

Das Dokument des Grauens
Eine Chronik des Horrorfilms

Ralf Range

vorläufige Version, 30. Mai 2004

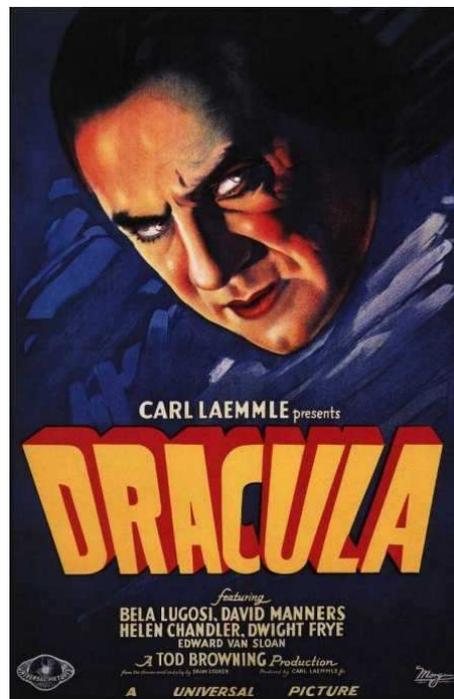
Kapitel 44

Dracula (1930)

Dracula (1930)¹ gilt heute als einer der großen Klassiker des Horrorfilms. Er wird zumeist in den höchsten Tönen als innovatives Weltkino gelobt und vor allem die Filmhistoriker schlagen Purzelbäume, wenn sie daran denken, welche Entwicklungen dieser Film lostrat. Es handelte sich bei **Dracula (1930)** um die erste legitime Verfilmung des Stoffes von Bram Stoker. Er etablierte die Akzeptanz des Übernatürlichen im amerikanischen Kino. Er stellt den Höhepunkt der Karriere Bela Lugosis dar. Und vor allem legte der den Grundstein für das wegweisende Horrorkino der Universal Studios. **Dracula (1930)** ist ein Mythos.

Doch wie so oft orientiert sich die Begeisterung für einen Kultfilm wenig an der filmischen Qualität des jeweiligen Werkes und die bewunderten Objekte erstrahlen in den Gedanken der Liebhaber in einem wesentlich helleren Glanz als jenem, in welchen sie in Wirklichkeit baden. **Dracula (1930)** ist ein vielbewundertes Film, bei welchem man sich bei genauerem Hinsehen jedoch der Frage stellen muß, wie weit er seinen Ruf denn auch wirklich verdient. Denn **Dracula (1930)** ist ein Film voller Fehler und vergebener Chancen und ein fast schiefgegangenes Projekt. Der Film ist eine Offenbarung für Filmhistoriker, aber normale Kinogänger laufen Gefahr, enttäuscht zu werden. Auf den folgenden Seiten werden wir den verklärenden Schleier um Tod Brownings Film lüften, ihn analysieren sowie seine Hintergründe und tatsächlichen Innovationen genauer unter die Lupe nehmen.

Dracula (1930) war jedoch kein Filmprojekt, welches in Angriff genommen wurde, weil sich bei Universal jemand dachte, daß man hiermit Geld verdienen könne und daraufhin



US-Filmplakat

¹**Dracula** (Universal, USA 1930, Regie: Tod Browning, Drehbuch: Tod Browning, Louis Bromfield, nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Hamilton Deane und John L. Balderston, Kamera: Karl Freund, Make-Up: Jack Pierce, Darsteller: Bela Lugosi, Helen Chandler, Edward Van Sloan, Dwight Frye, David Manners, Frances Dade, Herbert Bunston, Joan Standing, Charles K. Gerrard, Geraldine Dvorak, Cornelia Thaw, Carla Laemmle, Bildformat: 1.20:1 (Tonfilm-Version), 1.33:1 (Stummfilm-Version), Tonformat: Movietone, Laufzeit: ca. 74 Minuten)

dieses Projekt einfach mal durchzog. Das Gegenteil ist der Fall. **Dracula (1930)** ist das Ergebnis eines über mehrere Jahre dauernden Prozesses und das Projekt als solches stand so manches Mal auf der Kippe. In dieser Besprechung des Films werden wir uns somit zuerst dieser Vorgeschichte des Films und seines Hauptdarstellers widmen - sollte Sie derartiges nicht interessieren, dann überspringen sie am besten die nächsten Seiten und lesen in jenem Abschnitt weiter, in welchem auch Szenenfotos auftauchen.

Nach dem Tod Bram Stokers wachte seine Witwe Florence Stoker mit Argusaugen über seine literarische Hinterlassenschaft. Zu recht, wie sich zu Beginn der 20er Jahre herausstellte, als F.W. Murnau sich für Stokers *Dracula, or the Undead* zu interessieren begann. Nachdem Murnau schon bereits bei **Der Januskopf (1920)** sämtliche Urheberrechte ignorierte und eine nicht autorisierte Verfilmung von Stevensons *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* mit Erfolg in die Kinos brachte, versuchte Prana Film, dieses Rezept an Stokers legendären Roman anzuwenden. Für **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** bediente man sich Stokers Romanvorlage und gab sich nur recht wenig Mühe, die Herkunft des Films zu verschleiern. Doch Prana Film und Murnau hatten Florence Stoker unterschätzt. Die Witwe setzte ihre Ansprüche vor Gericht durch und die Vernichtung von Murnaus Film wurde angeordnet².

Diesen Vorfall haben wir bereits während der Besprechung von Murnaus Film behandelt und es ist daher nicht notwendig, erneut detailliert darauf einzugehen. Aber für den weiteren Fortgang der Geschichte ist es wichtig zu wissen, daß Florence Stoker keineswegs eine alte Kratzbürste war, wie die Erzählungen über ihr rigoroses Durchgreifen gegenüber **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** dies glauben machen. Florence Stoker war keineswegs eine kunstverachtende alte Schachtel, sondern lediglich geschäftstüchtig. Und dazu noch ein Prachtweib, welches die Männer reihenweise um den kleinen Finger zu wickeln vermochte. Einst war sie der feuchte Traum so manches viktorianischen Künstlers und Aristokraten und unter den Männern, welche sich angesichts ihrer Schönheit vor ihr in den Staub warfen, befinden sich auch Persönlichkeiten wie George du Maurier und Oscar Wilde. Mittlerweile war Florence Stoker natürlich einige Jahrzehnte älter, aber ihre wesentlichen Charakterzüge der Attraktivität, Intelligenz, des hohen Selbstbewußtseins und des Gespürs für alles Geschäftliche machten sie nach wie vor zu einer knallharten Verhandlungspartnerin.

Diese Erfahrung machte auch der amerikanische Verleger und Bühnenproduzent Horace Liveright, als er im Jahr 1927 erstmals Florence Stoker kontaktierte. Am Broadway konnte man mit Aufführungen makabrer Thriller eine Menge Geld verdienen, wie der unglaubliche Erfolg von *The Bat*, *The Monster* und *The Cat and the Canary* gezeigt hatte. Eine Bühnenversion von *Dracula* erschien als verlockend und Liveright setzte sich in den Kopf, eine solche zu produzieren. Aber er hatte die Rechnung ohne die in Geldfragen regelrecht paranoide Witwe Stoker gemacht. Florence Stoker befürchtete, daß Liveright nur ein dahergelaufener Amerikaner sei, welcher aus dem Vermächtnis ihres Mannes das schnelle Geld losschlagen wollte. Sie kanzelte Liveright ab und vergab die Bühnenrechte von *Dracula* an ihren englischen Landsmann Hamilton Deane.

Deane brachte 1927 *Dracula* im Londoner *José Levy's Little Theater* zur Uraufführung. Deane dampfte Stokers Geschichte um den blutrünstigen Grafen bühengerecht ein und konzentrierte sich auf den Teil des Buches, welcher in London spielt. Er selbst übernahm die Rolle des Professors van Helsing. Die Kritiken waren von vernichtender Natur und allem Anschein nach auch zu recht, denn Deanes Inszenierung zeichnete sich vor allem durch

²**Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** war entgegen der Behauptung vieler jedoch nicht die erste Verfilmung von Stokers Roman. Diese Ehre gebührt dem russischen **Dracula (1921, I)**, der jedoch nie außerhalb Rußlands aufgeführt wurde. Parallel entstand eine ungarische Verfilmung, **Dracula (1921, II)**. Der ungarische Film spielt in einem Irrenhaus, in welchem sich ein Insasse für den blutrünstigen Grafen hält und Morde begeht. Hierbei handelte es sich weniger um ein Romanverfilmung, sondern vielmehr um eine Verwendung von Stokers Figuren und Romantitel. Diese beiden Filme sind wahrscheinlich lediglich Florence Stokers Aufmerksamkeit entgangen und somit traf es **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** zuerst.

überflüssige und dämliche Dialoge aus. Dennoch strömten die Besucher in das Theater und ließen das Stück zu einem Erfolg werden. Die Magie des Grafen Dracula war so stark, daß sich eine holprige Inszenierung hier als kaum abträglich erwies.

Liverights Interesse wurde durch Deanes Erfolg noch weiter geschürt. Doch was sollte er tun? Bei Florence Stoker war er als Amerikaner chancenlos. Also musste ein englischer Gentleman her, welcher Florence Stoker umgarnen sollte. Diesen fand er in dem Journalisten John L. Balderston. Balderston war ebenfalls Amerikaner, aber er lebte bereits einige Jahre in London und war nicht nur galant wie ein Engländer, sondern auch attraktiv.

Und siehe da: Balderston war erfolgreich und besorgte Liveright das Recht, *Dracula* auf Amerikas Bühnen aufzuführen.

Der erste Schritt des Grafen Dracula über den Atlantik war somit getan, aber es traten noch einige Unwegbarkeiten zu Tage. Das erste Problem war Hamilton Deanes äußerst stocksteife (um nicht zu sagen britische) Vorlage mit ihren deutlichen inhaltlichen Defiziten. Doch ein solches Problem ist lösbar. Liveright beauftragte John L. Balderston damit, das Stück für den amerikanischen Markt umzuschreiben. Dieser tat wie ihm geheiß und er warf Deanes Dialoge zum größten Teil über Bord und schrieb diese neu.

Das zweite Problem war die Besetzung von *Dracula* und die Figur des Grafen an sich. Vampire sind eine europäische Tradition und waren damals in den USA nahezu unbekannt³. Die einzigen Vamps, welche die Amerikaner kannten, waren laszive, männerverschleißende Frauen wie Theda Bara und Clara Bow. Liveright und Balderston hatten keinen blassen Schimmer, wie ein amerikanischer Vampir auszusehen habe - und ein ebenso ahnungsloser amerikanischer Schauspieler in der Titelrolle wäre der erste Schritt zu einem dramaturgischen Desaster gewesen.

Also beschlossen Liveright und Balderston, daß die naheliegendste Lösung sei, den Darsteller Draculas der englischen Bühnenfassung nach New York zu holen. Dieser, Raymond Huntley, wurde kontaktiert und sie boten ihm ein wöchentliches Honorar von 150 Dollar. Huntley hielt dieses Angebot für einen schlechten Scherz und lehnte rigoros ab. Damit standen Liveright und Balderston vor einem echten Problem.

Liveright war somit in Fragen der Besetzung der Titelrolle ausgesprochen sensibilisiert. In seiner Ratlosigkeit kontaktierte Liveright einen anderen Produzenten, welcher zuvor an der Hartnäckigkeit Florence Stokers gescheitert war und fragte ihn, wie er dieses Problem gelöst hätte. Dieser gab Liveright einen Tip. Er kenne da einen etwas exzentrischen Einwanderer, welcher in die Rolle passen würde. Der Haken sei jedoch, daß dieser keinen sinnvollen Satz auf englisch zusammenbrächte. Aber verdammt, der Typ käme seines Wissens nach sogar aus Transylvanien!

Dieser eigenartige Vogel trug den Namen Béla Ferenc Deszö Blasko und wurde im Jahr 1887 in dem damals zu Ungarn gehörenden Städtchen Lugos geboren. Er war der Sohn des Bankangestellten Istvan, der in seinem Hause ein strenges Regiment führte. Als der junge Béla grade mal elf Jahre alt war, riss er von zuhause aus und schlug sich in die Stadt Resita durch, wo er sich zuerst als Minenarbeiter und später als Aushilfe in einem Theater verdingte.

Nach etwa 5 Jahren in der Fremde kehrte Béla zu seiner Mutter und seiner Schwester zurück, wo er erfuhr, daß sein Vater inzwischen verstorben war. Prima, denn dann konnte er fortan ja bei seiner Familie bleiben. Im Jahr 1898 zog Béla wieder bei seiner Mutter ein, mit der festen Absicht, von nun an ein normales Leben zu führen. Er ging sogar wieder zur Schule.

Aber nach nur vier Monaten war damit wieder Schluß. Das Theater zog ihn erneut in seinen Bann und er schaffte es, auf einer kleinen Bühne das Publikum für sich zu begeistern. Schließlich wurde er sogar in eine Schauspielschule aufgenommen und sein weiterer Werdegang stand somit fest. Zumindest bis in das Jahr 1914, denn bei Ausbruch des ersten

³Tod Brownings *London After Midnight* (1927) ist eine die Regel bestätigende Ausnahme. Der falsche Vampir in diesem Film ist ein grinsendes Monster mit Fledermausumhang und Zylinder, welches mit dem klassischen Vampir außer der Bezeichnung keine Gemeinsamkeiten hat. Und selbst *London After Midnight* (1927) spielt in der titelgebenden englischen Hauptstadt.

Weltkrieges verdingte er sich in der ungarischen Armee.

Doch das Militärleben tat Béla nicht gut. 1916 attestierten ihm die Ärzte eine geistige Labilität und er wurde aus der Armee entlassen. Ein weiterer Grund für seine Entlassung waren wiederholte Verwundungen, zu deren Überwindung ihm Morphium verabreicht wurde. Diese Droge sollte ihm später zum Verhängnis werden.

Er ging wieder zurück auf die Bühne, dieses Mal in Budapest, legte sich den Künstlernamen *Arisztid Olt* zu und heiratete Ilona Szmik. In diesem Jahr wirkte er auch erstmals in einem Kurzfilm mit dem einprägsamen Titel *A Régiségyűjtő (1917)* mit.

Nebenher war Béla politisch engagiert, zu seinem Pech jedoch in der kommunistisch angehauchten Schauspielergewerkschaft seines Landes. Im Jahr 1919 landete sein Name auf einer schwarzen Liste und er musste sein Land etwas überstürzt verlassen, um nicht im Gefängnis zu landen. Er floh zusammen mit seiner Frau, zuerst in einem Zigeunerwagen versteckt. Beim Besteigen eines Flugzeuges wurden sie dann jedoch entdeckt, wurden unter Beschuß genommen und mussten durch den Kugelhagel hindurch zu dem rettenden Flugzeug flüchten.

Béla floh zuerst nach Wien. Dort brachte er keinen Fuß auf den Boden und zog kurz darauf weiter nach Deutschland. Hier fand er vorübergehend ein neues Zuhause als Darsteller und spielte unter anderem in Murnaus **Der Januskopf (1920)** mit. Doch seine neue Existenz erlitt erneut einen Rückschlag, als ihn ein Telegramm seiner Frau erreichte. Ilona hatte die Scheidung eingereicht.

