

Das Dokument des Grauens
Eine Chronik des Horrorfilms

Ralf Range

vorläufige Version, 15. Oktober 2003

Kapitel 24

Das Wachsfigurenkabinett (1924)

Mit **Das Wachsfigurenkabinett (1924)**¹ lieferte Paul Leni einen wegweisenden Film ab. Gruselfilme, welche in Wachsfigurenkabinetten spielen, ziehen sich durch die Geschichte des Horrorfilms wie ein roter Faden. Alle paar Jahre taucht einer auf und alle lassen sich auf Lenis Film zurückführen. Dies allein wäre schon Grund genug, den Film einer näheren Betrachtung zu unterziehen, doch glücklicherweise bietet der Film eine Qualität, welche ihn auch unabhängig von seiner historischen Relevanz interessant macht. Und auch die Besetzung ist attraktiv. Heute würde man einen solchen Film als Starvehikel bezeichnen. In den Rollen der in Wachs modellierten Persönlichkeiten sehen wir Emil Jannings und die durch **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** berühmt gewordenen Schauspieler Conrad Veidt und Werner Krauss. Die Hauptrolle wird durch Wilhelm Dieterle verkörpert, welcher späterhin wie der größte Teil der deutschen Filmelite in die USA emigrierte und dort unter dem Namen William Dieterle Triumphe als Regisseur von Filmen wie **The Hunchback of Notre Dame (1939)**, *The Accused (1949)*, *Dark City (1950)* oder *The Turning Point (1952)* feierte. Das Skript stammt von Henrik Galeen, der Ikone des deutschen Gruselfilms der Stummfilmzeit und dem wir auch bereits als Autor von **Der Golem: Wie er in die Welt kam (1920)** und **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** begegneten. Der Regisseur Paul Leni stand während seines Lebens stets im Schatten von Friedrich Wilhelm Murnau und auch sein früher Tod durch eine Blutvergiftung im Jahr 1929 stand einer vergleichbaren Legendenbildung um seine Person und sein Schaffen im Weg. Inzwischen gilt er als einer der großen Meister des deutschstämmigen Films.

Und nebenbei ist **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** auch der erste Horrorfilm, in welchem ein Serienmörder auftaucht. Hier handelt es sich erwartungsgemäß um Jack the Ripper. Er wird hier zwar nicht namentlich genannt, sondern als *Springer Jack* bezeichnet, aber der reale Ripper ist ohne Abstriche erkennbar. Seinen allerersten Auftritt in einem Film hatte er als Randfigur in der Slapstick-Komödie *Farmer Spudd and His Missus Take A Trip to Town (1915)*, doch in Bezug auf den Horrorfilm ist dieses Gastspiel nicht weiter nennenswert. Jack the Ripper diente hier nur als Lachnummer und wurde nicht als Schrecken verbreitender Mörder dargestellt. Daß dies in **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** der Fall war, ist jedoch beileibe kein Zufall. Im Gegenteil, das ist das Ende einer historischen Entwicklung.

Bis ins 19. Jahrhundert hinein waren öffentliche Hinrichtungen stets ein Publikumsmagnet. Seien es die Auftritte zum Tode Verurteilter in den Arenen des antiken Roms, Hinrichtungen von Verurteilten im Mittelalter durch das Schwert, den Galgen oder auch kreativere Art und Weise, Hexenverbrennungen oder auch die große Abrechnung mit der adligen Eli-

¹Das Wachsfigurenkabinett, aka **Three Wax Man**, aka **Waxworks**, aka **Three Wax Works** (*Neptune, Deutschland 1924, Regie: Paul Leni, Leo Birinski, Drehbuch: Henrik Galeen, Kamera: Helmar Lerski, Darsteller: Wilhelm Dieterle, Olga Belajeff, John Gottowt, Emil Jannings, Conrad Veidt, Werner Krauss, Laufzeit: ca. 83 Minuten*)

te im Zuge der französischen Revolution - die Exekutionen waren eine große Attraktion. Doch da Gesellschaften sich verändern, wurden sie immer seltener. An der Faszination der Masse durch den Tod änderte der gesellschaftliche Wandel nichts. Eine Maskenbildnerin aus Straßburg mit dem Namen Marie Grosholtz brachte einen Stein ins Rollen, als sie im Zuge der Hinrichtungen am Ende der französischen Revolution die Friedhöfe nach Totenmasken prominenter Opfer der Guillotine absuchte und diese dann benutzte, um die Gesichter der Getöteten in Wachs abzubilden. Diese Wachsköpfe wurden dann im Rahmen einer Ausstellung von den Revolutionären ausgestellt. Dieser nach Maries verstorbenem Gatten benannte *Salon de Curtius* legte den Grundstein für die Wachsfigurenkabinette, wie man sie heute kennt.

Nach der Revolution sorgten die napoleonischen Kriege für Nachschub an Motiven für den Salon. Und die Wachsfiguren waren beim Volk beliebt und gut besucht. Doch 1802, nach dem Frieden von Amiens, stagnierte das Geschäft mangels Aktualität der dargestellten Personen zunehmend. Marie packte ihre Koffer und reiste nach England. Inzwischen erneut verheiratet, eröffnete sie dort ihre Galerie der Persönlichkeiten unter ihrem neuen Nachnamen - Madame Tussauds Wachsfigurenkabinett. Nach langjähriger Wanderschaft durch England, Schottland und auch Irland ließ sich Madame Tussaud am Rande eines Marktes in der Londoner Baker Street nieder. Und das Publikum stand fortan Schlange, um die Bildnisse historischer Persönlichkeiten und, ab dem Jahr 1837, die Nachbildung von Königin Viktoria nebst ihres Thronsaales zu sehen.



