

KARLOFF, LUGOSI UND EDGAR ALLAN POE – DER „GEIST DER PERVERSITÄT“

In der ersten Hälfte der 30er Jahre war Universal Pictures unter Produktionschef Carl Laemmle, jr. die „Heimat der Monster“ und Bela Lugosi sowie Boris Karloff waren die Stars des Studios. Nur dreimal bediente sich das Studio dabei bei Edgar Allan Poe, nach Robert Floreys *MORD IN DER RUE MORGUE* (*Murders in the Rue Morgue* – 1932) spielten die beiden sogar zweimal zusammen den eher psychologischen Horror des ebenso berühmten wie verfluchten amerikanischen Literaten.

EDGAR ALLAN POE (1809-1849)

Man kann Edgar Allan Poe als den amerikanischen Schriftsteller der Moderne betrachten, der allerdings in seinem kurzen, gequälten, alkoholsüchtigen Leben in bitterster Armut den eigenen Ruhm nicht mehr erfuhr. „Es gibt“, so schrieb Charles Baudelaire 1852 in seinem legendär gewordenen Poe-Essay, „Schicksale, über denen ein Unstern waltet; in der Literatur jedes Landes können wir Männer finden, die das Wort Pechvogel in rätselhaften Schriftzeichen in die tiefen Falten ihrer Stirn geschrieben haben.“ Es waren tatsächlich europäische Literaten wie Baudelaire oder Stéphane Mallarmé, die zahlreiche Werke Poes übersetzten und in Europa berühmt machten. Erst auf diesem Umweg wurde Poe posthum auch in den USA als bedeutender Autor anerkannt. „Baudelaire war der erste, der die amerikanische Gesellschaft für Poes Dilemma verantwortlich machte“, so John O. McCormick in seinem Nachwort zu einer Ausgabe der Erzählungen Poes von 1959, und tatsächlich: Der amerikanische Horrorfilm entdeckte Poes von einer düsteren Atmosphäre des Verfalls heimgesuchten Geschichten immer dann, wenn diese Gesellschaft eine Krise erlebte oder sich in einem radikalen Umbruch befand. Dies war der Fall in den 60er-Jahren mit den Poe-Verfilmungen Roger Cormans (siehe: ROGER CORMAN – DER „POPE OF POP AND POE CINEMA“ in dieser Ausgabe von 35MM), aber auch bereits in den 30ern, nach dem „Schwarzen Freitag“ 1929 und der anschließenden, lang anhaltenden Depressionszeit. „Poe nahm in sich“, so McCormick weiter, „die Extremfälle vorweg, in welche die moderne Gesellschaft die Fantasie hineintreiben sollte.“ Amerika war für Poe ein Albtraum, den er zu Papier brachte, sein eigener körperlicher und sozialer Verfall, sein sehr weitreichendes Fortschreiten auf den dunkelsten Pfaden der menschlichen Seele in seinem Werk, trieben diesen Albtraum ins Extreme, wie in einem schwarzen Spiegel. Dazu noch einmal Baudelaire: „All die Dokumente, die ich gelesen habe, führen zu der Überzeugung, dass die Vereinigten Staaten für Poe weiter nichts als ein riesiges Gefängnis waren, das er mit der fiebrigen Unrast seines Wesens durchquerte, das dafür gemacht war, eine mildere Luft zu atmen [...] nichts weiter als ein großer, von Gaslampen erhellter Albtraum

[...] und dass sein inneres geistiges Leben als Dichter oder meinetwegen als Trunkenbold garnichts anderes war als ein unablässiges Bemühen, dem Einfluss dieser unfreundlichen Atmosphäre zu entrinnen.“ Poe als der amerikanische Schriftsteller der Moderne, der zugleich zeigte, dass der Geist dieser Moderne auch der „Geist der Perversität“ sein kann – dies ist der Schlüssel zu *DIE SCHWARZE KATZE* (*The Black Cat* – 1934) und *DER RABE* (*The Raven* – 1935), die diesbezüglich den Geist Poes vielleicht überzeugender auf die Leinwand gebracht haben als jede andere, vermeintlich werkgetreuere filmische Adaption.

