

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 24 (1982)
Heft: 128

Artikel: Antworten eines Filmhistorikers zum klassischen Horrorfilm : wo knarrede Schatten die Vorstellung beflügeln
Autor: Vian, Walt R. / Everson, William K.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867698>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 28.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

WO KNARRENDE SCHATTEN DIE VORSTELLUNG BEFLÜGELN

FILMBULLETIN: Wenn man heute klassische Horrorfilme sieht, so wirken sie harmlos. Haben sie die Zuschauer damals wirklich in Schrecken versetzt?

WILLIAM K. EVERSON: Die Filme hatten eine viel grössere Wirkung, als man heute glaubt - das Publikum jener Tage liess sich von ihnen durchaus das Fürchten beibringen. Fernsehen gab's nicht; man hatte keinen Zugang zum Horror, den wir gewohnt sind, und mit dem wirklichen Horror, wie er heute tagtäglich im Fernsehen gezeigt wird - Unfälle, Morde, Massaker - war man auch nicht so konfrontiert.

Der Tonfilm war neu! Die frühen Tonfilme galten als sehr realistisch (heute mögen sie anders erscheinen, aber sie waren so gedacht) - das gesprochene Wort verlieh ihnen den realistischen Anschein. Sie entstanden zur Zeit der Depression, als Hollywood glaubte, der Tonfilm habe zeitgenössische Themen aufzugreifen. Der Horrorfilm war eigentlich das einzige Fantasieprodukt, das damals in Hollywood gemacht wurde.

Viele Leute sahen sich nie Horrorfilme an, weil sie fürchteten, noch für Wochen Alpträume zu haben. Als ich etwa 10 Jahre alt war, sah ich (obwohl Kinder keine Horrorfilme sehen durften) unter anderem THE DEVIL COMMANDS mit Boris Karloff und hab mich ganz schön gefürchtet. Weil er sich um Spiritualismus dreht und viel näher bei der Realität liegt, ist er haarsträubender als KING KONG und andere grosse Monsterfilme. Die Vorstellung, mit dem Tod in Kontakt zu treten, ist ja auch furchterregender als die, mit einer Maschine ein Monster wie Frankenstein zu schaffen.

Verglichen mit Horrorfilmen unserer Tage wirkt einer von 1932 natürlich sehr zahm. Jede einzelne Schockszene in POLTERGEIST hätte vor dreissig Jahren einen Horrorfilm zum Klassiker gemacht. Aber die heutigen Horrorfilme sind so vollgepfropft mit 'special effects', dass sich die Effekte - so grossartig sie im einzelnen auch sind - gegenseitig eigentlich aufheben. Wenn man POLTERGEIST unvorbereitet als ersten Horrorfilm sieht, mag man sich zwar fast zu Tode fürchten, sonst aber nicht.

FILMBULLETIN: Was zeichnet die klassischen Horrorfilme aus?

WILLIAM K.EVERSON: Sie wurden zwischen 1925 und sagen wir 1950 gedreht: Horrorfilme, wie sie nicht mehr gemacht werden, die zurückhaltender, gebändigter, stilisierter sind. Hollywood versuchte nie, einen grimmigen Horrorfilm herzustellen; es gab wenig Blut - simuliertes Blut natürlich -, wenig tatsächliche Gewalt, alles wurde nur angedeutet, man arbeitete mit Atmosphäre, nicht mit Schockwirkung. Beim wirksamen Horrorfilm ist man versucht, über die Schulter zu sehen, weil man sich so unwohl fühlt. Bei den heutigen Horrorfilmen ist alles auf der Leinwand, das Publikum lehnt zurück und geniesst, lässt sich schütteln oder lacht - aber die Leute werden nicht hineingezogen, brauchen sich nicht in die Filme einzufühlen.

Die Spiegel-Sequenz in DEAD OF NIGHT (1945, ein Episoden-Film mit kurzen Geistergeschichten) jagt mir noch immer Schauder über den Rücken. Der Held, gespielt von Ralph Michael, hat einen Spiegel, in dem er nicht sein Ebenbild, sondern die Reflexion des Raumes vor Jahren sieht, und Stück für Stück wird er zum Mann, der vor hundert Jahren vor diesem Spiegel Selbstmord beging. Eine grausliche Sequenz, aber alles, was man sieht, ist das falsche Spiegelbild - unterstützt von einer sehr wirksamen Musik von George Auric. Das wirkt, wogegen alle Schocks und Sensationen von POLTERGEIST nicht einen einzigen, ebenso schauerlichen Moment produzieren.

In den 30er Jahren war die Zensur viel strenger. Weil die Filme physisch nicht gewalttätiger werden durften, aber mehr suggerieren konnten, musste jeder Film, der den vorangehenden übertreffen wollte, stärker auf die Vorstellungskraft des Zuschauers bauen. Die jeweils besten Horrorfilme wurden so tatsächlich immer besser. Heutzutage versucht jeder, den vorangehenden technisch zu übertreffen, denn die Technik eröffnete ungekannte Möglichkeiten. So gesehen sind sie auch gut - wenn aber ein Regisseur einen atmosphärischen Horrorfilm in der alten Tradition - wie Robert Wise das 1977 mit AUDREY ROSE versuchte: ein Meisterwerk! - macht, so hat er kommerziell keinen Erfolg. Das Publikum will den subtilen Horror nicht mehr, der mit dem Einfühlungsvermögen des Zuschauers arbeitet, es will CARRIE II, HALLOWEEN III, einen weiteren EXORCIST - den Regisseuren kann man da kaum einen Vorwurf machen. Unglücklicherweise wechselte die Mode stark, heute ist alles gewalttätiger: den einfachen, unkomplizierten Western gibt es nicht mehr, genauso wenig wie den schlichten Horrorfilm.

FILMBULLETIN: Wie definieren Sie den Horrorfilm als Genre?

WILLIAM K.EVERSON: Man kann zwar die Grundzüge ihrer Geschichten herausgreifen und ihre Themen vergleichen (im traditionellen Horrorfilm gibt es das 'Verrückter-Doktor'-Thema; auch Vampire, Monster, Werwölfe lassen sich leicht als Themen ausmachen) - aber ich glaube nicht, dass man den Horrorfilm so



Verhexter Spiegel in DEAD OF NIGHT (Episode: Robert Hamer, mit Ralph Michael, Georgie Withers): Eine grausliche Sequenz, aber alles, was man sieht, ist das falsche Spiegelbild – unterstützt von einer wirksamen Musik von George Auric





... Regisseur konnte realistisch gestalten oder völlig exotisch ... (THE WOLF MAN, 1940, von George Waggner; oben) / THE MAGICIAN (1926) von Rex Ingram mit Paul Wegener als verrückter Magier - ein Meilenstein des Horrorfilms!



klar und eindeutig definieren kann wie etwa den Western, der einen gegebenen Handlungsraum, eine klassifizierbare Handlungsperiode und eine spezifische Handlung hat, welche immer so ziemlich dieselbe ist. Jeder Horrorfilm sollte wieder anders sein, schon weil er weniger wirksam ist, wenn man zu vertraut mit ihm wäre.

Was die Horrorfilme aber verbindet und sie nahezu einzigartig macht: ein guter Regisseur kann wirklich zeigen, was er kann. Dieses Genre gibt ihm grosse Möglichkeiten, die Emotionen der Zuschauer zu manipulieren - sie wollen ja das Fürchten lernen! Der wirklich gute Regisseur konnte im Horrorfilm Farbe verwenden, mit der Musik arbeiten, gezielt Toneffekte einsetzen ..., er konnte realistisch gestalten oder völlig exotisch - der Horrorfilm gab ihm mehr Spielraum als fast jede andere Art Film. Es gibt denn auch viele Top-Regisseure, die Horrorfilme gedreht haben: Murnau, Dreyer, Whale, Mamoulian - alle Spitzen-Regisseure haben tatsächlich zum einen oder anderen Zeitpunkt einmal auf diesem Feld gearbeitet.

