

Über Legenden des Kinos

– Arthur Lubins **SCHWARZER FREITAG** (Black Friday) von 1940 –

von Robert Zion

1. Karloff und Lugosi (oder umgekehrt)

„In den 30er-Jahren war Carl Laemmle, Srs. Universal Pictures die „Heimat der Monster“ und Bela Lugosi sowie Boris Karloff waren die Stars des Studios“ – so leitete ich einen Artikel über **DIE SCHWARZE KATZE** (The Black Cat, 1934) und **DER RABE** (The Raven, 1935) in „35 Millimeter – Das Retro-Filmmagazin“ ein. Anders als derart bedeutungsschwanger kann man über die beiden gar nicht schreiben, denn wir befinden uns mit ihnen im Zentrum der Horrorfilm-Geschichte, ja der Popkultur des vergangenen Jahrhunderts überhaupt. Längst haben sich unsere Legenden – Lugosi und Dracula, Karloff und Frankenstein (als dessen Monster natürlich) – zu den Siebdrucken Marilyn Monroes von Andy Warhol, zum schlenkernden Gang John Waynes, zu den in unserem kulturellen Gedächtnis (und in Kaffeetaschen) eingebrannten Gesichtern Humphrey Bogarts und Elvis Presleys hinzugesellt. Wer etwas über den Horrorfilm in der Populärkultur erzählen will, tut gut daran, mit Karloff und Lugosi zu beginnen (oder umgekehrt), und sicher ließen sich einige Gründe dafür finden, diese Geschichte mit den beiden dann auch gleich wieder enden zu lassen. Ihren ikonografischen Ruhm haben die beiden nicht zusammen erlangt, sondern getrennt voneinander, als dumpfes Monster (mit Herz) und als sinister Vampir-Graf (mit Sex-Appeal). Eine Legende über diese Legenden erzählt, die beiden hätten sich ohnehin nicht gemocht. Noch einmal hochgekommen ist diese mit Tim Burtons **ED WOOD** (1994), in dem Martin Landau als Lugosi einige unflätige Dinge über Karloff sagt. Sie stimmt allerdings nicht.

Es war einfach nur schwierig, ihre Leinwandpersönlichkeiten irgendwie zusammenzubringen, den blutsaugenden Womanizer und den stampfenden Buhmann. Dennoch drehten sie auch zusammen, insgesamt acht Filme, in eher untypischen Rollen für ihr jeweiliges, seit Beginn der 30er-Jahre fest zementiertes Image, und am beeindruckendsten ganz zweifellos



in den bereits erwähnten **DIE SCHWARZE KATZE** und **DER RABE** (beide sehr frei nach Edgar Allan Poe). Sie spielten gemeinsam sogar in zwei Musical-Komödien, in **THE GIFT OF GAB** (1934) für die Universal und in **YOU'LL FIND OUT** (1940) für die RKO. Im Horrormilieu waren die beiden in **TÖDLICHE STRAHLEN** (The Invisible Ray, 1936), **FRANKENSTEINS SOHN** (The Son of Frankenstein, 1939), **SCHWARZER FREITAG** (Black Friday, 1940) und letztmals in **DER LEICHENDIEB** (The Body Snatcher, 1945) gemeinsam zu bewundern. Der aus Ungarn stammende Béla Ferenc Dezső Blaskó – also Lugosi (1882–1956) – und der in London geborene William Henry Pratt – also Karloff (1887–1969) – waren in Wirklichkeit gut miteinander befreundet. Sie trafen sich nicht unbedingt außerhalb des Studios, aber sie respektierten einander und ließen auch nie ein böses Wort über den jeweils anderen fallen. Regisseur Arthur Lubin (1898–1995) kannte Lugosi bereits, seit dieser in die USA gekommen war, hatte sogar als Bühnenassistent bei Lugosis erstem Theaterstück in Amerika gearbeitet, wie er erzählte: „Ich kannte beide, Boris und Bela, sehr, sehr gut. Es waren charmante Menschen, mit denen man wundervoll zusammenarbeiten konnte.“

