

Ausgabe 1/2014



# FILM UND BUCH

DAS MAGAZIN FÜR FILM UND LITERATUR

# EDITORIAL



Liebe Leserinnen, liebe Leser,

herzlich willkommen zu Ausgabe 7 von **Film und Buch**. Die Ära des italienischen Horrorfilms ist leider lange vorbei. Aber seit ein paar Jahren tut sich wieder etwas in Italien. Eine neue Generation von Regisseuren hat sich diesem Genre verschrieben. Wir konnten mit Ivan Zuccon, dem bekanntesten von ihnen, ein Interview über seine Arbeit, Lovecraft und den italienischen Horrorfilm führen.

Immer eine Garantie für spannende Romane ist Andreas Eschbach. Vergangenen Herbst erschien sein neuer Roman "Todesengel". In dem Interview mit **Film und Buch** verrät er u. a., was ihn am meisten inspiriert.

Und natürlich gibt es noch eine Reihe spannender und interessanter Artikel: über Ann Radcliffe, der Grand Dame der Schauerromantik, das Grand Guignol, den Dokumentarfilmer Hanuš Burger und über Kannibalfilme. - Einmal mehr also eine Mischung aus den unterschiedlichsten Themengebieten.

Viel Spaß beim Lesen!

Ihre Redaktion **Film und Buch**

P.S.: Uns gibt es 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:** Ivan Zuccon.

**Mitarbeiter:** Richard Albrecht, Sabine Schwientek, 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



© Ivan Zuccon

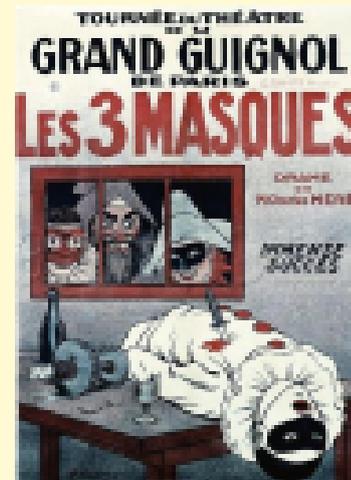
Ivan Zuccon  
Die Mechanismen der Angst  
S. 12

Andreas Eschbach  
Ich starte immer mit einem fertigen Konzept  
S. 31

## Artikel

Alexander Pechmann  
Die Schule des Schreckens  
S. 4

Sabine Schwientek  
Die Blutbühne  
S. 17



Richard Albrecht  
Dokumentarfilmer und mehr:  
Hanus Burger  
S. 34

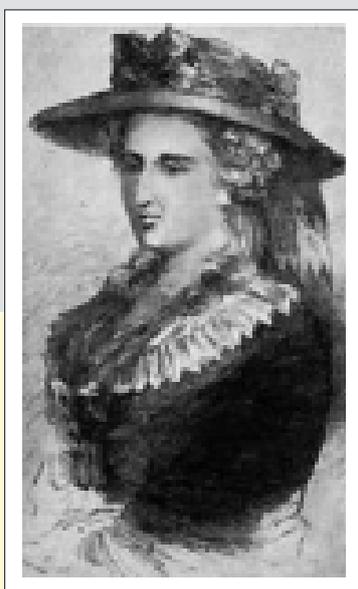
Max Pechmann  
Mama, das schmeckt super!  
S. 47

Alexander Pechmann

# Die Schule des Schreckens

*Zum 250. Geburtstag von Ann Radcliffe*

Die englische Schauerromantik ist unweigerlich verbunden mit dem Namen Ann Radcliffe. Mit ihren Romanen wie *The Mysteries of Udolpho* oder *The Italien* entwickelte sie den von Horace Walpole ins Leben gerufenen Schauerroman weiter. Wer aber war jene Bestsellerautorin des 19. Jahrhunderts? Der Übersetzer und Autor Alexander Pechmann hat sich auf Spurensuche begeben.



Für ihre begeisterten Leser war sie „The Great Enchantress“ – „die große Zauberin“, für spätere Generationen die wohl einflussreichste und erfolgreichste Autorin des klassischen englischen Schauerromans. Ann Ward Radcliffe wurde im selben Jahr geboren, in dem das erste, maßgebliche Werk dieses Genres, *The Castle of Otranto* von Horace Walpole, erschien und die Unterhaltungsliteratur einer ganzen Epoche prägte. Sie kam am 9. Juli 1764 als Tochter des Londoner Kurzwarenhändlers William Ward zur Welt und übersiedelte 1772 mit ihrer Familie nach Bath, wo ihr Vater ein Porzellangeschäft führte. Sein Teilhaber war der berühmte Josiah Wedgwood, der auch das Königshaus mit seinen neoklassizistischen Töpferwaren belieferte.

Über Anns Kindheit und Jugend weiß man so gut wie nichts, doch dürfte sie eine vorzügliche, den Idealen der Aufklärung verpflichtete Schulbildung in einer Mädchenschule genossen haben und hatte möglicherweise die Gelegenheit, Elizabeth Montagu, Hester Lynch Piozzi oder andere Damen des sogenannten „Blue-stocking Circle“ zu treffen, in deren literarischen Salons die wichtigen Dichter, Schriftsteller und Gelehrten des späten 18. Jahrhunderts wie Samuel Johnson und auch der eingangs erwähnte Erfinder des Schauerromans Horace Walpole verkehrten.

Ann heiratete 1787 den Oxforder Juristen William Radcliffe, der als Teilhaber und Mitherausgeber der Zeitung *The English Chronicle* mit ihr nach London zog. Das kinderlos bleibende Paar führte ein eher zurückgezogenes Leben, besuchte Theater- und Opernvorstellungen und teilte eine Liebe zur Musik, Literatur, Kunst und zum Reisen. Ann Radcliffe begleitete ihren Mann in den malerischen Lake District und auch auf den Kontinent – nach Holland und Deutschland, aber nicht nach Italien, dem Schauplatz vieler ihrer Romane, deren detai-



lierte Landschaftsbeschreibungen nie dem eigenen Erlebnis entsprangen, sondern vor allem dem Studium der Gemälde von Künstlern wie Claude Lorrain und Salvator Rosa, die in den Galerien Londons ausgestellt waren.



**Horace Walpole, Begründer der Gothic Novel**

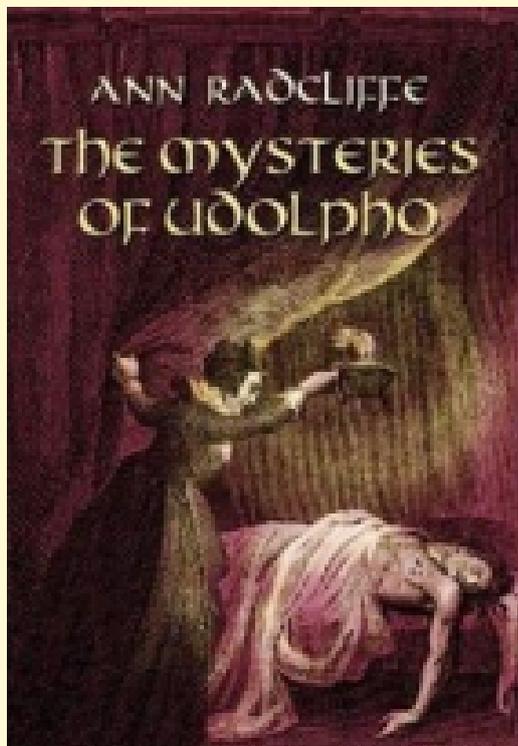
Die Schriftstellerei war für Ann Radcliffe anfangs lediglich ein Mittel, um der Langeweile zu entfliehen und einsame Abende mit sinnvoller Beschäftigung zu füllen. Ihr erster Roman, *The Castles of Athlin and Dunbayne*, erschien 1789 und wurde bislang nicht ins Deutsche übersetzt. Er erzählt die Geschichte zweier ver-

feindeter Clans im mittelalterlichen Schottland und lässt sich nur anhand einzelner Motive mit dem Genre der „gothic novel“ verbinden: Dies sind vor allem die Figuren des charismatischen Schurken, der mittels einer erzwungenen Eheschließung ein Erbe an sich reißen will, und der tugendhaften Jungfrau, die allerlei Unbill ertragen muss, ehe sie mit ihrer wahren Liebe vereint wird.

In ihrem zweiten Werk, *A Sicilian Romance* (1790) fügte die Autorin dem ins Italien des 16. Jahrhunderts verlegten historischen Hintergrund eine Komponente hinzu, die zu einem wichtigen Bestandteil ihres Erfolgsrezepts werden sollte: das Spukphänomen, das letztlich eine rationale Erklärung findet. Die eigentliche Handlung dreht sich jedoch erneut um eine Jungfrau in Nöten, den Versuch, sie gewaltsam unter die Haube zu bringen, ihre Flucht und Rettung durch den tot geglaubten Geliebten. Der Schurke ist in diesem Fall der eigene Vater, der zudem seine Frau in einem Verließ versteckt hält, um erneut heiraten zu können – ein Motiv, das Sheridan Le Fanu in *The Wyvern Mystery* (1869) sowie Charlotte Brontë in *Jane Eyre* (1847) überzeugend variierten.

Radcliffes dritter Roman, *The Romance of the Forrest* (1791), könnte man als ihre erste wirkliche „gothic novel“ bezeichnen, da er den bis dahin wichtigsten Werken dieses Genres, Walpoles *Castle of Otranto* (1764) und Clara Ree-

ves *The Old English Baron* (1777) am nächsten steht. Der Schauplatz, ein altes Kloster in Frankreich, das einer Räuberbande als Unterschlupf dient, wird zu einem fast lebendigen, von Aberglauben und prophetischen Träumen umrankten Ort, voller dunkler Korridore, Geheimverstecke, fauliger Manuskripte und klappernder Skelette.



Die schaurige Burg des Schurken Montoni in *The Mysteries of Udolpho* (1794) verfeinerte Ann Radcliffes Idee des Unheimlichen, von unerklärlichen Ereignissen heimgesuchten Ortes, der in den Augen der hypersensiblen Romanheldin zum Labyrinth des Schreckens mutiert. Die

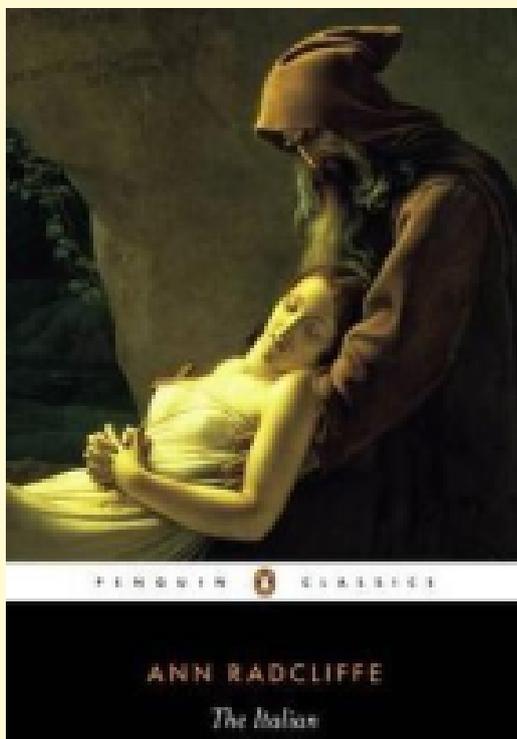
Geheimnisse der Burg Udolpho sind gewissermaßen Spiegelungen einer überhitzten Wahrnehmung, die Landschaften werden zu Spiegeln der Seele, der Schrecken spielt sich vornehmlich im Kopf ab. Die Autorin löst hier ein Versprechen ein, das Horace Walpole in ihrem Geburtsjahr gab: die Versöhnung des Phantastischen und freien Imaginierens mit dem Wahrscheinlichen und Wirklichkeitsnahen, das die klassizistische Ästhetik einforderte – das Übernatürliche wurzelt in der subjektiven Perspektive und Wahrnehmung.

Ann Radcliffe wusste genau, an welche literarischen Traditionen sie anknüpfte. Sie kannte auch die ästhetischen Theorien ihrer Zeit und Edmund Burkes Konzept des „Erhabenen“, ein Bewusstseinszustand lustvollen Schauderns, der sich bei der Betrachtung des Schönen wie auch des Schrecklichen einstellen kann. In ihrem eigenen theoretischen Essay, „On the Supernatural in Poetry“ (1826), traf sie allerdings eine Unterscheidung, die bei Burke nicht zu finden ist: jene zwischen „terror“ und „horror“, „Schrecken“ und „Grauen“:

„Schrecken und Grauen sind insofern gegensätzlich, als dass das erstgenannte Gefühl die Seele erweitert und im hohen Maße die Lebensgeister weckt, während das zweite sie bannt, lähmt und beinahe auslöscht. Ich gehe davon aus, dass weder Shakespeare und Milton in ihrer Literatur noch Mr. Burke in seiner Philosophie echtes Grauen irgendwo als



Quelle des Erhabenen betrachteten, obwohl sie Schrecken sehr wohl als solche ansahen; und wo liegt der große Unterschied zwischen Schrecken und Grauen, wenn nicht in der Ungewissheit und Dunkelheit, die das erste angesichts des gefürchteten Bösen begleiten?“.



Ann Radcliffes fünfter Roman *The Italian* (1797) war eine gezielte Antwort auf die neue „Schule des Grauens“. In diesem letzten Höhepunkt der klassischen Schauerliteratur dreht sich die Handlung um die teuflischen Intrigen des Mönchs Schedoni, der mit allen Mitteln versucht, die Liebe zwischen der armen Ellena Rosalba und dem jungen Adligen Vincentio di Vivaldi zu sabotieren – eine Liebe also, die althergebrachte Klassenunterschiede aufheben und die traditionelle Bedeutung von Herkunft verwerfen würde.

Nach dem großen Erfolg dieses Buches zog die Autorin sich aus unbekanntem Gründen gänzlich aus der Öffentlichkeit zurück. Zwar vollendete sie 1802 einen historisch-phantastischen Roman, *Gaston de Blondville*, um eine Mordanklage, die die Hochzeit des Titelhelden verhindern soll, doch erschien dieser erst einige Jahre nach ihrem Tod, zusammen mit der Versezählung *St. Albans Abbey* (1826).

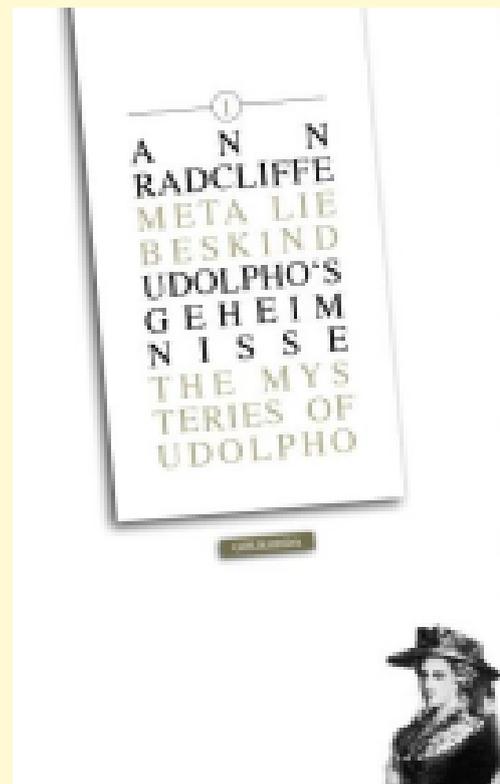
Dem postum veröffentlichten Werk war ein kurzer biographischer Text von Sir Thomas Noon Talfourd beigefügt, der die bis heute verlässlichste Quelle zum Leben der Autorin darstellt, auch wenn er wohl vor allem zu dem Zweck geschrieben wurde, die wilden Gerüchte um ihre letzten Jahre zu widerlegen. Man munkelte, sie sei über ihrer Beschäftigung mit dem Unheimlichen und Schrecklichen wahnsinnig geworden und hätte lange Zeit in einer Heilanstalt für Geisteskranke in Derbyshire verbracht. Tatsächlich litt sie vermutlich nur unter einer schwachen Konstitution und Asthma und starb am 7. Februar 1823 an einer Lungenentzündung.

Die Bücher der „großen Zauberin“ fanden zu Lebzeiten wie auch nach ihrem Tod zahlreiche Bewunderer, auch unter den Schriftstellern der nächsten Generation. Sir Walter Scott imitierte ihre Methode, Gedichte in die Romanhandlung einzufügen, Edgar Allan Poe verfeinerte die Idee, psychische Vorgänge in der Landschaftsbeschreibung zu spiegeln und Mary Shelley übernahm insbesondere in ihren Erzählungen die für Ann Radcliffes Werk typischen Handlungsmuster und Figuren. Dieselben gerieten allerdings immer häufiger ins Visier der Spötter und Parodisten: Jane Austens *Northanger Abbey* (1818) könnte man noch als ironische Hommage an das Genre der klassischen Schauerliteratur lesen, wobei sich die von der Hauptfigur imaginierten Schrecken und Geheimnisse als harmlose Alltagserscheinungen entpuppen. Thomas Love Peacocks *Nightmare Abbey* (1818) ist indes eine reine Satire, die sich zudem über das Weltbild und die mitunter an Ann Radcliffes charismatische Schurken angelehnte Selbstdarstellung der großen Romantiker, Lord Byron und Percy B. Shelley, lustig macht.

Die Schauerliteratur wurde fortan eher von der „Schule des Grauens“ und herausragenden Werken wie Charlotte Dacres *Zofloya* (1806), Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) und Charles Maturins *Melmoth the Wanderer* (1820) geprägt. Die von Ann Radcliffe begründete Tradition wurde jedoch zur Mitte des 19. Jahrhunderts von den Vorläufern der modernen Kriminalliteratur begierig aufgegriffen. Au-

toren wie Wilkie Collins und Sheridan Le Fanu übertrugen die klassischen Handlungsmuster, die übermenschlich wirkenden Schurken, die von teuflischen Intrigen bedrohten Jungfrauen, in ihre Gegenwart, tauschten die mittelalterlichen Klöster und Burgen gegen englische Landsitze und Herrenhäuser und nutzten in ihren umfangreichen Romanen eifrig das Prinzip des „rational erklärten Phantastischen“. Die Aufklärung eines schrecklichen Familiengeheimnisses rückte in den Mittelpunkt der Handlung und lieferte die Schablone für die ersten Detektiv- und Kriminalromane. Daphne du Mauriers Krimiklassiker *Rebecca* (1938) zeigt beispielhaft wie diese Tradition im 20. Jahrhundert fortgeführt und weiterentwickelt wurde.

Während der Einfluss Ann Radcliffes auf die phantastische Literatur genau genommen eher überschaubar ausfiel, wirken ihre Ideen in der Kriminalliteratur bis heute nach. In diesem Kontext werden auch ihre sozialkritischen Ansätze deutlicher. Die Schrecken, mit denen sich ihre jungen Romanheldinnen konfrontiert sehen, stehen oft in Verbindung mit Zwangsheirat oder der Sabotage von klassenüberschreitenden Liebesbeziehungen. Für Leserinnen des 18. und 19. Jahrhunderts hatte dies nichts mit phantastischen Schauernmärchen zu tun, sondern reflektierte die wirkliche Situation der Frau, die durch eine Eheschließung das Verfügungsrecht über ihr Vermögen an den Ehemann verlor – aus juristischer Sicht waren sie, ihr Erbe und ihre Kinder weitgehend Eigentum des Mannes. Die Versuche von Ann Radcliffes sensiblen Heldinnen, ihren tatsächlichen oder imaginierten Kerkern zu entfliehen, sind also letztlich Teil eines Lernprozesses, den man heute Emanzipation nennen würde.





## Heilige Mörderin

Keigo Higashino

**Übersetzerin:**

Ursula Gräfe

Klett-Cotta 2014

316 Seiten

19,99€

Der japanische Autor Keigo Higashino wurde durch seinen Roman „Verdächtige Geliebte“ international berühmt. Mittlerweile wurde der Krimi in Südkorea erfolgreich verfilmt. Der Witz des Romans ist, dass der Leser von Anfang an den Täter kennt. Die Spannung ergibt sich daraus, ob der Täter doch noch entlarvt wird oder ob die Polizei und mit ihnen der Physikprofessor Yukawa weiterhin im Dunkeln tappen.

Anfang des Jahres wurde der zweite Roman Higashinos veröffentlicht, in dem erneut Professor Yukawa zu einem kniffligen Fall hinzugezogen wird. Dieses Mal geht es um den Unternehmer Mashiba, der tot in seinem Wohnzimmer gefunden wird. Verdächtigt wird seine Frau, obwohl man ihr die Tat nicht nachweisen kann. Denn zum Zeitpunkt des Todes ihres Mannes befand sich Ayane Mashiba an einem ganz anderen Ort. Während Polizeinspektor Kusanagi daher nach anderen möglichen Tätern sucht (und in dieser Hinsicht gibt es nicht wenige, die in Frage kommen), stellt sich Professor Yukawa die Frage, ob sie es hier mit einem wirklich einzigartigen Fall zu tun haben: mit einem perfekten Mord.

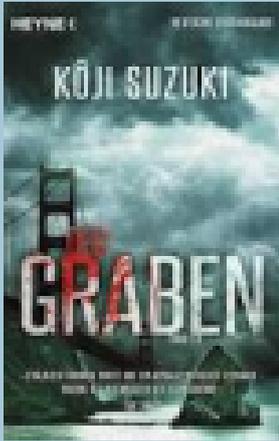
Die Frage, die man sich unweigerlich stellt, lautet, ob Higashinos Konzept auch noch ein weiteres Mal funktioniert. Dementsprechend skeptisch geht man an den zweiten Roman heran. Nun, die Originalität des ersten Romans fehlt hier klarerweise. Dennoch versucht Higashino alles Mögliche, um dem Leser keinen „zweiten Aufguss“ zu liefern. Es bleibt einem nichts anderes übrig, als dem Autor zu gratulieren. Mit „Heilige Mörderin“ ist ihm ein weiterer

Kriminalroman geglückt, der aus der Unmenge an kriminalistischem Einheitsbrei herausragt. Es ist geradezu angenehm, einen Krimi zu lesen, der irgendwie altmodisch wirkt, zugleich aber äußerst modern daherkommt.

Higashino verändert die typische Frage „Wer ist der Mörder?“ um in „Wie hat der Mörder das gemacht?“ Er animiert dabei den Leser, eifrig mitzurätseln. Dies nutzt Higashino zugleich aus, um falsche Fährten zu legen und weitere Verdächtige zu präsentieren. Jede neue Möglichkeit wirkt genauso plausibel wie alle anderen. Selbst der etwas besserwisserische Physikprofessor sieht sich am Ende seiner Fähigkeiten angelangt.

Keigo Higashinos bereits 2008 in Japan erschienener Roman ist flüssig geschrieben und dabei äußerst unterhaltsam. Es macht Spaß, den Ermittlern dabei zu folgen, wie sie zweifelt versuchen, den Fall zu knacken. Auch der Humor und die unverkennbare Ironie, mit denen der Krimi gewürzt ist, verfehlen nicht ihre Wirkung. Der Roman wird dadurch zu einem echten Lesevergnügen.

*Max Pechmann*



## Der Graben

Koji Suzuki

**Übersetzerin:**

Katrin Marburger

Heyne Verlag 2014

592 Seiten

9,99€

Der japanische Autor Koji Suzuki gilt als indirekter Mitbegründer des J-Horror, des modernen japanischen Horrorfilms. Sein Roman „Ringu“ war die Vorlage für den erfolgreichsten japanischen Horrorfilm, der etliche Filme gleicher Machart nach sich zog. Mehrere Jahre nach seinem enormen Erfolg ist nun ein weiterer Roman von ihm auf Deutsch erschienen.

„Der Graben“ lautet der Titel und handelt von der Reporterin Saeko, die von einem Fernsehsender den Auftrag erhält, dem Rätsel um eine Reihe von Vermisstenfällen nachzuspüren. Das Seltsame an den vermissten Personen ist, dass alle buchstäblich wie vom Erdboden verschluckt sind. Je mehr Saeko herausfindet, desto eigenartiger erscheinen die Fälle, mit denen sie es zu tun hat. Als schließlich der San-Andreas-Graben von einem Erdbeben heimgesucht wird, scheint das Weltende nah zu sein.

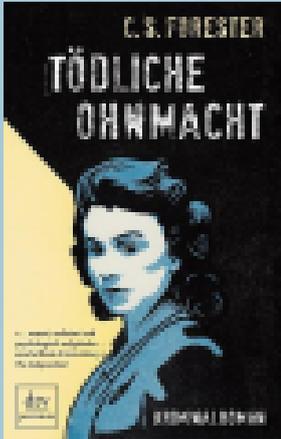
Der Roman „Ringu“ war in der Tat spannend zu lesen. Doch bereits der zweite Teil konnte an der Qualität des Debüts nicht mehr anschließen. Und was den dritten Band betrifft, diesen sollte man stillschweigend unter den Teppich kehren. Wie sieht es nun mit „Der Graben“ aus?