FILMBULLETIN: Werfen wir einen Blick auf die Geschichte des Horrorfilms. Kann der 1926 von Rex Ingram realisierte THE MAGICIAN als erster Horrorfilm gelten?

WILLIAM K. EVERSON: Damals wurde er bestimmt nicht als Horrorfilm bezeichnet, aber THE MAGICIAN ist mit Sicherheit einer der ersten des Themenbereichs 'verrückter Doktor', 'wahnsinniger Wissenschaftler'. Er entstand nach einem Roman von Somerset Maugham, der auf dem Leben von Aleister Crowley basiert, einem berüchtigten schwarzen Magier, der auch dem Bösewicht im Karloff-Lugosi-Film THE BLACK CAT Modell stand. NIGHT OF THE DEMON gründet ebenfalls auf Crowley's Leben, der in den späten 40er Jahren starb und sicher nicht so schlecht war, wie ihn die Filme darstellen.

THE MAGICIAN ist ein wichtiger Film - auch wenn die vorhandenen Kopien die Qualität von Ingolds Stil, die pastell weichen Schattierungen, kaum noch zeigen - ein Meilenstein des Horrorfilms, von dem in gewissem Sinne MYSTERY OF THE WAX MUSEUM, alle Frankenstein-Filme und andere abstammen, der viele Filme und Regisseure beeinflusste, insbesondere James Whale. Harry Lachman arbeitete am Film, auch Michael Powell, der 'Mädchen-für-alles'-Assistent bei Ingram war und kleinere komische Rollen spielte (in THE MAGICIAN den kleinen Mann mit der Melone). Powell war kein besonders lustiger Komödiant, aber er lernte eine Menge von Ingram. Wenn man etwa THE ELUSIVE PIMPERNEL (1950) mit Ingolds SCARAMOUCHE (1923) - der ebenfalls eine Geschichte aus der Französischen Revolution erzählt - vergleicht, erkennt man leicht die Einstellungen, Bildkompositionen und Ideen, die Powell von Ingram entlehnt, und ich vermute, wenn man Powells PEEPING TOM (1960) sorgfältig

durchginge, könnte man wohl Spuren aus THE MAGICIAN finden (da ich die beiden Filme aber nie unmittelbar miteinander verglichen habe, will ich keine dogmatische Aussage machen).

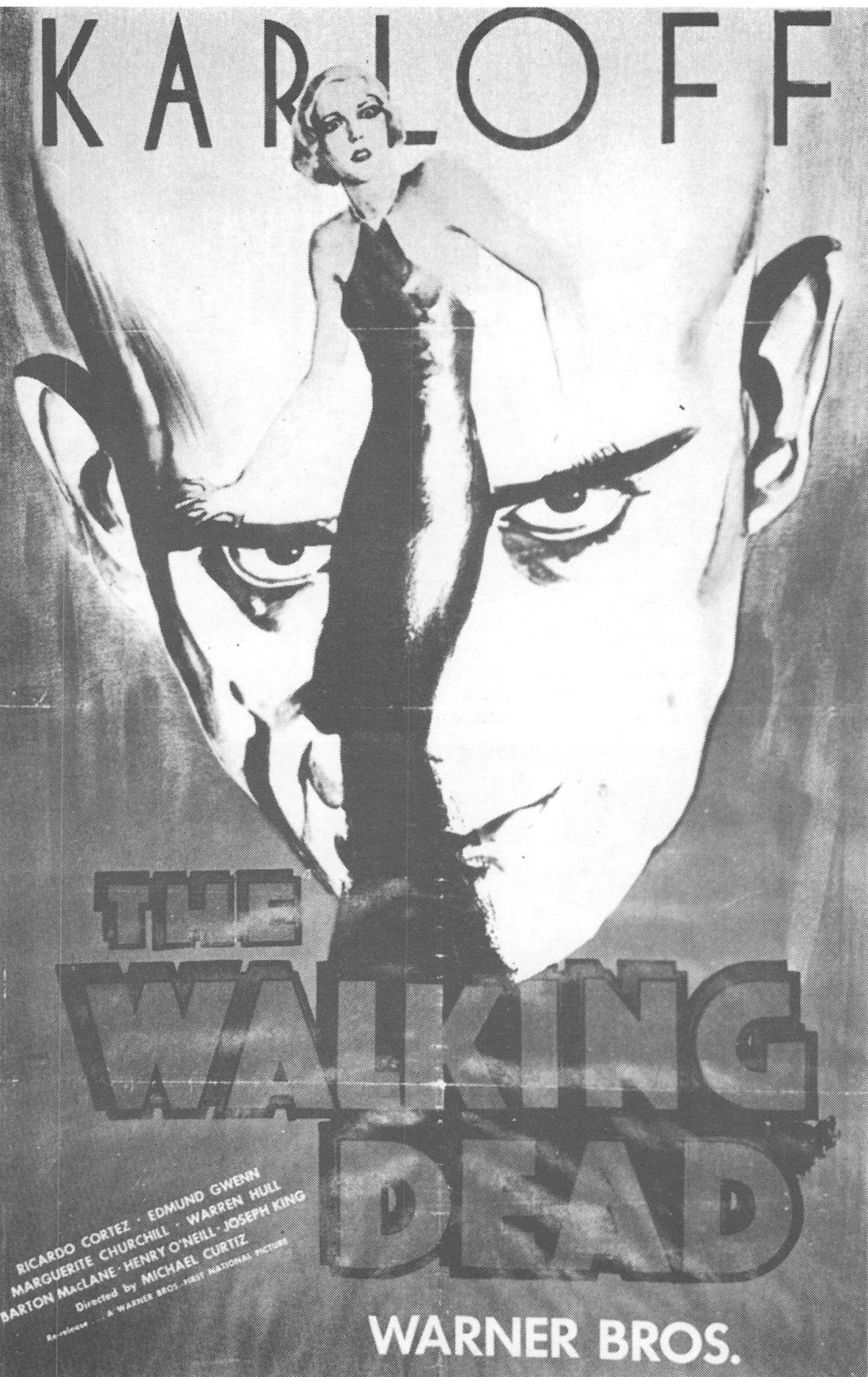
FILMBULLETIN: Wie wurde THE MAGICIAN aufgenommen?

WILLIAM K. EVERSON: Er wurde von der Kritik scharf angegriffen. Einerseits hatte Rex Ingram einen Ruf als grosser Regisseur, von dem man eher epische, poetische Filme erwartete, Prestigeproduktionen wie THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE (1921) oder MARE NOSTRUM (1926). In jenen Tagen machten Regisseure meist Filme, wie man sie von ihnen kannte und erwartete; die Regisseure waren stärker auf Rollen festgelegt als heute, wo Sidney Lumet zwei so total verschiedene Filme wie ORIENT EXPRESS und DOG DAY AFTERNOON hintereinander drehen kann. Man wusste immer, was Lubitsch oder DeMille liefern würde, und THE MAGICIAN entsprach nicht dem, was man von Ingram erwartete. Anderseits hatten die amerikanischen Kritiker in den 20er Jahren das Gefühl, es sei ihre Pflicht, vor Material zu warnen, das ihnen nicht für die ganze Familie geeignet schien. Es kam nicht so sehr darauf an, dass die Kinder all die Filme mochten, aber es war nicht geraten, Filme zu machen, die Kinder ängstigten, und genau davon war zuviel in THE MAGICIAN. Da sich viele Kinobesitzer vorsichtig nach den Besprechungen richteten, wurde THE MAGICIAN auch finanziell kein grosser Erfolg – und es gab keine Nachfolger bis zum Tonfilm.

