Wand hängt. Und nun geschieht etwas unglaubliches, ja nahezu unfaßbares: erstmalig in dem Film werden konventionelle Schnitte folgen, Schnitte, welche die Kontinuität nicht zerstören.

Wir sehen das Gemälde, welches Allan betrachtet, im Detail. Es handelt sich um eine Totenbettszene. Die Kamera streift über das Gemälde, begleitet von der Kerze, welche Allan in seiner Hand trägt. Beachten Sie den stark kontrastierten Schatten der Kerze, welcher durch eine Lichtquelle im Hintergrund entsteht. Die Flamme selbst spendet erneut kein

Licht, ihr Schatten bedeckt jedoch weite Teile des Bildes. Das Licht wird zur Dunkelheit. Die Kamera verharrt schließlich über einem den Bildausschnitt füllenden Skelett, welches sich anschickt, den Sterbenden auf dem Bett zu erdolchen. Der Tod ist dominant.

Allan hört eine entfernte Stimme. Er stellt die Kerze auf einem Beistisch ab und verläßt sein Zimmer, um die Herkunft der Stimme zu ergründen. Er folgt der Stimme eine Treppe hinauf.

Dort wankt ihm ein alter Mann mit entstelltem Gesicht entgegen. Allan flieht zurück in sein Zimmer und verschließt die Tür hinter sich.

Jetzt kann man den Rahmen von **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** als aufgebaut betrachtet. Die Stimmung des Films ist etabliert, die Traumhaftigkeit hergestellt und die Kulisse des Traumes an ihrem Platz. Die Exposition des Films ist nun nach etwa 5 Minuten Laufzeit abgeschlossen. Von nun an wird der Film weniger extrem formal aufgebaut sein und sich etwas mehr an der Geschichte als an dem Stil orientieren. Stilistisch haben wir die wichtigsten Tricks und Kniffe Dreyers jetzt bereits gesehen, einige von ihnen sogar mehrfach. Daher verlassen wir nun die sklavische Analyse einer Kameraeinstellung nach der nächsten und beschränken uns fortan auf Einstellungen, welche besonders herausragend inszeniert sind.



Der unheimliche Besucher.

Nach einem Zwischentitel, welcher uns erklärt, daß Allan Grey spürt, wie die Dunkelheit die Kontrolle zu übernehmen beginnt, sehen wir ihn in seinem Bett liegen. Wach, und voller Angst, denn jemand, oder *etwas*, klopft an die Tür.

Da beginnt sich der Schlüssel im Schloß der Zimmertür zu drehen, wie von Geisterhand bewegt. Die Tür öffnet sich langsam, während Allan vor Angst erstarrt in seinem Bett liegt.

Ein älterer Herr betritt den Raum. Ist er ein Mensch? Oder ein Geist?

Allan fragt ihn, wer er denn sei. Doch der unheimliche Besucher geht auf seine Frage nicht ein.

Er öffnet das Rollo vor dem Fenster, Licht flutet in den Raum hinein. Dann nähert er sich langsam dem Bett. Oder besser gesagt *uns*, denn Dreyer arbeitet hier mit einer subjektiven Kamera aus Allan Greys Perspektive.

„Sie darf nicht sterben! Hören Sie!“, raunt der ältere Herr.

Dann weicht er mit gequältem Gesichtsausdruck zurück zum Fenster. Er zieht ein Päckchen aus seiner Tasche hervor und schreibt die Worte *Zu öffnen nach meinem Tode* darauf. Dann verläßt er das Zimmer wieder. Das Päckchen läßt er zurück.

Allan verläßt das Wirtshaus. Am Ufer des Sees sieht Allan Grey eine geisterhafte Erscheinung. In der Reflektion des Wassers erkennen wir am gegenüberliegenden Flußufer eine Gestalt, welche das Ufer von links nach rechts entlang läuft. Doch am Ufer selbst ist niemand zu sehen, dem dieses Spiegelbild gehören könnte.

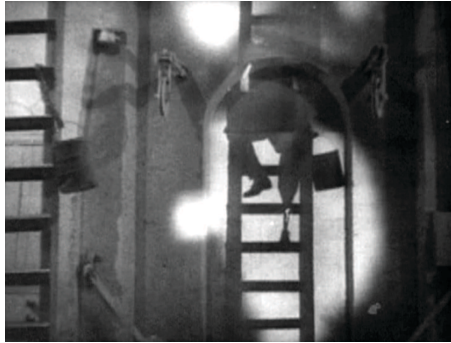
Dann kommt Allan zu einem Durchlaß in der Mauer eines Anwesens. Er wirft einen Blick hindurch. Wir sehen nun den Schatten eines Totengräbers der ein Grab schaufelt. Doch die Aufnahme wird rückwärts abgespielt, so daß der Eindruck entsteht, das Grab schaufele sich selbst frei, indem es die Erde auf die Schaufel des Totengräbers werfe.

Allan Grey geht weiter, überquert einen Hof bis zu einem anderen Gebäude. Die Fenster des Gebäudes sind zerstört, Sinnbild des Todes. Dort sieht er einen weiteren Geist. Es handelt sich um den Schatten eines Soldaten, ausgestattet mit Gewehr und Holzbein. Der Schatten erhebt sich, durchquert den Raum und steigt den Schatten einer Leiter empor. Die

dazugehörige Leiter ist am linken Bildrand zu erkennen, doch auf ihren Sprossen steht niemand.

Eine alte, weißhaarige Frau läuft durch einen Gang. Sie hat einen Schatten, ist sie daher menschlich?

Ein Stückchen weiter sieht Allan den Besitzer des holzbeinigen Soldatenschattens auf einer Bank sitzen. Sein Schatten nähert sich ihm und setzt sich neben ihm auf die Bank, in genau jener Haltung, welche man von einem Schatten erwartet. Als der Soldat von einer Stimme außerhalb der Leinwand gerufen wird, erheben sich der Soldat und sein Schatten und sie laufen gemeinsam los.



Der Schatten auf der Leiter ...



... und sein Besitzer.

Die Kamera bewegt sich an der Wand entlang, über einen wabernden Schatten hinweg, welcher an Allan Greys Fischernetz erinnert, bis eine nach unten führende Treppe ins Bild rückt. Die weißhaarige Frau erscheint dort und ruft den Soldaten zu sich.

Unser Blick schweift weiterhin umher. Wir sehen Allan, wie er aus einem Kellerfenster ins Freie schaut. Die Kamera beginnt sich nach rechts zu bewegen, in eine Gasse hinein. In der Gasse sehen wir die Schatten tanzender Paare, untermalt von fröhlicher Musik. Schließlich sehen wir auch die musizierenden Schatten. Die Geister bitten zum Tanz. Die Kamera bewegt sich weiter, wir sehen nun die Schatten tanzender Wagenräder an der Wand. Schließlich öffnet sich die Gasse in einem weiten Raum, welchen die geheimnisvolle Frau betritt und laut nach Ruhe verlangt.

Wer ist sie? Gerade eben befand sie sich noch an einem völlig anderen Ort, der mit dem jetzigen nicht verbunden ist. Sie kann daher kaum menschlich sein, oder? Durch diese komplexe Kamerafahrt ist Allan Grey jetzt jedoch mit ihr verbunden.

Wichtig für eine weitergehende Analyse des Films ist die Erkenntnis, daß beginnend mit diesen Szenen die Welt der Untoten wesentlich stimmiger erscheint als die reale Welt um sie herum. Drehte sich der Film während der Exposition um Allan Grey und wurden die übernatürlich anmutenden Dinge von Dreyer als nicht dem normalen Gefüge von Zeit, Licht und Raum dargestellt, so wendet sich nun das Blatt. Zunehmend wird nun Allan zu einem irritierenden Element in den Szenen. Dies beginnt mit der folgenden Einstellung, in welcher Allan auf seiner Forschungsreise durch die geheimnisvollen Gemäuer eine Falltür öffnet und den Kopf herausstreckt. Die Kamera bewegt sich nach rechts, über einen mit Sägespänen übersäten Sarg hinweg ... bis sie sich, schon beinahe panisch anmutend, aufrichtet und nach links dreht, denn beinahe wäre ihr Allan entwischt. Wir sehen ihn davonschlendern und zwar in eine der Kamerabewegung entgegengesetzte Richtung. Durch Allan wird die Harmonie der Szene empfindlich gestört.

Allan öffnet die Tür zu einem Zimmer. Wieder setzt eine Kamerafahrt entlang der Wand an und wieder führt sie uns von links nach rechts. Sie zeigt uns vor allem Totenschädel und andere Symbole des Todes. Schließlich betritt Allan wieder das Bild, aber nicht wie

erwartet von der linken Seite, sondern von rechts. Erneut sorgt die Figur des Allan Grey für Irritationen.

Allan geht weiter in ein weiteres Zimmer. Das Spiel wiederholt sich. Dieses Mal dreht sich die Kamera von rechts nach links, über einen Kaminsims voller Totenschädel und unverfängliche Zimmereinrichtung hinweg, und wieder läuft Allan von der unerwarteten Seite ins Bild.

Allan hört entfernte Geräusche, ein Wimmern. Er schaut eine Treppe hinauf. Eine Hand erscheint oben auf dem Handlauf und schließlich ein weiterer älterer Mann, welcher langsam, als ob er keine Geräusche machen wollte, die Treppe hinunterschleicht. Er läuft direkt an Allan vorbei, doch er scheint ihn nicht zu bemerken. Erst einige Zeit nachdem er Allan passiert hat, dreht er sich langsam zu ihm um und fragt ihn, ob er etwas gehört habe.

„Ein Kind!“, antwortet Allen.

„Ein Kind? Es ist kein Kind hier.“, erwidert der Alte. Dann läuft er vorbei an Allan zu einer anderen Tür.

„Aber die Hunde?“, fragt Allan. Es war nämlich im bisherigen Verlauf des Film des öfteren entferntes Hundegebell zu vernehmen.

Der Alte dreht sich zu Allan um, mit einem verärgerten Gesichtsausdruck. „Hier gibt es weder Kinder noch Hunde!“, belehrt er Allan. Dann öffnet er die Tür und komplimentiert Allan mit einem „Gute Nacht!“ hinaus.

Kaum ist Allan durch die Tür verschwunden, öffnet sich im Rücken des Mannes selbsttätig eine Tür, welche in den Garten führt. Er begibt sich zu der Tür, dreht sich dann jedoch nach rechts und hilft der weißhaarigen Frau, den Raum zu betreten. Es sieht aus, als ob sie direkt durch die Wand treten würde.

Sie gehen zusammen den Flur entlang in ein Zimmer. Totenschädel grinsen sie an, drehen sich sogar nach ihr um. Unterwürfig wischt der Mann mit einer Hand den Staub von einem Stuhl und hilft der Frau, sich zu setzen. Offenbar verdient sie seinen Respekt - und jenen der Toten, wie die wiederholten Close-Ups auf Totenschädel zeigen.

Die geheimnisvolle Alte greift in eine Tasche und zieht ein kleines Fläschchen hervor, auf welchem unübersehbar ein Totenkopf prangt. Der Mann nimmt es an sich. Auf der Tonspur heult ein Hund zustimmend.

Vor dem Gebäude wird Allan Zeuge, wie die Schatten körperloser Wesen durch die Nacht tanzen. Allan folgt ihnen und gelangt zu einem Schloß. In diesem Schloß lebt der ältere Herr, welcher ihm das Päckchen überließ, zusammen mit seinen Töchtern.



Die beiden Schwestern. Dieser geht es gut ...



... der anderen geht es schlecht.

Wir lernen die beiden Töchter kennen. Eine der beiden schläft friedlich in ihrem Bett. Ein Wandteppich über ihrem Kopf illustriert ihren Traum, eine Tanzveranstaltung in vornehmer

Gesellschaft.

Die andere Tochter erfreut sich nicht bester Gesundheit, wie wir auf den ersten Blick bereits erkennen können. Ihr Zimmer ist dunkler, diffuser. Neben ihrem Bett sitzt eine Krankenschwester. Ihr Vater betritt das Zimmer und erkundigt sich nach ihrem Zustand, ob ihre Wunden heilen. Die Krankenschwester nickt.