Einst als Souvenir erhältlich: ein Modell der Guillotine aus dem Chamber of Horrors

zösischen Oberschicht schnitt. Eine Replik der Guillotine wurde mit dieser Klinge versehen und im *Separate Room* neben den Antlitzen ihrer Opfer ausgestellt. Es dauerte nicht lange, bis hierdurch in einer Zeitung die Bezeichnung *Chamber of Horrors* aufkam. Und so sehr sich Marie bis zu ihrem Tod gegen diesen Namen wehrte, sie wurde ihn nie mehr los.

Ihre Söhne witterten daraufhin eine weitere Einnahmequelle. Der Höhepunkt war im Jahr 1890 erreicht, als die Mörderin Mrs. Pearcey zum Tode verurteilt wurde. John Theodore Tussaud, Leiter der Herstellung der Wachsfiguren, schuf in aller Eile ein Bildnis Mrs. Pearceys und drapierte sie im Kabinett, umgeben von Gegenständen aus dem Besitz der Mörderin. Die Hinrichtungen waren seit 1868 nicht mehr öffentlich, sondern fanden im

Madame Tussaud blieb ihren Ursprüngen jedoch stets treu und faszinierte ihre Besucher auch weiterhin mit Geschichten des Todes. Anno 1822, die Ausstellung legte gerade Station in Manchester ein, eröffnete sie den *Peculiarity Room*, der später in *Separate Room* umbenannt wurde. Vor dem geheimnisvoll das Innere verhüllenden Vorhang war der Hinweis angebracht, daß es nicht ratsam für Damen sei, den Raum zu betreten. Ursprünglich hatte dieser Raum nur den Zweck, die moralischen und politischen Gefühle des vorwiegend englischen Publikums nicht zu verletzen, denn man mochte es nicht, Persönlichkeiten aus der französischen Revolution, allen voran Robespierre, Seite an Seite mit dem englischen Adel aufgereiht zu sehen. Frankreich war nunmal nicht sehr beliebt im englischen Königreich. Doch dies änderte sich schlagartig im Jahr 1846, als Maries Sohn es schaffte, das originale Fallbeil der Guillotine aufzutreiben, welches einst durch die Hälse der verhassten fran-

Hof der Gefängnisse statt. Mit dem Effekt, daß am Tag der Hinrichtung der Mörderin, welche am 24. Oktober dabei erwischt worden war, wie sie einen mit zwei Leichen beladenen Kinderwagen mehrere Meilen durch die Straßen von Kentish Town schob, die ungeheure Schar von 31.000 Menschen vor dem Eingang des Wachsfigurenkabinetts um Einlaß beehrte.

Mrs. Pearcey stand damals auch kurzzeitig unter dem Verdacht, Jack the Ripper zu sein. Wie eigentlich jeder mehrfache Mörder, welcher in diesen Jahren und den Jahren darauf überführt wurde. Doch Jack the Ripper stand zu diesem Zeitpunkt nicht im Wachsfigurenkabinett der Madame Tussaud. Dies hatte bereits ein fahrender Gaukler übernommen, welcher eine qualitativ minderwertigere Wachsfigur des Rippers bereits ausstellte und sich bereits eine goldene Nase verdiente, nachdem der Ripper erst sein zweites Opfer ermordet hatte. In Madame Tussauds Kabinett hielten späterhin Bildnisse der wichtigsten als Jack the Ripper verdächtigten Personen Einzug und verblieben dort bis ins Jahr 1960. Inzwischen ist das *Chamber of Horrors* jedoch größtenteils nicht mehr vorhanden. Dessen Funktion übernahm *The London Dungeon*, ein Wachsfigurenkabinett in der direkt südlich der Tower Bridge gelegenen Tooley Street². Die älteste direkte Verbindung zwischen Jack the Ripper und dem Wachsfigurenkabinett findet sich in der Kriminalgeschichte *The Lodger* von Marie Belloc Lowndes aus dem Jahr 1911. In diesem Klassiker der Kriminalliteratur wird die junge Daisy von Mr. Sleuth, welcher im Verdacht steht, der an Jack the Ripper angelehnte Mörder zu sein, in Madame Tussauds Chamber of Horrors eingeladen. Ein Jahrzehnt später hegte der deutsche Filmemacher Paul Leni eine ähnliche Assoziation, nämlich jene eines Jack the Ripper als Wachsfigur. Dies war einer der Auslöser für die Idee Paul Lenis, welche in **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** endete.