Nun gab es nichts mehr, was ihn in dem zerrütteten Europa festhielt. Béla packte erneut die Koffer und begab sich auf die Reise in das vermeintliche goldene Amerika. Als er dort im Dezember 1920 eintraf, sprach und verstand er in der Tat kein englisches Wort, aber er verlor dennoch keine Zeit: er verliebte sich umgehend in eine Frau namens Ilona von Montágh, heiratete sie und ließ sich kurz darauf wieder von ihr scheiden.

Beruflich gab es trotz der Sprachbarriere hier und dort klitzekleine Lichtblicke. Am Broadway wurden des öfteren Darsteller und Komparsen für exotische Nebenrollen wie Indianer oder Orientalen gesucht und solange Béla nicht den Mund aufzumachen brauchte, stellte dies natürlich kein Problem dar. Auf Dauer konnte dies jedoch nicht funktionieren, aber Béla war und blieb ein Sturkopf und vermied es durchgehend, die englische Sprache zu lernen. Für Sprechrollen schloß Béla einen gleichzeitig wagemutigen und nicht minder bescheuerten Kompromiß: er lernte nicht die Worte, sondern lediglich ihren Klang. Er ließ sich seinen Text vorlesen und brabbelte diesen nach, so gut es ging. Das Ergebnis dieser Vorgehensweise liegt auf der Hand. Béla hatte keinen Schimmer, was die jeweiligen Worte überhaupt bedeuteten. Er war darauf angewiesen, daß seine Schauspielkollegen ihren Text stets auf die gleiche Art und Weise aussprachen, denn wenn jemand nuschetle oder gar einen kurzen Aussetzer in seinem Text produzierte, kam Béla ins Schlingern, weil er die für ihn unverständlichen Laute nur als Stichworte benutzen konnte, wenn er ihr Klangbild auch einwandfrei einer seiner eigenen Textstellen zuordnen konnte; ein Fehler seines Gegenübers und Béla drohte, seinen Auftritt vollständig zu vermässeln. Und da er keinerlei Übung im Umgang mit der englischen Sprache in seinem Alltag hatte, gab er seine Texte stets so wieder, wie seine osteuropäischen Ohren sie vernahmen und dies resultierte in einem grausamen Akzent. Zu diesem Zeitpunkt ahnte noch niemand, daß er wegen seiner eigenartigen Aussprache später zu einem der am meisten parodierten und nachgeahmten Schauspieler Amerikas avancieren würde.

Nichtsdestotrotz führte Bélas Verweigerung des Lernens der englischen Sprache nur zu Problemen. Er bekam kaum vernünftige Rollen, da sich kein Regisseur mit einem sturen Darsteller herumärgern wollte, der nur Regieanweisungen verstand, welche ihm auch gefielen. Und als sich Béla im Jahr 1924 als Regisseur versuchen wollte, kam es zu einem ruinösen Eklat. Er bekam, aus welchen Gründen auch immer, die Chance als Regisseur eines Stückes mit dem Titel *A Right to Dream* - einem Stück in englischer Sprache wohl-gemerkt. Nach relativ kurzer Zeit flog Béla wieder hochkant aus der Produktion raus. Die Begründung war, daß Béla sowohl was seine Ausbildung als auch seine Referenzen betraf, einen falschen Eindruck von sich vermittelt haben soll. Man hatte wohl erwartet, mehr als

einen fachlich inkompetenten und in einer fremden Sprache murmelnden Laien verpflichtet zu haben. Béla reagierte auf den Rauswurf erneut mit Sturheit und zog vor Gericht. Dort hatte er keine Chance, er verlor den Prozeß und wurde dazu verdonnert, die Anwaltskosten von etwa 70 Dollar zu übernehmen. Dies konnte oder wollte er nicht bezahlen, was dann wiederum dazu führte, daß seine komplette Wohnungseinrichtung gepfändet wurde. Somit durfte Béla dann wieder ganz von vorne beginnen.

Die Durststrecke fand ein Ende, als Horace Liveright auf ihn aufmerksam gemacht wurde. Er war von dem eigentümlichen Einwanderer sehr angetan und so kam es, daß der inzwischen 40 Jahre alte Béla Ferenc Deszö Blasko, der sich inzwischen in Anlehnung an seinen Geburtsort den Künstlernamen *Bela Lugosi* zugelegt hatte, die Chance seines Lebens erhielt und Amerika um eine weitere Legende um einen mittellosen politischen Flüchtling, der es zur Berühmtheit brachte, reicher wurde.

Dracula erlebte seine Broadway-Premiere im Oktober 1927. Die Kritiker waren zum Teil durch Bela Lugosis Darstellung etwas irritiert, meistens wurde er jedoch gepriesen. Seine exotische Aussprache zog die Rezensenten in ihren Bann und seine Darstellung des Grafen Dracula erwies sich als nicht minder begeisternd. Bela Lugosi war der erste Darsteller des Grafen auf Amerikas Bühnen und seine Erscheinung definierte Draculas Aussehen und Charakter neu. Lugosis Vampir richtete sich nicht nach Stokers Vorlage eines erbarmungslosen alten Greises, welcher durch das Blut seiner Opfer verjüngt wird. Er war auch kein ergrauter englischer Gentleman wie Raymond Huntley. Lugosi beschränkt den Mittelweg. Sein Dracula war ein galanter Ausländer, der durch sein exotisch anmutendes Verhalten die Aufmerksamkeit der anderen Protagonisten auf sich zog. Dracula war gleichzeitig der fremdartige Adlige in einem weiten, mit purpurnem Samt ausgeschlagenen Umhang und ein Monster mit grünlich geschminktem Gesicht, welches sich unnachgiebig auf die Fersen seines Opfers heftet. Lugosis Dracula war weit von jenem Grafen entfernt, den Bram Stoker einst ersann. Aber er definierte die Gestalt der kommenden Generationen von Vampirfürsten, welche auf den Bühnen und Leinwänden der Welt in den kommenden Jahrzehnten ihr Unwesen treiben würden.

Dracula war auf Anhieb ein Riesenerfolg. Diese neue Art von Theaterstück erhielt ein hohes Maß an Aufmerksamkeit und es zu sehen, war richtig schick. Wie schick, verdeutlicht eine weitere Episode aus Bela Lugosis Lebensweg. Clara Bow, die *femme fatale* des amerikanischen Kinos der 20er Jahre schlechthin, gab einst auf ihrem Anwesen eine Poolparty. In deren Verlauf erschien sie vor ihren Gästen und gab bekannt, daß sie es geschafft habe, Karten für eine *Dracula*-Vorstellung am gleichen Abend zu ergattern und daß man den Abend nun im Theater fortsetzen werde. Nur in Badeanzug und -mantel gehüllt, ließ sie sich und ihre Gäste zum Fulton Theatre chauffieren.

Während der Aufführung zeigte sich Clara Bow zunehmend von dem Gedanken fasziniert, daß auf der Bühne ein Schauspieler agierte, welcher die Sprache, in welcher sein Text formuliert war, nicht verstand und dennoch jeden Tag einen Auftritt erfolgreich absolvierte. Diesen Mann musste sie einfach kennenlernen. Deshalb verschwand Clara Bow nach dem Ende der Vorstellung hinter der Bühne und zu ihrem Entzücken musste sie feststellen, daß der von seiner prominenten weiblichen Besucherin angenehm überraschte Lugosi in der Tat ihre Sprache nicht beherrschte. Nachdem sie sich ausreichend mit Händen und Füßen verständigt hatten, zog Clara Bow den ungarischen Vampirdarsteller zuerst in ihre Limousine und danach in ihr Schlafzimmer.

Clara Bows aktives Interesse an Lugosis Unterwäsche mag zum Teil auch ihrem illustren Lebenswandel und ihrem Ruf als eines der Luder Hollywoods entspringen sein, aber Lugosi war auch keineswegs nur ein exotischer und lediglich zu unbeholfener Artikulation fähiger Kretin aus dem fernen Ungarn. Im Gegenteil, er wurde als der Nachfolger Rudolpho Valentinos gefeiert. Die Schauspielerin Carol Borland brachte es in einem Interview auf den Punkt, als sie über Lugosi sagte, er verströme „pursten Sex“. Und sie war nicht die einzige Frau, die beim Zusehen, wie Graf Dracula seinen attraktiven weiblichen Opfer galant und lasziv in den Nacken biß, Gefahr lief, auf ihrem Sitzplatz einen feuchten

Fleck zu hinterlassen. Die Frauen waren verrückt nach Bela Lugosi und er diesen auch keineswegs abgeneigt, wie seine Vorgeschichte bereits andeutet.

Seine Affäre mit Clara Bow erwies sich als äußerst intensiv, er ließ sie sogar nackt in Öl malen, und auch durchaus haltbar. Erwartungsgemäß hielt ihn diese Liebe nicht von einem großangelegten Skandal ab. Er heiratete im Jahr 1929 die reiche kalifornische Witwe Beatrice Weeks. Diese Ehe hielt ganz drei Tage, dann reichte seine Gattin in Reno wieder die Scheidung ein. Als Grund für die Trennung gab sie an, Lugosi habe eine Affäre mit Clara Bow, er habe sie geschlagen und darüber hinaus von ihr verlangt, daß sie ihm gemäß ungarischer Sitte die alleinige Kontrolle über ihr Vermögen überschreibe. Nach Lugosis Aussage war der Scheidungsgrund, daß Beatrice Weeks den Höhepunkt der lockeren 20er Jahre tatkräftig auslebte und soff wie ein Loch. Der Versuch, an ihr Vermögen zu kommen, schlug jedenfalls umgehend fehl und Lugosi ging wieder zu Clara Bow zurück. Damals wusste er nicht, daß auch Claras Karriere bald durch den Alkohol ruiniert werden würde.

Zur gleichen Zeit waren auf dem Gelände der Universal Studios mehrere Autoren damit beschäftigt, die Verfilmbarkeit von Bram Stokers Roman auszuloten. Der Erfolg des Bühnenstücks war nicht von der Hand zu weisen und es war an der Zeit, zu überprüfen, ob hier ein potentieller Filmhit schlummerte. Auftraggeber war Julius Laemmle, der der zu seinem 21. Geburtstag Universal als Geschenk von seinem Onkel Carl erhielt und nun aus wirtschaftlichen Überlegungen seinen Namen in Carl Laemmle jr. geändert hatte. Junior witterte das Potential des Stoffes, aber er stieß auf Probleme.

Das erste Problem war sein Onkel Carl. Carl Laemmle konnte den Erfolg des Bühnenstückes nicht nachvollziehen. Alles Morbide war ihm letztlich verhasst und passte nicht in sein Bild jener Produkte, für welche er mit seinem Namen zu bürgen bereit war. Carl Laemmle war zwar verantwortlich für einige der größten Filmklassiker aus der Welt des Makabren, allen voran **The Hunchback of Notre Dame (1923)**, **The Phantom of the Opera (1925)** und **The Man Who Laughs (1928)**, aber all diese großen Romanverfilmungen haben eine für Carl Laemmle maßgebende Gemeinsamkeit: Es handelt sich bei ihnen stets um in hohem Maße emotionale Geschichten über Menschen, es sind ausgesprochen humanistische Werke. Stokers *Dracula* hingegen ist das exakte Gegenteil zu diesen Geschichten. Graf Dracula ist ein mordendes Monstrum und das Grauen die hauptsächliche Botschaft. Es gab nur eine Konstellation, unter welcher Carl Laemmle bereit gewesen wäre, sich auf dieses Filmprojekt einzulassen: eine modifizierte Variante des zugrundeliegenden Themas mit Paul Leni als Regisseur und Conrad Veidt als Dracula. Doch mit Paul Lenis Tod und Conrad Veidts Rückkehr nach Deutschland war der Gedanke für Carl Laemmle somit wieder vom Tisch und eine *Dracula*-Verfilmung unvorstellbar.

Carl Laemmle jr. hingegen ließ sich davon nicht beirren. Der Stoff versprach, die Kasse klingeln zu lassen und wenn Universal nicht schnell reagiere, würden die Kassen woanders klingeln - nämlich bei MGM, wo man ebenfalls begann, die Fühler nach *Dracula* auszustrecken. Der ungreifbare Besetzungswunsch seines Onkels glitt an ihm ab, denn er hatte zwei gänzlich andere Männer im Blick. Junior wollte für sein Projekt das makabre Duo Hollywoods verpflichten, Tod Browning sollte auf dem Regiestuhl und Lon Chaney vor der Kamera agieren. In der Theorie sollte dies auch kein Problem darstellen, denn auch wenn die beiden Männer bei MGM unter Vertrag standen, hatten beide Klauseln in ihren Verträgen, welche ihnen ermöglichten, einer freiberuflichen Tätigkeit nachzugehen. Junior schaffte es schließlich, seinen Onkel weichzuklopfen und Carl Laemmle erteilte der Produktion grünes Licht - allerdings nur unter der Voraussetzung, daß das Projekt auch wirklich mit Browning und Chaney durchgezogen werden würde.

Das zweite Problem waren die Filmrechte. Florence Stoker war als harte und auch in finanziellen Fragen sehr paranoide Verhandlungspartnerin bekannt und Horace Liveright hatte es versäumt, neben den Bühnen- auch die Filmrechte von ihr zu erwerben.

Das dritte Problem war jedoch das am schwierigsten zu überwindende. Im Oktober 1929 kollabierte die Börse und die Wirtschaftsentwicklung ging schlagartig in einen unaufhaltsam erscheinenden Sturzflug über. Juniors Absicht war, **Dracula (1930)** den Status

einer von Universals Superproduktionen zu verpassen und aufgrund der sehr opulenten Romanvorlage und den damit verbundenen astronomisch hohen Kosten war dies auch ratsam. Doch der Börsencrash veränderte alles. Auch Universal musste ein Sparprogramm einläuten und **Dracula (1930)** wurde vom Status einer Superproduktion zu einem A-Picture herabgestuft. Die Budgeteinschränkungen machten Stokers Roman wiederum unverfilmbar und so traf Carl Laemmle jr. die Entscheidung, anstelle des Romans in erster Linie das Bühnenstück von Liveright und Balderston zu verfilmen. Dies wiederum brachte den geschäftstüchtigen Horace Liveright ins Spiel, der entgegen seiner Fähigkeiten bei der Produktion des Films ein gewichtiges Wörtchen mitreden wollte. Liveright wurde zunehmend zu einer Plage, bis Carl Laemmle jr. ihn mit einer einmaligen Zahlung von 4500 Dollar ruhigstellte. Vorher nutzte er jedoch Liveright noch für das Verhandeln mit Florence Stoker, bei welchen Universal im Sommer 1930 die Filmrechte für 40.000 Dollar erwarb⁴.

Und ausgerechnet dann, als es schien, als habe man das Projekt in trockene Tücher bekommen, starb Lon Chaney.