Was als erstes auffällt, ist der extrem holprige Schreibstil. Später glättet sich der Stil etwas, sodass der Roman flüssiger zu lesen ist. Ob der Roman bereits auf Japanisch einen solch schlechten Schreibstil aufweist, kann hier nicht beurteilt werden. Sicher ist nur, dass die Übersetzung nicht aus dem Japanischen stammt. Hierfür wurde eine englische Übersetzung ver-

wendet. Eigentlich witzig: wieso Romane aus ihrer Originalsprache übersetzen, wenn sich bereits jemand anderer diese Arbeit gemacht hat? Dabei bleibt jedoch die Frage offen, wie genau und wie gut die englische Übersetzung ist. Die deutsche Übersetzung ist es jedenfalls nicht.

Ein weiterer Punkt betrifft die Geschichte selbst. Koji Suzuki mag ja eine spannende Ausgangsidee gehabt haben. Doch die Umsetzung ist alles andere als gelungen. Man stellt sich die Frage, was Suzuki eigentlich wollte. Er wirft alles Mögliche in einen Topf, rührt mehrmals kräftig um und heraus kommt ein Etwas, das vieles sein mag, außer spannend. Es ist wirklich schade, dass der Autor es nicht schafft, den Leser bei Laune zu halten. Mehrmals ist man dazu geneigt, den Roman einfach wegzulegen, liest aber dann doch weiter, in der Hoffnung, dass es doch noch besser wird. Und dann liest man weiter und hofft wieder... Nein, lieber Herr Suzuki, das war nichts. Die nächsten 500 Seiten bitte mit einer guten Geschichte und einem guten Schreibstil (an den Verlag: einer guten Übersetzung) ausfüllen.

*Max Pechmann*



## **Tödliche Ohnmacht**

C. S. Forester  
**Übersetzerin:**  
Britta Mümmeler  
DTV 2013  
277 Seiten  
14,90€

um daraus einen unglaublich spannenden Kriminalroman zu schreiben. Es fällt schwer, das Buch nicht aus der Hand zu legen. Ständig möchte man wissen, wie es weiter geht. Man fiebert mit den Hauptfiguren regelrecht mit.

„Tödliche Ohnmacht“ ist ein extrem fesselnder und aufwühlender Roman. Ein wahres Meisterwerk.

*Max Pechmann*

Weltberühmt wurde Cecil Scott Forester (1899-1966) durch seine Hornblower-Romane. Wenig bekannt ist, dass er auch Kriminalromane schrieb. Einer davon mit dem Titel „Tödliche Ohnmacht“ ist nun auch auf Deutsch erschienen.

In dem Roman geht es um einen rätselhaften Mord. Oder war es Selbstmord? Jedenfalls findet Majorie ihre Schwester Dot tot in der Küche. Ihr Mann Ted ist nicht weniger schockiert als sie selbst. Doch nach und nach hegt Majories Mutter Zweifel an Teds Unschuld und hegt einen schrecklichen Plan.

„Tödliche Ohnmacht“ ist, um es auf den Punkt zu bringen, eine echter Knüller. Selten findet man Romane, in die man sich so sehr hineinsteigert, wie in diesem Fall. Forester gelingt es, von Anfang an eine geradezu knisternde Spannung aufzubauen. Diese ergibt sich zum einen aus dem Fall selbst, zum anderen aus der konfliktreichen Beziehung zwischen Majorie und ihrem Mann Ted. Ted ist das, was man einen Tyrannen nennt. Majorie muss sich ihm ganz unterordnen. Jeglicher Ausbruchversuch aus seinem Herrschaftsbereich wird strengstens bestraft.

Mit dieser Konstellation blickt Forester hinter die "netten" Fassaden der Londoner Vorstadt-siedlungen der 30er Jahre. Was er entdeckt, ist alles andere als nett. Alkoholismus und Gewalt beherrschen den Alltag. Forester ist jedoch kein Autor, der mit erhobenem Zeigefinger den Leser auf die verdeckten Konflikte aufmerksam machen möchte. Er nutzt diese Situation dazu,

# Die Mechanismen der Angst

Im Gespräch mit Ivan Zuccon

Ivan Zuccon ist einer der bekanntesten italienischen Horrorregisseure. Sein erster in Deutschland veröffentlichter Film hieß *Unknown Beyond* und war von Motiven des amerikanischen Autors H. P. Lovecraft inspiriert. Mit *The Shunned House* versuchte er, Lovecrafts grundlegenden Stil visuell gerecht zu werden. 2013 drehte er seinen neuesten Film: *Wrath of the Crows*. In dem folgenden Interview verrät Ivan Zuccon u. a., wie schwer es ist, in Italien einen Horrorfilm zu drehen.



© Ivan Zuccon

**Herr Zuccon, Sie sind ein berühmter italienischer Regisseur von Horrorfilmen. Wollten Sie schon immer Horrorfilme drehen?**

Als ich noch ein Teenager war, hatte ich eine Mordsangst vor Horrorfilmen. Ich konnte mir kein einziges Bild eines Films mit Schockeffekten ansehen. Andererseits waren all meine Freunde Horrorfans, und so entschloss ich Jahre später, mich der Angst zu stellen und mich zu zwingen, einen Tag lang alleine jede Menge Horrorfilme anzusehen. Die Filme, die ich ausgesucht hatte, stammten von Lucio Fulci, John Carpenter, Sam Raimi, und sehr viele waren Werke von Mario Bava. Am Ende der Vorführung hatte ich keine Angst mehr, und die Liebe zum Genre war geweckt. Als ich dann damit begann, Filme zu drehen, war der Gedanke, dass Horror eine tolle Wahl sein könnte, ganz natür-

lich, und meine ersten Kurzfilme steckten tatsächlich voller furchteinflößender Situationen, auch wenn es keine typischen Horrorkurzfilme waren.

**Welche Aspekte des Horrorgenres interessieren Sie am meisten und warum?**

Angst. Das Konzept der Angst interessiert mich am meisten. Schockeffekte oder Blut kümmern mich nicht so sehr. Natürlich verwende ich beides in meinen Filmen, doch der wichtigste Aspekt meiner Arbeit ist das Studium der Mechanismen der Angst. Wenn man bedenkt, dass die Gesellschaft und die Mächtigen Angst benutzen, um die Massen zu kontrollieren, dann wird rasch klar, dass dies ein Schlüssel zum Verständnis menschlichen Verhaltens ist. Wenn ich also an einem neuen Horrorfilm arbeite, dann überlege ich beim Schreiben einer Szene immer zuerst: „Jagt das Angst ein? Warum jagt das Angst ein? Wie kann ich es noch angsteinflößender machen?“ Angsteinflößende Dinge sind mit dem Unbekannten verbunden, und die Angst vor dem Unbekannten ist das Furchterregendste, was man in einen



© Ivan Zuccon

Film einbringen kann. „Wrath of the Crows“ ist zum Beispiel einer der blutrünstigsten Filme, die ich je gedreht habe. Es gibt viele graphische und brutale Szenen, aber diese Szenen sind nicht die furchterregendsten. Die grusligste ist beispielsweise eine einfache Szene, in der ein Pierrot einen Gefangenen besucht.

### Welcher ist Ihr liebster Horrorfilm?

Shining von Stanley Kubrick ist wohl mein liebster Horrorfilm. Er ist furchterregend. Er steckt voll toller Ideen und alles dient einem bestimmten Zweck: den Zuschauer Angst einzujagen. Er ist ein Meisterwerk.



© Ivan Zuccon

**Viele Ihrer Filme (z.B. „Unknown Beyond“) enthalten typische Lovecraft-Motive oder sind Adaptionen von Lovecrafts Erzählungen (z. B. „The Shunned House“, „Colour from the Dark“). Was interessiert Sie so sehr an Lovecrafts Werk?**

Ich liebe Lovecraft. Doch der Mensch interessiert mich noch mehr als seine Geschichten. Ich würde gern sein Leben auf realistische Weise verfilmen. Seine Literatur gibt ihm das Gefühl, ein „Fremder“ oder „Außerirdischer“ in dieser Welt zu sein. Das ist ein Gefühl, das ich mit ihm teile. Daher kommt mein Interesse an HPL, nicht von seinen schrecklich grusligen Geschöpfen, sondern von dem, was sie für ihn bedeuteten. Manchmal finde ich es spannender, wie eine Geschichte erfunden wurde, als die Geschichte selbst. Und ich bewundere seinen erschreckenden Versuch, das Unbeschreibliche zu beschreiben.

**Lovecrafts Erzählungen und Romane sind für ihre sprachlichen und grammatikalischen Eigenheiten berühmt. Ist es schwierig die Sprache filmisch umzusetzen?**

Wenn man das Werk eines Autors, den man bewundert, adaptiert, hat man das Problem, dass man ihm gerecht werden will. Ich kann sagen, dass ich nie das Gefühl hatte, Lovecraft betrogen zu haben. Niemals. Ich habe höchst-

ten Respekt vor ihm und seinem Werk und glaube, dass ich ihn in meinen Adaptionen stets respektvoll behandelt habe. Natürlich musste ich bei der Adaption von „The Colour out of Space“ einige Details der Geschichte ändern – Ich musste das tun, um sie filmisch umsetzen zu können, aber die Atmosphäre ist sehr dicht an dem, was er geschrieben hat. Bei der Adaption von „Colour“ habe ich mich nicht nur auf die Fakten oder Figuren konzentriert, sondern auch auf die Stimmung der Geschichte. Aus dieser Perspektive würde ich sagen, dass meine Adaption sehr dicht an Lovecrafts Vorstellung herankommt.

**Lassen Sie sich von modernen oder klassischen Filmregisseuren oder anderen Künstlern inspirieren?**

Ich liebe David Cronenberg sehr. Er war mein Held. Ich glaube, er hat mehr als einen Film gedreht, den man als Meisterwerk betrachten könnte. Leider mag ich seine neuesten Filme nicht besonders, sie sind normale Thriller und meilenweit entfernt von den genialen Werken, die er früher schuf. Sein letzter Film, den ich wirklich liebte, war „Spider“, ein echtes Meisterwerk. Ich bewundere ihn immer noch sehr. Er hat seine Gründe für seine letzten Filme, aber

diese treffen nicht mehr meinen Geschmack.

**Was halten Sie von den zeitgenössischen Horrorfilmen?**

Ich mag die Nur-Splatter-Movies und sogenannten „Torture Porns“ nicht. Wenn wir mit „modernen“ Horrorfilmen jene meinen, die extrem gewalttätige Actionfilme mit nur wenigen echten Horrorelementen sind, wie zum Beispiel die Saw-Reihe, dann mag ich sie wirklich nicht.

**Die klassischen italienischen Horrorfilme beeinflussen das Genre bis heute. Wie groß ist die Horrorfilmszene in Italien heute? Können Sie sich eine Renaissance des italienischen Horrorfilms vorstellen?**

Die italienische Horrorszene erlebt gerade ihre Auferstehung. Wir sind so lebendig wie nie zuvor. Natürlich findet diese neue Szene vor allem im Untergrund stand, und einige der gedrehten Filme sind mangelhaft. Doch ist dieser Mangel an Perfektion erstaunlich, weil die Autoren sich vollkommen frei entfalten. Es gibt sehr viele neue, sehr talentierte Regisseure, die sehr originelle und spezifisch „italienische“ neue Horrorfilme machen. Wir müssen nur einen Weg finden, um größere Budgets für



© Ivan Zuccon



© Ivan Zuccon

dieses neue Kino aufzutreiben, was schwierig ist, weil Italien stark unter der Wirtschaftskrise leidet. Doch ist es nur eine Frage der Zeit, bis das Neue, das jetzt noch im Untergrund stattfindet, wirklich entdeckt wird und die Renaissance von der Öffentlichkeit vereinnahmt wird.

### **In Deutschland hat das Horrorgenre einen sehr schlechten Ruf in der Öffentlichkeit. Wie spricht man in Italien über Horror?**

Ich kann sagen, dass es hier in Italien dasselbe ist. Dreht man einen Horrorfilm, werden die wichtigen Kritiker auf jeden Fall gegen einen sein. Will man einen Horrorfilm machen, bekommt man keine Fördergelder aus den staatlichen Fonds, weil man das auf künstlerischer Ebene für uninteressant hält. Ich halte das für einen großen Irrtum. Mir ist das Horrorgenre sehr wichtig. Ich halte es nicht für eine Randerscheinung. Horrorfilme können verschiedene psychologische Aspekte des Menschen aufzeigen und uns helfen, uns unseren Ängsten zu stellen. Aus dieser Perspektive kann man sagen, dass Horrorfilme eine Katharsis auslösen, also befreiend wirken können. Deshalb sollten sie nicht nur von dem Publikum, sondern auch von der öffentlichen Meinung unterstützt werden.

### **Mit „Ringu“ und „Tale of two Sisters“ eroberte der japanische und südkoreanische Horrorfilm die Welt. Mögen Sie diese Filme und was halten Sie von ihnen?**

Obwohl ich sie sehr genossen und sehr großen Respekt vor der atmosphärischen Annäherungsweise an das Genre habe, spüre ich, dass diese Art Kino zu weit von meiner Kultur und Sichtweise entfernt ist, und oft kann ich das Verhalten der Figuren in einigen dieser Filme nicht nachvollziehen.

### **Könnten Sie sich vorstellen, einen Film aus einem anderen Genre zu drehen – eine Liebesgeschichte, einen Krimi oder etwas ganz anderes?**

Ja, klar. Ich sage mir oft, dass das Horrorgenre nur der Ausgangspunkt ist, aber nicht das Ende meiner Karriere sein wird. Ich möchte andere Genres ausprobieren, besonders Drama. Liebesgeschichten sind nichts für mich, aber Komödien könnten sehr interessant sein. Ich bin sehr offen für neue Dinge und bin sicher, dass ich bald neue und andere Genrefilme drehen werde.

## Können Sie schon etwas über Ihre nächsten Filmprojekte verraten?

Tatsächlich arbeite ich an ein paar Horrorprojekten, „Sudarium“ und „Sick Sisters“, und einem Drama namens „Consciousness“. Ich weiß noch nicht, welches als erstes gedreht wird, das hängt von den Produktionsbedingungen ab, aber ich bin über jedes davon sehr aufgeregt. Es sind vollkommen unterschiedliche Projekte, und jedes hat viele Aspekte, denen ich auf den Grund gehen will und die eine Herausforderung bedeuten. „Sudarium“ ist ein Horror-Road-Movie mit jede Menge verrückten Einfällen. Es ist eine Art Film Noir/Pulp Fiction mit vielen grausigen und lustigen Elementen. „Sick Sisters“ ist ein Schocker, der in den USA produziert und gedreht wird. „Consciousness“ ist ein Psychodrama mit tollen Dialogen, das eine hervorragende Besetzung braucht und neue Überlegungen hinsichtlich der Regieführung. Eine große Herausforderung.

**Haben Sie vielen Dank für das Gespräch.**

*Das Interview führte Max Pechmann  
Übersetzt von Alexander Pechmann*



© Ivan Zuccon



© Ivan Zuccon

Sabine Schwientek

## Die Blutbühne

Das Grand Guignol könnte man auch als Theater des Schreckens bezeichnen. Ende des 19. Jahrhunderts gegründet, wurden auf seiner Bühne grausame Morde, bizarre Gehirnoperationen und noch viele weitere Schauerlichkeiten dargestellt. Sabine Schwientek zeichnet in ihrem spannenden Artikel die Erfolgsgeschichte des Grand Guignol nach.



Oscar Méténier

Wegen des hohen Bedarfs an medizinischer Erstversorgung hatte Theaterdirektor Max Maury einen Arzt engagiert, der sich allabendlich um die indisponierten Zuschauer kümmerte. Die Diagnose lautete fast immer: Ohnmacht infolge nervlicher Überreizung. Daneben gab es Fälle von Hysterie, Schreikrämpfen und Übelkeit. Die Szenen im Zuschauerraum waren nicht weniger dramatisch als die auf der Bühne: Damen verdrehten in scheinbarer Agonie ihre Augen und sanken totenbleich vom Stuhl, grünesichtige Herren verließen, die Hand vorm Mund, fluchtartig das Theater, um ihr Souper in einer der vielen dunklen Ecken der Sackgasse Cité Chaptal zu entsorgen. Währenddessen eilte der Arzt durchs Parkett, das Riechsalz griffbereit in der Jackentasche, in Bemühung um die entflohenen Lebensgeister. Solche Vorkommnisse, die bei normalen Theatern obskur gewesen wären, waren im Grand-Guignol

ein Qualitätsmerkmal! Daher zählten sowohl die Mitglieder des Ensembles als auch die routinierten Stammgäste, Guignolers genannt, die Quote der Ohnmachtsanfälle pro Vorstellung. Rekordhalter wurde schließlich eine Aufführung mit fünfzehn Ohnmächtigen.<sup>(i)</sup> Das war an jenem denkwürdigen Abend, als sich der inszenierte Horror in einer Szene mit erschreckend echt wirkender Bluttransfusion kumulierte. Im kollektiven Gedächtnis der Theatercrew verblieb auch jener Moment, als eine Frau während der Aufführung von Ein Verbrechen im Irrenhaus <sup>(ii)</sup> bewusstlos wurde und man vergeblich nach dem Arzt rief. Er war selbst in Ohnmacht gefallen - so berichtete im Januar 1950 die Time und lobte das Grand-Guignol als „großartigste Horrorshow auf Erden.“ <sup>(iii)</sup>

Innerhalb weniger Jahre hatte sich das kleinste Theater von Paris zu einer weltbekannten Attraktion entwickelt – ein Erfolg, mit dem der Gründer Oscar Méténier wohl kaum gerechnet hatte. Er dachte auch nicht an eine Horrorshow, als er Ende des 19. Jh. das Théâtre du Grand-Guignol ins Leben rief; er sah es als Bühne für seine naturalistischen Stücke. Typisch für den Naturalismus thematisierte Méténier, Mitgründer des Théâtre Libre, das düstere



Gesicht der Gesellschaft: Armut, Gewalt, Krankheit und Schmutz. Seine sozialkritischen Stücke spielten in der Halbwelt der Landstreicher, Gesetzesbrecher und Huren. Dieses Milieu war ihm vertraut: Méténier war der Sohn eines Polizeibeamten und arbeitete später selbst als Polizeisekretär. Als solcher führte er zahlreiche Gespräche mit zum Tode Verurteilten und protokollierte deren Schicksal. Einige dieser realen Dramen brachte er später auf die Bühne des Grand-Guignol. Den Namen entlieh Méténier von einer Figur aus dem Puppentheater: Guignol ist das Pendant zum deutschen Kasperle. Was Méténier an dieser Kinderbelustigung faszinierte, war die emotionale Spontaneität des jungen Publikums. Das ungehemmte Lachen und Kreischen der Kinder, die Selbstvergessenheit mit der sie die Handlung miterlebten. Mit dem Grand-Guignol, dem großen Puppentheater, wollte Méténier Erwachsene zu ebenso unverfälschten Gefühlen bewegen. Soweit die vielzitierte Parallele zum Puppentheater, denn das eigentliche Vorbild des Grand Guignol waren Theater wie das 1806 eröffnete Adelphi-Theater (iv) in London. Hier wurden des öfteren Kriminalstücke aufgeführt, die sogenannten „Adelphi Screamer“. Ähnliche Thriller zeigten auch die Theater am Pariser Boulevard du Temple, daher der Spitzname „Boulevard du crime“. Allen voran gab das Théâtre de la Gaîté unter Leitung von Bühnenautor und Regisseur René de Pixérécourt, dem

„Vater“ des Melodramas, die stilistische Richtung des Grand-Guignol vor. In seinen Aufführungen entwickelte Méténier Pixérécourts Bühnenrealismus weiter: Ausstattung, Kostüme, Sprache - Méténier inszenierte all das so lebensnah wie möglich. Im Sinne dieses Naturalismus verpflichtete er auch schon mal Darsteller aus dem Straßenmilieu – das bescherte dem Grand-Guignol das Debüt seiner skandalträchtigen Geschichte: Gleich nach der Eröffnung des Theaters am 13. April 1897 ging ein Aufschrei der Empörung durch die Reihen der Pariser Sittenwächter. Méténier hatte die Titelrolle in dem Drama *Mademoiselle Fifi* (nach der Erzählung von Guy de Maupassant) mit einer echten Prostituierten besetzt. „Zum ersten Mal stand damit eine Prostituierte auf einer französischen Theaterbühne, wenn auch nicht lange: Die weitere Aufführung des Stückes wurde polizeilich verboten.“ (v) Unbeeindruckt von der Zensur blieb Méténier seinem naturalistischen Stil treu und provozierte damit ein halbes Jahr später den nächsten Skandal: Bei der Premiere des Stückes *Lui!* am 11. November 1897 trat wieder eine Professionelle auf, diesmal sogar in einer Sexszene. Spätestens danach war das kleine Theater am Ende der Cité Chaptal ein Geheimtipp für unkonventionelle Unterhaltung. Unkonventionell ist auch das Gebäude, das die rund 300 Zuschauerplätze und die nur 36

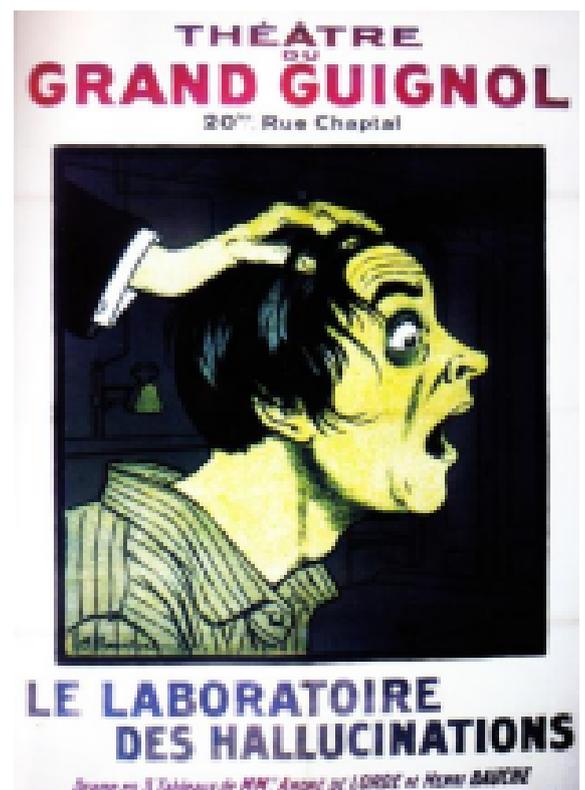


André de Lorde

Quadratmeter große Bühne beherbergt – es handelte sich dabei um eine ehemalige Kapelle im neugotischen Stil. Der dazugehörige Konvent war 1791 während der französischen Revolution zerstört worden. Auch nach der Umfunktionierung zum Theater erinnerten Fassade und Innenraum an die klerikale Vorgeschichte des Hauses und verliehen dem Grand-Guignol eine skurril-sakrale Aura. Ein Bauwerk wie geschaffen für den damals populären Gothic-Horror. Hinzu kam, dass das Theater im selben Jahr eröffnet wurde, in dem Bram Stokers Roman *Dracula* erschien. Der Horror des

Grand-Guignol war jedoch ganz anderer Art, er hatte nichts romantisches oder übersinnliches. Der Horror des Grand-Guignol war bodenständig, lebensnah und wurde auf drastisch realistische Weise in Szene gesetzt.

