

Ausgabe 3/2013



# FILM UND BUCH

DAS MAGAZIN FÜR FILM UND LITERATUR

# EDITORIAL



Liebe Leserinnen, liebe Leser,

herzlich willkommen zu Ausgabe 6 von **Film und Buch**. Auch dieses Mal haben wir viel Interessantes für Sie. Wir konnten mit dem deutschen Regisseur Sebastian Niemann ein ausführliches Interview über seine Arbeit und das Thema deutscher Film führen. Auch Stephan Bosenius und Marc Gruppe vom Hörspiellabel Titania Medien standen uns Rede und Antwort und berichten uns u. a. über aktuelle Trends auf dem Hörspielmarkt.

Wie immer ist das längst noch nicht alles. Denn zusätzlich erwarten Sie spannende und interessante Artikel. So z.B. über den Kultregisseur Tod Browning oder über die teils skurrilen Hintergründe, die dazu führten, dass die Burg Frankenstein mit dem Roman Frankenstein in Zusammenhang gebracht wurde. Wir werfen einen Blick in Carlo von Mierendorffs Essay "Hätte ich das Kino!" und beschäftigen uns schließlich noch mit koreanischen Schulhorrorfilmen.

Wir wünschen Ihnen interessante und unterhaltsame Lesestunden!

Ihre Redaktion **Film und Buch**

P.S.: Inzwischen gibt es uns auch als Homepage und als Blog. Die Adressen finden Sie am Ende dieses Magazins.

## Impressum

**Herausgeber:** Max Pechmann, Jung-Mee Seo; Email: filmundbuch@web.de.

**Coverkonzept und gestalterische Beratung:** Seohyun Moon; **Copyright des Coverfotos:** MGM.

**Mitarbeiter:** Richard Albrecht, Sabine Schwientek, Jörg Heléne, Alexander Pechmann.

**Film und Buch** ist ein unabhängiges Magazin und erscheint vierteljährlich als Ebook. Für unverlangt eingesandte Manuskripte, Fotos und Zeichnungen wird keine Haftung übernommen. Die mit Namen versehenen Artikel geben nicht unbedingt die Meinung der Redaktion wieder. Alle Text- und Bildbeiträge sind urheberrechtlich geschützt. Vervielfältigung und die Weitergabe als Ganzes bedarf der ausdrücklichen und schriftlichen Genehmigung des Herausgebers.

# Inhalt

## Interviews

© Sebastian Niemann



Sebastian Niemann  
Für mich muss ein Film  
als Ganzes funktionieren  
S. 20

Stephan Bosenius & Marc Gruppe  
Atmosphärische Hörspiele  
S. 46

## Artikel

Sabine Schwientek  
Jahrmarkt der Grausamkeiten  
S. 4

Jörg Heléne  
Konstruktion eines Mythos  
S. 25



Richard Albrecht  
Carlos Kino  
S. 48

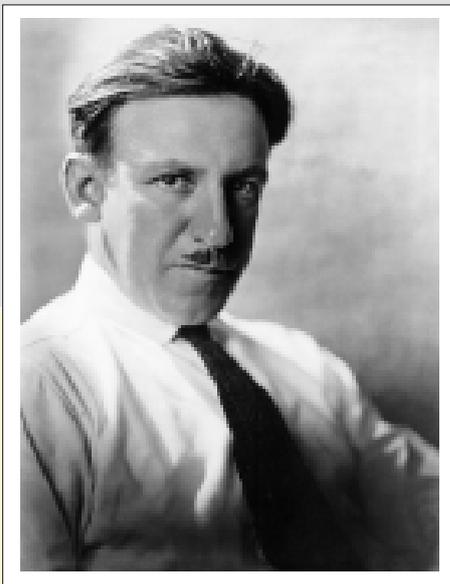
Max Pechmann  
Ich würde für dich sterben  
S. 59

Sabine Schwientek

# Jahrmarkt der Grausamkeiten

Regisseur Tod Browning

Der Name Tod Browning ist unweigerlich mit dem Namen Dracula verbunden. Die bekannteste Adaption von Bram Stokers Roman wurde von ihm ins Leben gerufen. Doch war Tod Browning weit mehr als nur der Regisseur von *Dracula*. Er war das, was man heute als *enfant terrible* bezeichnen könnte, schockierte er doch die Zuschauer mit Horrorfilmen wie *Freaks* und *London after Midnight*.



Am 10. Januar 1929 stand Robert Williams als Mörder vor Gericht. Der 28-Jährige Zimmermann hatte im Oktober des Vorjahres die Hausangestellte Julia Mangan getötet. Kurz bevor er ihr im Hyde Park mit einem Rasiermesser die Kehle durchschnitt, sah Williams, laut eigener Aussage, „einen Mann an der Ecke, der Grimassen schnitt. Es war die Grimasse von Lon Chaney.“[1] Williams Verteidiger Humphreys behauptete, der Anblick von Lon Chaney's Maske in dem Film *London After Midnight*[2] habe seinen Mandanten derart traumatisiert, dass es zu einem anfallartigen Auftreten von Wahnsinn kam und in Folge dessen zur Bluttat. „Ich weiß nicht, ob jemand von Ihnen Lon Chaney gesehen hat“, sagte Hum-

phreys. „Aber falls Sie ihn in [...] ‚London After Midnight‘ gesehen haben oder jemals sein Bild in der Werbung erblickt haben, dann mögen Sie zustimmen, dass das genug ist um jedermann in Angst und Schrecken zu versetzen.“[3] Die Geschworenen des Krongerichts im Londoner Old Bailey waren anderer Meinung - sie befanden Robert Williams für schuldig. 38 Jahre danach zerstörte ein Brand im Archiv Nr. 7 der MGM-Studios die mutmaßlich letzte Kopie von *London After Midnight*. Damit begann die Mythenbildung um eines der bekanntesten Werke aus der bizarren Bildwelt von Regisseur Tod Browning.

Browning zeigt in seinen Filmen die grotesken Seiten des Grauens, bei ihm ist das Böse ein düsterer Karneval – so auch der Titel seiner Biografie.[4] Stil und Symbolik in Brownings Filmen leiten sich oft von der Welt der Jahrmärkte und des Varietetheaters ab, sie prägt sowohl sein Werk als auch sein Leben. 1896, mit sechzehn Jahren, beginnt Browning seine Karriere als Bühnenkünstler, aus Liebe zu einer Zirkus-Tänzerin. Für sie verlässt er sein gutbürgerliches Elternhaus in Louisville, Kentucky.

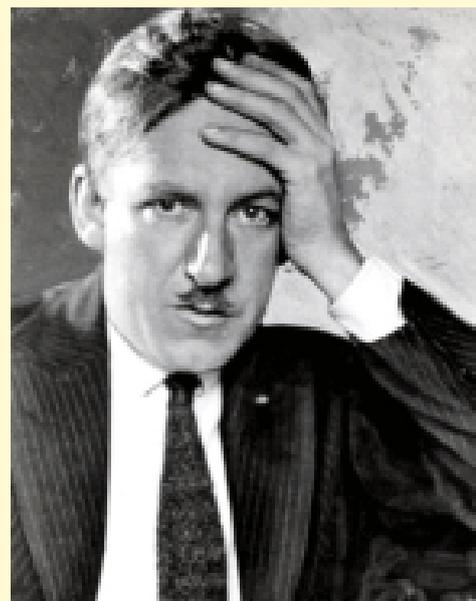
Glaubt man seiner Biografie, dann war es nur eine Frage der Zeit, bis Charles Albert Browning, Jr., der sich als Künstler Tod nennt, den Weg auf die Bühne findet. Bereits als Kind soll er Theaterstücke im Hinterhof aufgeführt haben. Unter seinen Mitschülern befindet sich sein späterer Arbeitgeber und Mentor, Regielegendende D. W. Griffith. Ob die beiden Filmemacher schon damals Kontakt haben, ist nicht überliefert. Die erst wenige Jahre alte Technik des Kinematographen lernt Browning in seiner Zeit als Bühnenkünstler kennen. Auf den Jahrmärkten, wo er als Bäcker und später als Akrobat arbeitet, sind die ‚bewegten Bilder‘ eine von vielen Attraktionen. In seinem cineastischen Werk führt Browning schließlich beides zusammen: Film und Bühnenkunst, jedoch nicht die des klassischen Theaters, sondern die des Varietés, des Zirkus, der Freakshow.



**D. W. Griffith**

Der Schlüssel zu Brownings Bildsprache sind die Jahre, in denen er durch die USA tingelte, um als Clown, Magier, Tänzer und Mime sein Geld zu verdienen. Eine der Shows, in denen er auftritt, heißt *The Wild Man of Borneo*. Das Programm besteht aus einer Aneinanderreihung von Horrorszenarien, darunter ein Begräbnis mit Browning als lebender Leichnam und dem Höhepunkt des Ganzen: dem Auftritt des wilden Mannes. Der verdankt sein animalisches Aussehen einer Mischung aus Pferdehaar und Teer. Sein Publikum erschreckt der „wilde Mann von Borneo“ mit martialischem Gebrüll, wüten-

den Grimassen und dem Verzehr von rohem Fleisch. Im Rahmen solcher Aufführungen studiert Browning die Anatomie des Horrors, dem Genre in dem er als Film-Regisseur später die größten Erfolge feiert. Noch bevor er überhaupt die Idee hat, ins Filmgeschäft zu wechseln, weiß er bereits wie man das Monströse effektiv in Szene setzt mittels Make-up, Beleuchtungseffekten und entsprechender Kulisse. Ein weiteres Charakteristikum seiner Filmkunst erlernt Browning in der Rolle des Clowns, die er u.a. im *Ringling Brothers Circus* spielt. Durch sie erfährt Browning die Groteske als närrische Variante des Monströsen, die Kombination beider Grimassen menschlicher Manie wird zum stilistischen Merkmal seiner Filme. Das Leben auf Wanderbühnen hat aber nicht nur Brownings Filmwerk geprägt, es beeinflusst auch seine Wesensart. Aus dem abenteuerlustigen Jungen wird im Laufe der Zeit ein „nichtsnutziger, Geld schnorrender Faulenzer.“[5] Steven E. Alford beschreibt den Browning dieser Jahre überzeichnend als „einen Mann, den nur seine Mutter und die Franzosen lieben können.“[6] Den ersten Versuch aus Browning einen Ehemann zu machen unternimmt Amy Louise Stevens. 1906 heiraten die beiden, doch die Ehe hält nur vier Jahre, wohl auch weil Browning meist unterwegs ist u.a. als Tänzer in einer Vaudeville-Show.



**Tod Browning**

Vaudeville, vergleichbar mit dem deutschen Tingeltangel, war ein Theatergenre der Varietéunterhaltung, die in den Vereinigten Staaten und Kanada von den frühen 1880er bis zum Anfang der 1930er Jahre populär war. Jede Vorstellung bestand aus einer Serie einzelner und nicht miteinander in Zusammenhang stehender Auftritte, die zu einer gemeinsam angekündigten Vorstellung zusammengefasst wurden. Zu der Vorstellung gehörten volkstümliche und klassische Musiker, Tänzer, Komödianten, dressierte Tiere, Zauberkünstler, weibliche und männliche Parodisten, Akrobaten, von Bildtafeln begleitete Liedaufführungen, Jongleure, Ein-Akt-Theaterstücke oder einzelne Szenen aus Theaterstücken, Athleten, vorlesende Prominente, als Schwarze geschminkte Sänger und Kinofilme.[7] In dieser Zeit lernt Browning die Schauspieler Alice Wilson[8] kennen, mit der er von 1911 bis zu ihrem Tod 1944 verheiratet ist.

Brownings Weg von der Bühne zum Film wird im Wesentlichen von zwei Männern beschleunigt. Der eine davon ist der Schauspieler Charles Murray. Ihn lernt Browning bei seinem Auftritt in der Blackface-Nummer *The Wheel of Mirth* kennen. Der andere Mann ist D. W. Griffith. Den ehemaligen Mitschüler trifft Browning in New York. Browning ist damals Direktor eines Varieté-Theaters, doch Griffith hat andere Pläne mit ihm. Er nimmt Browning und Murray für die Biograph Company unter Vertrag, wo sie als Duo in einigen Slapstick-Kurzfilmen auftreten, darunter *A Fallen Hero* und *Scenting a Terrible Crime* von 1913. Im Herbst desselben Jahres trennt sich Griffith von der Biograph Company und geht nach Hollywood. Browning ebenso: Er wechselt zu Mutual Films und wird Co-Star in der Komödienserie *Bill the Office Boy*. In der jungen Filmkolonie will sich Browning die kreative Aufbruchsstimmung zunutze machen und als Regisseur eigene Ideen realisieren. 1915 debütiert er mit dem Drama *The Lucky Transfer*. Dieser ersten Regiearbeit folgen binnen eines Jahres mehr als ein Dutzend weiterer Kurzfilme, darunter *An Image of the Past* und *The Living Death*. Browning arbeitet im Auftrag der Motion Picture Corporation und den Reliance-Majestic Studios, unter der Lei-

tung von D.W. Griffith. Es ist die Zeit, in der Griffith mit seinen Monumentalfilmen Kinogeschichte schreibt: 1915 mit *Birth of a Nation*, dem ideologisch zweifelhaften ersten Kassenschlager des US-Kinos, und ein Jahr später mit dem kolossalen Leinwandspektakel *Intolerance*. Tod Browning ist in beiden Produktionen Regieassistent und spielt in *Intolerance 2. Teil – Triumph der Liebe* den Besitzer eines Rennwagens. Diese Rolle hat eine düstere Entsprechung in seinem Privatleben. Am 16 Juni 1915 verursacht Browning einen schweren Autounfall. Ungebremst rast er in einen fahrenden Zug. Seine Beifahrer sind die Filmschauspieler Elmer Booth und George Siegmann. Booth ist sofort tot, während Siegmann und Browning schwere Verletzungen erleiden, was in Brownings Fall ein zerschmettertes rechtes Bein und den Verlust seiner Schneidezähne einschließt.[9] Die physischen wie psychischen Folgen des Unfalls überschatten Brownings Leben langfristig. Ein Jahr verbringt er im Krankenhaus und nutzt die Zeit, um Drehbücher zu schreiben, darunter in Zusammenarbeit mit Anita Loos das Skript *The Mystery of the Leaping Fish*. Die komödiantische Geschichte um einen fröhlich Kokain und Laudanum konsumierenden Privatdetektiv a la Sherlock Holmes wird 1916 mit Douglas Fairbanks in der Hauptrolle verfilmt. Produktionsfirma ist die Triangle Film Corporation, für die Tod Browning von nun an arbeitet.

Die ‚Triangel‘ setzt sich aus den drei Studios von Tom Ince, Mack Sennett, dem ‚Erfinder des Slapstick‘, und Griffith zusammen. Letzterer verpflichtet Browning gleich nach seiner Genesung als Regisseur und Drehbuchautor. Infolge seiner Beinverletzung sind Brownings Karriereaussichten als Schauspieler zerstört,[10] was auch bedeutet, dass er sich nun ganz auf das Filmmachen konzentrieren kann. Als einer seiner ersten Filme trägt das Drama *Puppets* von 1916 deutlich Brownings Handschrift: die Verbindung von volkstümlicher Bühnenkunst und Kino. Nach Vorlage der italienischen Comedia dell'arte schlüpfen Schauspieler in die Rollen der klassischen Marionetten wie Harlekin und Colombina. Ein Jahr später überzeugt Browning dann mit sei-

nem ersten abendfüllenden Spielfilm *Jim Bludso*. Nach einer Ballade von John Hay, beschreibt *Jim Bludso* das Schicksal eines Kapitäns, der sein Leben für die Passagiere seines brennenden Schiffes opfert.[11] Ungeklärt ist die Frage, ob sich Browning die Regiearbeit mit dem Schauspieler Wilfred Lucas teilt. In ihrer Browning-Biografie *Dark Carnival* stellen David J. Skal und Elias Savada die Vermutung an, „dass Lucas' Name im Abspann aus vertraglichen Gründen hinzugefügt worden ist und das Browning bei *Jim Bludso* alleine Regie geführt hat.“[12]/[13] Auch bei *A Love Sublime* (1917) wird Lucas als Co-Regisseur genannt. In diesem Drama angelehnt an die Orpheussage spielt Alice Wilson Browning unter der Regie ihres Mannes eine Bildhauerin.



**Lon Chaney**

Falls nicht schon mit *Jim Bludso*, dann debütiert Browning als alleinverantwortlicher Regisseur eines abendfüllenden Films spätestens im Juli 1917, als er *Peggy, the Will O' the Wisp* im Auftrag der Metro Pictures Corporation dreht. Der Film „nutzte die anspruchsvolle Doppelbeleuchtungstechnik, so dass (die Hauptdarstellerin Mabel Taliaferro) sich gegenüberstehend spielen konnte.“[14] Die Dreharbeiten finden in New York statt. Eigentlicher Grund für den erneuten Orts- und Arbeitsplatzwechsel ist D. W. Griffith. Er hat sich von der Triangle Film Corporation losgesagt und einen Teil der bei seinem Studio Fine Arts unter Vertrag stehenden Künst-

ler mitgenommen. Während Griffith nach Europa geht und den Kriegspropagandafilm *Hearts of the World* produziert, geht Browning an die Ostküste. Hier dreht er noch einen weiteren Film für Metro mit dem Titel *The Jury of Fate*. Bei den Dreharbeiten in New York hat Browning offenbar mehr Freiheit, seinen eigenen Stil zu prägen und eine charakteristische Atmosphäre zu erzeugen, die sich deutlich an der Authentizität der Bühne orientiert. *Peggy, the Will O' the Wisp* und *The Jury of Fate* „waren gekennzeichnet von Brownings ausgereifter Nutzung naturalistischer Beleuchtung, z.B. einer Ausleuchtung, die der Stimmung und dem Ort der Szene, die gefilmt wurde, entsprach.“[15]

Im Frühjahr 1918, zurück in Hollywood, trennt sich Browning nach zwei weiteren Filmen[16] von Metro und geht zu Bluebird Productions, einem kleineren Studio, das zur Universal gehört. Seine weitere Karriere steht fortan unter Schirmherrschaft von Irving Thalberg, *The Boy Wonder*, so genannt „wegen seiner Jugend und seiner außerordentlichen Fähigkeit, das richtige Drehbuch auszuwählen, die richtigen Schauspieler auszusuchen, die beste Mannschaft für die Produktion um sich zu sammeln und Hunderte sehr profitabler Filme zu machen.“[17] Auch für Brownings Karriere stellt Thalberg einige entscheidende Weichen; so macht er ihn beispielsweise mit dem Schauspieler Lon (Leonidas) Chaney bekannt, einem der wandelbarsten Darsteller seiner Zeit. Mit Hilfe selbstkreierter Masken schlüpft Chaney in die kuriosesten Rollen und erspielt sich schon bald den Ruf ‚der Mann mit den tausend Gesichtern‘ zu sein. Der amerikanische Horror- und Science-Fiction Autor Ray Bradbury schreibt über Chaney: „Er war jemand, der unsere eigene Psyche auslebte. Er kam irgendwie hinein in die Schatten in unserem Innersten; er konnte unsere geheimen Ängste mit eiserner Hand ergreifen und auf die Leinwand bringen.“[18]

Chaney's Talent bietet die beste Voraussetzung, um Tod Brownings Phantome zum Leben zu erwecken. Dank der Verwandlungskunst dieses Ausnahmeschauspielers kann Browning

seiner Phantasie freien Lauf lassen. Umgekehrt findet Chaney unter Brownings Regie ideale Bedingungen die Bandbreite seiner Fähigkeiten auszuschöpfen. Beide eint die Vorliebe für die burleske Varieté-Ästhetik und die monströs-kuriose Atmosphäre der Freakshows. Beide haben ihre Karriere auf der Wanderbühne begonnen. Für Browning und Chaney wird die Zeit der Zusammenarbeit die kreativste ihrer Karriere. Von 1919 bis 1930, in insgesamt zehn Filmen, leuchten der Regisseur und sein Star „in die dunklen Ecken von Brownings – und vielleicht Amerikas – Herz“.[19] *The Wicked Darling* (1919) heißt ihr erster gemeinsamer Film. Chaney spielt darin den Taschendieb Stoop Connors. Der Film hat als verschollen gegolten, bis man in den 1990er Jahren eine Kopie in Europa entdeckt. Diese Kopie befindet sich nun im Nederlands Filmmuseum.[20] Vorerst ohne Lon Chaney dreht Browning 1919 noch vier Filme für Universal, darunter *The Exquisite Thief*, die allesamt erfolgreich sind und dazu führen, dass ihm Thalberg ein besonderes Projekt anvertraut: Die Regie bei der Jewel De Luxe-Produktion *The Virgin of Stamboul* (1920) mit einem Budget von 250 000 \$, eine für damalige Verhältnisse spektakuläre Summe. Nach einer Vorlage von H. H. van Laon schreibt Browning zusammen mit William Parker auch das Drehbuch für dieses 73 Minuten lange Orientabenteuer. Der Erfolg des Streifens erhöht die Wertschätzung Brownings beim Studio und er wird mit einem fünfräumigen Bungalow belohnt, komplett mit einer Einrichtung zur Filmbearbeitung.

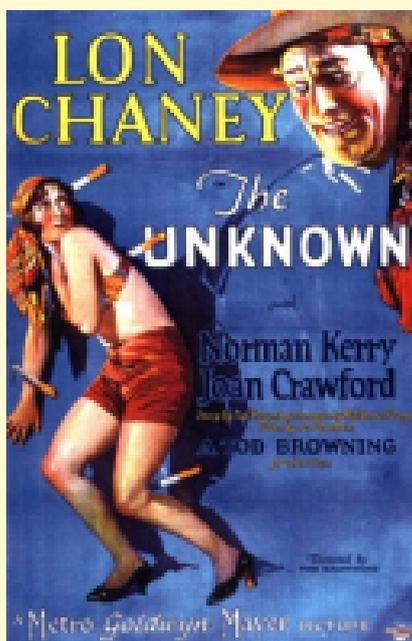
1921 dreht Browning *Outside the Law* mit Lon Chaney in zwei Rollen: als Gangster und als chinesischer Emigrant. Beide Charaktere liefern sich mit tricktechnischer Hilfe einen Schusswechsel. Nach dieser erneut erfolgreichen Zusammenarbeit mit seinem Schauspielfavoriten erweisen sich die kommenden Jahre für Tod Browning als privates Desaster. Seit er sich für das Showgeschäft entschieden hat, hat er nur selten Kontakt zu seiner Familie. Dennoch trifft ihn die Nachricht vom Tod seines Vaters schwer. Zum zweiten Mal innerhalb weniger Jahre durchlebt er eine Phase geprägt von Trauer und Schuldgefühlen, die daraus resultie-

renden Depressionen betäubt Browning mit Alkohol. Das hindert ihn zwar nicht, weiterhin Filme zu machen, doch seine Karriere stagniert und auch privat droht er zu scheitern. Seine Ehefrau Alice verlässt ihn, nachdem sie vergeblich versucht hat, ihren Mann von seiner Trinksucht zu befreien. Was wie Verrat wirkt, erweist sich letztlich als die richtige Therapie – die Isolation beschert Tod Browning die Einsicht, dass er sein Leben ändern muss. Er erholt sich, bittet Alice darum, ihm noch einmal eine Chance zu geben und erhält Dank ihrer Fürsprache einen Vertrag für einen Film bei Goldwyn.[21] 1923 dreht Browning für Samuel Goldwyn *The Day of Faith* mit Tyron Power in der Hauptrolle und im selben Jahr den Krimi *White Tiger*, für den er auch das Drehbuch schreibt.

Der Erfolg von *Day of Faith* verschafft Browning erneut Anerkennung und damit einhergehend weitere Aufträge. Bei deren Ausführung zeigt sich, dass Browning unter Hollywoods Filmemachern zu denen gehört, die sich die europäische Filmkunst zum Vorbild machen. Für Browning ist vor allem der expressionistische Horror made in Germany richtungsweisend. In Meisterwerken wie *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920) und *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922) erkennt Browning Parallelen zu seiner Vorstellungswelt. Das kontrastierende Spiel von Licht und Schatten, der grafische Bildaufbau, die das Wesentliche zum Ausdruck bringende Abstraktion, all das passt zu der Kunstform, die Browning eigentlich vor-schwebt, wenn er ans Filmemachen denkt – die Kunst der Wanderbühne. Irving Thalberg, inzwischen auch bei MGM, trifft exakt Brownings Geschmack, als er ihm 1925 die Regie bei *The Unholy Three* anbietet (Browning beteiligt sich auch an den Produktionskosten). Die Geschichte, basierend auf dem gleichnamigen Buch von Clarence Aaron ‚Tod‘ Robbins, handelt von drei Artisten, die ihre Talente nutzen um Banken auszurauben. Mit dabei ist Lon Chaney und der deutsche Schauspieler Harry Earles.[22] Der kleinwüchsige Earles spielt später in Brownings *Freaks* die Hauptrolle. In *The Unholy Three* spielt Earles Tweedledee neben Victor McLaglen als Hercules und Cha-

ney als Professor Echo. Die drei Bankräuber tarnen sich als Mutter, Sohn und Enkel, wobei Chaney alias Echo den Part der Mutter übernimmt. Attraktion am Set ist ein Schimpanse, der durch Kameratricks und perspektivische Einstellungen riesig erscheint. Wenn Echo den Affen aus seinem Käfig holt, zeigt die Einstellung Echo (mit dem Rücken zur Kamera gewandt) wie er den Käfig aufschließt und den Affen zum Lastwagen führt. Der Affe erscheint dabei ungefähr so groß wie Echo. Der Effekt wird dadurch erzielt, dass der kleinwüchsige Earles in diesen kurzen Einstellungen die Rolle von Echo übernimmt und man die Szenen später mit Aufnahmen des normalgroßen Lon Chaney zusammenfügt. So scheint, als sei der Affe riesengroß.[23] Die Low-Budget-Produktion wird ein Kassenschnücker. MGM nimmt Browning für weitere Filme unter Vertrag, insgesamt dreht er 16 Filme für die Filmfirma. 1930 erscheint ein Tonfilm-Remake von *The Unholy Three* unter der Regie von Jack Conway. Wieder mit dabei: Harry Earles und Lon Chaney in seiner einzigen Sprechrolle.

