

Bluebeard

USA 1944

Regie: Edgar G. Ulmer

Prod.Ges.: PRC (Producers Releasing Corporation)**Prod.:** Leon Fromkess**Co.Prod.:** Martin Mooney**R.Ass.:** Raoul E. Pagel**Drehb.:** Pierre Gendron**Orig.Story:** Arnold Phillips, Werner H. Furst**Kam.:** Eugen Schüfftan (ungenannt)**Kam.Ass.:** Jockey A. Feindel**Mus./Mus.Ltg.:** Leo Erdody**Schn.:** Carl Pierson**Künstl.Ltg.:** Edgar G. Ulmer (ungenannt), Paul Palmentola**Sp.Eff.:** Barlow & Baker (Marionetten)**Ton:** John Carter**Techn.Überw.:** Charles Stevens**Ausst.:** Glenn P. Thompson**Kost.:** James H. Wade**M-up:** Milburn Moranti**Darst.:** John Carradine (Gaston Morell), Jean Parker (Lucille), Nils Asther (Insp. Jacques Lefevre), Ludwig Stossel (Jean Lamarte), George Pembroke (Insp. Renard), Teala Loring (Francine), Sonia Sorel (Renee), Henry Kolker (Deschamps), Emmett Lynn (Le Soldat), Iris Adrian (Mimi), Patti McCarthy (Bebette), Carrie Devan (Constance), Anne Sterling (Jeanette).**Form.:** 35 mm, sw.**Laufz.:** 71 Min.**Kino-Erstauff.:** 11. 11. 1944

Inhalt

Paris, 19. Jahrhundert. Aus dem trüben Wasser der Seine wird eine weibliche Leiche gefischt, das letzte Opfer eines mysteriösen Serienmörders, der in der Metropole Frankreichs nur „Blaubart“ genannt wird. Auch für Lucille, die in einem Modesalon arbeitet, und ihre Freundinnen Barbette und Constance gibt es kein anderes Gesprächsthema. Erst als die drei jungen Frauen zufällig dem eleganten und charmanten Puppenspieler Gaston Morell begegnen, legt sich die Aufregung. Morell, der sich offensichtlich sofort zu Lucille hingezogen fühlt, lädt die drei zu einer seiner Marionetten-Shows in der kommenden Nacht ein. Nach der Show, bei der eine Puppenversion der Oper „Faust“ gegeben wurde, sucht Lucille Morell hinter der Bühne auf, um dort eine für sie beunruhigende Entdeckung zu machen: Die Marionette des Gretchen

Teil 1: Filme



weist eine erstaunliche Ähnlichkeit mit einem der von „Blaubart“ ermordeten Mädchen auf, das Lucille gekannt hatte. Morell erklärt ihr beschwichtigend, dass er jede seiner Puppen nach lebenden Modellen erschafft. Beruhigt bietet Lucille sich selbst als Modell an; Morell scheint zunächst sehr angetan von dieser Idee, doch als er Lucille erklärt, dass er sie dafür zunächst malen müsse, unterbricht er abrupt und bittet Lucille, schnell zu gehen.

In seinem Studio trifft Morell die für sein Puppentheater arbeitende Renee an, mit der er eine Liebesbeziehung unterhält. Wie so oft musste Renee lange auf ihren Geliebten warten.

„Gaston, diese Mädchen, ich weiß, dass sie Dir nichts bedeuten – wirklich, denn Du kommst immer wieder zurück zu mir. Nur, Gaston, was geschieht mit ihnen...?“

Eine Frage zuviel. Wie in Trance löst Morell seine Krawatte. Renees toter Körper wird später in der Seine treibend aufgefunden. Morell erscheint daraufhin in der Sûreté, um die Leiche seiner Mitarbeiterin zu identifizieren. Inspektor Lefevre ahnt nicht, dass der vermeintlich so hilfsbereite Zeuge in Wirklichkeit „Blaubart“ höchstpersönlich ist. Ebenso wie Lucille, die nun Morells Bitte entspricht, die Puppenkleider für ein neues Marionetten-Ballett des Theaters zu entwerfen. Als Lucille an Morells

Hals einen kleinen Riss in dessen Krawatte entdeckt, geht sie ihm mit ein paar Nadelstichen zur Hand:

„So, fertig. Alles wieder in Ordnung. Nun kannst Du sie wieder verwenden.“

Der Einzige, der von der wahren Identität Morells weiß, ist dessen Geschäftspartner Jean Lamarte, der jedoch in seiner Geldgier keine Skrupel kennt, die von Morell angefertigten Gemälde für hohe Preise an den Mann zu bringen. Doch da Morell unfähig ist, ein Mädchen zu malen, ohne dieses danach in wilder Raserei umzubringen, stellt dieses Vorgehen Lamartes ein hohes Risiko für die beiden dar. Als Lamarte das Gemälde des vierten Opfers an den Grafen Cardignac verkauft, bestätigt sich Morells gegenüber Lamarte geäußerte Befürchtung: Ein Polizist entdeckt die Ähnlichkeit des Porträts mit dem ermordeten Mädchen. Inspektor Lefevre wendet sich nun verdeckt an den Verkäufer des Bildes, Lamarte, und bittet diesen, ihn mit dem Künstler bekannt zu machen; er würde ein neues Porträt in Auftrag geben. In der Zwischenzeit empfängt Lucille ihre jüngere Schwester Francine, eine Freundin Inspektor Lefevres und Mitarbeiterin der Sûreté. Morell erscheint und stellt sich charmant der Schwester seiner Angebetenen vor. Noch ahnt Francine nicht, dass dieser Mann jener „Blaubart“ ist, dem sie nun gemeinsam mit Lefevre eine Falle stellen will.

Als Vater und Tochter stellen sich Francine und der Polizist Deschamp Lamarte vor. Deschamp möchte ein Porträt von Francine. Der zunächst misstrauische Lamarte sagt schließlich zu, nachdem ihm 150.000 Franc für das Bild angeboten werden. Auch Morell selbst vermutet in dem Angebot eine Falle und besteht darauf, dass er das Mädchen nur in einem über Lamartes Geschäft gelegenen Raum malen würde. Das Geschäft wird abgeschlossen. Während Francine Morell in dem oberen Raum Modell sitzt (zunächst hinter einem Paravent sitzend, kann Francine Morell nicht sehen, während dieser sein Modell über einen Spiegel betrachtet), wartet Deschamp unten im Geschäft. Als Francine schließlich einen Blick auf Morell erheischt und dabei entsetzt feststellen muss, dass „Blaubart“ der Verehrer ihrer Schwester ist, kommt es zur Katastrophe: Morell erwürgt sein nächstes Opfer. Unten im Geschäft versucht Deschamp derweil einige vor dem Haus postierte Polizisten herbeizurufen. Als Lamarte dies entdeckt, schlägt er Deschamp nieder und versucht zu fliehen. Morell verhindert jedoch die Flucht seines Partners und erwürgt, im Gefühl, betrogen worden zu sein, auch diesen. Er entkommt in dem Augenblick, in dem die Polizei das Haus stürmt.

Vor dem Totenbett Francines zeigt Lefevre Lucille die Krawatte, mit der ihre Schwester ermordet wurde. Lucille erkennt die von ihr genähte Krawatte Morells wieder. Verzweifelt und verwirrt sucht sie Morell in dessen Atelier auf. Morell erklärt seiner Geliebten die Motivation seiner grausamen Taten: Noch als junger Kunststudent fand er ein Mädchen namens Jeanette zusammengebrochen auf der Straße. Er trug sie in seine Kammer, pflegte sie wieder gesund und malte ein Porträt

Teil 1: Filme

von ihr („Sie hatte etwas Spirituelles in ihrem vom Fieber gehetzten Blick.“), das unter dem Titel „Jungfrau von Orléans“ im Louvre aufgehängt wurde und ihn als Maler berühmt gemacht hatte. Als er später herausfinden musste, dass Jeanette in Wirklichkeit eine Prostituierte gewesen ist, „eine niedrige, grobe, ekelhafte Kreatur“, erwürgte er sie wie im Wahn:

„Jedes Mal, wenn ich wieder malte, malte ich Jeanette. Darum habe ich Puppen gemacht, weil ich diese aus Holz machen konnte. Denn, wenn sie wieder zu Jeanette wurden, konnte ich meine Wut an ihnen auslassen. Ich konnte Holz nicht töten!“

Später geriet Morell unter den Einfluss Lamartes, der ihn aus Geldgier immer wieder dazu trieb, neue Gemälde anzufertigen – und damit weitere „Jeanettes“ zu töten. Nach diesem Geständnis, erklärt Morell Lucille stammelnd noch einmal, dass er sie liebe, bevor er wie in Trance seine Krawatte löst. In diesem Augenblick stürmt die von Lefevre angeführte Polizei herein. Morell versucht über das Dach zu entkommen und stürzt dabei in die Seine, nun das dunkle, nasse Grab mit seinen Opfern teilend.