Zu Beginn der 1940er-Jahre waren Lugosi und Karloff in gewisser Weise sogar Leidensgenossen. Der erste Zyklus von Horrormilieu der Universal war 1936 beendet worden. Ein vorübergehendes Verbot von Horrormilieu im Vereinigten Königreich hatte den Auslandsmarkt einbrechen lassen, und die Universal stoppte die Produktion von Horrormilieu für eine gewisse Zeit sogar ganz. Karloff und Lugosi spielten ab Beginn der 40er-Jahre für „Poverty Row Studios“, die B-Film-Fabriken und „Armenhäuser“ Hollywoods, Lugosi etwa in **THE DEVIL BAT** (1940) für die Producers Releasing Corporation (PRC) und in dem furchtbaren **THE APE MAN** (1943) für die Monogram. Für Karloff lief es etwas besser, doch auch er verdingte sich mittlerweile bei der Monogram, etwa mit **THE APE** (1940) und der **MR. WONG**-Serie ab 1938. Und sie spielten beide mit Schmerzen. Karloff hatte sich durch seine Monster-Rollen den Rücken ruiniert, und Lugosi, ein hochdekoriertes Offizier in der österreichisch-ungarischen Armee während des Ersten Weltkriegs, begann gegen die Spätfolgen seiner Kriegsverletzungen Morphin zu nehmen.

Zwar startete die Universal 1939 nach dem Erfolg von **FRANKENSTEINS SOHN** (mit Karloff als Monster und Lugosi als Ygor) einen zweiten Zyklus von Horrormilieu, der auch





die beiden eine gewisse Zeit beschäftigte, doch waren diese „Monster Rallies“ eher dazu angetan, ihren legendenhaften Ruf zu ruinieren als ihn zu fördern. In **THE HOUSE OF FRANKENSTEIN** (1944) spielte Karloff einen verrückten Wissenschaftler, der sich gleich mit dem Wolfsmenschen (Lon Chaney, Jr.), Dracula (John Carradine), einem Buckligen (J. Carrol Naish) und Frankenstein Monster (Glenn Strange) herumschlagen musste, und in **FRANKENSTEIN MEETS THE WOLF MAN** (1943) spielte Lugosi dann doch noch eine – allerdings sehr traurige – Version des Monsters (was er bis hierher immer abgelehnt hatte). In den 40er-Jahren hießen die kassenträchtigen Stars ohnehin anders. Während die Universal seit dem Erfolg von **DER WOLFSMENSCH** (The Wolf Man, 1941) mit Lon Chaney, Jr. einen neuen Horrorfilm-Star aufzubauen versuchte, strömte das Publikum nicht mehr in die Horrorfilme Lugosis oder Karloffs, sondern in die Musicals und Komödien Bing Crosbys und Bob Hopes. Deren ab 1940 gemeinsam für die Paramount gedrehten sieben **ROAD TO**-Filme spielten mehr Geld ein als jede andere Filmreihe der Studio-Ära. Douglas Gomery führt in seinem Standardwerk über das Studiosystem Hollywoods für das Jahr 1949 Bob Hope



auf Platz 1 der kassenträchtigen Stars Hollywoods an, gleich dahinter auf Platz 2 Bing Crosby (der in den fünf Jahren zuvor den ersten Platz innehatte). Und hierum, um das Geld, ging es nun auch bei unseren Legenden, denn auch solche brauchen ein Dach über dem Kopf. Ab Ende der 30er-Jahre war es diesbezüglich vor allem um Lugosi schlimm bestellt. Die Universal hatte mit ihm ein Vermögen verdient, doch wenn sich dem Studio eine Gelegenheit bot, es ihm finanziell auf gar keinen Fall zu danken, dann hatte es diese stets ergriffen. Louella O. Parsons, neben Hedda Hopper, Edith Gwynn und Sheilah Graham eine jener einflussreichen Klatsch-Kolumnistinnen Hollywoods, die eine Karriere mit einem Federstrich starten oder beenden konnten, hatte 1938 herausgefunden, dass Lugosi pleite war. Sie schrieb, dass er nach der Geburt seines Sohnes die Krankenhausrechnungen nicht bezahlen konnte und beim „Motion Picture Relief Fund“, der Künstler sozial unterstützte, um Hilfe gebeten hatte. Daraufhin halbierte die Universal Lugosis Honorar für **FRANKENSTEINS SOHN** von 1.000 auf 500 Dollar und gab dem Regisseur Rowland V. Lee die Anweisung, er solle Lugosis Szenen in nur einer Woche abdrehen.