FILMBULLETIN: Haben aber nicht Leute wie Tod Browning oder Lon Chaney stumme Horrorfilme gemacht?

WILLIAM K. EVERSON: Tod Browning hat die Angewohnheit, seine Filme mit einer grossartigen Sequenz zu eröffnen, scheint dann aber das Interesse zu verlieren, und die Filme quälen sich dahin. Schon die Stummen enden ohne Variation mit Personen, die in einem Raum zusammengeführt werden und die Auflösung im Gespräch herbeiführen (wobei die notwendigen Informationen in den Zwischentiteln nachgetragen werden). Etwas interessanter sind seine Tonfilme, weil sie nicht immer so rigide auf eine Stil beschränkt blieben wie die stummen. Einer seiner besten, THE DEVIL DOLL (1936), hat zumindest einen sehr starken Plot – Erich von Stroheim hat am Drehbuch mitgearbeitet –, der nicht mit einem Höhepunkt beginnt und dann versandet. Der Held und Bösewicht, gespielt von Lionel Barrymore, rächt sich an Mitarbeitern, die ihn reingelegt und für Jahre hinter Gitter gebracht haben. Dabei übertritt er zwar das Gesetz – aber die Sympathien des Publikums liegen dennoch bei ihm. Da THE DEVIL DOLL gemacht wurde, als der 'production code' den Höhepunkt erreicht hatte, gibt es viele Mehrdeutigkeiten im Plot: die Implikation ist etwa, dass Barrymore, nachdem er seine Rache vollendet und seine Tochter gut versorgt hat, Selbstmord begehen wird. Weil die Zensur Selbstmord nicht als Lösung zu-

KARLOFF



ein zeitgenössisches Plakat

RICARDO CORTEZ · EDMUND GWEN
MARGUERITE CHURCHILL · WARREN HULL
BARTON MACLANE · HENRY O'NEILL · JOSEPH KING
Directed by MICHAEL CURTIZ
Re-release ... A WARNER BROS. NEW NATIONAL PICTURE

WARNER BROS.



Ab 1925 waren die meisten Stummfilme von Tod Browning auch Chaney-Filme – Lon Chaney, der sehr populär war, in *THE BLACK BIRD* (1926; oben) / *DRACULA* (1930) wird durch Bela Lugosi, sehr wirkungsvoll in seiner theatralischen Art, gerettet



liess, konnte das aber nicht präzise gesagt, sondern nur vage angedeutet werden. Wäre THE DEVIL DOLL 1932 gedreht worden, wäre er ein stärkerer, aber weniger ausgefeilter Film geworden – was man so auf eine Art verliert, wird an anderer Stelle gewonnen. MARK OF THE VAMPIRE, das Remake eines Stummfilms, ist ganz ansprechend. DRACULA ist ziemlich langsam, aber für 1930/31 ist das verständlich. Bei allen Fehlern und Schwächen halte ich DRACULA für einen Film, der durch den Anfang – so die erste Rolle, die eine superbe Atmosphäre aufbaut – und durch Lugosi, der sehr wirkungsvoll ist in seiner theatralischen Art, gerettet wird. (FREAKS, der einen alptraumhaften Höhepunkt hat, aber kein Horrorfilm ist, bleibt ein liebenswerter Film – einer von denen, die nie wirklich veralten.)

Ab 1925 waren die meisten Stummfilme von Browning auch Lon Chaney Filme, die sehr billig gemacht und ganz und gar um Chaney aufgebaut wurden. Weil Chaney sehr populär war, machten seine Filme Geld – was immer Chaney auch spielte. Soweit die Filme eine Handlung haben, dient sie eigentlich nur als Vorwand, damit Lon Chaney mit einem grossartigen Einsatz von make-up seine Verwandlungskünste entfalten kann. In THE UNKNOWN (1927) spielt Chaney einen scheinbar armlosen Freak, der sich in Joan Crawford verliebt, die es nicht erträgt, von Männern angerührt zu werden; dann lässt er die Arme amputieren, weil er glaubt, dass sie ihn liebt, sie aber verliebt sich in einen mit Armen, und Chaney wird wahnsinnig als physischer Krüppel zurückgelassen: Eine sehr unerfreuliche Geschichte, aber recht typisch für die Filme von Browning und Chaney. Weil Chaney grossartig war, kommen sie mit sowas davon, aber es waren – ausgenommen THE PHANTOM OF THE OPERA – keine sehr guten, keine subtilen Filme, und keiner funktionierte wirklich als Horrorfilm.

Es gibt keine wichtigen stummen Horrorfilme – jedenfalls nicht in den USA, und deutsche Filme wie ORLACS HÄNDE (1922, Robert Wine) oder MORGENSCHATTEN gehen in ihrer Psychologie und Fantasie wiederum weit über den Horrorfilm hinaus. Während der Stummfilm in gefühlsbetonten Filmen extrem subtil sein konnte, war ihm das beim Action-Film oder Thriller einfach nicht möglich. Erst der Ton machte den Horrorfilm möglich. Um effektiv zu sein, muss der Horrorfilm Information zurückhalten, den Zuschauer 'reinlegen', Dinge vortäuschen – für subtile Anspielungen braucht es da einfach die Manipulation des Tons. In THE BODY SNATCHER (1945, Robert Wise) oder ISLE OF THE DEAD (1945, Mark Robson) gibt es Augenblicke, in denen der Horror fast ausschliesslich durch Toneffekte erzeugt wird, und in THE ISLE OF THE DEAD (kein schrecklich guter Film) findet sich die grossartige Stelle, wo eine alte Frau lebendig begraben wird: Die Kamera fährt sehr langsam auf

den Sarg zu, und der Zuschauer, der die Filmtechnik kennt, erwartet einen Schrei, wenn die Kamera in einer Grossaufnahme des Sargs stoppt - der kommt aber nicht. Dann zieht die Kamera zurück, das Publikum entspannt sich, und genau in diesem Augenblick, wenn jeder denkt, dass sie nicht schreien wird, erfolgt der Schrei. Wie hätte man das im Stummfilm realisiert? Die Kamera fährt zum Sarg, der dann von innen heraus geschüttelt wird oder sonstwas, das nicht gerade subtil genannt werden kann. Stumme Horrorfilme mussten zu sehr übertrieben, um deutlich zu sein.

FILMBULLETIN: Was ist die wichtigste Periode des Horrorfilms?