Poe selbst hat in seiner Erzählung „The Black Cat“ von 1843 diesen Geist beschrieben: „Und dennoch bin ich davon, dass meine Seele lebt, nicht fester überzeugt als von der Tatsache, dass Perversion einer der Grundtriebe des menschlichen Herzens ist, eine von jenen unteilbaren, primären Fähigkeiten oder Empfindungen, die das Wesen der Gattung Mensch bestimmen.“ Poe nennt diesen „Geist der Perversität“ das „unergründliche Verlangen der Seele, sich selbst zu quälen, der eigenen Natur Gewalt anzutun, das Böse zu tun um des Bösen willen.“ Bis auf das Auftauchen des titelgebenden schwarzen Raben bzw. der titelgebenden schwarzen Katze haben die beiden Filme rein erzählerisch tatsächlich nichts mit Poes langem Prosagedicht „The Raven“ von 1845 oder mit „The Black Cat“ zu tun, was die Filmkritik seinerzeit bereits einhellig bemängelte. Dieselbe Filmkritik im Übrigen, die Edgar G. Ulmers und Lew Landers’ Filme als zu „grausam“ und „pervers“ bezeichnete, damals noch nicht ahnend, genau hiermit das Wesen dieser Filme im Geiste Poes erfasst zu haben. *DIE SCHWARZE KATZE* wurde dann auch in Italien, Österreich und Finnland verboten, *DER RABE* in Großbritannien.

***DIE SCHWARZE KATZE* (1934) VON EDGAR G. ULMER**

Tatsächlich wirkt Edgar G. Ulmers *DIE SCHWARZE KATZE* selbst heute noch von einer ebenso überwältigenden Modernität wie irritierenden Perversität. Sein filmischer Expressionismus – in den Bauten, im Dekor, in den Kostümen und im Make Up – greift mit diesem eine der Haupt-

Robert Zion: Karloff, Lugosi und Edgar Allan Poe – Der „Geist der Perversität“, in: 35 Millimeter – Das Retro-Filmmagazin, Nr. 31/32, April 2019, Seite 21:
--

strömungen der künstlerischen Moderne auf und überführt diesen in eine neue Sachlichkeit und – vermeintlich – rational erscheinende Funktionalität, durch die dann allerdings nach und nach das pure Grauen hervorbricht. *DIE SCHWARZE KATZE* ist nicht nur Gothic Horror im Bauhausstil der „neuen Sachlichkeit“, das Haus Hjalmar Poelzig (Boris Karloff), in dem Dr. Vitus Werdegast (Bela Lugosi), Peter Alison (David Manners) und dessen Frau Joan (Julie Bishop) eintreffen, ist zudem noch auf einem Leichenberg aus dem Krieg errichtet. Die ganze rationale Funktionalität und die technischen Errungenschaften dieses Ortes schützen die Protagonisten nicht vor dem Einbruch des Unheimlichen und Irrationalen, des Grauens, im Gegenteil, diese „Errungenschaften“, so Johannes Binotto 2013 in seiner herausragenden Studie TAT/ORT. DAS UNHEIMLICHE UND SEIN RAUM IN DER KULTUR über Poes

Modernität, „erschliessen dem Unheimlichen vielmehr neue mediale Räume“ – „Sogar das Telefon ist tot“, so Karloffs Hjalmar Poelzig irgendwann sinister andeutend zu seinen Gästen, die auch diesem modernen Unheimlichen nicht mehr entrinnen können.