Diese unkonventionelle Ästhetik des Grauens entwickelte sich unter dem Einfluss von Max Mauray, Météniers Nachfolger. Von 1898 bis 1914 leitete er die Blutbühne und verband dabei den Bühnenrealismus seines Vorgängers mit dekadentem Charme und makaberer Unterhaltung. Das Ergebnis waren aufsehenerregende Bühnenschocker, deren Stil sich später auch auf die Filmkunst auswirkte. Innerhalb kurzer Zeit war aus dem Grand-Guignol eine Hochburg des Horrors geworden: Kultstätte all jener, die auszogen um das Fürchten zu lernen – und das waren vor Ausbruch des ersten Weltkriegs nicht wenige. Neben einer Riege von Stammgästen pilgerten in den kommenden Jahren Scharen von Touristen allabendlich durch das schillernde Vergnügungsviertel Pigalle hin zu der schmalen Sackgasse, an deren Ende sich die Pforte zur finsternen Alptraumwelt des Grand-Guignol befand. Ein Großteil der auf der Blutbühne aufgeführten Schreckensszenarien stammte aus der Feder des Dramatikers André de Lorde. Als Hauptautor des Grand-Guignol in der Zeit von 1901 – 1926 schrieb er

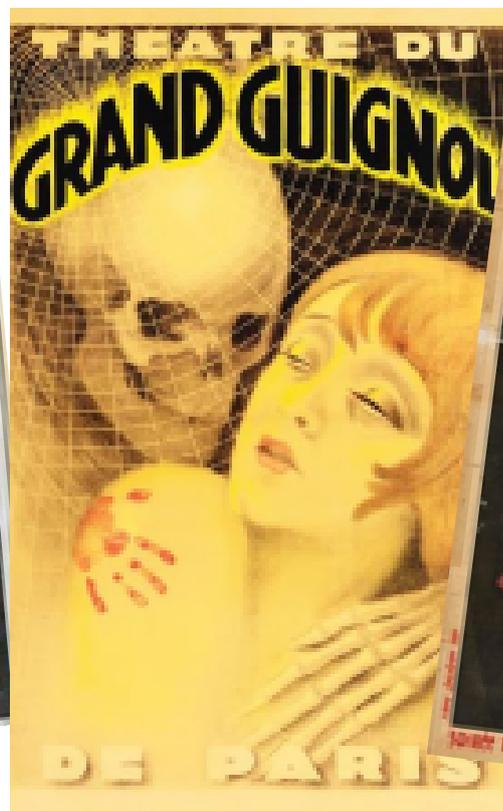


mehr als siebzig Stücke und erwarb er sich damit den Titel: „Prinz des Grauens“. „Wie Méténier war de Lorde oft Zielscheibe der Zensur, vor allem in England wo die angesetzten Tourneen von zwei seiner Stücke von Lord Chamberlains Zensoren gestrichen wurden.“ (vi) Bis Mitte der 40er Jahre entstanden rund dreißig Filme auf Basis seiner Dramen, darunter *The Lonely Villa* (1909) unter der Regie von D. W. Griffith. De Lorde bevorzugte Wahnsinn und andere Geisteskrankheiten als Thema seiner Stücke, hierbei unterstützte ihn Alfred Binet mit seinen Fachkenntnissen – Binet war Direktor des psychologischen Laboratoriums an der Sorbonne. (vii) „Zu einer Zeit, in der Geisteskrankheiten gerade dabei waren wissenschaftlich untersucht und individuell katalogisiert zu werden, erforschte das Programm des Grand-Guignol zahllose Manien und ‚besondere Geschmäcker‘.“ (viii) Gezeigt wurden fast ausschließlich kurze Dramen mit einer Spieldauer von 10 bis 40 Minuten. In dieser knappen Zeitspanne entwickelten sich Geschichten, deren Brutalität bis dahin einzigartig - oder anders gesagt: abartig - waren, mit garantiert grauenhaftem Ende - es war die Geburtsstunde des Splatter-Genre. Die oft schlichten Plots lebten primär von den drastischen Horror-Elementen, wie beispielsweise in dem Drama *Laboratorium der Halluzinationen* (ix): hier ‚verwandelt‘ ein Arzt den Liebhaber seiner Frau durch eine (bis ins grausigste Detail nachgestellte) Gehirnoperation in einen Zombie. Der so Verstümmelte rächt sich später, indem er seinem Peiniger einen Meisel in den Schädel rammt. *Eine Orgie im Leuchtturm* endet für zwei Prostituierte mit aufgeschlitzter Kehle bzw. als lebende, benzingeränkte Fackel. Die beiden Leuchtturmwärter kompensieren mit dieser Bluttat ihr schlechtes Gewissen und gehen wie viele Mörder der Blutbühne straffrei aus. Als Quelle der Inspiration dienten den Autoren des Grand-Guignol häufig aktuelle oder historische Kriminalfälle, so auch bei dem Drama *L'Homme de la Nuit* (Der Mann, der Nacht). Lorde und Leo Marches verarbeiteten hier offenbar den wahren Fall des Sergeant Bertrand, der 1849 wegen Grabschändung und der Verstümmelung von Leichen verurteilt wurde. (x) Kein Abend ohne blutrünstige Wahnsinnstat: ausgestochene Augen, strangulierte

Babys, gespaltene Schädel, abgehackte Gliedmaßen, rollende Köpfe, ausgeweidete oder mit Säure verätzte Körper. Szenen wie die, in der „eine Schauspielerin, die gerade ihr Auge verloren hatte, wieder auf der Bühne erschien - mit einem scheußlichen, roten Loch im Schädel“, (xi) raubten den Zuschauern regelmäßig den letzten Nerv.



Auf den ‚Marketingexperten‘ Max Maurey folgte 1914 der ‚Aktionskünstler‘ Camille Choisy, Schauspieler und ehemaliger Direktor des Theaters Fontaine. Bis Ende der zwanziger Jahre leitete Choisy das Grand-Guignol und erneuerte in dieser Zeit Bühnentechnik und Ausstattung von Grund auf. Als Aufhänger für ein neues Stück erwarb er sogar die komplette Einrichtung eines Operationsaals. (xii) Mit Paul Ratineau hatte Choisy eine Koryphäe auf dem Gebiet der Spezialeffekte zur Seite. Die Popularität des Theaters war in dieser Zeit im Wesentlichen Ratineaus Talent zu verdanken. Er setzte nahezu alle Verletzungs- und Tötungsarten tricktechnisch überzeugend um und das, obwohl er im Grand-Guignol vor einer besonderen Herausforderung stand: dem geringen Abstand zwischen Publikum und Bühne. Von den vorderen Plätzen aus konnten die Zu-



schauer den Darstellern quasi die Hand reichen (xiii) – aus solcher Nähe lassen sich Bühnentricks leicht durchschauen. Ratineau und seine Kollegen meisterten die Schwierigkeit mit Raffinesse und immer neuen blutrünstigen Tüfteleien. Darüber hinaus sorgte Paul Ratineau für die Soundeffekte und entwickelte die für das Grand-Guignol typische Beleuchtung. Seine dramatischen Lichtspiele lenkten die Blicke der Zuschauer, damit sie sahen, was sie sehen sollten um sich optimal zu gruseln, während ihnen desillusionierende Einblicke in die technischen Details verborgen blieben. Vergleichbar den frühen Horrorfilmen setzte Ratineau auf die expressive Wirkung von Schatten, um die verzerrten Wahnwelten sichtbar zu machen und die Spannung dem Höhepunkt entgegen zu treiben. Einige der Spezialeffekte des Grand-Guignol wurden zum Patent angemeldet und natürlich waren die Techniken und Rezepturen streng geheim; umso mehr bemühte sich die Konkurrenz, insbesondere die der Filmindustrie, die Mysterien zu ergründen. Da war zum Beispiel die Frage nach der Zusammensetzung des Kunstblutes, das im Grand-Guignol in Strömen floss. Autor Mel Gordon mutmaßt, "dass die Basis dafür hergestellt wird aus einer erhitzten Mixtur, die zu gleichen Teilen aus Karmesin und Glycerin besteht." (xiv) Als faszinierend na-

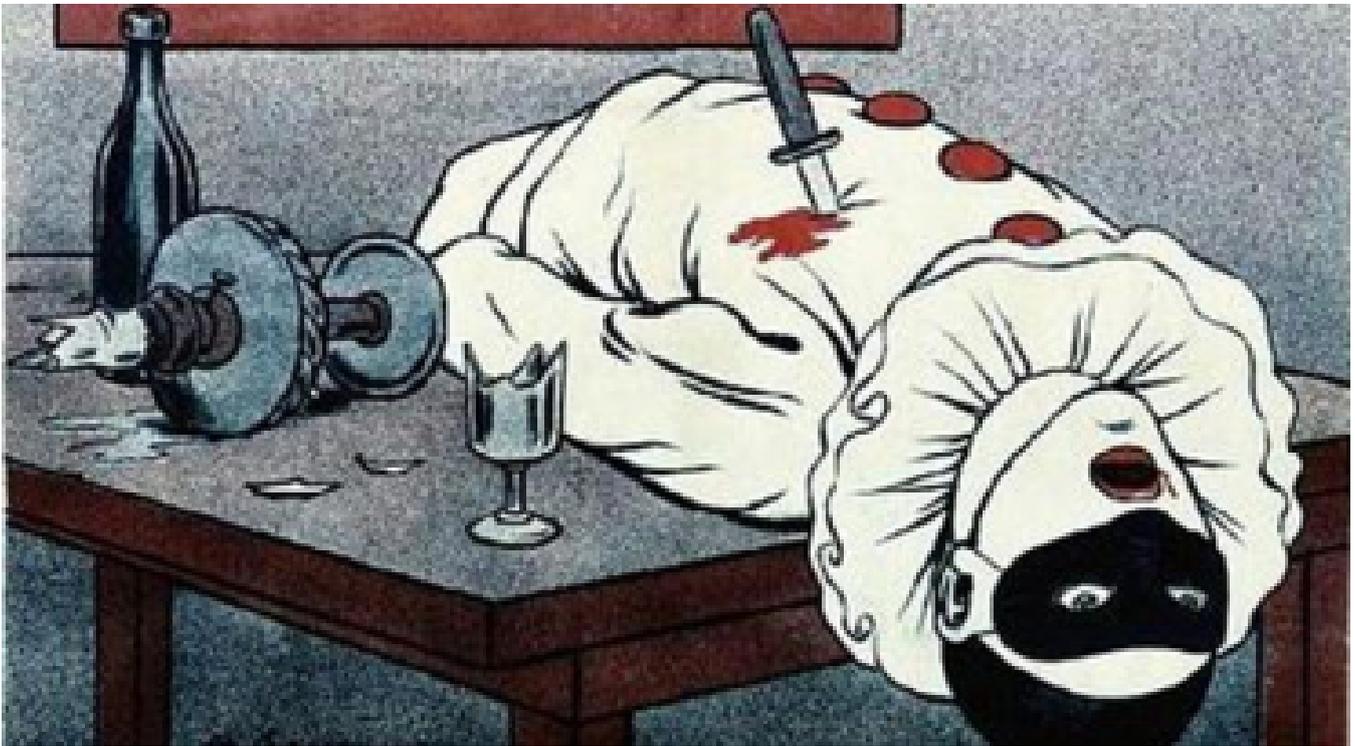
turgetreu beschreiben Zeitzeugen den künstlichen Lebenssaft: „Das Theater hat eine Geheimrezeptur für Blut; wenn das Zeug abkühlt gerinnt es und bildet eine Kruste. Zuschauer auf der Jagd nach Nervenkitzel bekommen in dem kleinen Zuschauerraum ein besonderes Extra, wenn sie hinter den Kulissen das heisere Flüstern hören: ‚Vite [frz.: Schnell], Edmond! Wärm das Blut an!‘" (xv) Gemeint war Edmond Beauvais, Mitte der 40er Jahre Chef-Requisiteur des Grand-Guignol. Neben Glycerinblut in neun verschiedenen Rot-Tönen sorgten Körperteilprothesen, Augäpfel von Tieren sowie kunstblutgetränkte Schwämme und Gummischläuche für den überzeugenden Splatterfaktor. „Eine herausgerissene Zunge wurde aus Gummi angefertigt und nach der Columbia Encyclopedia of Modern Drama, benötigte Paul Ratineau [...] tägliche Lieferungen von frischen Teilen von Tieren der örtlichen Fleischer." (xvi) Die Schauspieler des Grand-Guignol brauchten die Fingerfertigkeit von Zauberkünstlern um die Spezialeffekte zügig und diskret auszuführen und das in unmittelbarer Nähe des Publikums. Selbst simple Tricks erforderten geübte Routine. Daneben gab es einige komplizierte Effekte wie das scheinbare Ausstechen der Augen dessen aufwendige Ausführung Mel Gordon beschreibt: „Die ein-

ziehbarer Klinge des Messers versinkt im Griff, aus dem Blut spritzt, wenn man ihn gegen das Gesicht des Opfers presst. Am Ende des Griffes ist ein Stück klebender „Haut“ (Latex oder Lammhaut) befestigt, in der ein Schlitz ist, so dass die Klinge hindurch kann. Wenn nun der Griff gegen das Auge des Opfers gepresst wird, wird die „Klebehaut“ auf das Augenlid gedrückt und hinterlässt eine leere, blutige Augenhöhle. Sobald der Messergriff weggezogen wird, gleitet die Klinge in ihre Ausgangsposition zurück. Der Schauspieler mit dem Messer drückt auf eine Luftpumpe im Griff und ein Gummiaugapfel bläht sich an der Spitze des Messers auf. Das Auge scheint an der Messerspitze aufgespießt zu sein.“ (xvii)

Trotz Messertrappen, unterfütterter Kleidung und anderer Sicherheitsvorkehrungen kam es im Grand-Guignol immer wieder zu Unfällen wie P. E. Schneider berichtet: „Einmal brach während des vorgetäuschten Erhängens einer Schauspielerin das Absicherungsgerät und sie wurde beinahe tatsächlich erhängt. Eine andere wurde vor Kurzem von der Flamme eines Revolvers versengt. In „Die Orgie im Leuchtturm“ litt die Heldin des Stücks sogar noch mehr; an einem Abend fing sie beinahe Flammen; an einem anderen lebte ihr männlicher Partner seine Rolle ein bisschen zu sehr aus und schlug sie tatsächlich zusammen, so dass sie sich gezwungen sah, aufs Land zu ziehen um einen Nervenzusammenbruch zu kurieren.“ (xviii) Unter den Schauspielerinnen des Grand-Guignol hatte Paula Maxa offenbar die stärksten Nerven. Sie spielte von 1917 bis 1933 auf der Blutbühne, wurde dort über 10.000 Mal ermordet und mehr als 3000 mal vergewaltigt. Maxa starb 60 verschiedene Todesarten: vom prosaischen Erschießen über altertümliches Vierteilen bis zum exotischen Todeskuss durch Leprakranke. Wenn sie mal nicht den Bühnentod starb, was selten vorkam, ereilte Maxa ein anderes grausiges Schicksal unter den gebannten Blicken ihrer Fans. Ein Theaterkritiker schrieb: „Zweihundert Nächte am Stück vermoderte sie einfach auf der Bühne vor einem Publikum, das seine Plätze nicht für alles Gold Amerikas aufgegeben hätte. Die Prozedur dauerte gute zwei Minuten, in denen die junge Frau sich Stück-

chen für Stückchen in einen scheußlichen Leichnam verwandelte.“ (xix) Als „meistermordete Frau der Welt“ wurde Paula Maxa schließlich Teil der legendären Geschichte des Grand-Guignol.

Auch wenn vor allem die Schreckensszenarien das Grand-Guignol berühmt machten, bot die Blutbühne darüber hinaus ein vielseitiges Programm bestehend aus Komödie, Sex-Farce, Drama und Horrorstück. Die unmittelbare Nähe von Tod und Frivolität entsprach dem Wesen der Belle Époque. In diesem Wechselbad der Gefühle zeigten die Zuschauer dann auch jene ungehemmten Emotionen, die Méténier einst beabsichtigt hatte. Die Garantie auf Katharsis war quasi im Eintrittspreis enthalten. Die fesselnde Kombination von Humor, Erotik und Entsetzen wurde zum dramaturgischen Markenzeichen der Blutbühne, von dort fand sie den Weg auf die Kinoleinwand z.B. 1960 mit Hitchcocks *Psycho*. Den Grundstein für den Mythos Grand-Guignol legte Max Maurey: im Rahmen seiner Marketingstrategie entstanden die charakteristischen Plakate mit ihren ästhetisierten Horrorszenarien im Stil der Art nouveau - heute beliebte Sammlerobjekte. Nach den spektakulären Anfangserfolgen in der Heimat bewarb das Ensemble die Blutbühne auf Tourneen im Ausland. „Das Ensemble tourte in den frühen Jahren des 20. Jahrhunderts durch Europa und trat 1908 in London auf. Weitere Tourneen fanden in den 20er Jahren statt, einschließlich New York im Jahre 1923, obgleich die amerikanischen Kritiker alles andere als beeindruckt waren.“<sup>xx</sup> In England, der Heimat des schwarzen Humors, hingegen, kam das Konzept so gut an, dass sich José Levy entschloss ein Grand-Guignol in London zu gründen, im Little Theatre in der John Street. Von 1920 bis 1922 wurden dort neben Übersetzungen aus dem französischen Repertoire auch eigene Produktionen aufgeführt. „Der grundlegende Unterschied zum französischen Original war, dass alle Stücke von Lord Chamberlain, dem offiziellen Zensor jener Tage, genehmigt und amtlich zugelassen werden mussten.“ Der andauernde Ärger mit der Zensurbehörde und Levys schwache Gesundheit führten letztlich zur Schließung des



Grand-Guignol in London. 1928 kam es noch einmal zu einem kurzen Revival, nennenswert deshalb, weil damals in dem Stück „After Death“ James Whale auf der Bühne stand – der Regisseur des Horrorklassikers *Frankenstein* (1931). (xxi)

Anders das französische Grand-Guignol, das seinen Status als makabre Attraktion über Jahrzehnte bewahrte. Touristen aus aller Welt kamen nach Paris, um einen schaurig-schönen Abend auf der Blutbühne zu erleben. Mit der Zeit fand selbst die gehobene Gesellschaft bis hin zu Mitgliedern europäischer Königshäuser, den Weg in die düstere Cité Chaptal so selbstverständlich wie zur Comédie Française. Der Kult um das Grand-Guignol förderte auch die Zusammenarbeit mit Filmemachern wie Fred Paul. Unter seiner Regie wurden einige Stücke im Rahmen einer englischen Kurzfilmserie verfilmt. Umgekehrt adaptierte die Blutbühne Drehbücher für eigene Inszenierungen wie 1925 den Stummfilmklassiker *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920). Auf der Höhe seiner Popularität konnte sich das Theater rühmen, nahezu weltweit bekannt zu sein. „Der Begriff ‚Grand Guignol‘ hat sogar Eingang in die englische Sprache gefunden, als Ausdruck für alle blutigen Spektakel oder gewalttätigen Unterhaltungen.“ (xxii) Doch dann kam Jack Jouvin und mit ihm der Anfang vom Ende. Von 1930 bis 1937 leite-

te Jouvin die Blutbühne und traf in dieser Zeit einige fatale Entscheidungen. Er entließ beispielsweise Paula Maxa, weil sie als Star zu viel Einfluss hatte. Jouvin wollte nach Meinung seiner Kritiker die totale Kontrolle über das Grand-Guignol; gleichzeitig galt er als wenig talentiert. Ein Großteil der Komödien wurden gestrichen. Auf dem Programm standen nun oft psychologische Dramen, der Bedarf an Kunstblut und Schlachtabfällen ließ nach. Nichtsdestotrotz blieben die Fans auch in dieser Zeit der Blutbühne treu – bis zu Beginn der 40er Jahre.

Die Gründe für den Erfolg des Théâtre du Grand-Guignol erklären auch dessen Untergang. In den Anfängen der Blutbühne war das Kino noch kein echter Konkurrent: Während der Filmvorführungen kam es häufig zu Pannen, die Tricktechnik bewegte sich auf experimentellem Niveau, es gab weder Ton noch Farbe. Hinzukommend fehlte dem Publikum die Nähe zum Geschehen. Damals überzeugte das Grand-Guignol mit seinem spektakulären Realismus und dem greifbaren Grauen, bei dem das Kunstblut auch schon mal im Zuschauerraum landete. Blutbefleckte Garderobe – Souvenirs à la Grand-Guignol. Die Horror-Hochburg der Cité Chaptal zelebrierte die Splatter-Orgien und die damit einhergehende Verschmutzung im Sinne von Unsittlichkeit,

Frevel und Verfall. Inspiriert von der Dekadenz des Fin de siècle war die Blutbühne die Antithese zur gesellschaftlichen Prüderie und bot ein Ventil für den Ausbruch unterdrückter Emotionen. Tatsächlich kamen einige Zuschauer ins Grand-Guignol mit dem festen Vorsatz, die Regeln zu brechen und sich, wenn auch nur für einen Abend, von moralischen Zwängen zu befreien. „Einige Augenzeugen berichteten, dass die vergitterten Kabinen im hinteren Teil des Theaters zu einer gewissen ‚Zügellosigkeit‘ ermutigten, besonders während der Montagsmattinen, wenn sich oftmals Frauen derart auf einen Seitensprung vorbereiteten, indem sie sich halb tot vor Grauen in die Arme derer warfen, die neben ihnen saßen.“ (xxiii) Die erwähnten vergitterten Kabinen waren ursprünglich für Nonnen gedacht, die dort in ungestörter Andacht an der Messe teilnehmen konnten. Die klösterliche Vergangenheit des Hauses erhöhte den Reiz des Verruchten: in einer ehemaligen Kirche, also auf geweihtem Boden, Zeuge exzessiver Tabubrüche zu sein, schien ein Sakrileg. Allabendlich entfaltete sich das orgiastische Programm unter dem nachsichtigen Lächeln der beiden großen Holzengel, die wie ein Memento Mori an den Wänden über dem Zuschauerraum hingen – Relikte aus der klerikalen Ära des Gebäudes. In der intimen Enge von Paris' kleinstem Theater verloren sich scheinbar die Grenzen zwischen Zuschauern und Akteuren, zwischen Schuld und Sühne, Realität und Fiktion. Dieser Effekt wurde noch verstärkt durch die Lage des Grand-Guignol inmitten der Scheinwelt des Pigalle, wo es um 1900 bereits 127 Bordelle gab, „alle mit der charakteristischen großen, leuchtenden Hausnummer.“ (xxiv) Zu den berühmt-berüchtigten Nachbarn gehört das legendäre Moulin Rouge sowie das Chabanas, „das sich der ‚hübschesten Folterkammer in Paris‘ rühmte.“ (xxv) Gleichzeitig war das Viertel Schauplatz einer künstlerischen Aufbruchsstimmung, die Maler wie Toulouse-Lautrec und Picasso anzog. Zwischen dieser progressiven Kunstszene und der Blutbühne entwickelte sich eine konstruktive Koexistenz. Als Publikumsmagnet, Provokateur und Wegbereiter des makaberen Realismus lieferte das Grand-Guignol seinen Beitrag zur Moderne, von deren Pioniergeist es seinerseits

thematisch profitierte. Diese Sensibilität gegenüber kulturellen und wissenschaftlichen Veränderungen war ein weiterer Faktor für den Erfolg der Blutbühne. „Als populärkulturelles Phänomen sind die Inhalte des Grand-Guignol stark im gesellschaftspolitischen Kontext der Belle Époque verankert und verfolgten stets zeitgenössische Entwicklungen in Medizin, Technologien und Politik mit.“ (xxvi)

Seine erste Flaute erlebte das Grand-Guignol um 1920 in Folge des ersten Weltkriegs. Das voyeuristische Interesse am inszenierten Blutrausch war einem kollektiven Trauma gewichen. Die Besucherströme blieben aus, doch mit der Euphorie der Goldenen Zwanziger brach auch für die Blutbühne wie für viele andere kulturelle Befreiungsschläge die eigentliche Glanzzeit an - bis zur künstlerischen Krise 1929, bedingt durch den Verlust Choisy als kreativem Oberhaupt des Ensembles. Er ging nach einem Streit mit Jouvin. Hinzu kamen weitere Faktoren wie die Einführung des Tonfilms und die wachsende Konkurrenz der Horror-Filme, insbesondere derer aus Hollywood. *Dracula*, *Frankenstein*, und *Dr. X* begeisterten ab 1930 die Massen. Sie waren die Kontrahenten, mit denen Jack Jouvin zu kämpfen hatte. Von da an ging es mit der Blutbühne langsam aber stetig bergab.

Agnès Pierron nennt eine der Ursachen: „Das Genre säte den Samen des eigenen Niedergangs, als es damit begann sich selbst zu parodieren. Die schiere Anzahl der schauerlichen Elemente in den späteren Stücken wurde so überwältigend, dass sie nicht länger glaubhaft waren.“ (xxvii) Um die Gunst des Publikums bemühte sich ab 1937 die englische Schauspielerin Eva Berkson. Sie versuchte das Theaterrepertoire aufzufrischen, doch beim Einmarsch der Nazis verließ sie 1940 Paris. Die Leitung des Grand-Guignol übernahm nun wieder Choisy. Unter seiner geübten Hand gewann die Blutbühne neuen Auftrieb, gespielt wurde aber nun vorrangig vor Besatzungssoldaten. Mel Gordon schreibt: „Der Großteil des Repertoires ging auf Choisy's alte Entwürfe zurück und das Theater war bei den Wehrmachtssoldaten sehr beliebt, insbesondere

Hermann Göring erfreute sich an den Inszenierungen, aber für die Gestapo und die elitäre SS war das Grand Guignol das vorletzte Beispiel Entarteter Kunst.“ (xxviii). Die alte Ära des Grand-Guignol endete 1944 mit dem Tod Choisy's; zwei Jahre zuvor starb bereits Erfolgsautor de Lord, der „Prinz des Grauens“. Während des zweiten Weltkriegs fanden nur noch wenige Zuschauer Gefallen an der Blutbühne und diese wenigen reagierten auf die Darbietung anders als gewohnt: Szenen, die früher für Entsetzen sorgten, riefen nun Gelächter hervor. In dem von den Nazis besetzten Paris war das Grauen zum Alltag geworden. Dem Grand-Guignol blieb nur die Hoffnung auf bessere Zeiten, darauf, dass es wie schon einmal nach Kriegsende wieder bergauf geht. 1945 kam Eva Berkson als Direktorin zurück und stellte fest, wie sehr sich die Zeiten geändert hatten.