WILLIAM K. EVERSON: Ohne Zweifel 1931 bis 1934 - aber nicht nur für den Horrorfilm! Die Western LAW AND ORDER (Edward L. Cahn) oder BILLY THE KID (King Vidor), die Komödie TROUBLE IN PARADISE (Lubitsch), das Musical LOVE ME TONIGHT (Rouben Mamoulian), der Gangsterfilm SCARFACE (Howard Hawks) - diese grossartigen Filme wurden alle in dieser Periode hergestellt. Viele der Regisseure waren jung und unverbraucht (sogar Lubitsch, seit 1917/18 beim Film, war noch relativ jung), andere wie Mamoulian waren eben erst vom Theater zum Film gestossen - aber: diese Leute waren nicht nur erfinderisch und sehr kreativ, sie hatten auch das grossartige neue Spielzeug 'talking pictures' erhalten. Sie versuchten Neues und machten Dinge, die das Publikum noch nie gesehen hatte - alles war frisch, deshalb ist es eine wunderbare Periode, in der sogar die ganz und gar unwichtigen Filme verschiedentlich herrliche Momente aufweisen. 1929 markierte den Uebergang mit vielen Experimenten (die manchmal schon um ihrer selbst willen faszinierend sind); 1930 hatte man gelernt, was mit Ton gemacht werden kann und was nicht - man begann aufzubauen und zu feilen: die technische Expertise wuchs. SON OF FRANKENSTEIN ist eine viel ausgereiftere Produktion als BRIDE OF FRANKENSTEIN drei vier Jahre früher - als Film allerdings ist er dennoch schlechter, weil ihm die Frische und die Kombination von Humor mit einem sehr persönlichen Regiestil fehlt.

Einen weiteren Höhepunkt des Horrorfilms - mit einem neuen, unterspielten approach - gab es ab 1942, mit all den subtilen, nicht gewalttätigen Horrorfilmen, wie CAT PEOPLE, I WALKED WITH A ZOMBIE, THE BODYSNATCHER aus der Val Lewton Produktion und Filmen wie DEAD OF NIGHT oder die herrliche amerikanische Geistergeschichte THE UNINVITED - sie haben diese Frische wieder, weil neue Regisseure Neues versuchten.

FILMBULLETIN: James Whale hat einen guten Ruf als Regisseur von Horrorfilmen ...

WILLIAM K. EVERSON: Whale war einer der wirklich grossen Regisseure, der noch immer nicht so anerkannt ist, wie er es verdiente - und nicht nur von Horrorfilmen! Er hatte nie das



FRANKENSTEIN (1931, James Whale; oben) ...um 1930 hatte man gelernt, was mit Ton gemacht werden kann und was nicht – man begann aufzubauen und zu feilen: die technische Expertise wuchs... THE MUMMY (1932 von Karl Freund, mit Boris Karloff)





... James Whale war einer der wirklich grossen Regisseure, der noch immer nicht so anerkannt ist, wie er es verdiente - nicht nur von Horrorfilmen, die allerdings zeigen, was er am besten konnte ... FRANKENSTEIN (1931 mit Boris Karloff)



Prestige eines Murnau oder Hitchcock, machte aber wahrscheinlich mehr mit den Filmen als beinahe jeder andere Regisseur. Whale kam vom Theater und versuchte (anders als Cukor und andere, die sehr geschmackvolle Adaptionen von Theaterstücken realisierten) Theater und Film auf ganz eigene Art zu verbinden - Film zum vollkommenen, endgültigen Theater werden zu lassen, allerdings mit der ganzen Grammatik des Films. Seine Kamera bewegt sich praktisch ständig, der Einsatz der Musik, der Schnitt ist perfekt, gleichzeitig aber sind seine Filme sehr theatralisch, und die Darsteller haben grosse dramatische Auftritte und Abgänge. Von 1929 (JOURNEY'S END) bis 1937 (THE ROAD BACK) experimentiert er fortwährend mit seiner Technik und baut sie aus. Ab 1937 ging es mit Whale aus verschiedenen Gründen bergab, aber die Anfangsjahre seiner Karriere waren geradezu unglaublich, und die Horrorfilme zeigen, was er am besten konnte, weil er da ohne Beschränkung alles auf die Leinwand werfen kann: nicht dass er disziplinlos wäre, aber er brauchte kein realistisches Milieu zu schaffen. Whales Filme erinnern immer daran: das ist nicht wirklich, das ist nicht das Leben, das ist eine Art Theater - eine hochklassische Art von Theater. Er fährt mit der Kamera oft 'durch' die Wände, so dass man das Gefühl einer völlig künstlichen Szene erhält, oder dreht eine Einstellung aus dem Innern eines Cheminees - eine in Wirklichkeit unmögliche Szene, aber ein netter Effekt und ein eindrückliches Bild. Wenn das Monster in FRANKENSTEIN geschaffen wird, setzt er Leute vor das Experiment fast wie ein Theaterpublikum.

Eigentlich sollte Robert Florey bei FRANKENSTEIN Regie führen, wurde aber vom Film genommen, was schade ist. Anderseits hat James Whale so grossartige Arbeit geleistet, dass man sich schwerlich vorstellen kann, Florey (der übrigens in Genf zum Film stiess) hätte es besser gemacht. Quasi als Kompensation wurde ihm MURDERS IN THE RUE MORGUE übertragen. Ein merkwürdiger, faszinierender, nicht völlig gelungener Film mit grossartigen Momenten, der 1932 gedreht aussieht, wie wenn er 1930 gedreht worden wäre. Ein amerikanischer Film, der - was hier in Europa interessant sein müsste - sehr deutlich von DAS KABINETT DES DR. CALIGARI beeinflusst wurde. Die Sets sind direkt nach CALIGARI, und sogar die Grundzüge des Plots richten sich mehr nach CALIGARI als nach Edgar Allan Poe.

Florey war ein wirklicher Meister im Herstellen von billigen Filmen, der in den 30er und 40er Jahren in Hollywood einige absolut wunderbare kleine B-Filme machte. Offensichtlich liebte er Filme und verwendete extrem grosse Sorgfalt darauf, das wenige Geld optimal auszugeben, gute Sets zu konstruieren, den richtigen Aufnahmewinkel zu finden und den richtigen Schnitt. Merkwürdigerweise gelang ihm das weniger gut, wenn

ihm mehr Geld zur Verfügung stand. Seine grösseren Filme, etwa THE DESERT SONG oder GOD IS MY CO-PILOT, wirken wie aufgeblasene kleine Filme, die kleinen aber wie erstklassige Produktionen. Bei THE BEAST WITH FIVE FINGERS (1946, mit Peter Lorre und Victor Francen) wollte Florey scheinbar etwas völlig anderes machen als die Warner Bros. Aber er hatte soviel Zeit auf das Projekt verwendet, dass er es dennoch realisierte. Hätte Florey den Film nach seinen Plänen herstellen können, wäre's wohl ein grossartiger Horrorfilm geworden - so wie er jetzt vorliegt, ist er immerhin interessant.

FILMBULLETIN: Welches sind die ganz raren Horrorfilme?

WILLIAM K. EVERSON: Weil die Horrorfilme so populär sind, werden sie sehr oft gezeigt, sobald man einen Film wiedergefunden hat. Vor wenigen Jahren noch hätte ich THE OLD DARK HOUSE von James Whale genannt, der lange Jahre als verloren galt. THE LADY AND THE MONSTER (1944 von George Sherman, die erste Version einer guten Geschichte nach "Donovan's Brain" von Curt Siodmak, die drei-, viermal verfilmt wurde) scheint in Europa völlig unbekannt zu sein, vermutlich weil der Vertrieb der Republic Film nicht so weit reicht wie derjenige der Major Companies. Als Film zwar überproduziert, weil die Republic sehr angestrengt versuchte, A-Filme zu drehen und Vera Ralston als grossen Star zu verkaufen, aber es ist schön, Stroheim wieder in einer angemessenen Rolle zu sehen. Sehr gut fotografiert von John Alton, einem brillanten Kameramann, aber unglücklicherweise inszeniert von einem Regisseur, der auf Action-Filme spezialisiert war: Der Film ist schnell und sehr effizient, hat aber wenig Atmosphäre.