Besprechung

Edgar G. Ulmers BLUEBEARD gehört zu jenen Horrorfilmen, die über die Jahre einen geradezu legendären Ruf erhalten haben. Wie etwa über Mark Robsons THE SEVENTH VICTIM, Frank Wisbars STRANGLER OF THE SWAMP oder Robin Hardys THE WICKER MAN, so wurde auch über BLUEBEARD viel geschrieben, wurden Mythen und künstlerische Prädikate um den Film gewoben, und dies, obwohl nur einige wenige den Film überhaupt zu sehen bekamen. Doch nicht immer stellten sich diese cineastischen Mythenbildungen als falsch heraus. Während durch die jüngste Verfügbarkeit mittlerweile Filme wie STRANGLER OF THE SWAMP in ihrem scheinbar so hohen künstlerischen Stellenwert zu recht relativiert wurden, erwiesen sich andere wie THE SEVENTH VICTIM und eben auch BLUEBEARD im



Nachhinein tatsächlich als filmhistorisch bedeutende Beiträge zum Genre. Es sind vor allem drei Umstände, die zu dieser Mythenbildung um BLUEBEARD beigetragen haben: Zum einen galt er über die Jahre als der mit Abstand künstlerisch bedeutendste Horrorfilm, der jemals aus einem Poverty Row-Studio (gemeint sind die reinen B-Picture-Produktionsfirmen der vierziger Jahre PRC, Monogram und Republic) gekommen ist, zum anderen ist dessen Regisseur, der österreichische Emigrant Edgar G. Ulmer, selbst eine sagenumwobene Kinolegende, über die in der Regel mehr erzählt und gedichtet als wirklich gewusst wurde, und schließlich galt die Rolle des tragischen „Blaubart“ Gaston Morell in dem Film als die „Rolle des Lebens“ des ehemaligen Shakespeare-Mimen und Nebendarstellers in vielen John Ford-Western John Carradine.

BLUEBEARD hat, wie so viele Filme Hollywoods, eine lange Produktionsgeschichte. Bereits im April 1934, kurz bevor die Universal Ulmers THE BLACK CAT mit Boris Karloff und Bela Lugosi veröffentlichte – ein Film im Übrigen, der mit Abstand der finanziell erfolgreichste für die Universal in diesem Jahr werden sollte –, hatte die berühmte „Heimat der Monster“, wie die Universal genannt wurde, einen Film namens BLUEBEARD angekündigt, bei dem Edgar G. Ulmer Regie führen, Bayard Veiller das Drehbuch schreiben und der Horrorstar Nr. 1 Boris Karloff die Titelrolle spielen sollten. Doch zog sich die Vorproduktion des Films endlos hin, so dass im Frühjahr 1936, als Horrorfilme in Hollywood plötzlich aus der Mode kamen, das Projekt endgültig von der Universal fallen gelassen wurde. Acht Jahre später war Ulmer bei der PRC gelandet, dem vielleicht schäbigsten aller Poverty Row-Studios, bei dem er Filme wie ISLE OF FORGOTTEN SINS (ebenfalls mit John Carradine) oder das Billig-Musical JIVE JUNCTION drehen musste. Doch ermöglichte Ulmers Sonderstellung bei der PRC dem Regisseur auch, das lange geplante BLUEBEARD-Projekt endlich zu verwirklichen, wie er gegenüber Peter Bogdanovich erzählte:

Fromkess war herübergekommen und das ganze PRC-Ding lief nicht sonderlich gut. Ich traf Fromkess, der damals Buchhalter war, durch meine Verbindung zu Pathé Lab. Pathé stellte mich an die Spitze der Produktion mit Seymour als meinem Assistenten. Das erste Drehbuch, das sie mir gaben, war PRISONER OF JAPAN, bei dem Ripley als Regisseur vorgesehen war. Ich musste den Film produzieren, das Drehbuch umschreiben und schließlich die letzten zwei der insgesamt sechs Drehtage auch drehen. So geriet ich in die PRC und kam nicht mehr heraus. Ich habe so viele Filme für sie gemacht. Was mir bei der PRC half, war, dass ich meine eigene Film-Crew benutzen konnte und, von einem technischen Standpunkt aus gesehen, habe ich das Studio sogar fast geleitet. Der kleine Film GIRLS IN CHAINS war finanziell so ein gigantischer Erfolg, dass wir das Studio dafür fast hätten kaufen können. Natürlich hätte ich nicht jeden Vertrag bei der PRC unterschrieben, aber sie war mein Zuhause, ich konnte dort frei arbeiten und jede meiner Ideen wurde dort aufmerksam registriert. Allerdings war ich dort so beschäftigt, dass ich keine anderen Verträge mehr annehmen konnte (...). Zu jener Zeit wurde ich der „Capra der PRC“ genannt. Es war eine nette familiäre Atmosphäre dort und es wurde mir nicht