Das Wachsfigurenkabinett (1924) ist ein Episodenfilm in der Art von Fritz Langs **Der müde Tod (1921)**. Er ist konzeptionell baugleich: es gibt eine Rahmenhandlung und insgesamt drei Episoden, welche durch den Rahmen zu einem stimmigen Gesamtbild verbunden werden. Fritz Lang hatte mit **Der müde Tod (1921)** hier ein ausgereiftes Konzept umgesetzt, welches von Paul Leni und Henrik Galeen nur insofern abgewandelt wurde, daß die Rahmenhandlung nur noch einen kleinen Teil des Films abdeckt und nicht wie bei **Der müde Tod (1921)** fast die Hälfte der gesamten Laufzeit. Der Stand der Entwicklung des äußeren dramaturgischen Aufbaus von Episodenfilmen war durch diese kleine Änderung bei **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** bereits optimal und das Konzept einer knappen Rahmenhandlung mit drei Episoden hat sich seitdem als Standard etabliert. Es gibt mehr Filme, welche diese Struktur nachahmen als solche, welche es nicht tun - hin und wieder sogar im großen Stil in Form von aus in sich geschlossenen Filmen bestehenden Trilogien. Im Fall von **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** war diese Dreiteilung jedoch ursprünglich überhaupt nicht beabsichtigt, sondern eine Folge eines zu knappen Budgets. Eine Episode über den Räuberhauptmann Rinaldo Rinaldini wurde gestrichen. Dies ist auffällig und auch etwas befremdlich, denn Rinaldini ist in der Riege der Wachsfiguren zu sehen. Anhand seiner schwarzen, spitzen Hutes gut zu erkennen, steht er in der Gegend herum, wird jedoch als einziger im weiteren Verlauf des Films nicht erwähnt. Dies macht **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** nicht gerade besser. Aber zum Glück ist dieser Sachverhalt zwar auffällig, schadet dem Genuß des Films jedoch nicht.

So weit, so gut. Vorhang auf.

²*The London Dungeon* war lange Zeit ein Mekka von Liebhabern des Makabren. Von der Ausstellung von Folterwerkzeugen über Darstellungen der Beulenpest bis hin zu nachgestellten Exekutionen und natürlich auch den Morden Jack the Rippers widmete sich dieses Kabinett jener Seite von London, welche nicht in Reiseführern angepriesen wird. Im Laufe der 90er Jahre verkam *The London Dungeon* jedoch auf Kosten der expliziten Wachsfiguren zunehmend zu einer gesichtslosen und geisterbahnähnlichen Attraktion für die ganze Familie.



Der Besitzer des Panoptikums und dessen Tochter zeigen dem Poeten die Wachsfiguren

Ein junger, namenloser Poet, gespielt von Wilhelm Dieterle, läuft über einen Jahrmarkt. Er ist auf der Suche nach einem Wachsfigurenkabinett, denn in einer Zeitung war von diesem eine Stellenanzeige aufgegeben. Dessen Betreiber sucht einen phantasievollen Autoren, welcher den ausgestellten Wachsfiguren zu etwas mehr Publikumswirksamkeit verhilft, indem er Geschichten um sie spinnt. Da ist Springer Jack, der umheimliche Mörder. Iwan der Schreckliche, der russische Zar, ist ebenfalls ausgestellt. Und zu guter Letzt wäre da noch Harun-al-Raschid, der Kalif von Bagdad. Bei Harun-al-Raschid ist ein klei-

nes Malheur passiert, sein rechter Arm ist abgebrochen. Der Poet soll dies durch seine Geschichte natürlich kaschieren. Der Poet denkt kurz nach und hat eine Idee zu einer Geschichte, welche erzählt, wie der Kalif seinen Arm verlor. Er macht sich an die Arbeit, sehr zur Freude des Besitzers des Kabinetts und dessen Tochter, welche dem Poeten schon seit der ersten Sekunde schöne Augen macht.

Die erste Episode handelt erwartungsgemäß von der Wachsfigur Harun-al-Raschids. Es gibt eine kurze Einleitung in Form der ersten durch den Poeten niedergeschriebenen Worte. Harun-al-Raschid, der Kalif von Bagdad, sei der am meisten der Liebe und der Intrige verbundene Herrscher seiner Zeit gewesen, schreibt er. Nichts habe er so sehr gehasst wie Eintönigkeit, weshalb er für jeden Tag des Jahres eine andere Ehefrau habe. Aber keine von ihnen sei so schön gewesen wie Sarah, das Weib des Bäckers Assad. Da es zwischen dem Poeten und der Tochter seines Auftraggebers bereits funkt, gestaltet der Poet Sarah nach seiner neuen Flamme und sieht sich selbst in der Rolle ihres Mannes Assad. Dementsprechend sind Wilhelm Dieterle und die Darstellerin Olga Belajeff nun auch innerhalb der Episoden zu sehen. Dies ist ein weiteres Element, welches von **Der müde Tod (1921)** übernommen wurde. Assad und Sarah sind jedenfalls aufs Heftigste ineinander verliebte Turteltäubchen. Der Kalif Harun-al-Raschid hingegen ist ein typischer Herrscher aus *1001 Nacht*, behäbig, fett und geschwängert mit Macht und einem gehörigen Maß an Dekadenz. Dargestellt wird er von Emil Jannings.



Assad himmelt seine Sarah an, während er den Teig knetet

Als Harun-al-Raschid nach einer verlorenen Schachpartie wieder einmal richtig schlecht gelaunt ist, ist Assad in seiner unterhalb des Kalifenpalastes gelegenen Bäckerei damit beschäftigt, Leckereien für seine Liebste zu backen. Dummerweise treibt der Wind den Rauch von Assads Ofen zu dem Kalifen und nebelt diesen gehörig ein. Erbost befiehlt Harun-al-Raschid seinem Wesir, den Urheber des Qualms zu töten. Dieser macht sich mit seinen Schergen auf den Weg.