Auch hier finden wir wieder eines der typischen irrationalen Elemente des Filmes. Die Krankenschwester verläßt das Bild auf der linken Seite, betritt es dann jedoch wieder von rechts. Dies ist jetzt unerwartet, denn derartige Fehlplazierungen beschränken sich mittlerweile eigentlich auf Allan Grey. Der Grund, weshalb die Darstellerin hinter der Kamera die Seite wechselt, ist von rein praktischer Natur; hätte sie Dreyer dort belassen, wo sie anfänglich saß, hätten sie und der Vater ihren Dialog über das Bett der Tochter hinweg sprechen müssen. Dies hätte in einem fatalen Anfängerfehler resultiert, denn dies hätte die Wichtigkeit der Person des kranken Mädchens formal stark herabgesetzt, jene der Krankenschwester hingegen betont. Hätte die Krankenschwester *vor* der Kamera die Seite gewechselt, wäre dies als störender Effekt noch verheerender für die durch Ruhe dominierte Szene ausgefallen. Außerdem wäre eine solche Inszenierung schlichtweg hölzern gewesen. Abgesehen von einer ungeschickten Regiearbeit wäre es hier auch zum Problem geworden, daß das Bett breiter ist als der zu erkennende Bildausschnitt.

Der Vater schickt sich an, das Zimmer seiner Tochter wieder zu verlassen, als diese in ihrem Schlaf zu stöhnen beginnt.

„Das Blut! Das Blut!“, ruft sie.

Der Vater wendet sich wieder von ihr ab, seine Körpersprache vermittelt Resignation.

„Gehen Sie nicht schlafen, bevor der Arzt kommt!“, weist er die Krankenschwester an. Dann verläßt er den Raum.

Allan Grey nähert sich dem Schloß. Durch ein Fenster beobachtet er den Schloßherrn. Da betritt der Schatten des Soldaten den Raum, hebt sein Gewehr und erschießt den Vater. Auch wenn es ein Geist gewesen sein mag, die Wirkung des Schusses ist ausgesprochen real.

Allan läuft um das Haus herum und klopft an ein Fenster. Die Kamera befindet sich im Gebäudeinneren, als sich ein Diener der Tür nähert, um Allan Einlaß zu gewähren. Währenddessen zieht sich die Kamera immer weiter in das Gebäude zurück, als wolle sie Allan in das Schloß hineinziehen.

Allan stürmt durch das Haus und findet den sterbenden Vater. Die anderen Personen des Hauses versammeln sich ebenfalls, mit Ausnahme der kranken Tochter. Die gesunde Tochter kniet neben ihm nieder. Der Vater drückt ihr ein herzförmiges, silbernes Medaillon in die Hand. Dann verstirbt er.

Die anwesenden Männer tragen den Leichnam in einen anderen Raum, die Frauen weinen. Dann fragt eine alte Haushälterin Allan, ob er denn nicht bei ihnen bleiben möge. Allan nickt.

Inhaltlich läßt diese Entwicklung Anlaß für Interpretationen. Der Vater war für das Wohl seiner Töchter verantwortlich. Durch seinen Tod hinterläßt er eine Lücke, welche Allan Grey nun ausfüllt. Somit ist Allan nun automatisch verantwortlich für das Schicksal der Töchter, dies muß im Film nicht nochmals extra betont werden. In der nächsten Szene



Allan und der Diener knien über dem Sterbenden.

zeigt uns eine Metapher, daß Allan diese Verantwortung umgehend übernimmt. Der Vater trug in den Szenen, in welchen er seine schlafenden Töchter besuchte, einen Kerzenhalter mit sich. Als er starb, fiel dieser zu Boden. Nun sehen wir Allan, wie er die Kerzen neu anzündet.

Die gesunde Tochter hält sich bei Allan auf, beobachtet ihn. Der Diener verläßt das Gebäude, setzt sich auf die Kutsche und fährt los.

„Wo geht er hin?“, fragt die Tochter.

„Zur Polizei.“, antwortet Allan.

Versuchen Sie bitte, nicht zu lachen, wenn sie Zeuge werden, wie die Dame nun überrascht losquiekt. Betrachten Sie es vielmehr als ein Beispiel für eine überforderte Darstellerin. Dreyer war sich der schauspielerischen Mängel Rena Mandels offensichtlich bewußt, denn es ist sehr auffällig, daß er oftmals versucht, um sie herum zu inszenieren und ihr ausdrucksloses Gesicht möglichst selten zu zeigen. Es wird auch vermutet, daß er nachträglich einen Dialog zwischen Allan und ihr aus dem Film herauschnitt, denn nun kommt ein klar erkennbarer Schnitt, welcher nicht an diese Stelle gehört. Allan Grey greift in sein Jackett und holt das Päckchen hervor, welches ihm der Verstorbene übergab. Außerdem trägt er eine Schere mit sich, mit derer Hilfe er das Päckchen öffnen möchte.

Nun folgt der Schnitt. Die Kutsche wird gezeigt. Dann folgt wieder ein Schnitt zurück und genau die gleiche Einstellung, in welcher Allan die Schere hervorholt, ist erneut zu sehen. Dies ist in allen erhaltenen Prints des Films so enthalten und somit keine Verstümmelung, welche nachträglich vorgenommen wurde; stattdessen vermutet man, daß an dieser Stelle in der Urfassung ein Dialog zwischen Allan Grey und der Tochter, Gisèle, stattfand, um zwischen den beiden eine tiefere Beziehung aufzubauen - und Dreyer selbst diesen Dialog nachträglich wieder entfernte. Diese These erklärt natürlich nicht den hohen Grad der Peinlichkeit des Ergebnisses, weshalb diese Theorie wohl nicht für bare Münze genommen werden sollte. Es ist klar, daß die Szene frühzeitig verschlimmbessert wurde; dies jedoch als Beleg für das Entfernen einer kompletten Szene zu werten, ist maßlos übertrieben.

Allan Grey öffnet das Päckchen. Es beinhaltet ein Buch. Ein Buch über Vampire.

Szenenwechsel. Wir sind wieder am Krankenbett der anderen Tochter, Léone. Die Krankenschwester ist bei ihr und das bereits bekannte Spiel wiederholt sich: sie verläßt das Bild nach links, die Kamera schwenkt nach rechts und die Krankenschwester betritt die Szene erneut von rechts. Sie verschwindet kurz in ein Nebenzimmer und beschäftigt sich dort einen Augenblick. Die Kamera schwenkt wieder zurück nach links, auf das Bett. Doch das Bett ist plötzlich leer! Und weit entfernt, kaum hörbar, hören wir wieder das Heulen eines Hundes.

Gisèle blickt aus dem Fenster und sieht Léone im Park. Zusammen mit Allan eilt sie hinaus.

Machen Sie nun Ihre Augen weit auf, denn nun folgen die sagenumwobenen Szenen mit dem von Dreyer und Kameramann Maté gezielt in die Kameralinse reflektierten Licht. Die Kontraste verschwimmen hierdurch, Details sind kaum noch erkennbar; es scheint, als hätten wir unsere Augenlider halb geschlossen und könnten sie nicht öffnen, wie in einem Traum. Wir sehen, erahnen schon beinahe eher, Léone auf einem Steinsockel liegen, den Kopf weit nach hinten gebogen und ihren Hals entblößend. Neben ihr kniet, in ein schwarzes Gewand gekleidet, die alte, weißhaarige Frau, die sich an Léones Halse gütlich tut. Sie ist der Vampir, welcher für Léones Siechtum verantwortlich ist! Interessant ist hier ein weiterer Effekt der Fehlbelichtung: wir können nicht erkennen, was der Vampir genau mit Léone tut, aber wir erkennen genug der Szenerie, um unsere eigenen moralischen Werte hier die Gestaltung des Inhalts übernehmen zu lassen. Wir sehen Léone auf dem Steinsockel liegen, wehrlos und ganz in weiß gekleidet, durch das künstliche Streulicht an eine griechische Marmorskulptur erinnernd. Dieser Anblick weckt in uns die Assoziation zu

Reinheit und Unschuld. Neben ihr kniet, in kauender Haltung, die häßliche Alte, ganz in schwarz. Sie ist das Böse. Wir sehen nicht, daß sie Léones Blut trinkt. Daß sie es tut, wissen wir, weil wir es von ihr *erwarten*.

In der zweiten Einstellung starrt der Vampir Allan und Gisèle an. Durch die subjektive Kamera starrt die Alte jedoch auch uns, die Zuschauer, an. Sie erhebt sich und bewegt sich nach links weg von Léone, die Augen nicht einen kleinen Moment von uns nehmend.

In der dritten Einstellung verläßt der Vampir das Bild am linken Bildrand.

Allan und Gisèle eilen zu Léone, ein Diener bringt eine Lampe. Sie starren auf Léones Hals und auch wenn wir den Hals nicht erkennen können, wissen wir ganz genau, was die Protagonisten dort sehen: die Male des Vampirs.



Der Vampir und Léone.

Nun folgt wieder ein großartiges Beispiel für die gezielt vernichtete Kontinuität des Films, welche uns Zuschauer orientierungslos macht. Allan und Gisèle springen auf und laufen durch den Park. Wir nehmen an, daß die beiden den Vampir verfolgen. Der Diener und die Krankenschwester tragen den Körper Léones zum Haus, wie ein gefallener Engel sieht Léone aus. Und nun folgt eine lange Kamerafahrt, ein umgekehrter *tracking shot*; die Kamera folgt diesmal nicht den Protagonisten, sondern die Personen folgen ihr. Die Kamera zieht sich rückwärts durch mehrere Türrahmen zurück und nun folgen die Irritationen. Der Diener und die Krankenschwester betreten das Haus mit Léones Körper und auch Allan und Gisèle sind hier. Alle betreten die Szene jedoch an Stellen des Hauses, wo sie es eigentlich jedoch nicht betreten hätten können, nämlich im Bildvordergrund anstelle des zu erwartenden Hintergrundes.

Léone wird in einen Lehnstuhl gesetzt und schließlich erwacht sie aus ihrer Bewußtlosigkeit. Was folgt, ist die wohl stärkste schauspielerische Leistung des Films und eine perfekte Regie. Als Léone erwacht, ist ihr Gesicht friedlich, doch schon bald huschen die ersten Anzeichen der Erkenntnis darüber. Von Sekunde zu Sekunde verwandelt sich Léones Ruhe zunehmend in einen Zustand des Schmerzes und der Verzweiflung, bis Tränen fließen und Léone verzweifelt ruft: „Ach, könnte ich doch sterben! Ich weiß, ich bin verloren, ich bin verdammt.“

Dann scheint Léone etwas über sich, an der Decke, zu erkennen. Ein Lächeln überzieht wieder ihr Gesicht, in ihm enthalten ist eine Spur von Wahnsinn und Verblendung. Ihr Blick folgt langsam dem Unbekannten, welches sie über sich erkennt, durch den Raum. In einem unerwarteten Schnitt sehen wir Léone plötzlich von schräg hinten, während sich ihr Blick erst langsam, dann sprunghaft, wieder dem Publikum zuwendet. Dann gefriert ihr Lächeln ein.

Die darstellerischen Qualitäten von Sybille Schmitz in der Rolle Léones sind nicht zu übersehen. Nicht minder offensichtlich sind die schauspielerischen Mängel Rena Mandels in der Rolle ihrer Schwester. Die Schmitz zieht uns mit ihrer intensiven Darstellung umgehend in ihren Bann. Doch spätestens wenn die nur tumb vor sich hinguckende Rena Mandel ihr gekünsteltes „Nein, Léone!“ als einzige Reaktion auf die Qual der Schwester von sich gibt, macht diese sich als Darstellerin in hohem Maße lächerlich. Spätestens jetzt sollten wir uns die Frage stellen, weshalb Dreyer die wesentlich aktivere Rolle der Gisèle mit Rena Mandel besetzte und Sybille Schmitz in der kleineren Rolle zu sehen ist. Wäre es andersherum nicht intelligenter gewesen?



Léone

Die Antwort lautet: Wohl kaum. Dreyer hatte erkannt, daß dunkle Charaktere die Phantasie des Publikums mehr beflügeln als gute Menschen. Sie sind einfach interessanter. Dreyer läßt kaum eine Gelegenheit aus, diesen Effekt auszunutzen. Léone hat dunkle Haare, Gisèle ist blond. Als wir die beiden Schwestern zum ersten Mal sehen, in ihren Betten schlafend, inszeniert er Gisèle in einer ausgesprochen hellen und positiven Stimmung, Léone hingegen in einem grauen, depressiven Ambiente. Durch seine Wahl der Besetzung verbleibt Gisèle auch ausgesprochen profillos, nichts an ihr bleibt in irgendeiner

Form in Erinnerung. Léone hingegen ist intensiv dargestellt und sie hinterläßt ihre Spuren. Wären diese beide Rollen umgekehrt besetzt, würden Rena Mandels Mängel nicht so sehr offensichtlich werden, doch diesem Effekt würde entgegengewirkt. Dreyer hatte die Wahl und er entschied sich dafür, den Vorteil namens Léone zu intensivieren, anstelle den Nachteil in Form von Gisèle abzuschwächen.