In diesen schweren Zeiten für Lugosi und Karloff befinden wir uns mit **SCHWARZER FREITAG**. Drehbeginn war am 28. Dezember 1939, Regisseur Arthur Lubin hatte mit zwei Wochen einen extrem knappen Drehplan, das Budget war auf 130.750 Dollar angesetzt. Karloff, der gewerkschaftlich organisiert war, weigerte sich allerdings, länger als die vorgeschriebenen acht Stunden am Tag zu drehen, und so blieb Lubin schon bald hinter dem Drehplan zurück. Das Studio machte Druck, und Lubin stellte den Film dann doch bis zum 18. Januar 1940 fertig, blieb sogar 5.000 Dollar unterhalb des Budgets. Noch bis kurz vor Beginn der Dreharbeiten sollte Lugosi die Rolle des Sovac spielen, Karloff war für die Doppelrolle des Professors/Gangsters vorgesehen. Die beiden erfuhren dann aus einer Klatschkolumne im Hollywood Reporter, dass der Charakterdarsteller Stanley Ridges sei soeben aus New York eingetroffen, um für die Hauptrolle getestet zu werden. Nun spielte Ridges die Doppelrolle, Karloff die Rolle des Sovac und Lugosi landete in der kleineren Rolle des Gangsters Marnay. So kam es, dass die beiden nun keine Szenen mehr miteinander hatten. Ob die



Universal dabei die Gelegenheit ergriffen hat, Lugosis Honorar wieder einmal zu kürzen, ist nicht bekannt – es ist allerdings davon auszugehen. Curt Siodmak, der die Idee für den Film entwickelte und das Drehbuch gemeinsam mit Eric Taylor schrieb, erzählte später: „Karloff wollte die Doppelrolle in **SCHWARZER FREITAG** nicht spielen. Er hatte Angst davor, es war zuviel Schauspielerei in ihr, sie war ihm zu komplex. Also haben sie Stanley Ridges genommen, der Theaterschauspieler war, und er füllte die Rolle auch aus. Karloff war schlau genug, um zu wissen, dass er in der Rolle nicht besonders gut ausgesehen hätte.“ Karloff, ganz zweifellos ein besserer Schauspieler als Lugosi, konnte durchaus mehrdimensionale Charaktere verkörpern, sodass diese Geschichte Siodmaks zumindest einige Fragen offen lässt. Andere vermuteten daher auch, Siodmak selbst habe für den Rollenwechsel gesorgt, da er Lugosi, den er für einen schlechten Schauspieler hielt, nicht in einer Hauptrolle haben wollte. Wie dem auch sei, **SCHWARZER FREITAG** wurde alles in allem ein sehr gut gespielter Film, und Lugosi ist als Gangsterboss sogar überraschend effektiv (wenn auch natürlich

kein James Cagney oder Edward G. Robinson). Aber auch der in England geborene Stanley Ridges (1890–1951) war zweifellos ein gute Wahl, kurz nach diesem Film wurde er durch prägnante Charakterrollen etwa in **SERGEANT YORK** (1941) und vor allem in **SEIN ODER NICHTSEIN** (To Be or Not to Be, 1942) etwas bekannter. Einzig die beiden weiblichen Hauptrollen fallen in **SCHWARZER FREITAG** etwas ab, Horror- oder Science-Fiction-Filme hatten ohnehin nur selten interessante Frauenrollen zu bieten. Anne Nagel (1915–1966) schaffte es dann auch nie über B-Filme hinaus, und dies auch noch in vielen Nebenrollen. Für Anne Gwynne (1918–2003) wiederum begann mit **SCHWARZER FREITAG** zumindest eine kleine Karriere als „Scream Queen“ des zweiten Horrorfilm-Zyklus der Universal, sie schrie sich fortan durch Filme wie **THE BLACK CAT** (1941), **THE STRANGE CASE OF DOCTOR RX** (1942) oder **THE HOUSE OF FRANKENSTEIN**, bevor die neue Generation der Baby Boomer sie am Ende sogar in einer Hauptrolle, in dem albernen **TEENAGE MONSTER** (1958), in den Autokinos über die Fensterlautsprecher schreien hörte. Jedenfalls ist die Einflussnahme Curt Siodmaks auf die Besetzung von **SCHWARZER FREITAG** bis heute nicht ganz geklärt, aber der deutsche Emigrant, Bruder Robert Siodmaks, vielbeschäftigte Drehbuchautor während des zweiten Horrorfilm-Zyklus der Universal und später sehr erfolgreiche Romanautor konnte hierbei erstmals eine Idee entwickeln, die zu seinem Markenzeichen werden sollte: den Sitz der Identität des Menschen in dessen Gehirn.