Nun folgt eine interessante Szene. Leni zeigt wieder die Bäckerei, mit Assad bei der Arbeit und Sarah, welche ihren Assad bei seiner Arbeit durch ein Fenster beobachtet und ihn dabei anhimmelt. Die nun folgenden Einstellungen zeigen versteckten, aber definitiven Sex. Assad steht bei seiner Schüssel voll Teig und knetet und knetet und knetet ... und Sarah sieht dabei nicht nur zu,

sondern legt Reaktionen an den Tag, als ob Assad sie kneten würde und nicht nur die Masse aus Mehl und Wasser. Schnitt zurück auf Assad, der sein Gesicht während der Tätigkeit entzückt gen Himmel richtet und die Augen kreisen läßt ... man hört die Luft förmlich knistern.

Der Wesir erblickt die Schöne und ist von ihr begeistert. Er verschont deshalb Assad, welcher sich des geschärften Schwertes, welches beinahe seinen Kopf absäbelte, überhaupt nicht bewußt ist. Assad ist lediglich von Eifersucht und Angst gesteuert, denn der kurze Flirt zwischen dem Wesir und Sarah entging ihm nicht. Und derartiges verheißt nichts Gutes, denn dem Kalifen eilt schließlich der Ruf als großer Weiberheld voraus.

Assads düstere Vorahnungen werden wahr. Harun-al-Raschid beschließt, sich verkleidet unter das Volk zu mischen und mit der schönen Bäckersfrau anzubandeln. Assad wiederum versucht, seine Liebe zu seiner Frau zu beweisen und beschließt, für sie einen magischen Ring des Kalifen zu stehlen, welcher alle Wünsche erfüllen soll. Er ahnt jedoch nicht, daß Harun-al-Raschid bei Abwesenheit immer eine Atrappe seiner selbst in sein Bett legt und Assad wird sich der Situation auch nicht bewußt, als er an diesem Bett steht und sein Schwert hebt, um Harun-al-Raschids Arm abzutrennen ...

Diese erste Episode kommt nicht mit dem Horrorgenre in Berührung. Man könnte lediglich die Szene, in welcher Assad dem vermeintlichen Kalifen den Arm abhackt, zu Rate ziehen. Aber hier droht man bereits, den Horror zu sehr zu betonen. Nein, nein, nein ... wir haben es hier lediglich mit einer leichtfüßigen erotischen Komödie zu tun, welche mit einigen Ingredienzen aus der Welt des Abenteuerfilms gewürzt wurde. Die Komödie wird ab der Stelle offensichtlich, in welcher sich Harun-al-Raschid im Hause des Bäckers an dessen Frau ranmacht und sich bei der Heimkehr Assads in einem rußverschmierten Ofen versteckt. An Abenteuerfilme, vor allem an *The Thief of Bagdad* (1924), fühlt man sich vor allem bei der halsbrecherischen Flucht Assads aus dem Kalifenpalast erinnert. Wobei diese Ähnlichkeit jedoch nicht zufällig ist - **Das Wachsfigurenkabinett** (1924) ist neben **Der müde Tod** (1921) ein weiterer Film, welcher von Douglas Fairbanks für den unter der Regie von Raoul Walsh entstandenen *The Thief of Bagdad* (1924) geplündert wurde. Was bei dieser ersten Episode von **Das Wachsfigurenkabinett** (1924) jedoch wirklich ins Auge sticht und sie auch für reine Horrorfetischisten interessant macht, sind die Kulissen des Films. Bereits wenige Einstellungen nach dem Beginn der Episode um Harun-al-Raschid drängen sich Assoziationen zu **Das Cabinet des Dr. Caligari** (1919) und **Der Golem: Wie er in die Welt kam** (1920) auf. Diese beiden Wegbereiter des Horrors waren die Vorbilder für die Optik dieses Films. Einzelne Bildelemente wie das Haus des Bäckers oder der Wall, welcher den Palast des Kalifen umgibt, sind plastischer Natur, also wirklich im Studio gebaut. Sie sind vollkommen unreal, wie aus einem Comic entsprungen und orientieren sich auffällig an den Bauten, wie wir sie aus **Der Golem: Wie er in die Welt kam** (1920) bereits kennen. Sie sind groß, klobig, sehr schlicht, aber auch expressionistisch und schräg. Die Details und die gemalten Hintergründe hingegen erscheinen wie aus **Das Cabinet des Dr. Caligari** (1919) entliehen. Sie sind extrem überbetont, ja schon beinahe entstellt und spielen mit harten Kontrasten, schrägen Winkeln und klaren Linien. Das Haus des Bäckers ist hier das geeignetste Beispiel: ein in *Golem*-Manier wuchtiges und rundliches Gemäuer, die wenigen angebrachten Verzierungen und Applikationen wie der