Diese Szene zeigt, daß Dreyer die richtige Entscheidung traf. Er verlangt hier sehr viel von seiner Darstellerin, doch Sybille Schmitz liefert auch, was Dreyer von ihr erwartet. Dreyer und Schmitz schaffen es, das Grauen entstehen zu lassen, nur durch einen langen Close-Up auf ein Gesicht. Dies ist eine der Szenen, welche **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** zu einem Meisterwerk machen, wie es damals nur in Europa produziert werden konnte.



Der tote Kutscher.

Gisèle betritt das Zimmer, in welchem Allan Grey sitzt und in dem Buch über die Vampire liest.

„Ich glaube, sie stirbt.“, teilt sie Allan apathisch mit.

Dann läuft sie zum Fenster und schaut beunruhigt durch die Lamellen des Fensterladens.

„Hat nicht jemand geschrien?“, fragt sie. Allan greift ihren Arm und führt sie zurück zu einem Stuhl.

Dann erfolgt ein Schnitt, wir sehen lediglich einen wolkenverhangenen Himmel. Es gibt Vermutungen, daß Dreyer auch hier nachträglich einige Einstellungen entfernte,

in welchen Allan und Gisèle ursprünglich eine Beziehung zwischen Held und Heldin aufbauten. Echte Belege hierfür gibt es keine, denn am Ende der letzten Einstellung läßt Allan die noch immer apathisch ins Nichts blickende Gisèle alleine, was dem Aufbau einer Beziehung widerspricht. Dramaturgisch ist die Szene in diesem Augenblick beendet.

Allan erhält die Nachricht, daß der Kutscher gerade zurückkehre, welcher die Polizei unterrichten sollte. Allan und der Diener eilen ins Freie. Dort setzt Dreyer erneut in die Linse gespiegeltes Licht ein, um den berühmten Verfremdungseffekt zu erzielen - für uns ein Bote, daß nun Unheil folgen wird.

Die Kutsche rollt in den Hof herein. Der Kutscher sitzt zusammengesunken auf dem Bock. Als Allan und der Diener zu ihm eilen, tropft Blut auf den Boden herab. Der Kutscher wurde auch ein Opfer des Vampirs.

Nach dem Szenenwechsel folgt eine in der Tat verstümmelte Einstellung. Wir sehen Gisèle auf einer Sitzbank liegen. Die Kamera schwenkt nach links und wir sehen Allan, wie er in den Raum schaut und ihn dann betritt. Hier wurde in der Tat etwas herausgeschnitten. In der bei der Premiere gezeigten Fassung verweilte die Kamera länger auf Gisèle und über ihr befand sich der Schatten einer Sense, ein Vorbote düsteren Unheils. Dies ist die bekannteste und auch als Standfoto erhaltene Einstellung, welche Dreyers Schere zum Opfer fiel. Es ist aber auch anzunehmen, daß hier ein Umschnitt erfolgte, denn die nun folgende Schnittsequenz legt nahe, daß diese und die ihr nachfolgenden Einstellungen nicht im Original so gedacht waren. Nachdem Allan Grey den Raum betreten hat, erfolgt ein Schnitt auf die Darstellung des Dieners mit einem Pferd. Schnitt zurück zu Allan, der wieder in seinem Vampirbüchlein zu lesen beginnt. Dann sehen wir die Kutsche abfahren und die auf dem Boden liegende Mütze des toten Kutschers. Dann wieder Allan beim Lesen. Dies ergibt weder inhaltlich noch dramaturgisch einen Sinn.

Allan hört ein Klingeln am Hauseingang. Ein Besucher? Der Diener öffnet die Tür und Allan lauscht den dort gewechselten Worten. Es ist der Doktor, welcher wegen Léone gerufen wurde. Dem kurzen Begrüßungsdialog können wir entnehmen, daß Léone in der Tat von einem Vampir gebissen wurde, denn der Diener berichtet dem Arzt, daß Léone wieder diese seltsamen Wunden am Hals haben.

Dann sehen wir den Doktor. Es ist der geheimnisvolle Helfer des Vampirs, welcher die kleine Gifflasche erhielt! Wir, die Zuschauer, wissen das. Allan ist ebenso wie die restlichen Hausbewohner völlig ahnungslos.

Der Doktor geht in Léones Zimmer. Er befragt kurz die Krankenschwester, dann untersucht er die Kranke oberflächlich.

Allan betritt ebenfalls den Raum.

„Könnte man sie nicht retten?“, fragt er den Arzt.

„Vielleicht.“, antwortet dieser, selbstbewußt an eine Kommode gelehnt. „Sie braucht aber Blut.“

Wie unter Schock dreht sich Allan um und läuft langsam zu der Kranken hinüber. Dies alles passt sehr gut zu dem, was in dem Vampirbüchlein beschrieben ist.

Der Doktor nimmt seine Brille ab und schaut Allan mit einem durchbohrenden Blick an, als wolle er ihm seinen Willen aufzwingen.

„Es muß aber Menschenblut sein.“, sagt er zu Allan. „Wollen Sie ihr Blut dafür hergeben?“ Die bewußtlose Léone wird unruhig, als spüre sie die Gefahr.

„Kommen Sie, junger Mann.“, fordert der Arzt mit hypnotischem Blick Allan auf und beginnt, seine Utensilien auszupacken. „Ich werde .. Sie ... zur Ader ... lassen.“

Allan tut, wie ihm geheißten.

Währenddessen betritt der Diener das Zimmer, in welchem Allan sein Buch las.

„Warum kommt der Arzt immer in der Nacht?“, fragt Gisèle ihn.

Der Diener antwortet nicht, sondern läßt sich an dem Tisch nieder. Dort erweckt Allans Buch sein Interesse und er beginnt zu lesen. Dies ist der erste von insgesamt vier(!) Zwischenschnitten, in welchen der Diener und Texttafeln dessen, was er liest, gezeigt werden. Eine sehr anstrebende, weil unvoreilhaft inszenierte Passage.

Schnitt zurück zu Allan. Die Krankenschwester führt den Benommenen in ein Nebenzimmer und setzt ihn auf einen Stuhl, damit er dort ausbluten möge.

Der Arzt ruft die Schwester zu sich. Sie werde nicht mehr benötigt und solle sich zu Bett

begeben. Als die Schwester nicht sofort reagiert, schnauzt er sie aggressiv an, ob sie ihn denn nicht gehört habe. Auffällig ist auch hier wieder das Vermeiden sichtbarer Lippenbewegungen der Darsteller zum Zwecke einer einfachen Synchronisation; der Schauspieler, Jan Hieronimko, sitzt jetzt sogar mit dem Rücken zur Kamera.

Es folgt ein Schnitt zurück zu dem lesenden Diener. Er liest, daß Vampire ihre Opfer, wenn es dem Ende zugeht, in den Selbstmord treiben, um deren Seele der ewigen Verdammnis preiszugeben.

Allan scheint zu sich zu kommen. Er blickt an sich herab und erkennt den Aderlaß.

„Doktor!“, ruft er, „Ich verliere ja mein Blut!“

Der Arzt antwortet aus dem anderen Zimmer mit einem krächzenden Lachen. „Unsinn! Ihr Blut ist doch hier!“

Wieder wird zu dem Diener umgeschnitten. Aus der Texttafel erfahren wir, daß Vampire auch von den Körpern alter Frauen Besitz nehmen.

Zurück zu dem schon fast bewußtlosen Allan. Eine Tür öffnet sich ein wenig, nur einen Spalt breit, und die Stimme der alten Frau ertönt.

„Komm mit mir! Folge mir!“, fordert sie Allan auf. „Wir werden eine Seele sein, ein Glied! Folge mir, der Tod wartet!“

Der Diener liest noch immer. Er wird stutzig, als er auf den Namen eines Vampirs stößt: *Marguerite Chopin*. Dann hört er Türen sich öffnen und wieder schließen. Es ist der Arzt, der leise die Treppe hinaufsteigt. Auch hier ist wieder ein Kontinuitätsbruch vorhanden, denn der Arzt befand sich die ganze Zeit bereits im oberen Stockwerk.

Vor einer Tür mit eingelassenem Glas bleibt er stehen und hebt seine Kerze, als wolle er ein Signal senden. Aus dem Inneren des Raumes ertönt ein krächzender Schrei als Antwort.

Allan Greys Zustand hingegen wird allmählich kritisch. Wir sehen einen Close-Up auf sein verzerrtes Gesicht. Der Bildhintergrund wird abwechseln hell und dunkel, als ob es Blitze hageln würde, die Filmmusik verwandelt sich in verworrenes Gefedel. Ein Totenschädel erscheint vor Allans innerem Auge. Dann eine Skeletthand, welche das Giftfläschchen hält. Da wird er von dem Diener geweckt. „Kommen Sie! Es geschieht etwas furchtbares! Kommen Sie, schnell!“

Léone liegt in ihrem Bett, ihre Augen sind schwarz und glanzlos. Die Kamera folgt ihrer Hand, wie sie auf ihrem Nachttisch nach der kleinen Giftflasche tastet. Sie will der Prophezeiung des Buches folgen und sich das Leben nehmen.

Der Doktor betritt den Raum und macht keine Anstalten, Léone von ihrem Vorhaben abzuhalten. Da stürzt Allan in das Zimmer und nach einem kurzen Kampf mit dem Arzt reißt er Léone das Gift aus der Hand. Der Arzt flieht, Allan stürmt hinterher.

Die Krankenschwester betritt wieder das Krankenzimmer Léones. Dies erscheint auf den ersten Blick als ein unwichtiger Einschub, doch die Szene ist von moralischer Bedeutung. Die Kranke ist von Anfang an umgeben von Menschen, welche um sie kämpfen. Dazu gehört auch die Schwester. In ihrer Funktion wurde sie von dem Arzt beschnitten, zu einer reinen Befehlsempfängerin reduziert. Jetzt wird sie wieder rehabilitiert und gewinnt ihre Glaubwürdigkeit als wichtige Institution zurück.

Allan Grey läuft durch das untere Stockwerk, suchend. Dies führt zu einer schwindelerregenden Kamerafahrt. In einer langen Linksbewegung durchquert die Kamera die Zimmer des Hauses.

Schließlich führt die Suche Allan zu der Eingangstür. Er blickt hinaus in die Nacht. Ähnlich wie zuvor, als die Geister ihn zu dem Schloß führten, sieht er wieder Geister. Doch diesmal

führen sie ihn von dem Gemäuer weg.

Der Diener und die Krankenschwester beten in Léones Zimmer, als das Mädchen plötzlich erwacht.

„Ich habe Angst, zu sterben.“, flüstert sie. „Ich bin verdammt. Mein Gott, mein Gott.“
Dann setzt die Litanei der Krankenschwester wieder ein. Der alte Diener beschwört sie, Léone dürfe nicht sterben. Sie müsse bis zum Sonnenaufgang überleben.

Allan Grey läuft und stolpert durch den nächtlichen Park. Schließlich setzt er sich geschwächt auf eine Bank. Was nun folgt, ist eine der gespenstischsten Sequenzen, welche das Horrorkino jener Tage mit sich brachte.

Allan schläft auf der Bank sitzend ein. Er beginnt zu träumen. In seinem Traum erhebt er sich von der Bank. Dreyer arbeitet nun mit Doppelbelichtungen; Allans Körper sitzt noch auf der Bank, doch der Allan aus dem Traum ist ein halb durchsichtiges Wesen.

Der transparente Allan Grey geht weiter, bis zu jenen Gebäuden, in welchen er den holzbeinigen Soldaten und die tanzen- den Schatten sah. Dort findet er einen Sarg, der mit einem Leintuch bedeckt ist. Allan öffnet den Sarg und sieht sich selbst darin liegen.

In einem Nebenzimmer findet Allan Giséle, an einen Bettrahmen gefesselt. Allan möchte sie befreien, doch als körperloses Wesen kann er die Tür nicht öffnen.

Der Arzt und der Soldat mit dem Holz- bein tauchen auf und beginnen, den Sarg zu verschließen.