„Fast komme ich zu dem Ergebnis“, sagte sie gegenüber dem Time Magazine, „dass seit dem Krieg der einzige Weg, dem französische Publikum das Fürchten zu lehren, ist, eine Frau – natürlich eine lebende – auf der Bühne in Stücke zu schneiden und die Einzelteile in die Ränge zu werfen.“ (xxix) Da hatte es die San

Francisco Repertory Company leichter: 1950 tourte sie mit Stücken aus dem Grand-Guignol-Repertoire und kreativen, tricktechnischen Notlösungen: „Die von ihnen herausgerissenen und gegessenen Augen waren Süßigkeiten und wurden von örtlichen Süßwarengeschäften geliefert, die seltsamerweise viele Anfragen nach ebendiesen Süßigkeiten von betörten Zuschauern erhielten.“ (xxx) 1951 übernahmen die Söhne von Max Maurey, Denis und Marcel, das Ruder. Sie setzten zum einen auf junge Autoren wie Frédéric Dard, zum anderen auf die Inszenierung populärer Horror-Geschichten, darunter *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Dennoch kam es zu keinem neuen Aufschwung, auch nicht, als das Publikum wieder bereit war sich zu fürchten. 1958 notierte die Schriftstellerin Anaïs Nin in ihrem Tagbuch: „Ich ergebe mich dem Grand Guignol, seinem ehrwürdigem Schmutz, welcher Schauer des Grauens hervorrief, der uns mit seinem Schrecken erstarren ließ. All unsere Alpträume des Sadismus und der Perversion wurden auf dieser Bühne aufgeführt. [...] Das Theater war leer.“ (xxxi)

Die Blutbühne lebte von ihrer Legende und



war als solche nicht mehr Teil der aktuellen Unterhaltungswelt. Das Kino bot dem Horror inzwischen eine enorme tricktechnische Bandbreite. Filmemacher wie Jack Arnold und Roger Corman hatten den Begriff in den 50er Jahren neu definiert. Im Wettbewerb mit modernen ‚Schauerschockern‘ konnte das Grand-Guignol nicht mithalten; das Geld reichte nicht einmal mehr für die technische Aktualisierung tradierter Effekte. Charles Nonon, der letzte Direktor des Grand-Guignol, rührte höchstpersönlich das Kunstblut an. (xxxii) Neben dem Zuschauerschwund machte dem Theater auch der Personalmangel zu schaffen. Was einst seiner Zeit voraus war, glitt allmählich in Banalitäten ab. Veraltete Requisiten, minimales Budget: Wie sollte man das Publikum anlocken? Mit „noch drastischeren Stücken, noch mehr nackter Haut“ (xxxiii) versuchte Nonon das Theater zu retten – vergeblich.

Im November 1962 fiel auf der Blutbühne der letzte Vorhang. Das Grand-Guignol wurde von der Realität überholt, so erklärte es Nonon gegenüber dem Time Magazine: „Wir konnten niemals mit Buchenwald gleichziehen. Vor dem Krieg meinte jeder, dass das, was da auf der Bühne passierte, unmöglich war. Nun wissen wir, dass diese Dinge, und schlimmere, wirklich möglich sind.“ (xxxiv)

Kurz darauf endete auch die bewegte Geschichte des Gebäudes, das die Blutbühne beherbergt hatte – es wurde im März 1963 abgerissen. Im selben Jahr entstand mit H. Gordon Lewis’ Trashmovie *Blood Feast* der erste Splatter-Film inklusive Kunstblut und Schafszunge. Was auf der Bühne zuende ging, startete ab jetzt im Kino durch. Die Ära der cineastischen Blutorgien hatte begonnen, sie sind die Erben des Grand-Guignol und doch fehlt vielen dieser Filme die Ästhetik des Grauens, jener authentische Charme der die Blutbühne zu einer bis heute außergewöhnlichen Attraktion machte.

- (I) Danny Kringiel, *Haus der tausend Schreie*, Spiegel Online
- (II) von André de Lorde
- (III) Danny Kringiel, *Haus der tausend Schreie*, Spiegel Online
- (IV) unter dem Namen *Sans Pareil*
- (V) Danny Kringiel, *Haus der tausend Schreie*, Spiegel Online
- (VI) Agnès Pierron, *Grand Guignol - House of Horror*, *Grand Street Journal*, 1996
- (VII) André Lorde – Wikipedia, *die freie Enzyklopädie*
- (VIII) Agnès Pierron, *Grand Guignol - House of Horror*, *Grand Street Journal*, 1996
- (IX) von André de Lorde
- (X) Agnès Pierron, *Grand Guignol - House of Horror*, *Grand Street Journal*, 1996
- (XI) Mel Gordon, *The Grand Guignol: Theatre of Fear and Terror*, 1988
- (XII) Agnès Pierron, *Grand Guignol - House of Horror*, *Grand Street Journal*, 1996
- (XIII) Frantisek Deak, *Theatre du Grand Guignol*, *The Drama Review*, 1974
- (XIV) *Callboard magazine*, April 1996 zitiert nach [www.props.eric-hart.com/features/the-gore-of-grand-guignol](http://www.props.eric-hart.com/features/the-gore-of-grand-guignol)
- (XV) *The Theater: Murders in the Rue Chaptal*, *Time Magazine*, März 1947
- (XVI) *Five Star Final*, 1950 u. *Pace*, 1951 zitiert nach [www.props.eric-hart.com/features/the-gore-of-grand-guignol](http://www.props.eric-hart.com/features/the-gore-of-grand-guignol)
- (XVII) Mel Gordon, *Callboard*, 1996 zitiert nach [www.props.eric-hart.com/features/the-gore-of-grand-guignol](http://www.props.eric-hart.com/features/the-gore-of-grand-guignol)
- (XVIII) P.E. Schneider, *The New York Times Magazine*, März 1957  
zitiert nach Agnès Pierron, *Grand Guignol - House of Horror*, *Grand Street Journal*, 1996
- (XIX) *Exeter Alternative Theatre – something a little different to the norm*
- (XX) ebenda
- (XXI) [www.thetheatreofblood.com/Guignol](http://www.thetheatreofblood.com/Guignol).
- (XXII) Agnès Pierron, *Grand Guignol - House of Horror*, *Grand Street Journal*, 1996
- (XXIII) Nigel Gosling, *Paris 1900 – 1914*, Südwest Verlag München, 1980
- (XXIV) ebenda
- (XXV) Bettina Lukitsch, *Théâtre du Grand Guignol- E-Theses*
- (XXVI) Agnès Pierron, *Grand Guignol - House of Horror*, *Grand Street Journal*, 1996

(XXVII) zitiert nach David J. Skal, *The Monster Show*, S. 226

(XXVIII) *Time Magazin*, 1947

(XXIX) *FIVE STAR FINAL magazine*, 10. April, 1950

(XXX) Agnès Pierron, *Grand Guignol - House of Horror*, *Grand Street Journal*, 1996

(XXXI) *Time Magazine*, November 30, 1962 zitiert nach [www.props.eric-hart.com/features/the-gore-of-grand-guignol](http://www.props.eric-hart.com/features/the-gore-of-grand-guignol)

(XXXII) Danny Kringiel, *Haus der tausend Schreie*, *Spiegel Online*

(XXXIII) *Time Magazine*, November 30, 1962 zitiert nach Grand





## **Buckaroo Banzai – Die 8. Dimension**

**Regie u. Produktion:** W. D. Richter, **Drehbuch:** Earl Mac Rauch, **Darsteller:** Peter Weller, John Lithgow, Ellen Barkin, Jeff Goldblum, Christopher Lloyd.  
**USA 1984**  
**Laufzeit:** 103 Min.

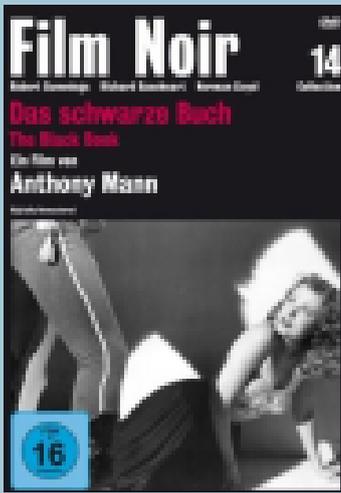
Wenn ein Film floppt, heißt das noch lange nicht, dass es sich dabei um eine schlechte Produktion handelt. Manche Filme, die zunächst kaum wahrgenommen wurden, entwickeln mit der Zeit eine immer größere Fangemeinde. So auch „Buckaroo Banzai“, der zunächst nur wenig Beachtung fand, inzwischen aber als Kultfilm bezeichnet wird.

Buckaroo Banzai arbeitet als Gehirnchirurg. Doch gleichzeitig ist er auch ein gefeierter Rockstar. Es gibt sogar eine Comicreihe über ihn. Nebenher ist er auch eine Art Tüftler. Eines Tages entwickelt er einen Oszillations-Overthruster, mit dem es möglich ist, in die 8. Dimension zu reisen. Nachdem sein Experiment tatsächlich geglückt ist, wird der verrückte Wissenschaftler Dr. Lizardo auf ihn aufmerksam. Er setzt alles daran, die Erfindung zu stehlen, um damit die Welt zu vernichten. Ihm zur Seite stehen dabei eine Gruppe Außerirdischer, die genau dasselbe vorhaben. Buckaroo Banzai und seine Freunde haben alle Hände voll zu tun, um Dr. Lizardos Plan zu durchkreuzen.

Möchte man den Film als Grotteske einstufen, so kommt man „Buckaroo Banzai“ ziemlich nahe, wird ihm mit dieser Bezeichnung aber nicht ganz gerecht. Das schöne ist, dass sich der Film selbst nicht ernst nimmt. Er versucht, eine Reihe abstruser Situationen zu einer einheitlichen Story zu verbinden, was ihm durchaus auch gelingt. Dabei verbindet er verschiedene

Genres miteinander, die von Science Fiction über Superheldenfilm bis hin zur Komödie reichen. Jede Szene ist bespickt mit netter Ironie, die sich vor allem dadurch bemerkbar macht, dass der Regisseur sämtliche Klischees bedient und diese gekonnt durch den Kakao zieht. Dabei sind Ähnlichkeiten zu einem anderen bekannten Superheldenfilm mit dem Titel „Doc Savage“ nicht von der Hand zu weisen. Auch dort wurde das Heldentum gehörig verballhornt. Wie auch „Buckaroo Banzai“ floppte der Film an den Kinokassen. Interessant hierbei ist, dass beide Filme am Ende auf eine Fortsetzung hinweisen, die jedoch nie gedreht wurde. „Buckaroo Banzai“ kann man ohne weiteres als Klassiker des 80er Jahre Kinos bezeichnen (inklusive obligatorischer Lagerhallenballerei). Es soll ja noch immer Filmkritiker geben, die sich darüber den Kopf zerbrechen, wieso Buckaroo ausgerechnet in die 8. Dimension reist. Im Grunde ist dieser Aspekt völlig egal. Der Film ist dahingehend konzipiert, Spaß zu machen. Und diese Aufgabe erledigt er mit Bravour.

*Max Pechmann*



### **Das schwarze Buch**

**Regie:** Anthony Mann,  
**Drehbuch:** Philip Yordan,  
**Produktion:** William  
Cameron, **Darsteller:**  
Robert Cummings,  
Richard Basehart, Arlene  
Dahl, Richard Hart.  
**USA 1949**  
**Laufzeit:** 89 Min

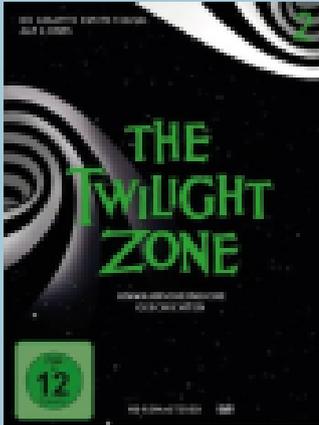
„Das schwarze Buch“ dürfte, was seinen Stil betrifft, so ziemlich einzigartig innerhalb der Filmgeschichte dastehen. Regisseur Anthony Mann verknüpfte darin zwei völlig unterschiedliche Genres, von denen man zunächst nicht glaubt, dass sie zusammenpassen könnten. Doch der Film zeigt, dass es sehr wohl möglich ist, Film Noir mit Historienfilm zu verbinden, ohne dabei verwirrend oder künstlich zu wirken. Beide Genres werten sich in „Das schwarze Buch“ ästhetisch gegenseitig auf. Das Ergebnis ist ein wahres Filmerlebnis.

Es geht um den Agenten Charles d'Aubigny, der nach Paris reist, um dort die Identität eines von Robespierres Handlangern anzunehmen. Sein eigentliches Ziel ist es, dadurch an das schwarze Buch Robespierres heranzukommen. Dieses enthält sämtliche Namen von Personen, die Robespierre im Weg stehen und daher hingerichtet werden sollen. Eine Veröffentlichung der Liste würde zugleich das Ende des herrschsüchtigen Mannes bedeuten. Doch d'Aubignys Tarnung fliegt auf und von da an ist er auf der Flucht vor Robespierres Geheimpolizei.

Lange Schatten, zwielichtige Gestalten und eine Optik, die manchmal fast ans Surreale heranreicht, das sind die Hauptmerkmale von Anthony Manns Meisterwerk. All dies ist man von einem Historienfilm nicht gewöhnt. Umso erstaunlicher ist es daher, dass der Regisseur auf die Idee kam, die Merkmale des Film Noir in sein spannendes Historiendrama zu integrieren. Die Handlung entwickelt sich dadurch zu einem regelrechten Politthriller, der sich mithil-

fe einer dicht erzählten Handlung mit den „Nachwehen“ der französischen Revolution auseinandersetzt. Gut, mit der Historie nimmt man es dann doch nicht so genau, aber das macht den Film keineswegs weniger sehenswert. Gleich der Beginn, in dem die Hauptfiguren vorgestellt werden, arbeitet mit expressionistischen Elementen, die sich in manchen Szenen des Films fortsetzen, wie etwa bei der Kutschenfahrt zu einer Mühle, die angelehnt ist an das Scherenschnitttheater. Den ganzen Film hindurch durchzieht sich der für die 40er und die 50er Jahre typische paranoide Stil, der dem Werk seine knisternde Spannung verleiht. Anthony Mann reizt die Spannungsmomente bis zur letzten Sekunde aus. Und davon gibt es nicht wenige. Ob es sich nun darum handelt, dass die beiden Helden des Films versuchen, aus dem Gefängnis zu fliehen oder sich schnell vor der Geheimpolizei verstecken müssen, die jeweiligen Situationen sind geradezu radikal in Szene gesetzt und lieferten in ihrer Machart die Grundlage für spätere Thriller- und Suspense-Filme. Anthony Mann schuf mit „Das schwarze Buch“ ein echtes Meisterwerk, das von der ersten bis zur letzten Sekunde fesselt.

*Max Pechmann*



## Twilight Zone (2)

Regie: John Brahm u. a.,  
Drehbuch: Rod Serling,  
Richard Matheson,  
Produktion: Buck  
Houghton, Rod Serling.  
USA 1961  
Laufzeit: 750 Min.

Rod Serlings „Twilight Zone“ prägte die US-amerikanische Popkultur wie kaum eine andere TV-Serie. Die zwischen 20 und 24 Minuten langen Kurzfilme, die freitags stets gegen 22 Uhr ausgestrahlt wurden, hatten zwar anfangs Schwierigkeiten mit den Einschaltquoten, entwickelten sich aber mit der Zeit zu einer regelrechten Kultserie.

1961 ging die zweite Staffel mit insgesamt 29 Folgen an den Start. Wiederum wurden die Zuschauer mit unheimlichen, seltsamen oder auch satirischen Geschichten unterhalten. Rod Serling achtete dabei wie immer auf die hohe Qualität seiner Storys. Als Co-Autor verpflichtete er auch dieses Mal den bekannten amerikanischen Schriftsteller Richard Matheson. Aus seiner Feder stammen die beiden bekanntesten Folgen der zweiten Staffel: „Ein Penny für die Zukunft“ und „Invasion der Zwerge“. In der erst genannten Folge geht es um ein Ehepaar, das in einer kleinen Stadt Zwischenstation macht. In dem Café, in dem sie sich erfrischen wollen, gibt es einen Automaten, der Vorhersagekärtchen ausspuckt, wenn man einen Penny einwirft. Das seltsame daran, die Vorhersagen scheinen alle zu stimmen. Niemand anderer als William Shattner spielte die Hauptrolle in dieser überaus gelungenen Episode. Doch auch „Invasion der Zwerge“ bleibt lange Zeit im Gedächtnis haften. Es handelt sich dabei um eine einsam lebende Frau, die plötzlich Besuch von Außerirdischen erhält. Speziell diese Folge ist sehr radikal in Szene gesetzt und ragt dadurch aus den übrigen Folgen heraus.

Die Episode „Fluch der Schönheit“ erregte vor

allem durch ihre hochgradige Optik Aufsehen. Es geht darin um eine Patientin, die sich bereits zum elften Mal eine Schönheits-OP unterzogen hat. Nun warten alle gespannt auf das Ergebnis. Das Spiel mit Licht und Schatten ist in dieser Episode geradezu perfekt in Szene gesetzt und besitzt beinahe Kinoqualität. „Mr. Finchley und die Technik“ ist ebenfalls eine besondere Schauergeschichte. Es geht darin um einen reichen Mann, den sein Fernseher, Radio und andere technischen Geräte aus dem Haus jagen wollen. Besonders das Finale der Episode, in welchem Finchley von seinem Auto verfolgt wird, ist hierbei erstaunlich. Zum einen scheint dies Stephen King für seinen Roman „Christine“ inspiriert zu haben, zum anderen hat John Carpenter diese Szene für seine gleichnamige King-Adaption fast eins zu eins übernommen.

Auch Staffel 2 der Serie „Twilight Zone“ überzeugt in ganzer Linie. Wiederum reihen sich hier spannende, unheimliche und witzige Geschichten aneinander, deren Unterhaltungswert weit über dem heutiger Sendungen liegt.

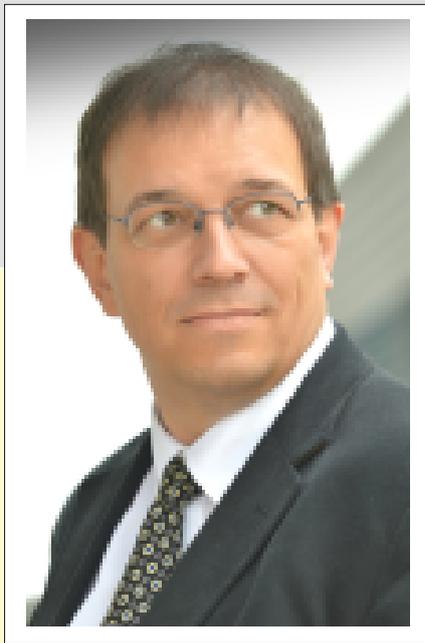
Wie bereits die erste Staffel, so ist nun auch die zweite Staffel komplett in einer Box erschienen. Szenen, die für die damaligen deutschen Ausstrahlungen entfernt oder gekürzt wurden, wurden wieder hinzugefügt. Ein echter Festschmaus für Horror- und Phantastikfans.

*Max Pechmann*

# Ich starte immer mit einem fertigen Konzept

Im Gespräch mit Andreas Eschbach

Andreas Eschbach ist einer der erfolgreichsten deutschen Autoren. 1995 erschien mit *Die Hartepichknüpfer* sein erster Roman. Drei Jahre später veröffentlichte er seinen Bestseller *Das Jesus Video*, das als zweiteiliger Fernsehfilm verfilmt wurde. Sein neuester Roman *Der Todesengel* erschien im Herbst vergangenen Jahres.



© Olivier Favre

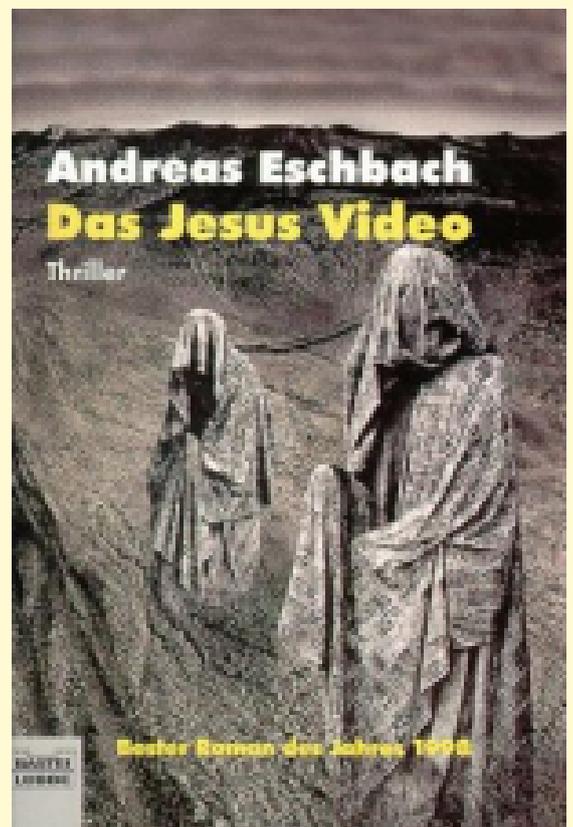
ge davon, von Kinsale über Allistair MacLean bis hin zu Hemingway. Wobei Letzterer wohl der Autor sein dürfte, den jeder sich irgendwann mal zum Vorbild genommen hat, der schreibt.

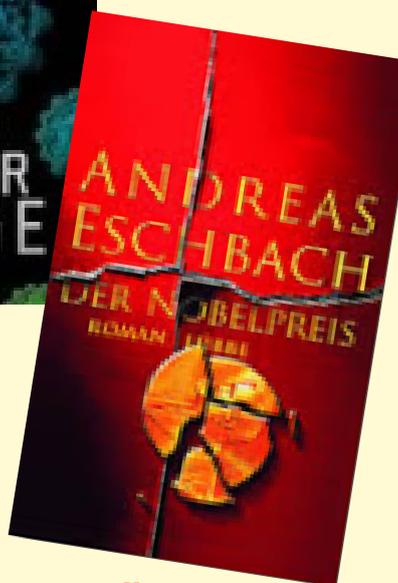
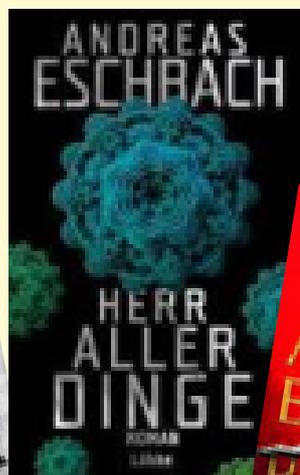
**Herr Eschbach, Sie sind einer der bekanntesten deutschen Schriftsteller. Wie kamen Sie zum Schreiben?**

Das weiß ich nicht mehr. Meine Mutter sagt, ich hätte schon immer geschrieben. Ich erinnere mich, dass ich mir von meinem Vater die Buchstaben beibringen ließ und dann erst mal radikal lautschriftlich geschrieben habe, noch ehe es in die Schule ging.

**Haben Sie bestimmte literarische Vorbilder?**

Nicht mehr. Ich habe irgendwann gemerkt, dass es notwendig ist, sich von Vorbildern zu lösen. Aber in meiner Jugend hatte ich eine Men-





### Was inspiriert Sie am meisten?

Witzigerweise lange, ereignislose Bahnfahrten. Und das, obwohl ich eher ungern reise. Aber mit einem Notizblock und einem Kugelschreiber allein zu sein, die Landschaft an sich vorüberziehen zu sehen und nichts zu tun zu haben, inspiriert mich jedes Mal sehr.

### Gibt es für Sie bestimmte Orte oder Tageszeiten, an bzw. in denen Sie am besten arbeiten können?

Der beste Ort ist mein eigener Schreibtisch, und die beste Zeit ist die, die ungestört bleibt.

### Wenn Sie einen Roman beginnen, haben Sie dann bereits das fertige Konzept im Kopf oder entwickelt sich die Story während der Schreibphase?

Sowohl, als auch. Ich starte immer mit einem fertigen Konzept – übrigens nicht nur im Kopf, sondern durchaus in Gestalt von Texten, Notizen und Skizzen aller Art –, aber während des Schreibens verändert sich die Story dann doch immer noch einmal, oft sogar grundlegend. Das ist es, was das Schreiben so spannend macht.

### Viele bekannte Autoren erwähnen, dass

### ihre ersten Romane von Verlagen zunächst abgelehnt wurden. War das bei Ihnen auch der Fall?

Ja, ich kann behaupten, von allen wichtigen deutschsprachigen Verlagen Ablehnungsschreiben zu besitzen, auch von denen, bei denen ich später publiziert habe.

### Ihr Roman „Das Jesus Video“ wurde als zweiteiliger Fernsehfilm verfilmt. Wie kam es damals zu der Produktion?

Nun, auf ganz gewöhnliche Weise: Ein Produzent las das Buch, sicherte sich die Filmrechte – und irgendwann wurde tatsächlich ein Film daraus. Letzteres ist das, was ungewöhnlich ist, denn in den meisten Fällen klappt ja die Finanzierung nicht.

### Was für ein Gefühl ist es, sein eigenes Werk als Spielfilm zu erleben?

Es ist jedenfalls nicht ein Gefühl, sondern eine Mischung aus ganz vielen verschiedenen Gefühlen. Stolz, den eigenen Namen auf der Leinwand zu sehen. Ehrfurcht, dass sich so viele Menschen so intensiv mit einer Geschichte beschäftigt haben, die man sich im stillen Kämmerlein ausgedacht hat. Und immer wieder auch Unbehagen, wenn man sich fehlinterpretiert fühlt, oder Ärger, wenn eine Idee, ein

Dialog aus dem Buch besser gewesen wäre als das, was der Drehbuchautor selber erfunden hat. Im Fall von "Jesus Video" auch Enttäuschung, dass der Film darauf besteht, eine ganz andere Geschichte zu erzählen als das Buch. Als ob das Buch nicht gut genug gewesen wäre.