2. Im Hirn Curt Siodmaks

Für Curt Siodmak (1902–2000) war das Gehirn der blinde Fleck des Menschen, ein Ort, von dem aus dieser die Welt zwar begreift, den er jedoch selbst nur sehr unvollkommen zu begreifen vermag. Zu dieser Zeit arbeitete Siodmak bereits an seinem Weltbestseller „Donovan's Brain“ und suchte während seiner Recherchen an dem Roman den Hirnspezialisten Dr. Jan Jademar auf. Von dem Arzt erfuhr Siodmak, wie sehr die Funktionsweise des Gehirns noch unentdecktes Land geblieben war; wie Siodmak selbst erzählte: „Er, der wie fast alle Wissenschaftler ein verheimerter Schriftsteller war, gab mir Nachhilfeunterricht über das interne Funktionieren des Gehirns, von dem die medizinische Zunft bis heute nicht viel weiß. Ich begleitete ihn bei seinen Visiten durch die Krankenhäuser von Los Angeles. Er stellte mir einen Zimmermann vor, der eine Hirnverletzung erlitten und die Fähigkeit eingebüßt hatte, seinen Hobel zu benutzen. Ich bekam todgeweihte Kinder zu sehen, mit enor-





men Köpfen und schwächlichen Körperchen, die lächelten, wenn die Schwester sie anfasste. Da wurde mir klar, dass die medizinische Wissenschaft über die Arbeitsweise des Gehirns weniger weiß als Astronomen über die Planetenordnung und die Milchstraße." Dies wurde sein großes Thema. Ich habe Curt Siodmak 1999 noch kennengelernt, als er mir die Herausgabe einer dreibändigen Ausgabe seiner wichtigsten Romane anvertraut hatte. Als ich ihn in der Mojave-Wüste (wo er abgeschieden lebte) erstmals anrief und meinte, hier sei Robert Zion aus Deutschland, bemerkte er zunächst: „Deutschland, wo ist das?“ Ohne meine jüdische Herkunft (obwohl ich ebenso wenig religiös bin, wie er es war) hätte er mir diese Arbeit wahrscheinlich nicht anvertraut (leider starb er kurz darauf). Siodmak war der Meinung, die Deutschen hätten die Juden in die Gaskammern geschickt, weil sich beide zu ähnlich gewesen seien. Er hat seine Emigration immer als Kränkung empfunden, seine Flucht als Vertreibung. Er lernte nie richtig Englisch, sprach einen deutsch-englischen Kauderwelsch mit Dresdener Akzent. Curt Siodmak war depressiv – „Wer zwei Länder hat, der hat keins“, wie er einmal meinte. Als Heimatloser hat er seine eigene Ortlosigkeit und Desillusionierung daher immer in die Hauptfiguren seiner Romane und Drehbücher projiziert – aus



der Haltlosigkeit des Emigranten wurde so die Haltlosigkeit seiner obsessiven Wissenschaftler. „Vielleicht war ich selbst dieser Dr. Cory, musste meine privaten Gedanken aber in ein Gewand der Unterhaltsamkeit kleiden“, schrieb Curt Siodmak lapidar gegen Ende seiner Autobiografie über die Hauptfigur von „Donovan's Brain“.