Nun wird die Kamera zunehmend subjek- tiv und zeigt das Geschehen zu einem großen Teil aus der Perspektive des im Sarg befindlichen Toten, der durch eine über dem Kopf eingelassene Sichtscheibe durch weit aufgeris- sene Augen nach draußen starrt. Hierdurch werden wir Zuschauer zu der Person im Sarg, als ob wir lebendig begraben würden.



Allan, der Geist, sieht sich selbst im Sarg liegen.

Wir sehen, wie der Deckel fest ver- schlossen wird. Der Vampir blickt uns ins Gesicht, als würde er sich davon überzeu- gen, daß alles in Ordnung wäre. Dann wird der Sarg zu seinem Grabe getragen.

Durch die Augen der Leiche sehen wir die Gebäude, den Glockenturm, wir hören die Glocken schlagen. Ton und Bild, welche so oft voneinander getrennt waren, arbei- ten jetzt harmonisch miteinander, was die ganze Sequenz realistischer als den Rest erscheinen läßt - und somit intensiver. Die Ironie dabei ist, daß Allans tote Augen nun eine Welt sehen, an welcher er nicht mehr teilnimmt und die für ihn, und durch die subjektive Kamera letztlich auch für uns, unerreichbar geworden ist.



Der Vampir sieht uns durch die Sichtscheibe des Sarges an.

Der Weg zum Grabe führt an der Bank im Park vorbei, auf welcher Allan einschlief. Nun werden die Realitäten wieder getauscht. Der Sarg und seine Träger lösen sich auf. Der auf

der Bank sitzende Allan erwacht wieder.

Der alte Diener naht. Er trägt mehrere Brecheisen und einen Hammer mit sich. Allan beobachtet, wie der Diener zum Friedhof hinter der Kirche geht und dort ein Grab öffnet. Allen eilt zu ihm, hilft ihm. Es ist das Grab von Marguerite Chopin.



Die Überreste des Vampirs.

Schwarze Wolken beginnen den Vollmond zu verdecken, als sie schließlich den Deckel des Sarges abnehmen und dann eine Lampe hinablassen, um die Überreste des Vampirs zu sehen. In dem Sarg liegt die alte Frau, sehr lebendig aussehend, als ob sie nur schlief.

Der alte Diener nimmt die Brechstange und plaziert sie über dem Herzen Marguerite Chopins. Dann stößt er zu.

Dreyer zeigt nun nur noch die dunklen, schweren Wolken, welche den Vollmond verdecken, während wir wie aus weiter Ferne die metallischen Schläge des Vorschlaghammers hören. Wider Erwarten zeigt uns

Dreyer dann jedoch, wie Allan Grey den schweren Hammer auf den Kopf des Brecheisens niedergehen läßt, welches mit jedem Schlag weiter in den Körper eindringt.

Diese Sequenz wurde in Deutschland schwer zensiert.

Bemerkenswert ist hier, daß **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** mit einer Tradition bricht, indem der Vampir hier mit einer eisernen Brechstange gepfählt wird, anstelle wie gewohnt mit Hilfe hölzerner Pflöcke.

Schließlich ereilt der wahre Tod auch den Vampir. Marguerite Chopin verwandelt sich in ein Skelett und die dunklen Wolken geben den Mond wieder frei.

Im Schloß setzt sich Léone in ihrem Bett auf.

„Ich fühle mich stark, meine Seele ist frei.“, sagt sie, während ein Lächeln ihre Lippen zu umspielen scheint.

Als Allan und der Diener den Sarg des Vampirs wieder verschließen, nimmt Léone ihren letzten Atemzug und stirbt.

Die Besinnlichkeit dieser Szene wird plötzlich von den Klängen eines Banjos unterbrochen. Der Holzbeinige spielt ein fröhliches Liedchen, der Doktor sitzt neben ihm und pafft eine Pfeife.

Doch diese Fröhlichkeit ist nur von kurzer Dauer. Es beginnt zu donnern und zu blitzen. Vor dem Fenster des Zimmers erscheinen geisterhafte Gitterstäbe, ähnlich jenen eines Gefängnisses. Das riesige Gesicht des ermordeten Schloßherren starrt die beiden Vampirhelfer an. Jetzt, da der Vampir tot ist, kommt der Geist des Vaters zurück. Der Soldat liegt alsbald tot auf der Treppe. Der Doktor flieht.

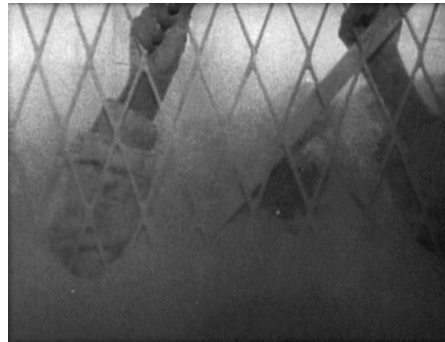
Allans Traum schien die Wirklichkeit zu zeigen, denn er dringt in das Haus des Doktors ein und findet dort tatsächlich Gisèle als Gefangene. Er befreit sie und flieht mit ihr zu einem Boot, mit welchem sie über den Fluß übersetzen.

Die Flucht des Arztes endet bei einer Mühle. Er betritt sie, erkundet sie. Als eine Gittertür hinter ihm in ihr Schloß fällt, ist er eingeschlossen. Der Müller setzt die Mühle in Gang und der Arzt ertrinkt in einer Sturzflut aus Mehl.

Den langsamen Tod des Doktors und die Überfahrt Allans und Gisèles setzt Dreyer in Form häufig alternierender Einstellungen in Szene. Er schneidet häufig zwischen den beiden Schauplätzen hin und her, verweilt bei jedem nur wenige Sekunden. Hier wechseln sich nicht nur die Bilder ab, nein auch die Musik macht diese Schnitte mit. Als Allan und Gisèle schließlich durch den Nebel hindurch am sonnendurchfluteten anderen Ufer anlangen, zeugen in der Mühle nur noch die aus einem Berg von Mehl herausragenden und in das Gitter der Tür geklammerten Hände des Doktors von dessen Schicksal. Auch hier setzte die deutsche Zensur massiv die Schere an; der Todeskampf des Doktors wurde in der deutschsprachigen Fassung um 36 Sekunden gekürzt.



Allan und Gisele fliehen über den Fluß ...



... während der Doktor im Trockenem ertrinkt.

Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932) sollte seinen Schöpfer wieder auf die Straße des Erfolges zurückführen und finanziell auf eigene Beine stellen. Doch genau das Gegenteil passierte.

Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932) floppte derart, daß er alle unerfreulichen Entwicklungen nach *La passion de Jeanne d'Arc (1928)* diesbezüglich deutlich übertrumpfte. Dreyers Gesellschaft, die Carl Theodor Dreyer Filmproduktion, ging umgehend pleite. Dreyers Karriere schien beendet, Dreyer selbst verlor den Glauben an seine Fähigkeiten als Filmemacher.

Er widmete sich fortan wieder dem Journalismus. Er unterstützte lediglich Jean-Paul Paulin als namentlich nicht erwähnter Co-Regisseur bei dessen ebenfalls kommerziell erfolglosem Drama *L'esclave blanc (1936)*. Als einzige eigenständige Arbeit während der ersten zehn Jahre nach **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** drehte Dreyer die 12-minütige Dokumentation *Mødrehjælpen (1942)*. Erst ein Jahr später wagte er sich inmitten des von den Nazis besetzten Dänemarks wieder an einen Spielfilm heran: **Vredens dag (1943)**.

Erst drei Jahrzehnte nach Dreyers Tod, kurz vor Ende des 20. Jahrhunderts, wurde **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** als Schmuckstück des europäischen Kinos und als Klassiker des Horrorfilms wiederentdeckt.

Wenn wir uns den Film heute ansehen und die mangelhafte Qualität von Bild und Ton ignorieren, machen wir eine interessante Erfahrung. Es verwundert nämlich, daß der Film bereits am 6. Mai 1932 uraufgeführt wurde. Denn **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** ist voll von Erzählweisen, welche für die 30er Jahre absolut untypisch waren und erst drei bis vier Jahrzehnte später ihren Weg in den Mainstream des Filmemachens fanden.

Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932) könnte leicht als typisches Werk der späten 60er Jahre durchgehen, als Kind jener filmischen Entwicklung, aus welchem Regisseure Francis Ford Coppola oder Filme wie Roger Cormans LSD-Epos *The Trip (1967)* hervorgingen. Es wird uns schwer fallen, einen Film zu finden, welcher ähnlich kompromisslos progressiv ist wie **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)**. Und auch wenn sich unsere Sehgewohnheiten inzwischen Dreyers Vision eines unterkühlten, unpersönlichen und emotionslosen Horrors stark angenähert haben, wird **Vampyr: Der Traum des Allan Grey**

(1932) wohl auf immer ein außergewöhnlicher Film bleiben, welcher sich nicht scheut, sein Publikum in Scharen in die Flucht zu schlagen. Es ist nicht leicht, **Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)** durchzustehen, zumindest für unvorbereitete Zuschauer. Nach dem Lesen dieses Kapitels sind Sie nun jedoch eingeweiht und falls Sie sich zu den Cineasten unter den Freunden des gepflegten Grusels zählen, sollten Sie sich den künstlerischsten und wichtigsten Flop der Geschichte des Horrorfilms auf gar keinen Fall entgehen lassen.

Index

- Étrange aventure de David Gray, L' . . . *siehe* Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)
- 2000 Maniacs (1964) 249
- 28 Days Later (2002) 589
- Abbot and Costello Meet Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1953) 614
- Abbot and Costello Meet The Killer, Boris Karloff (1949) 614
- Abbott and Costello Meet (1948) 246 f.
- Abbott and Costello Meet the Invisible Man (1951) 625
- Aberglaube in Vergangenheit und Gegenwart, Der *siehe* Häxan (1922)
- Abominable Dr. Phibes, The (1971) 305
- Addams Family, The (1991) 276
- Adventures of David Gray . . *siehe* Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)
- Adventures of Ichabod and Mr. Toad, The (1949) 199
- Aelita (1924) **277**, 278
- Aelita: Der Flug zum Mars . . . *siehe* Aelita (1924)
- Aelita: Queen of Mars . . *siehe* Aelita (1924)
- Algol (1920) 109, **109**
- Alice's Spooky Adventure (1924) **273**
- Alien (1979) . . . 2, 4, 151, 241, 243 f., 255 f., 626
- Alien vs. Predator (2004) 595
- Alien: Resurrection (1997) 250, 642
- Alligator People, The (1959) 636
- Along the Moonbeam Trail (1920) **113**
- Alonzo the Armless . . *siehe* Unknown, The (1927)
- Alraune (1918,I) **78**, 79
- Alraune (1918,II) **79**
- Alraune (1928) 118, 338, **417**, 418, 479
- Alraune (1930) 418, 479, **479**
- Alraune (1952) 479
- Alraune die Henkerstochter, genannt die Rote Hanne *siehe* Alraune (1918,I)
- Altered States (1980) 619
- Amazing Transparent Man, The (1960) 405, 568
- American Werewolf in London, An (1981) 405
- Amityville 3-D (1983) 469
- Andalusian Dog, The . *siehe* Chien andalou, Un (1928)
- Andalusischer Hund, Ein *siehe* Chien andalou, Un (1928)
- Anita (1920) 113, **113**
- Ape, The (1928) **418**
- Army of Darkness (1993) 248
- Arsenic and Old Lace (1941) 559
- At the Sign of the Jack O'Lantern (1922) **195**
- Au secours (1923), 223, **223**, 226
- Auberge ensorcelée, L' (1897) **45**
- Avenging Conscience, The (1912) 445
- Avenging Conscience, The (1914) 55, **55**
- Avenging Conscience: Thou shalt not Kill, The . *siehe* Avenging Conscience, The (1914)
- Büchse der Pandora, Die (1928) **421**
- Babes in the Woods (1925) **313**
- Bad Taste (1987) 248
- Balao (1913) 53, **53**, 59, 380
- Balao the Demon Baboon . . *siehe* Balao (1913)
- Balao, ou des pas au plafond *siehe* Balao (1913)
- Barton Mystery, The (1920) **113**
- Basilisk, The (1914) **56**
- Bat Whispers, The (1930) . 317, 332 f., 441, **465**, 466–468, 471–474, 476 f., 495
- Bat, The (1926) . 317, 333, **333**, 370, 466 f., 473
- Bat, The (1959) 333
- Beast from 20,000 Fathoms, The (1953) 281
- Beast with Five Fingers, The (1946) . . . 276
- Beast With Five Fingers, The (1946) . . 559, 769
- Behind the Curtain (1924) **273**
- Belle et la bête, La (1946) 304
- Bells, The (1913) **54**