### **Viele Ihrer Romane besitzen futuristische Elemente. Sehen Sie sich als Science Fiction-Autor und als Thriller-Autor?**

Ich kümmere mich nicht um Genrebezeichnungen. Ich schreibe einfach die Geschichten, die mir wichtig sind, und überlasse es anderen, die dann in die Regale zu stellen, die ihnen passend erscheinen.

### **Zurzeit gibt es so etwas wie eine Art Aufschwung in der deutschsprachigen Literatur. Welche Gründe könnte es Ihrer Meinung nach dafür geben?**

Es gibt einen Aufschwung in der deutschsprachigen Literatur? Da muss mir was entgangen sein. Woran machen Sie das fest?

### **Unterscheiden sich die Themen deutscher Autoren von denen US-amerikanischer Schriftsteller?**

Das kommt ein bisschen darauf an, wie man definiert, was ein Thema ist. Letztlich handelt Literatur, um den unsterblichen Marcel Reich-Ranicki zu zitieren, immer von Liebe und Vergänglichkeit, diese Themen sind also universell. Was sich unterscheidet, sind die Gewänder, in denen sie erscheinen, die Schauplätze, die Biografien der Figuren und so weiter.

Viel wesentlicher finde ich allerdings die Unterschiede in der Schreibe. US-amerikanische und englische Autoren haben meinem Empfinden nach weniger Angst vor Gefühlen als deutsche Schriftsteller, schreiben oft leidenschaftlicher und mehr "aus dem Bauch heraus".

### **Was macht, Ihrer Meinung nach, einen guten Roman aus?**

Er muss mich beim Lesen packen, darf mich nicht mehr loslassen und muss das Gefühl zurücklassen, dass es sinnvoll verbrachte Zeit war, ihn zu lesen. Das wäre so meine Minimaldefinition.

### **Stichwort Indie-Autoren. Was halten Sie von diesem Phänomen? Wird die von Amazon ins Leben gerufene Selbstveröffentlichungsszene den Buchmarkt verändern?**

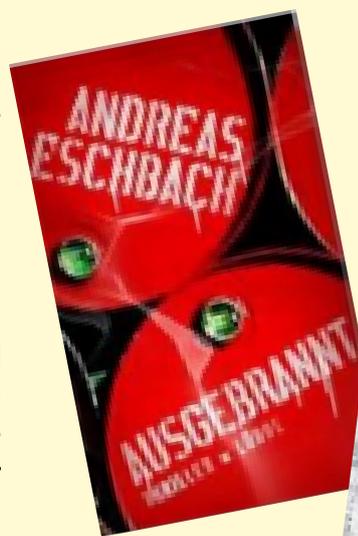
Den Buchmarkt zu verändern? Oh, ich würde sagen, sie ist schon kräftig dabei. Trotzdem finde ich das eine faszinierende Sache: Jeder kann etwas schreiben, es veröffentlichen, und es ist weltweit verfügbar! Und nicht nur das – wenn man sich nicht ganz dumm anstellt (was manche natürlich trotzdem tun), dann sieht das selbstveröffentlichte Buch auf dem Lesegerät ganz genau so aus wie die Produkte der Verlage, und es steht in den Onlineshops gleichberechtigt neben diesen. Wann hat es so etwas je zuvor gegeben?

### **Können Sie uns schon etwas über Ihre neuen Romanprojekte verraten?**

Nein. Das bleibt wie immer alles streng geheim, so lange es irgend geht.

### **Vielen Dank, Herr Eschbach, dass Sie sich für das Interview Zeit genommen haben.**

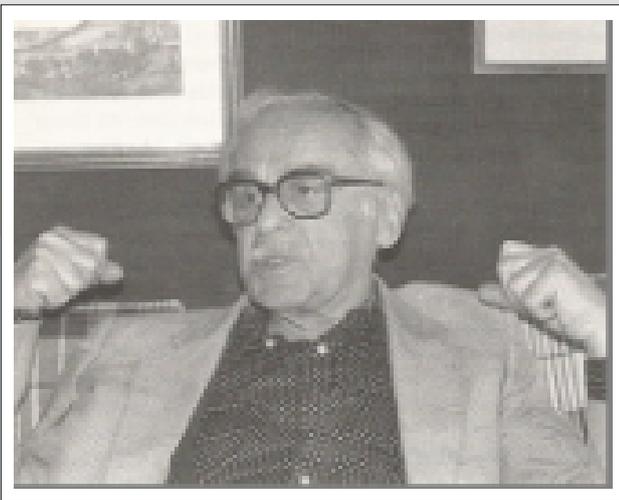
*Das Interview führte  
Max Pechmann*



Richard Albrecht

# Dokumentarfilmer und mehr: Hanuš Burger (1909-1990)

Der in Prag geborene Hanuš Burger war nicht nur ein bekannter Filmemacher. Neben seiner Arbeit als Regisseur bei verschiedenen Spiel- und Dokumentarfilmen schrieb er diverse Drehbücher und verfasste zudem Theaterstücke. Er war auch als Buchautor tätig. Richard Albrecht, der Autor dieses Artikels, kannte Hanuš Burger persönlich.



Besser spät als gar nicht, heißt es (nicht nur im Deutschen). Was diese Erinnerung an Hanuš Burger betrifft, so hat es damit eine besondere Bewandnis, die über den schlichten Tatbestand, daß ich den Genannten 1988/89 persönlich kennen und schätzen lernte, hinausgeht. Ende der vergangenen Nullerjahre, genauer nach der Sommerpause 2010, versuchte ich, zum zwanzigsten Todestag von Hanuš Burger am 13. November 1990, einen an ihn erinnernden Gedenkartikel zur Druckveröffentlichung zu placieren:

„Gern zusende ich Ihnen (m)ein Hanuš-Burger-Porträt – nicht nur, weil ich Herrn Burger, den ich im Sommer(semester) 1988 auch als Gast in mein Exil-Seminar an der WWU einlud, persönlich kannte und als Person schätzte. Sondern vor allem, weil sein Lebensweg als doppelter Emigrant (und Remigrant) im vergangenen, dem 20. Jahrhundert, für dieses we-

sentlich ist. Deshalb mein Angebot, von Burgers 1977 erschienenen Memoiren ausgehend, für Sie zur Veröffentlichung (2010) diesen Beitrag zu erarbeiten /zu schreiben, Arbeitstitel EXIL ALS LEBENSFORM. Hanuš Burger (\*14. Juni 1909/Prag †13. November 1990/München) zum 20. Todestag).“ Bei allen vier angefragten deutschsprachigen Zeitungen und Zeitschriften in zwei Staaten, Deutschland und Tschechien, gab es nur Desinteresse in Form von (drei) Absagen und (einer) Nichtantwort. So gesehen, kommt mein hier als Hanuš-Burger-Porträt erweiterter Beitrag verspätet. Aber gewiß - und mit Blick auf Hanuš´ sich am 13. November 2015 kalendarrisch jährenden fünfundzwanzigsten Todestag - nicht zu spät.

**I.** Die erste bio-bibliographische Information über Hanuš Burger las ich in Form eines mittleren Eintrags Mitte der 1980er Jahre im zweiten, englischsprachigen Band des Biographischen Handbuchs (1983: 171f.) Dort wurde, auch mit Burgers Hilfe, die lebendige Entwicklung des als Hans Hubert Burger 1909 geborenen Prager Juden veröffentlicht. Vorge stellt wird Burger als Filmregisseur und Autor mit Pseudonymen und Decknamen (Jan Burger; Peter Hradek). Und in den Blick der Emi-

grationsforschung kommen vor allem die US-amerikanischen Jahre 1939 bis 1950 des emigré, der in der Tat das war, was dort später premature antifascist (vorzeitiger oder verfrühter Antifascist sozialistischer oder kommunistischer Provenience) genannt wurde.

## Burger 171

lessons. 1926- art classes at Städtisches Kunstinst., 1928 Abitur. 1928 in Vienna, then apprentice in shoe factory in Vysoký near Prague. 1929-30 studied set design under Emil Pretorius in Munich; studied dramatic art, Univ. Munich. After grad. to Neues Theater, Frankfurt/M. as dir. and assist. to Dramaturg. 1930-31 at Schauspielhaus Bremen. 1931 first stage prod., 1931-32 dir. and Dramaturg. Deutsches Schauspielhaus and Thalia-Theater, Hamburg. 1932 dir. at - Gerhard Hinz's Hamburg Actors' Collective; dismissed from music theaters because of this work. 1932 difficulty finding position due to increasing Nazi influence in Ger. Accepted position at Deutsches Theater, Prague, 1932-36 dir., Dramaturg and set designer under - Paul Eger at Neues Deutsches Theater, Concurr. mem. of oppositional group within theater trade union; 1935 co-fdr. of K.S.C. party-cell at the theater; 1935-38 mem., 1936 courier in Berlin. Experimental work with amateur actors; dir. of workers' casting troupes, film and radio work for Ger. broadcast in prog. Prague. Speaker at polit. events mainly in Sudeten area; Journ. activity. 1932-38 mem. of theater assn. in C.S.R. 1933-38 dir. and instr. for Czech workers' theater assn. Dáňická Divadelní Organizace Československa. 1934-35 dir. of - Hedda Zinner's anti-fascist exile cabaret "Studio 1934," Prague, among others. Co-fdr. of anti-fascist assns. Hans-Otto-Klub (later Czech-Ger. Theater Club) and Deutscher Volkstheaterbund. 1934-37 chmn. of - Bert-Brechts-Klub, Prague. Contrib. acts. on theater, film, and polit. subjects to *Die Rote Fahne*, *Der Gegen-Angriff*, *Prager Tagblat*, and other newspapers. 1936-37 ed. *Die Volks-Illustrate*, Prague. 1937 returned to Aus. 1937-38 dir. of Theater an der Wien and Theater in der Josefstadt, both Vienna. 1937 staged premiere of - Ferdinand Bruckner's *Napoleon*; with - Stefan Heym dev. anti-racist adaptation of Mark Twain's *Tom Sawyer*, 1937 Ger. and Czech. premieres. 1938 in C.S.R.; commn. by Am. Journ. Herbert Kline to produce documentary *Čisti* about situation in C.S.R. (film smuggled out of country under title *Böhmen's Holme und See*; musical accompaniment supplied in Paris, commentary in New York). Late 1938 emigr. to U.S. via Fr., arriving in New York Jan. 1939. 1939-40 with assistance of F. Bruckner, secured employment as teacher of theater history at Lee Strasberg's New Theatre Sch., New York. Also worked as set designer. 1940-50 mem. of Screen Dir.' Guild; concurr. 1941-43 mem. of Ger.-Am. Writers' Assn; contrib. to *Theatre Arts Monthly* and *TAC Mag.* New York. 1940-42 dir. of documentary and feature films. Co-fdr. Assn. of Documentary Film Producers. Dir. Slovak Worker' theater group in New York. 1941-rejected by Czech. Army in U.K. and by U.S. Army. 1941 drafted into U.S. Army. 1943 training in psych. warfare and other skills in var. camps; prod. training film *Kill or Be Killed for Army*, 1943 vol. for mobile broadcast unit to serve on front lines, 1943-44 spec. training in U.S. and U.K. 1944 partic. in Allied invasion of Fr. 1944-45 news ed. for - Hans Habe's army broadcast; then station mgr. of clandestine broadcast station Radio 1212 (Operation "Annie"), based in Lux., 1945 with - Benno D. Frank and - Manfred Inger, Allied radio prog. in Ger. Contract with G.W.I. to prod. film *Die Todesmühlen*, about Ger. concentration camps. Returned to New York. 1946-47 dir. of C.B.S. film dept., New York; prod. first color film to inaugurate C.B.S.-T.V. color broadcasts. 1947-50 film prog. off. at U.N.; prod. dir. of films on polit. and humane topics for U.N. mem. nations. 1950 emigr. to Prague following harassment during McCarthy investigations. 1950-68 mem. of trade union. 1950-60 limited opportunity for employment in radio or film due to polit. purges; contrib. to *Aufbau und Frieden*, *Deutsche Volkzeitung* and *Ladové Noviny*, all Prague. 1960-68 dir. then chief dir. of children's T.V. in Prague; prod. children's film for state film co. Prod. trans. and playwright for central children's and Youth Theater of Ger. Dem. Repub. and for Theater der Freundschaft, E. Berlin; film work for D.B.F.A.

Nach Übersiedelung der Familie nach Frankfurt/Main machte Hanuš dort 1928 sein Abitur, ging nach Wien und Prag, studierte 1929/30 in München unter anderem Dramaturgie und erhielt erste Engagements als Dramaturg an städtischen Schauspielhäusern in Bremen und Hamburg. Im Krisenjahr 1932 ging Burger zurück nach Prag, wurde Dramaturg am dortigen Deutschen Theater und auch als politischer Journalist für linke Zeitungen und Zeitschriften aktiv und bekannt. Als Stationen der Emigration genannt werden zunächst Österreich (1937), sodann Frankreich (1938) und USA (1939). 1950 remigierte Burger in die ČSSR nach Prag und von dort nach dem Scheitern des reformsozialistischen „Prager Frühling“ Ende 1968 in die Bundesrepublik Deutschland. Burger wurde als US-amerikanischer Soldat während des Zweiten Weltkriegs 1944 Staatsbürger der USA und 1950 wieder Bürger der ČSSR. Er ging zwei Ehen ein: die erste 1940 in den USA (1947 geschieden), die zweite 1947 ebendort mit Annette Rose, die mit Hanuš 1950 nach Prag, 1968 nach München ging und dort 1973 starb. (Beider Tochter, Jana Burgerova, 1950 in Prag geboren, emigrierte mit den Eltern 1968 nach München. Sie ist Diplom-Psychologin mit eigener Praxis für Psychotherapie und Psychoanalyse in Dachau.)

Schon in dieser ersten Zusammenfassung von Hanuš Burgers Lebensstationen finden sich wichtige Hinweise auf künstlerische Arbeit und politisches Engagement. Ergänzt um weitere Hinweise von ihm selbst (Burger 1981; Burger 1993) läßt sich dieses lebendige Leben so (zusammen)fassen (gekürzt nach Wikipedia; die Filmographie dort enthält etwa dreißig Verweise):

Nach seiner Rückkehr nach Prag arbeitete Hanuš Burger bis 1936 als Regisseur, Dramaturg und Bühnenbildner im Neuen Deutschen Theater von Prag: Während seiner Tätigkeit für die Prager Urania wurde er auch gelegentlich von der Kommunistische Partei der Tschechoslowakei als Kurier eingesetzt. Nachdem er erst nach Österreich gegangen und anschließend in die Tschechoslowakei zurückgekehrt war, beauftragte ihn der US-amerikanische Journalist Herbert Kline damit, einen Dokumentarfilm

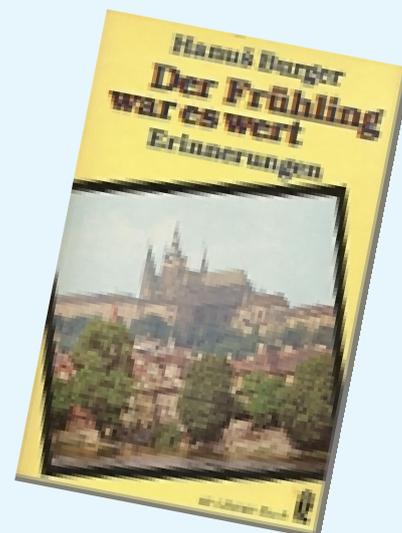
über die Lage in den Sudetengebieten nach der deutschen Besetzung zu drehen. Das Ergebnis dieses Auftrags war der Film *Crisis*. Ende 1938 flüchtete Burger aus der Tschechoslowakei. Er kam über Frankreich in die USA, wo er in New York an der Theater- schule von Lee Strasberg lehrte und weitere Dokumentationen drehte. 1941 folgte der Eintritt in die Streitkräfte der USA, wo er später Mitglied einer Abteilung innerhalb der Stabs- gruppe für Propaganda und Psychologische Kriegführung (P&PW Detachment) der 12. Ar- mee-Gruppe wurde, die deutsche Zeitungen her- ausgeben sollte. Diese Abteilung wurde ab Herbst 1944 von Hans Habe geleitet. Bei Radio Luxemburg war Burger später als Regisseur hauptverantwortlich für den Sender 1212, wel- cher ebenfalls 1944 den Betrieb aufgenommen hatte. Dabei handelte es sich um einen US- amerikanischen Propagandasender, der zur Operation Annie gehörte. Anschließend drehte er unter Billy Wilder einen Film, der von deut- schen Konzentrationslagern handelte und *Die Todesmühlen* hieß, bevor er später in New York City zum Dokumentarfilmprogrammgestal- ter bei den Vereinten Nationen wurde. Nun wurde er zuerst in den USA innerhalb des Aus- schusses zur Bekämpfung von „unamerika- nischen Umtrieben“ überprüft, kehrte nach Prag zurück und wurde zum Oberspielleiter des Pra- ger Kinderfernsehens. Nachdem er 1968 das Manifest der 2000 Worte unterzeichnet hatte, floh er nach München. Durch das Verlassen des Ostblocks wurde er zur „Unperson“ für die KPČ. In München fuhr er mit seiner Arbeit für Film und Fernsehen fort.

**II.** Anfang 1989 gab der damals neunundsieb- zigjährige Hanuš Burger als 1939 in die USA emigrierter „österreichischer Filmschaffender“ während der Berliner Filmfestspiele ein Inter- view. Es ging um seine Theater- und Filmar- beit, insbesondere um die bereits erwähnten und später gesondert diskutierten Filme *Crisis* (1938) und *Die Todesmühlen* (1946: Death Mills). Auf Nachfrage erwähnt Burger, daß *Cri- sis* ihn als Dokumentarfilmer „akut gefährdet hätte. Es war ganz klar, daß ich wegmußte [...] Ich war in den ersten Januartagen in den Verei- nigten Staaten, ganz alleine, hab´ mit Ach und

Krach ein Visum bekommen. Ich hab´ Doku- mentarfilme gemacht, die sich so ergeben ha- ben aus dem täglichen Leben. Ich hab´ mir auch Hollywood angeschaut, und da hatte ich Angst. [Meinen einzigen Spielfilm, *Seeds of Freedom* (1943)] hab´ ich mit lauter Topstars gedreht. Henry Hull und Aline MacMahon ha- ben die Hauptrollen gespielt. Das war eine Fortsetzung des Potemkin-Films, Eisenstein hat seine Bewilligung gegeben. Hull spielte einen Überlebenden des Potemkin, der eine Gruppe Widerstandskämpfer in Odessa gegen die Deutschen anführt.“

Nachdem sich Burger freiwillig zur Armee mel- dete und zunächst zur Ausbildung ins Camp Richie kam („Die Armee hatte mit Hilfe eines Lochkartensystems festgestellt, daß ich einige Sprachen spreche. In diesem Lager waren nur amerikanische Armeezugehörige, die irgend- welche Fremdsprachen konnten“), meldete er sich, inzwischen US-citizen geworden, „over- seas, für die Invasion“: „ich kann hier nicht sit- zen, während meine Freunde in der Tschechoslowakei hingerichtet werden; ich muß in diesem Krieg was machen. [Als Kriegs- berichtersteller?] Nein, mein Job war, Laut- sprecherpropaganda zu machen, mit Lautsprechern Deutsche zu überzeugen, daß sie überlaufen sollten. Auf zwanzig Meter Ent- fernung mußte man da reden, das war ziem- lich lebensgefährlich. Dann kam die Operation Annie, das war eine angeblich deutsche Radio- station, die in Wirklichkeit von Luxemburg aus gesendet hat. Ein sogenannter Geheimsender für das Office of Strategic Services.“

Gegen Ende des Interviews erinnert Hanuš Burger seine Zeit seit Kriegsende: Nach dem Krieg „war ich zuerst ein Jahr bei CBS, als Lei- ter der Filmabteilung. Dann traf ich den fran- zösischen Regisseur [des Films *La Marternelle*] Jean-Benoit-Levy. Er wurde Leiter der Propa- ganda-Abteilung der Vereinten Nationen und engagierte mich als Filmchef. Ich blieb drei Jahre bei ihm und habe fünfundzwanzig Filme initiiert. Einen Teil davon hab ich auch ge- schrieben, zum Beispiel einen Film über den Kampf gegen den Analphabetismus in Mexiko. Das ging sehr gut bis zu dem Moment, wo ich



einen Film gemacht habe über ein amerikanisches Abenteuer in Südamerika, United Fruit und solche Sachen. Daraufhin wurde ich vorgelesen vor das Un-American Committee, und es wurde mir ein großes Verfahren angedroht [... Vor dem Untersuchungsausschuß] ist das so zugegangen, daß man gefragt wird: 'Welche Kommunisten kennen Sie in Ihrer Organisation?' Kurzum, sie wollten einen haben, der Namen angibt. Das haben sie mit allen so gemacht. Ein sehr guter Freund von mir, der Autor von *Seeds of Freedom*, Albert Maltz, wurde ein Jahr eingesperrt. Das war die Warnung für mich. Im Frühjahr 1950 bin ich mit meiner Frau nach Prag. Ich bin in vorbeugender Weise abgehauen."

Und auf die Frage nach seiner Zeit als US-Remigrant in Prag erinnerte Hanuš Burger: „Es gab Probleme. Die wiederum wollten wissen, ob ich politisch vertrauenswürdig bin. Aber sie haben mich trotzdem ins Fernsehen gelassen, und dort habe ich jahrelang gearbeitet. Parallel dazu hab' ich in Ost-Berlin am Theater der Freundschaft inszeniert, unter anderem auch wieder meinen Tom Sawyer [...] 1968 kam der Prager Frühling. Den Einmarsch der russischen Truppen hab' ich unmittelbar miterlebt, auf der Straße, und da bin ich dann abgehauen nach München."

**III.** Der Schriftsteller Stefan Heym (1913-2001) und Hanuš Burger kannten sich seit 1933. Sie waren befreundet und arbeiteten in Prag, Heyms erster Exilstation vor seiner Emigration in die USA 1935, als Autoren und Ge-

nossen zusammen. Heym erwähnt in seinen opulenten Memoiren ausdrücklich die Dramatisierung von Mark Twains Tom Sawyer / Huck Finn-Romanen (Heym 1988: 105ff.; auch Burger erinnerte seinen „Tom Sawyer“, der in der damaligen DDR als Bühnenstück „sechseinhalbtausend Mal gespielt worden“ wäre [Burger 1993: 195]).

Was die gemeinsamen Kampfjahre in der US-amerikanischen Armee 1943/45 betrifft, erinnerte Heym, dessen erster Roman *Hostages* (Deutscher Titel *Der Fall Glasenapp*) 1942 erschien, der damals an seinem zweiten Roman *Of Smiling Peace* (1944) schrieb und dessen dritter Roman *The Crusaders. A Novel of Only Yesterday* (Deutscher Titel *Der bittere Lorbeer. Roman unserer Zeit*) 1948 erstveröffentlicht wurde, seinen Co-Sergeanten Burger in den ausführlichen Kapiteln um den Betrieb des geheimen Anti-Nazi-Geheimsenders Annie über Radio Luxemburg nur vage: „Der Sergeant Burger, so wird streng vertraulich gemunkelt, sei für ein geheimes Projekt abgestellt worden, das sich in Vorbereitung befinde“ und mit „psychologischer Kriegsführung“ zu tun habe. (Heym 1988: 316).

Stefan Heyms diffuse Erinnerung trifft nicht nur zu. Sondern wird, was historiographisch selten der Fall ist, authentifiziert durch ein im *New York Times Magazine* 1944 erstgedrucktes - synchrones - egodocument von Hanuš Burger, das über eine von Hanuš (seitdem oft wiedererzählte) unerhörte Begebenheit berichtet: wie sechs Krauts propagandistisch so an

der Nase rumgeführt wurden, daß sie „überliefen“, gefangen und von deutschsprechenden Feldwebeln der US-Army wie Burger und Heym als wichtige Informanten verhört werden konnten (Burger 1944; zum „Unternehmen Annie“: Burger 1967; Burger 1969; zuletzt Burger 1980: 185-224). Dem Bericht vorangestellt wurde ein Photo mit der Bildunterschrift: „Sechs Deutsche, die nicht mehr auf uns schießen werden – deutsche Gefangene ergeben sich.“ Und weiter hieß es zur Einführung: „Die unglaubliche Geschichte einer Psychologischen Einheit, die eine Gruppe von Nazis auf unsere Frontseite lockte. Es folgt ein anschauliches Bild des Krieges an der Westfront. Dort gibt es alle möglichen Blitzeinschläge einschließlich der psychologischen, um die es in diesem Beitrag vor allem geht. Sergeant Burger, der Autor, gehört zu einer mobilen Funkereinheit, die an der Front kämpft.“



An Episode on the Western Front („Ein Vorfall an der Westfront“)  
(Quelle: Burger 1944: 5)

Und auch wenn der Geheimsender 1212 wie die „Operation Annie“ nur eine und gewiß nicht kriegsentscheidende „kurze Episode im Ätherkrieg“ 1944/45 war – die Behauptung, er wäre nur eine „Spielwiese“ gewesen (Handbuch ... 1998: 1096f.) verkennt die konkret-historische Lage.