Nicht allein mit **SCHWARZER FREITAG**, auch mit dem bereits erwähnten **THE APE** von 1940 mit Boris Karloff verarbeitet Siodmak sein großes Thema erstmals in Drehbuchform. Später folgten nicht weniger als vier Romane über den Identitätswechsel des Menschen mittels Manipulation oder Transplantation des Gehirns: „Donovan's Brain“ (1942, dt.: „Der Zauberlehrling“ / „Donovans Gehirn“), „Hauser's Memory“ (1968, dt.: „Hausers Gedächtnis“), „The Third Ear“ (1971, dt.: „Das dritte Ohr“) und „I, Gabriel“ (1986, dt.: „Ich Gabriel“). „Donovan's Brain“ wurde gleich dreimal verfilmt: 1944 als **THE LADY AND THE MONSTER**, 1953 als **DONOVANS HIRN** (Donovan's Brain) und 1962 als **EIN TOTER SUCHT SEINEN MÖRDER** (The Brain). „Hauser's Memory“ wurde als **STÄNDIG IN ANGST** (Hauser's Memory, 1970) verfilmt. Stephen King hat nie einen Hohl daraus gemacht, wie sehr ihn „Donovan's Brain“



beeindruckt hat, Stimmungen und einzelne Motive aus Curt Siodmaks Romanen lassen sich dann auch unschwer bei Stephen King wiederfinden (vor allem in dessen „The Shining“ von 1977). Es ist gut möglich, dass sich auch Curt Siodmak zum großen Thema seines Werks erst von jemand anderem inspirieren ließ. 1936 hatte Karloff für die Gaumont-British den B-Film **DER MANN, DER SEIN GEHIRN AUSTAUSCHTE** (The Man Who Changed His Mind) gedreht, in dem er als exzentrischer Hirnspezialist das Bewusstsein eines Menschen elektronisch von einem Gehirn zu einem anderen transferiert. Zu dieser Zeit arbeitete Curt Siodmak ebenfalls für die Gaumont-British.

SCHWARZER FREITAG ist als Film ein eigenartiger Genre-Hybrid. Curt Siodmaks großes Lebensthema, im Grunde ein Science-Fiction-Sujet, vermischt sich hierin mit dem Image Karloffs und Lugosi als Horrorstars und einer Inszenierung im Stakkato-Rhythmus, die eigentlich eher an die Gangsterfilme der Warner Bros. erinnert. Und so verwendete die Universal für die Mordsequenzen Frank Skinners Filmmusik aus **FRANKENSTEINS SOHN**, um den Horrorfilm-Charakter des Films deutlicher herauszuheben. Dennoch bemerkte Joe Dante 2019, **SCHWARZER FREITAG** sei „eher ein Warner-Bros.-Film als ein Universal-Film“. Tatsächlich drehte Arthur Lubin fast zur gleichen Zeit für Republic Pictures den heute leider oftmals übersehenen **GANGS OF CHICAGO** (1940), einen sehr rauen B-Gangsterfilm im Style Mervyn LeRoys oder Raoul Walshs, die die Warner-Gangsterfilme mit ihren harten, temporeichen Inszenierungen so geprägt hatten. Es ist sogar gut möglich, dass wir uns mit diesem Film nicht nur am Beginn der Thematik Siodmaks befinden, sondern auch noch an einem ganz anderen, geradezu filmhistorischen. Und hierfür verantwortlich zeichnete Elwood „Woody“ Bredell (1884–1976). Denn dieser fotografierte für Lubin nicht nur **GANGS OF CHICAGO**, sondern eben auch **SCHWARZER FREITAG**.

3. Woody Bredell und der Film noir

Um die filmhistorische Bedeutung von **SCHWARZER FREITAG** zu verstehen, ist es zunächst nötig, sich kurz mit der Geschichte des Film noir zu beschäftigen. Das Phänomen lässt sich wie folgt beschreiben: Es war bekanntermaßen der französische Filmkritiker Nino Frank, der 1946 erstmals einen bestimmten dunklen Ton im US-Kino der Kriegs- und Nachkriegszeit feststellte und dem Film noir so seinen Namen gab. Es sollte fast 30 Jahre dauern,