- Bells, The (1926) . 331, **331**, 332, 337, 427, 707
- Bells, The (1931) **707**
- Between Two Worlds (1944) 483
- Between Worlds *siehe* Müde Tod, Der (1921)
- Beyond Re-Animator (2003) 641
- Beyond the Wall *siehe* Müde Tod, Der (1921)
- Bildnis des Dorian Gray, Das (1917) . . . **78**
- Billy Gets Married *siehe* Haunted Honeymoon, The (1925)
- Bishop of the Ozarks, The (1923) **224**
- Black Box, The (1915) 59, **59**, 61
- Black Cat, The (1934) 496
- Black Christmas (1974) 553
- Black Pearl, The (1928) **418**
- Black Shadows (1920) 113, **113**
- Black Waters (1929) 427, **427**, 761
- Blackenstein (1972) 604
- Blacula (1972) 152
- Blade af Satans bog (1921) 773 f.
- Blade af Satans Bog (1921) 127, **127**
- Blair Witch Project, The (1999) . . . 25, 193, 242
- Blind Bargain, A (1922) 196, **196**, 197
- Blood Feast (1963) . . . 249 f., 252, 256, 389, 394
- Blood Feast 2: All U Can Yeat (2002) . . 249
- Blood for Dracula (1974) 604
- Blood of a Poet, The *siehe* Sang d'un poète, Le (1930)
- Blood of Frankenstein (1970) 732
- Bluebeard (1944) 118, 496, 568
- Blut eines Dichters, Das . . . *siehe* Sang d'un poète, Le (1930)
- Bonzolino (1924) **273**
- Brain of Blood (1972) 732
- Bride of Frankenstein (1935) 405, 442, 496, 592 f., 606, 641, 656, 683
- Bride of Frankenstein, The (1935) 607
- Bride of Re-Animator (1990) 641
- Bride, The (1985) 607 f.
- Brides of Dracula (1960) 150
- Bucklige und die Tänzerin, Der (1920) 114, **114**, 172
- Bucklige von Notre Dame, Der *siehe* Hunchback of Notre Dame, The (1923)
- Bud Abbott and Lou Costello Meet Frankenstein (1948) 596 f.
- Buffy the Vampire Slayer (1992) 153
- Buster's Spooks (1929) **428**
- Cabinet de Méphistophélès, Le (1897) . . **45**
- Cabinet des Dr. Caligari (1919) . . . 666, 768
- Cabinet des Dr. Caligari, Das (1919) 35, 64, 82, **85**, 86 f., 89, 92, 95–99, 108 f., 118, 120–122, 127, 131–133, 135, 157 f., 161, 195, 201, 261, 265, 268, 274, 277, 338, 341, 372, 419, 445, 589
- Cabinet of Dr. Caligari, The . . *siehe* Cabinet des Dr. Caligari, Das (1919)
- Cagliostro *siehe* Graf von Cagliostro, Der (1920), *siehe* Graf Cagliostro (1929)
- Cagliostro (1928) **419**
- Call from the Dead (1915) **61**
- Cannibal Holocaust (1979) 17
- Cardboard Box, The (1923) **224**
- Castle of Doom . *siehe* Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)
- Cat and the Canary, The (1927) . . 226, 317, 333, **367**, 368, 370–372, 374–377, 379, 399, 419, 432, 467, 471, 480
- Cat and the Canary, The (1939) 376
- Cat and the Canary, The (1979) 376
- Cat Creeps, The (1930) 376, 467, 480, **480**, 481, 520
- Cat Creeps, The (1946) 686
- Cat People (1942) 53
- Cat's Nightmare, A . . . *siehe* Cat's Out, The (1931)
- Cat's Nightmare, The . *siehe* Cat's Out, The (1931)
- Cat's Out, The (1931) **708**
- Cavalier's Dream, The (1898) **45**
- Chamber of Horrors, The . *siehe* Conscience (1912)
- Chien andalou, Un (1928) 391, **391**, 392–398, 413, 416, 747
- Chien andalou, Un (1928) 485
- Children of the Damned (1963) 285
- Chinese Parrott, The (1927) . . **377**, 378, 400
- Chronicle of the Gray House, The *siehe* Zur Chronik von Grieshuus (1923)
- Chute de la maison Usher, La (1928) . . . 37, 392, **409**, 412–416, 419
- City Under the Sea, The (1965) 636 f.
- Clay *siehe* Körkarlen (1920)
- Coffin Maker, The (1928) **419**, 648
- Colour Me Blood Red (1965) 249
- Conscience (1912) 51, **51**
- Corpse Vanishes, the (1942) 732
- Countess Dracula's Orgy of Blood (2004) 617
- Creature from the Black Lagoon, The (1954) 59

- Creeping Shadows (1931) 708, **708**
 Crimson Stain Mystery, The (1916) .59, **75**,
 76
 Curse of Frankenstein, The (1957) . . . 4, 71,
 245, 597 f., 602
 Curse of Frankenstein. The (1957) 257
 Curse of the Fly (1965) 630 f., 634
 Curucu: Beast of the Amazon (1956) . . 745
- Dämon der Frauen, Der . . . *siehe* Rasputin:
 Dämon der Frauen (1930)
 Damnation du Docteur Faust (1904) **46**
 Dance of Death . . . *siehe* Totentanz (1919)
 Dangerous Affair, A (1931) **708**
 Danse Macabre (1922) **197**
 Dante's Inferno (1924) **273**, 274, 761
 Dark Castle, The *siehe*
 Hund von Baskerville: Das dunkle
 Schloß, Der (1915)
 Dark Mirror, The (1920) **113**
 Daughter of Dr. Jekyll (1957) 118, 568,
 614 f.
 Daughter of Evil *siehe* Alraune (1930)
 Daughter of the Dragon (1931) . . . 708, **708**
 Dawn of the Dead (1978) . 2, 255, 389, 638
 Day of the Dead (1985) 639 f.
 Death *siehe* Gevatter Tod (1921)
 Deep Blue Sea (1999) 59
 Dementia (1955) 732
 Der Schatten des Meeres (1912) **52**
 Destiny *siehe* Müde Tod, Der (1921)
 Devil's Circus, The (1926) 192
 Devil's Manor, The *siehe* Manoir du diable,
 Le (1896)
 Devil, The (1921) **126**
 Die Nibelungen (1924) 555
 Docteur Tube, Le . . . *siehe* Folie du Docteur
 Tube, La (1915)
 Doctor Mabuse . . . *siehe* Dr. Mabuse (1922)
 Doctor X (1931) 496, 656
 Doctor X (1932) 226, 752
 Doktor Gift . . . *siehe* Last Performance, The
 (1929)
 Dollar-a-Year-Man, The (1921) **126**
 Don Juan et Faust (1922) **198**
 Dorfgolem, Der (1921) **127**
 Dr. Cyclops (1940) 634 f.
 Dr. Hallin (1921) **126**
 Dr. Heckle and Mr. Hype (1980) 620
 Dr. Jekyll and Hyde ... Together Again (1982)
 620
 Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1908) **46**, 48
 Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1910) **48**
 Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1912) **51**
 Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1914) **102**
 Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920) . . **102**, 201,
 307, 332, 446, 558, 579, 676, 695,
 754
 Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920,I) **99**,
104–106, 107 f., 589, 610 f.
 Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920,II) 107, **107**,
 611
 Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1925) **313**
 Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931) .611 f., 623,
 673, 675–677, 679 f., 683–685, 689,
 692, 703–705, 707 f., 715, 754
 Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1932) 717
 Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1941) . . . 612, 705
 Dr. Jekyll and Mr. Hyde Rock 'n' Roll Mu-
 sical, The (2003) 622
 Dr. Jekyll and Ms. Hyde (1995) 621
 Dr. Jekyll and Sister Hyde (1971) 618
 Dr. Jekyll und Mr. Hyde *siehe* Dr. Jekyll and
 Mr. Hyde (1931)
 Dr. Jekyll y el Hombre Lobo (1971) . . . 617
 Dr. Jekylls Dungeon of Death (1980) . . 620
 Dr. Mabuse (1922) 108, 197, **197**, 198, 272,
 555
 Dr. Palmers unheimliches Haus *siehe*
 Monster, The (1925)
 Dr. Phibes Rises Again (1972) 305
 Dr. Pyckle and Mr. Pryde (1925) . 313, **313**,
 610
 Drácula (1931) . .519, **519**, 520 f., 523–532,
 534 f., 707, 752
 Drácula contra Frankenstein (1972) . . . 604
 Dracula . . *siehe* Nosferatu: Eine Symphonie
 des Grauens (1922)
 Dracula (1921, I) 490
 Dracula (1921, II) 490
 Dracula (1921,I) **128**
 Dracula (1921,II) **128**
 Dracula (1930) 63, 108,
 148 f., 169, 176, 341, 355, 363 f.,
 375, 405, 436, 439 f., 461, 489, **489**,
 490, 494–497, 499–506, 508 f., 511,
 516 f., 519 f., 523–535, 553, 646–
 650, 654, 658, 663, 672, 675, 679,
 705, 707, 715, 717, 723, 736, 748,
 751, 756 f., 767 f.
 Dracula (1958) . . . 45, 149 f., 245, 257, 435,
 511
 Dracula (1979) 153
 Dracula (1992) 16, 144–146, 153, 167, 172,
 257, 443, 503 f.
 Dracula vs. Billy the Kid (1965) 338
 Dracula vs. Frankenstein (1970) 603

- Dracula's Daughter (1936) . . 148, 510, 514, 677, 685
- Dracula: Dead and Loving It (1995) . . . 169, 246
- Dracula: Prince of Darkness (1966) . . . 149–151, 163
- Driller Killer (1979) 256
- Drums of Jeopardy (1931) **708**
- Drums of Jeopardy, The (1923) . . . 224, **224**
- Dunkle Schloß, Das *siehe* Hund von Baskerville: Das dunkle Schloß, Der (1915)
- Dust of Egypt, The (1915) **61**
- Edgar Allan Poe's Tales of Terror (1962) 559
- Edge of Sanity (1988) 620 f.
- Eerie Tales . *siehe* Unheimliche Geschichten (1919)
- Ein seltsamer Fall (1914) . . **57**, 78, 102, 610
- Eine Nacht des Grauens *siehe* Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)
- Elegable Kuperus . . . *siehe* Nachtgestalten (1920)
- Elephant Man, The 35
- Ella Lola, á la Trilby (1898) **45**, 576
- End of the World . . *siehe* Fin du monde, La (1930)
- Enemies of Women . . *siehe* Vendetta (1922)
- Eraserhead (1975) . . . 4, 395, 397, 419, 748
- Ercole al centro della terra (1961) 315
- Ercole al centro della Terra (1961) 151
- Eugénie (1970) 254
- Evil Dead 2: Dead by Dawn (1987) 276
- Evil Dead II: Dead by Dawn, The (1987) 10
- Evil Dead II: Dead by Dawn, The (1987) 248
- Evil Dead, The (1982) . . 9, 229, 247 f., 256, 582
- Evil of Frankenstein, The (1964) 599
- Exorcist, The (1973) 71, 193, 254, 469
- Expériences érotiques de Frankenstein, Les (1972) 604
- Faker, The (1929) **429**
- Fall of the House of Usher, The *siehe* Chute de la maison Usher, La (1928)
- Fall of the House of Usher, The (1928) 419, **419**, 420
- Fall of the House of Usher, The (1960) 409, 416
- Fall of the Louse of Usher, The (2002) . 409
- Fantôme du Moulin-Rouge, Le (1925) . **313**, 314
- Fantasma dell'opera, Il (1998) 312
- Faust . *siehe* Faust: Eine deutsche Volkssage (1926)
- Faust (1922,I) **198**
- Faust (1922,II) **198**
- Faust (1927) **377**
- Faust (1960) 557
- Faust: A German Folk Legend . *siehe* Faust: Eine deutsche Volkssage (1926)
- Faust: eine deutsche Volkssage (1926) . 172
- Faust: Eine deutsche Volkssage (1926) 108, 315, **319**, 320, 324, 327–330, 338, 368 f., 372, 403, 445
- Fearless Vampire Killers, The (1967) . . 247, 503, 515
- Felix the Cat Switches Witches (1927) . **378**
- Figlia di Frankenstein, La (1971) 603 f.
- Fin du monde, La (1930) **481**
- Firestarter (1984) 633 f.
- Five Sinister Stories *siehe* Unheimliche Geschichten (1919)
- Flesh for Frankenstein (1973) 604 f.
- Fly 2, The (1989) 633 f.
- Fly, The (1958) 626–631, 634
- Fly, The (1986) 631–633
- Fly, The (2005) 628
- Flying Dutchman, The (1923) **224**
- Fog, The (1980) 9
- Folie du Docteur Tube, La (1915) **64**
- Fools in the Dark (1924) **277**
- Forbidden Love *siehe* Freaks (1932)
- Frankenstein (1910) . . . 48, **48**, 49, 51, 444, 589, 591, 646, 648
- Frankenstein (1931) 56, 63, 96, 122, 148, 241, 317, 334, 375, 405, 441 f., 447, 592 f., 606, 645 f., 648, 650–656, 658 f., 662 f., 666 f., 671–673, 704 f., 707, 709, 711, 715, 717 f., 751 f., 754, 760, 766, 769
- Frankenstein (1973) 256
- Frankenstein (1994) 609
- Frankenstein and the Monster from Hell (1974) 602
- Frankenstein and the Monster From Hell (1974) 602
- Frankenstein Created Woman (1967) . . 600
- Frankenstein Meets the Wolf Man (1943) 246, 595
- Frankenstein Must Be Destroyed (1969) 601 f., 606
- Frankenstein Unbound (1990) 608 f.
- Frauenfeinde *siehe* Vendetta (1922)
- Freaks (1932) 35, 379, 400, 713, 715–717, 721, 723–727,