**IV.** Wenn vorliegende Filmographien so richtig auflisteten wie ich auszählte – dann geht es, je nach Wahrnehmung und Zuordnung, um zwei

bzw. zweiundhalb Dutzend Filme Hanuš Burgers aus fünfzig Jahren. Es waren dies zumeist Dokumentarfilme, einschließlich Kurzfilme, und der US-Spielfilm *Seeds of Freedom* (1943). Sie wurden von 1933 bis 1983 in sechs Staaten gedreht und produziert: in der Tschechoslowakei, in den USA, in Mexiko, in Kanada, in der Deutschen Demokratischen Republik und in der Bundesrepublik Deutschland (die deutschsprachige Wikipedia nennt irrtümlich als letzten Burger-Film 1983/84 anstatt einen von ihm einen über ihn).

Für den in Kanada von der United Nations Division of Films and Visual Education produzierten Dokumentarkurzfilm *First Steps*, der von ersten Bewegungen bis zu Schritten zeigt, wie ein Kind laufen lernt, erhielt Hanuš Burger als Regisseur 1948 einen Oscar der Sparte Best Documentary Short – ein Tatbestand, den Burger in seinem letzten Interview 1989 nicht erwähnte; wohingegen er ausführlich über zwei seiner Dokumentarfilme sprach: über *Crisis* (1938) als Dokumentation der Nazifizierung der Tschechoslowakei und über *Death Mills / Die Todesmühlen* (1946) als „grauslichen Film über die Konzentrationslager.“ (Burger 1993: 194)



Hanuš Burger bei Dreharbeiten zu *Crisis* (1938) (Quelle: Aufbruch ins Ungewisse 1993: 188)

V. Da der vorgegebene Rahmen dieses Porträts einerseits nicht gesprengt werden soll und andererseits inzwischen zwei speziell auf den Dokumentarfilm *Crisis* (1938) bezogene, auch im Netz zugängliche, Beiträge vorliegen (Zimmermann 2012/I; Marquet 2013), soll es in diesem Abschnitt allein um den 1945 gedrehten und 1946 erstaufgeführten Film *Die Todesmühlen* gehen. Dieser Film mit seinen (nun auch zu restaurierenden) Todesbildern (Widmann 2014) war (so das deutschsprachige Netzlexikon Wikipedia) „der erste, unmittelbar nach der Befreiung von den USA produzierte Dokumentarfilm über die Konzentrationslager. Er wurde für Vorführungen im besetzten Deutschland und Österreich unter der Regie des Exiltschechen Hanuš Burger hergestellt und sollte im Sinne der Reeducation zur Konfrontation der deutschen Bevölkerung mit den unter ihren Augen begangenen Verbrechen dienen. Stab: Regie: Hanuš Burger; Billy Wilder (Aufsicht) Drehbuch: Hanuš Burger Produktion: Office of Military Government for Germany United States (OMGUS) Schnitt: Sam Winston.“



*Todesmühlen* (Wien 1946; Originalgröße des Filmplakats 86,5 und 61 cm)

Dieser Film gilt auch heute noch als „der wohl bekannteste amerikanische Film jener Zeit über den deutschen KZ-Staat. ‘Der Film besteht aus Aufnahmen, die die verschiedenen KZ nach der Befreiung durch die Alliierten zeigt. Zu sehen sind die Opfer, die Peiniger und schließlich die Besucher der Lager, freiwillige und unfreiwillige. Die Schlußmontage verbindet in Überblendungen die Einwohner Weimars bei einer Pflichtbesichtigung des Lagers Buchenwald und jubelnde Massen aller Altersstufen bei NS-Kundgebungen. Neben dem Kommentar artikulieren auch die optischen Formeln die Mitschuld der deutschen Bevölkerung in ihrer Gesamtheit an den Verbrechen, die die Nazis begingen.’ [...] Vorgeschichte und politische Umständen der Konzentrationslager blieben draußen vor. Jahrzehnte später berichtete Hanuš Burger, dass auf Anweisung des Londoner Office of War Information die „Todesmühlen“ von einem Stundenfilm auf zwanzig Minuten zusammengeschnitten wurden und das erste Opfer dieser Operation die Vorgeschichte der Lager war. ‘Kein Wort sollte in diesem Film zu hören sein von den Vorbedingungen für die Entstehung des Hitlerfaschismus, von der Angst und der Schwäche der Untertanen und von den Methoden, mit deren Hilfe man sie dazu bringen konnte, wegzuschauen, wenn in ihrem Namen Schlimmes geschah.’“ (<http://www.politische-bildung-brandenburg.de/node/2146>; Schlußzitat im Zitat: Hanuš Burger, *Wie ein junger amerikanischer Leutnant den ersten Film über KZs machte* [1989])

Der Dokumentarfilm *Die Todesmühlen* sollte zur re-education oder demokratischen Umerziehung beitragen: als Dokumentarfilmer drehte Hanuš Burger selbst in deutschen Konzentrationslager und benützte Archivmaterialien aus Beständen US-amerikanischen, britischen, französischen und russischen Siegermächte: „Bereits in der Einleitung wird der Massenmord angesprochen: 20 Millionen Menschen. Das entspricht der Bevölkerung von 22 amerikanischen Staaten. 20 Millionen Leichen. Das Produkt von 300 Konzentrationslagern überall in Deutschland und in den besetzten Gebieten. Der Film zeigt, was die Al-

lierten bei der Befreiung der deutschen KZs vorgefunden hatten: Überlebende, Lebensbedingungen in den Lagern und Beweise für den Massenmord.“ (Zimmermann 2012/II) Als „ideologische Oberaufsicht“ wirkte der später durch seine Filmkomödien weltbekannt gewordene, aus Österreich stammende Filmregisseur und fellow-emigé Billy Wilder (1906-2002). Hanuš Burger erinnerte noch 1989 einen wenige Jahre später auch sein Leben existentiell beeinflussenden Satz dieses Filmregisseurs (Burger 1993: 194): „We cannot afford to offend the feelings of our allies of tomorrow“ [Wir können es uns nicht leisten, die Gefühle unserer Verbündeten von morgen zu verletzen]. Das heißt, im Juli 1945 hat er bereits an den nächsten Krieg gedacht und an die Deutschen, die die Verbündeten gegen die Sowjetunion gewesen wären.“

**VI.** Im Zusammenhang mit Anfang der 1980er Jahre begonnenen ausgreifenden Forschungen zum antifaschistischen deutschsprachigen Exil nach der totalitär-faschistischen Machtübernahme in Deutschland, die 1988 in Form einer Buchpublikation mit ausgewählten Texten abgeschlossen wurden, besprach ich nicht nur das 1983 erschienene „Biographische Handbuch ...“ (Albrecht 1988: 11-25), sondern studierte es auch. Der dort kurzgefaßte facettenreiche Lebenslauf Hanuš Burgers faszinierte mich so sehr, daß ich ihm einen Brief mit Fragen zu Leben und Werk schrieb, der prompt, freundlich und ausführlich beantwortet wurde.

Nachdem ich 1986 am Institut für Soziologie der Westfälischen Wilhelms-Universität einen Lehrauftrag wahrnahm und weiter über Exil-Publizistik veröffentlichte, veranstaltete ich in Absprache mit dem damaligen Leiter des Instituts für Publizistik, dem Kommunikationswissenschaftler Winfried B. Lerg, ein zweisemestriges Seminar.

Als Abschluß des als forschendes Lernen geplanten und durchgeführten Seminars organisierte ich einen Gastvortrag: Hanuš Burger sagte auch rasch zu, so daß ich mit Lergs Unterstützung für diese institutsöffentliche Veran-

staltung sowohl Fahrgeld (2. Klasse Intercity München-Bad Münstereifel-München) als auch Honorar (300 DM) organisieren konnte. Am Donnerstag, dem 6. Juli 1989, sprach Burger, angemessen vorbereitet und aus seinen Büchern zitierend, nahezu anderthalb Stunden lang weitgehend frei und anschaulich über seine politischen und publizistischen Exilerfahrungen. Als Dozent lud ich anschließend Referenten, Studenten und Institutsleitung zum geselligen Ausklang in ein Gartenlokal ein („Das erste Getränk geht auf mich“). Hanuš und ich fuhren dann mit dem Auto so rechtzeitig nach Bad Münstereifel zurück, um noch im Hellen anzukommen und damit dieser Gast „der Albrechts“ im Münstereifel Wiesenhaus als Diabetiker in Ruhe Insulin spritzen konnte. Hanuš Burger und ich blieben noch bis Ende des Jahres im Briefkontakt. Er lebte zuletzt im Münchener Seniorenhaus Alt Lehel und wollte weiter öffentlich wirken. Er starb am 13. November 1990.

Was nun die konkreten Bedingungen von Exil-Forschung betrifft, so kann dieser Bericht nur bitter ausklingen. Bereits in Exil-Forschung (Albrecht 1988: 373-375) hatte ich im Postscript unterm Titel EXIL-FORSCHUNG – KONKRET. ODER BLICK ZURÜCK IM ZORN 1986 gemachte Erfahrungen erwähnt: der kleinste bundesdeutsche öffentlich-rechtliche Sender, Radio Bremen, wollte von mir zur Überspielung von Bandkopien für Forschungszwecke „rund 150.000 DM (kein Satzfehler: hunderdtausend Deutsche Mark)“ haben (was ich als „so zynischen wie miesen Witz“ kommentierte); und anstatt meine Forschungen zu unterstützen, ließ mich die Harvard University wissen: „We can not allow you to have microfilms of the entire collection“ [Wir können Ihnen keine Mikrofilme der gesamten Sammlung gestatten] – was ich so bewertete: „Wenns denn hier nicht an den Kosten in Dollars lag – dann an der Benutzungsordnung ... und mit ausgewählten Erfahrungsberichten von Emigranten aus dem Jahr 1940 wollte ich in der Tat nicht arbeiten – eben um die Fehler früherer Auswerter (Gordon Allport und andere) zu vermeiden.“ Und weiter: „Natürlich ist das keine Forschungsbe- und -verhinderung – kommt

Herrn  
Dr. Phil. Richard Albrecht  
Tattersall 14  
6800 MANHATTEN

Handwritten stamp: "Handwritten note" and other illegible text.

Lieber Dr. Albrecht,

schönen Dank für Ihren Brief. Ich mache gerade Ferien, deshalb die prompte Antwort. Lassen Sie mich der Reihe nach Ihren Brief durchgehen:

Dass Sie kein Exemplar des Buches "Der Frühling war es wert" kriegen konnten, tut mir leid. Hier ist das Vorletzte meiner Autorenexemplare. Schade, dass eine Besprechung nicht mehr möglich scheint.

Sie scheinen zu wissen, dass eine frühere - aber fiktionalisierte - Version dieser Memoiren, in der DDR erschien. Titel "1212 sendet". Ich möchte darauf aufmerksam machen, dass wichtige Teile ganz und gar nicht fiktionalisiert sind, darunter die gesamte "Annie" story und die Entstehung des Films "Die Todesmühlen". Ich habe die Namen (nur dort) gestrichelt, da es der (parastischen) Ansicht war, dass mein fiktionalisierter Hauptheld und seine Freunde in jenem Buch real existierenden Personen begegneten, und so mussten denn auch die real existierenden Menschen in dem DDR Buch fiktionalisierte Namen erhalten. Beispiel: Billy Wilder heißt darin Mark Victor - ganz stimmt allem, verbatim. Eine Fotokopie des Buches "1212 sendet" steht Ihnen zur Verfügung.

Ob mein "Frühling" nochmal aufgelegt wird, weisse ich nicht. Hier im München ist er jedenfalls noch zu haben, sowohl in Buchgeschäften, als auch bei Antiquaren. Neuaufgabe möglicherweise in Verbindung mit meinem neuen Roman.

Die Angaben im ÖGB-Band der DDR sind nicht komplett, vor allem was meinen Beitrag zur der Gründung des ziemlich wichtigen Verbandes der deutschen und tschechischen Bühnengedruckten betrifft. Es gibt auch noch mehr solcher Stellen, die ergänzt werden könnten. Dagegen ist die Vita im "Biographical dictionary" erstaunlich komplett. Über "Ein Mann liest Zeitung" bin ich informiert, in dem Buch ja in "Spiegel" besprochen wurde.

Es gibt natürlich noch einen Haufen meiner Beiträge in Exil-Publikationen. Wenn Sie etwas noch gebrauchen können, liefere ich sie gern. Z.B. in "Theatre Arts Monthly" (USA 1939/40), in "Gegenangriff" und anderwärts. Dass ich im Imprimatur der "Volksillustrierten" als verantwortlicher Herausgeber angeführt bin, wissen Sie ja gewiss.

Ich hatte natürlich mit zahlreichen deutschen Emigranten in Prag persönlichen Kontakt und vielleicht könnte das helfen. Vergessen Sie nicht, dass viele der Prager Quellen durch meinen Weggang von Prag (1968) ein wenig getrübt sind. Für einige der dortigen Chronisten bin ich ja leider zu einer Hall-Person geworden. Das betrifft zum Beispiel meinen Kinder-Spielfilm "Das Riese ruft" (1961 - nach Alex Wedding) und meinen "Tom Sawyer", geschrieben mit Stefan Heym 1935, aufgeführt tschechisch am "Befreiten Theater" in Prag, deutsch in Wien (Theater an der Wien) im Jahre 1937.

Alles Gute und herzlichste Grüße

Ihr  
*Hanus Burger*  
Hanus Burger

15.4.1985

*Das ZDF sendete am 21. X. 1984  
meine "Erlebte Geschichte"*

*und - woher wissen Sie eigentlich von mir?*

Brief von Hanuš Burger an den Autor (15. Juni 1985) (Quelle: PARABELLUM)

nur im Effekt, in der Wirksamkeit, auf ebendiese hinaus: gleichermaßen im Bereich der Forschung wie der Lehre in einem Arbeitsfeld, welches ich nach wie vor für wichtig halte: Exil.“ (Albrecht 1988: 375)  
In diesem - präzisen - Sinn (erst)veröffentliche ich unkommentiert ein öffentlich-rechtliches Dokument aus Mainz vom 9. Juni 1989.

## **Anhang: Archivalien; Veröffentlichungen**

In der Walter-A.-Berendsohn-Forschungsstelle für Deutsche Exilliteratur an der Universität Hamburg soll es seit 2012 einen sogenannten „unechten“ Hanuš Burger geben; dieser soll aus zwei Unterbeständen bestehen: erstens (sechszwanzig) Materialien von Hanuš Burger, vor allem Film(drehbuch)scripte; zweitens die Heiner-Roß-Sammlung von Materialien über Hanuš Burger, vide: [http://www1.slm.uni-hamburg.de/de/forschen/arbztzentren/exilforschung/02\\_archiv/01\\_bestaende.html](http://www1.slm.uni-hamburg.de/de/forschen/arbztzentren/exilforschung/02_archiv/01_bestaende.html) Diesen NL in Hamburg durchzusehen war einerseits aus Kostengründen nicht möglich, andererseits auch nicht nötig wegen der subjektwissenschaftlichen Anlage meines Beitrags, der auch auf eigenen archivalischen Materialien aus dem Privatarchiv Richard Albrecht, Bereich Europa, Lange Liegegebliebenes und mehr (PARABELLUM) beruht (vide: <http://wissenschaftsakademie.net> : 20).

## **Veröffentlichungen von Hanuš Burger**

-[Sgt. H. H. Burger] Episode on the Western Front; in: The New York Times Magazine, November 26, 1944: 5 [and] 52-1212 sendet. Tatsachenroman. Berlin: Deutscher Militärverlag, 1967, 456 p.  
-Unternehmen Annie. Berlin: Deutscher Militärverlag, 1969, 240 p. [= Das Taschenbuch]  
-Der Frühling war es wert. Erinnerungen. München: C. Bertelsmann, 1977, 399 p.; als Taschenbuch Frankfurt/Main; Berlin; Wien: Ullstein, 1981, 400 p. [= Ullstein-Buch 20116]  
-„Aber nix, der Anschluß kam, und ich mußte

Wien verlassen“ [Interview: 13. 2. 1989]; in: Christian Cargnelli; Michael Omasta, Hg., Aufbruch ins Ungewisse. Österreichische Filmschaffende in der Emigration. Wien: Wespennest, 1993: 189-196

## **Veröffentlichungen über Hanuš Burger**

Andreas Marquet, „Böhmens Haine und Seen“. Hanuš Burgers Exilfilm Crisis; in: exilograph, 20/2013: 11-13; [http://www1.slm.uni-hamburg.de/de/forschen/arbztzentren/exilforschung/docs/exilograph\\_pdf/exilograph20\\_sommer2013\\_web.pdf](http://www1.slm.uni-hamburg.de/de/forschen/arbztzentren/exilforschung/docs/exilograph_pdf/exilograph20_sommer2013_web.pdf)

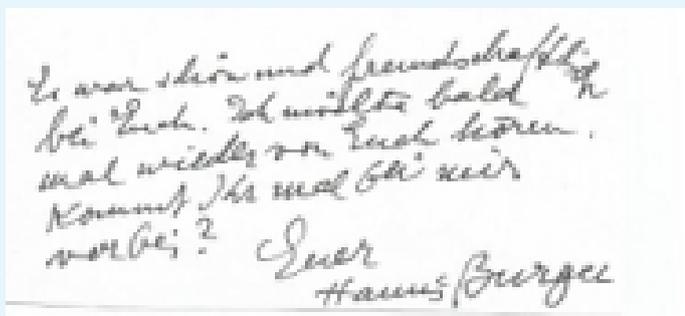
Arno Widmann, Bilder vom Tod. Filmaufnahmen aus den Konzentrationslagern, die einst auch Alfred Hitchcock sichtete, werden restauriert; in: Berliner Zeitung, 8/14 vom 10. 1. 2014: 24; <http://www.berliner-zeitung.de/kultur/kz-dokumentation-hitchcock-und-die-bilder-vom-tod,10809150,25838984.html>

Marco Zimmermann, Hanuš Burger zwischen Deutschen und Tschechen, zwischen Theater und Film; I: „Crisis“; II: „Die Todesmühlen“: Zwei Sendungen von radio.cz [Praha], 24.3.2012 [und] 31.3.2012: <http://www.radio.cz/de/rubrik/kultur/crisis-hanus-burger-zwischen-deutschen-und-tschechen-zwischen-theater-und-film-i> [und] <http://www.radio.cz/de/rubrik/kultur/die-todesmuehlen-hanus-burger-zwischen-deutschen-und-tschechen-zwischen-theater-und-film-ii>

## **Varia**

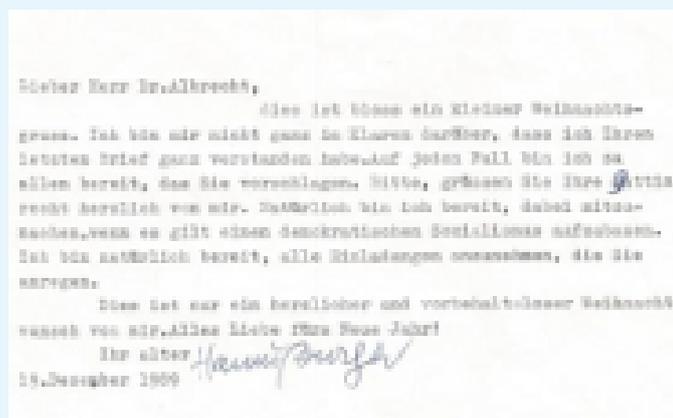
### **Gedrucktes**

Richard Albrecht, Exil-Forschung. Studien zur deutschsprachigen Emigration nach 1933. Frankfurt/Main: Peter Lang, 1988, 376 p. [= Europäische Hochschulschriften / Deutsche Sprache und Literatur 1092]; [http://books.google.de/books/about/Exil\\_Forschung.html?id=LAG3AAAAIAAJ&redir\\_esc=y](http://books.google.de/books/about/Exil_Forschung.html?id=LAG3AAAAIAAJ&redir_esc=y)  
Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933 / International Biographical Dictionary of Central European Emigres 1933-1945. General Eds. Herbert A.



Es war schön und freundschaftlich bei Euch. Ich möchte bald mal wieder von Euch hören. Kommt Ihr mal bei mir vorbei? Euer Hanuš Burger

Gästebuch-Eintrag (7. Juli 1989)



Lieber Herr Dr. Albrecht,  
dies ist Ihnen ein kleiner Weihnachtsgruß. Ich bin mir nicht ganz so Klaren darüber, was ich Ihnen letzten Brief ganz verstanden habe... auf jeden Fall bin ich da alles bereit, was Sie vorschlagen. Bitte, grüßen Sie Ihre Frau recht herzlich von mir. Natürlich bin ich bereit, dabei mitzuarbeiten, wenn es gilt einen demokratischen Sozialismus aufzubauen. Ich bin natürlich bereit, alle Einzelheiten anzunehmen, die Sie mir sagen.  
Dies ist nur ein herzlicher und vorbehaltloser Weihnachtsgruß von mir. Alles Liebe zum Neuen Jahr!  
Ihr alter Hanuš Burger  
19. Dezember 1989

Kurzbrief (19. Dezember 1989) Hanuš Burgers

Strauss; Werner Röder. Volume II; two parts: The Arts, Sciences, and Literature. Munich: Saur, 1983, XCIV/1316 p.  
Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945. Hg. Claus-Dieter Crohn et. al.; Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, XIII/1356 Sp.  
Stefan Heym, Nachruf. München: C. Bertelsmann, 1988, 847 p.  
Hans Wolfschütz, Stefan Heym; in: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG). Hg. Heinz-Ludwig Arnold. München: Text+Kritik, 1978 ff.; 14. Nlg. 1993: 1-15

### Netziges

<http://wissenschaftsakademie.net>  
<http://www.imdb.com/name/nm0121200/>  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Death\\_Mills](http://en.wikipedia.org/wiki/Death_Mills)  
[https://de.wikipedia.org/wiki/Stefan\\_Heym](https://de.wikipedia.org/wiki/Stefan_Heym)  
[http://de.wikipedia.org/wiki/Hanu%C5%A1\\_Burger](http://de.wikipedia.org/wiki/Hanu%C5%A1_Burger)  
[http://en.wikipedia.org/wiki/20th\\_Academy\\_Awards](http://en.wikipedia.org/wiki/20th_Academy_Awards)  
[http://de.wikipedia.org/wiki/Die\\_Todesm%C3%BChlen](http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Todesm%C3%BChlen)  
<http://www.politische-bildung-brandenburg.de/node/2146>  
[http://toolserver.org/~apper/pd/person/Hanu%C5%A1\\_Burger](http://toolserver.org/~apper/pd/person/Hanu%C5%A1_Burger)  
<http://munich.czechcentres.cz/programm/detail/vortrag-uber-den-regisseur-hanus-burger-und-filmvo/>  
(Alle Links wurden zuletzt am 15. Januar 2014 überprüft)

*Richard Albrecht ist ausgebildeter Journalist, betrieblicher Ausbilder, Sozialwissenschaftler (Diplom, Promotion, Habilitation) und lebt seit seiner Beurlaubung als Privatdozent 1989 als unabhängiger Wissenschaftsjournalist, Editor und Autor in Bad Münstereifel. 1991 Veröffentlichung des Forschungsansatzes THE UTOPIAN PARADIGM. 1994/97 Redaktionsleiter der Carl-Zuckmayer-Blätter und Hg. Theater- und Kulturwissenschaftliche Studien. 2002/07 Hg. des Netzmagazins rechtskultur.de. 2005/10 Forschungen zum ARMENOZID als erstem Völkermord im 20. Jahrhundert. 2011 erschien als bisher letzte Buchveröffentlichung HELDENTOD. Kurze Texte aus Langen Jahren. Bio-Bibliographie <http://wissenschaftsakademie.net>*



**Blutgletscher**  
Regie: Marvin Kren,  
Drehbuch: Benjamin  
Hessler, Produktion:  
Helmut Grasser,  
Darsteller: Gerhard  
Liebmann, Edita Malovcic,  
Brigitte Kren, Santos,  
Hille Beseler, Felix Römer.  
Österreich 2013  
Laufzeit: 97 Min.

Österreichs Filmemacher machen es ihren deutschen Kollegen vor. Statt sich auf 08/15-Komödien zu konzentrieren, versucht man sich in der Alpenrepublik in verschiedenen Genres. Dabei gibt es auch immer wieder einen Abstecher in das von deutschen Produzenten so geschmähte Horrorgenre. Nach den Erfolgen der beiden „In drei Tagen bist du tot“-Filme und dem sich auf Ästhetik und Atmosphäre konzentrierenden „Hotel“ kommt nun der neueste Streich mit dem Titel „Blutgletscher“.

Es geht um eine Klimaforschungsstation in den Alpen. Wissenschaftler entdecken dort einen rötlich verfärbten Gletscher. Kurz darauf geschehen sonderbare Dinge vor sich. Bizarre Mutationen (halb Säugetiere, halb Insekten) machen Jagd auf die Forscher.