bis Paul Schrader schließlich in „Notes on Film Noir“ (1972) schrieb, der Film noir sei kein Genre wie etwa der Western oder der Gangsterfilm, sondern ein komplexes Phänomen, das sich durch stilistische und erzählerische Färbungen und Stimmungen auszeichnet und das sich dabei unterschiedlichsten Einflüssen verdankt: dem deutschen expressionistischen Film, dem französischen poetischen Realismus, dem italienischen Neorealismus, der amerikanischen Hard-Boiled-Kriminal-Literatur und nicht zuletzt der Desillusionierung der Kriegs- und Nachkriegszeit. Weitere zehn Jahre später listete Spencer Selby in seinem Kompendium „Dark City“ (1982) 490 Filme auf (nicht mehr als etwa 5 Prozent der Gesamtfilmproduktion des US-Kinos aus zwei Jahrzehnten) und kanonisierte so den „Stil“, die „Bewegung“ oder die „Strömung“ des Film noir endgültig – beginnend mit **STRANGER ON THE THIRD FLOOR** (1940) und endend mit **WENIG CHANCEN FÜR MORGEN** (Odds Against Tomorrow, 1959). Die Frage also, was eigentlich ein Film noir ist, war bereits immer weit komplizierter zu beantworten, als es heute manchmal rückblickend erscheint, denn ebenso gut hätte Selby seinen Kanon zwischen Orson Welles' **CITIZEN KANE** (1941) und **IM ZEICHEN DES BÖSEN** (Touch of Evil, 1958) einordnen können.



Allgemeinhin gilt heute im Rückblick betrachtet Boris Ingsters **STRANGER ON THE THIRD FLOOR** von 1940 als erster genuiner Film noir und dessen Kameramann Woody Bredell als einer der – neben John Alton und Nicholas Musuraca – stilprägendsten Kameralleute dieser Strömung. Bredell arbeitete später vor allem mit Robert Siodmak zusammen, fotografierte mit dessen **ZEUGE GESUCHT** (Phantom Lady, 1944) vielleicht sogar den visuell schönsten Film noir, aber auch Robert Siodmaks **WEIHNACHTSURLAUB** (Christmas Holiday, 1944) und **RÄCHER DER UNTERWELT** (The Killers, 1946). Anfang der 40er-Jahre hatte Bredell eine ganze Reihe von Filmen des zweiten Horrorfilm-Zyklus der Universal fotografiert, etwa **THE MUMMY'S HAND** (1940), **MONSTERMANN VERBREITET SCHRECKEN** (Man Made Monster, 1941) und **FRANKENSTEIN KEHRT WIEDER** (The Ghost of Frankenstein, 1942). Rückblickend Anerkennung fand Bredell für seine Arbeit zu dieser Zeit aber nur für **STRANGER ON THE THIRD FLOOR**, einem düsteren Krimi mit Peter Lorre. Der Film der RKO Radio Pictures, später eine „Noir-Fabrik“ genannt, erschien am 16. August 1940, knapp ein halbes Jahr nach **SCHWARZER FREITAG**, der bereits am 29. Februar 1940 in Chicago seine Premiere gefeiert hatte. Dennoch gilt, wie gesagt, heute **STRANGER ON THE THIRD**