- 730–733, 736 f., 743–749, 752, 777
 Freddy vs. Jason (2003) 595
 Friday the 13th (1980) 248, 255, 258 f.
 Fright Night (1985) 153, 255
 From Dusk Till Dawn (1995) 154
 Fuhrmann des Todes, Der . . . *siehe* Körkarlen
 (1920)
 Fun House, The (1977) 255
 Further Mysteries of Dr. Fu-Manchu, The
 (1923) 273
 Further Mysteries of Dr. Fu-Manchu, The
 (1924) 223

 Galaxina (1980) 732
 Gato y el canario, El . . . *siehe* Voluntad del
 muerto, La (1930)
 Geheimnis des Dr. Mirakel, Das *siehe* Mur-
 ders in the Rue Morgue (1932)
 Geheimnisvolle Spiegel, Der (1928) . . . 420
 Genuine (1920) 109, 109
 Gesetz des Kongo, Das *siehe* West of
 Zanzibar (1928)
 Gespenster im Schloß . . . *siehe* Cat and the
 Canary, The (1927)
 Gevatter Tod (1921) 126
 Ghost Breaker, The (1922) . . . 198, 199, 419
 Ghost of Frankenstein (1942) 594, 684
 Ghost of Tolston's Manor, The (1923) . 224
 Ghost Train, The (1931) 709
 Ghost Walks, The . . *siehe* Dangerous Affair
 (1931)
 Glöckner von Notre Dame, Der *siehe*
 Hunchback of Notre Dame, The
 (1923)
 Go and Get It (1920) 112, 112, 286
 Gojira (1954) 281
 Gojira tai Hedora (1971) 603
 Golem's Last Adventure, The *siehe*
 Dorfgolem, Der (1921)
 Golem, Der (1914) 56, 56, 117, 445
 Golem, The *siehe* Golem,
 Der (1914), *siehe* Golem: Wie er
 in die Welt kam, Der (1920)
 Golem: How He Came Into the World *siehe*
 Golem: Wie er in die Welt kam,
 Der (1920)
 Golem: Wie er in die Welt kam, Der (1920)
 56, 108, 115, 116–118, 120–123,
 132, 135, 157, 261, 265, 334, 418,
 445, 668
 Golem: Wie er in die Welt kam, Der (1929)
 133
 Golems letzte Abenteuer, Des *siehe*
 Dorfgolem, Der (1921)
 Goofy Ghosts (1928) 420
 Gorilla, The (1927) 378
 Gorilla, The (1930) 378, 419, 482, 482
 Gorilla, The (1939) 378
 Gothic (1986) 34
 Graa Dame, Den (1909) 47, 47, 57
 Graf Cagliostro (1929) 428, 428, 431
 Graf von Cagliostro, Der (1920) . . 113, 113
 Gran amor del Conde Drácula, El (1970) 617
 Green Archer, The (1925) 314, 314
 Green Archer, The (1940) 314
 Gremlins (1984) 241
 Grey Dame, The . . . *siehe* Graa Dame, Den
 (1909)
 Grey Lady, The *siehe* Graa Dame, Den
 (1909)
 Grinsende Gesicht, Das (1921) 127
 Hänsel und Gretel (1924) 277
 Häxan (1922) 177,
 179 f., 184, 186–190, 192 f., 195,
 217, 245, 251, 315, 327, 429, 774
 Höllische Macht, Die (1922) 201
 Habeas Corpus (1928) 420
 Halloween (1978) 248, 553
 Hallucination d'alchimiste, L' (1897) . . 45
 Hand, The (1981) 276
 Hands of a Stranger, The (1962) 276
 Hands of Orlac, The . . . *siehe* Orlacs Hände
 (1924)
 Hansel and Gretel . *siehe* Hänsel und Gretel
 (1924)
 Hansel and Gretel (1923) 224
 Haunted Castle, The *siehe* Manoir
 du diable, Le (1896), *siehe* Schloß
 Vogelöd (1921)
 Haunted Castle, The (1897) 45
 Haunted Castle, The (1922) 199
 Haunted Hills, The (1924) 277
 Haunted Honeymoon, The (1925) 314
 Haunted House . *siehe* Haunted House, The
 (1925), *siehe* Haunted House, The
 (1929)
 Haunted House, The (1921) 126
 Haunted House, The (1922) 199
 Haunted House, The (1925) 314
 Haunted House, The (1928) . . . 420, 429 f.
 Haunted House, The (1929) . . 429, 429, 433
 Haunted Spooks (1920) 113, 113, 370
 Haus des Dr. Gaudeamus, Das (1921) . . 127
 Head of Janus, The . . . *siehe* Januskopf, Der
 (1920)
 Headless Horseman, The (1922) 199
 Heksen *siehe* Häxan (1922)

- Hell-O-Vision (1936) 745
 Hellraiser (1987) 250
 Henry: Portrait of a Serial Killer (1986) 238, 553
 Hexe, Die *siehe* Häxan (1922)
 Hexen bis auf's Blut gequält (1969) 21, 185, 251 f., 254
 Hilde Warren und der Tod (1917) . **78**, 82 f., 86, 131
 Hills Have Eyes, The (1977) 255
 Hindu Tombstone, The *siehe* Indische Grabmal, Das (1921)
 His Brother's Keeper (1920) **114**
 His Egyptian Affinity (1915) **61**
 Hollow Man (2000) 625 f.
 Homunculus (1916) **76**, 77, 108
 Horror of Frankenstein, The (1970) 601
 Hot Water (1924) **278**
 Hound of the Baskervilles, The . *siehe* Hund von Baskerville, Der (1914), *siehe* Hund von Baskerville: Das einsame Haus, Der (1914), *siehe* Hund von Baskerville: Das unheimliche Zimmer, Der (1915), *siehe* Hund von Baskerville, Der (1929)
 Hound of the Baskervilles, The (1921) 128, **128**
 Hound of the Baskervilles, The (1931) . **709**
 House of 1000 Corpses (2003) 748
 House of Dracula (1945) 596
 House of Frankenstein (1944) 246, 496, 595 f., 667
 House of Horror (1929) 192
 House of Horror, The (1929) 430, **430**
 House of Secrets, The (1929) **430**
 House of Silence . . *siehe* Silent House, The (1929)
 House on Haunted Hill (1959) 59, 367
 House Without Doors or Windows, The *siehe* Haus des Dr. Gaudeamus, Das (1921)
 Human Sparrows . . . *siehe* Sparrows (1926)
 Hunchback and the Dancer, The *siehe* Bucklige und die Tänzerin, Der (1920)
 Hunchback of Notre Dame, The (1923) 110, **207**, 210 f., 215–217, 219, 221, 225 f., 292 f., 308, 311, 313, 316, 372, 399, 401, 403, 408, 446, 494, 498, 754
 Hunchback of Notre Dame, The (1939) 216, 261
 Hunchback of Notre Dame, The (1956) 216
 Hunchback of Notre Dame, The (1982) 216
 Hund von Baskerville, Der (1914) . . 47, **57**, 60, 78, 86, 445
 Hund von Baskerville, Der (1929) 431, **431**
 Hund von Baskerville: Das dunkle Schloß, Der (1915) **60**
 Hund von Baskerville: Das einsame Haus, Der (1914) **57**, 60
 Hund von Baskerville: Das unheimliche Zimmer, Der (1915) 60, **60**, 61
 Hund von Baskerville: Die Sage vom Hund, Der (1915) **61**
 Hunger, The (1983) 153, 285, 504
 Hypnotist, The *siehe* London After Midnight (1927)
 I Bury the Living (1958) 405
 I Saw What You Did (1965) 344
 I Spit on Your Grave (1978) 255
 I Walked with a Zombie (1943) 53
 Idle Hands (1999) 276
 Illusion *siehe* Last Performance, The (1929)
 Ilsa: She-Wolf of the SS (1974) 637 f.
 Im Schatten des Meeres . *siehe* Schatten des Meeres, Der (1912)
 Imaginary Voyage, The *siehe* Voyage imaginaire, Le (1925)
 In the Shadow of the Sea *siehe* Schatten des Meeres, Der (1912)
 Indian Tomb, The . *siehe* Indische Grabmal, Das (1921)
 Indische Grabmal, Das (1921) **125**
 Inferno (1980) 254
 Ingagai (1930) 482
 Ingagi (1930) **482**
 Interplanetary Revolution . *siehe* Mezhpplanetnaya revolutsiya (1924)
 Interview with the Vampire (1994) 13
 Invisible Agent, The (1942) 624, 684
 Invisible Man (1933) 622
 Invisible Man Returns, The (1940) 623
 Invisible Man's Revenge, the (1944) 686
 Invisible Man's Revenge, The (1944) . . 496, 624
 Invisible Man, the (1933) 496
 Invisible Man, The (1933) 405, 622 f., 625 f., 631, 684
 Invisible Woman, The (1940) 623 f.
 Island of Lost Souls (1933) 725
 It
 The Terror from Beyond Space (1958), 151
 It Came from Beneath the Sea (1955) . 281, 496
 Itching Palms (1923) **224**
 Janus Head, The *siehe* Januskopf, Der