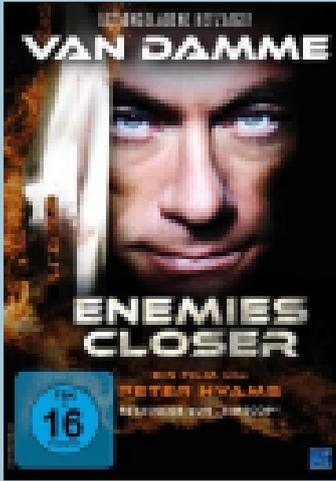
Die Machart von „Blutgletscher“ stellt den österreichischen (Horror-)Film auf eine neue Ebene. Dies hat vor allem mit den Monstern zu tun, welche in dem Film ihr Unwesen treiben und in früheren deutschsprachigen und vor allem österreichischen Horrorfilmen quasi nicht existierten. Die Mutationen sind recht gelungen. Die oben erwähnte Mischung aus Säugetieren und Insekten verleihen den „Viechern“ eine wunderbar trashige Note (die 50er Jahre lassen grüßen). Dabei sind wir auch schon bei einem weiteren Aspekt des Films. Marvin Kren geht in „Blutgletscher“ eine gekonnte Gradwanderung zwischen Trash und Horror ein, wobei er stellenweise auch einen eigenwilligen Humor durchscheinen lässt. Das beste Beispiel dürfte hierbei die „Pinkelszene“ sein, welche ohne Diskussion die Note 1 erhält. Aber auch an-

dere Szenen sind nicht ohne Ironie bzw. Selbstironie.

Bei all dem Monsterkloppen muss man jedoch auch ein paar negative Aspekte erwähnen. „Blutgletscher“ wird mit den Worten „Österreichs Antwort auf Das Ding aus einer anderen Welt“ beworben. Bei der Sichtung des Films kommt man nicht umhin, sämtliche anderen Filme herauszufiltern, bei denen sich Regisseur Marvin Kren bedient. Sein Film ist zwar sehr unterhaltsam, die Schockeffekte sind sehr gut umgesetzt und alles in allem macht der Film Spaß. Doch leider findet Kren aufgrund seiner Zitatitis keinen eigenen Stil. Dadurch kommt „Blutgletscher“ über eine Zusammensetzung diverser Filmzitate kaum hinaus. Angefangen von dem „Ding“, über „Frozen“ und „The last Winter“ bis hin zu „Keiler“ und nicht zu vergessen der Trash-Granate „Die Prophezeiung“ findet sich darin so ziemlich alles, was mit Mutationen (ob außerirdisch oder durch Umweltverschmutzung verursacht) zu tun hat.

Trotzdem ist der Film sicherlich wegweisend für weitere Horrorfilme made in Austria. Wer einen trashigen Horrorfilm mit abgefahrenen Alpenmonstern sehen möchte, ist hier genau richtig.

*Max Pechmann*



## **Enemies Closer**

**Regie:** Peter Hyams,  
**Drehbuch:** Eric Bromberg  
u. James Bromberg,  
**Produktion:** Moshe  
Diamant, Orlando Jones,  
**Darsteller:** Jean-Claude  
van Damme, Tom Everett  
Scott, Orlando Jones.  
**USA 2013**  
**Laufzeit:** 81 Min.

weise recht drastisch in Szene gesetzt, zugleich aber mit schwarzhumorigen Zwischentönen unterlegt. Gelegentlich hätte Hyams sicherlich mehr aus den Actionsequenzen herausholen können (z.B. bei dem Kampf zwischen Xander und Henry auf einem Baum), aber insgesamt ist „Enemies Closer“ ein gelungener Unterhaltungsfilm, der ganz ohne Öko-Botschaft auskommt, sondern viel eher sich über die Öko-Welle auf eigenwillige Weise lustig macht. Kurzum: Durchaus sehenswert.

*Max Pechmann*

Regisseur Peter Hyams ist vor allem bekannt durch seinen SF-Actionfilm „Timecop“, in dem Jean-Claude van Damme die Hauptrolle innehatte. Vergangenes Jahr durfte van Damme erneut in einem seiner Filme mitspielen, dieses Mal allerdings als Bösewicht.

„Enemies Closer“, so der Titel, handelt von dem ehemaligen Elitesoldaten Henry, der sich seit drei Jahren als Forest-Ranger seinen Lebensunterhalt verdient. Eines Tages wird er auf einmal von einem Mann aufgesucht, der sich an ihm für den Tod seines Bruders rächen möchte. Als ob dies nicht genug ist, taucht in derselben Nacht eine Gruppe Drogenhändler auf, die Henry dazu zwingen wollen, eine in einem See verlorene Ladung Kokain zu bergen.

Gut, die Grundhandlung des Films ist alles andere als originell. Aber wen stört das schon, wenn es sich hierbei um einen gelungenen Actionfilm handelt? Besonders van Damme kostet seine Rolle als Bösewicht Xander richtiggehend aus. Xander ist nicht nur ein brutaler Killer, sondern zugleich ein geisteskranker Veganer. Man glaubt es nicht, aber van Damme, diesmal mit rötlichem Struppelhaar, spielt die bizarre Figur herrlich überdreht, sodass es schon allein aus diesem Grund Laune macht, sich den Film anzusehen. Doch die Konsequenz ist leider, dass ihm gegenüber alle übrigen Schauspieler eher blass wirken.

Die Action selbst besteht in der Hauptsache aus Verfolgungen, kleineren Shoot outs und natürlich der obligatorischen Kickbox-Einlage van Dammes. Die jeweiligen Zweikämpfe sind teil-



## **Die Kunst der Auslassung. Montage im szenischen Film**

David J. Rauschning

UVK 2014

215 Seiten

29,99€

Montage ist das Um und Auf eines jeden Films. Ob Dokumentation oder Spielfilm, erst durch die Schnittfolge ergibt sich aus den Bildern ein sinnvolles Ganzes. W. D. Griffith gilt im gewissen Sinne als Erfinder der Montage. Eisensteins Theorien gelten ebenso wegweisend. In einem seiner Essays weist André Bazin darauf hin, dass erst die Montage den Regisseur zu einem echten Geschichtenerzähler werden lässt.

Das Besondere des filmischen Erzählens ist, bestimmte Teile der Handlung einfach wegzulassen. Auch das, was nicht zu sehen ist, gehört zur Geschichte. Wieso aber werden bestimmte Teile einer Handlung nicht gezeigt? Wieso wird, wenn man so will, Zeit übersprungen? Der Filmreditor David J. Rauschning hat sich in seinem Buch „Die Kunst der Auslassung“ genau mit dieser Fragestellung beschäftigt. Er hat sich auf Spurensuche begeben nach den Dingen, die nicht in einer filmischen Erzählung zu sehen sind, aber dennoch erzählt werden.

Dabei wird recht schnell klar: das Auslassen bestimmter Handlungsteile ist eine Kunst für sich. Erst dadurch werden in einem Film Stimmung und Atmosphäre, Spannung und Thrill und nicht zuletzt das Gefühl von Schnelligkeit (wie

etwa bei einem Actionfilm) erzeugt. Der Autor analysiert in seinem Buch Schnittfolgen, erklärt zentrale Begriffe und bringt dem Leser dabei das Handwerk des Editors nahe. Dabei verwendet Rauschning einen wunderbar unterhaltsamen Schreibstil und wird an manchen Stellen fast schon poetisch. In jeder Zeile, ja eigentlich schon in jedem Wort bemerkt man die Leidenschaft, die David J. Rauschning gegenüber seiner Tätigkeit als Editor hegt. Das macht das Buch unglaublich lebendig. Eingrahmt wird das Werk im gewissen Sinne durch einen kleinen Briefwechsel von David an einen Freund namens Heinrich, in dem über die aktuelle Lage des (deutschen) Films geklagt wird. Auch dies eine wundervolle Idee, die das Buch aus allen bisherigen Abhandlungen über Film und Filmtheorie herausragen lässt.

Ob man nun wissen will, was es mit Fuck Cuts und Flirt Cuts auf sich hat, oder sich ganz einfach mit MFX Ellipsen beschäftigen möchte, David J. Rauschning hat zu jedem Begriff die passende Erklärung und untermalt dies mit einem Beispiel. All dies mit einer Leichtigkeit und gleichzeitigen Exaktheit, dass man sich fragt, wieso nicht alle fachlichen Bücher so geschrieben sein können. David J. Rauschning macht es vor: Fachliteratur muss nicht trocken sein. Er beweist, dass es auch anders geht. Und dafür werden ihm die Leser dankbar sein.

„Die Kunst der Auslassung“ ist ein großartiges Buch, ein Buch, das jeder, der sich mit Film auf irgendeine Art und Weise beschäftigt, gelesen haben sollte. Es macht Spaß und ist dabei ungeheuer informativ. Kurz: Rauschnings „Kunst der Auslassung“ hat das Zeug für einen Klassiker.

Max Pechmann

# Mama, das schmeckt super!

## Kannibalen im Horrorfilm

Kannibalen im Horrorfilm sind ein Reizthema par excellence und nicht selten ein Grund für die FSK-Stelle, einen Film zu kürzen oder zu indizieren. Natürlich sorgen Menschenfresser für gehörigen Schrecken und unappetitliche Momente. Dabei scheint sich jedoch niemand die Frage zu stellen, was mit diesen Figuren im eigentlichen Sinn bezweckt wird.

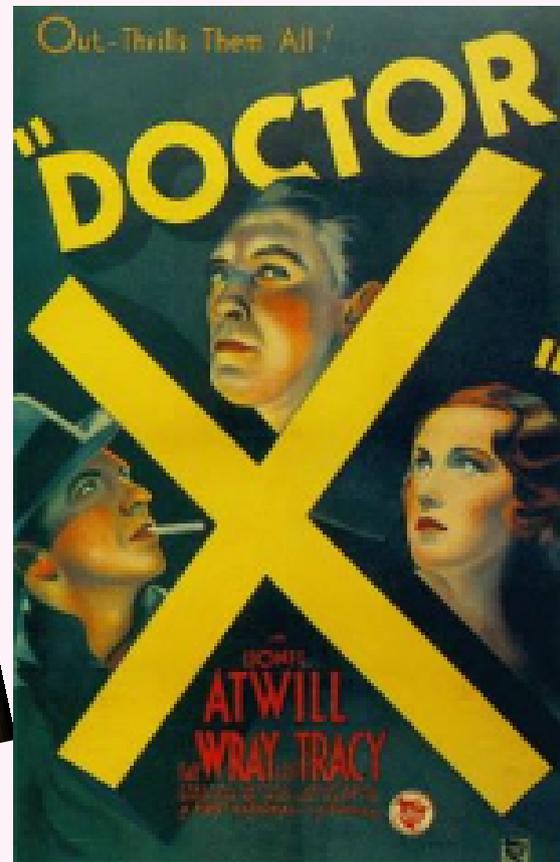


Wer hat nicht seine Liebste oder seinen Liebsten zum Fressen gern? Und wer kennt nicht den Ausruf des Teufels „Ich rieche, rieche Menschenfleisch“ in dem Grimmschen Märchen „Der Teufel mit den drei goldenen Haaren“? Kannibalische Anspielungen begegnen uns immer wieder. Seit der Antike durchziehen sie kontinuierlich das Genre der Schauergeschichte. In der Realität scheint dagegen Kannibalismus so abwegig zu sein, dass es z.B. in Deutschland kein Gesetz gibt, das diesen verbietet. Es ist sozusagen ein kulturelles Tabu, das durch die Sozialisation von einer Generation zur nächsten weitergegeben wird. Die Regel lautet: du darfst alles essen außer deine Artgenossen.

Das Wort Tabu ist eindeutig ein Reizsignal für das Horrorfilmgenre. Denn dort gilt es nicht selten, über das Ziel hinauszuschießen und mit

den moralischen Vorstellungen der Zuschauer zu jonglieren. Natürlich eignen sich hierbei Kannibalen hervorragend. Im übertragenen Sinne lassen sich auch Vampire in diese Kategorie einordnen. Das Trinken von Menschenblut ist nicht weniger ein kannibalischer Akt als das Verspeisen ganzer Körperteile. Was Vampire und ihre Opfer allerdings mit Lust verbinden, ist in einer anderen Form der reinste Schrecken. Nämlich dann, wenn es sich bei dem Täter um einen Psychopathen handelt. 2010 erregte in dieser Hinsicht der koreanische Thriller *I saw the Devil* großes Aufsehen, da über diesen kurz vor seiner Veröffentlichung ein Aufführungsverbot verhängt wurde. Ein wesentlicher Grund bestand darin, dass in dem Film auch ein Kannibale auftritt, der sich gerade sein Abendessen zubereiten möchte, kurz bevor der Held die Szene betritt. Ein Teil dieser Sequenzen musste kurzerhand gekürzt werden, um dem Verbot zu entgehen. Man sieht, dass das Thema Kannibalismus nicht nur in westlichen Ländern provoziert.

Auf reine Provokation hatten es Anfang der 80er Jahre die italienischen Kannibalfilme abgesehen. Streifen wie *Cannibal Holocaust* oder *Cannibal Ferox* dürfen aufgrund ihrer dargestellten Brutalität bis heute in vielen Län-



dern nicht aufgeführt werden. Dabei stellte sich die italienische Horrorfilmbranche selbst ein Bein. Denn durch die Verbote machte sie keinen wesentlichen Umsatz mehr, was zum langsamen Rückgang der Produktionen und schließlich zum Ende des italienischen Horrorfilms führte.

Kannibalen aber tauchen immer wieder auf. Ob in einem Low-Budget-Horrorfilm wie *Cannibal* oder im Mainstreambereich wie *Das Schweigen der Lämmer*. Dazwischen gibt es mehrere B-Movies, die sich dieser Thematik annehmen und auf die sich der folgende Artikel vornehmlich bezieht. Man kann sich also die Frage stellen, wie Kannibalen im Horrorkino charakterisiert werden und ob hinter ihrem Erscheinen eine bestimmte Aussageform steht oder es lediglich darum geht, moralische Bedenken zu erzeugen.

### **Künstliches Fleisch**

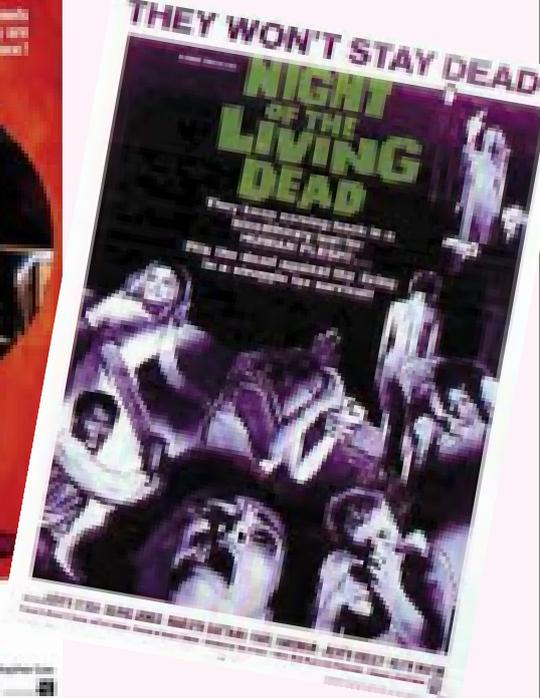
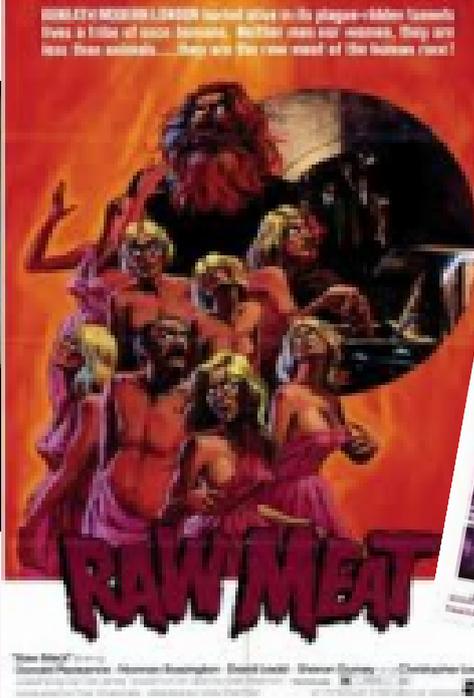
Bei der Diskussion über Kannibalismus im Horrorfilm wird gerne übersehen, dass dieses Phänomen nicht erst seit den 70er und 80er Jahren auf der Leinwand in Erscheinung tritt, sondern bereits Anfang der 30er Jahre eine kleine, aber feine Zuwendung erfuhr. Gemeint ist der Klassiker *Dr. X*.

Michael Curtiz, der später mit *Casablanca* Weltruhm erlangen sollte, führte bei diesem exzellenten Film Regie. Die Handlung dreht sich um eine Reihe seltsamer Frauenmorde, die jeweils bei Vollmond begangen werden. Der Reporter Lee Taylor möchte hinter das Geheimnis des Mörders kommen, der den Wunden zufolge, welche die Opfer aufweisen, einen Hang zum Kannibalismus aufweist. Die Spur führt in ein Forschungsinstitut, das von einem gewissen Dr. Xavier geleitet wird. Das Besondere daran, er und seine Mitarbeiter beschäftigen sich mit der Erforschung des Kannibalismus. Hierbei tritt vor allem Dr. Wells in den Focus, der eine Methode entwickelt hat, um Fleisch künstlich herzustellen. Eine weitere Eigenart der Institutsmitarbeiter ist, dass alle nach einem Schiffsunglück gemeinsam auf einem Boot umhergetrieben sein sollen, wobei das Gerücht kursiert, sie hätten dabei einen ihrer Kameraden verspeist.

*Dr. X* gehört zu den ersten Farbfilmen jener Zeit und war an den damaligen Kinokassen ein großer Erfolg. Einer der Höhepunkte des Films, in welchem Dr. Xavier mithilfe einer neuartigen Apparatur den wahren Mörder ausfindig machen möchte, ist in Form eines Bühnenspiels gehalten. Michael Curtiz gelang ein schneller,



Death Line (Raw Meat) (1971)



witziger und überaus spannender Film, der später auch im Eröffnungssong der *Rocky Horror Picture Show* Erwähnung fand. Für Curtiz geht es in dem Film ganz klar darum, den Zuschauer zu erschrecken, auch wenn auf einer zweiten Ebene die Thematik dazu dient, das selbstsüchtige Verhalten von Wissenschaftlern zu kritisieren. Im Gegensatz zu heutigen Produktionen geht er zwar nicht ans Eingemachte, dafür aber gelingt es ihm, schön-schaurige Bilder zu entwerfen, die es in sich haben. So u.a. die Szene, in welcher der Mörder sein Gesicht mit künstlichem Fleisch beschmiert. Überhaupt kann die Idee eines kannibalisch veranlagten Serienmörders im Hollywood-Kino der 30er Jahre als außergewöhnlich eingestuft werden. Die Thematik erscheint im Vergleich zu den damaligen Horrorfilmen geradezu provokativ. Natürlich gab es schaurige Zeitungsberichte über unheimliche Morde, doch das alles als Kinofilm aufbereitet? Die meisten Zuschauer müssen die Idee als abartig empfunden haben. Dennoch beurteilte die Kritik den Streifen wohlmeinend. Mittlerweile zählt *Dr. X* zu den besten Horrorfilmen, die jemals gedreht wurden.

### Zwischendurch ein paar Zombies

Die nächsten Kannibalen wurden Ende der 60er Jahre in Form von lebenden Leichen auf die Kinozuschauer losgelassen. George Romeros *Night of the Living Dead* ist der erste Zombiefilm, in dem die gruseligen Hauptfiguren Menschenfleisch zu sich nehmen. Die Frage lautet natürlich, aus welchem Grund, wenn es in früheren Produktionen auch ohne ging? Ein Ge-

rücht lautet, dass man auf der Suche nach etwas war, mit dem man die Zuschauer schockieren konnte. Und damit war die Idee der Kannibalen-Zombies geboren. Romeros Charakterisierung der Untoten hält bis heute an und ist dabei sogar kulturübergreifend. Egal ob wir es mit amerikanischen, europäischen oder asiatischen Zombies zu tun haben, stets ernähren sich die Untoten von Menschen. Ein Grund, der dieses Verhalten sinnvoll erklären könnte, existiert übrigens nicht. Kein Regisseur oder Drehbuchautor gibt sich die Mühe, näher auf diesen Sachverhalt einzugehen. Somit bleiben beide Merkmale miteinander verbunden, ohne allerdings eine logische Verbindung aufzuweisen.

Anders verhält es sich, wenn man die Situation aus Perspektive des Produzenten betrachtet. Denn bei ihm liegt der Sinn allein darin, den Zuschauer mit einer gewissen Ekelerwartung ins Kino zu locken. Dementsprechend müssen sich die Make-Up-Künstler immer wieder neue blutige Varianten einfallen lassen, um den Erwartungen gerecht zu werden.

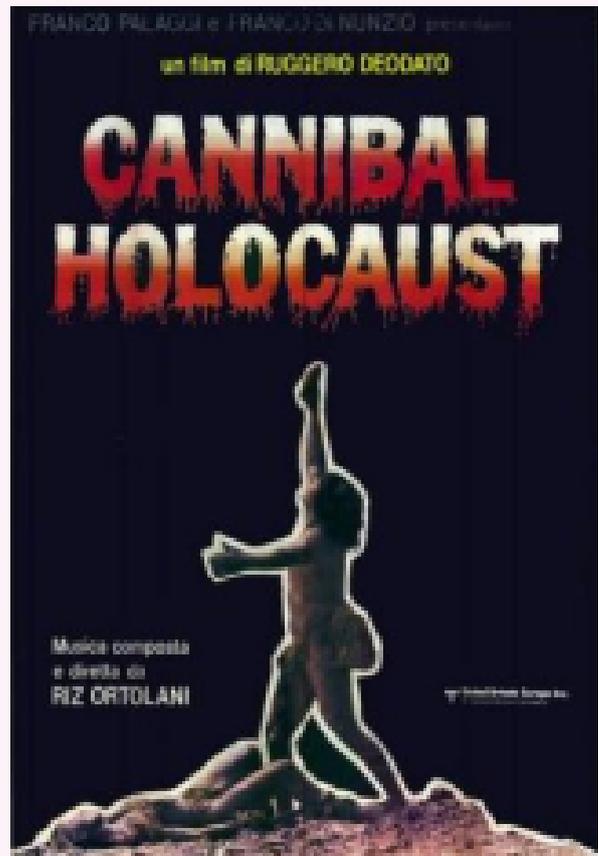
Im Hinblick auf Menschen fressende Zombies wurde der englische Film *Death Line* aus dem Jahr 1971 in deutschen Landen völlig missverstanden. Der Verleih gab ihm den Titel *Tunnel der lebenden Leichen*. Mit Zombies hat dieser Film nun wirklich nichts zu tun, dafür aber mit Kannibalen, die in der Londoner U-Bahn hausen. Es handelt sich dabei um die durch Inzest

erzeugten Nachfahren von Arbeitern, die während der Tunnelarbeiten Ende des 19. Jahrhunderts verschüttet und als tot erklärt wurden. In der Tat aber lebten diese weiter und ernährten sich von nun an von Menschenfleisch. Der Film gibt als Erklärung für dieses Essverhalten Nahrungsmangel an, was durchaus einleuchtet, wenn man den Wohnort berücksichtigt (die beiden letzten Kannibalen haben nicht nur die Pest, sondern leiden zudem unter Vitaminmangel und Blutarmut). Im Stile der damaligen Protestbewegungen werden die als Kannibalen titulierten Menschen als Opfer einer profitgierigen Gesellschaft dargestellt. Somit entwickelt sich die Handlung mehr zu einem grausam-düsteren Drama als zu einem konventionellen Horrorfilm. 2009 wurde ein Remake dieses Films gedreht, auf das weiter unten eingegangen werden soll.