*ner von Notre Dame* (1923) und *Das Phantom der Oper* (1925), mit einem Budget bis zu einer Millionen Dollar. Nach *The Unholy Three* setzten die beiden Künstler ihre Erfolgsserie mit weiteren finsternen Balladen fort, darunter der Krimi *The Black Bird* (1926).[24] Chaney spielt hier einen kriminellen Verwandlungskünstler, der die Polizei in der Rolle des verkrüppelten Missionsleiters ‚the Bishop‘ narrt, bis er durch einen Unfall tatsächlich gelähmt wird. Das Drehbuch von Browning ist ganz auf die Stärken seines Hauptdarstellers zugeschnitten; ebenso 1927 in dem Horrorfilm *The Unknown*. [25] Browning setzt auch hier primär auf Chaney's Chamäleoncharakter. Dessen Schauspielkunst erreicht in diesem Film einen absoluten Höhepunkt. Filmstar und Oscar-Preisträger Burt Lancaster hat stets betont, dass Chaney's Darstellung in *The Unknown* die emotional beeindruckteste Filmdarbietung gewesen sei, die er je bei einem Schauspieler gesehen hat.[26]



**The Unknown**

In den kommenden Jahren erlangt das Erfolgsduo Browning/Chaney Starruhm und wird zum Garant für makaberen Leinwandhorror mit hohem Kultpotential, auch wenn MGM oft nur ein kleines Budget in die Produktionen investiert - ganz anders als Universal, denen Chaney seine epochalen Erfolgsfilme verdankte: *Der Glück-*

Chaney spielt den Ex-Dieb Alonzo, der seine Vergangenheit hinter der Maske eines scheinbar armlosen Messerwerfers verbirgt. Für die Szenen, in denen Alonzo die Messer mit seinen Füßen wirft, greift man auf das tatsächlich armlose Double Paul Desmuke[27] zurück. Joan Crawford spielt Alonzos Angebetete, Nanon.[28] Typisch für Brownings Filme ist das

schockierende Ende, ein Stilelement, das er von den Sideshows übernahm: Deren Programme enden gern mit einem „Knaller“ (Blowoff), d.h. einer Extradarbietung, die nach außen nicht beworben wird und die man für eine Zusatzgebühr sehen kann. Der „Knaller“ wird dann anheizend angepriesen, oft als etwas, das für Frauen und Kinder zu grauenhaft sei wie z.B. Missgebildete in Formaldehyd.[29] *The Unknown*, nach dem Drehbuch von Tod Browning, liegt „mit Gesamtkosten von 217.000 US-Dollar im Durchschnitt für einen Lon-Chaney-Film aus der Zeit. An der Kinokasse erwies er sich als sehr populär und spielte in den USA 578.088 US-Dollar und auf den Auslandsmärkten noch einmal 269.000 US-Dollar ein. Ein kumuliertes Gesamtergebnis von 847.000 US Dollar“.[30] *The Unknown* wirkt rückblickend wie eine Vorstudie zu Tod Brownings Kultfilm *Freaks*, insbesondere der Horror, der sich hier wie dort von der physischen Deformation ableitet. Die Presse reagiert bereits auf *The Unknown* zum Teil geschockt. Da ahnt man noch nicht, was für monströse Bildwelten in Brownings Kopf herumspuken. Als Reaktion auf *The Unknown* schreibt Mordaunt Hall 1927 in der New York Times: „Obwohl er seine Stärken hat und ohne Zweifel die Aufmerksamkeit fesselt, ist ‚Der Unbekannte‘ [...] alles andere als ein angenehmer Film. Er ist grausam und zuweilen schockierend und der zentrale Charakter wandelt sich von mehr oder weniger sympathisch zu einem Erzbösewicht.“[31] Die New York Evening Post befindet: „Ein Besuch im Sezierraum eines Krankenhauses wäre genauso angenehm.“[32]



The Unknown



Im selben Jahr dreht Browning dann den Film, der durch den bereits genannten Mordprozess zu trauriger Berühmtheit gelangt, aber nicht nur deshalb oder weil *London After Midnight* inzwischen unter den verschollenen Filmen der berühmteste ist (neben Erich von Stroheims neun Stunden langer Originalversion von *Gier*, 1923). Seine Popularität verdankt die Horrorgroteske *London After Midnight* nicht zuletzt Chaney's aberwitziger Maske. Der Darsteller kreiert eine ganz eigene Art von Vampir: einen Blutsauger mit Zylinder, schulterlangem Zottelhaar, Haifischzähnen und irrem Blick aus düsteren Augenhöhlen. Ein bestialischer Mörderclown, dessen Anblick man in der Tat nur schwer vergessen kann. Gemäß der Handlung, ist der Vampir nicht echt, sondern nur eine Verkleidung, in der Inspektor Burke versucht den Mörder von Sir Roger Balfour zu überführen. Der Film basiert auf der Kurzgeschichte *The Hypnotist* von Tod Browning. Hierzu schreibt die Moving Picture World: „Erhöht weder Chaney's Ansehen als erfahrener Schauspieler noch seinen Wert als Star an der Kasse. Mit Chaney's Name im Rampenlicht wird jedoch dieser Streifen, wie jeder Film mit Chaney, viele an die Kinokassen ziehen. Young, Browning und Chaney waren in der Vergangenheit ein gute Kombination, aber die Geschichte, auf der diese Produktion basiert, hat nicht die Qualität, die dazu führt, dass man Einspielrekorde bricht.“[33] *London After Midnight* wird dennoch der erfolgreichste Film des

Duos Browning/Chaney. MGM verdient damit etwa eine halbe Millionen Dollar und das in Zeiten der Depression. Bei der Aufführung im pompösen Regent Theater in New York warten bis zu hundert Menschen an der Kasse auf Einlass. Sie alle wollen sich von Chaney's Auftritt als Vampir mit Fledermauscape und hypnotischem Blick, erschrecken lassen. Den starren Augenausdruck erzielt Chaney übrigens mit Hilfe von angepassten Drahtbrillen, die er nach Art eines Monokels trägt und die das Blinzeln verhindern.[34] Die legendäre Maske mit dem Haifischgrinsen wird eines der populärsten Kostüme an Halloween, obwohl den Film kaum jemand kennt. Die letzten, die ihn gesehen haben, sind die beiden Filmhistoriker David S. Bradley und William K. Everson. 1953 stellen sie einen Vergleich an zwischen *London after Midnight* und dem Remake *Mark of the Vampire* von 1935. Auf Basis des Drehbuchs und etwa 200 Standbildern, rekonstruiert der Filmhistoriker Rick Schmidlin im Jahr 2000 im Auftrag des Fernsehsenders Turner Classic Movies den Film eingebettet in eine Dokumentation.[35] Für das 45-minütige Endergebnis erhält er 2001 den Rondo Award vom Classic Horror Film Board. Gerüchten zufolge existiert noch eine Kopie von *London After Midnight* im Privatbesitz eines Sammlers. Das ist jedoch mehr als unwahrscheinlich: „Der Film ist nie an unabhängige Filmverleiher verkauft worden, noch wurden die Rechte an ein anderes Studio für ein Remake verkauft; somit wären Abzüge des Films niemanden außerhalb MGM zugänglich gewesen.“[36] Browning und Chaney drehen noch drei gemeinsame Film: das Gangstermelodram *The Big City* (1928), den Horrorfilm *West of Zanzibar* (1928), basierend auf dem Broadwaystück *Kongo*, und *Where East is East* (1929). Dieses Familiendrama zeigt exemplarisch „die grundlegenden Themen von Brownings Kanon: eheliche Entfremdung, familiäre Geheimnisse, sexuelle Racheakte, unterschwellige inzestuöse Beziehungen zwischen Eltern und Kindern, erniedrigte „vertierte“ Protagonisten [...] ihrer normalen menschlichen Merkmale beraubt wie dem aufrechten Gang.“[37] In der Deformation des Körpers stellt Browning in vielen seiner Filme das Menschliche in Fragen, er ist der Goya

der Kinoleinwand, in dessen Nachtgestalten, sich die niedersten ‚menschlichen‘ Eigenschaften inkarnieren. Das umfassende Repertoire seiner Alpträumgeschöpfe verdankt Browning Lon Chaney. Mit dessen Tod im Jahr darauf verliert Browning sowohl einen Freund als auch den unersetzbaren Star seiner Filme. Die Rolle in *Dracula* muss er notgedrungen mit einem anderen besetzen.



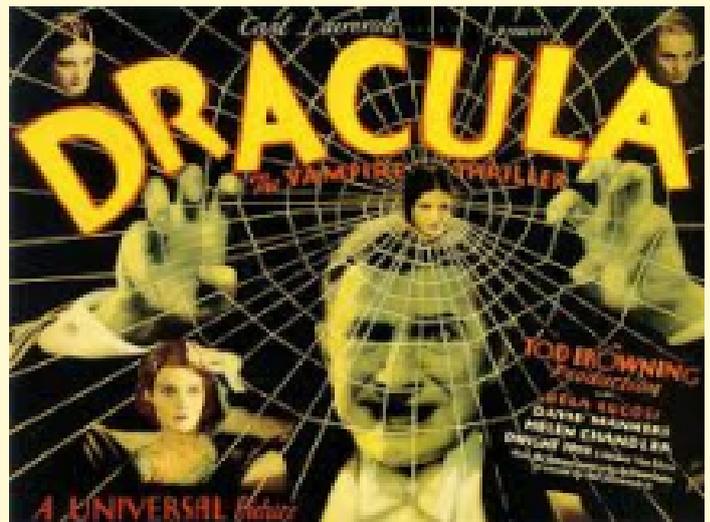
**London after Midnight**



*London After Midnight* ist einer der ersten Hollywood-Filme zum Thema Vampire. Der Erfolg von Hamilton Deans Broadwaystück *Dracula* nach Motiven des gleichnamigen Romans von Bram Stoker hatte den Gruselstoff auch für die Filmmetropole interessant gemacht. Produzent Carl Laemmle, Jr. plant für die Universal eine Verfilmung der Schauergeschichte. In dieser Sache hat zwar bereits F.W. Murnau mit *Nosferatu* ein unerreichtes Filmkunstwerk geschaffen, doch inzwischen hat der Tonfilm die Kinos erobert - das eröffnet neue Möglichkeiten. Au-

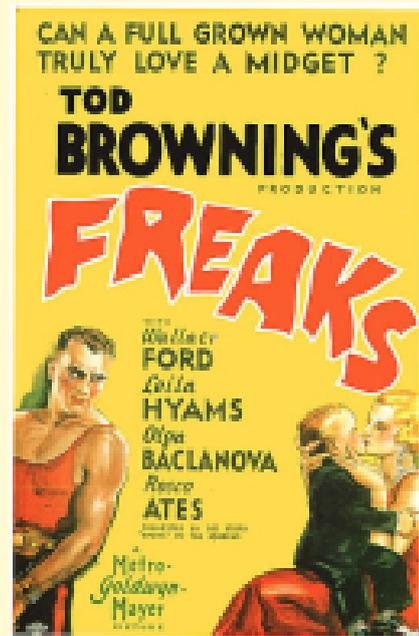
Berdem will Laemmle sich bei Bram Stokers Witwe die Rechte an der Romanverfilmung sichern. Das hatte Murnau seinerzeit versäumt, weshalb sein Vampir Orlok und nicht Dracula heißt. Laemmle denkt an Paul Leni als Regisseur: Der Macher von Filmen wie *Das Wachsfigurenkabinett* (1924) und *The Man Who Laughs* (1928) kennt sich mit expressionistischen Horrorfilmen aus, ebenso wie der Hauptdarsteller beider Filme - Conrad Veidt. Auch ihn will Laemmle. Veidt, den man auch den Dämon der Leinwand nennt, ist das Gesicht des deutschen Filmexpressionismus. Er spielt den Sombambulen Cäsare in *Das Kabinett des Dr. Caligari* und ist in dieser Rolle bis heute unvergessen. Offen bleibt die Frage: Was hätte Veidt aus der Rolle des Dracula gemacht? „Wenn man auf Grundlage seiner vielen erlesenen Stummfilmdarbietungen ein Urteil wagt“, schreibt David J. Skal, „mag Veidt die Rolle des Dracula hinauf bis ins Pantheon empor gehoben haben.“[38] Veidt kehrt jedoch nach Deutschland zurück und so soll Chaney den Vampirgrafen spielen. Doch noch vor Beginn der Dreharbeiten umweht das Dracula-Projekt fast schon mysteriös der Hauch des Todes: Im September 1929 stirbt Paul Leni mit nur 44 Jahren an den Folgen einer Blutvergiftung. Ein Jahr später stirbt Chaney, im Alter von 47 Jahren an Kehlkopfkrebs. Browning, der als Regisseur Paul Leni ersetzt, will nun einen unbekanntem europäischen Schauspieler für die Hauptrolle anwerben und ihn hauptsächlich abseits der Leinwand halten als unheimliche Präsenz, doch Budgetauflagen und die Intervention des Studios führen zur Besetzung mit Bela Lugosi.[39] Der Ungar hatte den blutdürstigen Grafen bereits 265 Mal auf der Bühne gespielt und damit vor allem das weibliche Publikum begeistert. Lugosi macht nämlich aus der Schauergestalt einen eleganten Verführer, der seine Opfer in einem sinnlichen Blutrausch eher verführt als mordet. Das gleiche soll er nun auch auf der Kinoleinwand tun – entgegen den Wünschen von Laemmle und Browning. Browning hat mit Lugosi 1929 den Mystery-Film *The Thirteenth Chair* gedreht und kann sich ihn nur schwer in einer für Chaney geplanten Rolle vorstellen. Lugosi ist ein vollkommen anderer Typus als Chaney, nicht annähernd so

bizar, makaber und virtuos vielseitig - kurz gesagt: Er entspricht nicht annähernd den für Brownings Filme typisch skurrilen Nachtgestalten. Es ist dann auch eher Lugosi als Browning, der die gängige Vorstellung von Dracula als einem eleganten, verführerischen Grafen in Abendgarderobe prägt, jedoch noch ohne die charakteristischen Fangzähne. Auf Werbematerial zum Film werden sie z.T. nachträglich eingefügt, Lugosi hingegen lehnt diese Maskerade ab.



Für die Spottpreis-Gage von 500 \$ pro Woche macht Lugosi 1931 den Auftakt der scheinbar unendlichen Reihe von Hollywoodvampiren. In Folge der Depression muss Universal nicht nur bei der Gage sparen, das gesamte Budget wird zusammengedampft und kostenaufwendige Szenen gestrichen, eine Szene sogar von einem alten Film recycelt: Die Szene, in der Mitglieder der Mannschaft sich auf dem Schiff inmitten eines wilden Sturmes abkämpfen, ist aus dem Universal-Stummfilm *The Storm Breakers* von 1925. [40] Als künstlerischer Leitfaden dient Murnaus *Nosferatu*, von dem man einzelne Motive übernimmt. Typisch für die frühe Tonfilmzeit dreht man auch von *Dracula* eine weitere Version des Films in anderer Sprache. Die englische Version wird tagsüber, die spanische nachts gedreht, beide in derselben Kulisse. Die Regie beim spanischen *Dracula*-Film führt George Melford. In jüngster Zeit

wird diese Version von manchen mehr geschätzt als die viel populärere Englischsprachige.[41] Tatsächlich wirkt *Dracula* verglichen mit anderen Browning Filmen weniger inspiriert. Der Regisseur zeigt nur geringfügiges Interesse an den Dreharbeiten. Wohl aufgrund von Chaney's Tod sieht er den Film nicht als sein Projekt. Ihm fehlt der Freund, mit dem er sich künstlerisch blind versteht und mit dem er zur kreativen Höchstform aufläuft. Vieles in der Ausführung von *Dracula* überlässt Browning Kameramann Karl Freund und doch trägt der Film unverkennbar Brownings Handschrift. Last but not least ist es das Werk, das ihn endgültig zum Grandseigneur des Gruselfilms macht. *Dracula* wird ein Riesenerfolg und Brownings größter Leinwandhit: „Als der Film endlich am Roxy Theatre in New York am 12. Februar 1931 seine Premiere hatte, berichteten die Zeitungen, dass Zuschauer vor dem Schrecken auf der Leinwand in Ohnmacht fielen.“[42]



Ohne den Erfolg von *Dracula* hätte Browning wohl nie die Chance erhalten, sein Drehbuch *Freaks*, basierend auf Tod Robbins Kurzgeschichte *Spurs*, zu verfilmen. Thalberg, der den Regisseur zur MGM zurückruft, gibt dem heiklen Projekt im Juni 1931 grünes Licht in der Hoffnung, der Film würde an Brownings bisherige Kassenschlager anknüpfen. Es sollte ein Horrorfilm werden, der Universals Blockbuster *Dracula* und *Frankenstein* (1931) in den Schatten stellt. Das tut *Freaks* auch, aber anders, als Irving erhoffte. Problem schon im Vorfeld: Stars wie Jean Harlow und Myrna Loy weigern sich in der cineastischen ‚Freakshow‘ aufzutreten - sie fürchten um ihr Image. Tod Browning, der sich auch an den Produktionskosten beteiligt, kann das egal sein: die Stars seines Films sind keine Hollywoodgrößen, sondern Menschen, die auf den Jahrmärkten der Welt als Missgeburten vermarktet werden. Hier hat er auch seine Darsteller für die Rollen angeworben. *Freaks* plädiert für eine humane Sicht und Wertung dieser Menschen und gewährt Einsicht in deren Menschlichkeit. In Brownings Film wird „ein abstraktes Ideal menschlicher Schönheit [...] vom Sockel gestürzt. Gemeinschaftsleben, Solidarität und echte Gefühle sind bei den Ausgestoßenen zu finden, deren Menschlichkeit anrührt.“[43] Den *Freaks* in Gestalt von Liliputanern, Siamesischen Zwillingen, Zwittern, Nadelköpfigen und



**Dracula (© Universal Pictures)**



anderen scheinbaren Monstern stehen im Film zwei physisch normale, jedoch charakterlich monströse Menschen gegenüber. Die Hauptrolle des kleinwüchsigen Hans besetzt Browning mit Harry Earles, die Rolle der Frieda mit Earles Schwester Daisy, die gewissenlose Cleopatra spielt Olga Baclanova, bekannt geworden als freizügige Femme fatale in *The Man Who Laughs*. In *Freaks* erleidet sie ein grauenvolles Schicksal: Für ihren Mordversuch an Hans machen die Freaks sie zu ‚One of us!‘ - Cleopatra endet als Vogelfrau. Ihr Komplize Hercules (Henry Victor) wird ermordet. In der ursprünglichen Fassung wurde Hercules kastriert, was der Zuschauer dadurch erfährt, das der Kraftprotz plötzlich mit Sopranstimme singt.



Die empörten Reaktionen des Publikums bei der Testvorführung zwingen Browning jedoch zu einer Änderung. Überhaupt trifft *Freaks* meist auf Unverständnis und Ablehnung. Der Film, der heute als ein Meisterwerk des barocken Kinos gilt, gilt vielen Zeitgenossen damals als skandalöse Geschmacklosigkeit. Kaum einer versteht, worum es Browning geht, was sicherlich auch an dem erschreckenden Ende liegt: der Rache der Freaks. Sie ist Brownings Zugeständnis an das Horrorgenre und in dieser Sze-

ne überbietet er tatsächlich *Dracula* und *Frankenstein* und etliche andere Schreckensszenarien, die das Kino bis dato kennt: „Auf dem Höhepunkt des Dramas kriechen, hüpfen, schleichen die ‚Freaks‘ wie in einer Vision von Bosch auf die völlig entsetzte Cleopatra zu, die darüber den Verstand verliert. Und das warmherzige Angebot der ‚Freaks‘, eine der ihren zu werden, das Cleopatra vorher hasserfüllt abgelehnt hat, erfüllt sich nun an ihr wie ein alttestamentarischer Fluch.“[44] Aus Sicht des damaligen Publikums und der Zensur ist das des Guten bzw. des Grausigen zu viel. „In einigen Ländern wurde der Film von der Zensur verboten. In England z.B. wurde dieses Verbot erst 1963 aufgehoben.“[45] Für MGM bedeutet das ein enormes Verlustgeschäft, auch wenn es einige positive Kritiken gibt wie die in der *New York Times*: „Der Streifen ist an manchen Stellen ausgezeichnet und grauenhaft, in der strengsten Bedeutung des Wortes, an anderen. (...) Dennoch, trotz allem ist ‚Freaks‘ kein Film, den man so leicht vergessen wird“[46] Filmkritiker Andrew Sarris bezeichnet *Freaks* als „einen der mitfühlendsten Filmen, die je gedreht wurden.“[47] Den künstlerischen Wert von Brownings Meisterwerk erkennen erst spätere Generationen und bedeutende Filmemacher wie Bergman und Fellini. David J. Skal und Elias Savada vergleichen *Freaks* mit dem frühen Surrealismus: „In dem Jahrzehnt nach dem ersten Weltkrieg, als surrealistische Künstler die menschliche Form auf ihren Leinwänden verzerren und derangieren, als Antwort auf die zerstörerischen politischen und sozialen Umwälzungen, tut Browning etwas ähnliches wie sie, nur nicht konzipiert sondern instinktiv, im Film, für die Masse.“[48]

Nach *Freaks* dreht Browning noch vier Filme für MGM, darunter *Mark of the Vampire*[49] (1935), das Remake von *London after Midnight* mit Lionel Barrymore, Bela Lugosi und Hollywoods ‚Januskopf‘ Lionel Atwill. Browning verlegt die Handlung von London nach Böhmen und änderte entsprechend die Namen der Charaktere. Chaney's Rolle als Inspektor Burke (bzw. Professor) verteilte er auf die drei Akteure: Barrymore, Atwill und Lugosi. Neu sind in dieser Version auch die Anspielungen auf ein

inzestuöses Verhältnis zwischen Graf Mora (Lugosi) und seiner Tochter Luna. Die Szenen fallen der Schere zum Opfer. Wie schon bei *London After Midnight* sind die Schwächen des Films die Ungereimtheiten der Handlung. „Das Ende ist leider unlogisch und verärgerte schon Bela Lugosi (als Vampir-Graf Mora), der damals vergeblich protestierte.“[50] Das abrupte Ende war eine Idee der MGM-Bosse, damit der Film nicht zu düster gerät. Davon abgesehen wird Browning mit *Mark of the Vampire* seinem Ruf als Meister der Horrorgroteske wieder einmal gerecht und liefert dem Genre ein oft zitiertes Lehrstück. Dies gilt auch für seinen letzten Film *Miracles For Sale* (1939). Browning zieht hier noch einmal das ganze Register seiner ‚Zauberkunst‘ und widmet dem Jahrmarktrubel eine letzte Hommage. Ekkehard Knörer schreibt: „Das Locked-Room-Mystery löst sich auf in Screwball-Dialogen und fällt zurück ins Kriminalgenre, das sich auf der Bühne wiederfindet, wohin bei Browning zuletzt alle Wege führen.“[51] Brownings Lebensweg führt nach diesem Film ins Privatleben. Gründe für diesen Entschluss gibt es mehrere: das mangelnde Jobangebot, die gesundheitlichen Folgen des Alkoholismus, das Alter. Hinzu kommt, dass sich Browning partout nicht mit der Tontechnik anfreunden kann. Also überlässt er neuen Kinomagiern das Feld und zieht einen radikalen Schlusstrich unter seine Ära beim Film.

Er lebt so völlig abgeschieden in seinem Haus in Malibu, dass die Zeitschrift *Variety* 1944[52] irrtümlich seinen Nachruf veröffentlicht; tatsächlich stirbt in diesem Jahr seine Frau Alice. Nach ihrem Tod wird Browning endgültig zum Eremiten. Gesellschaft leisten ihm seine Haustiere, darunter ein Papagei, der krächzend „Where is Dorothy?“ fragt. Zu seinen engsten Freunden gehört Tierarzt Dr. Snow. 1962 wird bei Browning Kehlkopfkrebs diagnostiziert: Nach einer Operation erleidet er einen Schlaganfall und verliert sein Sprachvermögen. Die letzten Stunden seines Lebens verbringt er mit Dr. Snow und dessen Ehefrau. Sie ist es, die Brownings Leiche am Morgen des 6. Oktober 1962 im Badezimmer findet. Tod Browning wird 82 Jahre alt. Falls die Anekdote stimmt, die über seine Aufbahrung kursiert, begleitet

ihn das Makabere bis zum Sarg: Nach den Besuchsstunden saß ein Herr, der nur als „Lucky“ (Der Glückspilz) bekannt war, bei Brownings Leichnam und verdrückte eine Dose Coors-Bier. Lucky wusste wenig von Brownings Leben in Hollywood, die beiden waren Zechkumpen und hatten sich zum Trinken verabredet. Lucky hielt die Verabredung mit seinem Freund ein.[53]

Browning hat der Kinowelt viele zeitlos sehenswerte Alpträume vermacht und seinen Biografen zahlreiche Rätsel um seine Person. Den Menschen Tod Browning lernt man wohl am besten durch seine Filme kennen. In ihnen zeigt er die Welt, die ihn faszinierte, die Phantome, die ihn verfolgten und den Humor, mit dem er sie bekämpfte.

[1] *The Barrier Miner*, 10. Januar 1929

[2] deutscher Titel: *Um Mitternacht*

[3] *The Barrier Miner*, 10. Januar 1929

[4] *Dark Carnival: The Secret World of Tod Browning*, David J. Skal u. Elias Savanda, Anchor Books 1995

[5] Steven E. Alford, Artikel: *Dark Carnival: The Secret World of Tod Browning* by David J. Skal and Elias Savada

[6] ebenda

[7] *Vaudeville* – Wikipedia, the free encyclopedia

[8] Alice Wilson trat als Künstlerin auch unter dem Namen Alice Rae (Ray) auf

[9] *Tod Browning* – Wikipedia, the free encyclopedia

[10] zwischen 1913 und 1919 trat Tod Browning in etwa fünfzig Filmen als Darsteller auf

[11] *silent star of june 1996* von Glen Pringle and Kally Mavromatis

[12] *Dark Carnival: The Secret World of Tod Browning*, David J. Skal u. Elias Savanda, Anchor Books 1995

[13] Wilfred Lucas wird auch bei Brownings *Hands up!* (1917), als Co-Regisseur genannt. Der Film wurde von Triangle Film Corporation produziert.

[14] *silent star of june 1996* von Glen Pringle and Kally Mavromatis

- [15] *silent star of june 1996* von Glen Pringle and Kally Mavromatis
- [16] *der Mystery-Film The Eyes of Mystery und der Western Revenge*
- [17] *Irving Thalberg – Wikipedia, the free encyclopedia*
- [18] *Lon Chaney – Wikipedia, the free encyclopedia*
- [19] Steven E. Alford, Artikel: *Dark Carnival: The Secret World of Tod Browning* by David J. Skal and Elias Savada
- [20] *The Wicked Darling – Wikipedia, the free encyclopedia*
- [21] *silent star of june 1996* von Glen Pringle and Kally Mavromatis
- [22] *bürgerlicher Name: Kurt Schneider*
- [23] *The Unholy Three – Wikipedia, the free encyclopedia*
- [24] *aka The Raven, deutscher Titel: Der Rabe von London*
- [25] *Originaltitel: Alonzo the Armless*
- [26] *The Unknown – Wikipedia, the free encyclopedia*
- [27] *trat auch unter dem Namen Peter Dismuki auf*
- [28] *in der US-Version heißt sie Estrellita*
- [29] *Sideshow – Wikipedia, the free encyclopedia*
- [30] *The Unknown – Wikipedia, the free encyclopedia*
- [31] *Der Unbekannte (The Unknown) – Wikipedia, die freie Enzyklopädie*
- [32] *The Unknown – Wikipedia, the free encyclopedia*
- [33] Artikel: *London After Midnight* von Jon C. Mirsalis, 2000
- [34] *London After Midnight – Wikipedia, the free encyclopedia*
- [35] *Um Mitternacht – Wikipedia, die freie Enzyklopädie*
- [36] Artikel: *London After Midnight* von Jon C. Mirsalis, 2000
- [37] *Dark Carnival: The Secret World of Tod Browning* by David J. Skal and Elias Savada
- [38] *Hollywood Gothic* von David J. Skal, 1990; S. 119
- [39] *Tod Browning – Wikipedia, the free encyclopedia*
- [40] *Dracula – Wikipedia, the free encyclopedia*
- [41] *Dracula (spanish Version) – Wikipedia, the free encyclopedia*
- [42] *Dracula – Wikipedia, the free encyclopedia*
- [43] *Cinema Filmlexikon*
- [44] Dieter Krusche, *Lexikon der Kinofilme*, S. 320
- [45] *ebenda*
- [46] Artikel: *Freaks – The Circus Side Show*, *New York Times*, July 9, 1932
- [47] zitiert nach Steven E. Alford, Artikel: *Dark Carnival: The Secret World of Tod Browning* by David J. Skal and Elias Savada
- [48] *Dark Carnival: The Secret World of Tod Browning* by David J. Skal and Elias Savada
- [49] *aka Vampires of Prague, deutscher Titel: Das Zeichen des Vampirs*
- [50] *Filmzeitschrift Cinema* zitiert nach: *Das Zeichen des Vampirs – Wikipedia, die freie Enzyklopädie*
- [51] *Tod Browning: Miracles For Sale (USA 1939)* von Ekkehard Knörer
- [52] *anderen Angaben zufolge 1942*
- [53] *www. findadeath. com: Tod Browning*





### **Jack the Ripper**

**Regie, Drehbuch:**

Jess Franco,

**Produktion:**

Erwin C. Dietrich,

**Darsteller:**

Klaus Kinski, Josephine

Chaplin, Herbert Fux,

Andreas Mannkopff

**Deutschland/Schweiz**

**1976, 89 Min.**

Für die meisten Kritiker ist und bleibt Regisseur Jess Franco lediglich ein Schmuttelregisseur. In der Tat aber war Jess Franco ein Schüler von Orson Welles. Sein Können zeigte er jedoch hauptsächlich in Trash-Filmen. Hierbei überschritt er gerne die Grenze zwischen „normalem“ Film und (soft)pornographischem Film. Und er machte dabei deutlich, dass Erotikfilme nicht banal sein müssen. Mit „Justine“ schuf er z.B. ein surreales Kunstwerk mit Starbesetzung.

Viele seiner Filme wurden von dem schweizerischen Produzenten Erwin C. Dietrich produziert. So auch Francos Verfilmung der Untaten von Jack the Ripper. Darin geht es um den Arzt Dennis Orloff, der tagsüber eine kleine Praxis führt und seine Patienten behandelt, ohne dafür Geld zu verlangen, nachts aber als Serienmörder durch London streift, wo er Prostituierten aufflauert und umbringt. Inspektor Selby versucht, den Mörder zu fassen, doch ohne Erfolg. Selbys Verlobte Cynthia, die als Balletttänzerin arbeitet, beschließt heimlich, Selby zu helfen und verkleidet sich als Prostituierte, um damit den Ripper anzulocken. Als dieser tatsächlich auf sie aufmerksam wird, kommt es zu einem Wettlauf zwischen Leben und Tod.