Harun-al-Raschid kommt Sarah näher

Brotfen, die Eingangstür und das Fenster sind jedoch caligaresk. Darüber thront der unwahrscheinlich lange und sich im Zickzack in die Höhe schlängelnde Schornstein, welcher die plakative Darstellung aus Wienes Film und die Räumlichkeit des Films von Wegener gleichermaßen in sich vereint. Und diese Symbiose erscheint auch nicht als das Werk eines künstlerischen Plagiators, wie man vielleicht vermuten mag, sondern es handelt sich um eine glaubhafte Verschmelzung zweier Stile, eine in sich homogene Weiterentwicklung. Für mich stellte **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** immer den Film dar, bei welchem der Expressionismus im Film seine endgültige künstlerische Reife erreichte. Und das nicht nur, weil die Bauten dieses Films jenem Bild am nächsten kommen, welches vor dem geistigen Auge erscheint, wenn man sich heute ein windschiefes Hexenhäuschen vorstellt. Nein, mit **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** waren die Elemente des Expressionismus auf dem Stand, welcher von den Amerikanern kopiert wurde und sich über viele Jahre auf den Leinwänden hielt. Auch dann noch, als die Größen des deutschen Films wie Leni, Murnau, Fritz Lang oder auch Karl Freund schon lange in die USA ausgewandert waren und das deutsche Kino des aufkeimenden Dritten Reiches sich plötzlich in einer äußerst schmerzhaften Grätsche wiederfand und das expressionistische Kino in Europa vorrangig wie ein Relikt erschien. Einer der bekannteren amerikanischen Horrorfilme, welche sich noch ausgiebig am Expressionismus labten, ist zum Beispiel **Son of Frankenstein (1939)** mit Basil Rathbone, Boris Karloff und Bela Lugosi. Also, auch wenn diese erste Episode inhaltlich mit Horror nichts am Hut hat, ist sie stilistisch durchaus von Relevanz. Der Rest des gesamten Films natürlich auch, aber in den anderen Episoden stehen die Bauten mehr im Hintergrund und sind weniger auffällig.

Bei den darstellerischen Leistungen dominiert Emil Jannings. Wilhelm Dieterle passt zwar gut in die Rolle des Assad - mit seinem sowieso recht grobschlächtigen Äußeren verkörpert er die Mischung aus unbeholfenem, zärtlichen Ehemann und gleichzeitig etwas tumben und hirnlosen Proleten durchaus glaubhaft. Aber Emil Jannings spielt ihn glatt an die Wand. Jannings geht in seiner Rolle auf. Sie ist ihm auf den Leib zugeschnitten und durch das opulente Kostüm und natürlich erst recht die sehr komödienhaft ausgelegte Person Harun-al-Raschids machen diese Episode zu einem Spielplatz, auf welchem sich Jannings austoben kann. Dem Film ist dies natürlich zuträglich, denn schließlich dreht sich alles um die drei beteiligten Wachsfiguren und Jannings schafft es bravourös, Harun-al-Raschid in den Mittelpunkt dieser Geschichte zu rücken. Mit Conrad Veidt in der Rolle von Iwan dem Schrecklichen verhält es sich gleich, wobei Veidt hier im Gegensatz zu Jannings auch die Hauptrolle seiner Episode verkörpert. Und diese zweite Episode knöpfen wir uns nun vor.

Den Eindruck, daß es in der zweiten Episode um Iwan den Schrecklichen etwas horrorlastiger zugehen dürfte, erweckt schon der einleitende Text, welchen der Poet niederschreibt. Er beschreibt Iwan als blutdurstiges Monster, welches Städte in Friedhöfe verwandelte, mit einer Krone aus noch schwelenden Knochen, einer Axt als Szepter und einer Folterkammer als Beratungszimmer, in welchem der Teufel und der Tod das Regiment führen. Und die Geschichte beginnt damit, daß Iwan in Begleitung seines Astrologen wie so oft Mal in den Keller des Kreml schleicht, um sich am Schmerz vergifteter Opfer zu weiden.

Zuständig für die Folter ist Iwans persönlicher Giftmischer. Er vergiftet die Gefangenen und verdammt sie so zu einem langsamen Tod. Des weiteren stellt er für jedes der Opfer eine große Sanduhr auf und schreibt dessen Name darauf. In dem Moment, in welchem das letzte Sandkorn nach unten durchgerieselt ist, tritt der Tod ein. Der Giftmischer ist in einer exquisiten Lage, denn er kann Iwan gefährlich werden. Und er weiß, daß sich Iwan dessen bewußt ist und seine Ermordung durch dessen Schergen nur eine Frage der Zeit. Also versucht er, seinem rücksichtslosen Herrn zuvorzukommen. Er stellt eine neue Sanduhr auf und schreibt „Zar Iwan“ darauf. Doch sein Schicksal ist bereits besiegelt. Kurz danach wird er von den Häschern des Zaren getötet.

Am folgenden Tag erscheint ein Nobelman bei Iwan, um ihn an sein Versprechen zu erinnern, der Hochzeit seiner Tochter beizuwohnen. Iwan wittert einen Verrat. Er willigt

ein, zwingt jedoch den Adligen, mit ihm die Kleidung und den Sitz in der Kutsche zu tauschen. Und es tritt ein, auf der Fahrt zu der Hochzeit wird die Kutsche überfallen und der Vater der Braut anstelle Iwans getötet. Aber Iwan hat dennoch keine Probleme damit, die Leiche des Vaters bei der Hochzeit zu präsentieren und von den Anwesenden zu verlangen, sich doch gefälligst über die Hochzeit und seine Anwesenheit zu erfreuen. Dabei zieht er den Zorn des Bräutigams auf sich. Iwan reagiert darauf mit der von ihm gewohnten Art: Er raubt der Braut neben dem Vater auch noch den Ehemann und läßt ihn in die Folterkammer schaffen. Die Braut muß in ihrer Hochzeitsnacht den Folterungen natürlich zusehen und danach mit Iwan das Bett teilen.