- (1920)
- Janus-Faced . . . *siehe* Januskopf, Der (1920)
- Januskopf, Der (1920) 108, **108**, 114, 172–174, 490, 492, 610 f.
- Jaws (1975) 485
- Jesse James Meets Frankenstein's Daughter (1965) 338
- Johann, the Coffinmaker *siehe* Coffin Maker, The (1928)
- Jorinde and Joringel *siehe* Jorinde und Joringel (1920)
- Jorinde und Joringel (1920) 113, **113**
- Juif polonais, Le (1931) **708**
- Jurassic Park (1993) 281 f., 457
- Körkarlen (1920) **111**, 112, 179
- Kabinett des Dr. Caligari, Das *siehe* Cabinet des Dr. Caligari, Das (1919)
- King Kong (1933) 53, 281 f., 656, 727, 752, 761, 770
- King of the Wild (1931) **709**, 711
- King of the Zombies (1941) 722
- Kyören no onna shishô (1926) 333, **333**
- Laboratory of Mephistopheles, The . . . *siehe* Cabinet de Méphistophélès, Le (1897)
- Last Call, The *siehe* Last Performance, The (1929)
- Last House on the Left (1972) 254 f.
- Last Moment, The (1923) **224**
- Last Performance, The (1929) 431, **431**, 432
- Last Warning, The (1929) . . . 432, **432**, 456
- Laughing Man, The *siehe* Man Who Laughs, The (1928)
- League of Extraordinary Gentlemen, The (2003) 625
- Leaves from Satan's Book . . . *siehe* Blade of Satans Bog (1921)
- Legally Dead (1923) **225**
- Leopard Lady, The (1928) **420**, 752
- Letzte Warnung, Die . . *siehe* Last Warning, The (1929)
- Life Without a Soul (1915) 77
- Life Without Soul (1915) 62, **62**, 63 f.
- Light Within, The *siehe* Müde Tod, Der (1921)
- Lightning Warrior, The (1931) 711, **711**
- Liliom (1930) **483**
- Liliom (1933) 483
- Lilith and Ly *siehe* Lilith and Ly (1919)
- Lilith und Ly (1919) 78, **82**, 83, 131
- Limping Man, The *siehe* Creeping Shadows (1931)
- Little Red Riding Hood *siehe* Petit chaperon rouge, Le (1929)
- Little Red Riding Hood (1922,I) **199**
- Little Red Riding Hood (1922,II) **199**
- Little Red Riding Hood (1922,III) **199**
- Little Red Riding Hood (1925,I) **314**
- Little Red Riding Hood (1925,II) **314**
- Little Red Schoolhouse, The (1923) . . . **225**
- Live Mummy, The (1915) **62**
- Lola *siehe* Without a Soul (1916)
- London After Midnight (1927) . . . 147, 222, 357, **357**, 358, 363–365, 369, 377, 379, 419, 422, 462, 491, 519, 748
- Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring, The (2001) 112, 269
- Lost Boys, The (1987) 153
- Lost Highway (1997) 35, 419
- Lost Whirl, The (1928) **420**
- Lost World, The (1925) 112, 272, 281, **281**, 282, 284, 286 f., 290 f., 313, 336, 372, 380, 420, 427, 446, 460, 462
- Lost World, The (1960) 282, 289
- Lost World: Jurassic Park, The (1993) . 282
- Loulou *siehe* Büchse der Pandora, Die (1928)
- Loupe-garou, Le (1923) **225**
- Love's Mockery *siehe* Januskopf, Der (1920)
- Love-Mad Tutoress, The . . *siehe* Kyören no onna shishô (1926)
- Lunatics, The . . . *siehe* Système du Docteur Goudron et du Professeur Plume, Le (1912)
- Lust for a Vampire (1971) 152
- M (1931) . 550 f., **551**, 552 f., 555–559, 566, 568, 570, 573, 707
- M: Eine Stadt sucht einen Mörder . *siehe* M (1931)
- Mörder unter uns *siehe* M (1931)
- Müde Tod, Der (1921) 78, 82, 118, 125, 130, **130**, 131–134, 157, 263–265, 325 f., 392, 445, 555
- Macht der Finsternis, Die . . *siehe* Höllische Macht, Die (1922)
- Maciste all'inferno (1925) 315, **315**
- Maciste all'inferno (1962) 315
- Maciste in der Hölle *siehe* Maciste all'inferno (1925)
- Maciste in der Unterwelt . . . *siehe* Maciste all'inferno (1925)
- Maciste in Hell . . *siehe* Maciste all'inferno (1925)
- Mad Genius, The (1931) 711, **711**, 712

- Mad Ghoul, The (1943) 686
 Mad Love (1935) 276, 559, 724
 Mad Monster Party (1967) 617
 Madness *siehe* Wahnsinn (1919)
 Madness of Dr. Tube, The . . . *siehe* Folie du
 Docteur Tube, La (1915)
 Magic Skin, The *siehe* Slave of Desire
 (1923)
 Magician, The (1926) **333**, 334
 Mains d'Orlac, Les (1960) 276
 Maldición de los Karnstein, La (1963) . 152
 Man from Planet X, The (1951) . . . 568, 615
 Man Who Cheated Life, The . *siehe* Student
 von Prag, Der (1926)
 Man Who Laughs, The . . . *siehe* Grinsende
 Gesicht, Das (1921)
 Man Who Laughs, The (1928) . . . 127, 377,
 399, **399**, 400 f., 403 f., 406–408,
 431 f., 494, 579, 721, 754
 Manhunter (1986) 389
 Maniac (1934) 274, 744
 Mann, der lacht, Der *siehe* Man Who
 Laughs, The (1928)
 Manoir du diable, Le (1896) . **43**, 44 f., 147,
 443
 Manor of the Devil .*siehe* Manoir du diable,
 Le (1896)
 Manor of the Devil, The . . . *siehe* Manoir du
 diable, Le (1896)
 Marihuana (1936) 745
 Mark of Terror . . . *siehe* Drums of Jeopardy
 (1931)
 Mark of the Vampire (1935) 148, 357 f., 684
 Mary Reilly (1996) 101, 621 f.
 Mary Shelley's Frankenstein (1994) 13
 Maschera del demonio, La (1960) 4, 21, 25,
 111, 151, 193
 Masque d'horreur, Le (1912) **52**
 Masque of the Red Death, The (1964) . 409
 Master Mind, The (1920) **114**
 Maze, The (1953) 427
 Memoirs of an Invisible Man (1992) . . . 625
 Mesa of Lost Women (1952) 732
 Metropolis (1926) . 108, 334, **334**, 335, 377,
 418, 551 f., 555–557, 573, 590
 Metropolis (1927) 777
 Mezhpplanetnaya revolutsiya (1924) . . . **278**
 Mighty Joe Young (1949) 287
 Mirakel der Liebe . *siehe* Mirakel der Liebe
 (1926)
 Missing Link, The (1927) **378**
 Missing Mummy, The (1915) **62**
 Missing When the Mummy Cried for Help
 (1915) **62**
 Mockery (1927) **378**
 Money to Burn (1922) **199**
 Monkey's Paw, The (1915) **64**
 Monkey's Paw, The (1923) **225**
 Monster (2003) 553
 Monster Dog, The . . . *siehe* Pet, The (1921)
 Monster of Fate, The . . . *siehe* Golem, Der
 (1914)
 Monster of Frankenstein, The . *siehe* Mostro
 di Frankenstein, Il (1920)
 Monster Show, The . . . *siehe* Freaks (1932)
 Monster, The (1925) . . . 316, **316**, 317, 333,
 371, 466 f., 473, 589 f.
 Monstruos del terror, Los (1970) 617
 Morde in der Rue Morgue *siehe* Murders in
 the Rue Morgue (1932)
 Most Dangerous Game, The (1932) . . . 656,
 677, 752, 761
 Mostro di Frankenstein, Il (1920) . 111, **111**
 Mr. Sardonicus (1961) 333
 Mulholland Dr. (2001) 419
 Mummy Love (1926) **335**
 Mummy's Curse, The (1944) 684
 Mummy's Ghost, The (1944) 496
 Mummy's Hand, The (1940) 726
 Mummy's Tomb, The (1942) 726
 Mummy, The (1932) . . . 108, 205, 405, 722,
 752, 761
 Mummy, The (1959) 206
 Mummy, The (1999) 206
 Murder by the Clock (1931) . 676, 712, **712**
 Murderer's Conscience, The *siehe* Avenging
 Conscience, The (1914)
 Murders in the Rue Morgie (1932) 752
 Murders in the Rue Morgue (1932) 650, 697,
 744, 751–754, 756, 758, 760–764,
 766, 768–770
 My Friend, the Devil (1922) **200**
 Mysteries of Dr. Fu-Manchu, The (1923) **223**,
 226, 273, 447
 Mysteries of India . *siehe* Indische Grabmal,
 Das (1921)
 Mysterious Dr. Fu Manchu, The (1929) **432**,
 484, 708
 Mystery of the Wax Museum (1933) . . 226,
 270, 656, 684, 752
 Mystic Mirror, The *siehe* Büchse der
 Pandora, Die (1928)
 Mystic, The (1925) **315**
 Nacht der Erkenntnis, Die . . . *siehe* Schatten
 (1923)
 Nachtgestalten (1920) **112**, 113 f.
 Narcotic (1932) 744

- Nature's Mistakes *siehe* Freaks (1932)
- Near Dark (1987) 153
- New Adventures of Dr. Fu Manchu, *siehe* Return of Dr. Fu Manchu, The (1930)
- Nibelungen . . . *siehe* Nibelungen, Die (1924)
- Nibelungen, die (1924) 108
- Nibelungen, Die (1924) 198, 271, **271**, 272, 276, 278
- Night of the Living Dead (1968) . 152, 250, 253, 255, 389, 394, 748
- Nightmare on Elm Street 4: The Dream Master, A (1988) 59
- Nightmare on Elm Street, A (1984) 255, 258
- Noche del terror ciego, La (1971) . . . 9, 112
- Nosferatu a Venezia (1986) 176
- Nosferatu the Vampire *siehe* Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)
- Nosferatu: A Symphony of Horror . . . *siehe* Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)
- Nosferatu: A Symphony of Terrors *siehe* Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)
- Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922) 45, 96, 108, 118, 121 f., 128, 133, 135, 146 f., 157 f., **158**, 161, 164, 172–176, 195, 197, 222, 261, 268, 275, 319, 329, 357, 363, 372, 374, 403, 419, 445, 460, 462, 487, 490, 498, 504, 507, 527, 673, 765
- Nosferatu: Phantom der Nacht (1979) . . 13, 146, 176
- Not Against the Flesh . . . *siehe* Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)
- Nutty Professor, The (1963) 616 f.
- Offspring, The (1987) 732
- Old Dark House, The (1932) 656
- Omega Man, The (1971) 149, 589
- On Time (1924) 276, **276**, 277
- One Arabian Night . . *siehe* Sumurun (1920)
- One Exciting Night (1922) . . **200**, 201, 278
- One Glorious Day *siehe* One Glorious Night (1922)
- One Glorious Night (1922) **200**
- One Spooky Night (1923) 225
- Orgía del los muertos, La (1973) 617
- Orlacs Hände (1924) . 108, **274**, 275 f., 278, 724
- Orrori del castello di Norimberga, Gli (1972) 254
- Outward Bound (1930) 483, **483**
- Pandora's Box . . *siehe* Büchse der Pandora, Die (1928)
- Passion of a Woman Teacher, The . . . *siehe* Kyôren no onna shishô (1926)
- Peeping Tom (1959) 334, 551, 553
- Penalty, The (1920) **109**, 110, 196
- Pest in Florenz, Die (1919) . . 78, 82, **82**, 83, 118, 131
- Pet Sematary (1989) 736
- Pet, The (1921) **127**
- Pet, The (1928) 127
- Pete's Haunted House (1926) **335**
- Petit chaperon rouge, Le (1929) **433**
- Phantom Carriage, The . . . *siehe* Körkarlen (1920)
- Phantom Chariot, The *siehe* Körkarlen (1920)
- Phantom City *siehe* Phantom City, The (1928)
- Phantom City, The (1928) **421**, 422
- Phantom der Oper . . . *siehe* Phantom of the Opera, The (1925)
- Phantom der Oper, Das . . *siehe* Phantom of the Opera, The (1925)
- Phantom Melody (1920) **113**, 114
- Phantom of Moulin Rouge, The *siehe* Fantôme du Moulin-Rouge, Le (1925)
- Phantom of Paris, The (1931) 713, **713**, 725, 732
- Phantom of the Opera, The (1925) . . . 226, 291, **291**, 292–296, 307, 311–313, 316 f., 341, 345, 364, 372, 374, 399 f., 408, 431 f., 437, 446, 459, 461, 481, 494, 498, 529
- Phantom of the Opera, The (1943) 292, 312
- Phantom, The (1931) **713**
- Picture of Dorian Gray, The . . *siehe* Portrét Dorian Greja (1915)
- Picture of Dorian Gray, The (1915) **64**
- Picture of Dorian Gray, The (1945) . . . 683
- Plague in Florence, The *siehe* Pest in Florenz, Die (1919)
- Polish Jew, The *siehe* Juif polonais, Le (1931)
- Polizeispitzel von Chicago, Der *siehe* Green Archer, The (1925)
- Portrét Dorian Greja (1915) **64**
- Possession (1981) 256
- Power of Darkness, The . . . *siehe* Höllische Macht, Die (1922)
- Prelude (1927) **378**
- Premature Burial, The (1961) 114
- Prince of Tempters, The (1926) **336**
- Psycho (1960) 4, 222, 238, 248 f., 252, 257, 354, 390, 394, 553, 621