Dennis Orloff alias Jack the Ripper ist geradezu eine Paraderolle für Klaus Kinski gewesen. Er verkörpert den wahnsinnigen Serienmörder auf seine typische Kinskiart und verleiht dadurch der Figur eine schizophrene Ausstrahlung, gepaart jedoch mit einer tragischen Komponente, deren Ursache in Orloffs Kindheit liegt. Neben ihm agieren deutsche Trash-Stars wie Herbert

Fux und Andreas Mannkopff, die nicht weniger ihre Rollen überzeugend darstellen.

Im Groben und Ganzen kann man Francos „Jack the Ripper“ als eine Mischung aus Hammer- und Edgar Wallace-Film betrachten. Allerdings kommt hierbei noch eine Menge Kunstblut hinzu. Auch wenn die Morde hauptsächlich angedeutet sind, so liefert Jess Franco gegen Ende des Films doch ein paar Szenen, welche relativ drastische Puppeneffekte beinhalten. Dass Jess Franco durchaus ein Meister seines Fachs war, beweist er u. a. in einer der Hauptszenen des Films, in dem der Ripper eine Prostituierte durch einen Wald verfolgt. Durch die gelungene Optik und die hervorragende Schnittfolge lässt er die Panik des Opfers fast schon greifbar werden.

„Jack the Ripper“ zählt bis heute zu den erfolgreichsten Filmen Jess Francos. Freunde klassischer Trash-Kunst haben mit der DVD-Veröffentlichung nun die Möglichkeit, den Film in seiner ungeschnittenen Version zu sehen.



### **Buck Rogers**

**Regie:** Daniel Haller,

**Drehbuch:**

Glen A. Larson, Leslie  
Stevenst,

**Produktion:**

Richard Caffey,

**Darsteller:**

Gil Gerard, Pamela Hensely,  
Henry Silva

**USA 1978, 85 Min.**

Der Erfolg von „Star Wars“ zog mehrere Produktionen ähnlicher Machart nach sich. So u. a. auch „Buck Rogers“. Das Besondere an diesem Film ist, dass es sich hierbei um keinen Kinofilm, sondern um den Pilotfilm der gleichnamigen TV-Serie handelte. Da man aber damals mit Star Wars-ähnlichen Filmen großen Umsatz machen konnte, entschieden sich die Produzenten dafür, den Pilotfilm ins Kino zu bringen.

Der Film handelt davon, dass der Astronaut Buck Rogers im Jahr 1987 in den Weltraum startet. Dabei kommt er jedoch von seinem Kurs ab und wird schockgefroren. 500 Jahre später wird seine Raumfähre von einem riesigen Raumschiff der Drakonier entdeckt und an Bord geholt. Dort hält man ihn für einen Spion von der Erde. Als es dem Astronauten gelingt, zur Erde zurückzukehren, muss er feststellen, dass sich ziemlich viel verändert hat. Die Menschheit hat sich durch einen Atomkrieg beinahe selbst zerstört. Die Maschinen haben dafür gesorgt, dass nach dem Krieg eine neue Gesellschaft entstehen konnte. Doch auf der Erde empfängt man ihn keineswegs mit offenen Armen. Denn die Erdenbewohner halten Buck Rogers ebenfalls für einen Spion. Und zwar von den Drakonierern.

Obwohl es sich hierbei um den Pilotfilm einer Serie handelt, erhielt der Film innerhalb kürzerer Zeit fast schon so etwas wie einen Kultstatus. Dies ist nicht nur der Handlung zu verdanken, die witzig und überaus originell gestaltet ist. Die Reaktion der Drakonier sowie der Erdenmenschen auf das unerwartete Er-

scheinen Buck Rogers' ist durchaus realistisch umgesetzt. Sowohl die Außerirdischen als auch die Menschen reagieren mit Skepsis und Unglauben auf Rogers' Bericht. Der sich daraus entwickelnde Verdacht, der Astronaut sei in Wahrheit ein Spion, führt zu verzwickten und zugleich situationskomischen Zwischenfällen. Dies liefert dem Film viel Ironie und Selbstironie und jede Menge Humor. Gut, die Raumschiffe bewegen sich nicht ganz so schnell und sind nicht ganz so wendig wie in „Star Wars“, dafür aber bespickt Regisseur Daniel Haller die entsprechenden Actionszenen mit gelungenen Gags und flotten Sprüchen. Unvergessen hierbei natürlich das ständige „Bididi, Bididi, Bididi“ des Roboters Twiki.

Sehr schön an der neuen DVD-Veröffentlichung: der Film ist endlich mit der Originalsynchronisation zu sehen. „Buck Rogers“ war seit langem nicht mehr in dieser genialen Synchro zu haben. Dieser Umstand macht den Film daher doppelt sehenswert.



### **Flesh & Blood**

**Regie:** Paul Verhoeven,

**Drehbuch:**

Gerard Soeteman, Paul Verhoeven,

**Produktion:**

Gijs Versluys,

**Darsteller:**

Rutger Hauer, Jennifer Jason Leigh, Tom Bulinson.

**USA/NL 1985, 123 Min.**

Die Ritterfilme der 40er und 50er Jahre zeigten in der Regel strahlende Helden, die stets für eine gute Sache eintraten und den Bösewicht spätestens beim Schwertkampf zur Strecke brachten. Ein völlig anderes Bild lieferte Paul Verhoeven Mitte der 80er Jahre mit seinem Film „Flesh + Blood“. Keine strahlenden Helden, keine sauberen Burgen und Tischmanieren gibt es auch nicht. Im Gegensatz zu den früheren Ritterfilmen wollte Verhoeven ein realistischeres Bild der damaligen Zeit liefern. Das Ergebnis war bzw. ist ein moderner Klassiker dieses Genres.

Es geht um den Söldnerführer Martin, der sich zusammen mit seinen Leuten gegen seinen früheren Auftraggeber Lord Arnolfini stellt. Dieser hat ihn nach einem ausgeführten Auftrag betrogen. Aus Rache entführt er Prinzessin Agnes, die für dessen Sohn als Frau vorgesehen war. Nach schweren Misshandlungen verliebt sich Agnes in Martin. Doch Arnolfinis Sohn zieht mit einem Ritterheer gegen Martins Festung, um die Prinzessin zu befreien.

Über 20 Jahre lang war „Flesh + Blood“ indiziert. Inzwischen wurde der Film wieder freigegeben und erhielt das Siegel FSK 18. Grund für die Indizierung war wohl die dargestellte Brutalität, die nicht nur die Schlachten und Schwertkämpfe betraf. Auch die Szenen, in denen Agnes von Martins Leuten brutal misshandelt wird, waren anscheinend den FSKlern ein Dorn im Auge. Insgesamt liefert Verhoeven ein extrem düsteres, schmutziges und blutiges Bild des Mittelalters. Einen richtigen Helden gibt es nicht. Es bleibt den Zuschauern überlassen, zu

entscheiden, ob sie sich mit dem Sohn Arnolfinis identifizieren, der seine Zukünftige aus den Fängen der Söldner befreien möchte, oder mit Martin, dem Anführer der Söldner, der einerseits hintergangen wurde, andererseits aber auch nicht das ist, was man als einen Helden bezeichnen könnte. Genau das aber macht Verhoevens Film interessant. Die Charaktere sind keine klischeehaften Stereotypen wie in den Klassikern der 40er und 50er Jahre, sondern verhalten sich ihrem jeweiligen gesellschaftlichen Milieu entsprechend, wobei sie auch dessen jeweilige moralischen bzw. unmoralischen Vorstellungen übernehmen. Die Figuren wirken damit realer als ihre Hollywood-Vorgänger.

Action und Spannung kommen in dem Film ebenfalls nicht zu kurz. Gleich der Beginn des Films zeigt eine Schlacht, in der Martin und seine Söldner versuchen, eine Burg einzunehmen. Nicht nur mit dieser Anfangssequenz wird der Film seinem Titel gerecht. Mordend und kämpfend geht es weiter bis zum großartigen Finale.

„Flesh + Blood“ gehört zu den besten Ritterfilmen, die bisher gedreht wurden. Es ist schön, dass es diesen Klassiker endlich wieder ungeschnitten zu sehen gibt.

# Für mich muss ein Film als Ganzes funktionieren

Im Gespräch mit Sebastian Niemann

**Sebastian Niemann gehört zu den bekanntesten Regisseuren Deutschlands. Er drehte den erfolgreichen TV-Zweiteiler Das Jesus Video, nach der Vorlage des Bestsellers von Andreas Eschbach, und brachte das wohl berühmteste Hörspielgespenst Hui Buh in der gleichnamigen Gruselkomödie auf die Leinwand. 2009 drehte er die Krimikomödie Mord ist mein Geschäft, Liebling.**



© Sebastian Niemann

**Herr Niemann, zunächst einmal vielen Dank, dass Sie sich Zeit für das Interview nehmen. Sie arbeiten als Regisseur und als Drehbuchautor. Was fasziniert Sie an Ihrer Arbeit am meisten?**

Das ist definitiv das Geschichtenerzählen, neue Charaktere und Welten zu erschaffen. In welchem anderen Beruf hat man die Chance all die Dinge, die einem durch den Kopf spuken, in Bilder zu verwandeln und einem großen Publikum zu präsentieren?!

Ich wollte immer Regisseur werden, habe aber mit dem Drehbuchschreiben und als Storyboardzeichner und "Concept-Artist" angefangen. So konnte ich all das schon tun, bevor ich meine erste Chance hatte, als Regisseur am

Set zu stehen. Und für mich stellte sich das als perfekte Kombination heraus: Gerade am Anfang einer Karriere muss man natürlich viele Leute überzeugen. Aber dadurch, dass ich nicht nur mit einem fertigen Drehbuch ankam, sondern dazu auch noch das visuelle Konzept liefern konnte, hat mir das viele Türen geöffnet. Für mich muss ein Film als Ganzes funktionieren, und da arbeite ich sehr akribisch dran. Auch in meiner Arbeit mit den Schauspielern stehen immer die Geschichte, die Charaktere und die Welt, in der sie sich bewegen, an oberster Stelle.

**Ihr erster Spielfilm war, wenn ich mich richtig erinnere, der Horrorfilm „Biikenbrennen“, gefolgt von dem Geisterhausfilm „Seven Days to live“. Würden Sie sich selbst als Horror- bzw. Thrillerregisseur bezeichnen?**

Ich liebe das Genre – insofern ein klares: Ja! Ich würde aber vielleicht auch noch etwas weitergehen. Mich interessieren Stoffe und Themen, die in irgendeiner Form einen fantastischen Anteil haben. Wenn sie zum Bei-

spiel den TV-Zweiteiler "Das Jesus Video" betrachten oder sogar die Killer -Komödie "Mord ist Mein Geschäft, Liebling", das sind eigentlich beides Filme mit einem hohen fantastischen Anteil, auch wenn einem das nicht sofort ins Auge springt. Also, um es ganz knapp zu sagen: Ich mache Filme, die das Publikum in eine andere Welt entführen sollen.



**Biikenbrennen**

### **Gibt es bestimmte Unterschiede zwischen deutschen Horrorfilmen und Horrorfilmen aus Hollywood?**

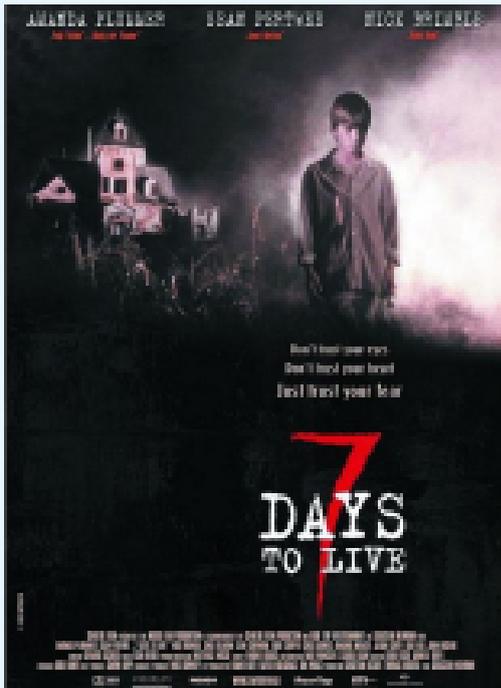
Selbstverständlich. Natürlich spielt der kulturelle Hintergrund, aus dem die Filmemacher kommen eine Rolle. Wobei Hollywood natürlich ein weiter Begriff ist: Die Filmindustrie dort hat ja schon immer Talente aus aller Welt angezogen, die von dort aus Filme für ein weltweites Publikum machen. Gerade dadurch, dass Hollywood immer für die Welt produziert, sind die Projekte von der Filmsprache her natürlich deutlich universeller als eine kleine Produktion aus zum Beispiel Japan, Korea, Norwegen, Großbritannien oder auch Deutschland. Im Speziellen hier bei uns gibt es noch das Problem, dass einfach viel zu wenig Filme dieses Genres produziert werden – meiner Meinung nach "brachliegendes Bauland", welches eines Tages von ein paar schlaunen Produzenten erschlossen wird, die dann damit viel Geld verdienen. Gerade wenn man etwa nach Korea oder Japan

schaut, sieht man, wie erfolgreich solche Filme auch fernab der klassischen Hollywood-Produktion sein können. Das ist aber ein Ergebnis, das nicht nur mit der Art des Geschichtenerzählens zu tun hat, sondern auch damit, wie diese Filme dort produziert und vertrieben werden. Dort entstehen, auch in Zusammenarbeit mit den TV Sendern, extrem erfolgreiche Kinoprojekte dieses Genres. Und obwohl nicht einmal in englischer Sprache gedreht wird, kommen diese Filme weit über rein nationale Erfolge hinaus.

### **Wieso werden in Deutschland eher wenige Thriller und Horrorfilme (fürs Kino) gedreht?**

In Deutschland gibt es noch eine große Marktlücke was Thriller und Horrorfilme angeht. Das ist auf der einen Seite natürlich schade – und wird ja auch oft beklagt – auf der anderen Seite ist es natürlich auch eine große Chance für Produzenten und Filmemacher hierzulande. Gerade das Horror-Genre kommt ja bekanntermaßen ohne Stars und ohne großes Budget aus. Hier kommt es wirklich auf Ideen und Geschichten an, und das Publikum belohnt Originalität und filmisches Können. Natürlich muss man dazu sagen, dass beim Publikum auch eine große Skepsis gegenüber deutschen Genreproduktionen im Allgemeinen herrscht – oft leider nicht ganz zu Unrecht. Eins ist klar: Will man als deutsche Produktion auf diesem Spielfeld mitspielen, muss man inhaltlich und filmisch eine Qualität liefern, die mit internationalen Produktionen mithalten kann. Spannenderweise hat das aber nur ganz am Rande etwas mit Geld zu tun. Denn auch internationale Produktionen haben oft ein Budget, das in keinsten Weise über das einer durchschnittlichen deutschen Kinoproduktion hinausgeht. Hier geht es meiner Meinung nach viel mehr um die Geschichten, die erzählt werden und wie sie erzählt werden. Mut, Originalität und am "Puls der Zeit" zu sein, spielt dabei eine sehr große Rolle. Ob man dann den Film in deutscher oder englischer Sprache dreht – auch als Deutscher Regisseur und Produzent – ist dann meiner Meinung nach zweitrangig. Dass hier bei uns auch große internationale

Projekte gedreht werden können, wurde ja hinlänglich bewiesen.



7 Days to live

**Sie haben sowohl bei Kino- als auch bei Fernsehfilmen Regie geführt. Auf welche Weise unterscheidet sich die Arbeit an einem Kinofilm von derjenigen an einem Fernsehfilm?**

Ich persönlich versuche da eigentlich gar keinen Unterschied zu machen. Für mich als Regisseur, aber auch als Zuschauer, muss ein Film erst einmal ein Erlebnis sein, egal ob ich ihn im Kino oder im Fernsehen sehe. Natürlich gibt es Budgetunterschiede, was bestimmte Produktionen betrifft. Aber ich sehe mich als Filmemacher vor allem für den Inhalt verantwortlich und werde immer versuchen, aus jedem Budget den bestmöglichen Film zu machen. Im Fernsehen gibt es natürlich auch Formate, die erzählerisch sogar Vorteile gegenüber dem Kino haben. Klassisches Beispiel ist die Serie. Hier hat man die Möglichkeit, viel breiter und auf viel mehr Ebenen zu erzählen, weil man einfach mehr Zeit zur Verfügung hat. Gerade in den USA, aber auch in Großbritannien, gibt es ja einige Serien, die in Sachen Mut und Innovation so manchem Kinofilm den Rang ablaufen. Und damit sind wir ja schon wieder über eine Marktlücke mit großem Potenzial in Deutschland gestolpert ...

**Von welchen Filmen und Regisseuren würden sie sagen, dass diese Ihre Arbeit bisher am meisten beeinflusst haben?**

Oh nein – das sind immer die Fragen, bei denen man unter Garantie viele tolle Künstler vergisst und die eigentlich gar nicht wirklich zu beantworten sind. Natürlich wurde ich, wie jeder Mensch, von allem geprägt, was ich in meinem Leben gesehen habe. Das sind selbstverständlich auch unendlich viele Filme. Ein oder zwei einzelne Personen oder Filme herauszuheben, würde der Frage sicher nicht gerecht werden, aber ich will mich selbstverständlich auch nicht um Namen herumdrücken. Deshalb hier nur eine kleine Liste von Regisseuren ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit: George Lucas, Steven Spielberg, Alfred Hitchcock, Robert Zemeckis, John Carpenter, George A. Romero, Robert Wise, Stanley Kubrick, Hideo Nakata, John Woo, Robert Rodriguez, Sam Raimi, Quentin Tarantino, Kim Jee-woon, Tim Burton, Hayao Miyazaki, Wes Craven, Peter Jackson, J. J. Abrams, John Landis, Ethan und Joel Coen, David Cronenberg, David Lynch, Christopher Nolan, usw. usw.

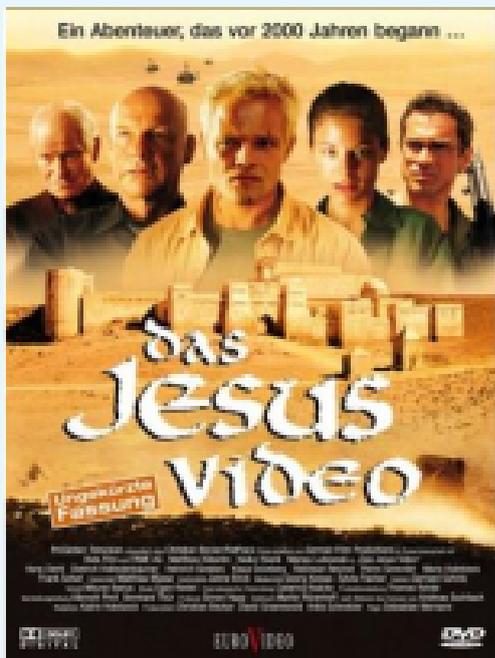
Vielleicht kann man hier schon sehen: Als Regisseur, Autor und vor allem als Filmliebhaber sehe ich ständig Filme von anderen Regisseuren, vor deren Arbeit ich größte Hochachtung habe. Genauer betrachtet sind dies aber wahrscheinlich die Regisseure, die wohl jeden (oder zumindest sehr viele Menschen) auf diesem Planeten beeinflusst haben.

Wenn Sie mich danach fragen, wie sich all dies auf meine Arbeit auswirkt, dann glaube ich: Es ist nicht nur entscheidend, welche Filme, Bücher und Musik mich beeinflusst – entscheidend ist vielmehr der "persönliche Filter", den jeder einzelne ganz individuell in seinem Kopf hat, mit dem er seine Welt wahrnimmt und verarbeitet.

Für mich ist immer wichtig, eine eigene Sprache für jeden Film zu finden. Selbstverständlich gibt es vieles, das einen inspirieren kann, aber die wichtigste Inspiration sollte die Geschichte selbst sein.

**Die Anzahl der Kinobesucher, die sich einen deutschen Film angesehen haben, hat dieses Jahr erneut leicht zugenommen. Was ist Ihre Meinung zum aktuellen deutschen Film?**

Ich freue mich sehr über diesen positiven Trend! Ich persönlich würde mir wünschen, dass sich dieser nicht nur fortsetzt, sondern auch auf noch mehr unterschiedliche Filme ausweitet. In den letzten Jahren waren es ja vor allem einzelne, herausragende Erfolge die diesen positiven Trend generiert haben. Ein guter Start, um von dort aus weiterzumachen und mehr Filme für ein großes Publikum zu produzieren.



Das Jesus Video

**In welchen Bereichen, würden Sie sagen, könnte bzw. müsste sich der deutsche Film noch verbessern?**

Mehr Vielfalt – und damit meine ich vor allem mehr Genrevielfalt! Ich habe manchmal das Gefühl, der deutsche Film beschränkt sich selbst, aus Angst davor, nicht bestehen zu können und findet deshalb nur in einem sehr überschaubaren Rahmen statt. Dabei haben deutsche Regisseure, Autoren, Produzenten, Kameraleute, Crews, Cutter, Visualeffekts-Firmen, Komponisten, und Sounddesigner viel zu bieten und müssen sich sicher nicht verste-

cken. Eigentlich ist sogar genug Geld vorhanden. Und das ist die große Chance, von der ich vorhin gesprochen habe:

Wenn ich an der überfüllten Kasse eines Multiplexkinos stehe und auf die Filme in den verschiedenen Sälen schaue, dann gibt es da Action, Abenteuer, Komödie, Horror, Science-Fiction, Fantasy, Thriller, Drama, Animation, Arthouse usw. usw.! Schauen wir uns nun an, wie viel von diesem Genres wir mit deutschen Produktionen bedienen, dann ist das nur ein kleiner Ausschnitt davon. Eigentlich beschränken sich deutsche Produktionen auf Komödien, Kinderfilme, die eine oder andere Literaturverfilmung und Arthouse im weitest gehenden Sinne. Die Filme sind zum Teil sehr gut, aber es fehlt die Vielfalt.

Ich denke, da gibt es für deutsche Produzenten einen Riesenmarkt zu erobern, national wie international. Und ich denke auch, dass das früher oder später geschehen wird, vor allem wenn ein paar mutige Vorreiter den Weg ebnen und Erfolge einfahren. Mittlerweile spürt man auch in der Branche eine Art Umbruchstimmung. Viele Produzenten wollen einfach nicht mehr das bedienen, wo sich ohnehin alle drauf stürzen und Erfolge zumeist von drei, vielleicht vier Stars abhängen, die wir in Deutschland haben ... Verstehen Sie mich nicht falsch: Ich finde es toll und wichtig, dass wir überhaupt Stars haben. Ich denke, wir sollten viel mehr Stars haben und wir sollten eine möglichst breite Palette an Filmen mit ihnen produzieren. Langfristig wird man sich neue Märkte und d.h. in diesem Fall Genres erobern müssen.

**Seit Anfang 2000 hat sich der koreanische Film von einer Randerscheinung zu einem ernstzunehmenden Konkurrenten Hollywoods entwickelt. Hochglanzthriller und aufwendige Actionfilme beherrschen das aktuelle Bild des koreanischen Films. Was halten Sie vom modernen koreanischen Kino? Denken Sie, dass eine solche Entwicklung auch in Deutschland möglich ist?**

Aus Korea kommen wirklich jede Menge toller und beeindruckender Filme! Einer meiner ab-

soluten Lieblingsfilme ist nach wie vor "A Tale Of Two Sisters" von Kim Jee-woon. Aber natürlich auch Filme wie "Oldboy" von Park Chan-wook, "Shiri" oder "The Good, the Bad, the Weird" haben ja auch bei uns und überall auf der Welt sehr viele Fans.

Mir persönlich macht der große Erfolg und der tolle Weg, den das koreanische Kino geht sehr viel Mut. Denn Korea ist kein großer Markt an sich und dort wird ein breites Spektrum an Genres produziert, die national wie international sehr erfolgreich sind. Ich sehe eigentlich keinen Grund, warum das in Deutschland nicht auch gehen würde. Sicher funktioniert so etwas nicht von heute auf morgen, denn das Publikum muss Vertrauen in einheimische Produkte fassen und dazu muss es viele gute Filme geben, die inhaltlich und handwerklich überzeugen. Das ist auch bei uns möglich – keine Frage und es würde allen, die hier in Deutschland an der Herstellung von Filmen beteiligt sind ganz neue Märkte erschließen. Das ist auch der Grund, warum ich es mittel- bis langfristig auch für gar nicht so unwahrscheinlich halte, dass sich etwas in diese Richtung bewegt. In der Filmbranche geht es selbstverständlich, wie in anderen Branchen auch, um Chancen und Möglichkeiten Geld zu verdienen. Und wenn es irgendwo eine große Marktlücke gibt, wird sich das irgendwann jemand zunutze machen. Aus kreativer Sicht kann ich das nur begrüßen, denn es gibt mir als Regisseur und Autor die Möglichkeit, Filme zu machen, die man vielleicht bisher in Deutschland nicht machen konnte.

**Stichwort Hollywood. Glauben Sie, dass Hollywood noch immer von der in den Medien viel besprochenen Krise heimgesucht wird? Wie schätzen Sie die derzeitige Entwicklung ein?**

Ich bin da kein Experte, aber eine wirkliche Krise kann ich da nicht erkennen. Natürlich gibt es offenbar ein Problem mit sehr hoch budgetierten Projekten, die, wenn sie an der Kinokasse floppen, das ganze Studio in eine Schieflage bringen können. Sicher werden da auch schon eine Menge Leute drüber nachdenken inwieweit Projekte mit \$150 Millionen und mehr

Sinn machen. Aber das würde ich weniger als Krise, mehr als Richtungsentscheidungen bezeichnen. Und da hängen natürlich auch inhaltliche Entscheidungen dran – also inwieweit man bereit ist, Stoffen und Ideen eine Chance zu geben, die nicht als "sichere Bank" zu verkaufen sind. Also keine Remakes, zweite oder dritte Teile usw. usw. Sind die Budgets geringer, kann man sich natürlich auch mehr trauen. Ich persönlich habe mich sehr über die großen Erfolge von "The Conjuring" und "Insidious 2" gefreut, Filme mit sehr überschaubaren Budgets, ohne große Stars, die sich extrem gut an der Kinokasse geschlagen haben. Ich denke, dass auch in Zukunft viele tolle Filme aus Hollywood kommen werden und dass in einer Branche hier und da mal Kurskorrekturen vorgenommen werden müssen, ist meiner Meinung nach völlig normal.

**Würden Sie selbst gerne einmal in Hollywood einen Film drehen?**

Klar, wenn es das richtige Projekt ist. Wobei man mit "in Hollywood" ja heutzutage vor allem meint: Eine große Produktion für ein US-Studio. Gedreht wird dann ja meistens irgendwo auf diesem Planeten. Solche Großprojekte haben natürlich ihrer ganz eigenen Gesetzmäßigkeiten und Regeln, nach denen alles läuft. Das ist sicher eine extrem spannende Erfahrung – in jeder Hinsicht.



Mord ist mein Geschäft, Liebling

Jörg Heléne

## Die Konstruktion eines Mythos

**Was hat es mit den Gerüchten über die Burg Frankenstein auf sich? Diente sie wirklich als Inspirationsquelle für Mary Shelleys berühmten Roman? Jörg Heléne begibt sich in seinem spannenden Artikel auf eine historische Spurensuche und deckt dabei Sonderbares und Skurriles auf.**



Seit einiger Zeit geistert die Behauptung durch die Welt, Mary Shelley wäre durch den Alchemisten Johann Konrad Dippel zu ihrem berühmten Roman *Frankenstein* inspiriert worden. Demnach entlehnte sie den Namen Frankenstein dem Geburtsort Dippels, der Burg Frankenstein bei Darmstadt. Sogar besucht haben soll sie die Burg.

Bücher, Reiseführer, TV-Reportagen, Zeitungen und Internetseiten verbreiten diese Behauptung mit ausdauernder Beständigkeit. Auf Burg Frankenstein werden übertriebene Burgführungen veranstaltet, die ausdrücklich mit dieser Aussage werben. Sogar einige Hochschulprofessoren haben sich dieser These angeschlossen. Kann man sie daher überhaupt noch bezweifeln?