Doch selbst dem Astrologen geht Iwan hier zu weit. Er bringt die letzte Sanduhr des Giftmischers in die Folterkammer und teilt Iwan mit, er sei vergiftet worden. Iwan sieht das Stundenglas und gerät in Panik. In seiner Todesangst versucht er, seinen vermeintlichen Tod hinauszuzögern, indem er die Sanduhr umdreht. Und er dreht sie wieder, und wieder, und wieder, verfällt dabei in den Wahnsinn und dreht die Sanduhr bis zum Ende seines Lebens.

Diese zweite Episode ist aus Sicht des Horrorfans deutlich stärker und besser ausgefallen als die Geschichte um Harun-al-Raschid. Von Komik ist hier keine Spur. Der Film konzentriert sich auf die Beschreibung eines gnadenlosen Monstrums, welches am Ende zur Freude des Zuschauers ein Opfer seiner eigenen Methoden wird. Im Gegensatz zur ersten Episode überwiegt hier auf der Leinwand die Dunkelheit und es gibt keine Kulissen, welche von dem geschilderten Grauen ablenken. Und diese dunkle Szenerie wird durch das Schauspiel Conrad Veidts in der Rolle Iwans dominiert. Das ungeheure Potential dieses großartigen Schauspielers wird hier deutlich. Selten wurde in einem Episodenfilm eine solche kurze Geschichte von einem einzelnen Schauspieler in solcher Deutlichkeit getragen. Höchstens Boris Karloff in der Rolle des bössartigen Vampirs Wurdalak in Mario Bavas **I tre volti della paura (1963)** erscheint als angemessener Konkurrent, bleibt aber dennoch hinter Conrad Veidts Schauspielkunst zurück. Veidt vollbringt das Kunststück, seinen Iwan von Anfang an als bössartige Kreatur erscheinen zu lassen, als den Verbreiter ungeheuren Grauens. Und das, ohne daß die Figur des Iwan großartig charakterisiert worden wäre, wie es bei der Rolle von Emil Jannings als Harun-al-Raschid zumindest in Ansätzen der Fall war. Man sieht Conrad Veidt in seinem langen, weißen(!) Gewand durch die Gänge des Verlieses schleichen, dann ein paar Close-Ups auf Veidts Gesicht und man weiß, daß Iwan abgrundtief böse ist. Die Darsteller der Nebenrollen, darunter erneut Olga Belajeff und Wilhelm Dieterle als Braut und Bräutigam, verblässen neben Veidt bis zur völligen Farblosigkeit. Wenn Sie einen der besten Filmschauspieler, die Deutschland jemals hervorbrachte, eine knappe halbe Stunde in voller Pracht erleben wollen, ist **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** eine heiße Empfehlung.



Iwan der Schreckliche und sein Astrologe schleichen hinab in die Folterkammern des Kremles

Auch die erzählte Geschichte ist durchaus reizvoll. Die eigentliche Story ist mit den klassischen Motiven des Horrors sehr eng verbunden. Die moralisch angehauchte Erzählung über einen bösen Menschen, welcher am Ende die Rechnung für seine Untaten bezahlen muß, erinnert stark an Geschichten Edgar Allan Poes. Die vorwiegend dunkle Szenerie unterstreicht diesen Aspekt und selbst in den hell ausgeleuchteten Szenen der Hochzeitsfeier kommt durch Veidts Schauspiel erst gar nicht der Eindruck eines auch nur geringen Maßes

an Glückseligkeit auf. Diese Episode ist düsterer als die meisten anderen Horrorfilme jener Tage. Lediglich **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1924)** erscheint hinsichtlich der Grundstimmung als vergleichbar.

Inhaltlich auffällig ist auch, daß Olga Belajeff und Wilhelm Dieterle erneut ein Liebespaar darstellen. Auch wenn es während der Rahmenhandlung nur angedeutet und nie konkret ausgesprochen wurde, ist nun klar, wie der Poet und die Tochter des Besitzers des Wachsfigurenkabinetts zueinander stehen. Dies bereitet den Weg für die dritte Episode. Nachdem die Tochter eingeschlafen ist, läßt sich der Poet nieder, um die dritte Geschichte auf Papier zu bringen. Doch auch er ist müde und während die neben dem Schreibtisch stehende Wachsfigur des Rippers das Bild und die Gedanken des Poeten dominiert, schläft er ein. Diese dritte Episode ist dementsprechend eine Traumsequenz, eingeleitet von einer Doppelbelichtung, welche den einschlafenden Poeten und gleichzeitig den leeren, nächtlichen Jahrmarkt zeigt.