Durch Chaney's Tod war **Dracula (1930)** erneut in Gefahr. Der Film war ein riskantes Vorhaben in einer schwierigen Zeit und Lon Chaney war die einzige Garantie, daß **Dracula (1930)** nicht in einer Katastrophe enden würde. Und die Situation verschlimmerte sich noch wenige Tage nach dem Staatsakt zu Chaney's Begräbnis, als Tod Brownings neuester Film *Outside the Law (1930)*, ein Talkie-Remake seiner Kollaboration mit Lon Chaney aus dem Jahr 1920 und dieses Mal mit Edward G. Robinson in der Hauptrolle, von der Kritik in der Luft zerrissen wurde. Der Hauptdarsteller verstorben, der Regisseur von der Presse verspottet, kaum noch Geld in der Kasse und hierdurch bereits eine anfangs ungeahnte Reihe von inhaltlichen Kompromissen an der Backe, hinzu kamen noch Befürchtungen, daß die Zensur bei dem Film zuschlagen könnte - war **Dracula (1930)** überhaupt noch zu retten?

Die Antwort war eindeutig: **Dracula (1930)** musste gerettet werden. Das Projekt hatte bereits einen großen Betrag Geld verschlungen und der Drehplan stand bereits, es musste irgendwie weiter gehen. Etliche Rollen, darunter auch jene des Jonathan Harker, waren noch unbesetzt (und würden auch erst besetzt werden, nachdem die Dreharbeiten bereits begonnen hatten) und die Suche nach einem neuen Hauptdarsteller genoß von nun an die allerhöchste Priorität.

Carl Laemmle jr. entschied sich spontan für den Charakterdarsteller Paul Muni. Muni hätte für sein Rolle in *The Valiant (1928)* beinahe einen Oscar gewonnen und heutigen Zuschauer ist er vor allem durch sein Mitwirken in *Scarface (1932)* bekannt. Paul Muni, der späterhin noch einen Oscar erhalten und für insgesamt vier der Statuen nominiert werden sollte, las das Drehbuch - und lehnte rigoros ab. Diese eindimensionale Rolle des Grafen Dracula kam für ihn nicht in Frage.

Dann war da noch Chester Morris, der u.a. auch in **The Bat Whispers (1930)** zu sehen war. Doch Morris hatte sich auf Rollen des romantischen Fachs spezialisiert - und lehnte ab.

Ein aktuell sehr beliebter Schauspieler war John Wray. Er hatte in *All Quiet on the Western Front (1930)* mit der Rolle des Briefträgers Himmelstoss, welcher zu einem sadistischen Offizier mutiert, vehement auf sich aufmerksam gemacht und wurde mit Lorbeeren geradezu überhäuft. Doch hier lehnte Carl Laemmle jr. ab, denn auch wenn John Wray in *All Quiet on the Western Front (1930)* bewiesen hatte, daß er die für die Rolle des Vampirs notwendige Wandlungsfähigkeit besitzt, war Junior die Gefahr zu groß, daß es sich bei dieser Leistung um eine einmalige Sache handelte.

Deutlich mehr Erfahrung konnte Ian Keith vorweisen. Und besser noch, er war ungeheuer attraktiv, ein echter Frauenschwarm. Doch wegen seiner zunehmenden Unzuverlässigkeit war er ein Wackelkandidat, mit welchem man sich vielleicht mehr Probleme einhandeln als man letztendlich durch ihn lösen würde. Auch Ian Keith wurde wieder verworfen. Wir

⁴Völlig umsonst, wie sich im Jahr darauf herausstellte. Bram Stoker hatte versäumt, beim U.S. Copyright Office die erforderlichen zwei Exemplare seines Romans zu hinterlegen. Hierdurch war das Buch in den USA nicht durch das Urheberrecht geschützt und das Geld letztlich aus dem Fenster geworfen.

werden Ian Keith noch in **Doctor X (1933)**, **Valley of the Zombies (1946)** und **It Came from Beneath the Sea (1955)** begegnen.

Der Legende nach soll sich Carl Laemmle jr. auch an einen Darsteller gewendet haben, welchem wir noch wiederholt begegnen werden: John Carradine, Vater der späteren Kung-Fu-Legende David Carradine und vielfacher Darsteller in phantastischen Filmen. Doch Carradine soll ebenfalls abgelehnt haben, zumindest behauptete Carradine dies zeitlebens. Wahrscheinlich ist dies jedoch wirklich nur eine Legende, denn Anfang der 30er Jahre verdingte sich Carradine reihenweise für kleinere Nebenrollen in Horrorfilmen (darunter **The Invisible Man (1933)**, **The Black Cat (1934)** und **Bride of Frankenstein (1935)**) und es gibt keinen einleuchtenden Grund, weshalb jemand wie er die Chance zu dieser Titelrolle ablehnen könnte. Aber auch ihn werden wir in etwas größeren Rollen wiedersehen, unter anderem in **Revenge of the Zombies (1943)**, **Voodoo Man (1944)**, **Bluebeard (1944)**, **The Invisible Man's Revenge (1944)**, **The Mummy's Ghost (1944)** und **House of Frankenstein (1944)**.

William Leonard Courtenay, ein sehr erfahrener Bühnendarsteller im bereits fortgeschrittenen Alter stand ebenfalls auf der Liste der Kandidaten wie Joseph Schildkraut (*Cleopatra (1934)*, *The Three Musketeers (1939)*, *The Diary of Anne Frank (1959)*). Joseph Schildkraut war jedoch nicht sonderlich begabt. Er sah einfach nur gut aus.

Universal suchte kreuz und quer nach einem Darsteller und man könnte schon fast sagen, daß nur einer nicht auf ihrer Liste stand: Bela Lugosi. Genauer gesagt kam er für die Rolle aus Sicht von Universal überhaupt nicht in Frage. Der Mann hatte schließlich nur wenig Filmerfahrung und dies war bereits das Hauptargument gegen William Courtenay gewesen. Doch im Gegensatz zu diesem wollte Bela Lugosi die Rolle unbedingt haben.

Lugosi sah sich selbst als der geeignetste Kandidat, schließlich hatte niemand so viel Erfahrung als Dracula gesammelt wie er selbst. Und wenn er nicht auf Universals Liste stand, musste er natürlich versuchen, entsprechend viel Aufmerksamkeit auf seine Person zu lenken. Er schrieb wiederholt Briefe an die Produktionsgesellschaft. Er verschickte Fotos, in welchen er als Dracula oder in gruseligen Posen zu sehen war, an einschlägige Fanmagazine. Denn die Vergangenheit hatte bereits gezeigt, daß eine Flut von durch Fans und Redakteure geschriebene Briefe durchaus einen Effekt mit sich bringen kann.

Auf dem Höhepunkt der Suche nach einem Hauptdarsteller hatte Tod Browning eine Idee. Da kein namhafter Schauspieler für die Rolle zu gewinnen war, schlug er vor, stattdessen einen völlig namenlosen Darsteller zu verpflichten. Jemanden aus Europa, mit einen starken Akzent, eine Person ohne Ansprüche. Solch einen Darsteller könnte man als geheimnisvolle Gestalt aufbauen, vielleicht sogar behaupten, er sei ein echter Vampir und dementsprechend sollte der Name dieses Darstellers im Vorspann des Filmes und der mit dem Film einhergehenden Werbeaktion nicht genannt werden. Und als Nebeneffekt hilft die Verpflichtung Unbekannter auch, die Produktionskosten zu senken.

Letzteres war ein gewichtiges Argument und auch wenn die Idee der Namenlosigkeit wieder verworfen wurde, blieb der Gedanke an einen preiswerten Film Laien aus Europa in den Gedanken Brownings und Juniors hängen.

Als Bela Lugosi im September 1930 die Einladung zu einem Casting erhielt, hatte er seine Hoffnungen, die Rolle zu bekommen, bereits aufgegeben. Da es keinen Sinn hat, zu lange irgendwelchen Träumen nachzuhängen, unterschrieb er einen Vertrag bei Fox für die Produktion des Filmes *Luxury*, einem Drama über die Herstellung eines Abendkleides für eine wohlhabende Frau.

Es war der 20. September 1930, als *Luxury* von Fox fallengelassen wurde und Universal Bela Lugosi als Hauptdarsteller in **Dracula (1930)** bekanntgab.

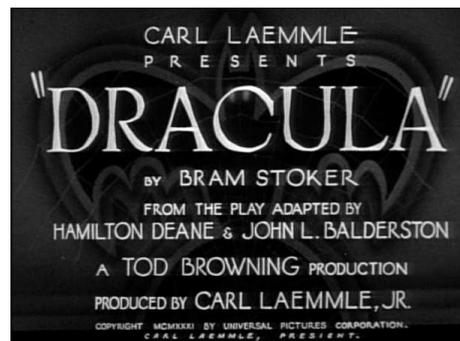
Weder Universal noch Bela Lugosi ahnten, welche Implikationen dieser 20. September für jede der beiden Parteien mit sich bringen würde. Für Universal war der Deal ein Teil des Notprogramms, welches **Dracula (1930)** retten sollte. Lugosi war ein Exot mit hoher Ausstrahlung, der mit wenig Geld zufrieden war. Der Dracula-Darsteller erhielt eine wöchentliche Gage von 500 Dollar - selbst David Manners, der erst nach Beginn der Dreharbeiten ohne Casting verpflichtet wurde und als Jonathan Harker deutlich weniger

Leinwandpräsenz als Bela Lugosi hat, erhielt die vierfache Entlohnung. Universal bezahlte jedoch auch indirekt für die Verpflichtung Lugosis, denn mit diesem Vertrag handelte man sich einen ausgesprochen unflexiblen Hauptdarsteller ein, dessen bisherige Karriere als Bühnen-Dracula dafür gesorgt hatte, daß er in festgefahrenen Bahnen dachte und weder fähig noch Willens war, von seiner eigenen Interpretation der Rolle zugunsten jener seines Regisseurs abzuweichen. Carl Laemmle jr. wollte das inzwischen stark kastrierte Projekt nur noch möglichst erfolgreich durchziehen und er ahnte nicht, daß der Erfolg dieses Films die Zukunft seiner Produktionsgesellschaft nachhaltig prägen würde.

Bela Lugosi dachte, nun käme seine Karriere endgültig in die Gänge, denn **Dracula (1930)** könnte ihm den Durchbruch auf der Leinwand bringen. Universal schreckte nicht einmal davor zurück, ihn auf Werbeplakaten als den neuen Lon Chaney anzupreisen - eine bessere Publicity konnte sich kein Schauspieler wünschen. Lugosis Freude wäre wohl deutlich geringer gewesen, hätte er gewusst, daß **Dracula (1930)** nicht der Beginn, sondern bereits der Höhepunkt seiner Karriere werden sollte. Den nach diesem Film führte sein weiterer Weg langsam aber beständig nach unten.

Die Produktion von **Dracula (1930)** lief bei weitem nicht reibungslos. Hier prallten drei Charaktere mit unterschiedlichen Ansichten aufeinander: Bela Lugosi, der Regisseur Tod Browning und der Kameramann Karl Freund. Vor allem das Verhältnis zwischen Browning und Freund erwies sich als problematisch. Browning konnte sich gegenüber Freund nicht durchsetzen, was unter anderem zur Folge hatte, daß bei vielen Szenen Karl Freund die Regie führte - und da der deutschsprachige Karl Freund des Englischen vergleichbar wenig mächtig war wie sein Hauptdarsteller und er ständig über einen Dolmetscher mit dem Rest des Teams kommunizieren musste, wurde **Dracula (1930)** bei all seiner Reputation als Meilenstein des Horrorfilms auch zu einem frühen Beispiel eines beinahe zu Tode produzierten Films. Sehen wir uns nun den Film häppchenweise an; für die interessanten Hintergrundinformationen unterbrechen wir die Vorführung an einer jeweils geeigneten Stelle.

Den ersten interessanten Punkt erreichen wir bereits mit den eröffnenden Titeln. Carl Laemmle tritt hier erwartungsgemäß nur als Präsentator auf, als Produzent ist Carl Laemmle jr. angegeben. Das Copyright ist interessant, denn hier sind neben Bram Stoker die Autoren des Bühnenstückes Hamilton Deane und John L. Balderston angegeben. Der mittels Geld kaltgestellte eigentliche Inhaber der Rechte an der zugrundeliegenden Bühnenfassung, Horace Liveright, fehlt. Als Produktionsjahr ist 1931 angegeben, was hier und dort für Verwirrung sorgt, aber das liegt daran, daß der Film zwar 1930 fertiggestellt, aber erst zu seiner Premiere am 10. Januar 1931 beim Copyright Office angemeldet wurde. Am unteren Bildrand ist Carl Laemmle als Präsident Universals angegeben, allerdings mit einem Schreibfehler; dort steht „Carl Laemmle, Presient“ geschrieben. Als musikalische Begleitung dient Musik aus dem zweiten Akt von Tschairowskys *Schwannensee*. Diese Musik sollte zum Markenzeichen von Universals Horrorfilmen werden. In **Dracula (1930)** gibt es, wie in den meisten anderen Filmen dieser Zeit ebenfalls, keine eigens komponierte Filmmusik. Wir werden noch einige Takte aus Schuberts unvollendeter 8. Symphonie und Richard Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* hören, aber



Die den Film eröffnende Titeltkarte

ansonsten war's das.



Kutschfahrt durch die Karpathen

fortgeschrittener war, reichte es hier, das Glasgemälde fest vor dem Objektiv der Kamera zu befestigen. Im Gegensatz zu derartigen Szenen der jüngeren Filmgeschichte entstand auch diese Komposition also nicht während der Nachbearbeitung, sondern wurde live gefilmt.

Schnitt ins Wageninnere. Darin befinden sich fünf Personen. Ein junge Frau liest aus einem Buch über die Schlösser im Gebiet des Borgopasses vor. Diese ersten Worte der Ära des *Universal Horror* werden von Carla Laemmle gesprochen, der Nichte Carl Laemmles, welche wir bereits in **The Phantom of the Opera (1925)** tanzen sahen.