Tatsächlich erwähnte Shelley die Burg Frankenstein oder Johann Konrad Dippel nicht ein einziges Mal, weder im Zusammenhang mit ihrem Roman noch zu einer anderen Gelegenheit. Selbst als sie 1840 (22 Jahre nach der Veröffentlichung von *Frankenstein*) die Bergstraße bereiste, kam ihr nicht in den Sinn darauf hinzuweisen, dass sich hier die angebliche Inspiration für ihr bekanntestes Werk befindet [1]. Anders als in einigen Verfilmungen ist eine Burg im Roman auch nicht Teil der Handlung [2]. Wie also war man auf die Idee gekommen, die Burg Frankenstein und der dort geborene Alchemist Johann Konrad Dippel wären das historische Vorbild für Shelleys *Frankenstein*-Roman, wenn die Autorin dies weder behauptet noch angedeutet hat?

### Ein Halloween-Streich mit Folgen

Im 19. Jahrhunderts brachte niemand Dippel oder die Burg Frankenstein mit dem 1818 erschienenen Roman in Verbindung. Auch die ersten Verfilmungen stellten keinen Bezug her. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg änderte sich das. Die Stationierung von US-Truppen in unmittelbarer Nähe der Burg dürfte der Hauptgrund für dieses plötzliche Interesse der bis dahin kaum noch beachteten Ruine gewesen sein.

Schon am 06. August 1950 stand in der europäischen Ausgabe von *Stars and Stripes*, einer Tageszeitung, die sich in erster Linie an Mitglieder der US-Streitkräfte richtet, dass in der Kapelle der Burg Frankenstein die Steinstatue des Barons, der das Monster erschlug, zu besichtigen wäre. Wahrscheinlich war damit das Grabmal des Ritters Georg gemeint, auch wenn dieses sich nicht in der Kapelle der Burg, sondern in der Kirche von Nieder-Beerbach, im Tal östlich des Frankensteins, befindet.



**Johann Konrad Dippel**

Dieses Grabmal zeigt den 1531 verstorbenen Ritter im Kampf mit einem Ungeheuer, vermutlich eine Anspielung auf die Drachentöterlegende des Namenspatrons des Ritters, dem Heiligen Georg. Darauf aufbauend entstand eine volkstümliche Sage, die vom Kampf des Ritters Georg mit einem Lindwurm erzählt, den beide – Ritter wie Ungeheuer – nicht überleben [3]. Gut möglich, dass den US-Soldaten, die in der Nachkriegszeit unter anderem auch in den noch halbwegs bewohnbaren Gebäudeteilen der Burg einquartiert waren, diese Geschichte erzählt wurde und sie den Lindwurm allgemein zu einem Monster machten.

Am 31. Oktober 1952 erschien ebenfalls in *Stars and Stripes* die Ankündigung einer AFN Halloween-Sondersendung Live von Burg Frankenstein. Am selben Abend noch, eben an Halloween, sollte diese Sendung beweisen oder

widerlegen, ob etwas dran ist an der Legende, dass ein Monster die Burg alle hundert Jahre heimsucht.

Diese Legende gab es aber überhaupt nicht. Der Journalist John A. Keel, der später mit Büchern über UFOs und paranormale Phänomene bekannt wurde, hatte sie sich für einen Halloween-Scherz ausgedacht und die Burg entsprechend präpariert [4].

Insgesamt drei Reporter (die nicht eingeweiht waren) berichteten dann in der Halloween-Nacht von der Burg. Einer dieser Reporter, Carl Nelson, wurde mit einer schwachen Taschenlampe und einem Mikrofon in einen Gebäudeteil geschickt, der als Gruft bezeichnet wurde. Es ist nicht mehr ganz nachvollziehbar, welcher Teil der Burg damit gemeint war. Eine Gruft gibt es auf Burg Frankenstein nicht. Allerdings befinden sich seit 1851 drei Grabdenkmäler der Frankensteiner in der Burgkapelle, so dass vermutlich diese gemeint war.

Die „Gruft“ war gut vorbereitet worden. Über Lautsprecher hörte man seltsame Geräusche und man hatte einiges an Gerümpel so platziert, dass Nelson in der Dunkelheit darüber stolpern und sich erschrecken musste.



Schließlich geriet die Sendung außer Kontrolle. Die Produktionscrew hatte hinter Nelson die Tür verschlossen und in der Dunkelheit wurde der Reporter mehr und mehr desorientiert und verängstigt. Als er im Schein seiner Taschenlampe schließlich einen als Monster verkleideten Soldaten erblickte [5], brach er in Panik aus, rannte zur Tür und schrie verzweifelt um Hilfe, als er diese verschlossen vorfand. Am Ende nahm ihn das Erlebnis so sehr mit, dass er sogar kurzzeitig das Bewusstsein verlor.



Kapelle der Burg Frankenstein

Die Übertragung sorgte für heftige Reaktionen. Unzählige Hörer riefen beim Sender an, um sich über den Gesundheitszustand von Nelson zu erkundigen. Die amerikanische Militärpolizei wurde verständigt und schickte mehrere Einheiten auf die Burg. Da die Sendung auch in England zu empfangen war, meldete sich gar die Londoner Tageszeitung *Daily Express* mitten in der Nacht bei Keel, um ihn zu fragen, was dort auf der Burg los war. Der Bericht der Zeitung, der tags darauf erschien, machte die Burg Frankenstein einem größeren englischsprachigen Publikum als die echte Burg Frankenstein bekannt. Ausschnitte aus der Sendung wurden von verschiedenen US-Radiosendern in der Folgezeit immer wieder zu Halloween wiederholt [6].

Zwar klärte Keel den *Daily Express* noch in der Halloween-Nacht auf, dass alles nur ein Spaß

gewesen war, doch gleichzeitig war er auch der Überzeugung, dass er diesen Scherz tatsächlich am Ursprungsort von Shelleys Roman gemacht hatte. In seinem autobiographischen Buch *Jadoo* von 1957 erklärte er, dass es im 13. Jahrhundert tatsächlich ein Frankenstein-Monster gegeben hätte, das von einem der Barone von Frankenstein getötet wurde, der dabei jedoch eine tödliche Wunde am Knie erlitt. Auch er bezog sich dabei offenbar auf die Sage vom Ritter Georg. Keel behauptete jedoch darüber hinaus, Shelley hätte diese Geschichte als Inspiration für ihren Frankenstein-Roman genutzt. Wie er zu dieser Erkenntnis gekommen war, verriet er nicht. Dass Shelley ihren Frankenstein auf Basis der Ritter-Georg-Sage geschrieben hat, ist ausgeschlossen, da zwischen beiden Geschichten überhaupt keine Ähnlichkeiten bestehen.

#### Die Lawine kommt ins Rollen

Die Bekanntheit der Burg wurde durch Keels Halloween-Scherz so gesteigert, dass von nun an in den USA regelmäßig Zeitungsartikel darüber erschienen. Schon am 11. November 1952 berichtete eine Mabel Alston für *The Washington Afro-American* von der Burg. In dem etwas wirren Beitrag war zu lesen, dass sich das Original-Namensschild von Dr. Frankenstein immer noch am Toreingang befände. Vielleicht ein übrig gebliebenes Requisit der Halloween-Nacht? Ein Jahr später, Halloween 1953, erschien erneut eine kuriose Meldung in der Europaausgabe von *Stars and Stripes*. Mit ausdrücklichem Bezug auf die Sendung vom Vorjahr, allerdings ohne zu erwähnen, dass es bloß ein Scherz gewesen war, wurde dort angekündigt, dass sich in dieser Nacht mehrere Soldaten mit drei Bernhardiner-Suchhunden und zwei Affen auf die Suche nach dem Monster begeben würden, das nach diesem Bericht jetzt bereits alle 50 Jahre zu All Hallows Eve (also Halloween) erscheinen soll, ungeachtet der Tatsache, dass man in Deutschland Halloween zu dieser Zeit noch überhaupt nicht kannte.

Neben einem Bezug zur Ritter-Georg-Sage (hier reduziert auf Legenden von menschenfressenden Monstern) wurden nun auch ande-

re Ortslegenden mit in die Geschichte verwoben, so die Gerüchte von geheimen Tunneln, die die Burg mit verschiedenen Gebäuden in der Umgebung verbinden und in denen große Schätze lagern sollen. Diese Gerüchte, die es in ähnlicher Form auch für etliche andere Schlösser und Burgen in Südhessen gab, hatten im 18. Jahrhundert mehrfach zu recht wilden Grabungen geführt, bis sie 1788 verboten wurden [7]. Der *Stars and Stripes*-Artikel suggerierte, dass sich in diesen Tunneln das Monster versteckt halten könnte. Dass es das Monster in dieser Form in der örtlichen Folklore gar nicht gibt und eine Verbindung der Ritter-Georg-Sage mit den Schatzlegenden nie bestand, war angesichts dieser skurrilen Aktion wohl eher nebensächlich. Was aus der Aktion wurde, ob sie überhaupt in dieser Form stattfand (und wozu die Affen gut waren), ist nicht mehr nachvollziehbar. In den Folgeausgaben von *Stars and Stripes* wurde zumindest nicht von einem Ergebnis berichtet. Dennoch belegt diese Meldung, dass sich das Thema bereits ein Jahr nach Keels Halloween-Streich verselbstständigt hatte. Keel war hierfür nämlich nicht mehr verantwortlich. Er befand sich zu Halloween 1953 für eine Sondersendung in Ägypten, wo er – allerdings mit deutlich weniger Erfolg – versuchte, einen ähnlichen Unsinn in der Cheops-Pyramide anzurichten [8].

### Eine neue Legende wird geboren

1960 erschien in verschiedenen US-amerikanischen und kanadischen Tageszeitungen [9] ein wohl von der *British Overseas Airways Corporation* (B.O.A.C.) [10] lancierter Artikel, der mit den einleitenden Worten begann: „Wussten Sie, dass sich nur eine halbe Stunde Fahrt südlich von Frankfurt, eines der verschiedenen europäischen Ziele der British Overseas Airways Corporation, die Heimat des echten Frankenstein Monsters befindet?“

Autor des Artikels war ein gewisser Bob Morris aus Chicago, so hieß es zumindest im B.O.A.C. Review, einem konzerneigenen Magazin, in dem der Artikel zwei Jahre später erneut veröffentlicht wurde. Die Erstveröffentlichung habe ich leider nicht ausfindig machen können, die

Formulierung im *B.O.A.C. Review*, dass dieser Artikel ursprünglich zur Unterhaltung von Europareisenden gedacht war, legt allerdings die Vermutung nahe, dass er für eine Broschüre der B.O.A.C. entstanden war. Vielleicht war es aber auch bloß eine einfache Pressemitteilung gewesen, die dann von verschiedenen Zeitungen abgedruckt wurde.

Das Bemerkenswerte an dem Artikel ist, dass er die Lücke zu schließen versuchte, die die bisherigen Artikel hinterlassen hatten. Bislang hatte man das Problem, dass die Ritter-Georg-Sage mit Shelleys Roman keine Gemeinsamkeiten hat, damit gelöst, dass man sich einfach auf den Kern Frankensteiner tötet Monster beschränkte. Man konnte sie aber nicht nacherzählen, weil dann wohl den meisten aufgefallen wäre, dass das eine ganz andere Geschichte ist als die vom Frankenstein-Monster. Um mehr Fluggäste dazu zu bewegen, einen Flug nach Frankfurt zu buchen, wollte die B.O.A.C. aber offenbar eine ausführlichere Hintergrundgeschichte und da die Sage vom Ritter Georg nicht genug hergab, formte man sie um, veränderte sie bis zur Unkenntlichkeit und schuf eine völlig neue Legende. Im 16. Jahrhundert, so heißt es da, sollen rund um die Burg Frankenstein Menschen, die sich nachts ins Freie trauten, am nächsten Morgen tot aufgefunden worden sein, ihre Leichen furchtbar verstümmelt. Die Bauern der Gegend beschlossen daher, Jagd auf den Mörder zu machen. Eines Nachts kamen sie auf ein Feld nahe des Waldes, als sich plötzlich der Mond verdunkelte. Sie wandten sich um und sahen ein fürchterliches Monster, das seinen Schatten auf sie warf. Nach einer wilden Flucht baten sie Baron Frankenstein um Hilfe, der seinen Sohn, einen Ritter, losschickte, das Monster zu jagen. Am nächsten Morgen fand man den enthaupteten Körper des Ritters in einem Teil des Waldes, der aussah, als hätte ein Sturm ihn verwüstet. Das Monster aber war verschwunden. In der Kapelle der Burg könnte man heute noch Überreste des Kampfes ausgestellt sehen, zusammen mit einer Büste des jungen Ritters, die jemand angefertigt haben soll, der ihn persönlich kannte.

Einige rudimentäre Überreste der Sage vom Ritter Georg sind noch vorhanden. So sind beide Geschichten im 16. Jahrhundert angesiedelt, ein junger Ritter von Frankenstein nimmt den Kampf gegen ein Monster auf und stirbt dabei. Ritter Georg der tatsächlichen Sage tötet den Lindwurm, in dem Zeitungsartikel verschwindet das Monster nach dem Kampf. Von Ritter Georg existiert ein Grabmal, das heute noch in Nieder-Beerbach besichtigt werden kann, vom Ritter des Zeitungsartikels eine Büste.

Der Rest dürfte jedoch in erster Linie durch die Frankenstein-Filme inspiriert sein. Die sehr visuellen Effekte (ein sich plötzlich verdunkelnder Mond und der Schatten, der auf die Dorfbewohner fällt) erinnern auffällig an die teils expressionistischen Stilmittel der frühen Horrorfilme und nicht an Shelleys Roman oder gar Legenden der deutschen Folklore. Hinzu kommt, dass eine solche Sage historisch in Südhessen nicht nachweisbar ist und die Behauptung, es gäbe in der Burgkapelle noch Überreste des Kampfes sowie eine Büste des Ritter, war auch 1960 falsch.

### Alte Ortssagen, die vor Ort niemand kennt

Diese Geschichte, die vor Ort bis heute völlig unbekannt ist, verbreitete sich in den Folgejahren schnell in den USA und wurde wieder und wieder in unterschiedlichen Fassungen publiziert. Schon am 26. November 1961 behauptete ein Steve Libby in der Tageszeitung *Reading Eagle*, dass Mary Shelley zweifellos von den Mythen der Frankensteiner gehört hatte. Einen Beleg oder eine Quelle hierfür nannte er nicht. Statt dessen gab er die Geschichte der B.O.A.C. zum Besten, nahezu wörtlich. Dass diese Geschichte mehr an die Frankenstein-Filme als an das Buch erinnert und es doch sehr merkwürdig ist, dass Shelley von Erzählmotiven beeinflusst gewesen sein soll, die nicht in ihrem Buch, sondern erst in den Verfilmungen auftauchen, schien niemand zu bemerken.

Etwa ein Jahr später, am 23. September 1962,

tauchte dann in den *Independent Star-News* (Pasadena, Kalifornien) vermutlich erstmals in diesem Zusammenhang der Name Johann Konrad Dippel auf [11], wenn auch in falscher Schreibweise. So heißt es: „Mary Wollstonecraft Shelley, die zweite Frau des Dichters Per-



cy Bysshe Shelley, hörte von Gippel [sic!] und seinen Experimenten im frühen 19. Jahrhundert und wurde davon inspiriert, ihren Horrorklassiker 'Frankenstein, oder der moderne Prometheus' zu schreiben“. Leider wird auch hier wieder nicht erwähnt, auf wen man sich mit dieser Aussage eigentlich beruft.

Die auffällig falsche Schreibweise von Dippels Namen lässt jedoch den Schluss zu, dass der Verfasser des Artikels seine Informationen mündlich erhalten hatte. Gut möglich, dass als Reaktion auf die vielen amerikanischen Touristen, die die Geschichte von der Heimat des echten Frankenstein-Monsters angelockt hatte, einige Leute mit Ortskenntnissen begannen, den Touristen immer neue scheinbare Verbindungen zwischen der Burg und Shelleys Roman zu präsentieren. Auch die zahlreichen, nahe des Frankensteins stationierten US-Soldaten, die häufig die Burg besuchten, nahmen solche Geschichten begierig auf. Abgesehen von diesen nur zu vermutenden Einzelpersonen war das Ganze aber weder unter Historikern noch unter den deutschen Bewohnern der Gegend ein Thema. Noch 1966, als der heuti-

ge Restaurantbau gerade geplant wurde, antwortete der damalige Pächter Gerhard Meißner auf die Frage, was von dem Neubau zu erwarten wäre: „Wir hoffen, dass wir den Besuchern fast alles bieten können, das heißt alles bis auf das Monster. Das ist alles erfunden. Bis zu 50% der Leute, die hierher kommen, sind Amerikaner. Sie fragen uns oft, wo das Frankenstein Monster gelebt hat. Und alles, was ich ihnen sagen kann, ist, dass wir damit nichts zu tun haben. Ich muss doch die Wahrheit sagen, oder?“ [12]

Es waren also nach wie vor nur Amerikaner, die nach Frankensteins Monster gefragt haben. Deutsche Besucher sahen diese Verbindung damals üblicherweise noch nicht, was bemerkenswert ist, wenn man bedenkt, dass alles angeblich auf uralte Ortslegenden zurückgehen soll. Uralte Ortslegenden, die vor Ort niemand kennt und die in schriftlicher Form erstmals nach dem Zweiten Weltkrieg in amerikanischen Zeitungen erscheinen [13]?

Erst für das Jahr 1970 lässt sich erstmals auch ein deutschsprachiger Zeitungsartikel ausfindig machen, der nicht nur die Burg Frankenstein, sondern auch Johann Konrad Dippel als Vorbild für Victor Frankenstein ins Gespräch bringt. Der vor allem für seine Arbeiten über Goethe bekannte Fritz Ebner widmete sich am 22. August 1970 mit einem Artikel im *Darmstädter Echo* dem Thema unter dem reißerischen Titel: „Frankenstein lebt: Das Monstrum und die Burgruine. Gibt es Zusammenhänge? - Unbekanntes über ein bekanntes Thema“. Der Artikel hält jedoch nicht das, was er verspricht. Unbekanntes wird dort gar nicht erwähnt, bestenfalls ein paar weniger bekannte Dinge.

Ebner präsentiert zunächst einen kurzen Abriss der Geschichte der Burg und eine wenig aufschlussreiche Kurzbiographie Dippels, dann fasst er – sehr fehlerhaft – Shelleys Frankenstein-Geschichte zusammen, macht einen kleinen Exkurs zum Datterich-Autoren Ernst Elias Niebergall, der unter dem Pseudonym E. Streff auch einige Schauergeschichten verfasst hat, erwähnt noch weiterführende Literatur zum

Thema wie Gustav Meyrinks fast 100 Jahre nach Frankenstein entstandenen Roman *Der Golem* und schließt dann, ohne noch einmal auf Dippel einzugehen, mit der Behauptung, die Burg Frankenstein wäre der Ursprung von Shelleys Roman.

Es ist ein reichlich wirrer Artikel. Wo denn nun die Verbindung zwischen Shelleys Roman und Dippel sein soll, erklärt Ebner nicht, schlussfolgert aber genau das. Zudem macht er auffällige Fehler. So behauptet er beispielsweise, Shelleys Roman handle von einem Schlossherrn. Möglicherweise soll das eine Verbindung zwischen dem Frankenstein des Romans und Johann Konrad Dippel sein. Doch weder Dippel noch der Frankenstein des Romans waren Schlossherrn. Nur in einigen späteren Verfilmungen lebt Frankenstein auf einer Burg. An dieser Stelle dürfte die Frage erlaubt sein, ob Ebner den Roman überhaupt jemals gelesen hatte.

### Ein Dracula-Experte jagt Frankenstein

1975 veröffentlichte der Historiker Radu Florescu sein Buch *In Search of Frankenstein* [14], das sich unter anderem mit der Frage beschäftigt, ob Mary Shelley Kenntnis von Dippel und der Burg Frankenstein gehabt hatte. Florescu ist nicht irgendwer. *In Search of Frankenstein* war das Nachfolgebuch von *In Search of Dracula*, das bis heute ein Standardwerk zu den historischen Ursprüngen von Bram Stokers *Dracula* ist und in dem Vlad III. Draculea, auch Tepes („der Pfähler“) genannt, als historisches Vorbild für Graf Dracula identifiziert wird. Lange galt es als anerkannt, dass der walachische Fürst die Inspiration für Stoker war [15].

Durch den großen Erfolg von *In Search of Dracula* ermutigt, wollte Florescu nun auch die historische Person hinter der anderen berühmten Figur des klassischen Horrorfilms identifizieren: Mary Shelleys *Frankenstein*. Dabei fiel ihm auf, dass Shelley 1814 während einer Reise auf dem Rhein in Gernsheim [16], nur etwa 15 Kilometer Luftlinie von der Burg Franken-

stein entfernt, einen dreistündigen Aufenthalt hatte [17]. Das war eine vielversprechende Spur, also flog Florescu nach Deutschland und besuchte die Burg. Dort will er als Indiz für seine Vermutung verschiedene Ortslegenden erfahren haben, die aber merkwürdigerweise anderweitig nicht nachweisbar sind. Dass Shelley die Burg tatsächlich bemerkt hatte, ist äußerst unwahrscheinlich.



Radu Florescu

Ohnehin ist die Burg von Gernsheim aus nur sehr schwer auszumachen, auch heute noch, obwohl die Türme nach den Restaurierungsarbeiten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts deutlich höher sind als während Shelleys Reise. Zu allem Überfluss aber erreichten die Shelleys Gernsheim erst nach Anbruch der Dunkelheit. Laut dem Tagebuch von Claire Clairmont, Marys Stiefschwester, die ebenfalls an der Reise teilnahm, war es sogar so, dass der Aufenthalt nur deshalb stattfand, weil der Kapitän des Schiffs den Mondaufgang abwarten wollte [18]. Vermutlich war es ihm ohne Mondlicht zu dunkel. Anzunehmen, Shelley hätte da die Burg Frankenstein erkennen können, ist absurd.

### Ein Detektiv mit Verschwörungstheorien

Florescu war sich durchaus bewusst, dass sich seine These mit den Quellen, sprich Shelleys

und Clairmonts Tagebüchern, nicht vereinbaren lässt. Er behauptete daher, dass die beiden alle Spuren der Inspiration für Frankenstein vernichteten, um Shelleys Anspruch auf Originalität zu wahren. Deshalb hätten sie ihre Tagebucheinträge der Reise von 1814 so verfälscht, dass jeder Hinweis auf Burg Frankenstein verschwand.

Doch das ist ein Hirngespinnst. Florescu kann es nicht beweisen, bietet nicht einmal handfeste Indizien an. Statt dessen weist er darauf hin, dass es auffällige Lücken in den Tagebüchern Shelleys gäbe. So fehle beispielsweise der Aufenthalt in Lord Byrons Villa, während dem sie begann, an *Frankenstein* zu schreiben. Auch sonst würden keine Tagebucheinträge über den Entstehungsprozess des Romans existieren.

Florescu geht davon aus, dass Shelley diese Tagebucheinträge bewusst vernichtet hat. Nur: wieso hat sie dann nicht das Gleiche mit den Tagebüchern ihrer Rheinreise gemacht? Warum sollte sie einmal den zweifelsfrei einfacheren Weg wählen, nämlich die Aufzeichnungen zu vernichten, und das andere Mal eine aufwendige Verfälschung durchführen? Diese auffällige Änderung des Modus Operandi scheint Florescu, der sich selbst als literaturwissenschaftlichen Privatdetektiv [19] bezeichnet, nicht zu stören. An dieser Stelle ist er tatsächlich beides: ein schlechter Historiker und ein schlechter Detektiv. Auch das Motiv, das er für diese Fälschung anbietet, ist an den Haaren herbeigezogen. Shelley soll ihre Inspiration verschleiern haben, weil sie als besonders originell gelten wollte. Doch schon der vollständige Titel des Romans, *Frankenstein oder der moderne Prometheus*, gibt ja eine ihrer Inspirationen preis, nämlich die Prometheus-Sage. Das große Interesse, ihre Inspiration zu verschleiern, das nötig wäre, um solch eine aufwendige Fälschungsaktion durchzuführen, hat sie ganz offensichtlich nicht gehabt. Auch an einem übersteigerten Ego dürfte sie zumindest im Bezug auf ihren Roman nicht gelitten haben, *Frankenstein* erschien zunächst anonym.

Der Strohalm, an den sich Florescu klammert, ist der dreistündige Aufenthalt der Shelleys in Gernsheim. Es ist der einzige Fakt, den er nicht mit rhetorischen Taschenspielertricks herbeizubringen muss. In dieser Zeit, von der Mary Shelley nicht mehr schreibt, als dass sie zusammen mit Percy Shelley spazieren gegangen ist, sollen die beiden laut Florescu zur Burg Frankenstein und wieder zurück gelaufen sein und dabei von den Einheimischen noch unzählige Sagen und Gerüchte über Johann Konrad Dippel gehört haben. Drei Stunden waren dazu aber sicher nicht ausreichend. Außerdem war es dunkel, sie kannten das Gelände nicht, sprachen kaum Deutsch, waren knapp bei Kasse und mussten rechtzeitig zurück an Bord sein, sobald der Kapitän wieder ablegen wollte. Längere Exkursionen ins Hinterland dürften da ausgeschlossen gewesen sein.

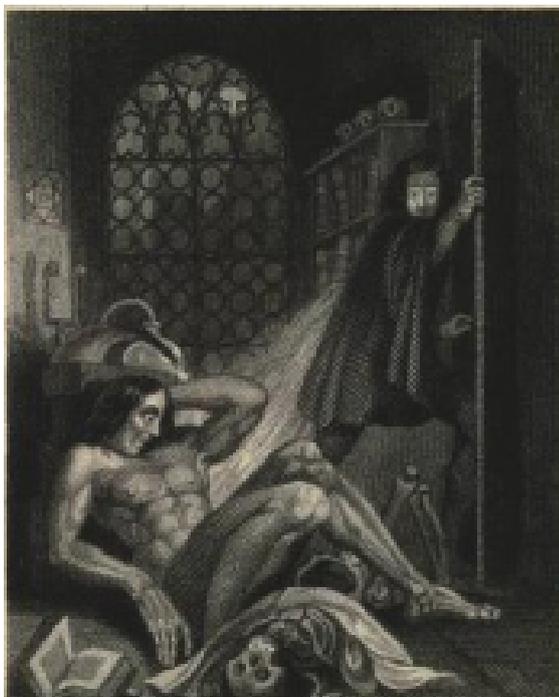


Illustration aus der Erstausgabe von *Frankenstein*

### Experten weisen Florescus Thesen zurück

Interessant ist eine Aussage Florescus zu seiner Motivation für *In Search of Frankenstein*. Die New York Times zitiert ihn am 21. Oktober 1975 mit den Worten: „Ich schrieb Bücher, die niemand las. Ich wäre glücklich gewesen, wenn meine Vorlesung 'Ein Überblick über die Geschichte des Balkans' von 30 Studenten besucht worden wäre.“ Dann veröffentlichte er *In Search of Dracula* und hielt seither Vorträge in den ganzen USA vor vollbesetzten Sälen. *In Search of Frankenstein* war bewusst als Nach-

folgebuch konzipiert. Die *In Search of ...*-Buchreihe [20] ist also letztendlich das Produkt eines frustrierten Hochschulprofessors, der damit den Weg aus seinem Alltagstrott fand und es mit den Quellen nicht so genau nahm, nur um nicht wieder vor weniger als 30 Studenten Vorträge halten zu müssen. Anders als von *In Search of Dracula* war die Fachwelt von *In Search of Frankenstein* jedoch wenig beeindruckt. Leonard Wolf, wie Florescu gebürtiger Rumäne und Experte für die sogenannte gothic fiction, bezeichnet in dem Standardwerk *The annotated Frankenstein* von 1977 Florescus Ausführungen als nicht überzeugend und als Verschwörungstheorie. Aija Ozolins beschuldigt Florescu in dem Fachmagazin *Science Fiction Studies* (Ausgabe Juli 1976) gar fragwürdiger Beweisführung, die die Regeln der Wissenschaft verlasse.

Verglichen mit dem Vorgängerbuch war es ein Flop. Der Mangel an handfesten Belegen und Florescus unfreiwillig komischer Versuch, gar eine Verbindung zwischen Vlad Tepes und den Freiherren von Frankenstein herzustellen [21], war dann den meisten doch zu viel des Guten.