Springer Jack

Plötzlich stürzt sich die Tochter angsterfüllt in die Arme des Poeten. Die Wachsfigur Jacks beginnt sich langsam zu drehen, der Mörder erwacht zum Leben. Die beiden fliehen vor dem Ripper, dieser stakst ihnen langsam und todbringend hinterher. Die Szenerie dieser Episode besteht fortan fast ausschließlich aus surrealen Montagen. Die resultierende Traumhaftigkeit wird durch das abstrakte Bühnenbild unterstrichen. Sämtliche Kulissen erscheinen nun völlig aus **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** entliehen, wobei die Ausstattung dieses Vorgängers auch einen Traum darstellte, allerdings den eines verwirrten

Geistes. Werner Krauss läuft hier zwar langsam durch die durchweg gemalten Kulissen, spielt hierbei jedoch stets weiterhin eine Wachsfigur. Sein Gesicht erscheint wie jenes eines Untoten, eine starre Maske ohne Mimik. Und auch ansonsten sind sämtliche Bewegungen auf das notwendige Minimum reduziert. Nach etwas mehr als fünf Minuten ist diese Episode dann jedoch schon vorbei. Geisterhafte Erscheinungen des Rippers kreisen den Poeten und die Tochter ein und Jack rammt ein Messer in des Poeten Herz.

Der Poet erwacht durch diesen Schreck wieder an seinem Schreibtisch, in den Armen der angebeteten Tochter. Die Figur Jacks steht nach wie vor brav in der Ecke und das vermeintliche Messer entpuppt sich als Füllfederhalter in der Hand des Schreiberlings. Der Poet und die Tochter fallen sich in die Arme. Es folgt der unvermeidliche Kuß, danach ist der Film zu Ende.

Wie bereits erwähnt, ist diese Episode erschreckend kurz. Nachdem die Geschichten um Harun-al-Raschid und Iwan des Schrecklichen zusammen knapp 75 Minuten Laufzeit in die Schale werfen, erscheint der Auftritt Jacks als überraschend mickriges Anhängsel und das Ende des Films ist erreicht, bevor der Zuschauer ernsthaft damit rechnet. Aber trotz aller Kürze reicht die Laufzeit der dritten Episode dennoch aus. Da Paul Leni die expressionistische Bildgestaltung durch das skurille Bühnenbild und die ständigen Überlagerungen der Bilder bis an die Grenzen des Exzesses treibt, verwirrt er den Zuschauer und verstört ihn. Ja, die Episode ist kurz, schmerzhaft kurz. Aber länger als fünf Minuten wäre die heftige Bildsprache hier auch kaum auszuhalten. Aber dies ist auch das Problem dieser Sequenz, denn Leni treibt es hier nicht nur, er übertreibt es. Jacks Auftritt ist bereits vorüber, während sich

der Zuschauer noch verwundert den Kopf kratzt und nach Möglichkeiten sucht, sich auf das, was auf der Leinwand präsentiert wird, einzulassen. Der Film hat keine Chance, hier irgendeine Stimmung zu entfalten. Leni produziert hier nur Verwirrung und Verstörung. Dies ist natürlich auch ein durchaus reizvoller Effekt, aber das geht letztlich schief. Der Zuschauer verläßt das Kino und stellt sich lediglich die Frage, was dieser Scheiß eigentlich sein sollte. Verstört oder gar nachdenklich ist er keineswegs. Und bekanntlich ist das Ende eines Filmes jener Teil, welcher den Gesamteindruck des Publikums am meisten beeinflusst. Hier war Leni übermotiviert und schoß sich, trotz der hohen Qualität der Regie und des Ideenreichtums, ein spektakuläres Eigentor. Und auch das abschließende happy ending in Form des Kusses wirkt in der Folge sehr aufgesetzt und mit Gewalt erzwungen, keineswegs harmonisch. Aus heutiger Sicht kann nicht mehr beurteilt werden, wie dieses Ende ausgesehen hätte, wäre bei der Produktion nicht das Geld ausgegangen. Paul Leni kann man hiermit verteidigen - aber den resultierenden Film macht dies natürlich auch nicht besser.

Da wir gerade bei der Regie sind - die Frage, wer denn nun eigentlich der Regisseur des Films war, sorgt in Filmkreisen ständig für Verunsicherung. In vielen Enzyklopädiën und Berichten wird als Regisseur ein gewisser Leo Birinski aufgeführt. Die Wahrheit liegt in den Interessen begraben, welche Paul Leni im Jahr 1924 am meisten verfolgte. Leni interessierte sich damals vorrangig für die stilistischen Mittel des Filmemachens. Er selbst sagte, er habe bei **Das Wachsfigurenkabinett (1924)**