Dieses Haus ist eigentlich ein Ort, in Ungarn gelegen, eine ehemalige Festung aus dem Ersten Weltkrieg und ein Massengrab, auf dem der österreichische Architekt und frühere Kommandant der Festung Poelzig nun dieses Haus errichtet hat. Werdegast kehrt hierher zurück, nach langjähriger russischer Kriegsgefangenschaft, auf der Suche nach seiner Frau und seiner Tochter, die Poelzig aufgenommen hatte, auf dem Weg dorthin hat er die Alisons nach einem Busunfall aufgegriffen. Doch Werdegasts Frau ist mittlerweile tot, einbalsamiert und von Poelzig makaber ausgestellt in einem Glaskasten im Keller des Hauses, den noch mit Munition vollgestopften Kasematten der einstmaligen Festung. Auch Werdegasts Tochter Karen (Lucille Lund) sei gestorben, so behauptet jedenfalls Poelzig, in Wirklichkeit jedoch hält er, der in dem Haus schwarze Messen durchführt, diese als seine Geliebte in seinem Bann. Die junge Joan Alison soll das nächste Opfer des Satanisten werden. Peter Alison und Werdegast machen sich auf die Suche nach der Entführten. Werdegast befreit Joan, kettet Poelzig an und beginnt gegen Ende damit, ihm bei lebendigem Leibe die Haut abzuziehen... Zum Schluss entkommt das junge Ehepaar und Werdegast bedient, bereits sterbend, einen Hebel, bringt so das Munitionsdepot unter dem Haus zur Explosion, doch wirkt dieser Schluss kaum noch als Katharsis, zu eindringlich hat der Film bis hierher den „Geist der Perversität“ ausgebreitet, von den Wunden, die die Tötungsmaschinerie des industrialisierten Krieges im Menschen schlägt, über Nekrophilie (ein durchgängiger Subtext bei Poe) bis hin zu unverhohlenem Sadismus, von einer unterschwellig „perverse“ Erotik, über Teufelsanbetung bis hin zur seelischen wie körperlichen Folter – eben jenes „unergründliche Verlangen der Seele, sich selbst zu quälen, der eigenen Natur Gewalt anzutun, das Böse zu tun um des Bösen willen“, von dem Poe in „The Black Cat“ schrieb. „So mag dies denn als einer der erfolgreichsten Versuche gelten, Poe auf die Leinwand zu bringen“, so urteilte dann auch William K. Everson 1974 in seinem KLASSIKER DES HORRORFILMS.

Herausragend und noch bis heute beeindruckend ist der durchgängige Stilwille aller Beteiligten. Der aus Österreich stammende Regisseur Edgar G. Ulmer, der bereits Mitte der 20er Jahre in den USA als Szenenbildner sowie Ausstattungs- und Regieassistent gearbeitet hatte – u. A. für Max Reinhardt und Friedrich Wilhelm Murnau – und der 1930 endgültig dorthin emmigierte, ließ sich für Karloffs Figur des Hjalmar Poelzig nicht nur vom Leben und Wirken des Satanisten Aleister Crowley inspirieren, bereits 1920 hatte der ehemalige Szenenbildner bei der Produktion des expressionistischen Horrorfilm-Klassikers *DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM* von Paul Wegener und Carl Boese den deutschen Architekten und Bühnenbildner Hans Poelzig (1869-1936) kennengelernt. Poelzig war als Künstler und Hochschullehrer die zentrale Figur für den Übergang des deutschen Expressionismus in die „Neue Sachlichkeit“. Kameramann John J. Mescall fängt dabei die modernistischen Bauten und die funktionale Ausstattung, von der geometrisch-rationalen Architektur des Hauses, über die Glasschaukästen mit den toten Frauen bis

hin zu den gigantischen Artilleriekarten in den Kasematten, mit einer ruhig geführten Kamera in klar strukturierten Bildern ein. Diese Modernität wird kontrastiert von der Modernität des Expressionismus der Kostüme und des Make Ups: Lugosi, Karloff sowie dessen Gehilfen Harry Cording und Egon Brecher treten ganz in Schwarz auf, weiß geschminkt und zum Teil gar mit schwarzer Lippenschminke, mit befremdlich erscheinenden, expressionistischen Frisuren, wie Wiedergänger des Mephistoteles aus Goethes „Faust“.