### Das alljährliche Halloween-Festival

Ein Jahr nach der Veröffentlichung von *In Search of Frankenstein* organisierte der in Darmstadt als Fotojournalist der US-Armee arbeitende Brian Hill erstmals ein Halloween-Festival in der Burg – für die nahe der Burg stationierten US-Soldaten, denn die Deutschen hatten zu diesem Zeitpunkt noch keinerlei Interesse an Halloween. Der Erfolg der Veranstaltung kam für Hill völlig überraschend. Laut eigenen Aussagen kamen mehr als zehnmal so viele Besucher wie erwartet. Mit Hills Erfolg begann sich alles zu ändern. Jährlich wurde das Festival größer und weckte nun auch das Interesse der Deutschen. Schon 1979 wird Hill in einer Meldung der *Associated Press* mit der Aussage zitiert, dass mittlerweile die überwiegende Zahl der Besucher Deutsche wären [22]. Das Festival trug maßgeblich dazu bei, dass Halloween in Deutschland bekannter wurde.

## Johann Konrad Dippel von Frankenstein?

Etwa zu dieser Zeit muss auch die Behauptung aufgekommen sein, Dippel hätte sich als ein von Frankenstein ausgegeben. Die Idee geht wohl ebenfalls auf Florescu zurück, der behauptete, dass Dippel sich in der Universität Gießen als Frankensteiner eingeschrieben hätte. Das stimmt zwar im Prinzip, aber Florescu versuchte damit zu suggerieren, dass Dippel sich als Frankensteiner stilisierte und somit auch als Frankensteiner bekannt gewesen wäre.

Das jedoch ist Unsinn. Es war damals in den Matrikeln von Schulen und Universitäten lediglich üblich, den Namen des Studenten um dessen Herkunftsort zu ergänzen. So ließen sich beispielsweise Verwechslungen bei Namensgleichheit verhindern. Es wurde also in den Matrikeln lediglich zu Verwaltungszwecken Dippels Geburtsort festgehalten. Ihm selbst dürfte das herzlich egal gewesen sein.

Nun könnte man allerdings noch einwenden, dass es ja nicht darum geht, wie Dippel zum Namen Frankenstein stand, sondern Mary Shelley. War sie vielleicht bei Recherchen auf diesen Matrikeleintrag gestoßen und hatte sich danach dazu entschlossen, Dippel nicht Dippel sondern Frankenstein zu nennen, damit es nicht zu offensichtlich war?

Auch das ist bei näherer Betrachtung nicht plausibel. Denn tatsächlich steht in den Matrikeln der Universität Gießen für den 09. Mai 1691 nicht etwa Johann Konrad Dippel Frankenstein, sondern: Joh. Conr. Dippelius, Strataemontano-Francostenensis [23]. Wer würde aufgrund dieses Eintrags auf die Idee gekommen, eine Romanfigur Victor Frankenstein zu nennen? Außerdem darf nicht vergessen werden, dass diese Matrikel zu der Zeit, da Shelley ihren Roman verfasste, noch nicht veröffentlicht waren. Sie hätte also vor Ort recherchieren müssen. In Gießen war sie jedoch nie gewesen.

Eher ins Bild passt Dippels *Disputatio de Nihilo*, eine Art Abschlussarbeit für sein Grundstudium aus dem Jahr 1693. Bei der Autorenschaft wur-

de auch hier Dippels Name um eine Herkunftsbezeichnung ergänzt: Joh. Conradus Dippelius, Franckensteina-Strataemontanus. Es dürfte aber mehr als nur ein bisschen unwahrscheinlich sein, dass Shelley von einer unbedeutenden Studienarbeit Dippels Kenntnis hatte. Und falls doch, warum nannte sie ihren Victor ausgerechnet Frankenstein und nicht Dippel? Oder Strataemontanus? Oder zumindest Johann oder Konrad? Warum hätte sie ausgerechnet die Hälfte einer Herkunftsbezeichnung für den Namen ihrer Hauptfigur verwenden sollen?

Wenn Shelley Dippels Disputation kannte, wie so spiegelt sich dann absolut nichts von Dippels dort geäußerten philosophischen Ansichten im Charakter des Victor Frankenstein wider? Mehr noch: wieso spiegelt sich auch sonst nichts von Dippels Ansichten in Victor Frankenstein wider? Zu guter Letzt bliebe noch Dippels Eintrag in den Matrikeln des *Darmstädter Pädagog*. Dort wird er am 27. März 1691 als Johannes Conradus Dippelius Franckensteinensis geführt. Auch hier ist es eine Herkunftsbezeichnung. Die lateinische Grammatik ist da eindeutig. Mit ungenügendem Wissen in Latein könnte man dies aber tatsächlich als Namen missdeuten. Um von diesem Eintrag Kenntnis zu erlangen, hätte Shelley jedoch auch hier direkt im *Darmstädter Pädagog* recherchieren müssen. Und das alles während eines dreistündigen, abendlichen Aufenthalts in Gernsheim. Schon aus zeitlichen Gründen ist das ausgeschlossen.

## Ein Burgschreiber sorgt für Wirbel

Als dann Mitte der 1990er-Jahre eine Neuauflage von *In Search of Frankenstein* anstand, dachte Florescu nicht etwa daran, die Sache noch einmal genauer zu untersuchen und seine Fehler zu korrigieren. Statt dessen erkannte er, dass man die Geschichte einfach nur besser vermarkten musste. Da traf es sich gut, dass sein Sohn John einer der Produzenten des populären Fernsehmoderators David Frost war. John Florescu überzeugte Frost, das Zugpferd in einer Fernsehdokumentation zu spielen, die die These von Radu Florescu bekannter ma-

chen sollte [24]. Neben Letzterem trat in dieser Dokumentation auch der Pfungstädter Walter Scheele auf, der sich selbst später als Burgschreiber der Burg Frankenstein bezeichnet. Dieser sorgte mit einer Reihe von Buchveröffentlichungen [25] in den Folgejahren dafür, dass auch in Deutschland endlich die These von Dippels Vorbildfunktion für Mary Shelley bekannter wurde.

Während Florescu nur annimmt, dass Shelley ihre Tagebücher verfälscht hat, behauptet Scheele, er hätte die unverfälschten Tagebücher einsehen können. Diese befänden sich im Besitz einer Schweizer Bankiersfamilie. Wer diese geheimnisvollen Besitzer dieses zumindest literaturhistorisch sensationellen Dokuments sind, verrät Scheele jedoch nicht. Er verlangt von seinen Lesern, ihm ohne Beleg zu glauben.



Mary Shelley

Wissenschaftlich ist so etwas von vorne herein wertlos, weil die Möglichkeit der Überprüfung und der Falsifizierung gar nicht gegeben ist. Aber auch rein hypothetisch stellt sich die Frage, warum Shelley ein solches zweites Tagebuch hätte führen sollen. Selbst wenn sie Dinge aus ihrem Privatleben verheimlichen wollte, sie hatte ja nie vor, ihre Tagebücher zu veröffentlichen. Statt dessen veröffentlichte sie Reiseberichte, die auf ihren Tagebüchern basieren. Teilweise übernahm sie ganze Textpassagen wörtlich. Ihre Tagebücher an sich waren

allerdings rein privater, persönlicher Natur und nicht dazu gedacht, von Fremden gelesen zu werden. Dass sie da noch ein zweites, noch geheimeres Tagebuch geführt haben soll, ist nicht plausibel.

Den einzigen Beweis für dieses Phantomtagebuch, den Scheele anbietet, ist ein Zitat, das zu veröffentlichen ihm die mysteriösen Besitzer nach langem Hin und Her gestattet hätten. Doch dieses Zitat ist in einem so auffallend holprigen Englisch verfasst, dass es zumindest sehr wahrscheinlich ist, dass es nicht von einem Muttersprachler stammt. Auch ist die darin enthaltene Szene sehr kurios. Es wird eine neblige Nacht im November beschrieben, gleichzeitig aber das silberglitzernde Wasser des Rheins und ein Kirchturm auf der anderen Flussseite erwähnt. In einer nebligen Novembernacht dürfte man das von der Burg Frankenstein aus kaum erkennen können. Dass Shelley zudem im September 1814 in Hessen war und im November längst wieder in England, dürfte dann endgültig belegen, dass das Zitat eine plumpe Fälschung ist. Dennoch wird in unzähligen Publikationen darauf hingewiesen und so getan, als handle es sich um eine tatsächliche Aussage Shelleys.

### Ein geheimnisvoller Brief

Hat Scheele diesen Tagebucheintrag also einfach erfunden? Oder ist er selbst auf einen Schwindler hereingefallen? Wenn dem so gewesen sein sollte, dann ist es ihm gleich zweimal passiert. Denn er will auf noch eine literaturhistorische Sensation gestoßen sein. In einem Brief, den Jacob Grimm an Mary Shelleys Stiefmutter Mary Jane Clairmont geschrieben haben soll, erwähnt Grimm eine Sage der Burg Frankenstein, die bemerkenswerte Ähnlichkeit mit Shelleys Roman hat. Dumm nur, dass der Brief unauffindbar ist. Außer Walter Scheele hat ihn nie jemand gesehen und Scheele selbst ändert seine Meinung darüber, wo dieser Brief denn überhaupt ist, nach Belieben. So behauptete er im Jahr 2001: „In britischem Privatbesitz liegt, für die Öffentlichkeit nicht zugänglich, ein Brief von Jacob Grimm an Mary Jane aus dem Jahre 1813.“

2006 erklärte er dagegen in der eher fragwürdigen amerikanischen Fernsehdokumentationsreihe *Decoding the Past* [26], der Brief befände sich in der University of Oxford. Dort weiß man jedoch nichts davon. Ein solcher Brief ist nicht im Bestand der Universität und war es auch nie [27]. Angeblich soll der Autor und Filmemacher Donald F. Glut den Brief ebenfalls gesehen haben, so Scheele. Glut selbst widerspricht jedoch dieser Behauptung. Auf Anfrage des Geschichtsvereins Eberstadt-Frankenstein erwiderte Glut in einer Email vom 11. August 2008 erstaunt, dass er zum ersten Mal von diesem angeblichen Brief höre. In diesem Zusammenhang behauptete Scheele auch, dass Mary Jane Clairmont die englische Übersetzerin der Märchen der Gebrüder Grimm gewesen wäre: „Bekannt sind jedoch große Teile der Briefwechsel zwischen den Begründern der deutschen Philologie und der Übersetzerin ihrer Märchen“. Solch eine Korrespondenz existiert aber gar nicht.

### Unsinn im Minutentakt

Um Florescus These von Dippel als Vorbild von Frankenstein zu unterstützen, stellt Walter Scheele auch sonst reihenweise Behauptungen auf, die vollkommen unhaltbar sind. So nennt er Johann Konrad Dippel konsequent Johann Konrad Dippel von Frankenstein, obwohl er so nicht hieß und sich auch nie so nannte. Außerdem soll Dippel gar nicht der Sohn von Johann Philipp Dippel, sondern von einem Konrad von Frankenstein gewesen sein, der eine außereheliche Beziehung mit Johann Konrad Dippels Mutter gehabt haben soll. Den Beleg bleibt Scheele ebenso schuldig wie nähere Angaben zu jenem Konrad von Frankenstein oder Aussagen zu seiner Quelle hierfür.

Dann soll Dippel höchstpersönlich den Pulverturm der Burg Frankenstein bei einem missglückten Experiment mit Nitroglyzerin gesprengt haben, was allein schon deshalb erstaunt, da Nitroglyzerin zu Dippels Zeit noch gar nicht bekannt war. An anderer Stelle behauptet Scheele, Dippel sei einmal zum Tode verurteilt worden, hätte jedoch als Graf nicht hingerichtet werden können. Eine Aussage, die

unzählige Male zitiert und für bare Münze genommen wurde. Doch Dippel wurde nie zum Tode verurteilt, sondern zu lebenslanger Haft, von der er allerdings nur sieben Jahre absitzen musste. Er war auch kein Graf gewesen. Und selbst wenn er es gewesen wäre, müsste es immer noch sehr zu denken geben, wenn Scheele der Meinung ist, Grafen hätten im 18. Jahrhundert nicht hingerichtet werden können.

### Wenn Professoren Quellen manipulieren

Die Masse an inhaltlichen Fehlern ist in Scheeles Büchern so gewaltig, dass man ein Gesellschaftsspiel daraus machen könnte: wer findet die meisten? Oder (wenn es schneller gehen soll): wer findet die meisten in einem Kapitel/auf einer Seite? Das Bizarre jedoch ist, dass trotz der offensichtlichen Fehler, mit denen seine Bücher überfüllt sind, Scheele in der Folgezeit die Richtung der Diskussion vorgab und sogar Unterstützung bei Historikern fand, die eigentlich gelernt haben sollten, Quellen kritisch zu lesen.

Charles Robinson von der University of Delaware zitiert in der bereits erwähnten Dokumentationsreihe *Decoding the Past* aus Shelleys (tatsächlichen) Tagebüchern eine Stelle, an der sie eine Burg mit einem verfallenen Turm und zerstörten Fenstern beschreibt, die auf dem Gipfel eines Hügels stehen würde. Robinson suggeriert, dass das die Burg Frankenstein sein könnte. Das Ganze ist aber eine ziemlich dreiste Manipulation. Denn liest man an der entsprechenden Stelle in Shelleys Tagebuch nach, stellt man fest, dass es sich dabei um den Eintrag vom 30. August 1814 handelt, als sich die Reisegruppe zwischen Basel und Straßburg befand [28]. Folglich muss die Ruine, die Mary beschreibt, auch in dieser Gegend zu finden sein. In der Nähe von Burg Frankenstein befinden sie sich erst am 2. bzw. 3. September. Daher ist es ausgeschlossen, dass es sich hierbei um Burg Frankenstein handelt. Robinson sagt dagegen, es handle sich um die Einträge für August und September 1814. Dies würde den Aufenthalt in Gernsheim beinhalten. Das ist eine manipulative Aussage, bei der

er sich – offensichtlich im vollen Bewusstsein – die Wahrheit zurechtgebogen hat.

### Geisterjagd

Anfang 2008 erreichte die Absurdität der Sache schließlich einen besonderen Höhepunkt. Für den amerikanischen Sci-Fi Channel tauchte eine Gruppe Geisterjäger in der Burg auf, die mit tatkräftiger Unterstützung von Walter Scheele versuchten, mit Dippels Geist Kontakt aufzunehmen. Sie verbrachten eine bitterkalte Nacht in der Burg, um mit bestem Kaugummi-Englisch deutsche Geister zu beschwören, auf dem Torturm herumzuklettern und in völliger Dunkelheit Fotos zu schießen. Ergebnis der Untersuchung war eine aus ungeklärten Gründen klappernde Türklinke, eine Geisterjägerin, die in totaler Finsternis glaubte, einen Schatten gesehen zu haben, und zwei Tonbandmitschnitte, die eine mysteriöse, aber völlig unverständliche Stimme wiedergaben. Walter Scheele identifizierte diese mysteriöse Stimme dennoch als die von Arbogast von Frankenstein, dem ältesten bekannten Ritter der Frankensteiner, der bereits 948 auf der Burg gelebt hatte.



Foto: Peter Stehlik

So behauptet Scheele es zumindest. Historisch ist das nicht haltbar. Mag man noch über einen möglichen Vorgängerbau der erst im 13. Jahrhundert entstandenen Burg Frankenstein spekulieren können (alte Flurnamen weisen darauf hin), so ist die Existenz eines Arbogast von Frankenstein im 10. Jahrhundert schon lange widerlegt.

Zurück geht diese Legende auf das *Rüxnersche Turnierbuch* aus dem 16. Jahrhundert. Dort wird tatsächlich ein Arbogast von Frankenstein im Zusammenhang mit einem Turnier in Konstanz genannt, das 948 stattgefunden haben soll. Heute ist jedoch klar, dass Rüxners Turnierbuch weniger der Dokumentation als vielmehr der Legitimation der dort erwähnten Adelshäuser diene. Üblicherweise gelten alle bei ihm erwähnten Turniere vor 1284 als frei erfunden. Auch spätere sind oft fragwürdig. So hat beispielsweise das bei Rüxner erwähnte Turnier zu Darmstadt im Jahr 1403 nie stattgefunden.

### Tatsachen sind langweilig

Einige Monate nach dem Besuch der Geisterjäger auf der Burg widmete sich Michael Müller vom Geschichtsverein Eberstadt-Frankenstein ausführlich dem Thema. In seiner 29-seitigen Arbeit *Any Monsters at home?* werden die wichtigsten Behauptungen von Florescu und Scheele widerlegt. Besonders hervorzuheben ist hier, dass Müller zeigt, dass Shelley die Burg während ihrer Rheinreise gar nicht gesehen und Dippel die von Walter Scheele behaupteten Experimente auf Burg Frankenstein nicht durchgeführt haben kann.

Einen sonderlichen Eindruck hat diese Widerlegung der Thesen auf die Diskussion jedoch nicht hinterlassen. Zwar wird vor allem im deutschsprachigen Raum seither gelegentlich hinzugefügt, dass die Thesen von Florescu und Scheele umstritten sind, dass sie tatsächlich widerlegt sind, würde aber die schöne Geschichte kaputt machen und wird daher nicht eingestanden. Viele bleiben gar bei der Formel. Wahrscheinlich ließ sich Mary Shelley von Dippel inspirieren, was zwar allen Fakten wi-

derspricht, sich durch das vorgesetzte Wahrscheinlich aber jeglicher Beweisspflicht entzieht.

Im englischsprachigen Raum hat die Dippel-These seither sogar noch Aufwind bekommen. Längst ist Dippel dabei auch im belletristischen Bereich angekommen. Da hier ja (völlig zurecht) künstlerische Freiheit geltend gemacht werden kann, sind diese Bücher in Anbetracht der schon sehr fantasievollen Sachbüchern natürlich noch weitaus skurriler. Vorläufiger Höhepunkt ist der Roman *Blood Oath* von Christopher Farnsworth. Hauptfigur des Romans ist ein Vampir, der als Geheimagent des US-Präsidenten regelmäßig die USA vor übernatürlichen Bedrohungen rettet, aber nur, wenn er nicht gerade bei den Anonymen Alkoholikern ist, um seinen Blutdurst zu unterdrücken. Bösewicht des Romans ist Dippel, der heute immer noch lebt, weil er ein Elixier entwickelt hat, das ihn unsterblich macht. Der Geheimdienstvampir muss ihn davon abhalten, eine Armee von Frankenstein-Monstern zu schaffen, was er schon einmal - im Auftrag von Adolf Hitler - versucht hatte [29].

### Und wieso nun Frankenstein?

Ein letzter Einwand bleibt: Auch wenn konkrete Belege fehlen, auch wenn sie die Burg niemals erwähnte, niemals besuchte, muss Mary Shelley sie nicht allein deswegen gekannt haben, weil sie ihren Namen verwendete? Den kann sie doch nicht einfach erfunden haben!

Musste sie auch gar nicht. Die Burg Frankenstein ist nicht der einzige Ort dieses Namens. In der Pfalz nahe Bad Dürkheim gibt es ebenfalls eine Burg Frankenstein, samt eines dazugehörigen Dorfes gleichen Namens. Eine dritte Burgruine existiert bei Bad Salzungen. In Sachsen nahe Freiberg gibt es ein Dorf mit Namen Frankenstein und zu Shelleys Zeit existierte im heutigen Polen und im heutigen Tschechien jeweils ein Ort gleichen Namens [30].

Auch wenn er nicht an jeder Ecke und in jedem Dorf zu finden war, war der Name Frankenstein alles andere als ungewöhnlich. Selbst heute ist das noch so. Der Internetdienst Geo-

gen errechnet etwa 1.040 Namensträger in ganz Deutschland, was normal häufig ist [31]. Es mag die langweiligste Erklärung sein, aber es ist auch die wahrscheinlichste: Shelley dürfte den Namen rein zufällig irgendwo gehört und ihn ohne einen sonstigen Bezug zu der Person, die diesen Namen trug, verwendet haben. Deshalb findet sich auch weder in ihrem Werk noch in ihrem Nachlass irgendeine Spur auf eine tiefere Bedeutung des Namens Frankenstein: es gibt keine.

Es gibt lediglich seit einigen Jahrzehnten ein großes kommerzielles Interesse daran, einen realen Ort und eine reale Person zu haben, die man als Vorbild für Shelleys Frankenstein ausgeben kann. Dieses kommerzielle Interesse scheint jede kritische Auseinandersetzung zu übertreffen. Welcher TV-Sender würde auch eine Dokumentation produzieren, deren zentrale Aussage Dippel hat nichts mit Shelleys Frankenstein gemeinsam ist? Wie hoch wäre die Einschaltquote einer Reportage über Dippel, die keinen Bezug zu Frankenstein herstellt? Höchstens für Kurzbeiträge wäre das für einen TV-Sender vertretbar. Aufwendige Produktionen im heute üblichen 45-minütigen Format benötigen jedoch mehr kommerzielles Potential.

Das zentrale Problem des modernen Infotainments wird an diesem Beispiel besonders deutlich. Es ist keineswegs so, dass Dippels Biographie langweilig wäre, im Gegenteil, sein unstetes Leben, seine Neigung sich mit den Obrigkeiten anzulegen, seine Entwicklung vom scharfen Gegner des Pietismus zum radikalen Pietisten und seine exzellente Rhetorik bieten viele Ansätze für eine interessante Geschichte.

Doch um in der modernen Medienlandschaft bestehen zu können, reicht das nicht aus. Es genügt nicht, dass man eine interessante Geschichte zu erzählen hat, es muss die Geschichte sein, die die größtmögliche Anzahl an Personen interessant und spannend findet. Ein Bezug zu popkulturellen Phänomenen wie das Frankenstein-Monster, das nur noch wenig mit dem in Shelleys Roman beschriebenen Wesen gemeinsam hat, ist da naheliegend. Die Verlo-

ckung, sich die Wahrheit zurechtzubiegen, ist offenbar zu groß. So groß, dass man schnell in Fantastereien verfällt. Das ist mit Burg Frankenstein und Johann Konrad Dippel geschehen.

Eine Rückkehr zur historischen Wahrheit ist genauso wenig erfolgversprechend wie eine Frankenstein-Verfilmung, die sich eng an die Romanvorlage hält. Der Versuch einer werkgetreuen Umsetzung scheiterte 1994 trotz Starbesetzung und großem Budget interessanterweise kurz bevor die These von Dippel als Vorbild für Frankenstein noch einmal richtig Fahrt aufnahm.

Es ist nicht Shelleys Roman, sondern die Darstellung Boris Karloffs in den frühen Verfilmungen, die die Vorstellung von Frankenstein's Monster bei den meisten Menschen prägt. Diese Darstellung ist zu einer weltweiten Folklore geworden. An die Romanvorlage haben sich diese Filme aber nur sehr oberflächlich gehalten.

Etwas Ähnliches ist nun auch mit der Burg Frankenstein und Johann Konrad Dippel geschehen. Behauptungen, die allein aus kommerziellem Interesse getroffen worden waren, sind zur Folklore geworden, die ihren Ursprung bei einem kleinen Halloween-Scherz Anfang der 1950er hatte, von der PR-Abteilung einer Fluggesellschaft ausgebaut, von Radu Florescu verfeinert und von Walter Scheele in einer Weise vollendet wurde, die so absurd ist, dass rationale Argumente kaum noch Wirkung zeigen. Es stimmt nachdenklich, dass sich an dieser Mythenbildung auch Historiker beteiligt haben.

## Anhang

1) *Mary Shelley, Rambles in Germany and Italy in 1840, 1842, and 1843, London 1844, S.33*

2) *Immerhin fällt zumindest an insgesamt sechs Stellen der Begriff castle. Allerdings ist damit einmal ausdrücklich*

*Edinburgh Castle gemeint und die anderen fünfmal sind lediglich allgemeine Landschafts-*

*beschreibungen, die zwar zur Atmosphäre beitragen, jedoch keine Bedeutung für die Handlung haben.*

3) *Heinrich Eduard Scriba, Burg und Herrschaft Frankenstein und ihrer Herrn, Darmstadt 1853, S. 76-80*

4) *John A. Keel, Jadoo, New York, 1957, S. 34f., alle folgenden Aussagen von Keel finden sich ebenfalls dort. 5) Es gibt verschiedene Versionen, wen oder was Keel dort platziert hatte. In anderen Fassungen heißt es, es sei bloß eine Puppe gewesen, die Keel mit einer Schnur im richtigen Moment bewegen konnte, oder Nelson wäre so panisch gewesen, dass er nur glaubte, sie bewege sich. Keels eigene Aussage in Jadoo ist nicht eindeutig.*

6) *John Erling, Moderator des in Tulsa, Oklahoma ansässigen Radiosenders KRMG, sendete laut Aussage des Webmasters der Internetseite Tulsa TV Memories seit den späten 1970ern regelmäßig zu Halloween einen Ausschnitt der AFN-Sendung von 1952. Dort findet sich auch ein Mitschnitt einer dieser Sendungen: <http://tulsatvmemories.com/erling.html> (abgerufen am 28. Dezember 2011), wobei Erling irrtümlich behauptete, die Meldung über den Zwischenfall hätte es auf die Titelseite der London Times geschafft, tatsächlich war es Seite 3 des Daily Express.*

7) *Heinrich Eduard Scriba, Geschichte der ehemaligen Burg und Herrschaft Frankenstein, Darmstadt 1853, S. 73-75*

8) *The Stars And Stripes, European Edition, 01. November 1953, S. 7*

9) *beispielsweise: Ottawa Citizen vom 28. Mai 1960 und The Miami News vom 26. Juni 1960*

10) *aus der B.O.A.C. entstand 1972 bzw. 1974 durch Verschmelzung mit der British European Airways die heutige British Airways.*

11) *Auch dieser Artikel erschien in den Folgemonaten wortgleich in verschiedenen anderen amerikanischen Tageszeitungen, so dass es nicht unwahrscheinlich ist, dass er bereits kurz vor dem 23. September 1962 in anderen Zeitungen abgedruckt wurde.*

12) *zitiert nach einer vermutlich am 26. Oktober 1966 oder kurz zuvor von der Nachrichtenagentur Associated Press herausgegebenen Meldung, die in unzähligen Zeitungen veröffentlicht wurde, als Beispiele seien genannt: The Emporia Gazette vom 26. Oktober 1966*

und das *Daytona Beach Morning Journal* vom 14. November 1966.

13) Johannes Wilhelm Wolf, *Hessische Sagen*, Göttingen/Leipzig 1853. Wolf hatte gezielt hessische Dörfer aufgesucht, um Ortssagen aufzuschreiben, die bis dato noch nicht schriftlich festgehalten worden waren. Eine Sage, die an Shelleys *Frankenstein* erinnert, erwähnt er nicht. Wolfs Sagensammlung macht auch deutlich, dass eine solche Monstersage äußerst ungewöhnlich für Südhessen gewesen wäre, weshalb er sie sicher nicht weggelassen hätte; Karl Henkelmann, *Auf dem Frankenstein*, Darmstadt 1912, berichtet von einer ganzen Reihe von Sagen und Legenden der Burg Frankenstein bzw. dem bei ihm liegenden Dorf Nieder-Beerbach. Eine Monstersage, die Ähnlichkeit mit Shelleys *Frankenstein* hat, kennt auch er nicht.

14) Radu Florescu, *In Search of Frankenstein*, Boston 1975; falls nicht ausdrücklich anders vermerkt, beziehen sich alle von Florescu getroffenen Aussagen auf diese Veröffentlichung.

15) Seit einiger Zeit werden Florescus Schlussfolgerungen jedoch massiv angezweifelt, siehe beispielsweise: Elizabeth Miller, *Dracula: The Shade and the Shadow*, Westcliff-on-Sea 1998.

16) Marion Kingston Stocking (Hg.), *The Journals of Claire Clairmont*, Cambridge (Massachusetts) 1968, S. 35

17) Paula R. Feldmann/Diana Scott-Kilvert (Hg.), *The Journals of Mary Shelley, 1814-1844*, Oxford 1987, S. 22

18) Stocking, S.35

19) im *Original: literary sleuth*, der Begriff *sleuth* leitet sich von einer veralteten Bezeichnung für einen Spürhund ab und wird im Deutschen häufig mit *Schnüffler* übersetzt.

20) Außer *Dracula* und *Frankenstein* behandelte Florescu später noch *Dr. Jekyll und Mr. Hyde* (*In Search of Dr. Jekyll and Mr. Hyde - The True Life Story Behind the Ultimate Tale of Horror*, 2001) sowie den *Rattenfänger von Hameln* (*In Search of the Pied Piper*, 2005)

21) Florescu fand es bedeutsam, dass in der Evangelischen Stadtpfarrkirche von Sibiu (dem ehemaligen Hermannstadt) unweit von Mihnea I. cel R u, dem Sohn Vlad Tepes, auch Valentin Franck von Frankenstein bestattet ist. Zwischen den beiden liegt aber ein Zeitraum von

mehr als 130 Jahren, Mihnea I. cel R u wurde 1510 ermordet, Valentin Franck von Frankenstein erst 1643 geboren. Außerdem war er überhaupt nicht mit den Frankenstein von der Bergstraße verwandt.