Der wahnsinnig gewordene Iwan dreht das Stundenglas, immer und immer wieder

versucht, mit Bühnenbildern, einer noch nie dagewesenen Beleuchtung und anderen ungewöhnlichen technischen Mitteln zu arbeiten, welchen jeglichen Bezug zu der realen Welt vermissen lassen. Er wollte die üblichen Stilmittel des Expressionismus wie das Spiel mit Schatten, Linien und unnatürlichen Bauten zu einer neuartigen, wie er es nannte, „Flüssigkeit des Lichtes“ verhelfen und somit bewußt etwas noch nie Dagewesenes schaffen. Dieses Ziel hat er erreicht, keine Frage. Aber diese stilistische Verbissenheit hatte auch zur Folge, daß er sich mit den gewöhnlichen Aspekten der Regie nicht in vollem Maße auseinandersetzte. Und den Aspekt, welcher am meisten von dieser künstlerischen Denkweise ablenkt, ist die Arbeit mit dem notwendigsten aller Übel, nämlich den Schauspielern. Diese delegierte er dann auch konsequent an Leo Birinski. Birinski leitete die Darsteller, Paul Leni kümmerte sich um den ganzen Rest und natürlich auch das Einfügen der Schauspieler in die Szenerie in passender Art und Weise. Birinski arbeitete in seinem Bereich zwar eigenständig, aber dennoch unter Lenis Leitung. Diese Vorgehensweise war zum Zeitpunkt der Dreharbeiten ungewöhnlich und sorgte somit für nicht unerhebliche Irritationen. Heutzutage ist ein solches Vorgehen in Form einer Arbeitsteilung jedoch durchaus üblich. Das bekannteste Beispiel ist der *second unit director*, welcher die Regie von Szenen wie Stunts übernimmt, welche die Anwesenheit des eigentlichen Regisseurs nicht zwingend erfordern. Oder sie werden wie im Falle von **The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring (2001)**, an einem anderen Set parallel zu der Arbeit des eigentlichen Regisseurs inszeniert, um Zeit und damit Kosten zu sparen, wobei der Hilfsregisseur jedoch stets aus der Ferne angeleitet wird. Paul Lenis rechte Hand Leo Birinski war, entsprechend seiner Tätigkeit als Leiter der Darsteller, auch in erster Linie als Autor tätig. Er schrieb in seiner Karriere die Bücher für etwa ein Dutzend Spielfilme, arbeitete aber weder vor noch nach seiner Tätigkeit für Paul Leni als Regisseur. Die Regie bei **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** kann daher auch in vollem Umfang Paul Leni angerechnet werden, ungeachtet der von ihm angeforderten Unterstützung. Im weiteren Verlauf der Filmgeschichte passierte derartiges übrigens noch öfter. Das bekannteste

Beispiel ist erneut ein Vertreter des phantastischen Films mit einem gewaltigen Einschlag des Horrors: **The Thing from Another World (1951)**, bei welchem auch im Vorspann Christian Nyby als Regisseur genannt wird. Dennoch trägt dieser Film die ständige Handschrift von Howard Hawks. Dies ist auch nicht verwunderlich, denn Howard Hawks hatte zwar die Regie an Nyby übergeben, dessen Arbeit aber dennoch ständig nach seinen eigenen Vorstellungen beeinflusst. Leni übte bei **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** jedoch nicht nur eine punktuelle Kontrolle aus, sondern behielt auch bei den Dreharbeiten stets die Fäden in der Hand.



*Der geisterhafte Springer Jack bedroht den Poeten
und seine Liebste*

Den Einfluß der mit **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** auf die Leinwand gebrachten Form des Expressionismus auf die im Laufe der Jahre folgenden Filme habe ich bereits erläutert. Ebenso die von der Besetzung verströmte kommerzielle Attraktivität des Films und auch die, natürlich unfreiwillige, Etablierung des Konzeptes eines aus drei Episoden und eines Rahmens bestehenden Filmes. Der Erfolg des Films ebnete Paul Leni auch endgültig den Weg in die USA, wo er fortan als Filmmacher tätig war - und dies auch überaus erfolgreich, deutlich erfolgreicher als F.W. Murnau, aus dessen Schatten herauszutreten

Paul Leni aufgrund seines verfrühten Todes nie schaffte. Zu unserem Leidwesen, denn Paul Leni kehrte in den folgenden Jahren wiederholt zum Horrorgenre zurück und hätte uns sicherlich noch einige hochwertige Tonfilme beschert, wenn er die Chance dazu gehabt hätte. Nebenbei inspirierte Veidts Darstellung des russischen Zaren auch den russischen Kultregisseur Sergei M. Eisenstein zu seiner Interpretation dieser historischen Persönlichkeit in seinen Filmen *Ivan Groznyj (1945/1958)*.

Daß **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** zu den eher unbekanntenen Horrorfilmen der Stummfilmzeit zählt, hat zwei Gründe. Der erste entstammt aus der Schublade mit der Aufschrift „dumm gelaufen“. **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** galt lange Zeit als verloren und war auch nach seiner Wiederentdeckung nur in unvollständiger Form enthalten. Erst 1996 wurde der Film wieder in seine Originalfassung restauriert und hierbei um 20 Minuten Laufzeit auf die Originallänge von 83 Minuten ergänzt. Der zweite Grund liegt in dem sehr abrupt wirkenden Ende mit der Episode um Jack the Ripper sowie der trotz aller Niedlichkeit und Inspiration doch etwas belanglosen Geschichte um Harun-al-Raschid. Der Film war zwar ein Welterfolg und Kritiker und Publikum bejubelten den Film aufgrund der verwegenen Überblendungen und Bildmontagen, aber aus historischer Sicht rettete dies den Film jedoch nicht vor dem nur selten eintretenden Fall eines qualitativ überlegenen Remakes. Als der gebürtige Ungar Mihaly Kertesz, welchem wir bereits in unserer Chronik des Horrorfilms begegneten, in den USA unter dem Namen Michael Curtiz mit **Mystery of the Wax Museum (1933)** ein Remake von Lenis Film drehte, landete er in der Gunst des Publikums einen echten Kracher, mit welchem sich **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** dann doch nicht messen konnte. Dies gibt Paul Lenis Original endgültig den Status eines Geheimtips.

Aber dies macht **Das Wachsfigurenkabinett (1924)** auch nicht weniger interessant. Und schon gar nicht weniger bedeutsam.