DIE SCHWARZE KATZE dürfte nicht nur der beste Film Edgar G. Ulmers sein, trotz seines ungewohnten Zusammenführens eines hohen künstlerischen Anspruchs mit den tiefsten menschlichen Abgründen, wurde er 1934 der größte Kassenerfolg der Universal. Es war die erste Zu-

Robert Zion: Karloff, Lugosi und Edgar Allan Poe – Der „Geist der Perversität“,
in: 35 Millimeter – Das Retro-Filmmagazin, Nr. 31/32, April 2019, Seite 24:

sammenarbeit von Karloff und Lugosi – von insgesamt acht –, der beiden Stars der „Heimat der Monster“ und Konkurrenten an den Kinokassen um die Gunst des Publikums. Auch wenn Peter Rurics Drehbuch hierbei sehr oft die schauspielerische Limitiertheit Lugosis zum Vorschein bringt, für den Universal-Star und ehemaligen, hochdekorierten Infanterie-Leutnant während des Ersten Weltkriegs in der österreichisch-ungarischen Armee, waren Schauplatz sowie die Geschichte des Films alles andere als ein lediglich erfundener Horror: Béla Ferenc Dezső Blaskó, der sich hier Bela Lugosi nannte, wurde im Krieg mehrmals verwundet, er begann gegen die schmerzhaften Spätfolgen seiner Kriegsverletzungen Morphin zu nehmen und wurde hiervon abhängig. Später wurde Lugosi, wie Poe ein „Schicksal, über den ein Unstern waltete“, dann ebenfalls Alkoholiker.

DER RABE (1935) VON LEW LANDERS

Die Kombination Karloff/Lugosi mit Edgar Allan Poe erwies sich als derart erfolgreich, dass die Universal im darauffolgenden Jahr erneut aus ihr Kapital zu schlagen versuchte. Im August 1934 schrieb Guy Endore ein neunzehnseitiges Treatment nach Poes Gedicht „The Raven“, das im Oktober von Michael Simmons und Clarence Marks vervollständigt und im November eingereicht wurde. Aber Carl Laemmle, Jr. zeigte sich nicht zufrieden und Jim Tully schrieb im Dezember zwei weitere Treatments. Doch *DER RABE* ging erst im März 1935 in Produktion, nachdem David Bohm nicht weniger als drei komplette Drehbücher geschrieben hatte. Noch während der Dreharbeiten kam es zu zahlreichen Änderungen und Abweichungen vom Drehbuch. Die Regie übernahm der 1901 in New York geborene B-Film-Regisseur Lew Landers (eigentlich: Louis Friedlander), die Kamera führte nun Charles Stumar, der zuvor als Assistent Karl Freund bei *DIE MUMIE (The Mummy – 1932)* gearbeitet hatte. Stumar starb im Juni 1935 bei einem Flugzeugabsturz, einen Monat vor der Veröffentlichung des Films. In *DER RABE* tauschten Karloff und

Logosi mehr oder weniger ihre Rollen aus *DIE SCHWARZE KATZE*, nun spielte Lugosi den obsessiv getriebenen Mörder, während Karloff die Rolle des Sympathieträgers übernahm.