22) beispielsweise veröffentlicht in *Tri-City Herald*, 01. November 1979, darin auch die Aussage, dass Hill beim ersten Halloween-Festival 500 bis 600 Besucher für zwei Nächte erwartet hatte, aber 7.000 gekommen wären.

23) Ernst Klewitz/Karl Ebel (Hr.), *Die Matrikel der Universität Gießen*, Gießen 1898, S.115. Dabei handelt es sich um die lateinische Form für Johann Konrad Dippel aus Frankenstein an der Bergstraße, die Burg Frankenstein wurde damals – knapp 30 Jahre nachdem die Herren von Frankenstein sie verkauft hatten - noch als eigenständiger Ort angesehen

24) *The Daily News (New York City)* vom 26. Januar 1995 schreibt über die Sendung: „it wasn't until one of his [David Frost's] interview-show producers, John Florescu, son of Radu Florescu, [...] prodded him to host the special that he really turned his attention to the tale.“

25) *Frankenstein - Monster, Mythen, Märchen und Legenden*, Darmstadt 1996; *Burg Frankenstein - Mythen, Märchen und das Monster*, Egelsbach 1999; *Burg Frankenstein - Mythos, Wahrheit, Legende*, Frankfurt am Main 2001; *Burg Frankenstein - Eine europäische Geschichte*, Frankfurt am Main 2009; sofern nicht anders angegeben, beziehen sich die folgenden Aussagen Scheeles auf die Ausgabe von 2001. Eine Korrektur der Fehler fand in der neueren Ausgabe nicht statt.

26) *History Channel, Decoding the past*, Episode 13: *In Search of the Real Frankenstein*, 2006, allein die Titel einiger anderer Folgen der Reihe lassen auf ein reißerisches, wenig seriöses Format schließen: 666: *The Signs of Evil*, *Countdown to Armageddon*, *Doomsday 2012: The End of Days*, *Earth's Black Hole*, *Heaven: Beyond the Grave*, *Mayan Doomsday Prophecy*, *Mysteries of the Bermuda Triangle*, *The Bible Code: Predicting Armageddon*, *The Other Nostradamus*, *The Templar Code: Crusade of Secrecy*, *Vampire's Secrets*.

27) Michael Müller, *Any Monsters at home? - Die Burg Frankenstein an der Bergstraße und der Roman von Mary Shelley in: Archiv für Hessische Geschichte und Altertumskunde*,

Neue Folge 67/2009, auf die Anfrage Müllers nach diesem Brief reagierte man in Oxford sichtlich genervt. Scheinbar hatte man dort schon unzählige Anfragen diesbezüglich. Bemerkenswert ist aber, dass vor Müller nie jemand erwähnte, dass die Universität diesen Brief gar nicht besitzt. Diese Information, die auch die Antwort auf all die anderen vielen Anfragen gewesen sein muss, wurde offensichtlich bewusst verschwiegen.

28) Paula R. Feldmann/Diana Scott-Kilvert (Hg.), *The Journals of Mary Shelley, 1814-1844*, Oxford 1987, S. 21f. - erschwerend kommt hinzu, dass der 30. August Marys Geburtstag war, den sie in ihrem Tagebucheintrag auch ausdrücklich erwähnt. Sie wird also sehr genau gewusst haben, dass sie diese Ruine an genau diesem Tag gesehen hat.

29) Inhaltsangabe nach dem Eintrag sowohl des Romanes als auch Johann Konrad Dippels in der englischsprachigen Wikipedia (Stand 28. Dezember 2011)

30) heute Z bkowice I skie bzw. Podháj

31) <http://christoph.stoepel.net/geogen/v3/>





### **Maniac**

**Regie:** Franck Khalfoun,

**Drehbuch:** Alexander Aja,

**Produktion:** William Lustig,

**Darsteller:** Elijah Wood, Nora Arnezeder

**USA/Frankreich 2013,  
84 Min.**

Bekanntlich brachten die 80er Jahre eine Reihe Horrorfilme hervor, von denen nicht wenige zu Klassikern und Kultfilmen avancierten. Darunter fällt auch William Lustigs „Maniac“ aus dem Jahr 1980. Der Film wurde damals bei den Filmfestspielen in Cannes uraufgeführt und erntete unterschiedliche Kritiken. In Deutschland wurde er (wen wundert's) kurz nach seiner Veröffentlichung beschlagnahmt. Dieses Urteil gilt bis heute. Das Besondere an William Lustigs Film ist, dass er die Geschichte fast völlig aus der Sicht eines psychisch kranken Serienmörders erzählt. Dies sorgt für die besondere, äußerst ungemütliche Atmosphäre dieses Films und dies machte ihn auch zu einem Klassiker. Damals spielte Joe Spinell den Mörder Frank Zito, der nachts umherschleicht und Frauen skalpiert, um ihre Haare an seine Schaufensterpuppen zu tackern. Spinell wirkte in dieser Rolle absolut überzeugend. Er selbst arbeitete am Drehbuch und an der Konzeption der Hauptfigur mit.

Etwas mehr als 30 Jahre später wurde nun ein Remake dieses umstrittenen Films produziert. Dabei handelt es sich um eine amerikanisch-französische Co-Produktion. Die Rolle des Frank Zito übernahm Elijah Wood. Nora Arnezeder übernahm die Rolle der Fotokünstlerin Anna (1980 von Trash-Ikone Caroline Munroe gespielt). An der Handlung wurde nur wenig geändert. Wie gesagt, das Besondere an der Originalversion war und ist, dass der Zuschauer direkt mit dem Leben und den Gedanken eines psychisch kranken Mörders konfrontiert wird. Regisseur Franck Khalfoun radikalisierte diese Erzählmethode auf visuelle Weise, indem

beinahe der gesamte Film aus subjektiven Kameraeinstellungen besteht. Der Zuschauer sieht quasi mit den Augen des Mörders und erlebt dadurch die Geschehnisse so gut wie hautnah mit. Diese Methode sorgt dafür, dass der Zuschauer sich alles andere als wohl fühlt, aber genau das ist ja auch so gewollt. Es bleibt einem gar nichts anderes übrig, als sich auf Frank Zito einzulassen. Das macht den Film zu etwas Originellem innerhalb der derzeitigen Remake-Schwämme. Denn hier ist ein Regisseur, der kapiert hat, was sein Vorgänger eigentlich wollte. Dieses Verständnis nutzt Khalfoun konsequent aus, um auf seine Weise einen spannenden und zugleich extrem düsteren Thriller zu kreieren. Dabei hält er sich fast schon strikt an das Original, ohne sich aber verkrampft daran festzuklammern. Im Gegenteil, Franck Khalfoun erzählt dieselbe Geschichte, aber auf seine Weise. Dabei lässt er zugleich den Stil der früheren Horrorstreifen aufleben, wobei man nicht umhin kommt, eine Art Bahnhofskino-Nostalgie zu empfinden. Sehr schön ist hierbei die Musik des Komponisten Rob, dem es gelingt, der Filmmusik des Originals einen eigenen Anstrich zu geben.

Vergleicht man jedoch Elijah Woods Spiel mit demjenigen Joe Spinells, so zieht Wood eindeutig den Kürzeren. Beinahe möchte man Elijah Wood als Fehlbesetzung einstufen. Er wirkt kaum überzeugend. Zwar gibt er sich Mühe, doch führt dies nicht dazu, dass man ihm die Rolle abnimmt. Insgesamt aber ist die Machart des Films hervorragend, sodass sich ein Blick auf jeden Fall (trotz geschnittener Version, da unsere FSKler es einmal mehr mit der Angst zu tun bekommen haben) lohnt.



**Nicole Mosleh:**  
**Drehbuchschreiben**  
**UVK 2013,**  
**310 Seiten,**  
**24,99€,**  
**ISBN:**  
**978-3-86764-372-6**

„Drehbuchschreiben“ ist jedem zu empfehlen, der selbst vor hat, ein Drehbuch zu verfassen. Die Hilfen und Tipps sind überaus nützlich und zeigen dem Leser/Autor, auf welche Feinheiten zu achten ist, wenn man eine lebendige und überzeugende Geschichte schreiben möchte. Hinzu kommt, dass das Buch sehr leicht und unterhaltsam geschrieben ist, sodass man immer wieder gerne darin liest.

Wer ein Drehbuch schreiben möchte, steht zunächst einmal vor einem Berg voller Fragen. Die grundlegendste von allen lautet sicherlich, auf welche Weise man es fertig bringt, eine spannende und originelle Geschichte zu schreiben. Damit einher gehen Fragen, die sich um die Ausformung einzelner Charaktere und die Figurenkonstellation drehen.

Nicole Mosleh, Drehbuchautorin und Dozentin für Drehbuchschreiben, gibt in ihrem Buch „Drehbuchschreiben“ (erschieden in der Reihe „Praxis Film“ des UVK-Verlags) hilfreiche Tipps für angehende Drehbuchautoren, aber auch für Autoren, die bereits Drehbücher verfasst haben. Dabei geht sie systematisch vor und liefert als erstes Hinweise und Hilfestellungen für die Basis des Schreibens, die da lautet, wie man aus einer Idee eine filmische Geschichte anfertigt. Darauf folgen Tipps für die Konstruktion lebendiger und überzeugender Figuren, die sich mit dem Aussehen, dem sozialen Umfeld und den moralischen Einstellungen der Charaktere beschäftigen.

Die Autorin lässt in ihrem Buch keinen Aspekt aus. So beschäftigt sie sich u. a. auch mit der Fragestellung, was man mit der Geschichte ausdrücken möchte, sprich über was man eigentlich schreiben möchte. Fast jeder Autor hat sicherlich schon einmal darunter gelitten: Schreibblockade. Was tun, wenn dieser Feind eines jeden Autors in Erscheinung tritt? Selbst für dieses Problem gibt Nicole Mosleh nützliche Tipps.



### **Schritte in der Nacht**

**Regie:** Alfred E.

Werker/Anthony Mann

**Drehbuch:** Crane Wilbur

**Produktion:** Bryan Foy

**Darsteller:** Richard Basehart,  
Scott Brady, Whit Bissel, Jim  
Cardwell, Felice Ingersol.

**USA 1948**

**Laufzeit: 76 Min.**

1948 kam ein Film in die Kinos, der als Prototyp für spätere Polizeiseries gelten kann. „Schritte in der Nacht“ basiert auf einem wahren Kriminalfall und wurde an den tatsächlichen Tatorten gedreht. Es geht um das Hollywood Police Department, das den Mord an einem Polizisten aufklären muss. Der Fall jedoch entpuppt sich als äußerst kompliziert. Stets ist der Täter der Polizei einen Schritt voraus. Erst als es zu einer plötzlichen Reihe von Ladendiebstählen kommt, scheinen die Kriminalbeamten eine erste Spur zu haben.

Äußerst ungewöhnlich für die damalige Zeit ist, dass „Schritte in der Nacht“ in Form einer Reportage gedreht ist. Aus diesem Grund gibt es unter den Polizisten auch nicht den Helden, der die Sache schließlich aufklärt. Was zählt, ist Teamwork. Und so folgt die Kamera den einzelnen Mitarbeitern bei ihrer Arbeit. Ziemlich genau zeigt der Film das Vorgehen der Fahnder und gibt detaillierte Einblicke in die Laborarbeit. Dem gegenüber steht der Täter Roy als gesellschaftlicher Außenseiter. Zum einen versucht er, nach dem Mord an dem Polizisten, seine Spur zu verwischen, zum anderen aber drängt es ihn immer erneut dazu, weitere Straftaten zu begehen. Daraus entwickelt sich eine Art Katz und Maus-Spiel, bei dem interessanterweise nur Roy als Identifikationsfigur zur Verfügung steht. Während die Mitarbeiter des Departments nur durch ihre Arbeit definiert werden, verleiht der Film dem Antagonisten eine genauere Charakterisierung. Man bekommt Einblicke in seiner Persönlichkeit und sein Privatleben, in dem vor allem sein Hund eine zentrale Rolle spielt.

Bei den Filmfestspielen in Locarno wurde

„Schritte in der Nacht“ damals als bester Polizeifilm ausgezeichnet. Auch jetzt noch hat der Film nichts von seiner Faszination und Spannung verloren. Sensationell ist die Verfolgung Roys durch die Kanalisation von Los Angeles. Hier bekommt der Film einen geradezu paranoiden Beigeschmack.

Bis heute gibt es eine Debatte, ob Alfred L. Werker oder Anthony Mann Regie führten. Nach Thomas Willmann, scheint viel dafür zu sprechen, dass Werker beinahe den gesamten Film von Anthony Mann hatte drehen lassen. Als Indiz dafür gilt die Machart des Films, die nicht ganz den Arbeiten Werkers entspricht. Auch weisen damalige Hintergrundberichte darauf hin, dass Anthony Mann als eigentlicher Regisseur bezeichnet werden muss. Doch unabhängig von dieser Diskussion, ist und bleibt „Schritte in der Nacht“ eine hervorragende Mischung aus Thriller und Kriminalfilm.



### **Darkman**

**Regie:** Sam Raimi,

**Drehbuch:** Daniel Goldin,  
Joshua Goldin,

**Produktion:** Robert Tapert,

**Darsteller:** Liam Neeson,  
Frances McDormand, Colin  
Friels, Larry Drake.

**USA 1990, 92 Min.**

Bevor Sam Raimi in die Blockbuster-Liga aufstieg, war er bereits ein Garant für erfolgreiche Filmproduktionen. Neben dem Klassiker „Tanz der Teufel“ zählt in dieser Hinsicht „Darkman“ zu seinen bekanntesten Filmen. In Letzterem verkörpert Liam Neeson den Wissenschaftler Peyton Westlake, der versucht, Haut synthetisch herzustellen, um damit eine Methode zu entwickeln, mit der Brandverletzungen geheilt werden können. Eines Tages wird er von Gangstern überfallen und mit Säure übergossen. Peyton, von nun an entsetzlich entstellt, sinnt auf Rache. Als Darkman macht er sich auf, um – verkleidet mit unterschiedlichen Masken – Jagd auf seine Peiniger zu machen.

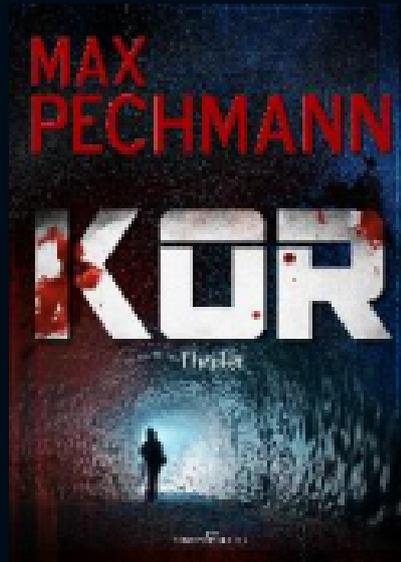
„Darkman“ ist eine Mischung aus Horror- und Actionfilm. In ihm mischen sich klassische Merkmale, wie etwa aus dem „Phantom der Oper“, mit übertrieben durchkomponierten Verfolgungsjagden. Doch genau diese Mischung macht den Film zu etwas Besonderem. Auf der einen Seite die düstere Rächerstory, die verbunden ist mit Horroraspekten der 40er und 50er Jahre, auf der anderen Seite modernes Actionkino, in dem sich bereits die Optik seiner späteren Spiderman-Filme erahnen lässt. Sam Raimi gelingt es, beide Ebenen nahtlos miteinander zu verbinden, ohne dass darunter die Story leidet. Die Dramatik des sich rächenden Antihelden unterstützt die schwungvoll in Szene gesetzte Action, sodass beide zusammengenommen aufregendes Genrekino ergeben. Ein netter Witz des Films ist, dass aufgrund der Verkleidungen, in denen Peyton auftritt, fast jeder der Darsteller einmal in der Rolle des „Darkman“ zu sehen ist. Speziell die letzte Maske, die im Abspann als „Final Shemp“ bezeichnet

wird, dürfte Trashfans ein erfreutes Lächeln hervorrufen. Liam Neeson als eigentlicher Darkman sticht in diesem Film durch seine überragende Darstellungsweise hervor. Ihm gelingt es überzeugend, die Tragik und die Schizophrenie der Figur herüberzubringen. Es ist geradezu schade, dass man ihn nicht öfters in solchen Rollen sehen kann.

Die ungeschnittene Fassung von „Darkman“ war bis vor kurzem noch indiziert. Erst jetzt wurde die Indizierung aufgehoben. Genrefans dürfen sich also darüber freuen, dass es einen hervorragenden Film mehr endlich wieder zu sehen gibt.

Ein echter Schocker, den ich in dieser Art nicht erwartet hatte und nicht für zarte Gemüter geeignet ist. Der Roman bietet horrormäßige, packende und blutige Unterhaltung der Extraklasse. (Lesewelt)

Dem Autor ist es sehr gut gelungen die düstere Stimmung von KOR einzufangen. Ich habe mehr als einmal ein leises Kribbeln der Angst beim Lesen gespürt. (Leseleidenschaft)



KOR – eine verlassene Forschungsstation mitten in der Antarktis. Die Besatzung verschwand vor einem Jahr spurlos. Der rätselhafte Vorfall konnte bisher nicht geklärt werden. Während eines schweren Polarsturms empfängt das Forschungsschiff Aurora einen mysteriösen Funkspruch. Sein Ursprung: KOR. Kurz darauf erhält der CIA-Agent John Arnold den Auftrag, ein Team aus Soldaten und Wissenschaftlern zusammenzustellen, um die geheimnisvolle Station aufzusuchen. Zu den Teammitgliedern zählen auch der bekannte Grenzwissenschaftler Jake Kruger und dessen Mitarbeiterin Yui Okada. Doch der Auftrag erweist sich als alles andere als ein gemütlicher Ausflug. Auf KOR gehen unheimliche Dinge vor. Und schon bald gibt es einen ersten Todesfall ...

## Max Pechmann: KOR

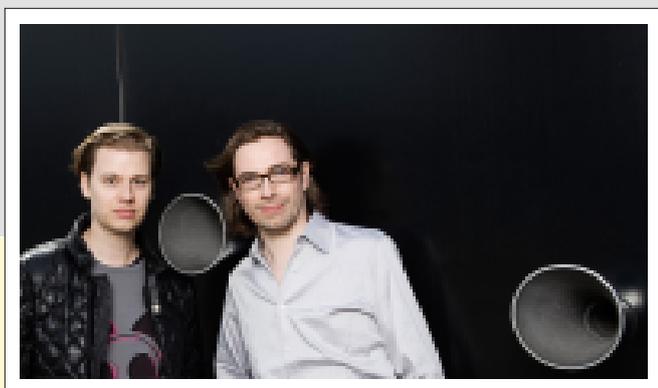
Sieben Verlag 2013. 228 Seiten.

Erschienen als Taschenbuch und als eBook.

# Atmosphärische Hörspiele

Im Gespräch mit Stephan Bosenius und Marc Gruppe

**Stephan Bosenius und Marc Gruppe dürften Hörspielfans längst ein Begriff sein. Mit ihrem Label Titania Medien kreieren sie spannende, unheimliche und stilvolle Hörspiele, für die sie bereits mehrfach ausgezeichnet wurden. FILM und BUCH verrietten sie u. a., wie sie überhaupt dazu kamen, Hörspiele zu produzieren.**

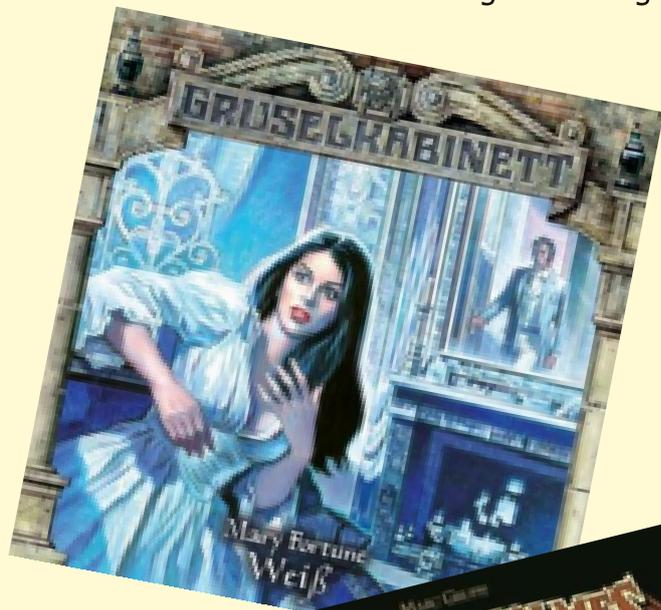


Stephan Bosenius und Marc Gruppe © So-Min Kang

**Hallo Herr Bosenius und Herr Gruppe. Wie kamen Sie eigentlich auf die Idee, Hörspiele zu produzieren?**

**Stephan Bosenius:** Mit dem neuen Jahrtausend wurden wieder mehr Hörspiele für den CD-Markt produziert, aber leider ästhetisch nicht in die Richtung, die wir gerne gehört hätten. Da Marc Gruppe zu dieser Zeit gerade sein Theaterwissenschafts-Studium abgeschlossen und schon viele Theaterstücke geschrieben hatte, überzeugte ich ihn, es doch mal mit einem Hörspiel-Dialogbuch zu versuchen. Dann lernten wir Dagmar von Kurmin kennen und die Idee, „Das indische Tuch“ von Edgar Wallace mit ihr in der Hauptrolle als unseren Erstling zu vertonen, war geboren. Wir haben uns aber erst einmal ein ganzes Jahr mit allen Dingen beschäftigt, die es dabei zu beachten galt: Steuer-Seminare, Urheber-Rechts-Seminare, Selbstmanagement in der Musikbranche, Existenzgründung und, und, und. Erst dann gingen

wir in Produktion. Der Rest ist quasi Geschichte, denn mittlerweile haben wir noch 127 weitere Hörspiele unterschiedlicher Genres vertont und damit viele Auszeichnungen errungen.



## Was fasziniert Sie am Medium Hörspiel am meisten?

**Marc Gruppe:** Die Möglichkeit durch die Reduzierung auf einen einzigen Sinn – das Hören – mit einer Komposition aus Wort, Rhythmus, der richtigen Stimme, Geräuschen und Musik Welten und Atmosphären erschaffen zu können, die den Hörer regelrecht in die Geschichte hineinsaugen.

## Ihre Reihe Gruselkabinett konzentriert sich auf Klassiker der Schauerliteratur. Nach welchen Kriterien suchen Sie Ihre Stoffe aus?

**Stephan Bosenius:** Wir achten im Gruselkabinett sehr auf thematische Vielfalt und große Abwechslung. Der Schwerpunkt der Hörspiel-Reihe liegt in der Vertonung von Literatur der sogenannten Schauer-Romantik (gothic novel), also von Textvorlagen aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Bei der Auswahl entscheidend ist die Vertonbarkeit und unser persönlicher Geschmack.

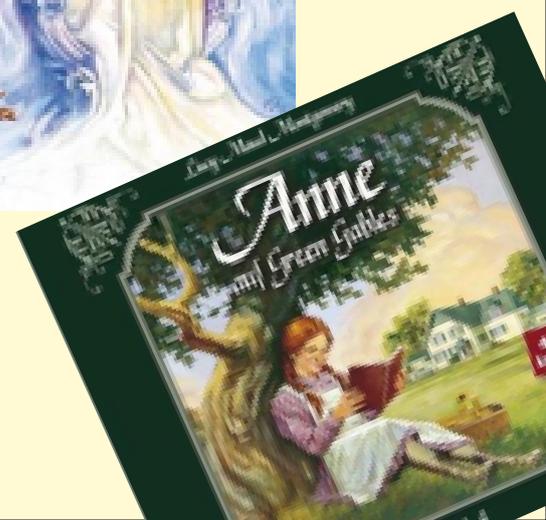
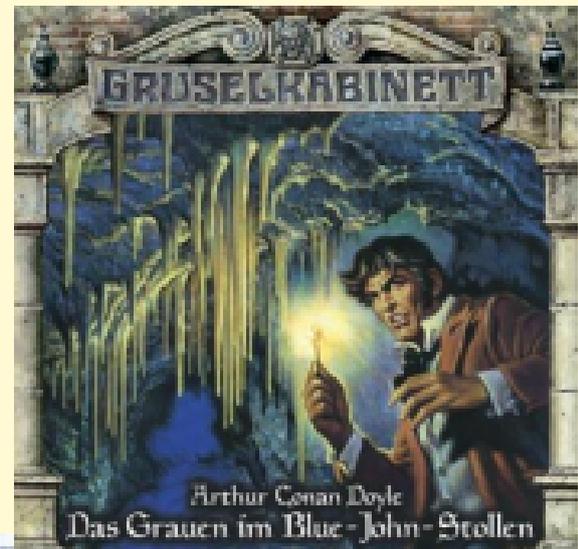
## Neben klassischer Schauerliteratur vertonen Sie auch Krimiklassiker (z.B. Sherlock Holmes) und Kinderbuchklassiker. Können Sie sich vorstellen, in Zukunft auch moderne (Horror-)Literatur zu adaptieren?

**Stephan Bosenius:** Man soll ja nie nie sagen. Momentan sehen wir jedoch von lizenzpflichtigen Vertonungen ab. Dies schließt somit moderne (Horror-)Literatur aus. Wir sehen uns im Übrigen auch nicht als Horror-Hörspiel-Produzenten. Wir produzieren schauer-romantische Gruselhörspiele, die auf literarischen Vorlagen basieren.

## Wie ist zurzeit die Situation am Hörspielmarkt im Allgemeinen? Sind bestimmte Trends zu erkennen, in welche Richtung das Medium Hörspiel tendiert?

**Marc Gruppe:** Mittlerweile wird erfreulicherweise eine große Genre-Vielfalt für den erwach-

senen Hörspiel-Hörer angeboten. Das größte Problem auf dem Hörspielmarkt aber ist, dass aktuell zuviel qualitativ minderwertige Neuproduktionen den Weg in diesen Markt finden und dort leider auch uns und unseren für hohe Qualität stehenden Kollegen das Leben schwer machen. Es fühlen sich viele berufen, Hörspiele zu produzieren, da dies technisch heute mit wenig Aufwand auch im Homestudio ohne weiteres möglich ist. Die Erfahrung lehrt jedoch, dass deutlich mehr dazu gehört, ein gutes Hörspiel zu schaffen als die technischen Voraussetzungen und die Fähigkeit eine Tastatur und ein Telefon zu bedienen. Da muss man einiges können, dann hat das eine künstlerischen und unterhaltenden Wert und ist ein Genuss für den Hörer, denn er kann in eine andere Welt abtauchen. Das ist zumindest unser Anspruch.



Richard Albrecht

# Carlos Kino

Mierendorffs Essay "Hätte ich das Kino!"

**Carl von Mierendorffs Essay "Hätte ich das Kino!" ist keine eigentliche Studie über das Kino. Es ist keine filmsoziologische Untersuchung. Von Mierendorff versucht darin, die politische Bedeutung des Mediums Film zu ergründen.**

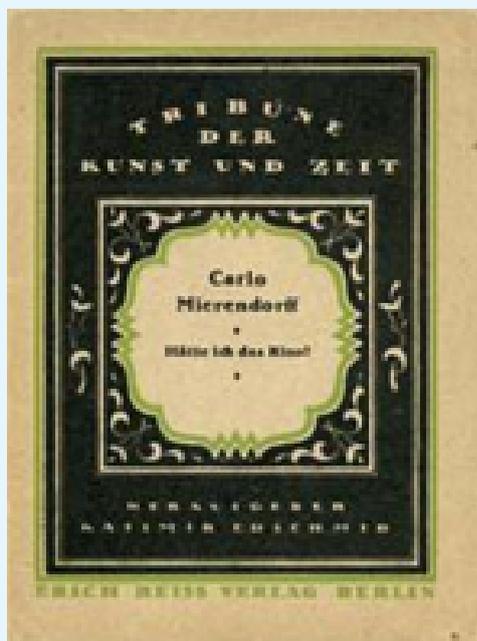


Carlo Mierendorffs Blaue Jahre [1918-1923] bedeuten über die Tätigkeit als Herausgeber und Redakteur des *Tribunal* und das Studium hinaus aber auch eine Lebens- und Entwicklungsphase des politischen Publizisten, die sich widersprüchlich darstellt und deren Widersprüche auch in einem intellektuellen Porträt dieses jungen, aktivistischen und idealistischen Intellektuellen nicht vollständig aufgelöst werden können; denn einerseits kommt Mierendorff, entgegen seinen eigenen Aufrufen und Proklamationen, nie vollständig von Sprache und Kunst, Literatur und Ästhetik los; und andererseits ist er doch schon früh und noch während seiner *Tribunal*-Arbeit bemüht, eine Richtung seiner Politisierung auch in Form von Vorbildern zu finden und sich – bewußt – zu disziplinieren. In diesem Spannungsfeld stehen denn auch zwei Gelegenheitsarbeiten aus dem Jahr

1920. Es handelt sich um den mehrfach wiederveröffentlichten Essay "Hätte ich das Kino!" in der von Kasimir Edschmid herausgegebenen Schriftensammlung: *Tribüne der Kunst und Zeit*, dessen Titel bald schon ein geflügeltes Wort werden sollte [1] und um einen kaum beachteten Nachruf auf den großen bürgerlichen Gelehrten und Sozialwissenschaftler Max Weber, der am 4. Juni 1920 an Lungenentzündung, sechsundfünfzigjährig, verstorben war.