MAD LOVE von Karl Freund mit Peter Lorre in der Hauptrolle, geschrieben von Hermann Mankiewicz - der auch für das Drehbuch von CITIZEN KANE zeichnet - wurde in Amerika sehr häufig gezeigt, weil die amerikanische Kritikerin Pauline Kael quasi auf den Film sprang, da Orson Welles' Make-up in CITIZEN KANE Lorres in MAD LOVE so gleiche, und jede Menge wichtiger Beziehungen zwischen den beiden Filmen fand, die ich alle nicht für sehr zutreffend halte. Vor zwanzig Jahren aber wurde MAD LOVE noch zu den verlorenen Filmen gerechnet, DR. JEKYIL AND MR. HYDE von Rouben Mamoulian ebenfalls. Jetzt gibt es kaum noch alte Horrorfilme, die verschollen sind. Der Film, der eine echte Entdeckung sein könnte, wenn er je gefunden wird, ist die 1925 er Version von THE BAT von Roland West. Es ist eine Art OLD-DARK-HOUSE-Film, von dem West - ein wunderbarer Regisseur mit einem ausgezeichneten visuellen Gefühl - 1931 das Remake THE BAT WHISPERS machte, der so hervorragend ist, dass man annehmen darf, der stumme sei superb.

FILMBULLETIN: Sehen Sie - auch wenn der Horrorfilm also kaum sehr streng als Genre zu definieren ist - dennoch stilistisch



THE BEAST WITH FIVE FINGERS (1946, mit Peter Lorre und Victor Francen) / Robert Florey (der übrigens in Genf zum Film stiess) wurde MURDERS IN THE RUE MORGUE übertragen: ein merkwürdiger, faszinierender Film mit guten Momenten (1932 unten)





Dreharbeiten zu DR.JEKYLL AND MR.HYDE (1932, Rouben Mamoulian) in den MGM-Studios

sche Gemeinsamkeiten?

WILLIAM K. EVERSON: Die klassischen Horrorfilme haben sowas wie einen übergreifenden gotischen Stil; die besten haben ihre Wurzeln im deutschen Stummfilm und viel von dessen Qualitäten. Das ist nicht weiter erstaunlich, denn sie wurden von Leuten wie etwa dem deutschen Kameramann Karl Freund gemacht, der bei uns in den USA auch als Regisseur arbeitete. Horrorfilme sind eher kurz, denn es ist schwierig, einen überzeugenden 'Terror' über lange Zeit aufrechtzuerhalten - die besten wie MYSTERY OF THE WAX MUSEUM (1932, Michael Curtiz), MURDERS IN THE RUE MORGUE (1932, Robert Florey) oder BRIDE OF FRANKENSTEIN (1935, James Whale) dauern zwischen einer Stunde und 75 Minuten. SON OF FRANKENSTEIN (1939, Rowland V. Lee) etwa überzeugt nicht, weil er fast 100 Minuten dauert. Trotz Gemeinsamkeiten im Stil kann die Behandlung der Stoffe allerdings recht unterschiedlich sein. Jacques Tourneurs CAT PEOPLE von 1942 und sein NIGHT OF THE DEMON (1958) haben zwar Gemeinsamkeiten im Plot, aber sie packen die Sache ganz verschieden an: der eine schürt beim Publikum den Verdacht, dass es Katzenmenschen gibt, spricht es aber nie offen aus, der Film beutet eher die Angst des Zuschauers aus, als dass er seine Neugierde befriedigt; der andere dagegen zeigt den Dämon sofort, und das Publikum ist damit dem Helden, der nicht glaubt, dass es den Dämon gibt, immer etwas voraus. Sogar der Ton wird unterschiedlich eingesetzt. In CAT PEOPLE führt er das Publikum in die Irre beziehungsweise zu neuen Vorstellungen, weil man oft etwas ganz anderes hört als sieht; in NIGHT OF THE DEMON hört man zwar, was man hören sollte, aber der Ton wird ziemlich unerwartet eingesetzt, beinahe um das Publikum zu schocken.

FILMBULLETIN: Gab's herausragende Drehbuchautoren des Genres? WILLIAM K. EVERSON: Herausragend würd' ich nicht sagen - sie lieferten Vorlagen, welche die notwendigen Zutaten enthalten, aber Kameramänner wie James Wong Howe oder Arthur Edson und Art Directors wie Anton Grot sind in der ersten Periode des Horrorfilms viel wichtiger. Es gab zwar gute Autoren wie John Balderston (der auch ein guter Theaterautor war), aber es machte kaum einen Unterschied, ob man einen guten oder schlechten Autor hatte, weil ein guter Regisseur, ein guter Kameramann, ein guter Art Director, ein guter Star den ganzen Film retten konnte. Die meisten Horrorfilme stehen oder fallen eigentlich mit ihrem visuellen Stil.

Wichtiger wird der Drehbuchautor in der Periode von 1940-45. Da gibt es Filme - nicht immer streng als Horrorfilme zu kategorisierende Filme wie THE UNINVITED - die extrem gut geschrieben sind. Und natürlich ist der Dialog nun nicht mehr so gleichförmig wie in der ersten Phase. In den alten Filmen

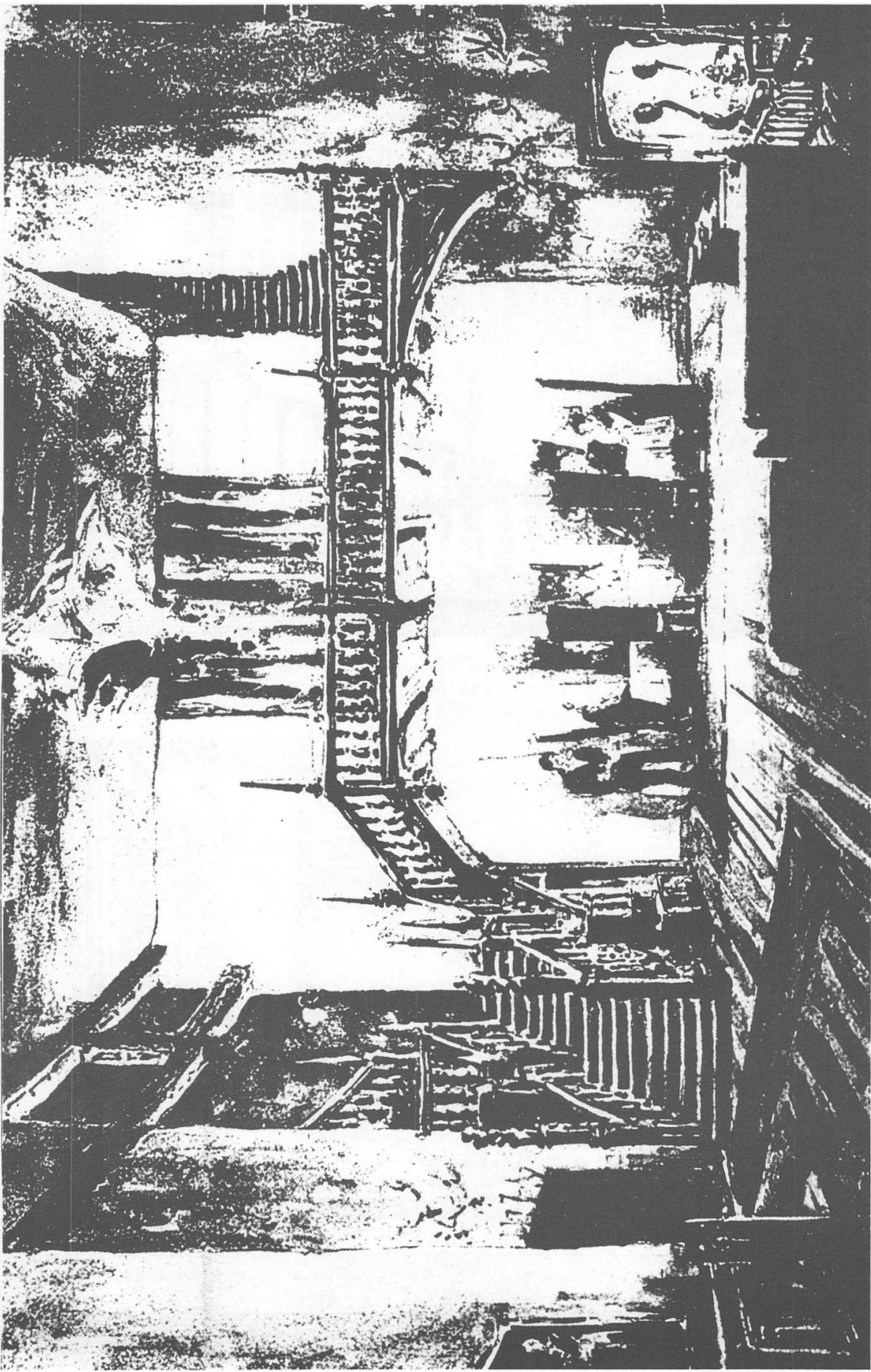
wie WHITE ZOMBIE und THE BLACK CAT waren die Dialoge ganz speziell auf Stars wie Karloff und Lugosi oder Attwil zugeschnitten, die sie zum Leben erweckten. DEAD OF NIGHT dagegen basiert auf Geschichten von H.G. Welles und wurde von Leuten wie Robert Hamer, Angus MacPhail (der für die Drehbücher einiger englischer Hitchcock-Filme zeichnete) geschrieben. NIGHT OF THE DEMON wiederum basiert auf dem Roman "The Runes" und entstand nach einem Drehbuch von Charles Bennett (ebenfalls ein bewährter Mitarbeiter Hitchcocks), das subtil gemacht ist und einen ausgefeilten, intelligenten Dialog aufweist. THE BODY SNATCHER ist einer der literarischsten Horrorfilme, die ich kenne - die Dialoge für Karloff und Henry Daniell sind superb und haben beinahe Oscar-Wilde-Qualität.