Als Renfield den Namen seines Gastgebers erwähnt, reagieren die Einheimischen mit Entsetzen

Die Kutsche trifft in einem kleinen Ort ein. Einer der Reisenden verläßt das Gefährt und wird als zentraler Charakter etabliert. Der Wirt der lokalen Kneipe empfiehlt ihm, wegen der Walpurgisnacht in seiner Pension zu übernachten und die Reise bei Sonnenaufgang fortzusetzen. Doch Renfield, so lautet der Name des Reisenden, erklärt ihm, daß um Mitternacht eine Kutsche des Grafen Dracula am Borgopass auf ihn warten wird. Als der Name des Grafen erklingt, beginnen sich die Einheimischen zu bekreuzigen. Der Wirt warnt eindringlich vor des Grafen Schloß und seinen Bewohnern. Es handele sich um Vampire, die

Die erste Einstellung des Films zeigt eine Kutsche auf einem holprigen Weg, welcher sich durch die Karpathen schlängelt. Natürlich stand kein Geld zur Verfügung, um das Filmteam in ein echtes Gebirge zu verfrachten, weshalb wir hier ein *matte painting* sehen. Lediglich der Weg und die ihn begrenzenden Steine sind echt, alles andere ist auf Glas gemalt. Gefilmt wurde dies mit einem ähnlichen Trick wie die Totalansichten der berühmten Kathedrale in **The Hunchback of Notre Dame (1923)**. Damals hängte man ein Modell des oberen Teils der Fassade vor die Kamera, doch da inzwischen die Technik

In der Kutsche spielt sich ein kurzes Gespräch ab, welches die Grundlage für die Geschichte schafft. Wir erfahren, daß heute Walpurgisnacht sein wird, die Nacht des Bösen. Und nun kommt's: Der Reisende spricht das Wort *Nosferatu* aus, worauf ihm seine Begleiterin schnell mit ihrer Hand den Mund zuhält. Diese Szene verrät recht viel über die Vorlage des Films, denn weder in Stokers Roman noch in dem Bühnenstück fiel diese Bezeichnung. Diese Wortkreation wurde erstmals für F.W. Murnaus **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** benutzt und fand in der Zwischenzeit nur noch im Titel des auf Murnaus Film beruhenden Balletts *Nosferatu* von Jean-Claude Gallotta Verwendung.

sich in Wölfe und Fledermäuse verwandeln und des Nachts aus ihren Särgen kriechen, um sich Opfer zu suchen, denen sie das Blut aussaugen. Renfield bezeichnet diese Geschichten als Aberglaube. Doch der Wirt hat keine Zeit mehr, Renfield von der Gefahr zu überzeugen, denn die Sonne geht bereits unter. Renfield erklärt, es handele sich bei dem Besuch um eine wichtige Geschäftsangelegenheit und daß er umgehend wieder aufbrechen werde. Zu seinem Schutz überreicht ihm die Wirtsfrau noch ein Kreuzifix.

Kennern von Stokers Roman und späteren Verfilmungen fällt auf, daß hier Renfield die Reise zu Draculas Schloß antritt und nicht wie üblich Jonathan Harker. Normalerweise tritt Harker die Reise an, um seinen Vorgänger Renfield zu suchen und hier wurden die Rollen von Renfield und Harker vertauscht. Dies liegt im Bühnenstück begründet. Die Rolle des armen Renfield ist bereits dort um einiges zentraler ausgelegt als in Stokers Roman und Jonathan Harker hat eher eine Nebenrolle inne. In dieser Filmversion ist dies etwas verwirrend, denn im Gegensatz zu der Theaterversion spielt dieser Film auch in Draculas Heimat und nicht nur in London. Die Zusammenhänge werden verständlicher, wenn man bedenkt, daß ab jenem Moment, in welchem die Handlung nach London verlagert wird, Harker und Renfield zwei Charaktere mit unterschiedlichen Aufgaben sind: Harker ist eher der Held, Renfield das wahnsinnige Opfer. Dementsprechend lag der Entschluß nahe, in der Verfilmung Harker erst gar nicht nach Transylvanien reisen zu lassen, denn Renfield musste zwingend bereits dort gewesen sein und eine Reise Jonathan Harkers wäre überflüssig gewesen.

In der Rolle Renfields sehen wir Dwight Frye agieren. Frye wurde im Laufe der 30er Jahre zu einer der schillerndsten Gestalten Hollywoods mit einer beständigen Präsenz in vielen Horrorfilmen, zum Teil auch in höchst unterschiedlichen Rollen. Seine Leistung in **Dracula (1930)** ist jedoch sehr umstritten, was zu gegebener Zeit noch näher erläutert werden wird. Dwight Frye wuchs zwar nie zu einer der großen Lichtgestalten des Horrors heran, aber er hat dennoch eine treue Fangemeinde.

Nachdem Renfields Kutsche den kleinen Ort wieder verlassen hat, dürfen wir eine der stärksten Szenen erleben, welche in Vampirfilmen zu sehen ist. Der Film versetzt uns in das riesige Gruftgewölbe von Draculas Schloß. Schlichte Säрге stehen auf dem mit Erde bedeckten Boden und die Kamera bewegt sich auf den vordersten der Säрге zu. Der Deckel öffnet sich einen Spalt breit und eine Hand tastet sich aus der Öffnung hervor. Weitere Säрге öffnen sich und am Ende stehen Dracula und seine Bräute vor uns. Die ganze Szene spielt sich in völliger Lautlosigkeit ab, was den Vorgängen und den Untoten einen starken Hauch von Übernatürlichkeit verleiht. Szenen in spätern Vampirfilmen, in welchen solche Szenen durch Spezialeffekte und Geräusche begleitet werden, sind vielleicht spektakulärer anzusehen, aber ihre Wirksamkeit bleibt stets auf der Strecke. In **Dracula (1930)** muß kein Wort mehr darüber verloren werden, daß der Wirt recht hatte und es sich bei den Bewohnern des Schlosses um übernatürliche Kreaturen handelt, gefährliche Biester, welche des nachts auf die Jagd gehen.

Neben dem ersten Auftritt des Grafen Dracula ist hier noch die Darstellerin seiner Braut, welcher wir beim Verlassen ihres Sarges zusehen dürfen, besonders erwähnenswert. Kommt Ihnen dieser erste echte Vampir Hollywoods vielleicht entfernt bekannt vor? Diese Frau ist



*Geraldine Dvorak, der erste wirkliche Vampir
Hollywoods*

Geraldine Dvorak, die aufgrund ihrer frappanten Ähnlichkeit mit Greta Garbo vor allem als Double der legendären Schauspielerin beschäftigt war.

Es folgt die erste Einstellung Bela Lugosis und des Grafen Draculas der Filmgeschichte. Dies ist ein sogenannter *tracking shot* - die Kamera bewegt sich auf Bela Lugosis Gesicht zu, so daß der Eindruck entsteht, als würde das Publikum von Draculas magischem und tödlichen Blick angezogen. Hierdurch wird das Publikum durch diesen ersten Blickkontakt bereits in die Rolle eines potentiellen Opfers des Vampirs versetzt. Dies macht diese Szene einzigartig.

In dieser das Böse meisterlich etablierenden Sequenz fallen weiterhin noch zwei Dinge auf. Dem Kenner von Tod Brownings Werk wird auffallen, daß hier Kamerafahrten stattfinden, was für Browning äußerst untypisch ist. Browning inszenierte seine Film bevorzugt statisch, die Kamera bewegt sich in seinen Filmen nur in Ausnahmefällen. Daß sie es in diesem Film tut, und dazu noch in einer durch und durch expressionistischen Szenerie, ist ein klares Indiz dafür, daß die Sequenz von Karl Freund inszeniert wurde und nicht von Browning. Diese Szene ist durch und durch deutsch.



Ein gar fürchterliches Monster kriecht aus seiner Kiste hervor

Die zweite Auffälligkeit ist von eher lächerlicher Natur. Dem Zuschauer wird ein Opossum gezeigt, welches sich hinter einem Sarg verkriecht. Richtig schlimm wird es, als eine Biene aus einem eindeutig als Miniatur erkennbarem Sarg krabbelte. Man darf sich fragen, wozu dieser Unsinn gut sein soll. Der Grund für diese Szenen ist die Zensur. Anfang der 30er Jahre wurde in dem von Skandalen und Unmoral gezeichneten Hollywood ein Production Code ins Leben gerufen, welche die Einhaltung von selbstauferlegten moralischen Grundregeln überwachte. Dieser Codex war 1930 bereits im Gespräch und galt als Maßlatte für Zensur durch staatliche

und kirchliche Sittenwächter. Bei **Dracula (1930)** war Universal sehr darauf erpicht, hier gegen keine Regeln zu verstoßen - man hatte sogar Bedenken, daß das Thema des Films bereits ein Stein des Anstoßes sein könnte, aber hier kam man nochmal mit einem Freibrief davon, weil im Codex mangels entsprechender Filme noch kein Wort über Vampire stand. Die Einhaltung des Production Code war noch freiwillig, er wurde erst am 1. Juli 1934 institutionalisiert und regierte ab diesem Zeitpunkt mehr oder weniger willkürlich, bis im Jahr 1968 die MPAA mit dem amerikanischen Ratingsystem für Alterseinstufungen daraus hervorging, aber Carl Laemmle legte großen Wert darauf, zusätzlich zu den sowieso schon heiklen Inhalten des Drehbuchs von **Dracula (1930)** nicht auch noch einen Aufstand der moralisch Entrüsteten zu provozieren. Und auch wenn der Codex keine Vampire kannte, galt das nicht für *Ratten*. Ratten standen auf der Abschußliste der Zensur, denn sie galten als unanständig und Sinnbild für „schlechtes Theater“. Da man die unheimlichen Begleiter des Vampirs nicht ersatzlos streichen wollte, musste eben anderes Getier die Rolle des Stellvertreters übernehmen und so kam das Opossum zu seinem Auftritt. Das aus dem kleinen Holzkistchen herauskrabbelnde Insekt ist ungeachtet dessen natürlich trotzdem nicht zu entschuldigen, aber es ist nur eines einer Vielzahl von Ärgernissen, die der Film in seinem weiteren Verlauf noch mit sich bringt und die zum Nachdenken darüber anregen, ob Tod Browning wirklich jener überragende Virtuose des Makabren war oder ob er bislang vorrangig im Schatten Lon Chaney stand, der bekanntermaßen bei seinen Auftritten in Brownings Filmen gerne selbst Regie führte. Doch dies ist der Stoff, über welchen Filmhistoriker noch heute streiten.

Es ist Mitternacht, als Renfields Kutsche am nebligen Borgopass eintrifft. Der Borgopass ist, jedenfalls wie er in diesem Film dargestellt wird, eine völlige Phantasterei. Bereits Bram Stoker zeigte hier künstlerische Freiheit, als er den Pass in seinem Roman beschrieb. Der wahre Borgopass ist eher mit einem Weg in hügeligem Gelände zu vergleichen und keineswegs mit einer Schlucht im Hochgebirge. Spätere Dracula-Verfilmungen orientierten sich, wie in vielen anderen Details auch, jedoch mehr an **Dracula (1930)** als an der Realität und Stokers Vorlage. Die Rumänen nehmen derartige Abweichungen von der Realität der originalen Örtlichkeiten jedoch gelassen, denn Graf Dracula wurde zu einer der wichtigsten touristischen Attraktionen des Landes und spült nach wie vor einiges an Geld in die Region.

Die Szene am Paß bringt einen ersten Kontinuitätsfehler mit sich. Der Kutscher, welcher auf Renfield wartet, ist Dracula persönlich, doch Renfield weiß das nicht. Doch anstelle mit verhülltem Antlitz auf dem Kutschbock zu sitzen, präsentiert Bela Lugosi hier in aller Seelenruhe sein Gesicht. Aber wenn Renfield dann nach seiner Ankunft im Schloß dem Grafen gegenübersteht, erkennt er ihn nicht wieder. Weshalb dieser eklatante Bruch der Logik in Kauf genommen wurde, ist nicht zu erklären. Es darf höchstens angenommen werden, daß einfach niemand darauf achtete oder Lugosi hier auf seine erkennbare Präsenz immensen Wert legte und sich gegenüber Tod Browning durchsetzte. Ein Fehler des Autors liegt nicht vor, denn im originalen Entwurf des Skripts ist Draculas Gesicht unkenntlich verhüllt, wie es sich für einen inkognito zu bleiben wollenden Vampir gehört.



Renfield schaut in das Gesicht seines Kutschers

Nach seiner Ankunft betritt Renfield das Schloß. Wir sehen die verfallene und von Spinnweben verhangene Eingangshalle aus einer Totalen in luftiger Höhe und erneut handelt es sich hierbei um ein *matte painting*. Vor einem der hohen Fenster flattern drei Fledermäuse, Draculas Gespielinnen. Und auch das unvermeidliche Opossum ist wieder da - nein, halt, es ist kein Opossum. Dieses Mal entblödete man sich tatsächlich nicht, hier gewöhnliche Gürteltiere, die in weiten Gebieten Amerikas sowieso in den Vorgärten unterwegs und jedem amerikanischen Kind bekannt sind und sich kaum nach Transylvanien verirren dürften, durch das Schloß schleichen zu lassen.



Graf Dracula kommt seinem Gast auf der Treppe entgegen

Graf Dracula heißt Renfield in seinem Gemäuer willkommen und schreitet von dannen, die Treppe hinauf. Es folgt eine weitere schöne Szene. Über dem Treppenabsatz thront ein mannshohes Spinnennetz. Dracula schreitet zur Verwunderung Renfields und der Zuschauer durch dieses hindurch. Diese Szene ist ein weiteres Beispiel, daß früher so manches

einfach besser war. Heute würde Dracula effektiv durch die Spinnweben hindurchgleiten, Computergrafikeffekte machen es möglich. Diese Möglichkeiten gab es damals noch nicht, weshalb man sich auf eine geschickte Schnitttechnik verlassen musste. Man sieht Bela Lugosi nicht Kontakt mit dem aus Draht gefertigten Spinnennetz aufnehmen, sondern stattdessen wird schnell auf Dwight Fries verwundertes Gesicht umgeschnitten. Schnitt zurück, Bela Lugosi ist bereits auf der anderen Seite des Netzes. Dwight Frye folgt ihm, aber er verheddert sich in den Spinnweben. Diese Szene bietet definitiv nicht das, was gegen Ende des Jahrhunderts eine Selbstverständlichkeit im Hollywoodkino sein würde: *Eye candy*, Bonbons für das Auge. Aber sie bietet etwas, was die Effektschlachten nicht mehr bieten konnten, nämlich den Flair des Mysteriösen, Ungreifbaren und Unheimlichen.

Bela Lugosi wurde nicht nur durch seinen Umhang als Dracula berühmt, sondern auch wegen der oftmals genialen Einzeiler, welcher der Graf im Verlauf dieses Films vom Stapel läßt. Einer der berühmtesten erfolgt, als das Geheul von Wölfen in der Ferne ertönt und sich Dracula langsam und lächelnd auf der Treppe umdreht und „Listen ... the children of the night ... what music they make!“⁵ zu Renfield sagt. Derartige bedeutungsschwangere Kommentare ziehen sich durch den ganzen Film.



Listen to them ...

Und jetzt ganz schnell die Pause-Taste drücken. Während Graf Dracula brav sein Sprüchlein aufsagt, ist ganz klar das Amulett zu erkennen, welches er um seinen Hals trägt. Sie sehen richtig, es handelt sich wohl um einen Davidstern. Ich denke, Sie ahnen ungefähr, welche Irritationen dieser Halsschmuck im Laufe der Jahrzehnte nach sich zog. Ist Graf Dracula ein Jude? Ist der Film gar antisemitisch? Wohl kaum. Die Judenpogrome des Dritten Reiches lagen noch einige wenige Jahre in der Zukunft und der Staat Israel sowieso und man darf hier wohl kaum Absicht oder gar eine tiefergehende Message hineininterpretieren, zumal der Film für letzteres sowieso viel zu

flach ist. Das Hexagramm war in der Geschichte vielmehr ebenso wie das Pentagramm ein Symbol des Okkulten. In der nichtjüdischen Tradition der Magie wurde das Symbol benutzt, um Geister zu beherrschen und zu vertreiben. Ab dem 12. Jahrhundert diente es in Form eines Amulettes als Glücksbringer, einige Jahrhunderte später tauchte es auch auf Flaggen und Bannern auf. Ab dem 17. Jahrhundert wurde es auch zur Dekoration neu erbauter Synagogen genutzt, wahrscheinlich damit sich die Menschen gegenüber dem Kreuz der Christen abgrenzen konnten. Das Hexagramm war schon Kulturgut, bevor es zum Symbol des jüdischen Glaubens wurde. Seine Verwendung in **Dracula (1930)** ist letztlich aber ganz einfach zu erklären: Der Davidstern ist keiner, sondern lediglich das als solcher erscheinende Resultat einer schlechten Ausleuchtung. Das Amulett beinhaltet in seiner Mitte einen Edelstein, in welchem sich während dieser Szene das Licht eines Scheinwerfers so stark bricht, daß der Edelstein die gleiche Färbung hat wie Lugosis weißes Hemd und somit unsichtbar wird. Im späteren Verlauf des Filmes ist das Amulett wiederholt zu sehen, aber hier besteht dann meist keine Verwechslungsgefahr mehr.