Mit einem Budget von etwas über \$115.000 und einer Länge von 61 Minuten ist auch *DER RABE* ein B-Film, ebenso wie *DIE SCHWARZE KATZE* (ca. \$96.000, 69 Minuten), doch hat die Universal ihre B-Filme zu dieser Zeit (noch) sehr sorgfältig produziert. Auffallend ist allerdings, dass Friedlander die Fähigkeiten Ulmers, auch kostengünstige Produktionen durch ein künstlerisch inspiriertes Production Design zu veredeln, weitgehend abgingen. Erst ab 1960 sollte das Team Roger Corman/Daniel Haller mit ihren Poe-Verfilmungen diese Tradition Ulmers aus *DIE SCHWARZE KATZE* wieder aufgreifen. *DER RABE* schließt daher viel eher an die konventionellere Horror-Ästhetik von Floreys *MORD IN DER RUE MORGUE* an, der ersten, ebenfalls kommerziell sehr erfolgreichen Poe-Verfilmung der Universal. Nun aber ist Bela Lugosi, dessen Wirkung weitestgehend auf seinem Charisma in Verbindung mit einem manieristisch-überzogenen Spiel beruhte, in seinem Element: Boris Karloff, 1887 in London als William Henry Pratt geboren, war trotz seines Images als Monster ein äußerst subtiler Schauspieler, der *DIE SCHWARZE KATZE* noch fast alleine trug, doch in *DER RABE* zeigte nun Lugosi die vielleicht beste Leistung seiner gesamten Karriere.

Bela Lugosi ist Dr. Richard Vollin, ein berühmter, nun im Ruhestand lebender Chirurg mit einer Affinität zur Person und zum Werk Edgar Allan Poes, der von dem Richter Thatcher (Samuel S. Hinds) gebeten wird, dessen Tochter Jean (Irene Ware) zu operieren, die einen schweren Autounfall hatte. Nach anfänglichem Zögern, geht Vollin schließlich auf Thatchers Bitte ein und rettet Jean damit das Leben – doch er verliebt sich auch unsterblich in die junge Frau, will diese heiraten. Dem stellen sich der Richter und Jeans Verlobter Geoffrey (Ian Wolfe) entgegen. Vollin ist geradezu besessen von Poe, dessen Leben er in einem großen Monolog auf sich selbst und seine Situation bezieht: „Poe war ein großartiges Genie. Wie alle großen Genies gab es in ihm den beharrlichen Willen, etwas Großes, Bedeutendes und Konstruktives auf der Welt zu tun. Er hatte den Verstand dazu. Aber – er hat sich verliebt. Ihr Name war Lenore ... Etwas geschah mit ihm. Jemand nahm sie von ihm weg. Wenn einem genialen Mann seine große Liebe versagt wird, dann verliert er seinen Verstand. Er quält diesen nicht mehr im Dienste seiner Arbeit, sondern er wird gefoltert – und dann beginnt er selbst an Folter zu denken. Folter für diejenigen, die ihn gefoltert haben. Mein Interesse an Poe, so wie ich über Folter und Tod spreche, können Sie als Laien vielleicht nicht nachvollziehen. Als Arzt, als Chirurg, sehe ich diese Dinge aber anders. Ein Arzt ist fasziniert vom Tod – vom Schmerz. Und davon, wieviel Schmerz ein Mensch ertragen kann“ (eigene Übersetzung).

Tatsächlich hat Vollin im Keller des Hauses einen Folterkeller eingerichtet, natürlich nach Vorbildern aus Poes Werken. Als sich der Schwerverbrecher Edmond Bateman (Boris Karloff) mit der Bitte an Vollin wendet, ihm operativ ein neues Gesicht zu verschaffen, geht Vollin darauf ein. Doch er entstellt Batemans Gesicht, behauptet, nur er könne die Operation wieder rückgängig machen und zwingt ihn somit in seine Dienste. Vollin lädt nun Richter Thatcher und dessen Tochter in sein Haus ein. Während der Party zeigt er dem Richter seinen Folterkeller, überwältigt ihn und schnallt ihn unter ein schwingendes,

messerscharfes Poe'sches Pendel. Als Geoffrey und Jean dort zur Rettung eintreffen, werden sie von Vollin und seinem unfreiwilligen Gehilfen Bateman überwältigt und in einen Raum gesperrt, dessen Wände sich langsam zusammenschieben. Erst jetzt erkennt Bateman, dass er von Vollin nur missbraucht wurde und er hilft dem jungen Paar. Vollin verwundet Bateman tödlich – landet aber nach einem Kampf am Schluss selbst in dem Raum, dessen Wände ihn zerquetschen.