FILMBULLETIN: Gab es eine Produktionsfirma, die sich auf Horrorfilme spezialisierte?

WILLIAM K. EVERSON: Nun, Universal. Sie machten DRACULA, FRANKENSTEIN, THE MUMMY, MURDERS IN THE RUE MORGUE, WEREWOLF OF LONDON, THE INVISIBLE RAY, THE RAVEN und so viele andere. Bei Universal waren die Spezialisten: sie hatten Stars wie Lon Chaney (in der Stummfilmzeit, bevor er zur MGM ging), Boris Karloff und Bela Lugosi unter Vertrag, Darsteller wie Lionel Atwill und später Lon Chaney Jr., die dazu kamen, und Leute wie Karl Freund, der inszenierte oder fotografierte. Sie hatten dieselben Kameraleute und Art Directors, die an vielen Filmen arbeiteten, und sie hatten eine wunderbare Sammlung von Sets, welche sie neu dekorieren und immer wieder verwenden konnten - Universal machte bei weitem die poliertesten und erfolgreichsten Horrorfilme, aber es waren Massenprodukte. THE MUMMY, so grossartig er auch ist, ist beinahe ein Remake von DRACULA. Das Monster tritt an die Stelle des Vampirs, aber es ist im Grunde dieselbe Geschichte, sie hat sogar denselben Quasi-Doktor-Philosophen und dieselbe beinahe religiöse Opposition zwischen gut und böse. Die Universal-Filme gleichen sich alle: sie haben aber ein paar gute Leute in den Filmen und einen so wunderbar malerischen Stil, dass man ihnen das nicht wirklich verübelt.

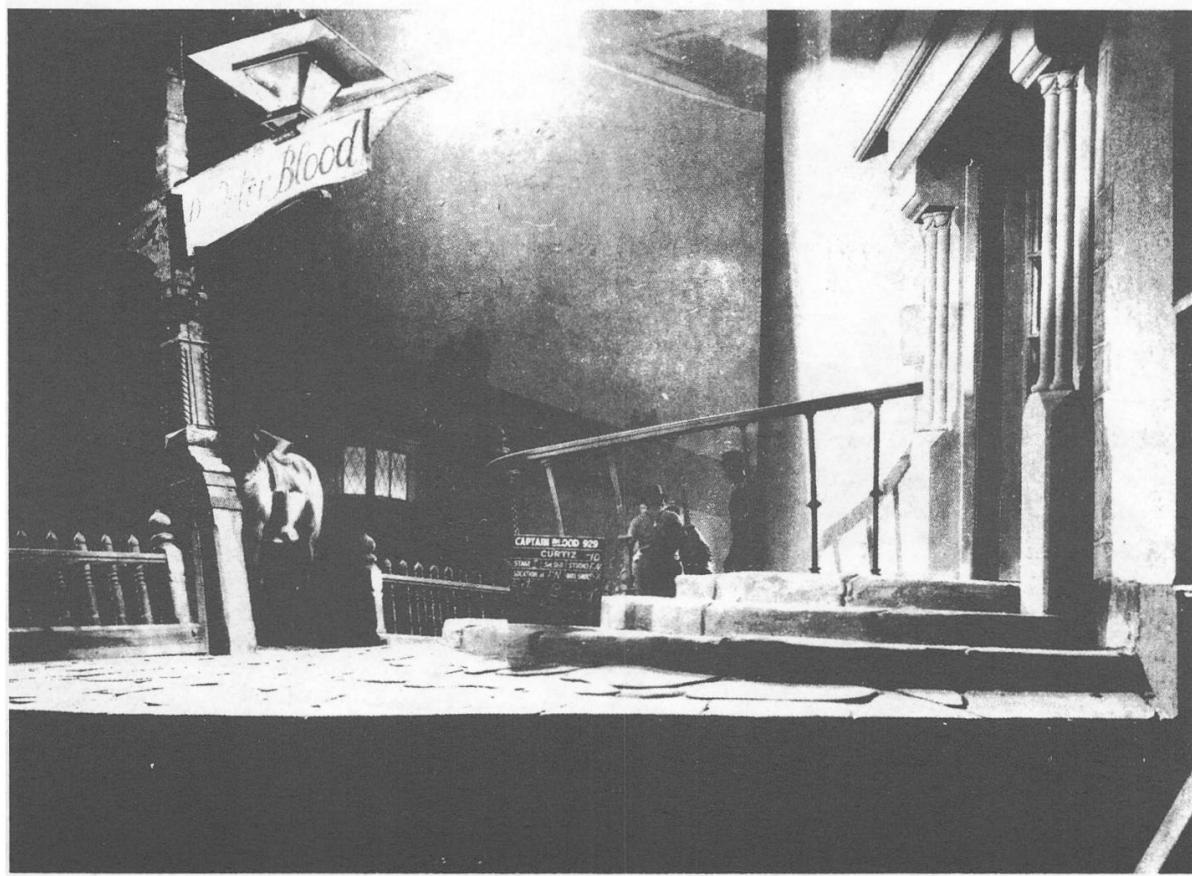
Obwohl Universal also die Nummer eins des Horrorfilms war, scheinen die besten Horrorfilme ausserhalb der Universal produziert worden zu sein. WHITE ZOMBIE, zwar ein ziemlich kroeder Film - stark beeinflusst durch VAMPYR von Carl Th. Dreyer - hat eben Individualität und kommt nicht mit zehn andern Filmen einher, wie es mit Universal-Filmen der Fall ist. Warner Brothers machte wenig Horrorfilme wie THE WALKING DEAD, THE BEAST WITH FIVE FINGERS oder MYSTERY OF THE WAX MUSEUM, aber die waren dann wirklich gut. MGM hat sich des Horrorfilms immer ein bisschen geschämt; sie machten sie mit Widerständen, weil sie verlangt wurden, besorgt, das glänzende MGM-Im-

Set design von Charles D. Hall zu THE OLD DARK HOUSE (1932 von James Whale)





Anton Grot kreierte mit den Sets den visuellen Stil der Filme, oft lange bevor ein Regisseur beigezogen wurde – wie Grot mit dem Raum arbeitet, ist schlicht genial! (Vergleich: Entwurf und Set zu CAPTAIN BLOOD, 1935 von Michael Curtiz)



mage der teuren Dekors nicht zu verraten.