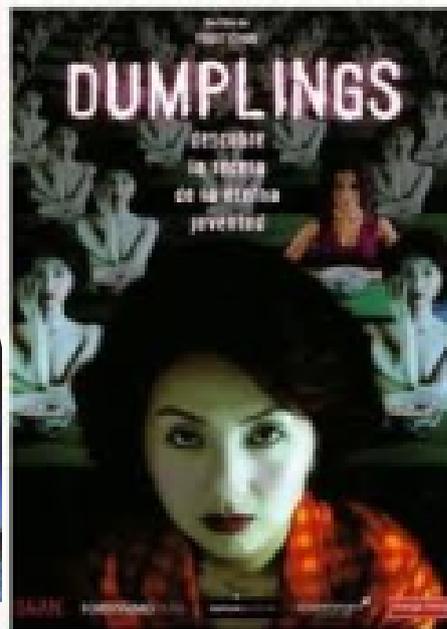
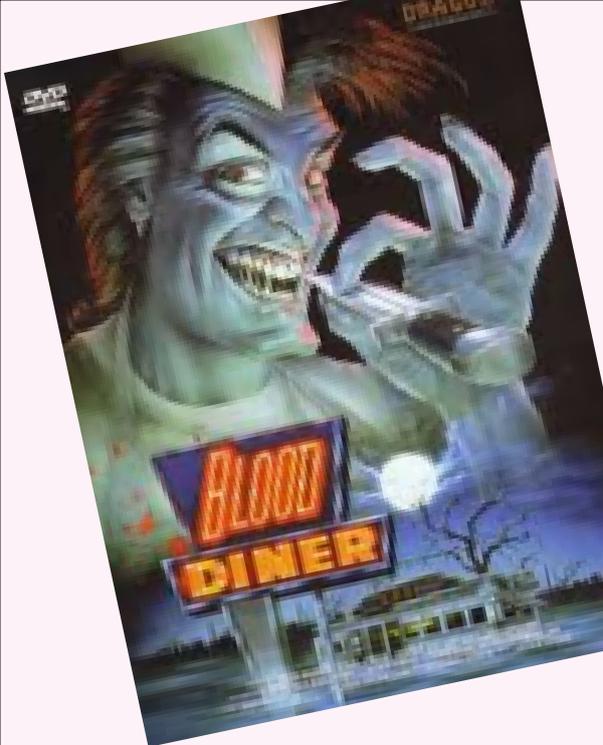
### Italiens Paukenschlag

Sucht man in den 70ern nach weiteren Kannibalen, so findet man diese andeutungsweise in *Texas Chainsaw Massacre* aus dem Jahr 1973 oder auch Ende der 70er in Wes Cravens *The Hills have Eyes*. Doch egal wie man das Blatt dreht und wendet, keine dieser Produktionen erreichte den Faktor des Kranken und Abstrusen wie Italiens Produktionen, allen voran Roggero Deodatos *Cannibal Holocaust*, auch bekannt unter dem deutschen Titel *Nackt und Zerfleischt*. Seit längerer Zeit kündigt Deodato immer wieder an, eine Fortsetzung seines „Klassikers“ mit dem schlichten Titel *Cannibals* zu produzieren. Bisher gibt es allerdings nur ein Filmplakat. Auch existiert das Gerücht, Hollywood wolle ein Remake von *Cannibal Holocaust* produzieren. Doch die eigentliche Frage lautet: wieso ist Deodatos Film so sehr umstritten? Die Produktion funktioniert ganz ähnlich wie *Blair Witch Project*, indem Deodato seinem Werk den Anschein einer Dokumentation gibt. Die angeblich realen Begebenheiten, die mit dem Verschwinden einer Filmcrew im Amazonasgebiet zusammenhängen, führen dazu, dass eine neue Crew ausgestattet wird, um das Rätsel des Verschwindens zu ergründen. Kaum sind die Filmleute im Dschungel angekommen, da stellen sie fest, dass ihre Vorgänger von einem Stamm Kannibalen umgebracht

und verspeist wurde. Auch die neue Crew wird bedroht. Doch der Leiter der Expedition dreht den Spieß um. Er und seine verbliebenen Leute rächen sich, indem sie Jagd auf die Kannibalen machen.



Kaum war der Film veröffentlicht, so wurde er in vielen Ländern bereits wieder zurückgezogen. Deodato sah sich heftigster Kritik ausgesetzt. Bis heute ist ihm nicht verziehen, dass er Tiere für diesen Film töten ließ. Ein anderer damaliger Vorwurf lautete schlicht und ergreifend Mord. Dieser bezog sich auf die bekannteste Szene des Films, in welcher eine gepfälte Frau zu sehen ist, um welche die Kamera einmal herumfährt. Deodato trat zusammen mit der fraglichen und quicklebendigen Darstellerin vor Gericht auf, was die ganzen Vorwürfe zunichte machte. Er erklärte auch den Trick, der unendlich einfach, dafür aber auch äußerst wirksam war. Die Frau saß auf einem Fahrradsitz, die aus dem Mund herausragende Pfalspitze war mithilfe einer Zahnsperre befestigt. Ein dritter Kritikpunkt bezieht sich bis heute auf die ausufernde Brutalität, die Deodato in seinem Film präsentiert. Der Regisseur sieht *Cannibal Holocaust* als einen sozialkritischen Beitrag, der allerdings, seiner Meinung nach, von den meisten Zu-



schauern und Kritikern missverstanden wurde. Zum einen wollte er der damals im Fernsehen zunehmenden Brutalität einen Spiegel vorhalten, zum anderen Zivilisationskritik üben. Denn in seinem denkwürdigen Beitrag zur Filmgeschichte sind es die Menschen aus den Industrieländern, die sich wie Barbaren benehmen und weniger die Eingeborenen, deren aggressives Verhalten pure Selbstverteidigung darstellt. Natürlich läßt sich sein Vorhaben nachvollziehen und auch auf heutige Situationen übertragen. Dennoch bleibt die Frage bestehen, ob dies auf solch drastische Weise hatte umgesetzt werden müssen.

Deodatos Film leitete den Niedergang des italienischen Horrorfilms ein. Erst seit wenigen Jahren tut sich wieder etwas in dem Land Mario Bavas und Dario Argentos. Man darf auf die weitere Entwicklung gespannt sein.

### **Diverse Kochanleitungen**

Kannibalismus ist unweigerlich mit Essen verbunden. Diese durchaus außergewöhnliche Form der Nahrungsaufnahme führt dazu, dass viele Filme, die seit den 80er Jahren gedreht wurden, diesen Aspekt dazu nutzen, Kannibalismus in ironischer Form zu präsentieren und dadurch satirische Seitenhiebe auf die Gesellschaft verüben. Weit davon entfernt, blutrünstig und brutal zu sein wie die oben erwähnten italienischen Exploitationmovies, ziehen die Regisseure über das Essverhalten ihrer Zeitge-

nossen her und machen sich lustig über Trends im Bereich der Nahrungsmittelbranche.

Ein Beispiel ist *Blood Diner*, eine Teeny-Horrorkomödie aus der Mitte der 80er Jahre, die in Deutschland zunächst indiziert war. 2010 wurde der Film nicht nur neu geprüft und die Indizierung aufgehoben, sondern sogar auf FSK 16 herabgestuft. Erzählt wird die Geschichte der beiden Brüder George und Michael, die ein Restaurant eröffnen, in dem sie ausschließlich „Wellness Food“ anbieten. Natürlich haben sie zunächst keine Kunden. Erst als sie ihre Speisekarte durch Menschenfleisch etwas aufbessern erzielen sie den gewünschten Erfolg. Die Diskussion über diesen Film war groß. Anscheinend wurde der Film überaus ernst genommen, was mit den kannibalischen Einschüben zu tun haben könnte und was letztendlich zu seiner Indizierung führte. Was *Blood Diner* eigentlich ist, hat wenig mit Ernsthaftigkeit zu tun. Es handelt sich um eine äußerst schräge Slapstickkomödie, die sich mit der Esskultur auseinandersetzt. Vegetarier werden als unter Zwang stehende Menschen charakterisiert, die alles sind nur nicht lebenslustig. Im Gegensatz dazu tendieren die Fleischesser zu Übergewichtigkeit und Übermaß. Dem ungesunden Essen wird ein Denkmal gesetzt, indem das Lokal erst floriert, nachdem die beiden Brüder ihre Gesundheitsküche mit zwielichtigen Fleischzutaten bereichern und somit auch Leute in das Restaurant bringen, die bisher noch nie in ihrem Leben Gemüse gegessen haben.



Meat Grinder (2009)



Höhepunkt ist die von den beiden Brüdern initiierte Essensparty, indem sich die Teilnehmer in Zombies verwandeln und sich gegenseitig aufessen. Ein besseres Symbol für die Fressgier mancher Leute, die sich an so manchem Buffet bemerkbar macht, kann es kaum geben.

In eine etwas andere Kerbe schlägt der chinesische Horrorfilm *Dumplings*. Hier ist es die rätselhafte Mei, die ihren Gästen sonderbare Teigtaschen vorsetzt, deren Verzehr dazu führt, dass Frauen wieder jung und attraktiv werden. Gefüllt sind diese Taschen mit Menschenfleisch. Mei selbst ist weit über hundert Jahre alt, doch sieht man ihr das keineswegs an. Zu ihren Kunden gehören in erster Linie alternde Schauspielerinnen, die sich durch die „Behandlung“ wieder mehr Rollen erhoffen. Auf leicht

unappetitliche Weise ironisiert der Film den Fitnesswahn und damit die diversen Nahrungsprodukte, die zu mehr Schlankheit und weniger Falten führen sollen. Zugleich macht er sich lustig über die Medien- und Filmbranche, in welcher ein Großteil der Klientel anzutreffen ist, welche sich nach solchen Hilfsmitteln sehnt. Im Gegensatz zu *Blood Diner* ist *Dumplings* allerdings keine Komödie, sondern mehr eine Satire in Form einer klassischen Gruselgeschichte.

Wenn wir noch etwas in Asien verweilen, so stoßen wir auch in Thailand auf eine Figur, welche in die oben genannte Kategorie passt. In *Meat Grinder* geht es um die Köchin Buss, die eine kleine Suppenküche betreibt. Eines Tages bekommt sie unerwarteten Besuch eines ihrer früheren Angestellten, der wissen möch-



Blood Diner (1987)



Dumplings (2004)

te, was mit seiner Verlobten geschehen ist, die ebenfalls bei Buss gearbeitet hat. Auch wer den Film nicht kennt, kann sich die Antwort darauf sicherlich denken. Jeder, der hinter das Geheimnis verschwundener Personen kommen möchte, landet unversehens selbst im großen Suppentopf der Köchin. Und dies mit positiven Konsequenzen, was jedenfalls den Umsatz ihres Geschäfts betrifft. Denn kaum befindet sich die neue Zutat darin, sieht sich Buss immer mehr Kunden gegenüber. Im Laufe des Films kommt heraus, dass Buss durch ein schreckliches Kindheitserlebnis traumatisiert ist, was letztendlich zu den diversen „Verfehlungen“ führt. Der Regisseur liefert somit eine Erklärung für das Verhalten der Köchin, wobei er versucht, Sozialkritik zu betreiben. Denn letztendlich macht er die Gesellschaft für die krankhaften psychischen Veränderungen bei Buss verantwortlich. Dadurch wechselt ihre Rolle vom Täter zum Opfer.

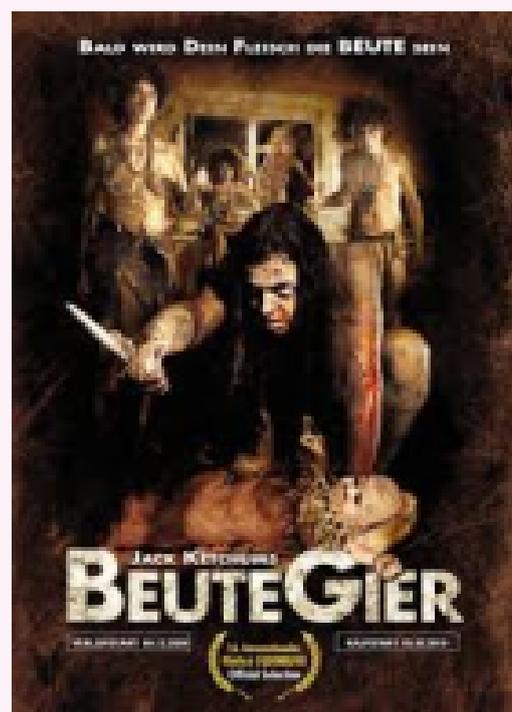
Eindeutig eine Komödie ist *Dänische Delikatessen*. Die beiden Hauptfiguren Bjarne und Svend haben es satt, sich von dem Metzgermeister Holger schikanieren zu lassen. Daher gründen sie kurzerhand eine eigene Metzgerei. Doch kurz nach Eröffnung ergeben sich zwei Probleme. Zum einen bleiben die Kunden aus, zum anderen vergessen sie den Elektriker im Kühlraum. In Panik beschließen sie, den eingefrorenen Handwerker zu Wurst zu verarbeiten. Die Konsequenz: lauter zufriedene Kunden. Dies führt dazu, dass die beiden nach und nach weitere Leute aus ihrem Umfeld verschwinden lassen. Die Sympathie der Zuschauer ist eindeutig auf der Seite von Bjarne und Svend. Im Grunde genommen wollen sie nur in Ruhe gelassen werden, doch lästige Beamte, Kontrolleure und Makler machen ihnen das Leben schwer. Somit macht sich der Film einerseits lustig über Bürokratenwahnsinn, andererseits aber auch über das Verhalten der Kunden, die dem „Geschmack der Masse“ nachgehen, ohne diesen zu hinterfragen.

### **Ein wenig verwildert**

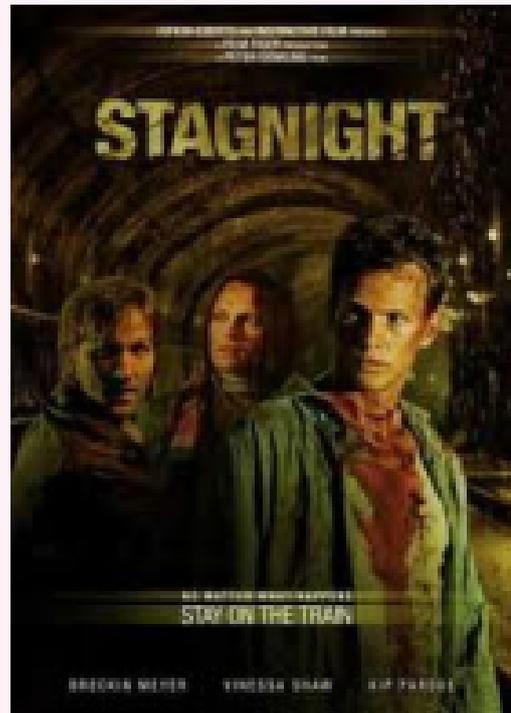
Das Thema „Zivilisierte treffen auf Hinterwäldler“ taucht in den unterschiedlichsten Variationen auf. Begonnen hat alles in den 70er

Jahren, geriet in den 80ern und 90ern weitestgehend in Vergessenheit und kehrt nun in der derzeitigen Phase des Retro-Horrors wieder zurück. Betrachtet man diese Phase aus einer rein wirtschaftlichen Perspektive, so haben wir eindeutig Fließbandware vor uns. Aus einer ästhetischen Perspektive ergeben sich natürlich kleine Unterschiede, doch im Groben und Ganzen erzählt jeder Film dieser Art dieselbe Geschichte. Die Flut an Filmen, die in diese Kategorie passen, scheint unerschöpflich. Ein Grund dafür ist, dass die Produktion von Filmen durch die Verwendung von Digitalkameras billiger geworden ist und es viele sog. No-Budget-Produktionen auf den DVD-Markt schaffen. Leider sorgen vor allem diese Billigproduktionen für einen großen Mangel an Qualität, wobei darunter natürlich auch wenige Perlen zu entdecken sind. Jedenfalls schießen sich junge Filmemacher auf das oben genannte Thema ein, da dieses relativ einfach umgesetzt werden kann. Eine komplexe Handlung benötigt man genauso wenig wie ein großes Budget.

Innerhalb dieser Schwämme an Horrorfilmen, in denen Kannibalismus in der Regel angedeutet wird (wie z.B. in *The Butcher*), gab es 2009 zwei Produktionen, die sich speziell mit Kannibalen auseinandersetzten. Zum einen *Beutegier* und zum anderen *Stag Night*.



*Beutegier* ist die Adaption des gleichnamigen Romans von Jack Ketchum. Angeblich sollte der Film einer der gewalttätigsten Produktionen der vergangenen Jahre sein. Sollte dies zutreffen, so bekamen deutsche Zuschauer davon nicht viel mit, da die FSK forderte, sämtliche Goreszenen zu schneiden. Sicher ist daher nur, dass es in dem Film um Kannibalen geht, welche die Nachfahren einer Familie sind, die in einem nahe gelegenen Leuchtturm gelebt hat. Aus welchem Grund auch immer, verwilderte die Familie, so dass ihre Nachkommen nun als Quasiumenschen durch die US-amerikanischen Wälder streifen (was übrigens unfreiwillig komisch dargestellt ist). Sie leben nicht nur von Waldbeeren und Pilzen, sondern nehmen auch Menschenfleisch in ihren Speiseplan auf. Der Grund für diese Vorliebe wird nicht erklärt. Die Kannibalen werden lediglich als degenerierte Wilde dargestellt, die nicht sprechen können und Jagd auf Menschen machen. Man könnte dies als einen Kritikpunkt betrachten. Andererseits aber macht genau dieser Punkt den Film etwas interessanter. Das Grauen ist einfach da, existiert einfach. Es bedroht normale Menschen, die nicht wissen, wieso dies geschieht. Dadurch wirkt der Film natürlich äußerst plakativ. Zum anderen aber deckt er sich mit Schreckensmeldungen in Zeitungen und Fernsehen, die sich auf das Grauen konzentrieren, dafür aber keine genauen Erklärungen liefern, sondern lieber die Opfer zählen. Dieser Zusammenhang ergibt sich aus dem Anfang des Films, in dem eine Reihe marktschreierischer Zeitungsmeldungen präsentiert wird. Den Film als eine Art Medienkritik zu bewerten, wäre bei weitem übertrieben. Eher wäre es angebracht, dass Regisseur van den Houten sich an dieser Form der Berichterstattung orientiert.



Ein ähnliches Bild liefert *Stag Night*. Wie bereits erwähnt, handelt es sich hier um das Remake von *Death Line*. Der Schauplatz hat sich allerdings geändert. Statt in London, spielt der Film in New York. Es geht um eine Gruppe Freunde, die nach einem Polterabend die letzte U-Bahn verpassen. Sie hoffen, an einem anderen Bahnsteig noch einen Zug zu erwischen. Was sie nicht ahnen, ist, dass nachts Kannibalen in den U-Bahnschächten ihr Unwesen treiben. Im Gegensatz zu *Beutegier* nimmt sich *Stag Night* nicht wirklich ernst, arbeitet mit viel Ironie und schwarzem Humor. Dennoch fehlt auch hier die Erklärung für die Anwesenheit der Kannibalen. Waren es im Originalfilm die unglücklichen Nachfahren verschüttet geglaubter Tunnelarbeiter, so gibt es hier außer braven Zitaten, die sich auf das Original beziehen, keine Hinweise. Es scheint, als würden die Kannibalen zu reinen Schreckgespenstern verkommen, welche nur dazu da sind, ihre Opfer zu jagen bzw. dem Zuschauer einen leichten Schauer zu bereiten. Bei genauerem Hinsehen verweisen die Figuren jedoch auf negative Aspekte der eigenen Gesellschaft, auf fehlende Kontrolle und fehlende Sicherheit. Sie greifen die Angst vor sozialem Abstieg auf, der sich aufgrund der Wirtschaftskrise noch verstärkt. Dies erklärt sich daraus, da die Kannibalen in unmittelbarer Nähe zu sog. „Tunnelmensch“ leben, also Obdachlosen,

die sich in still gelegten U-Bahntunnels eine Art neues Heim geschaffen haben und die u.a. die Beute für die Kannibalen beschaffen. So lange die Krise in den USA anhält, ist es durchaus möglich, dass noch eine Reihe ähnlicher Filme produziert werden.

### **Nachspeise**

Kannibalenfilme können unterschiedlich bewertet werden. Die meisten Leute wenden sich von diesem Subgenre angewidert ab. Denn mehr als in anderen Subgenres des Horrorfilms werden hier Tabus gebrochen, die das moralische Empfinden des Zuschauers hart auf die Probe stellen. Die meisten Filme gehen die Thematik auf eine ironische Weise an, nutzen den Kannibalen als ein Mittel, um auf satirische Art und Weise menschliches Verhalten bloß zu stellen. Der Kannibale wird somit zu einem Symbol für Gesellschaftskritik. Auf überdrehte, fast schon bizarre Weise tritt er in Erscheinung und treibt sein Unwesen, was diese Figur eindeutig zu einer der extremsten innerhalb des Horrorgenres macht. Egal ob Feinschmecker, Fast Food-Liebhaber, ob Schlankheitsfanatiker oder Vielfraß, ein jeder bekommt hier im wahrsten Sinne des Wortes sein Fett weg. Doch dabei bleibt die Symbolik nicht stehen. Zugleich zeigt die Figur des Kannibalen die Verrohung der Gesellschaft auf. Er veranschaulicht, dass auch in einer modernen Gesellschaft Barbarei existiert und warnt vor gesellschaftlicher Dekadenz, die unweigerlich einen sozialen und moralischen Rückschritt bedeutet.

Mit Sicherheit dient der Kannibale auch als Mittel, um die Zuschauer ins Kino zu locken. Der dargestellte Ekel muss von einer Produktion zur nächsten übertrumpft werden, da ansonsten kein Geld verdient werden kann. Dass sich darunter auch Produktionen befinden, die in Sachen Gewalt über die Stränge schlagen, ist ein Resultat dieser Marktstrategie, die aber, wie man bei den italienischen Filmen sieht, finanzielle Einbußen bedeuten können, weswegen die meisten Filme dann doch eher manche Ereignisse der Phantasie der Zuschauer überlassen.

Aufgrund des beabsichtigten Tabubruchs, den Regisseure mithilfe von Kannibalenfilmen an-

streben, werden diese Produktionen stark kritisiert und es wird über diese Filme viel diskutiert. Die Kritikpunkte richten sich in der Regel auf die Frage, was gezeigt werden darf und was nicht. Doch wie bei allen Filmen, so zeigt sich auch hier: letztendlich ist und bleibt es Geschmackssache.

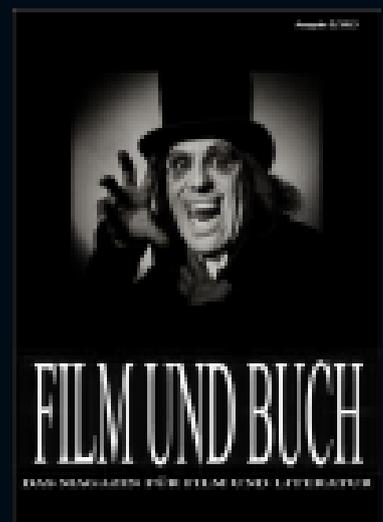
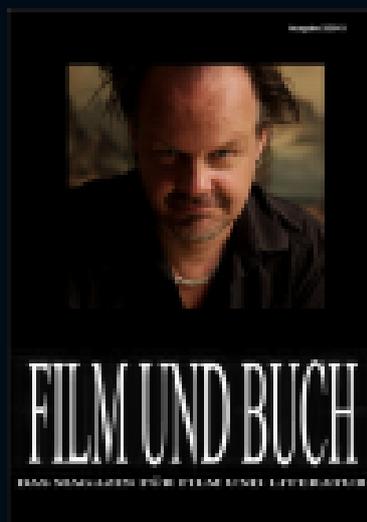
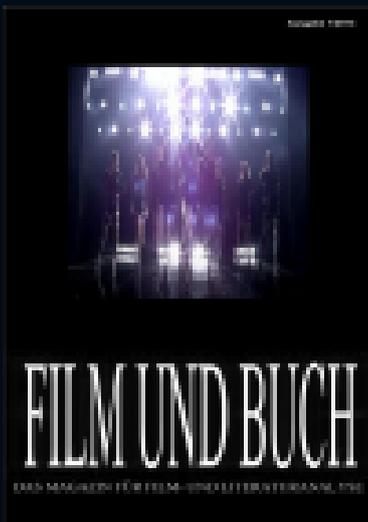
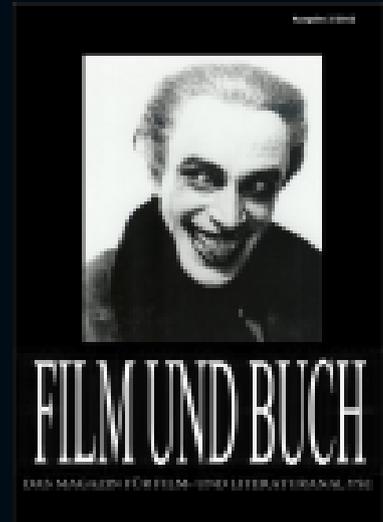
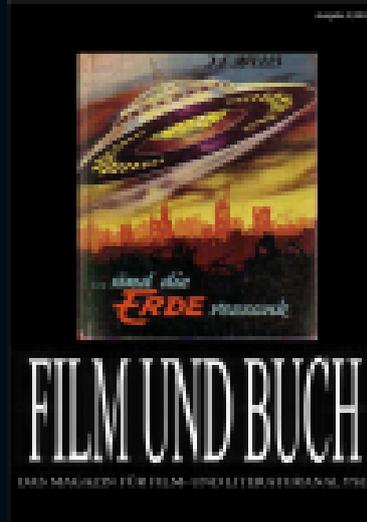
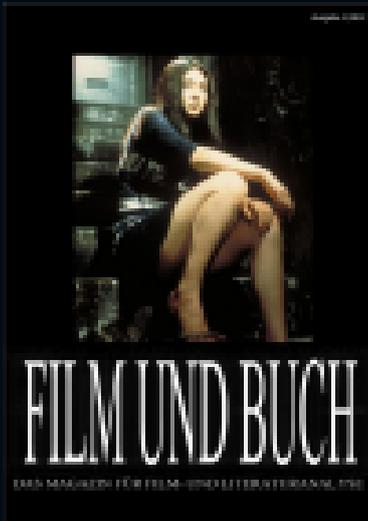
### **Erwähnte Filme**

- Beutegier (Offspring; USA 2009)
- Blood Diner (USA 1987)
- Cannibal Holocaust (Italien 1980)
- Dänische Delikatessen (De grønne slagtere; Dänemark 2003)
- Der geheimnisvolle Dr. X (Dr. X; USA 1932)
- Dumplings – Delikate Versuchung (Gauu ji; China 2004)
- I saw the Devil (Agmareul Boatda; Südkorea 2010)
- Meatgrinder (Cheuat gaawn chim; Thailand 2009)
- Nacht der lebenden Toten (Night of the Living Dead; USA 1969)
- Stag Night (USA 2009)
- Tunnel der lebenden Leichen (Death Line; England 1971)



## Sie wollen noch Nachschlag?

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>