Wie bereits *DIE SCHWARZE KATZE*, so atmet auch *DER RABE* durchgängig Poes „Geist der Perversität“, auch er bezieht sein Grauen aus einer Modernität Poes, die man auch „Technologie des Schreckens“ nennen könnte, hier symbolisiert durch eines der berühmtesten Motive Poes, den inneren Qualen der Folter unter dem Pendel aus der Erzählung „The Pit and the Pendulum“ von 1843. In beiden Filmen nimmt das Haus der Protagonisten – von Poelzig und Vollin – eine ganz besondere, geradezu dramaturgische Bedeutung ein, als Architektur, die die inneren Konflikte gewissermaßen veräußert: der Gegensatz von oben und unten, von Wohnraum und Kasematten bzw. Folterkeller, von Heimischem und Unheimlichem, bildet

Robert Zion: Karloff, Lugosi und Edgar Allan Poe – Der „Geist der Perversität“, in: 35 Millimeter – Das Retro-Filmmagazin, Nr. 31/32, April 2019, Seite 25:
--

eine Raumsymbolik ab, die für unterschiedliche Bewusstseinszustände steht. Auch diese Raumsymbolik ist direkt bei Poe entlehnt, sie findet sich vor allem in dem Prosagedicht „The Haunted Palace“, das sich in der Mitte von Poes Erzählung „The Fall of the House of Usher“ von 1839 befindet. Und wieder wird Roger Corman daran anschließen: für *DIE FOLTERKAMMER DES HEXENJÄGERS* (*The Haunted Palace* – 1963), eigentlich eine Verfilmung von H. P. Lovecrafts Roman „The Case of Charles Dexter Ward“ von 1927, wird sich Corman genau der gleichen Raumsymbolik Poes bedienen.

Vor allem treibt *DER RABE* nun ein Motiv ins Extreme, das bereits in *DIE SCHWARZE KATZE* angelegt war: die Motive Poes, ja sogar die Person Poes selbst, werden zu Vorbildern, in die sich die erotisch-sadistischen Triebe des Protagonisten einschreiben. Vollins Besessenheit von Poes Gedankenwelt stammt offensichtlich aus eigenen sadistischen Neigungen, die er mit seinen Nachbildungen von Poes Folterwerkzeugen nur sublimiert hatte und die nun, mit der bedingungslosen Liebe zu einer für ihn nicht erreichbaren Frau, vollends hervorbrechen. Wieder ist es das „unergründliche Verlangen der Seele, sich selbst zu quälen, der eigenen Natur Gewalt anzutun, das Böse zu tun um des Bösen willen.“ Und Lugosi spielt den Dr. Vollin in *DER RABE* tatsächlich mit derselben, sadistisch konnotierten Erotik eines (wildem) Tieres, wie seine legendäre Titelrolle als Vampir in Tod Brownings *DRACULA* (*Dracula* – 1931): „So wird Vollin etwa zu Beginn des Films über den übergroßen Schatten des ausgestopften Tieres (des schwarzen Raben, Anm. d. Verf.) eingeführt, der sich zum einen über die Gestalt Vollins legt, zum anderen als visuelle Brücke zwischen Vollin und seinem Gesprächspartner dient. Darüber hinaus wird die Affinität zu dem Tier