Den stärksten Kontrast zu den eher aufwendigen Filmen der grossen Studios bilden wirkliche B-Filme wie STRANGLER OF THE SWAMP, der höchstens 20 000 Dollar gekostet haben dürfte (was auch 1945 schon sehr wenig für einen Spielfilm von 60 Minuten war) und vermutlich einer der billigsten Horrorfilme ist, die jemals gemacht wurden. PRC war eine der sehr kleinen Firmen, die ihre Filme in drei, vier Tagen abdrehten, die nur ganz kleine Sets und sehr wenige Talente involviert hatten. Interessant ist, wie viele gute Regisseure da tätig waren, Leute wie Edgar G. Ulmer und Frank Wisbar, die mit wirklich überhaupt nichts zum Arbeiten dank ihrem Einfallsreichtum fast persönliche und beinahe poetische Filme kreierten. Praktisch der ganze STRANGLER OF THE SWAMP - im wesentlichen eine Art Remake seines FAEHRMANN MARIA, den Frank Wisbar 1936 noch in Deutschland gemacht hatte und der eher eine Fantasie, eine Art Kombination von DER MÜDE TOD von Fritz Lang und ORPHEE von Jean Cocteau, aber sicherlich kein Horrorfilm ist -, wurde in einigen wenigen Sets gedreht; das Raumgefühl wurde allein durch häufigen Wechsel der Aufnahmewinkel im gleichen Set und die gemalten Hintergründe vorgetäuscht, sogar gemalte Bäume im Set wurden verwendet, um den Aufnahmen mehr Tiefe zu geben, und es ist erstaunlich, was Wisbar mit diesen Mitteln zustande brachte.

FILMBULLETIN: Stichwort visueller Stil, Lichtführung.

WILLIAM K.EVERSON: Das variiert mit dem Studio. Anton Grot etwa, der bei Warner Bros. die Dekors entwarf, kreierte mit den Sets den visuellen Stil der Filme, oft lange bevor ein Regisseur beigezogen wurde, so dass vielfach seine Vision (nicht nur bei den Horrorfilmen) die Warner-Filme bestimmt, ob das nun MYSTERY OF THE WAX MUSEUM, LITTLE CAESAR, DR. X, THE SEA HAWK oder MILDRED PIERCE ist. Michael Curtiz, zwar ein sehr guter Regisseur, erhielt viel Lob für den visuellen Stil seiner Filme, das in Wirklichkeit Anton Grot zustände. Nicht dass es wichtig ist, aber zu beweisen wäre es leicht, man braucht nur zu den Stummfilmen zurückzugehen, die Grot, bevor er für Curtiz tätig war, für DeMille machte, die exakt denselben visuellen Stil aufweisen. Wie Grot mit dem Raum arbeitet, ist schlicht genial. Um etwa die perfekte Vorstellung einer Gefängniszelle zu erzeugen, genügt ihm ein leerer Raum mit ein paar Stäbe im Vordergrund. Der Hauptset in MYSTERY OF THE WAX MUSEUM besteht aus Laufsteg, dem Kessel mit dem siedenden Wachs und sehr viel leerem Raum. Die Lichtführung wird hier selbstverständlich so entworfen, dass so viel wie möglich im Dunkeln bleibt, um den Mangel an Details und Props zu verdecken; die Lichter werden auf den Laufsteg und den blubbernden Wachs gesetzt, damit man sieht, was man

auch sehen soll.

Bei Universal andererseits gab es sehr ausgetüftelte Sets, die dann auch gezeigt sein wollten. Die Lichtführung bei Universal ist tendenziell reicher, freundlicher und heller, aber nicht gerade sehr atmosphärisch - jede Einstellung ist so sauber ausgeleuchtet, dass weniger Horrorstimmung aufkommt.

FILMBULLETIN: Art direction?

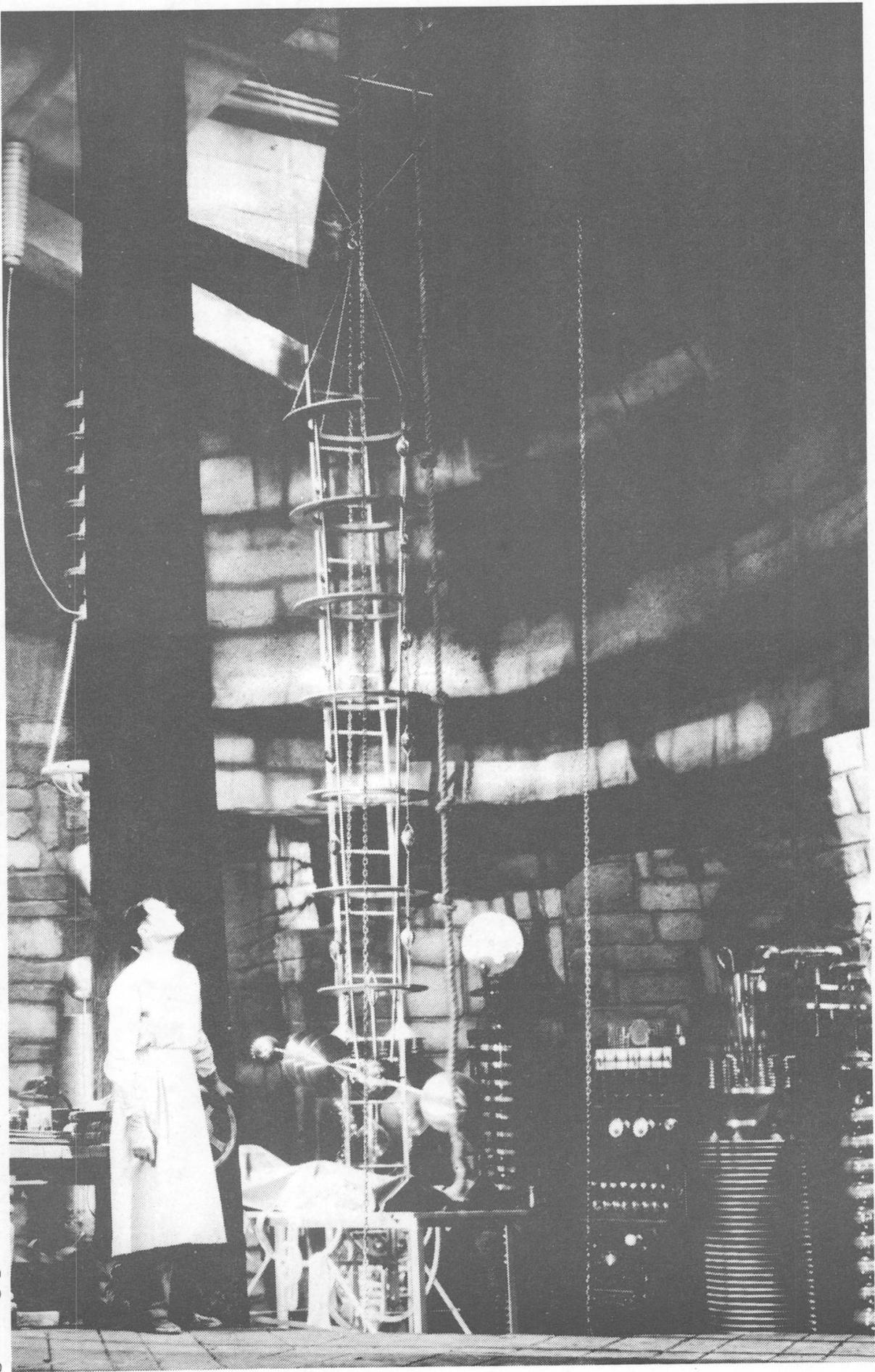
WILLIAM K. EVERSON: Universals Art direction hatte ihre grossartigen Sets jahrelang herumstehen. Sie zerstörten den PHANTOM-OF-THE-OPERA-Set nie, er war immer da, um, sehr grosszügig neudekoriert, wiederverwendet zu werden. Die Krypten, die sie für DRACULA bauten, nutzten sie wieder für FRANKENSTEIN und viele andere Filme.