Carlo Mierendorffs „kleiner, verwegener Essay, dessen jeder Satz wie Blitzlicht aufblendet“ [2], ist noch ganz in der expressionistischen Sprache des 23jährigen Autors geschrieben. An allem anderen als an einer Ästhetik des historisch neuen Massenmediums Kino interessiert [3] und auch ohne jeden Rückbezug auf eine Kino-Soziologie [4], geht es Mierendorff vor allem um ein „instrumentell-politisches Interesse am Kino als Massenphänomen“ (Gertrud Koch) und die Wirkungsmöglichkeiten von Intellektuellen mit Hilfe des Mediums Film im Blick auf das „klassenlose Publikum“ des Kinos. [5] Über das Panoptikum Kino schreibt Carlo Mierendorff emphatisch: „Hier empfängt [der Mensch] das Leben. Es ist die Klasse der ohne Buch Lebenden. Die mit dem Sprachschatz von

60 Worten. Die fernab allem Schönlingtum, das sich plustert beim Bravo seines Dutzend Leser (seien es auch 100, seien es auch 1000). Die nie ein Autor erreicht, vielleicht noch eine Zeitung, vielleicht noch ein Flugblatt, vielleicht noch ein Fünfminuten-Redner während einer Wahlkampagne, und die dann zurücktauchen in ihre Anonymität." [6]

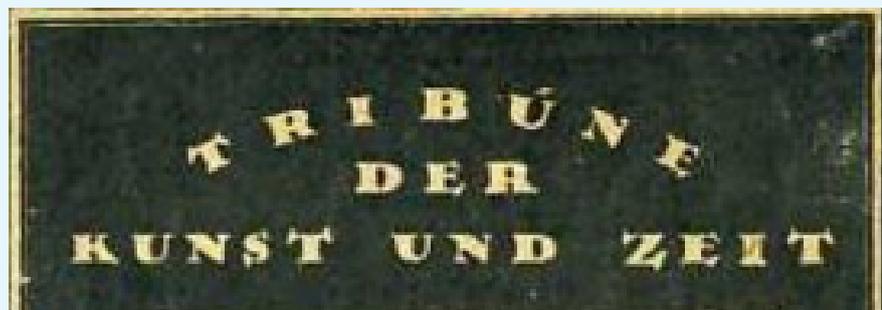


Erstausgabe des Essays  
*Hätte ich Kino!*

Die Näherung des Publizisten – deutlich auch in der Rhetorik – ist essayistisch, subjektiv, distanzlos. Die Streitschrift wird zum Pamphlet, eine systematische Untersuchung oder gar eine soziologische Studie ist nicht angestrebt. Vielmehr skizziert der Autor in expressiven Bildern, dichten Beispielen und harschen Thesen ein intellektuelles Programm für Angehörige der literarischen Intelligenz, das noch ganz im Sinn einer kulturpolitischen Radikale die Aufbruchsstimmung zu Beginn der Weimarer Republik nach der Novemberrevolution ausdrückt. Und vor allem geht es Carlo Mierendorff um ein Plädoyer für Aneignung und Inbesitznahme des damals ersten Massenmediums Film durch die literarische Intelligenz als Versuch, die allgemein bekannte und als Autor selbst erfahrene Distanz von Volk und Kunst idealistisch-proklamativ aufzuheben. [7] Dabei interessiert Mierendorff auch eine produktionsästhetische oder medienspezifische Filmdramaturgie oder Semiotik der Bildersprache überhaupt nicht. Ihm geht es vielmehr um die

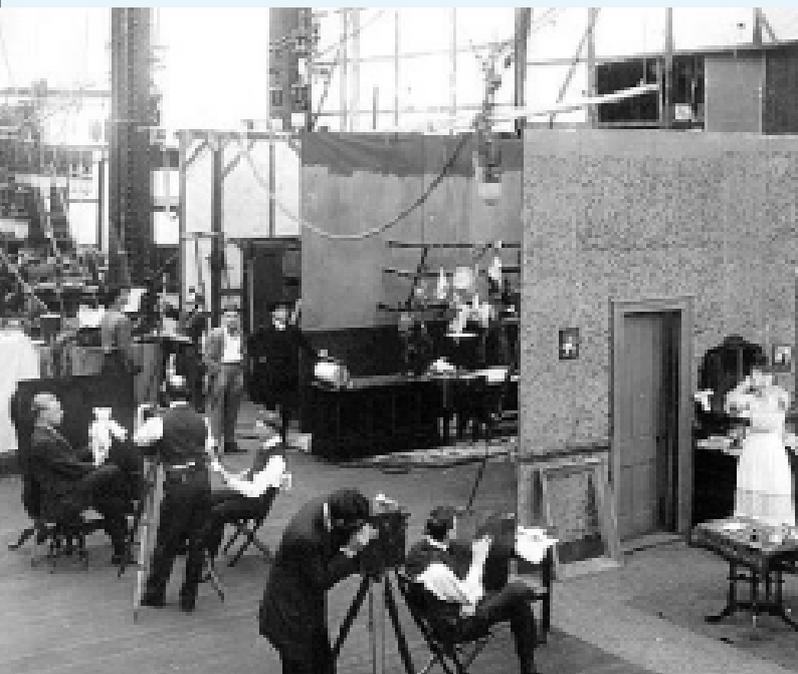
Erschließung der mit dem Kino-Film als neuem Medium gegebenen Möglichkeiten gesellschaftlicher Veränderung und damit auch um den Versuch einer gesellschaftlichen Funktionsbestimmung der literarischen Intelligenz.

Film und Kino werden so idealistisch wie emphatisch zum neuen klassenlosen Medium überhaupt stilisiert. [8] Die Titelmetapher "Hätte ich das Kino!", mit der der Essay noch einmal ausklingt [9], verweist auch auf die scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten von politischer Propaganda durch das neue Medium. Seiner Universalität und Massenwirksamkeit müsse sich die progressive Intelligenz bemächtigen [10], um so endlich die als bedrückend empfundene Wirkungslosigkeit und isolationistische Kluft zu den Massen überwinden zu können.



Carlo Mierendorffs Kino-Essay steht damit erkennbar noch im etwa im Programmaufruf des Politischen Rats Geistiger Arbeiter ausgedrückten aktivistischen Idealismus der späten expressionistischen Phase der linken literarischen Intelligenz und ihrem kulturrevolutionären Veränderungswillen. [11] Das wird im Essay selbst vor allem dort besonders deutlich, wo der Autor die Aneignung des Kino-Films durch Intellektuelle auf Grund der erkannten massenhaften Wirksamkeit des neuen Mediums in die gesellschaftliche Breite einfordert – um schließlich von diesem Fluchtpunkt her, gleichsam klassenübergreifend, „die ganze menschliche Gesellschaft“ revolutionieren zu können. Insofern ist "Hätte ich das Kino!" ein idealistischer Entwurf zur Funktionsbestimmung der literarischen Intelligenz, um „an die Masse heranzukommen, soll nicht jeder Versuch hoffnungslos sein, das Dasein zu gestalten“ [12] und zugleich Künstlern und

Intellektuellen „politische Wirkungsmöglichkeiten“ zu erschließen (Christoph Eykmann).



Dreharbeiten in den Edison Studios

So gesehen, mag der 23jährige Carlo Mierendorff in der Rückschau als „links-intellektueller Apologet des Filmes“ und seiner Wirkungsmöglichkeiten [13] in der – wenn auch politisch gewendeten – Tradition „deutscher Bildungsgesinnung“ gewertet werden. [14] Und natürlich dominiert im Kino-Essay noch ein – im Sinne Max Webers – gesinnungsethischer Ansatz, also eine intellektuelle Näherung, die sich nicht um die Folgen von Denken und Handeln kümmert. Dies ist natürlich der „Kontext des kulturevolutionären Aktivismus“ [15] eines jungen „linksbürgerlichen Intellektuellen“ Jahr 1920 [16], der glaubte, über die Bemächtigung des historisch aktuellsten und massenhaftesten Mediums von Film und Kino die gesamte bürgerlicher Welt umwälzend aushebeln zu können [17] – wenn er nur könnte. Hier zeigt sich im ersten und entscheidenden Anliegen des Kino-Essayisten Carlo Mierendorff ein so bornierter wie elitärer Anspruch – nämlich sich als eben politisierter Ideologe der literarischen Intelligenz „als gesellschaftliche Elite mit demokratischem Auftrag zu restituieren“. [18] Insofern spiegelt Mierendorffs Essay auch noch dort, wo es um den radikaldemokratischen und populistischen Anspruch geht, den idealistischen und elitären Ansatz des Publizisten. Film und Kino sind nur Mittel zum Zweck und wenn

auch wegen des Aufweises als höchstentwickelter Formen der Massenpropaganda nicht beliebig, so doch auswechselbar. Allen sprachlich eingängigen Verhöhnungen des bürgerlichen Kulturbetriebes zum Trotz will Carlo Mierendorff so idealistisch wie ideologisch in Form der Bemächtigung des Mediums eine „demokratische Kirche der Intelligenz“ (Hugo Ball) begründen. Die seit dem November 1918 offen aufgebrochene Intelligenz-Debatte um eine neue Funktionsbestimmung der literarischen Intelligenz bzw. von Intellektuellen konnte sich so weder theoretisch noch praktisch lösen lassen. Damit trifft noch auf den „moralischen Rigorismus“ des politisierenden Kino-Essayisten Carlo Mierendorff die harsche Kritik Max Webers – Schwindel oder Selbstbetrug [19] – an diesem im deutschen Expressivismus vorherrschenden Sozialtyp und Widerspruch zwischen „selbsterklärter Mission und tatsächlicher Funktion“ zu. [20] Insofern drückt Mierendorffs Kino-Essay auch exemplarisch und über die im Tribunal geführte „Intellektuellendebatte im Hochschulbereich“ hinaus die unverkennbaren „Einflüsse des expressivistischen Revolutionarismus und seiner Bestimmung der Rolle des revolutionären bzw. radikalen Intellektuellen insbesondere auf die radikalsozialistischen Studentenkreise“ [21] zu Beginn der Weimarer Republik aus.

\*) Der Text entspricht dem vorletzten Abschnitt des dritten Kapitels der Buchbiographie des Autors: *Der militante Sozialdemokrat. Carlo Mierendorff 1897 bis 1943*. Berlin-Bonn: JHW Dietz Nachf., 1987, 464 p. [mit wenigen Ergänzungen in diesen Klammern]. – Das Buch ist seit 1997 vergriffen. Der 1997 fertiggestellte 43'-Dokumentarfilm von Alfred Jungraithmayr Deckname Dr. Friedrich. Carlo Mierendorff (1897-1943) – Leben auf Zeit benutzte meine Buchbiographie als Materialgrundlage.

(1) 1976 stand eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs (Schiller Nationalmuseum), Marbach/Neckar, unter dem Titelmotto: *Hätte ich das Kino!* [freilich ohne zweites Ausrufezeichen]

(2) So Willi Wolfradt in der einzig mir bekannt-

ten [zeitnahen] Rezension (vgl. *Freie Deutsche Bühne*, 2 [1920/21], S. 214-215). - Der Rezensent war Mitarbeiter des [von Carlo Mierendorff herausgegeben] *Tribunal*.

(3) Vgl. Gertrud Koch, *Blickwechsel. Aspekte feministischer Kinotheorie*; in: Inge Stephan [und] Sigrid Weigel (Hrg.), *Feministische Literaturwissenschaft*, Berlin [West] 1984, S. 66-75.

(4) Vgl. Emilie Altenloh, *Zur Soziologie des Kinos*; Jena 1914, bes. S. 87 ff.; vgl. auch die kritischen Hinweise zu Mierendorffs *Kino-Essay* bei Silvio Vietta, *Expressionistische Literatur und Film*; in: *Mannheimer Berichte*, 10/1975, S. 284-299; ders. [und] Hans-Georg Kemper, *Expressionismus*; München 1975, hier S. 130/131.

(5) Carlo Mierendorff, *Hätte ich das Kino!!*; Berlin 1920, S. 9; zu den Nachdrucken vgl. die Bibliographie [im Buch S. 329/330].

(6) Auch [Mierendorff persönlicher Freund und politischer Weggenosse] Theodor Haubach sah – wie Mierendorff – im Kino einen „soziologischen Machtfaktor“ und „ungeheuren Ausdruck der heute wirkenden gesellschaftlichen Kräfte“ (vgl. Haubach, *Der Kinokampf*; in: *Das Tribunal*, 2 [1920] I, S. 6).

(7) Mierendorff, *Hätte ich das Kino!!*, S. 12.

(8) Vgl. Heinz-B. Heller, *Literarische Intelligenz und Film*; Tübingen 1985, hier S. 119-136.

(9) Ebd., S. 56.

(10) Ebd., S. 12; eine zeitgenössische Studie zum Film gibt zwar Mierendorffs Kernaussagen im Essay richtig wieder, stellte aber den Autor ganz unrichtig als Filmemacher vor („der selber viele Filme geleitet und mitgespielt hat“); vgl. Rudolf Harms, *Philosophie des Films*; Leipzig 1926, hier S. 23. Im Übrigen wird Mierendorffs *Kino-Essay* in der Weimarer Republik meines Wissen gar nicht weiter rezipiert. Erst im Zusammenhang mit der literarhistorischen Aufarbeitung des Expressionismus in der Bundesrepublik wird auch dieses Pamphlet wiederentdeckt und diskutiert.

(11) Vgl. zum folgenden anstatt weiterer: Christoph Eykman, *Denk- und Stilformen des Expressionismus*; München 1974 bes. S. 9-43; Thomas Kroeber, *Der Film als neue Kunst. Reaktionen der literarischen Intelligenz*; in: Helmut Kreuzer (Hrg.), *Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft*; Heidelberg 1977, S. 1-31; Jost Hermand [und] Frank Trommler, *Die Kul-*

*tur der Weimarer Republik*; München 1978, S. 275/276; Anton Kaes (Hrg.), *Kino-Debatte*; München-Tübingen 1978; Michael Stark, *Für und wider den Expressionismus*; Stuttgart 1982; Heinz B. Heller, *Der destruktive Intellektuelle*; in: Horst Meixner [und] Silvio Vietta (Hrg.), *Expressionismus – sozialer Wandel und künstlerische Erfahrung*; München 1982, S. 73-88; ders., *Literarische Intelligenz und Film*; Tübingen 1985; Hans Stempel [und] Martin Ripkens (Hrg.), *Das Kino im Kopf*; Zürich 1984, S. 12.

(12) Mierendorff, *Hätte ich das Kino!!*, S. 12.

(13) Heller, *Literarische Intelligenz und Film*, S. 34.

(14) Hermand/Trommler, *Die Kultur der Weimarer Republik*, S. 276.

(15) Heller, *Literarische Intelligenz und Film*, S. 123.

(16) Ebd., S. 172.

(17) Mierendorff, *Hätte ich das Kino!!*, S. 92.

(18) Heller, *Literarische Intelligenz und Film*, S. 124.

(19) Max Weber, *Wissenschaft als Beruf*; zitiert nach: ders., *Soziologie – Weltgeschichtliche Analysen – Politik*. Hrgg. von Johannes Wickselmann. Stuttgart 19684, S. 311-339, hier S. 337.

(20) Stark, *Für und wider den Expressionismus*, S. 207.

(21) Ebda., S. 208/209.

## Postscript 2013

Wie hier nachlesbar, war der Biograph und bei aller Empathie mit „seinem“ Carlo auch vor gut einem Vierteljahrhundert skeptisch was die Elogierung dieses Essay als „nichts anderes als eine erste Dramaturgie des Kinos und noch eine geniale dazu“ (Fritz Usinger) angeht. Umso verwunderlicher, daß ein so bekannter Filmemacher und -kritiker wie Hans Christoph Blumenberg, der über die Marbacher Schriftsteller und Stummfilm-Ausstellung 1976 sachlich berichtete (1), sich 2008 unter der Leitfrage „Wo bleibt die Leidenschaft im deutschen Film? Ein Manifest von 1920 gibt uns Regisseuren erfrischende Antworten“ öffentlich über *Hätte ich das Kino!!* so entgeschichtlicht wie distanzlos einließ und dabei, soweit ich sehen kann, als

Filmer dem expressionistischem Charme Carlo Mierendorffs erlag (2)

„'Hätte ich das Kino!' heißt das expressionistische Pamphlet, geschrieben vor fast neunzig Jahren, 1920, von einem wütenden Studenten und hoffnungsvollen Nachwuchsliteraten, der am deutschen Film seiner Zeit kein gutes Haar ließ. Es lohnt sich, den steilen Text auf seine Brauchbarkeit für die Nachgeborenen zu überprüfen. Denn die Fragen, die Mierendorff damals stellte, sind uns geblieben: Wie leidenschaftlich ist unser Kino, wie politisch, wie komisch, wie sexy? [...] Aus dem Kino werde eine 'gewaltige Waffe der Idee', forderte Carlo Mierendorff 1920. Und: 'Wir müssen das Kino haben.' Für uns, die wir das Kino immer noch lieben, auch wenn es neunzig Jahre später längst seine Dominanz als führendes Massenmedium verloren hat, sollte Mierendorffs bezaubernde Radikalität mehr sein als ein ferner Spiegel.“

**B**leibt, für heute, nur noch nachzutragen. Nicht nur der hier interessierende Essay "Hätte ich das Kino!" (1920) wird am 2. Januar 2014 gemeinfrei („copyleft“). Sondern alle in der Buchbiographie (1987) genannten Carlo-Mierendorff-Texte(3).

(1) <http://www.zeit.de/1976/36/haette-ich-das-kino/komplettansicht>

(2) <http://www.deutsche-filmakademie.de/veranstaltungen/kinogespraechen/kinogespraechen-2004-2009/kinogespraechen-2008/haben.html>  
[auch hier ohne zweites Ausrufezeichen].

(3) Albrecht, *Der militante Sozialdemokrat*, aaO., S. 235-336.





**Ryu Murakami**  
**Das Casting**  
**Septime Verlag 2013,**  
**191 Seiten,**  
**19,40€,**  
**ISBN:**  
**978-3-902711-15-1**

Liebhaber des modernen japanischen Horrorfilms haben sicherlich noch immer das „Stich, Stich, Stich“ von Asami Yamasaki im Gedächtnis, die im weißen Kleid und schwarzer Leder-schürze den TV-Produzenten Aoyama foltert. „Audition“, so der Titel des Films, ist – neben „Ring“ – der wichtigste Vertreter des J-Horror-Genres und erregte international aufgrund seiner Mischung aus Ästhetik und Grauen großes Aufsehen. Der Film, gedreht von Takashi Miike, ist eine Adaption des gleichnamigen Romans von Ryu Murakami, der nun auf Deutsch unter dem Titel „Das Casting“ im Septime Verlag erschienen ist.

Ryu Murakami ist kein unbeschriebenes Blatt. Er ist sowohl als Autor als auch als Regisseur tätig und wurde Anfang der 90er Jahre durch sein Erotikdrama „Tokyo Decadence“ international bekannt. In dem Roman „Das Casting“ erzählt Murakami die Geschichte des Dokumentarfilmers Aoyama, der seit dem Tod seiner Frau vor sieben Jahren keine Beziehung zu anderen Frauen mehr hatte. Sein Sohn und sein Freund, der Filmemacher Yoshikawa, drängen ihn dazu, endlich eine neue Frau zu suchen. Dabei kommt Yoshikawa auf die Idee, ein Casting für einen Liebesfilm zu organisieren, bei dem sich Aoyama zehn Frauen, die er näher kennenlernen möchte, herausuchen soll. Aoyamas Wahl ist recht schnell getroffen. Eine Frau namens Asami Yamasaki wirkt auf ihn ungeheuer faszinierend. Von Anfang an kommt sie seinem Freund jedoch seltsam vor. Auch andere Personen teilen das Gefühl, dass mit Asami etwas nicht stimmt. Aoyama aber lässt die Bedenken seiner Freunde links liegen

und trifft sich immer häufiger mit der geheimnisvollen Frau. Die geradezu zärtliche Liebesbeziehung geht jedoch über in blankes Entsetzen.

Obwohl die Geschichte an sich recht einfach ist, hält sie einem von der ersten Seite an gebannt. Dies liegt einerseits an dem wunderbaren Schreibstil Murakamis, der die ganze Handlung zwar nüchtern, aber mit einer knisternden Dichte erzählt, was den eingeworfenen Zwischenfällen zugute kommt, die dadurch eine größere Intensität erhalten. Zum anderen liegt es an dem grandios-rätselhaften Charakter Asamis. In der Verfilmung wird sie im visuellen Sinn als Hannya definiert, als ein weiblicher Rachegeist aus der japanischen Folklore. Ryu Murakami jedoch lässt es offen, wer oder was Asami ist. Und genau das macht den Charakter äußerst rätselhaft und unheimlich. Dem Autor gelingt es, seine weibliche Hauptfigur sehr bedrohlich wirken zu lassen, was die Spannung der Geschichte um ein Vielfaches erhöht.

Ryu Murakami belässt es allerdings nicht allein bei den Aspekten eines Psychothrillers. Er nutzt seinen Roman dazu, um die japanische Gesellschaft zu kritisieren und ihren übertriebenen Hang zum Materialismus anzuprangern. Gleichzeitig liefert er einen teils satirischen Blick auf die japanische Filmindustrie, die sich vor allem in dem Casting selbst offenbart.

All das macht „Das Casting“ zu einem sehr unterhaltsamen und überaus spannenden Lesevergnügen. Und zugleich hat man es mit einer der wohl unheimlichsten Frauenfiguren der modernen Literatur zu tun, die einem auch noch nach Beenden des Romans gedanklich weiter verfolgt.



**Passion**

**Regie, Drehbuch:**

Brian de Palma,

**Darsteller:**

Rachel McAdams, Noomi Rapace, Karoline Herfurth, Paul Anderson.

**Frankreich/Deutschland**

**2012**

**Laufzeit: 98 Min.**

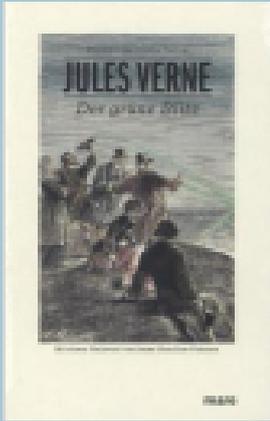
Brian de Palma gehört zu den bekanntesten Regisseuren, die sich hauptsächlich auf Thriller spezialisiert haben. Nachdem seine letzten beiden Filme von Kritikern gemischt aufgenommen wurden, kehrt er nun mit einem Remake eines französischen Thrillers zurück. Die deutsch-französische Co-Produktion spielt in einer international agierenden Werbefirma. Christine, die Chefin der Zweigstelle in Berlin, nutzt ihre Macht in jeder Hinsicht aus. Ihre beste Mitarbeiterin Isabelle wird von ihr gnadenlos ausgenutzt. Zunächst merkt Isabelle nichts von Christines Hinterhältigkeit. Doch nach und nach stößt sie auf Ungereimtheiten, welche die Abläufe in der Firma und Christines Privatleben betreffen. Als sie merkt, dass sie ein Opfer von Christines Intrigen geworden ist, versucht sie, den Spieß umzudrehen.

„Passion“ teilt sich auf in genau zwei Teile. Die erste Hälfte präsentiert ein hinterhältiges Intrigenspiel, in dem es um Sex, Unterschlagung und Ausnutzung geht. De Palma präsentiert eine kalte Geschäftswelt, in der jeder sich selbst am nächsten ist. Der Film beginnt relativ ruhig, entwickelt sich in der zweiten Hälfte jedoch in einen typischen de Palma-Thriller. Das heißt, hier tobt er sich in seinem gewohnten Hitchcock-Stil aus, macht aus dem Intrigenfilm einen Psychothriller. Dennoch hat man irgendwie das Gefühl, dass Brian de Palma nicht so durfte, wie er gerne gewollt hätte. Manche Szenen wirken eher zurückhaltend, als provokativ. Möglicherweise haben auch unsere Freunde der deutschen Filmförderung die Notbremse gezogen. Auf jeden Fall trifft de Palma teilweise

nicht die Erwartungen, was dazu führt, dass der Film ein klein wenig schwächelt.

Bei den Figuren ist vor allem Isabelle äußerst interessant. Obwohl sie als Hauptfigur agiert, bleibt sie ein unbeschriebenes Blatt. Fast immer im schwarzen Kostüm, wirkt sie von Anfang an wie ein Racheengel, der Christine heimsucht. Noomi Rapace haucht dieser rätselhaften Figur zwielichtiges Leben ein. Auch die übrigen Schauspieler agieren in ihren Rollen überzeugend, selbst die deutschen Darsteller zeigen, was sie können.

Als Ganzes betrachtet, ist „Passion“ ein guter Thriller, der zwar nicht unter die Haut geht, dennoch gekonnten Nervenkitzel präsentiert.



**Jules Verne: Der grüne Blitz.**  
Aus dem Französischen von  
**Cornelia Hasting**  
Mit einem Nachwort von  
**James Hamilton-Paterson**  
und den Illustrationen der  
Originalausgabe von 1882,  
280 Seiten, Leinen im  
Schmuckschuber  
mare Verlag 2013

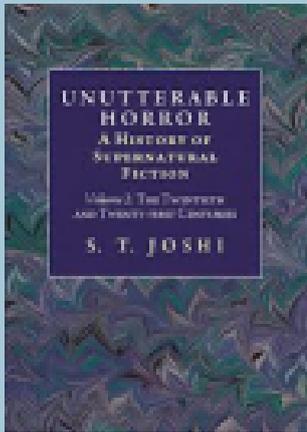
Miss Helena Campbell lebt in Schottland bei ihren Onkeln, den verschrobene Junggesellen Sam und Sib, die ihr jeden Wunsch von der Nasenspitze ablesen und alles tun, um sie glücklich zu machen. In ihrem liebevollen Eifer haben sie ihrer Nichte einen passenden Ehemann ausgesucht, den ziemlich selbstgefälligen Naturwissenschaftler Aristobulus Ursiclos. Um sich aus der Affäre zu ziehen, besteht Helena darauf, erst heiraten zu können, wenn sie den grünen Blitz gesehen habe. Angeblich können Menschen, die dieses Phänomen beobachtet haben, das bei Sonnenuntergängen über dem Meer auftritt, nie wieder in Liebesdingen irren. Die Suche nach dem grünen Blitz beginnt, doch verstellt Ursiclos durch seine Tölpelhaftigkeit immer wieder den Blick auf den Sonnenuntergang, während Helenas Interesse sich zunehmend dem jungen Maler Oliver Sinclair zuwendet ...

„Der grüne Blitz“ ist ein für Jules Verne ungewöhnlicher Roman – seine einzige Liebesgeschichte – und doch ist alles vorhanden, was den unvergleichlichen Charme dieses liebenswerten Klassikers ausmacht: kauzige Figuren, abenteuerliche Reisen, Naturwissenschaft und Geographie. Auch die Konfrontation einer rein naturwissenschaftlichen Perspektive mit einem durch und durch romantischen Weltbild, die an den rivalisierenden Heiratskandidaten Ursiclos und Sinclair festgemacht wird, ist durchaus typisch für Verne, der auch in anderen Romanen die Fahne der Romantiker hochhielt. Doch während etwa in dem eher pessimistischen Werk „Paris im 21. Jahrhundert“, der Dichter an einer unmenschlichen Technokratie scheitern muss, dürfen in „Der grüne Blitz“ Liebe und

Schönheit obsiegen. Dass dies in einer so schlichten Handlung doch noch zu überraschen und erfreuen vermag, liegt an der Meisterschaft Vernes, seinem Humor und seinem unbeschwertem Vergnügen am Geschichtenerzählen.