durch äußere Veränderungen, wie den dreieckigen Haaransatz, das pechschwarz glänzende Haar, die buschigen Augenbrauen und die Kopfhaltung Lugosis betont“, so stellte Eva-Maria Warth 1990 in ihrer Studie *THE HAUNTED PALACE – EDGAR ALLAN POE UND DER AMERIKANISCHE HORRORFILM (1909-1969)* fest. Das beeindruckendste Bild in *DER RABE*, in dem Poes „Technologie des Schreckens“, der Gegensatz von bürgerlichem Heim und dem Unheimlichen, von oben und unten und nicht zuletzt die animalisch-sadistische Triebhaftigkeit als Ausbruch aus der sexuellen Norm zusammengeführt werden, ist eine Sequenz, in der Vollin mit einer Hebelbewegung die Trennung zwischen Schlafzimmer und Folterkeller aufhebt, indem er gleich das gesamte Schlafzimmer Jeans wie einen gigantischen Aufzug in einen Schacht in die Tiefe gleiten lässt.

DER NIEDERGANG DER UNIVERSAL ALS „HEIMAT DER MONSTER“

DER RABE konnte allerdings den kommerziellen Erfolg seines Vorgängers nicht wiederholen, mehr noch: Nach *DIE SCHWARZE KATZE* rief er nun endgültig die Zensoren auf den Plan. Vor allem in Großbritannien lösten die beiden Filme mit ihren Motiven des Sadismus, der Nekrophilie, des Satanismus und der Folter in Poes „Geist der Perversität“ einen regelrechten öffentlichen Aufruhr aus, nachdem *DER RABE* dort im August 1935 gezeigt wurde. Kurz darauf wurden Horrorfilme in England – vorübergehend – ganz verboten. Für Lugosi, Karloff und die Universal markierte *DER RABE* somit den Anfang vom Ende ihres Star-Ruhms sowie der großen Zeit des Studios als „Heimat der Monster“, da ein nicht unerheblicher Teil der Einnahmen des Studios bisher in England erzielt wurde. Man wurde nun vorsichtiger bei der Universal, ging bald zu künstlerisch weniger anspruchsvollen und erzählerisch weniger eindeutigen Fortsetzungen der eigenen Klassiker – von *DRACULA*, *FRANKENSTEIN*, *DIE MUMIE*, *DER UNSICHTBARE* – oder zu „Monster Rallies“ über, in denen die längst zu Pop-Ikonen gewordenen Monster des Studios in zumeist nicht sehr sorgfältig produzierten B-Filmen nun gemeinsam auftraten. Dem schauspielerisch weit versierterem Karloff gelangen ab den 40ern noch einige bemerkenswerte Auftritte für Val Lewton sowie Roger Corman und selbst noch für New Hollywood, wie etwa in Peter Bogdanovichs *BEWEGLICHE ZIELE* (*Targets* – 1968), während Lugosis tragischer Abstieg begann und er in zumeist bemitleidenswerten Rollen wie etwa in William Beaudines *THE APE MAN* (1943) für die Monogram und schlussendlich bei Ed Wood landete. Auch der Universal gelang es nach *DER RABE* tatsächlich nur noch zweimal, an die Magie der ersten Hälfte der 30er Jahre anzuschließen und mit James Whales *FRANKENSTEINS BRAUT* (*Bride of Frankenstein* – 1935) und George Wagners *DER WOLFSMENSCH* (*The Wolf Man* – 1941) zwei popkulturell prägende Klassiker des Horrorfilms zu erschaffen.

In der legendären Geschichte der Horrorfilme der Universal Pictures über drei Jahrzehnte sind *DIE SCHWARZE KATZE* und *DER RABE* zwei Ausnahmefilme. Es sind nicht nur die beiden Filme, in denen Boris Karloff und Bela Lugosi ihre beiden überzeugendsten gemeinsamen Auftritte hatten, es sind auch Filme, die bis dahin am weitesten in Poes persönlichen Albtraum vorgedrungen sind – bis Roger Corman

Edgar Allan Poes Altraum von Amerika zu einem psychedelischen Rausch für die Rebellion der Beat Generation machen sollte.

Robert Zion

©2019 by Robert Zion | All rights reserved.