Aber aufgrund dieser Szene entstand trotzdem ein riesiges Theater in den USA. Normalerweise wäre solch ein kleines Amulett keine weitere Beachtung wert, wäre der vermeintliche Davidstern nicht durch die politische Entwicklung der nächsten beiden Jahrzehnte zunehmend zu einem Leit- und Leidsymbol der Juden geworden. Eine der skurrilsten Folgen dieses Kamerafehlers erlebte die amerikanische Öffentlichkeit zur Mitte der 80er Jahre.

⁵ dtsh.: „Hören Sie ... die Kinder der Nacht ... welche Musik sie machen!“

1971 brachte General Mills, ein in den USA bekannter Hersteller von Frühstücksflocken jeder Art, seine Produkte *Count Chocula* und *Frankenberry* auf den Markt. In den Packungen befanden sich die üblichen Zugaben wie kleine Figürchen comichafter Gruselgestalten, Abziehbilder und Sammelkarten. *Count Chocula* war ein Renner und als man zum Zwecke des Ankurbelns leicht stagnierender Verkaufszahlen den Grafen im Jahr 1988 einem Face-lifting unterziehen wollte, entschied man sich, hier Bela Lugosi als Vorlage zu nehmen - inklusive seines Kostüms aus **Dracula (1930)** und eben dieses vermeintlichen Davidsterns. Es dauerte nicht lange, bis eine heftige Kontroverse ausbrach, weil sich mehrere jüdische Gruppierungen lautstark beschwerten und dem Konzern Antisemitismus vorwarfen. General Mills sah sich zu einer umfassenden Rückrufaktion veranlaßt und das Design der Verpackung wurde daraufhin abgeändert.

In die Tradition des Vampirfilms passt Draculas angeblicher Davidstern auch nicht so richtig. Im Laufe der Zeit kamen ständig neue philosophische Fragen zu Vampiren auf, deren Höhepunkt erreicht war, als man sich gegen Anfang der 80er Jahre Gedanken darüber zu machen begann, ob Vampire denn Überträger von AIDS seien. Das Hexagramm stört in der Frage, ob Vampire sich denn nur vor Kreuzifixen fürchten. Dieses ist ein Symbol Gottes in der Welt des Christentums und als Ausgeburt des Satans schreckt ein Vampir natürlich vor diesem zurück. Setzt dies aber nicht voraus, daß ein Vampir auch aus dem christlichen Raum stammt? Was ist mit buddhistischen, hinduistischen oder islamischen Vampiren? Wenn man genau überlegt, müssten diese sich beim Anblick eines Kreuzifixes wohl scheckig lachen. In Roman Polanskis **The Fearless Vampire Killers (1967)** sehen wir auch erwartungsgemäß einen alten Juden, welcher von einem Vampir gebissen und selbst zu einem Blutsauger wird und dann nur mit einem Lachen und dem Kommentar, die Filmhelden hätten hier den Falschen erwischt, reagiert, als ihm diese ein Kreuzifix unter die Nase halten. Im Nachhinein tendierte man dann jedoch zunehmend dazu, Vampire sensibel gegenüber allen religiösen Symbolen werden zu lassen und nicht nur jenen des Christentums. Und mehr noch, in den 90ern wurden Vampire gegen Kreuzifixe sogar zunehmend resistent, was seinen Höhepunkt in **Dracula (1992)** fand, als der Vampir das von Professor van Helsing erhobene Kreuz in Flammen aufgehen läßt. Aber die Fans von Vampiren wurmt es noch immer gewaltig, daß ausgerechnet der Vater aller klassischen Filmvampire angeblich einen Davidstern um den Hals hängen haben soll - und es gibt noch heute sehr viele Filmhistoriker, die stur behaupten, es handele sich um einen solchen. Doch selbst wenn dies wirklich der Fall wäre, könnten wohl nur etwas schlichtere Gemüter hier eine Judenfeindlichkeit in den Film hineininterpretieren, welche ihn, wie meistens in solchen Fällen, nicht oder nur teilweise gesehen haben.

Der zweite geheimnisvolle Ausspruch Draculas kommt, nachdem Renfield das riesige Spinnennetz durchschritten hat. „The spider spinning his web for the unwary fly.“⁶, sagt Dracula und fügt noch noch hinzu: „The blood is the life, Mr. Renfield.“⁷. Oh oh. Metapher, ich hör’ Dir trapsen.

Für jedermann, natürlich mit Ausnahme Renfields, ist völlig klar, daß Dracula hier die Spinne ist und Renfield die Fliege. Das Spinnennetz ist ein Leitmotiv des Films, welches sich auch in einige Versionen der Filmplakate niederschlug. In dem wohl bekanntesten der Motive sitzt der Kopf des Grafen Dracula im Zentrum eines Spinnennetzes und an dessen Rand sind die Gesichter seiner Opfer drapiert, wie gefangene Fliegen.

Und daß Blut für einen Vampir wie für seine Opfer das Leben symbolisiert, leuchtet auch sofort ein. Vor allem für seine Opfer ist das klar, denn wenn sie der Vampir ihres Blutes beraubt hat, ist das Leben vorbei.

Was aus dem Verlauf dieses Films nicht völlig klar wird, ist die Bedeutung des Blutes für den Vampir. Sicher, die Vampire saugen ihren Opfern das Blut aus, um selbst am Leben zu bleiben, doch was bedeutet dies letztendlich? Bela Lugosi sieht stets gleich quickle-

⁶dtsh.: „Die Spinne webt ihr Netz für die unvorsichtige Fliege.“

⁷dtsh.: „Das Blut ist das Leben, Mr. Renfield.“

bendig aus und da sich die Filme der nächsten 50 Jahre eng an Lugosis Darstellung des Vampirs orientieren, scheint das Blutsaugen auch dort eher ein Mittel gegen die Langeweile als ein notwendiges Grundnahrungsmittel zu sein. Bei Bram Stoker war dies jedoch anders. Sein Graf Dracula war ein alter Greis, der sich nach der Aufnahme von Blut wieder in einen jungen Mann verwandelte. Dieses Detail blieb all die Jahre ungeachtet, bis **The Hunger (1983)** sich zumindest des Themas des Alterns annahm (wobei dieser Film jedoch primär aufgrund einer Lesbenszene mit Catherine Deneuve und Susan Sarandon in der Erinnerung des Publikums haften blieb) und es schließlich von Francis Ford Coppola in **Dracula (1992)** einen unmittelbaren Fokus erhielt. Aber dennoch blieben Vampire, welche sich durch die Aufnahme menschlichen Blutes regenerieren, fast ebenso selten wie Vampire, welche an Blutmangel verenden. Denn schließlich sind Vampire unsterblich und die Erhaltung ihres Lebens funktioniert als Hauptmotivation ihres Treibens nur schlecht.



*Bela Lugosi, der Prototyp des Gentleman-Vampirs,
umhegt seinen Gast*

Graf Dracula führt Renfield in einen großen Saal. Ein Feuer flackert im Kamin und der Tisch ist für Renfield gedeckt. Dracula verläßt kurz den Raum, um Geschäftsunterlagen aus Renfields Gepäck zu holen und kehrt mit diesen in der Hand zu Renfield zurück, der mittlerweile an dem Tisch platzgenommen hat. Bei den Unterlagen handelt es sich um einen Mietvertrag der Londoner Carfax Abbey. Fällt Ihnen bei diesem Namen etwas auf? Wohl nicht, denn mit hoher Wahrscheinlichkeit sind sie diesen Namen mittlerweile so gewohnt, daß es Ihnen eher Unbehagen bereiten würde, würde er sich ändern. Auch hier sieht man schön, welchen Ein-

fluß **Dracula (1930)** noch heute ausübt, denn eigentlich handelt es sich auch in Stokers Romanvorlage bei Carfax Abbey um ein Mietshaus und nicht um eine Kirche. **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** ist hier deutlich näher am Original als **Dracula (1930)**. In Brownings Film ist erstmals von Carfax Abbey die Rede und diese künstlerische Freiheit wurde im Laufe der Jahre zu einer Selbstverständlichkeit.

In dieser Szene befindet sich ein Kontinuitätsfehler, welcher allerdings nur dem geübten Auge auf Anhieb auffällt. Dracula bringt Renfields Aktenmappe mit und achtet Sie darauf, was im Laufe der verschiedenen Schnitte mit ihr passiert. Mal hat sie Dracula in der Hand, mal nicht, dann liegt er sie inmitten eines Dialogs auf den Tisch, obwohl Dracula zuvor die Zeit für die Bewegung fehlte. Dies ist kein Regie, sondern ein Schnittfehler. Die Szene wurde nachträglich gekürzt. Ein ähnlicher Fauxpas tritt kurz darauf erneut ein, als Dracula, vor Renfields Bett steht und betont, wie komfortabel seine Schlafstätte sei. Nach dem nächsten Schnitt ist das Bett plötzlich aufgedeckt.

Nachdem zu Beginn des Filmes der Ausspruch des Wortes *Nosferatu* nur ein Indiz dafür war, daß sich die Autoren von **Dracula (1930)** Murnaus **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** genau angesehen haben, folgt nun der Beleg hierfür. Renfield schneidet sich in den Finger und der hervorquellende Blutstropfen weckt die Gier in seinem Gastgeber. Wie ein Raubtier nähert sich Dracula seinem Opfer und wird erst im letzten Moment durch das Kruzifix der Wirtin des Gasthauses abgewehrt. Diese Szene ist weder Bestandteil von Stokers Roman noch des Bühnenstückes und war zu diesem Zeitpunkt nur in Murnaus Film enthalten. Von dort wurde sie fast 1:1 kopiert.

Dracula bietet Renfield ein Glas Wein an. Dies bringt die Handlung nicht voran und dient nur als Aufhänger für ein erneutes unheilswangeres Zitat Draculas: „I never drink ... wi-

ne.“⁸

Unmittelbar im Anschluß an diesen Umtrunk verläßt Dracula seinen Gast und nun hinterläßt Karl Freund eine Signatur, welche Anlaß zu der Vermutung gibt, daß er bei diesen Szenen die Regie übernommen hatte. Er inszeniert eine Kamerafahrt, eine 180°-Wende um Renfield herum. Tod Browning hätte derartiges aus eigenem Antrieb nicht getan, denn es widerspricht zu sehr Brownings eigenem Stil. Aber dieser komplette Szenenblock hat aber der Stelle, in welcher sich Renfield am Finger verletzt, einen stark religiösen Unterton. Das Blut, Renfield isst Brot und trinkt Wein aus einem silbernen Kelch, ein Tisch wie ein Altar, ein Kruzifix, das Innere des Schlosses ähnelt einer Kirche - es ist, als ob Renfield hier, ohne es zu wissen, an seinem letzten Abendmahl teilnähme. Die Kamerafahrt um Renfield herum, welche diese Szene beendet, illustriert Renfields Unsicherheit - und ist prompt das Letzte, was wir von Renfield sehen, bevor er zum Opfer des Vampirs wird.

In der folgenden Nacht erhält Renfield unangemeldeten weiblichen Besuch. Die Teilnahme von Draculas Bräuten an der Geschichte ist ein Element, welches aus Stokers Roman stammt und welchem sich Murnaus Film gegenüber verweigert. Im Roman gehört die Stelle, in welcher Renfield von den drei untoten Weibern heimgesucht wird, zu den stärksten Momenten des Romans. Aber im Jahr 1930 war diese Stelle ebenso unverfilmbar wie sie es zu Murnaus Zeiten gewesen wäre, denn im Roman geht es hier vor allem um eines: Sex. In Stokers Roman schildert Jonathan Harker einen als sehr real erscheinenden erotischen Traum, in welchem die



Draculas Gespielinnen nähern sich dem wehrlosen Renfield ...

drei Frauen auf äußerst betörende Art und Weise über ihn herfallen und bewegte sich hier sehr nahe an den moralischen Grenzen seiner Zeit, von welcher ihn nur Harkers Darstellung des Geschehens als Traum jenseits seiner eigenen Kontrolle trennt. Die Textstelle erinnert mit ihrer Mischung aus Tod und fleischlichem Verlangen eher an die erotischen Liebeszenen der Filme von Jean Rollin aus den 70ern als an das Hollywood der 30er Jahre und dementsprechend verwundert es, daß diese Sequenz in **Dracula (1930)** nicht komplett unter den Tisch fiel. Brownings Film hatte schließlich nicht die Möglichkeit, Sex auch nur anzudeuten und da die drei Frauen im weiteren Verlauf der Geschichte nicht mehr auftauchen, ist die Szene streng genommen überflüssig.

Die drei Frauen nähern sich langsam dem bewußtlos auf dem Boden liegenden Renfield und stehen um ihn herum, als plötzlich Dracula auftaucht und sie vertreibt, denn er beansprucht Renfields Blut alleine für sich. Mehr Inhalt wird dem Zuschauer in **Dracula (1930)** nicht geboten. Aber dennoch gehört die Szene zu den stärksten Momenten des Films. Das Bild ist hervorragend komponiert und keine andere Szene des Films kommt trotz der durchaus ansehnlichen Innenaufnahmen des Schlosses mit seinen dicken Mauern, den Gewölben und zahlreichen Spinnweben so nah an puren Gothic heran wie in dieser Szene. Lautlos und schon beinahe engelsgleich gleiten die Frauen durch das Bild, die langen Schleppen ihrer Kleider hinter sich herziehend. Diese sagenhaft stimmungsvolle Szene wird heute zu den Höhepunkten von Brownings Gesamtwerk gezählt, auch wenn nur schwer zu übersehen ist, daß vor allem der deutsche Expressionismus und somit erneut der Kameramann Karl Freund für sie verantwortlich ist. Die Antwort auf die Frage, weshalb die Szene mit den drei verlockenden Vampirschönheiten überhaupt im Film enthalten ist, fällt daher leicht.

⁸ dtsh.: „Ich trinke niemals ... Wein.“

Ihre Präsenz ist reiner Selbstzweck. Sie leistet für den Fortgang der Geschichte keinen Beitrag, aber die durch sie erzeugte gespenstische Stimmung hilft mit, den Film entscheidend zu prägen, da sie den Funken des Horrors auf den Zuschauer überspringen läßt.



... doch Dracula proklamiert Renfields Körper für sich.