FLOOR als erster genuiner Film noir. Dabei hatte Woody Bredell diesen nicht viel anders fotografiert als **SCHWARZER FREITAG**, ganz zu schweigen von dessen Tempo im Stil der Warner-Gangsterfilme. Tatsächlich finden sich alle stilistischen Elemente von Bredells prägnanter Noir-Fotografie in beiden Filmen wieder: ungewöhnliche Kameraperspektiven mit extremen Drauf- und Untersichten; ein durch harte Schlagschatten erzeugter, komplexer Bildaufbau; das von Rembrandt inspirierte Chiaroscuro, das heißt die Hell-Dunkel-Fotografie mit starkem Führungslicht und nur schwachen Fülllichtern; menschenleere nächtliche Straßen, in denen sich die Straßenlampen auf den Gehwegen und in den Autos spiegeln; die nächtlichen Fahrten der hart angeleuchteten Protagonisten, frontal fotografiert und immer mit Projektionen der Lichter der Stadt, die durch das Rückfenster zu sehen sind. Diesbezüglich besonders beeindruckend in **SCHWARZER FREITAG** ist das reine Schattenspiel, das Bredell zeitweilig inszeniert, bei dem wir die Handlungen der Protagonisten verfolgen können, ohne dass diese dabei wirklich gezeigt werden. Wahrscheinlich war es allein sein Science-Fiction-Sujet sowie der Ruf der Universal als „Horror-Fabrik“ mit seinen beiden Stars Karloff und Lugosi, was es bisher verhindert hat, in **SCHWARZER FREITAG** den ersten Film noir zu sehen statt in dem später erschienenen **STRANGER ON THE THIRD FLOOR**. Vergleicht man **SCHWARZER FREITAG** jedenfalls mit einem der sehr viel später von Woody Bredell fotografierten Film noirs, etwa mit dem herausragenden **DER UNVERDÄCHTIGE** (The Unsuspected, 1947), dann gibt es rein stilistisch so gut wie überhaupt keinen Unterschied, außer vielleicht einer etwas aufwendigeren Inszenierung von Curtiz, was aber allein dem knappen Drehplan von **SCHWARZER FREITAG** geschuldet sein dürfte.

Es ist also gut möglich, dass Sie mit dieser längst überfälligen Blu-ray-Veröffentlichung ein bisher übersehenes Stück Filmgeschichte in den Händen halten: den ersten Film noir. Dass es sich hierbei um einen Horrorfilm mit einem Science-Fiction-Thema handelt, sollte Sie dabei nicht irritieren. Der Film noir war schon immer ein Phänomen der rückblickenden Definition und als solches auch nicht auf ein Filmgenre beschränkt. Ton und Stil des Film noirs finden sich in Western, etwa in **NACHT IN DER PRÄRIE** (Blood on the Moon, 1948) und in **VOGELFREI** (Colorado Territory, 1949). Sie finden sich in Science-Fiction-Filmen wie **DIE DÄMONISCHEN** (Invasion of the Body Snatchers, 1956). Der Horrorfilmzyklus Val Lewtons für die RKO, von **KATZENMENSCHEN** (Cat People, 1942) bis **BEDLAM** (1946), ist



dieser Strömung ebenso zuzurechnen wie **DIE BESTIE MIT DEN FÜNF FINGERN** (The Beast with Five Fingers, 1946). Es gibt Noir-Kriegsfilme, so **DIE HÖLLE VON KOREA** (The Steel Helmet, 1951), Noir-Komödien wie **DIE DAME IM ZUG** (Lady on a Train, 1945) und Noir-Melodramen wie **LIEBESBRIEFE** (Love Letters, 1945). Und mit **TODSÜNDE** (Leave Her to Heaven, 1945) und **STRASSE DES VERBRECHENS** (Slightly Scarlet, 1956) gibt es sogar Film noirs in farbenprächtigstem Technicolor.

Die Büsten Karloffs und Lugosis (oder umgekehrt) nehmen in meinem Wohnzimmer neben dem Fernseher einen Ehrenplatz ein (natürlich als Dracula und Franksteins Monster), das Schicksal Curt Siodmaks wie auch dessen Werk wird mir für immer als Mahnung im Gedächtnis bleiben, ebenso wie die Filme Woody Bredells als herausragende Beispiele für die Bildmagie des Kinos – und bei **SCHWARZER FREITAG** haben sich diese Erinnerungen auf wundersame Weise sogar einmal zusammengefügt.

Robert Zion, 1966 in Kassel geboren, studierte u. a. Philosophie und Soziologie, arbeitete in der Kulturförderung sowie als Publizist, Kinoleiter und Politiker. Zahlreiche Veröffentlichungen über Film, Philosophie, Gesellschaft und Politik erschienen in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften. Er organisierte als Kinoprogrammgestalter u. a. Film- und Vortragsreihen über deutschsprachige Filmliteratur und Roger Corman, schrieb Monografien über Vincent Price (2000), William Castle (2000), Dario Argento (2017), Roger Corman (2018) und Rhonda Fleming (2020). Robert Zion schreibt als Redakteur regelmäßig für „35 Millimeter – Das Retro-Filmmagazin“.