Für THE BLACK CAT (1934) von Edgar E. Ulmer, mit Karloff und Lugosi - ein eigenartiger alter B-Film, interessant in seiner Literarität und seinen Sets, aber kein echter Horrorfilm -, der nach einem völlig anderen Design verlangte, weil er weitgehend in einem verdreht modernistischen Haus in den Karpaten handelt, wurden eigenständige Dekors entworfen und fast wie ein Film Noir ausgeleuchtet - aber das war ein Einzelfall. Meist war die Universal Art direction wie auch die Kameraarbeit durchgehend standardisiert. Es lag wirklich am Regisseur, aus der allgemein gespenstischen Atmosphäre noch etwas Zusätzliches herauszuholen. Es ist die Kameraarbeit und die Inszenierung, die THE INVISIBLE RAY das gotische Aussehen gibt, verwendet wurden die Standard-Sets.

FILMBULLETIN: Welche Rolle spielt die Farbe im Horrorfilm?

WILLIAM K. EVERSON: Bei den frühen Warner-Filmen wie DR. X und MYSTERY OF THE WAX MUSEUM ist sie sehr effektiv, weil sie nicht realistisch war. Man arbeitete noch mit einem Zweifarben-Technicolor-System, das aber nur im Horrorfilm und im Musical verwendet wurde, weil die Produzenten dachten, das seien die Fantasiefilme, die das auch vertragen könnten. Bis um 1937, als das Zweifarben zu einem Dreifarben-System weiterentwickelt war, das eine viel realistischere Farbwiedergabe ermöglichte, versuchten sie nie, zeitgenössische Grossstadtgeschichten wie NOTHING SACRED oder A STAR IS BORN in Farbe zu drehen. Aber in MYSTERY OF THE WAX MUSEUM, der mit allen diesen Wachsfiguren ohnehin ein sehr unrealer Film ist, macht sich diese Farbe sehr gut. Die grosse Action-Szene, wo das Wachsmuseum brennt, all die Wachsfiguren schmelzen und ihre Farben zerfliessen, ist recht schauderlich. Aehnliches gilt für DR.X. (von dem allerdings keine Farbkopien in Umlauf sind). Ansonsten macht Farbe spätere Horrorfilme wie DOCTOR CYCLOPS (1940, Ernst B. Schoedsack - ein weiterer Verrückter-Doktor-Film) zu freundlich, so dass kein echtes Gefühl von Bedrohung aufkommen will. Der spätere Terence-Fisher-Film THE

Universals Art direction hatte ihre grossartigen Sets jahrelang herumstehen, um, grosszügig neudekoriert, wiederverwendet zu werden ('Krypté' FRANKENSTEIN)





...leider ist es so leicht, hinter die Tricks der Cutter zu kommen: sie wissen, was für die grosse Mehrheit des Publikums funktioniert und deshalb durchaus genügt... ('Schnittfolge' aus THE BRIDE OF FRANKENSTEIN, 1935, James Whale)



DEVIL RIDES OUT setzt die Farbe so beiläufig ein, dass er ebensogut schwarz/weiss sein könnte, aber da arbeitet die Farbe wenigstens nicht gegen den Film. Ich ziehe Horrorfilme in schwarz/weiss vor, wenn es nicht sehr stilisierte Farben sind.

FILMBULLETIN: Gibt es Montagetechniken des Horrorfilms?

WILLIAM K.EVERSON: Einige der besten Regisseure von Horrorfilmen waren Cutter, bevor sie Filme inszenierten, Robert Wise zum Beispiel. Seine Filme, ob nun THE CURSE OF THE CAT PEOPLE, THE BODY SNATCHER, THE HAUNTING oder AUDREY ROSE, sind hervorragend montiert.

Leider ist es so leicht, hinter die Tricks der Cutter zu kommen. Sie wissen, was funktioniert, und machen in den meisten neuen Filmen genau das, was man erwartet. In THE FOG von John Carpenter zum Beispiel ist eigentlich jeder Schnitt von jedem, der Filme kennt und studiert hat, voraussagbar. Wenn die rechte Seite der Leinwand völlig dunkel, die linke hell ist und sich jemand auf die dunkle Seite zubewegt, weiß man, dass etwas passieren wird, dass eine Hand aus dem Dunklen kommt oder so. Zugegeben, 90% der Zuschauer lassen sich dennoch überraschen, aber gute Leute wie Whale und Wise wissen, was intelligente Zuschauer erwarten, und machen es anders. In THE BODY SNATCHER sucht der Held den Bösewicht Boris Karloff in der Nacht in einem Stall und wird durch ein Pferd verblüfft, das schnaubt. Es ist logisch, dass ein Pferd im Stall steht und schnaubt; es ist nichts Ungewöhnliches an dieser Situation: es ist die Art, wie die Einstellung geschnitten ist - normalerweise würde das Pferd plötzlich seinen Kopf ins Bild werfen und schnauben. In diesem Fall aber tappt der Held sehr beiläufig im Dunkeln ins Pferd, das dann schnaubt. Das Publikum erwartet den Schock also nicht, wenn der Ton des Schnaubens kommt. Gute Regisseure finden solche Effekte, wenn sie nicht mit orthodoxen Mitteln gestalten. Leider wird aber sehr wenig in dieser Richtung gemacht, weil es soviel einfacher ist, das Naheliegende zu realisieren, von dem man weiß, dass es für die grosse Mehrheit des Publikums durchaus funktioniert und deshalb genügt.

Die Fragen an William K.Everson stellte Walt R.Vian

WILLIAM K.EVERSON, der renommierte Filmhistoriker und Filmsammler wurde 1929 in England geboren. Er lebt und arbeitet seit 1950 in New York. Seine Privatsammlung von Filmen, die in seinem Appartement gelagert sind umfasst über 5 000 Titel. William K.Everson ist heute Dozent für Filmgeschichte an der New York University und an der New School of Visual Arts in New York sowie Co-Direktor des Filmfestivals von Telluride (Colorado).

BUCHHINWEIS: Das Buch "Classics of the Horror Film" von William K.Everson ist 1980 unter dem Titel "Klassiker des Horrorfilms" im Rahmen der Citadel-Filmbücher bei Goldmann auch auf deutsch erschienen.