Nun folgt ein inhaltlicher Schnitt. Dracula hat die Reise nach England per Schiff angetreten. Das Schiff trägt den Namen *Vesta*, also nicht *Demeter* wie im Roman und den meisten anderen Verfilmungen. Bei den Szenen des fahrenden Schiffes und der gegen die Wellen ankämpfenden Seeleute fällt auf, daß sie etwas zu schnell abgespielt werden. Dies ist eine Folge der Sparmaßnahmen Universals. Die Szenen wurden nicht für **Dracula (1930)** gedreht, sondern es handelt sich bei ihnen um Ausschnitte aus dem Film *The Storm Breaker (1925)* vom Edward Sloman. *The Storm Breaker (1925)* war, wie man bereits an seinem Produktionsjahr erkennen kann, ein

Stummfilm und als solcher mit einer niedrigeren Anzahl von Einzelbildern als jener 24 gedreht, welche mit der Einführung des Tonfilms aus Gründen der Synchronisation von Bild und Ton flächendeckend zum Einsatz kamen. Auch ist die Qualität des Bildes erkennbar schlechter als im Rest des Films.



Die *Vesta*, Szenen aus einem fünf Jahre älteren Film

Der störende Effekt dieses Recyclings hält sich jedoch glücklicherweise in Grenzen. Gäbe es das Problem der um 20% erhöhten Abspielgeschwindigkeit des Filmmaterials nicht, würde nur geübten Augen auffallen, daß hier Szenen aus einem anderen Film eingesetzt werden. Diesen unerwünschten Zuwachs an Geschwindigkeit verkraftet **Dracula (1930)** nahezu mühelos, denn die dramatischen Szenen der hohen Wellen, welche über die Seeleute hereinbrechen, stehen in starkem Kontrast zu den theaterhaft und sehr gemächlich inszenierten Filmsequenzen, mit welchen der Zuschauer bisher konfrontiert war. Der unerbittliche Kampf des Schiffes und seiner

Besatzung gegen die Kräfte der Natur wird hierdurch als noch dramatischer empfunden, als er eigentlich in *The Storm Breaker (1925)* gewesen war.

Diese Wiederverwendung alter Szenen ist wahrlich keine glorreiche Leistung des Films, aber letztlich ist dies dem Publikum sowieso egal. Der Gedanke, was wahrscheinlich passiert wäre, wenn *The Storm Breaker (1925)* nicht noch in Universals Archiven vorhanden gewesen wäre, ist weitaus unangenehmer. Das Skript des Films orientierte sich hier ebenfalls am Bühnenstück, in welchem Dracula auf dem Luftweg nach England reist. Im Theater ist das Flugzeug nicht zu sehen, aber im Film wäre dies wohl notwendig geworden und daher wurde vorgeschlagen, die Tragflächen des Flugzeuges den Schwingen einer Fledermaus nachzuempfinden. Doch von diesem Unsinn blieben wir glücklicherweise verschont. Nicht verschont bleiben wir jedoch von dem katastrophalen Schnitt. Die aus *The Storm*

Breaker (1925) entliehenen Szenen sind von sehr hoher Dynamik. Das (Modell-)Schiff wird von den Wellen wie ein Ball hin und her geworfen. Die Seeleute müssen aufpassen, von den Wassermassen nicht über Bord gespült zu werden. Die Dialogszenen zwischen Dracula und Renfield sind im Studio gedreht und schlechtes Wetter einer Seereise wurde bei den Dreharbeiten nicht berücksichtigt. Durch den Filmschnitt wechselt der Zuschauer somit wiederholt zwischen dem Chaos auf dem Deck und einem Kaffeekränzchen auf sicherem Boden, welches auf dem Unterdeck stattfindet. Die Abstrusität erreicht ihren Höhepunkt, als Dracula die Räumlichkeiten verläßt und ins Freie tritt, um seine nächsten Opfer zu begutachten. Selbst Ed Wood hätte kaum schlechtere Arbeit abgeliefert als Universals Studioknechte mit ihren klappernden Scheren.

Nebenbei erklärt die Verwendung alter Filmschnipsel auch, weshalb das sehr publikumswirksame Motiv der Schiffsreise nicht ähnlich konsequent wie in **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens** (1922) genutzt wurde, sondern stattdessen zu einer Randnotiz verkommt. Es war schlicht und ergreifend weder die Absicht des Drehbuchautors, die Schiffsreise als wichtigen Bestandteil zu integrieren, noch jene von Carl Laemmle jr., die notwendigen finanziellen Mittel hierfür aufzubringen.

Als die Vesta schließlich im Hafen von Whitby einläuft, ist sie ein Geisterschiff und den Hafenleuten bietet sich ein Bild des Grauens. Davon bekommt der Zuschauer aber nur wenig mit, denn wenn man bei den Dreharbeiten kein Schiff hat, kann man auch nicht auf einem solchen Szenen drehen. Wir müssen daher mit der Ansicht einiger Holzplanken und des Schattens eines Mannes, welcher sich an das Steuerrad des Schiffes klammert, begnügen. Dieser Schatten ist relativ unkenntlich, so daß eine Stimme aus dem Off erklärt, es sei der tote Kapitän des Schiffes, der sich an das Steuerrad gebunden habe. Diese Stimme ist jene von Tod Browning.



Renfield ist dem Wahnsinn und dem Grafen verfallen

Die Hafendarbeiter öffnen die Luke zum Inneren des Schiffes. Wir erinnern uns: wenige Sekunden zuvor, als Dracula ins Freie trat um dem Treiben der Seeleute zuzusehen, war diese Bodenluke noch ebenso eine Tür wie in den Szenen aus *The Storm Breaker* (1925).

Aus dem Innern grinst der inzwischen übergeschnappte Renfield zur Luke empor. Dies ist der Anfang eines sehr unausgewogenen Schauspiels Dwight Fries. Von nun an pendelt er zwischen einer soliden Darstellung und gnadenlosem Overacting bis an die Grenze des Lächerlichen hin und her, manchmal sogar innerhalb eines einzigen Takes.

Dracula ist nun also in England angekommen. Ein Zeitungsartikel klärt uns über die Vorgänge auf, die in unmittelbarer Folge stattfanden. Die Vesta war ein Totenschiff und man hat nur einen einzigen Überlebenden gefunden. Dieser sei ein Wahnsinniger und daher in eine Nervenklinik, Dr. Swards Sanatorium, gesteckt worden. Dort zeige er eine Leidenschaft für Insekten, welche er vertilgt.

Nebel hängt über dem nächtlichen London. Ein Blumenmädchen verkauft seine Waren, als sich ein dunkel gekleideter Mann nähert - Dracula. Das Blumenmädchen wird sein erstes Opfer in seiner neuen Heimat.

A propos neue Heimat: Kennen Sie eigentlich den Grund, weshalb Dracula ein Interesse an Carfax Abbey hat? Nein? Dann geht es Ihnen ebenso wie dem Rest des Publikums, denn der Film verliert in der Tat kein Wort darüber. Dies ist ein gewaltiges Problem der Kontinuität des Films, welches den Film in zwei voneinander unabhängige Teile hackt: den

transsylvanischen und den englischen Teil.



Draculas Begegnung mit Dr. Seward

Dracula begibt sich in die Oper. Dort hypnotisiert er eine Platzanweiserin, damit sie ihn zur Loge von Dr. Seward bringt. Die Frage, woher Dracula weiß, daß Renfields behandelnder Arzt gerade in dem Theater weilt, wird von **Dracula (1930)** nicht beantwortet, ein weiterer Kontinuitätsfehler also. Nun, die hypnotisierte Platzanweiserin geleitet Dracula zu Dr. Swards Loge und gibt gegenüber Dr. Seward vor, er werde am Telefon verlangt. Beim Verlassen seiner Loge trifft Dr. Seward auf Dracula. Nun folgt eine Einstellung, welche den Verdacht nahelegt, daß der Film sehr unkoordiniert und hektisch runterge-

kurbelt wurde. Auf dem nebenstehenden Szenenfoto können Sie die verhunzte Bildkomposition begutachten. Beachten Sie, das entweder Lugosi ein Zwerg oder Dr. Seward ein Riese zu sein scheint. Die Wahrheit ist, daß Dr. Seward auf einer Stufe steht. Auch der Rest des Bildes ist kein Zeugnis von Sorgfalt. In der linken Bildhälfte hängt der eigentlich geschlossene Vorhang in geöffnetem Zustand schlaff herunter. Der Bildhintergrund in Form einer unausgeleuchteten Zimmerecke ist eine inhaltliche Katastrophe. Diese Einstellung sieht nicht nach einem inszenierten Bild aus, sondern wie ein Schnappschuß von einer Probe und es ist unverständlich, weshalb Profis wie Tod Browning und Karl Freund ein derartiges Ergebnis ablieferten. Es kann eigentlich nur ein Zeichen dafür sein, daß es innerhalb des Teams mit der Zusammenarbeit überhaupt nicht klappte und die Motivation jedes Einzelnen beeinträchtigt war. Man hätte Bela Lugosi wenigstens auf einen Hocker stellen können!

Dr. Seward stellt Dracula seinen Begleitern vor: Mina, Lucy und Jonathan Harker. Harker wird von David Manners dargestellt. David Manners verliebte sich während der Dreharbeiten in Helen Chandler, die Darstellerin der Mina. Die beiden verstanden sich prächtig und verbrachten oft ihre Drehpausen damit, zusammen über die Unzulänglichkeiten des Skripts zu kichern. Aber die kleine Romanze war zum Scheitern verurteilt, denn kurz vor Beginn der Dreharbeiten hatte Helen Chandler den Autoren Cyril Hume geheiratet, der 25 Jahre später das Drehbuch zu dem SF-Klassiker *Forbidden Planet (1956)* verfassen würde. Doch ausgerechnet diese Ehe besiegelte auch Helen Chandlers Niedergang. Cyril Hume war ein heftiger Trinker mit allen Nachteilen, welche die Ehefrau eines solchen Mannes erfahren darf. Helen Chandlers Privatleben lag schnell in Scherben und schon wenige Monate nach der Premiere von **Dracula (1930)** begann sich die Abwärtsspirale für sie zu drehen. Sie griff zu Alkohol und Tabletten und innerhalb von vier Jahren verbrachte sie mehr Zeit mit Entziehungskuren als bei Dreharbeiten. 1940 wurde sie in ein Sanatorium eingewiesen. 1950 kam sie beinahe ums Leben, als sie mit einer brennenden Zigarette in ihrem Bett einschlief. Sie starb 1965 im Alter von 59 Jahren. Ihre Leiche wurde eingäschert und es gab niemanden, der Interesse an ihrer Urne bekundet hätte. Helen Chandler ist eines der bekanntesten Opfer des wilden Lebens der 20er Jahre und der Prohibitionszeit.

Lucy ist von dem Grafen sehr beeindruckt. Und Dracula von ihr nicht weniger. Als Lucy später an diesem Abend zu Bett geht und ihr Schlafzimmerfenster weit öffnet, wird sie von Dracula dabei beobachtet. Lucy geht zu Bett, als plötzlich eine Fledermaus (oder, um genau zu sein, eine Fledermausmarionette) vor ihrem Fenster schwebt. Lucy schläft ein und plötzlich steht Dracula in ihrem Zimmer. Leise nähert er sich seinem schlafenden Opfer, um von ihr zu zehren.

Diese Szene ist eine von vielen, welche vollständig ohne Ton gedreht sind. **Dracula (1930)** ist zu weiten Teilen ein Stummfilm und dies wurde dem Film auch oft vorgeworfen. Tod Browning hatte in der Tat kein gesundes Verhältnis zum Tonfilm. Er war davon überzeugt, daß sich trotz der neuen Möglichkeiten, welche Toneffekte wie das Heulen von Wölfen, Geräusche des Windes und knarrende Türen schufen, zuviele Dialoge einen Film eher zerstören als aufwerten. Als er **Dracula (1930)** drehte, war er ein heißer Verfechter der Theorie, daß ein Film zu maximal 25% aus Dialogen bestehen dürfe, der Rest müsse stumm sein. In gewisser Weise geht seine Theorie bei **Dracula (1930)** auf. Die Stummfilmsequenzen sind auffällig und auch in vielen Dialogszenen wirkt es unnatürlich, daß nur Dialoge zu hören sind und Nebengeräusche fehlen. Aber in Szenen wie dieser verleiht die absolute Stille dem Geschehen eine Unwirklichkeit, welche die unheimliche Stimmung des Films verstärkt. Hinzu kommt auch noch, daß von **Dracula (1930)** eine Stummfilmfassung auf dem Programm stand. Schon alleine daher verbot es sich, Toneffekte für die Erzeugung einer gruseligen Grundstimmung zu benutzen. Daher darf man die Kritik an dem zurückhaltenden Umgang mit Ton nicht zu ernst nehmen. Der Film hat genug andere, gewichtigere Probleme. Hierzu gehört auch das Nichtauflösen von Handlungssträngen. In der nächsten Szene erfahren wir, daß Lucy den nächtlichen Besuch Draculas nicht überlebt hat. Was weiterhin mit Lucy geschieht, nachdem sie nun auch zum Vampir wird, fällt unter den Tisch. An dieser Stelle fällt dies noch nicht stark auf, denn man kann Lucy ganz einfach als mausetot betraten, aber später wird Lucy noch als Vampir durch das Bild schlurfen.

Auch nähern wir uns nun dem Ende der zweiten Filmrolle. Dieser Rollenwechsel gilt unter Filmhistorikern als kritischer Punkt dieses Films, und das zu recht. Von nun an wird es sich bei **Dracula (1930)** vorwiegend um eine Verfilmung des Bühnenstückes handeln und dies macht sich äußerst unangenehm bemerkbar. Nach den zum Teil durchaus beeindruckenden Bildern der ersten 20 Minuten des Films und der dichten Gruselatmosphäre wird von nun an der Film von theaterhaften Szenen und schier endlos anmutenden Dialogen zunehmend geplagt werden. Der gelungene Teil des Films ist mit dem Tode Lucys vorüber, ab sofort wird es als ein höchst durchschnittliches Filmerlebnis weitergehen. Das einzige, was **Dracula (1930)** fortan aus der Masse schnell heruntergekurbelter Filme noch herausheben wird, ist die erzählte Geschichte.



*Dwight Frye reduziert sein Schauspiel auf das
Schneiden von Grimassen*

Wir befinden uns nun im Sanatorium Dr. Seward's. Die Szene wird mit einer der seltenen Kamerafahrten dieses Films eröffnet. Karl Freund benutzte hier einen Kran, um die Kamera über das Eingangstor und den dahinter befindlichen Garten hinweg zum Fenster von Renfields Zelle zu führen. Dort werden wir Zeuge, wie Renfield sich mit seinem Pfleger Martin um eine kleine Spinne streitet. Martin wirft sie aus dem Fenster, was Renfield sehr traurig stimmt, denn er wollte sie eigentlich essen. Renfield ist ein Vampir, ein Gehilfe seines Meisters Dracula, der gezwungen ist, sich vom Blut kleiner Insekten zu ernähren. Dwight Frye deutet hier erstmals richtig an, wie übertrieben er Renfield im zweiten Teil des Films darstellen wird. Ab der Stelle, in welcher das Wort *Fliegen* fällt, beschränkt er seine Darstellung des übergeschnappten Renfield auf eine gebückte Körperhaltung und das Schneiden von Grimassen. Carla Laemmle sagte 60 Jahre später in einem Interview, Dwight Frye sei der schlechteste Renfield gewesen, welchen sie jemals gesehen habe - dies ist sicherlich übertrieben und auch etwas ungerecht,

aber sonderlich mit Ruhm bekleckert hat sich Dwight Frye mit dieser Rolle wahrlich nicht. Sein Renfield ist keine Gestalt des Grauens, vor welcher man Angst haben müsste; er spielt vielmehr einen Vollidioten, welcher nicht mehr alle Tassen im Schrank hat und der Gefahr läuft, daß sich das Publikum über ihn schlapplacht.