- Puritan Passions (1923) **225**
- Raisins de la mort, Les (1978) 254
- Rasputin, Demon with Wives . *siehe* Rasputin: Dämon der Frauen (1930)
- Rasputin: Dämon der Frauen (1930) . . . **483**
- Raven, The (1915) **64**
- Raven, The (1935) 409
- Raven, The (1963) 559
- Re-Animator (1986) 640 f.
- Reazione a catena (1971) 248, 254, 553
- Reefer Madness (1936) 745, 748
- Resident Patient, The (1921) **128**
- Return of Dr. Fu Manchu, The (1930) . **484**, 708
- Return of the Fly (1959) 629–631
- Revenge of Frankenstein, The (1958) 598 f.
- Revenge of the Zombies (1943) 496
- Revolt of the Robots . . . *siehe* Aelita (1924)
- Rocky Horror Picture Show, The (1975) 606 f.
- Rojo Sangre (2004) 617
- Rosemary's Baby (1968) 78
- Route de Mandalay, La *siehe* Where East is East (1929)
- Sage vom Hund, Die *siehe* Hund von Baskerville: Die Sage vom Hund, Der (1915)
- Salem's Lot (1979) 176
- Sang d'un poète, Le (1930) **484**, 485
- Satanas (1919) **84**, 87, 172
- Savage Intruder (1969) 689
- Savage, The (1926) **336**
- Scared Stiff (1926) **336**
- Scared the Death (1947) 732
- Scary Movie (2000) 246
- Schatten (1923) **221**, 222, 226
- Schatten - Eine nächtliche Halluzination, Die *siehe* Schatten (1923)
- Schatten des Meeres, Der (1912) 52
- Schloß Vogelöd (1921) **126**
- Schloß Vogelöd (1921) 172
- Schloss Vogelöd (1921) 126
- Schock (1977) 254
- Schrecken *siehe* Januskopf, Der (1920)
- Scream (1996) 255, 258
- Scream, Blacula, Scream (1973), 152
- Sea Bat, The (1930) **485**
- Sea's Shadow, The *siehe* Schatten des Meeres, Der (1912)
- Sealed Room, The (1909) **47**, 48, 55
- Secret Witness, The (1931) **713**
- Sei donne per l'assassino (1964) . . 248, 553
- Seltame Geschichte des David Gray, Die *siehe* Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)
- Seven Footprints to Satan (1929) . 192, **429**, 430, 437, 732
- Shadow of the East, The (1924) **278**
- Shadow of the Vampire (2000) 176
- She (1926) **336**
- She Freak (1967) 747
- Sherlock Holmes (1922) **201**
- Sherlock Holmes Faces Death (1943) . . 685
- Shining, The (1980) 416, 474
- Shivering Spooks (1926) **336**
- Show, The (1927) 379, **379**, 435, 716
- Sie tötete in Ekstase (1970) 254
- Sieben Schritte zu Satan *siehe* Seven Footprints to Satan (1929)
- Silence House *siehe* Silent House, The (1929)
- Silence of the Lambs, The (1991) 93, 238 f., 257 f., 389 f., 553
- Silent House, The (1929) **433**
- Singed Wings (1922) **201**
- Sjunde Inseglet, Det (1957) 132
- Skeleton Dance, The (1929) . 429, 433, **433**, 437
- Slave of Desire (1923) **225**
- Sleepy Hollow (1999) 199
- Snuff (1976) 255
- Something Wicked this Way Comes (1983) 732
- Son of Dr. Jekyll (1951) 613
- Son of Dr. Jekyll, The (1951) 613, 615
- Son of Dracula (1943) 148
- Son of Frankenstein (1939) . 121, 266, 332, 593, 600, 606, 680
- Son of Ingagi (1940) 483
- Son of Satan (1924) **278**
- Son of Satan, A. . *siehe* Son of Satan (1924)
- Sorcellerie à travers les ages, La *siehe* Häxan (1922)
- Sorrows of Satan . . *siehe* Sorrows of Satan, The (1926)
- Sorrows of Satan, The (1926) 336, **336**, 337
- Soul of a Monster (1944) 686
- Souls Before Birth *siehe* One Glorious Night (1922)
- Spanish Dracula *siehe* Dracula (1931)
- Sparrows (1926) **337**, 338
- Spectre vert, Le (1929) **436**
- Spider, The (1931) **714**
- Spiral Staircase, The (1946) 473
- Spirit of '23, The (1922) **202**
- Spook Ranch (1925) 317, **317**

- Spook Spoofing (1927) **379**
- Spooks (1922) **202**
- Spooks (1927) **379**
- Spooks Run Wild (1940) 732
- Spuk im Schloß . . . *siehe* Cat and the Canary, The (1927)
- Stark Mad (1929) 434, **434**
- Steinerne Reiter, Der (1923) **225**
- Stone Rider, The *siehe* Steinerne Reiter, Der (1923)
- Story of a Madman . . *siehe* Folie du Docteur Tube, La (1915)
- Strange Adventure of David Gray, The *siehe* Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)
- Stroke of Midnight, The . . . *siehe* Körkarlen (1920)
- Student of Prague, The . . *siehe* Student von Prag, Der (1926)
- Student von Prag (1913) 444
- Student von Prag, Der (1926) 108, 118, 338, **338**
- Sumurun (1920) **114**
- Svengali (1927) **379**
- Svengali (1931) . 520, **575**, 576, 579, 581 f., 584, 707, 711 f., 715
- Sweeny Todd (1928) **422**
- Système du Docteur Goudron et du Professeur Plume, Le (1912) **52**, 53
- Tales of Horror *siehe* Unheimliche Geschichten (1919)
- Tales of the Uncanny . . . *siehe* Unheimliche Geschichten (1919)
- Tarantula (1955) 1, 635
- Tell-Tale Heart, The (1928) **422**
- Terrible People, The (1928) **422**
- Terror
 Il castello delle donne maledette (1974), 604
- Terror by Night . . *siehe* Secret Witness, The (1931)
- Terror of Dracula . . . *siehe* Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)
- Terror, The (1928,I) **422**
- Terror, The (1928,II) 422, **422**, 423
- Terrere nello spazio (1965) 151
- Testament des Dr. Mabuse, Das (1932) 553, 573
- Testament des Dr. Mabuse, Das (1933) . 335
- Texas Chain Saw Massacre, The (1973) . . 4, 238, 250, 254, 344, 390
- Texas Chain Saw Massacre, The (1974) 553
- Texas Chainsaw Massacre 2, The (1986) 256
- That's the Spirit (1924) **278**
- The Bells (1931) 707
- The Two Faces of Dr. Jekyll (1960) . . . 615
- The Vampire *siehe* Vampyr (1913)
- Thief in the Dark, The (1928) **423**
- Thing from Another World, The (1951) 270
- Thirteenth Chair, The (1919) **81**
- Thirteenth Chair, The (1929) . 81, 436, **436**, 684, 725
- Thirteenth Chair, The (1937) 684
- Those Who Dare (1924) **278**
- Thou shalt not Kill *siehe* Avenging Conscience, The (1914)
- Three Lights, The *siehe* Müde Tod, Der (1921)
- Three Wax Men *siehe* Wachsfigurenkabinett, Das (1924)
- Three Wax Works *siehe* Wachsfigurenkabinett, Das (1924)
- Thy Soul Shall Bear Witness *siehe* Körkarlen (1920)
- Tin Hats (1926) **338**
- Tirlby (1923) 576
- Totentanz (1919) 78, 83, **83**, 84, 131
- Totmacher, Der (1995) 238
- Tower of London (1939) 684, 686
- Trance *siehe* Anita (1920)
- Tre volti della paura, I (1963) 151, 267
- Trifling Women (1922) **202**
- Trilby (1915) **64**, 576
- Trilby (1923) **226**
- Trono di fuoco, Il (1970) 185, 254
- Tut-Tut and His Terrible Tomb (1923) . **226**
- Twelfth Hour, The *siehe* Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922), *siehe* Zwölfte Stunde: Eine Nacht des Grauens, Die (1930)
- Twins of Evil (1971) 152
- Two Faces of Dr. Jekyll, The (1960) . 615 f.
- Ugetsu Monogatari (1953) 33, 333
- Ultimo uomo della Terra, L' (1964) . . . 149
- Um Mitternacht *siehe* London After Midnight (1927)
- Unbekannte, Der *siehe* Unknown, The (1927)
- Undying Monster, The (1942) 684 f.
- Une nuit terrible (1896) 44, **44**
- Unheimliche Geschichten (1919) 81, **81**
- Unheimliche Zimmer, Das *siehe* Hund von Baskerville: Das unheimliche Zimmer, Der (1915)

- Unheimlichen Drei, Die *siehe* Unholy Three, The (1924)
- Unheimlichen Hände des Dr. Orlac, Die *siehe* Orlacs Hände (1924)
- Unholy Night, The (1929) **436**
- Unholy Three, The (1925) . . . 317, **317**, 318, 461, 486, 716
- Unholy Three, The (1930) . 318, 461 f., **486**, 487, 716
- Unknown Purple, The (1923) **226**, 466
- Unknown Treasures (1926) **339**
- Unknown, The (1927) 341, **341**, 342 f., 349, 354 f., 364, 372, 377, 379, 403, 424 f., 435, 716, 726, 732, 736, 748
- Unseen Hands (1924) **278**
- Untergang des Hauses Usher, Der *siehe* Chute de la maison Usher, La (1928)
- Valley of the Zombies (1946) 496
- Vampire Lovers, The (1970) 152
- Vampire nue, La (1969) 254
- Vampire, Die *siehe* Vampires, Les (1915–16)
- Vampire, The *siehe* Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)
- Vampire, The (1913) 54, **54**
- Vampires, Les (1915–16) . . . 65, 66–75, 111, 445, 467
- Vampires, Les (1915-16) 112
- Vampiri, I (1956) 111, 151
- Vampyr *siehe* Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)
- Vampyr (1931) 37, 96, 133
- Vampyr (1932) 413, 416
- Vampyr, Der . *siehe* London After Midnight (1927)
- Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932) 226, 771 f., 775–778, 782, 784, 790, 794–796
- Vampyr: L'Étrange aventure de David Gray *siehe* Vampyr: Der Traum des Allan Grey (1932)
- Vampyren (1913) **54**
- Vampyres (1974) 285
- Vampyros Lesbos (1970) 253 f.
- Vanity's Price (1924) **278**
- Vendetta (1922) **201**, 209
- Verlorene Welt, Die . *siehe* Lost World, The (1925)
- Vertigo (1958) 566
- Vierges et vampires (1970) 254
- Voluntad del muerto, La (1930) . . 481, **481**, 520
- Voluntad des muerto, La (1930) 376
- Voodoo Man (1944) 496
- Voyage imaginaire, Le (1925) **314**
- Vredens dag (1943) 795
- Wachsfigurenkabinett, Das (1924) 118, 261, **261**, 263, 265–267, 269 f., 276, 278, 325, 328, 338, 367, 445
- Wahnsinn (1919) **84**
- War of the Worlds, The (1953) 287
- Warning Shadows, Die *siehe* Schatten (1923)
- Waxwork (1988) 255
- Waxworks *siehe* Wachsfigurenkabinett, Das (1924)
- Weary Death, The *siehe* Müde Tod, Der (1921)
- Weißer Tiger, Der . *siehe* Where East is East (1929)
- Weird Tales *siehe* Unheimliche Geschichten (1919)
- Werewolf of London (1935) . 286, 405, 697
- Werewolf, The (1913) **54**
- West of Zanzibar (1928) . . 423, **423**, 424 f., 427, 435 f., 716, 723, 726, 743
- What an Eye (1924) **278**
- What Ever Happened to Baby Jane? (1962) 344
- Where East is East (1929) **434**, 435 f.
- While London Sleeps (1926) **339**
- While Paris Sleeps (1923) . . . 221, **221**, 226, 339
- White Zombie (1932) 108, 405, 768
- Witchcraft Through the Ages . . *siehe* Häxan (1922)
- Witches, The *siehe* Häxan (1922)
- Witchfinder General (1968) 21, 193, 250–252
- Without a Soul (1916) 77, **77**
- Wizard, The (1927) 380, **380**
- Wolf Man, The (1941) 108, 405
- Wraith of the Tomb, The (1915) **62**
- X-Ray Fiend, The (1897) **45**
- Yellow Face, The (1921) **128**
- Young Diana, The (1922) **201**
- Young Frankenstein (1974) 605 f., 659
- Zombi Holocaust (1980) 256, 638 f.
- Zur Chronik von Grieshuus (1923) **224**
- Zwölfte Stunde, Die . *siehe* Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)
- Zwölfte Stunde: Eine Nacht des Grauens, Die (1930) **487**

Zwischen elf und elf *siehe* Cat and the
Canary, The (1927)