Die Filmversion von Eric Rohmer hat mit Jules Vernes Roman wenig gemein, obwohl der berühmte Regisseur die Grundidee aufgreift und seinen Figuren das Originalbuch in die Hand legt. Die elegante Übersetzung, das informative Nachwort und die edle Gestaltung samt Originalillustrationen tragen jedoch einiges dazu bei, die im mare Verlag erschienene Neuauflage zu einem Hochgenuss zu machen: ein ideales Geschenk für alle, die mit den Abenteuerromanen Jules Vernes aufgewachsen sind und sich trotz all der Zumutungen unserer kommerzialisierten Konsumwelt ein Herz für die wirklich wichtigen Dinge des Lebens bewahrt haben.

**Alexander Pechmann**



**S. T. Joshi:**  
**Unutterable Horror.**  
**A History of Supernatural Fiction.**  
**2 Bände,**  
**783 Seiten.**  
**PS Publishing, Hornsea,**  
**England 2012**

S. T. Joshi ist ein international bekannter Experte für unheimliche Phantastik und Horror-Literatur, seine umfangreiche Biographie über H. P. Lovecraft (eine deutschsprachige Übersetzung wird im Golkonda Verlag erscheinen) kann man als Standardwerk bezeichnen und seine Editionen klassischer amerikanischer Phantastik haben einiges dazu beigetragen, schöne Texte davor zu bewahren, vergessen zu werden. Mit „Unutterable Horror“ legt Joshi nun eine Genre-Geschichte vor, die vom rund viertausend Jahre alten Gilgamesh-Epos bis zum Vampir-Kitsch unserer Tage reicht. Band 1 widmet sich den Ursprüngen des Genres und den Autoren des 19. Jahrhunderts und orientiert sich deutlich – wie der Autor selbst einräumt – an Lovecrafts berühmten Essay „Supernatural Horror in Literature“ (eine neu übersetzte und kommentierte Ausgabe erscheint im Winter 2013 im Golkonda Verlag). Band 2 behandelt Werke und Autoren des 20./21. Jahrhunderts.

In den ersten Kapiteln widmet sich Joshi der Definition des Genres „Supernatural Fiction“ bzw. der unheimlichen Phantastik und trennt es von anderen Genres wie Science Fiction, Fantasy und Thriller, ohne mögliche Überschneidungen zu leugnen. Auch in diesem Punkt orientiert sich Joshi eng an Lovecrafts einleuchtende Definitionen. Von Interesse ist insbesondere die Frage, ab welchem historischen Zeitpunkt man von einer phantastischen Literatur sprechen kann, wenn man bedenkt, dass etwa Hexen und Gespenster, die wir heute für phantastische Erfindungen oder Hirngespinnste halten, in verschiedenen Epochen und Gesellschaften durchaus als real angesehen wurden.

So sind z. B. phantastische Motive in Homers „Odyssee“ für frühere Generationen wohl Teil ihrer Wahrnehmung und Lebenswelt gewesen und wurden nicht als „übernatürlich“ empfunden. Nach diesen interessanten theoretischen Diskussionen beginnt der literaturgeschichtliche Teil, und hier zeigen sich bald einige bedauerliche Schwächen des Projekts: Nach einigen Worten über antike Literatur springt Joshi weiter ins Mittelalter, das der Autor sehr grob anhand des altenglischen Epos von „Beowulf“, Shakespeares „Hamlet“ und Dantes „Göttlicher Komödie“ abhandelt. An dieser Stelle vermisst man einen Hinweis auf naheliegendere Quellen für die später entstandene Genreliteratur – volkstümliche Balladen, höfische Literatur, Schäferdichtung – in denen man vielleicht durchaus phantastische und unheimliche Motive (der magische oder verfluchte Ort, der Rachegeist, die bedrohte Jungfrau, der als Bauer verkleidete Edelmann etc.) finden könnte, die dann im Schauerroman des 18. Jahrhunderts wieder auftauchten und in späteren Epochen zeitgemäß variiert wurden. Die folgenden Kapitel belegen allerdings die ungeheure Belesenheit Joshis, der sich durch gewaltige Textmengen gekämpft haben muss und auch viele fast vergessene Autoren und Werke anführt.

Leider verzichtet Joshi dabei nicht auf rein subjektive Urteile dieser Autoren und Werke, wobei er gleichzeitig den Anschein erwecken möchte, dass es sich um objektive Urteile aus der Perspektive eines Literaturwissenschaftlers handelt. Joshi trennt allzu gerne „lesenswerte“ von „lesensunwerter“ Literatur und verdirbt hiermit einem an unheimlicher Phantastik interessierten Leser die Freude an der Lektüre. Wer möchte sich schon ständig darüber belehren lassen, welche Bücher man lesen und welche man schnellstens vergessen sollte? Joshis Bewertungswut macht auch vor großen Namen wie Sheridan Le Fanu und Peter Straub nicht halt. Aber was haben diese persönlichen Urteile mit der Geschichte der unheimlichen Phantastik zu tun? ... Nun finden sich auch in Lovecrafts kleiner Genre-Geschichte, die Joshi als Vorbild diente, sehr subjektive Urteile. Diese haben ihre Berechtigung, da es sich um

einen „Essay“ also einen eigenwilligen Versuch oder eine Annäherung an das Thema handelt. Joshis Werk erhebt jedoch den Anspruch, eine literaturwissenschaftliche und -geschichtliche Abhandlung zu sein, und in einer solchen haben die speziellen Vorlieben des Wissenschaftlers keinen Platz, auch dann nicht wenn man ihnen mittels akademischer Rhetorik den Anschein eines objektiven Urteils verleiht.

Natürlich ist auch diese Rezension kein „objektives“ Urteil und soll niemanden davon abhalten, sich selbst mit Joshis Argumenten auseinanderzusetzen. Als Liebhaber klassischer Phantastik habe ich mir von Joshis Buch einen anregenden und gut lesbaren Überblick im Stil von Brian Aldiss' „Billion Year Spree“ erhofft. Diese, meine ganz persönliche Hoffnung wurde bedauerlicherweise enttäuscht.

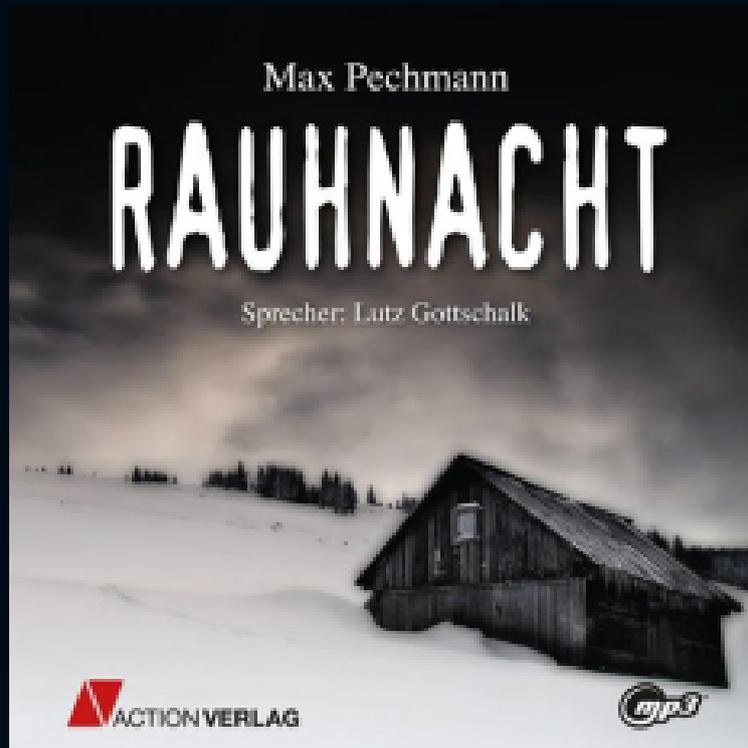
Alexander Pechmann



**Howard Philip Lovecraft**

Max Pechmann  
(Autor der Thriller KOR und Der Andere)

# RAUHNACHT



**Hexen, Dämonen und Untote gibt es nicht? Als der Schriftsteller Titus Hardt zusammen mit dem Volkskundler Gregor Kranz den kleinen Alpenort Tiefenfall besucht, wird er eines Besseren belehrt. Kaum angekommen, werden sie Zeugen, wie die Bewohner eine gigantische Palisade vor dem Dorf errichten, um sich vor Hexen, Untoten und anderen Ungeheuern zu schützen, die in den Rauhnächten ihr Unwesen treiben sollen. Doch ist das bei weitem noch nicht alles. Tiefenfall selbst besitzt ein schreckliches Geheimnis und die Bewohner setzen alles daran, um dieses zu bewahren. Doch Gregors Neugier und Titus' Beziehung zu einer mysteriösen Frau namens Lisa Bardin lösen Ereignisse aus, die schlimmer sind als jeder Albtraum...**

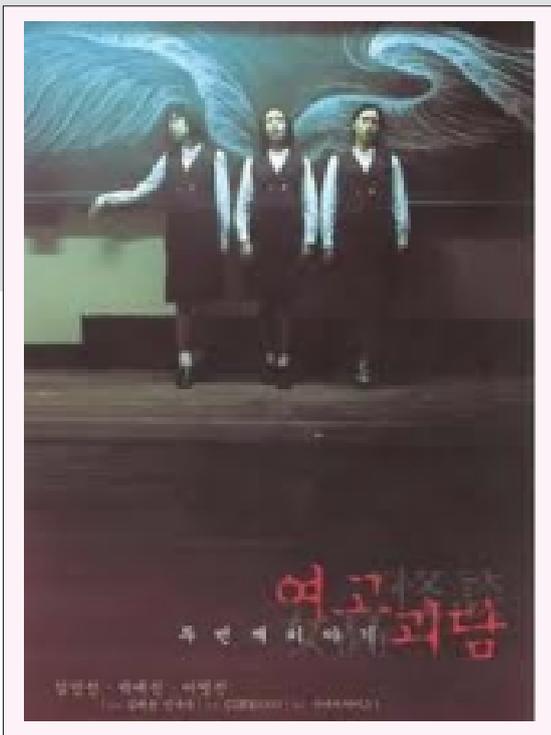
Erschienen als Hörbuch im Action Verlag. Sprecher: Lutz Gottschalk.  
Verfügbar als Mp3-CD und als Download.

Max Pechmann

# Ich würde für dich sterben

Memento Mori und der koreanische Schulhorrorfilm

**Die Ära des modernen koreanischen Kinos begann mit einem Schulhorrorfilm. *Whispering Corrodors*, so der Titel, war zugleich Auftakt für eine ganze Reihe von *School Horror Movies*, von denen *Memento Mori* die größte Aufmerksamkeit erhielt.**



„Ich würde für dich sterben!“ Dieser Ausbruch von Leidenschaft findet im Finale eines der bekanntesten koreanischen Horrorfilme statt. Titel: *Memento Mori*. Produktionsjahr 1999. Der Film erregte dazumal großes Aufsehen. Nicht nur national, sondern auch international wurde er mit diversen Nominierungen beehrt. Hinzu kam ein weiterer Aspekt, der *Memento Mori* zu einem außergewöhnlichen Werk werden ließ. Wie kein anderer Film zuvor sprachen die beiden Regisseure Kim Tae-Yong und Min Kyu-Dong das Thema Homosexualität an. Dies auf eine so direkte Weise, dass die koreanische Zensurbehörde die Produktionsfirma dazu aufforderte, ganze zwanzig Minuten herauszuschneiden. Was soll's, dachten sich die beiden

und kamen der Aufforderung nach. Fünf Jahre später wurden diese Szenen dem fertigen Film wieder hinzugefügt. Aber dabei blieb es nicht. Denn der Director's Cut, der zum fünfjährigen Jubiläum (leider nur in Korea) erschien, besitzt eine Länge von sage und schreibe drei Stunden.

Doch um was geht es überhaupt in *Memento Mori* und in welchem Zusammenhang steht dieser Film eigentlich?

*Memento Mori* erzählt die tragische Liebesbeziehung zwischen den beiden Schülerinnen Hyo-Shin und Min-Ah. Während sowohl Lehrer als auch Schüler Min-Ah aufgrund ihrer Leistungen als Schnellläuferin gleichermaßen respektieren, wird Hyo-Shin zur Außenseiterin abgestempelt. Grund ist, dass ihre lesbischen Neigungen offensichtlich sind. Zugleich benimmt sie sich seltsam und besitzt eine düstere Aura. Die heimliche Beziehung zwischen ihr und Min-Ah halten beide in einem gemeinsamen Tagebuch fest. Doch Min-Ah beginnt plötzlich, sich von ihrer Freundin zu distanzieren. Erst zu spät merkt sie, welche leidenschaftlichen Gefühle Hyo-Shin für sie empfindet. Hyo-Shin hält den Schmerz der Trennung nicht aus und bringt sich um. Von da

an geschehen unheimliche Dinge in der Schule, auf der zudem ein Fluch lasten soll. Denn bereits zuvor starben dort sechs Mädchen auf seltsame Weise.



*Memento Mori* © Cinema Service

Wer der Inhaltsangabe folgt und sich fragt, ob *Memento Mori* nicht eher ein Drama als ein Horrorfilm ist, steht nicht alleine da. Denn Kim Tae-Yong und Min Kyu-Dong hatten während der Schreibphase ein Drama im Sinn, in dem die unheimlichen Momente eine sehr geringe Rolle spielen sollten. Doch ihr eigentlicher Plan ging nicht auf. Nachdem die Produzenten das Skript gelesen hatten, lautete es: mehr Horror, weniger Drama, sonst könnt ihr die Tür von außen zumachen. Also schrieben beide das Drehbuch um und wurstelten in das Liebesdrama eine Gruselgeschichte ein. Übrigens stellte dies die erste Regiearbeit der beiden dar. Die Produzenten waren allerdings noch immer nicht ganz zufrieden. Der Titel musste leicht geändert werden. Doch dieser war schnell gefunden: *Yeogo Geodam 2: Memento Mori*. Wahrscheinlich wird sich der ein oder andere Leser jetzt fragen: Teil 2? Hab ich gerade etwas verpasst? Die Antwort darauf setzt *Memento Mori* in einen größeren Zusammenhang, bei dem auch ein winziger historischer Einblick in die Filmindustrie Südkoreas nicht fehlen darf.

Fasst man die Geschichte des koreanischen Films in einem kurzen Satz zusammen, so lautet dieser: vorher keine Zuschauer, nachher volle Kinosäle. In der Tat wurden vor Mitte der 90er Jahre koreanische Filme in den einheimi-

schen Kinos nur gezeigt, da die Kinobesitzer gesetzlich dazu verpflichtet waren. Das Problem war, dass die gesamte Filmbranche in staatlicher Hand lag und dementsprechend die ästhetische Vielfalt verbeamtet war. Das heißt nicht, dass diese Filme handwerklich schlecht waren und das heißt ebenso wenig, dass es nicht den ein oder anderen Klassiker gegeben hat (wie z.B. *Hanyo* aus dem Jahr 1960). Das heißt aber, dass sie im Vergleich zum bunten und glitzernden Hollywoodkino eindeutig den Kürzeren zogen. Den Filmen vor den 90ern merkt man eindeutig an, dass nicht sonderlich viel Geld für die Ausstattung vorhanden gewesen ist.



*Memento Mori* © Cinema Service

Dies änderte sich schlagartig Mitte der 90er Jahre. Die Verstaatlichung der Filmindustrie wurde aufgehoben. Von nun an standen sich drei Produktionsfirmen, die sog. Big Three, gegenüber: Cinema Service, CJ Entertainment und Showbox. Diese pumpen riesige Mengen Gelder in ihre Produktionen. Das Ergebnis: der Thriller *Shiri* erzielte an den koreanischen Kinokassen einen weit höheren Umsatz als *Titanic*, der zur selben Zeit lief. Fasst man diese Veränderung in einen noch größeren Zusammenhang, so findet man diesen in der in den 90er Jahren aufgekommenen Krise in Hollywood, welche den Filmindustrien auch in anderen Ländern Auftrieb verlieh. In Südkorea ist Hollywood aufgrund der hervorragenden einheimischen Produktionen inzwischen so sehr in Bedrängnis geraten, dass z.B. Filmgrößen wie Steven Spielberg versuchen, Gemeinschafts-

produktionen anzuzetteln, da die eigenen Produkte nicht mehr genug Umsatz erzielen. Und zum Schluss noch ein weiterer Ausholer: der große Erfolg der modernen japanischen Horrorfilme, welche traditionellen Geisterglauben mit dem modernen Großstadtleben verbinden und Mitte/Ende der 90er Jahre ins Leben gerufen wurden, führte dazu, dass sich die Industrien in Südkorea ebenfalls dem Horrorgenre zuwandten, das bis dahin eher geschmäht worden war. Die erste Produktion trug den Titel *Yeogo Geodam – Whispering Corridors* (1998). In diesem Film tauchten nicht gerade Geister auf. Vielmehr kann dieser Streifen als Psychothriller bezeichnet werden, dessen Schauplatz eine Schule ist, in der die Schülerinnen von den Lehrern auf jede Art und Weise schikaniert werden. Dabei kommt es zu mehreren unheimlichen Morden.



**Whispering Corridors**

Der Film wurde ein voller Erfolg. Mit seiner Darstellung der Misshandlungen von Schülern durch Lehrer übte er scharfe Kritik am südkoreanischen Schulsystem. Die Lehrervereinigung versuchte, ein Verbot des Films durchzusetzen, scheiterte aber. Die Diskussion über das Schulsystem hält in Südkorea bis heute an. Während man seit der PISA-Studie ehrfürchtig von Deutschland aus nach Südkorea und Japan blickt, denkt man dort darüber nach, wie man den teils unmenschlichen Leistungsdruck nach und nach lockern kann. Eine Folge dieses

Drucks ist eine hohe Selbstmordrate unter Schülern. Diese Selbstmorde wiederum sind Auslöser für so genannte urbane Legenden, welche dem tragischen Schicksal einer Schülerin oder eines Schülers eine düster-romantische Note verleiht. Man kann sagen, fast jede Schule hat ihre eigenen Geistergeschichten, in denen es um unglücklich verliebte Jugendliche geht oder auch um bizarre Flüche. Nicht selten vernimmt man die Geschichte, dass der Geist eines Mädchens durch das Klassenzimmerfenster blickt, während ihr Lieblingslehrer gerade Unterricht hält. Stirbt jemand in der Schule, so wird sogleich spekuliert, ob der Geist einer Schülerin die unglückliche Person heimgesucht hat. Diese Legenden oder Spukgeschichten griff *Whispering Corridors* auf. Der eigentliche Titel *Yeogo Geodam* bedeutet übrigens Geistergeschichten aus der Schule. Der Titel macht noch einmal deutlich, dass sich der Film (und auch die nachfolgenden Filme) auf eben diese Legenden und Gerüchte beziehen, welche sich bei den Schülerinnen und Schülern großer Beliebtheit erfreuen. Mit Sicherheit ist es überflüssig zu betonen, dass *Whispering Corridors* ein enormer Erfolg wurde. Nicht nur das. Er legte den Grundstein für ein neues Genre, das als K-Horror international bekannt wurde.



**Memento Mori © Cinema Service**

*Memento Mori* setzte die spezielle Form des Schulhorrorfilms fort. Doch nun waren es nicht mehr die bösen Lehrer, sondern die Schülerinnen untereinander, die sich schikanierten, um dadurch den Druck abzubauen, der aufgrund des Schulsystems auf ihnen lastet. Geschickt webt der Film die Spuklegenden gleich am Anfang in die Erzählung ein, um kurz darauf mit der unglücklichen Beziehung zwischen Hyo-Shin und Min-Ah fortzufahren, welche letztendlich in tatsächlichen Spukphänomenen mündet. Äußerst komplex verbindet Kim und Min die eigentliche Handlung mit Rückblenden, sodass man nach dem ersten Anschauen zunächst einmal unter einer gewissen Ratlosigkeit leidet. Erst nach mehrmaligem Ansehen ist es möglich, die unterschiedlichen Erzählebenen voneinander zu trennen und damit die ganze Story aufzulösen. Die Komplexität verbindet sich mit einer ungeheuren Ästhetik, welche den Film radikal aus der Yeogo Geodam-Reihe hervorhebt. Ebenso ist die Tragik der Handlung in keiner der anderen vier Filme derart ausgeprägt wie hier. Hyo-Shins verzweifelter Ausruf „Ich würde für dich sterben!“ löst auch nach mehrmaligem Ansehen eine regelrechte Gänsehaut aus.

Diese Intensität ist vor allem den beiden hervorragenden Hauptdarstellerinnen zu verdanken, hierbei allen voran Park Ye-Jin, welche für ihre Rolle der sinnlich-unheimlichen Hyo-Shin gleich bei zwei Filmfestivals als beste Newcomerin ausgezeichnet wurde. Ihre darauf folgende Karriere ist nicht weniger erfolgreich, beschränkt sich allerdings in der Hauptsache auf Rollen in den so genannten Dramas, den berühmtberüchtigten koreanischen Fernsehserien. Wie bei allen Yeogo Geodam-Filmen wurden die Darstellerinnen aus speziellen Castings ausgewählt, an denen tausende von Bewerberinnen (in der Regel unerfahrene Schauspielerinnen oder junge Frauen, die von einer Filmkarriere träumen) teilnahmen. Dieses Vorgehen sowie die Strategie, unbekannte Regisseure die Arbeit machen zu lassen, dient allein dazu, die Produktionskosten so gering wie möglich zu halten.



Park Ye-Jin © HanCinema



Whishing Stairs



Voice

Vier Jahre nach *Memento Mori* ging der dritte Teil der Schulhorrorreihe an den Start. Mit *Yeogo Geodam 3 – Wishing Stairs* machte man zwar erneut Kasse, doch ließ die Qualität zu Wünschen übrig. Regisseurin Yoon Jae-Yeon fiel nichts anderes ein, als aus der Geschichte einer Mädchenschule, hinter der sich eine geheimnisvolle Wunschtreppe befindet, einen miserablen Argento-Abklatsch zu liefern. Die Qualität steigerte sich zum Glück wieder bei den Teilen vier und fünf. *Yeogo Geodam 4 – Voice* aus dem Jahr 2005 bringt wiederum das Thema Homosexualität ins Spiel, wenn auch nicht so sinnlich-tragisch wie in *Memento Mori*. Hier geht es um den Tod einer Schülerin, die besonders gut singen konnte. Ihre Freundin findet heraus, dass sie eine Beziehung zu ihrer Musiklehrerin hatte. Es geht um Eifersüchteleien und die Aufklärung eines weiteren Todesfalles. Alles in allem ein recht gut in Szene gesetzter Film, der jedoch aufgrund seiner Längen etwas Durchhaltevermögen abverlangt.



A Blood Pledge

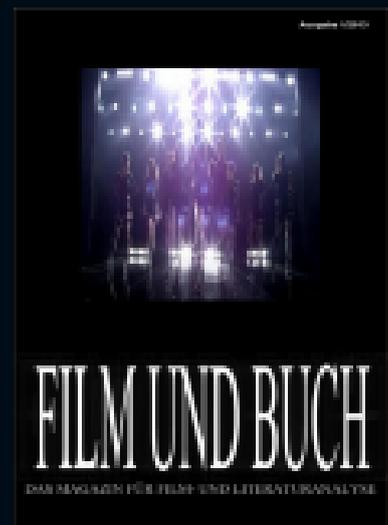
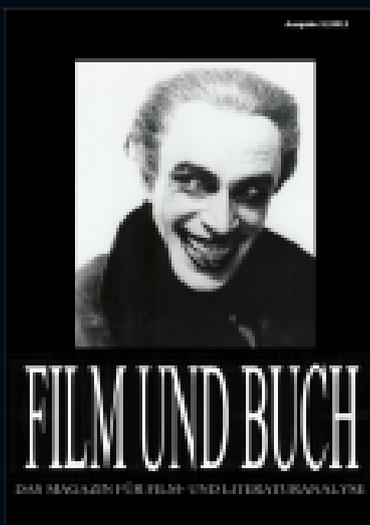
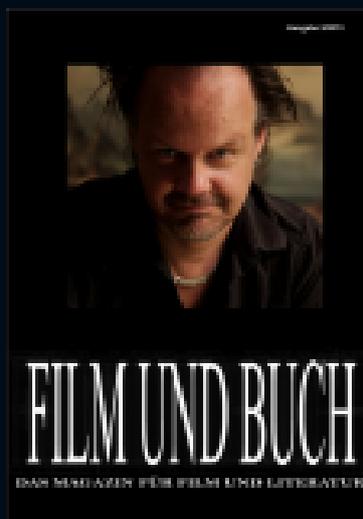
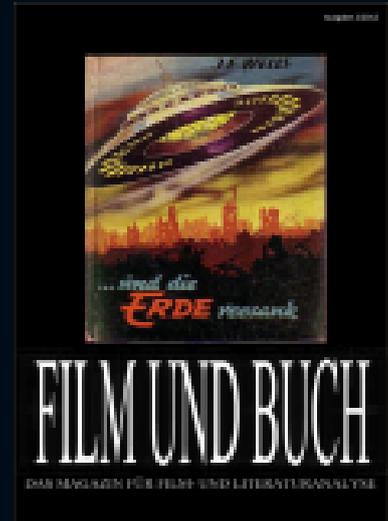
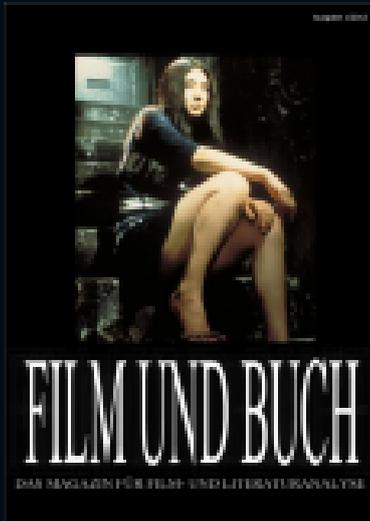
Mit *Yeogo Geodam 5 – A Blood Pledge* von 2009 erreichte die Reihe ihr vorläufiges Ende. Das Schulgebäude erinnert stark an dasjenige aus *Memento Mori*, allerdings befindet sich jetzt darin eine streng katholische Einrichtung. Vier Mädchen beschließen einen Selbstmordpakt. Nur eines der Mädchen setzt das Vorhaben auch tatsächlich um. Kurz darauf werden die anderen drei Schülerinnen von ihrem Geist ermordet. Der fünfte Teil ist eindeutig der blu-

tigste von allen. Zugleich ist er auch der schnellste und kurzweiligste. Trotz der Konzentration auf Blut und Action ist *A Blood Pledge* hervorragend gefilmt, zitiert gelegentlich *Memento Mori* und weist auch wie dieser ein Durcheinander aus eigentlicher Handlung und Rückblenden auf. Es kommt einem fast so vor, als wollte man mit einem gehörigen Paukenschlag die Reihe zu einem Ende führen. Da die Besucherzahlen gegenüber *Voice* aber fast um das Doppelte gestiegen waren, dürften die Produzenten gerade am Überlegen sein, ob man nicht doch noch ein kleines Filmchen hinzufügen könnte.

Parallel zur Yeogo Geodam-Reihe entstanden und entstehen weitere Schulhorrorfilme, die allerdings nicht die Eigentümlichkeiten dieser Serie aufweisen. Es handelt sich dabei um so unterschiedliche Filme wie *Ghost*, der mit einem freudianischen Konzept aufwartet, oder um Slasher-Movies wie *Death Bell*, die sich ansatzweise an der Retro-Horrorphase orientieren. Die Herstellung dieser Filme zeigt, wie stark das Thema Schule auf negative Weise in das Bewusstsein der koreanischen Gesellschaft eingewebt ist, auch wenn Bildung als äußerst erstrebenswert angesehen wird. Die Angst vor den Geistern, die in den Schulgebäuden lauern, entpuppt sich aus dieser Perspektive als eine Angst vor der Schule selbst.

## Sie wollen noch mehr?

Dann werfen Sie doch auch einen Blick in unsere anderen Magazine!



Weitere Informationen und Artikel erwarten Sie auch auf unserem Blog

<http://filmundbuch.wordpress.com/>

und unserer Homepage

<http://filmundbuch.fi.funpic.de/emagazin/>

und auf Facebook sind wir natürlich auch

<https://www.facebook.com/pages/Film-und-Buch/186683121434766>