Professor van Helsing bei der Blutanalyse

Vorhang auf für den ersten Auftritt des inzwischen zur Kinolegende gewordenen Professors Abraham van Helsing. Er untersucht das Blut Renfields. Das Blut befindet sich in einem Reagenzglas. Van Helsing gibt eine Chemikalie hinzu, das Blut wird milchig und somit steht fest, daß er das Opfer eines Untoten und somit selbst zum Vampir wurde.

Ist das nicht süß? Die wundervolle Naivität dieser Analyse und der daraus gezogene abenteuerliche Schluß werden so selbstverständlich als wissenschaftliche Erkenntnis verkauft, daß es rückblickend eine wahre Freude ist, derartiges heute zu sehen. Man ist versucht zu glauben, daß

der durchschnittliche Kinogänger jener Tage zuhause noch um ein Lagerfeuer saß und Telefone als sprechende Knochen bezeichnet haben mag, oder zumindest von der Filmwirtschaft als geistiger Neandertaler betrachtet wurde. Aber für viele Liebhaber alter phantastischer Filme sind derartige Szenen äußerst reizvoll, denn diese Naivität im Umgang mit den Wissenschaften schlägt in die gleiche lebenswürdige Kerbe wie die an Angeln hängenden Raumschiffe der *Flash Gordon*-Serials oder kleine Japaner in Gummianzügen. Und auch beim Horrorfilm werden wir in den nächsten Jahrzehnten noch viele Male auf Szenen stoßen, bei welchen man sich fragt, ob sich das Publikum nicht auch schon damals nicht mit der Hand an die Stirn klatschte und sich stöhnend in der Armlehne des Kinossessels verbiß oder ob die Autoren und Produzenten eines Films jemals über die sechste Schulklasse hinaus kamen. Mit derartigen Szenen könnte man ein eigenes Buch füllen, von van Helsing's Chemiebaukasten bis hin zu den Computerviren aus *Independence Day* (1996).

Van Helsing stößt mit seiner Theorie bei seinen Kollegen auf Unglauben. Doch er ist fest entschlossen, ihre Richtigkeit zu beweisen. Er läßt Renfield in Dr. Seward's Büro bringen. Und nun fällt ein weiterer Kontinuitätsfehler auf, jetzt wo van Helsing sagte, Renfield sei ein Vampir: Im Gegensatz zu Dracula spaziert Renfield hier, wie auch schon zuvor in seiner ersten Irrenhausszene, durch das Tageslicht.

Daß wir bis zu diesem Zeitpunkt keine Gewißheit hatten über das, was mit Renfield eigentlich geschah, liegt in Carl Laemmle jr. begründet. Er wehrte sich entschieden dagegen, daß Dracula Renfield beißt, denn dies war ihm ein deutlich zu homoerotischer Akt. In seinen Filmen beißt Dracula keine Männer. Allgemein ließ er Dracula deutlich unerotischer werden, als dies bislang der Fall gewesen war. Selbst in der Theateraufführung war Dracula ein echter Ladykiller, dessen Bißszenen stets mit Erotik versetzt waren - sie begann mit einem Kuß und endeten mit dem Biß in den Hals. In der Filmversion ist all dies auf ein moralisch einwandfreies Maß reduziert. Sehr zum Leid Draculas übrigens, denn hier wirkt der untote Verführer eher wie ein impotenter Untoter, welcher seine Erfüllung lediglich darin finden kann, sich wie ein Parasit von seinen Opfern zu ernähren. Aber wie gesagt, dies war kein Kniefall vor einer möglichen Zensur, sondern die Verwirklichung der Moralvorstellungen dessen, was sich nach dem Empfinden Juniors auf einer Leinwand ziemt und was nicht. Die erotischen Aspekte Draculas sollten erst in der Fortsetzung **Dracula's Daughter** (1936) durch den Einsatz eines weiblichen Vampirs etwas offensichtlicher werden, doch

der gezielte Einsatz von Erotik ließ bis **Dracula (1958)** auf sich warten.

Renfield fleht Dr. Seward an, er möge ihn aus der Anstalt wegbringen, weit weg. Auf die Frage, weshalb er dies wünsche, antwortet er, seine nächtlichen Schreie könnten Mina böse Träume bringen. Als ob dies ein Stichwort gewesen wäre, beginnt im Freien ein Wolf zu heulen, die Sonne geht unter und Dracula erwacht.

Der Graf schickt sich an, Mina zu beglücken. Er erscheint wieder als Fledermaus vor Minas Fenster und materialisiert in der nächsten Einstellung in ihrem Zimmer.

Lassen Sie sich in dieser Szene nicht von dem plötzlich im Raum stehenden Dracula irritieren. Betrachten Sie stattdessen das Gesamtbild. Dann wird Ihnen auffallen, daß im Bildvordergrund eine Lampe steht, welche das rechts unten gelegene Viertel des Bildes dominiert und auch den im Hintergrund stehenden Dracula teilweise verdeckt. Am Schirm dieser Lampe klebt ein großes Stück Pappkarton.



Dracula und die übersehene Nachttischlampe

Warum nur klebt Mina Pappe an ihre Lam-

pen? Nun, Mina tut das nicht, sondern Karl Freund ist der Übeltäter. Solche Pappe wird benutzt, um bei Nahaufnahmen wie zum Beispiel Portraiteinstellungen einen unerwünschten Lichteinfall von nicht im Bild sichtbaren Lichtquellen zu vermeiden. Diese Lampe ist in dieser Szene allerdings sehr wohl sichtbar und allmählich droht die schlampige Inszenierung des Films als Peinlichkeit zu enden. Es ist sehr unwahrscheinlich, daß dieses Detail am Set weder Karl Freund, noch Tod Browning oder einem anderen Mitarbeiter am Set aufgefallen ist und auch im Schneiderraum muß man blind gewesen sein. Die einzige Erklärung für diese Szene ist, daß der Fehler niemanden interessierte, was ein deutlicher Hinweis darauf wäre, daß die Chemie zwischen Tod Browning und Karl Freund nicht stimmte. Doch was auch immer der Grund hierbei gewesen sein mag, ändert dies auch nichts daran, daß **Dracula (1930)** zunehmend als das Werk von Dilletanten erscheint und nicht wie ein A-Picture Universals.

Am nächsten Morgen erinnert sich die von Dracula gebissene Mina an die Nacht. Und sie erinnert sich auch explizit an die Lampe neben ihrem Bett, welche ihr erschien wie ein kleiner Funke im Nebel. Nun ist der Punkt erreicht, ab welchem man in Erinnerung an die vorhergegangene Szene von Situationskomik sprechen könnte. Aber Scherz beiseite, betrachten wir uns diese Szene. Hier kann man gut erfahren, was eine theaterhafte Inszenierung ist. Nun kommt recht viel Dialog, die Kamera ist durchweg statisch und die Akteure sind sich selbst überlassen. Helen Chandler sitzt zu Beginn auf dem Sofa und hält einen Monolog, in dessen Verlauf sie mit abwesendem Blick und unter theatralischem Einsatz ihrer Hände ihre Worte unterstreicht. **Dracula (1930)** versucht hier erst gar nicht, den Eindruck zu vermeiden, daß es sich bei diesen Dialogpassagen um ein mit drei bis vier Kameras abgefilmtes und live gespieltes Bühnenstück handeln könnte.

Das Problem hierbei ist, daß es dem Film schadet. Und es schadet noch mehr, wenn man im Laufe der folgenden halben Stunde feststellt, daß es genau so weitergeht. Der Film begann im unheimlichen und spinnwebenverhangenen Schloß in der einem Märchen ähnelnden Welt des fernen Transylvaniens und endet nun im Theaterstadl. Normalerweise versuche Filme, sich über ihre Laufzeit hinweg beständig zu steigern. Aber nicht so **Dracula (1930)**, dieser Film *degeneriert* stattdessen.

Der Inhalt der Dialoge wird auch zunehmend uninteressanter und hat oft den Charakter von Lückenfüllern. Edward van Sloans gemächliche Aussprache verstärkt diesen Eindruck noch zusätzlich. Wir haben es nun mit Einstellungen zu tun, in welchen Mina beschreibt, wie Dracula auf sie zukam (als ob wir dies nicht selbst gesehen hätten) und sein weißes Gesicht immer näher kam, worauf sich van Helsing vergewissert, ob das Gesicht wirklich immer näher kam und für die Vermittlung derartiger „Inhalte“, welche man in wenigen, kurzen Sätzen zusammenfassen hätte können, läßt sich der Film dann auch mehrere Minuten Zeit ... ach, wie langsam doch die Zeit vergehen kann, wenn man aufhört, sich zu amüsieren.

Professor van Helsing, Jonathan Harker und Dr. Seward finden die Bißspuren des Vampirs an Minas Hals. In diesem Augenblick betritt Graf Dracula die Bühne, oh, entschuldigen Sie, er betritt natürlich die Szenerie. Dracula begrüßt Dr. Seward. Er sei froh, Dr. Seward wieder zu sehen und daß er inzwischen angekommen sei. Ähm, Entschuldigung? Haben wir etwas verpasst? Weshalb sollte Dr. Seward sich in diesem Hause einfinden, er wohnt doch schließlich hier? Mina erzählt ihm, sie habe die letzten Nächte schlecht geschlafen und Dracula offenbart den Anwesenden zu deren Überraschung, er habe sich mehrmals mit Mina getroffen und ihr Schauer geschichten erzählt. Hallo? Sind wir grade im falschen Film?

Jonathan Harker öffnet eine Zigarrenkiste. In ihrem Deckel ist ein Spiegel angebracht (aus welchem Grund auch immer) und Professor van Helsing erkennt darin, daß Graf Dracula kein Spiegelbild besitzt. Er hält Dracula den Spiegel unter die Nase. Dieser reagiert in einem Sekundenbruchteil und schlägt van Helsing das Kistchen aus der Hand. Dracula schaut erst entsetzt (mit weit aufgerissenen Augen), dann gefährlich (mit zusammengekniffenen Augen), dann peinlich berührt (mit einem läppischen Grinsen) und verabschiedet sich höflich von Dr. Seward (mit freundlichem Lächeln) und weniger höflich von van Helsing (mit zusammengekniffenem Mund). Dracula verläßt das Zimmer und Jonathan Harker stellt, mit dem Gesicht zum Publikum stehend, fest, Dracula habe das Gesicht eines wilden Tieres besessen, wie ein Verrückter! Dann läuft er auf die Terasse, um Dracula hinterherzusehen und erzählt uns, daß ein großer Hund über den Rasen liefe. Willkommen im Theater, wertres Filmpublikum, hier, nehmen Sie ein Aspirin gegen die Schmerzen!

Während van Helsing gegenüber Jonathan Harker und Dr. Seward erklärt, was ein Vampir ist, gibt sich Mina hinaus in die Nacht und wird dort von Dracula empfangen.



Renfield schleicht an sein Opfer heran

Es folgt ein Schnitt zurück ins Wohnzimmer, in welchem van Helsing jetzt zu einer redundanten Erklärung ansetzt: der Vampir sei darauf angewiesen, das Blut der Lebenden zu trinken, daß er nur von Sonnenuntergang bis Sonnenaufgang aktiv sein kann und den Tag auf seine Muttererde gebettet verbringen muß (vielleicht sollte er auch Renfield darüber aufklären, denn dieser weiß davon anscheinend nichts) und daß Dracula wahrscheinlich nicht jede Nacht zurück nach Transylvanien reisen muß, weil er sich Muttererde in Kisten mitgebracht haben könnte.

Renfield betritt kichernd und debil grin send das Zimmer und erklärt Dr. Seward und Jonathan, daß van Helsing recht habe und er ihre und Minas einzige Hoffnung sei. Er sagt weiterhin, Mina sei nur in Gefahr, weil er, Renfield, nicht weggeschickt worden sei und daß Dr. Seward dies nun nachholen möge (nein, das müssen wir wohl nicht verstehen). Doch Renfield wird von Dracula, der die Form einer Fledermaus angenommen hat,

beobachtet. Renfield gerät in Panik und beschwört seinen Meister, daß er ihn nicht verraten habe. Van Helsing hört interessiert zu.

Ein Schrei ertönt und das Hausmädchen stürmt auf die Terasse. Mina läge tot im Garten! Dr. Seward, Jonathan und van Helsing eilen los, sie lassen Renfield mit dem Hausmädchen zurück. Renfield hypnotisiert die Bedienstete, wobei Dwight Frye diese Drehbuchpassage durch ein Grinsen, einen starrenden Blick und Gekichere interpretiert. Sei es wegen der Hypnose oder aus Angst vor einem schlechten Darsteller, die Magd fällt jedenfalls ohnmächtig zu Boden. Und nun folgt eine Szene, welche wirklich toll und gleichzeitig auch überflüssig ist. Toll, weil Renfield sich hier, einem Raubtier gleich, auf allen Vieren seinem Opfer nähert. Überflüssig, weil auf das, was mit der Magd geschieht, im Rest des Films nicht mehr eingegangen wird und der Film noch schlimmer als im Falle des Ablebens von Lucy nur eine Frage stellt, welche nie beantwortet wird. Durch einen frühen Schnitt sehen wir, ebenso wie in allen Bißszenen des Films, nicht, was Renfield mit der Magd macht, wir können es uns maximal denken. Schade, denn dies ist eine der stärksten Szenen des Films.

Mina ist glücklicherweise nicht tot, sondern nur schwer angeschlagen. Die drei Männer tragen sie zurück ins Haus und bestätigen sich gegenseitig, daß dies alles sehr furchtbar und gefährlich sei, während das Bild langsam abgedunkelt und die insgesamt elf Minuten lange Wohnzimmerszene endlich beendet wird.

Es ist Nacht. Aus dem Friedhof erschallt das Schreien eines Säuglings. Lucy wandelt zwischen den Bäumen hindurch. In einer Zeitung steht geschrieben, daß eine in weiße Kleider gehüllte Frau kleine Kinder entführt und ermordet.

Wenn Sie bisher dachten, daß die vorgebrachte Kritik am unaufgelösten Schicksal Lucys unangebracht penibel gewesen sei, wissen Sie nun, weshalb dies von mir kritisiert wurde. Diese kurze Einstellung bringt die Handlung nicht voran und eliminiert lediglich die Möglichkeit, daß Lucy ganz einfach nur tot sein könnte. Hier bekommen wir jetzt einen Vampir gezeigt, welcher im Film keine Rolle mehr spielen wird. Wenn im Jahr 1930 bereits Fortsetzungen von Filmen ein bekanntes Phänomen gewesen wären, könnte man hier hineininterpretieren, daß man die Grundlage für ein Sequel hätte schaffen wollen, aber dem ist nicht der Fall; ein solches Sequel war nicht geplant und es gab auch nie eines auf dieser Basis.

Minas Bericht über Lucys Erscheinung läutet eine neue Theaterszene ein. Diese Szene beginnt mit einer qualvollen Einstellung. Van Helsing und Jonathan Harker sitzen auf Stühlen vor Mina und der folgende Dialog wurde in einer einzigen Kameraeinstellung gedreht. Diese Einstellung dauert drei Minuten, drei Minuten ohne einen einzigen Schnitt, Close-Up auf ein Gesicht oder ähnliches. Selbst die Darsteller wirken irritiert und gelangweilt, denn es ist interessant zu sehen, daß immer dann, wenn Mina zwischen van Helsing und Jonathan als Gesprächspartner wechselt, deren Darsteller Edward Van Sloan und David Manners anscheinend ratlos waren, wie sie die Wartezeit verbringen sollten und daher von ihren Stühlen aufstehen und aus dem Bild laufen, nur um später wieder zurückzukehren und sich wieder zu setzen, sobald sie wieder Dialogzeilen aufzusagen haben.

Eine neue Nacht bricht an. Professor van Helsing hat beschlossen, in die Offensive zu gehen. Minas Zimmer ist mit Wolfseisenhut⁹ ausgestattet, um sie vor Dracula zu schützen.

⁹Wolfseisenhut (lat.: *aconitum lycoctonum*, engl.: *Wolfsbane*) ist die wohl giftigste Pflanze Europas. Der Wirkstoff Aconitin, ein Alkaloid, wirkt bereits in Dosierungen von 3 bis 6 Milligramm tödlich und ist auch in der Lage, durch die Haut in den Körper einzudringen. Etwa 15 Minuten nach der Einnahme verspürt man ein Kribbeln in den Zehen, den Fingern und dem Mund. Kurz darauf setzen Koliken ein. Danach kommt es zu einem Absinken des Blutdrucks und Atmungsstörungen, bis nach 45 bis 60 schmerzvollen Minuten der Tod durch Atem- oder Herzstillstand eintritt. Der Eisenhut war bereits den alten Griechen bekannt. Laut der griechischen Mythologie entstand er aus dem Speichel des dreiköpfigen Höllenhundes Cerberus. Im antiken Griechenland wurde das Gift auch zur Exekution von Verbrechern eingesetzt - allerdings nur den besonders schweren Fällen, da der Tod durch Aconitin eine ausgesprochen grausame Angelegenheit ist, bei welchem das Opfer auch die ganze Zeit über bei vollem Bewußtsein bleibt. Den Überlieferungen nach fielen seinem Gift unter anderem der römische Kaiser Claudius, der Papst Hadrian VI und der Prophet Mohammed zum Opfer, aber auch in den Kreisen der Normalsterblichen

Jonathan ist von der Idee nicht begeistert, er möchte Mina an einen anderen Ort bringen. Professor van Helsing verbringt nun mehrere Minuten der Laufzeit damit, Jonathan von der Wichtigkeit ihres Verbleibs in diesem Hause zu überzeugen, bis erneut Renfield auftaucht. Renfield berichtet van Helsing davon, wie ihn Dracula in seinen Bann zog, wie er im Mondlicht unter seinem Fenster stand und ihm Dinge versprach, wie ein roter Nebel einer Flamme gleich die Landschaft überzog, Dracula den Nebel teilte wie einst Moses das rote Meer und hierdurch den Blick auf ein Meer von abertausenden Ratten freigab (jawohl, Ratten, nicht Opossums), und so weiter. Dracula habe Renfield all diese Ratten und ihr Blut versprochen, sollte Renfield ihm gehorchen.



„Ratten, Ratten! Millionen von Ratten!“ Aber nicht in diesem Film

Akzent zu versehen. Professor van Helsing ist Holländer. Erinnern Sie sich daran, wenn Sie sich **Dracula's Daughter (1936)** ansehen. Dort wiederholt Edward Van Sloan seine berühmte Rolle, wobei sich der Name des Professors jedoch in *von Helsing* geändert hat, und dort spricht er dann akzentfrei.



Dracula setzt gegenüber van Helsing seinen hypnotischen Blick ein - eine Geste, die Filmgeschichte schrieb

nen und dem Vampirfilm im Besonderen ihren Stempel auf. Lugosis Geste, welche die hypnotische Wirkung des Vampirs auf sein Gegenüber darstellen soll, besteht aus einem fixierten Blick und einem weit nach vorne ausgestreckten Arm, die Finger das Opfer zu sich herziehend, als ob es an eine imaginäre Leine gebunden wäre. Selbst in Comicheften

gehörte der Eisenhut zu den beliebtesten Giften während des Mittelalters.

trifft man ständig auf diese Geste, auch wenn sie schnell zum Objekt der Persiflage wurde. Die Kruzifixeinstellung hingegen trifft man in praktisch jedem Vampirfilm an, welcher etwas auf sich hält. Kaum ein Film, in welchem ein Vampir sich nicht auf sein Opfer stürzt und dieses im letzten Moment ein Kreuz zückt, um ihn abzuwehren. Auch dies wurde über die Jahre zu einem Klischee, welches unter anderem in Polanskis **The Fearless Vampire Killers (1967)** persifliert wurde, als der junge Gehilfe des trottelligen Professors dem Vampirfürsten allerdings eine Bibel zwischen die zuschnappenden Reißzähne schiebt. Eine sehr schöne Szene übrigens. Nach einer halben Stunde Leerlauf und Peinlichkeiten haben wir es nun endlich wieder mit einem spannenderen und inhaltlichen innovativen Film zu tun.

Bei Mina war Dracula jedoch dem Anschein nach erfolgreicher. Die Krankenschwester Briggs berichtet Jonathan, daß sie eingeschlafen sei und als sie wieder erwachte, habe sich Mina auf der Terasse befunden. Jonathan ist besorgt und Mina erscheint prompt erneut auf der Terasse. Sie beschwert sich über das übelriechende Kraut, welches van Helsing in ihrem Zimmer aufhängen ließ und Jonathan bemerkt wohlwollend, daß Mina sich völlig verändert habe. Doch er versteht nicht, was wirklich vor sich geht. Das Publikum versteht umso mehr, als sich Minas Blick auf Jonathan Halsschlagader festsaugt. Liebe macht blind und so ahnt Jonathan nicht, in welcher Gefahr er sich befindet. Selbst als Dracula in Fledermausgestalt heranflattert, ist seine größte Sorge, daß Vieh zu vertreiben, bevor es sich in Minas Haaren verfängt und es dauert einige Zeit, bis er bemerkt, daß Mina nicht ihm zu sprechen scheint, sondern mit einer anderen Person - ihrem Meister.



Van Helsing hält sich Dracula mit einem Kruzifix vom Leibe

Van Helsing und Dr. Seward eilen in Minas Zimmer. So, und nun wieder Augen auf, schauen Sie ganz genau hin: Professor van Helsing und Dr. Seward stehen vor Minas Bett und was steht links neben ihnen auf dem Nachttisch? Genau, unsere alte Freundin die Nachttischlampe, noch immer in Begleitung des Pappkartons. Man könnte darüber lachen, wenn es nicht so traurig wäre.

Van Helsing hört Stimmen auf der Terasse. Er findet dort Mina und Jonathan vor und kommt gerade noch rechtzeitig, um Mina mit Hilfe des Kruzifixes davon abzuhalten, sich in Jonathans Hals zu verbeißen. Mina ist jedoch noch nicht völlig verloren. Ihre Schilderung, wie Dracula eine Vene seines Armes öffnete und sie daraus trank, wird vom Knallen eines Gewehrschusses unterbrochen. Renfields Wächter Martin war der Schütze und er drückte ab, als er die große Fledermaus sah. Van Helsing klärt ihn auf, daß keine Kugel dieses Geschöpf verletzen könne.



Die abgeblendete Nachttischlampe, van Helsing und Dr. Seward (von links nach rechts)

Später in der Nacht kehrt Dracula zu Mina zurück. Die unter seinem Bann stehende Krankenschwester Biggs öffnet ihm die Tür. Lautlos wie ein Schatten nähert er sich der schlafenden Mina.

Jonathan und van Helsing verfolgen derweil Renfield, der zu Carfax Abbey eilt. Auch Dracula ist auf dem Weg dorthin, begleitet von Mina. Dort kommt es zur finalen Auseinandersetzung.

Der Showdown ist nicht sehr spektakulär, aber stimmungsvoll. Carfax Abbey erinnert wieder an den Beginn des Films mit seinen wunderbaren gotischen Kulissen. Renfield stirbt durch die Hand seines Meisters auf einer grandios anzusehenden Steintreppe. Draculas Nachtlager ist jedoch weniger spektakulär und kann hier optisch nicht mithalten. Vom Fürsten der Dunkelheit erwartet man mehr, als daß er in einer aus Latten zusammengenagelten Kiste schläft. Man erwartet ebenso, zumindest nach heutigen Sehgewohnheiten, etwas mehr Gegenwehr des Vampirs als nur ein Stöhnen, welches er von sich gibt, als van Helsing einen Pflock durch sein



Dr. van Helsing prüft seinen Widersacher

unheiliges Herz treibt. Aber immerhin hört man dieses heute wieder, denn Draculas letztes Röcheln wurde von der amerikanischen Zensur bemängelt und wurde erst Anfang der 90er Jahre im Zuge einer Restauration wieder in den Film eingebracht.

Als der Film fertiggestellt war und im Dezember 1930 der Führungsetage Universals vorgeführt wurde, war diese mit dem Film alles andere als glücklich. Dies bezog sich sowohl auf die gezeigten Inhalte als auch deren handwerkliche und künstlerische Umsetzung. Die mangelhafte Qualität von Brownings Regie verwundert nicht, wenn man weiß, daß Brownings Kontrakt bereits unterzeichnet war, bevor Lon Chaney's tödliche Krankheit bekannt wurde. Nach Chaney's Tod empfand Universal den ausgeliehenen Regisseur als Klotz am Bein und man ließ auch keine Gelegenheit aus, ihn dies spüren zu lassen. Neben den Auseinandersetzungen mit dem gleichfalls weisungsbefugten Karl Freund zehrten vor allem vorbereitete Werbefotos an Brownings Motivation. Auf ihnen war **Dracula (1930)** als Superproduktion von Edwin Carew betitelt, einem Regisseur, der mit *Resurrection (1927)* und *Ramona (1928)* bereits zwei Filme gedreht hatte, welche enorm viel Geld in Universals Kassen spülten. Universal machte keinen Hehl daraus, daß man Tod Browning umgehend durch Carew ersetzen würde, sobald irgendetwas vorgefallen sollte, das nicht den Wünschen Universals entsprach. Browning war unter Druck und wurde an der kurzen Leine gehalten, in einem Projekt, in welchem er sich nicht als Regisseur voll entfalten konnte.

Nachdem Universal mit Brownings Film unzufrieden war, wurden eine Reihe von Änderungen angeordnet. Einer der stärksten Kritikpunkte war, daß Tod Browning den Vampir so wenig wie möglich zeigte. Dracula sollte eine geisterhafte Gestalt sein, welche hauptsächlich im Halbdunklen agiert. Universal ließ etwa 10 Minuten gedrehtes Material aus Brownings Fassung ausschneiden und den Film im Schneiderraum mit einer großen Menge von Close-Ups auf Lugosis Gesicht ergänzen. Viele der Kontinuitätsfehler und deren Schnitte gehen auf die Kappe dieser Nachbearbeitung.

Doch auch die *Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA)*, deren Aufgabe die Durchsetzung des Production Code war, reagierte teilweise irritiert. Ihr Vorsitzender, der unter dem ironisch klingenden Namen *Colonel Jason S. Joy* bekannt war, hatte mangels Präzedenzfällen zwar keine Mittel, um im Vorfeld gegen die Produktion des Films

vorzugehen, aber dennoch fanden sich nach der Premiere des Films etliche Beschwerden in seinem Briefkasten ein. Kinderschutzverbände liefen gegen den Film Sturm und forderten ein völliges Verbot. Kritiker stimmten in den Chor ein und begründeten Verbotsforderungen damit, daß es unzumutbar sei, dem Publikum in den Zeiten der am Boden liegenden Wirtschaft und somit großer existentieller Sorgen solche monströsen Filme zu präsentieren. In weiten Teilen der Welt lief der Film nur in noch zusätzlich verstümmelter Form in den Kinos an. Selbst in den USA gab es mehrere verschiedene Fassungen, da jeder Bundesstaat seine eigene Zensurbehörde hatte. In der ursprünglichen Fassung des Films gab es am Ende eine Szene, in welcher Edward Van Sloan vor die Kamera tritt und das Publikum ermahnt, auf dem Heimweg vorsichtig zu sein, denn derartige Monstren gäbe es wirklich; Colonel Joy zeigte sich über diesen Anhang nicht sonderlich erfreut und er wurde entfernt. In Massachusetts musste die Stelle, in welcher die Biene aus der Miniatur eines Sarges kriecht sowie eine andere Aufnahme, in welcher eine skelettierte Hand zu sehen ist, entfernt werden, da der Film ansonsten keine Feiertags- und Sonntagsfreigabe erhalten hätte. In British Columbia wurden alle Filmstellen mit weiblichen Vampiren herausgeschnitten, ebenso wie das Schreien des Babys auf dem Friedhof, das Vorlesen des Zeitungsartikels über ermordete Kinder und Renfields Monolog über die Flut von Ratten. In British Malaya wurde der Film verboten.

Nach einer Vorpremiere im Januar 1931 plante man, **Dracula (1930)** am 7. Februar 1931 offiziell dem Publikum vorzustellen. Doch Tod Browning nutzte seine Beziehungen, um den Start eine weitere Woche hinauszuzögern und ihn auf den 12. Februar zu verschieben. Dies war ein kommerzieller Geniestreich, denn die Werbung benutzte den Slogan „The strangest passion the world has ever known“¹⁰, um den Film anzupreisen. Und am 13. Februar, also am Tag nach der geplanten Premiere in New York, war Valentinstag, was hervorragend zu dem Slogan passte und wovon man sich erhoffte, daß es zusätzliche Besucher in die Kinos locken dürfte.

Es mag nicht unbedingt an der Verschiebung der Premiere gelegen haben, aber der Plan ging auf. **Dracula (1930)** ist weit davon entfernt, ein echter Filmklassiker zu sein, aber erfolgreich war er trotzdem. Genauer gesagt war es der einzige Film, den Universal im Jahr 1930 veröffentlichte und der mehr Geld einspielte, als er gekostet hatte. Carl Laemmle jr. hatte durch seinen Mut und seine Beharrlichkeit endlich das goldene Kalb gefunden, welches sein Studio sanieren und zur Legende machen würde: den *Horrorfilm*.

¹⁰dtsh.: „Die fremdartigste Leidenschaft, welche die Welt jemals kannte.“