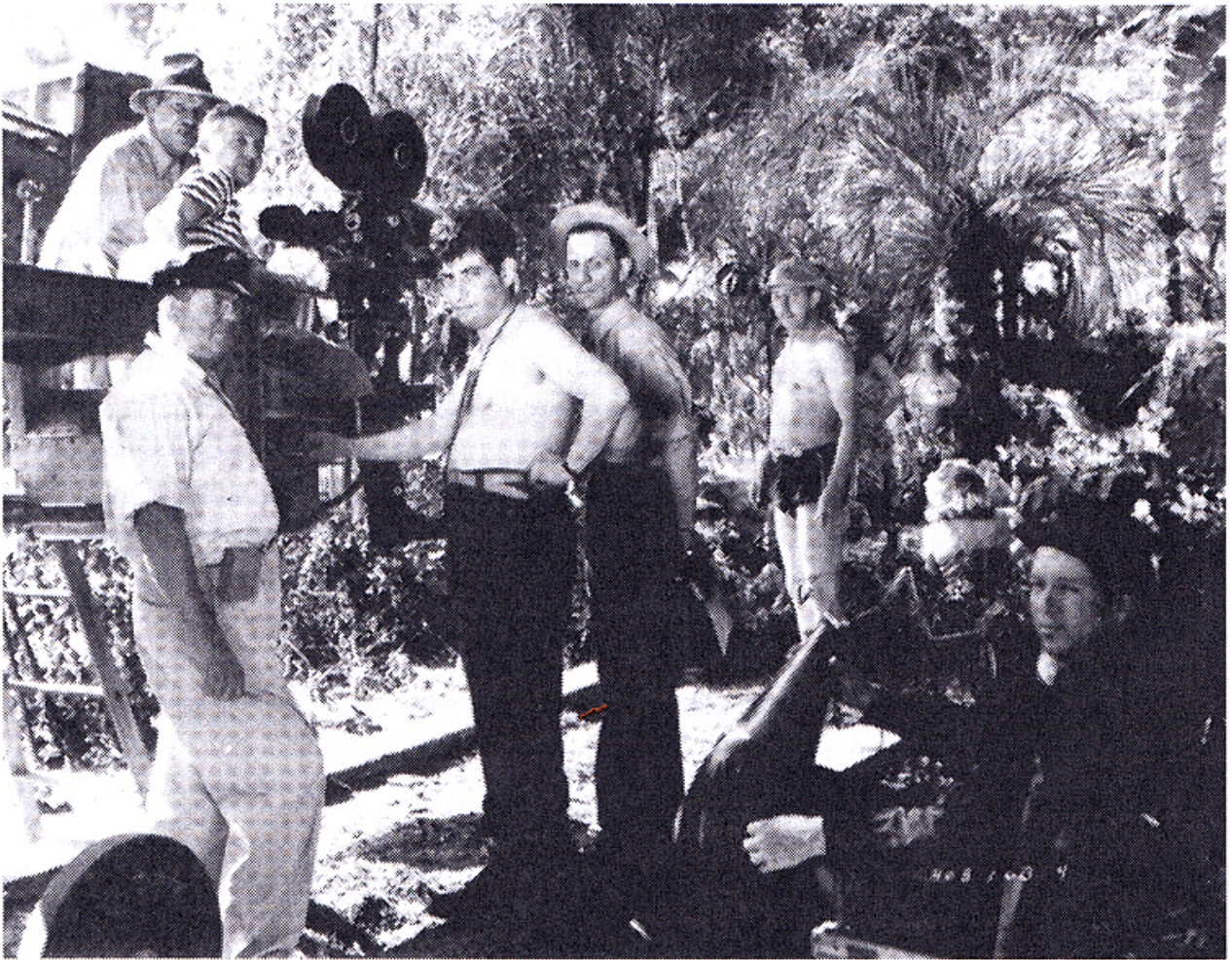
Teil 1: Filme

so viel hinein geredet. Fromkess, der Chef des Studios wurde, hörte mir zu, und wenn ich sagte, ich wolle BLUEBEARD machen, so haben wir ihn dann auch gemacht.“¹

Bevor die Dreharbeiten allerdings am 31. Mai 1944 endgültig beginnen konnten, musste sich PRC-Produzent Martin Mooney im April zunächst die Rechte an dem Filmtitel sichern, da kein Geringerer als Charlie Chaplin einen Film gleichen Titels angekündigt hatte. Ulmer drehte den Film schließlich in sechs Tagen, die Kamera führte sein Freund Eugen Schüfftan, mit dem Ulmer bereits in Deutschland bei dem semidokumentarischen Film MENSCHEN AM SONNTAG (1929) zusammengearbeitet hatte. Da Schüfftan allerdings kein Mitglied der Gewerkschaft werden konnte, durfte er in den Credits nicht als Chef-Kameramann genannt werden. Neben John Carradine übernahmen Jean Parker, eine ehemalige Vertragsschauspielerin der MGM, die eigens für den Film von der Paramount ausgeliehene Teala Loring sowie Patti McCarthy, die Leading-Lady zahlreicher PRC-Western, die weiteren Hauptrollen.

Ulmers langjähriges Lieblingsprojekt wurde letztendlich ein künstlerischer Erfolg und ein kommerzieller Flop. Im Nachhinein erscheint er als einer jener Filme, die eher für die Filmkritiker als für das Publikum gemacht zu sein schienen, artifiziell und künstlerisch inspiriert in der Mise-en-scène, Kameraführung, Ausstattung und Ausleuchtung, allerdings auch statisch, tempoarm und wenig spannungsbetont in der Erzählweise. Erst über die Jahre bekam BLUEBEARD allmählich seinen legendären Ruf als Klassiker des Genres, vor allem in Frankreich, wo Ulmers Film heute geradezu Kultstatus genießt. Dabei hat Produzent Martin Mooney darauf bestanden, dass BLUEBEARD eben *nicht* von dem wirklichen Blaubart, dem Pariser Frauenmörder Henri Désiré Landru handelt, der von 1914 bis 1919 neun Frauen ermordete, bevor er am 23. Februar 1922 unter der Guillotine landete. Tatsächlich bezieht der Film seine Qualitäten beinahe ausschließlich aus dem ausgeprägten Stilwillen und der nahezu stummfilmartigen Arbeitsweise Ulmers und Schüfftans. Mit Ausnahme der Filmmusik, dem enervierenden und über die gesamten 71 Minuten unablässig und kitschig leiernden Score Leo Erdodys, ist BLUEBEARD tatsächlich ein formales Meisterwerk, vielleicht sogar, zusammen mit den Val Lewton-Produktionen, einer der besten Horrorfilme, die aus dem klassischen Hollywood-Studiosystem je hervorgegangen sind.

Vielleicht zeigt sich wahre Meisterschaft immer erst in der Beschränkung der Mittel, in der Tatsache, dass kein Millionen-Budget notwendig ist, um filmische Kunstwerke zu schaffen. So haben Regisseure wie Edgar G. Ulmer mit DETOUR und BLUEBEARD (jeweils sechs Tage Drehzeit), William Castle mit WHEN STRANGERS MARRY (sieben Tage Drehzeit) oder Roger Corman mit HOUSE OF USHER (sieben Tage Drehzeit) bewiesen, dass künstlerische Inspiration, strenge Konzeptionierung, Professionalität und Stilwille Geld durchaus ersetzen können. Bezüglich BLUEBEARD ist dies umso erstaunlicher, da Ulmer, ursprünglich Filmausstatter,



einige der Sets nicht aufbaute, sondern ganz im Stile des klassischen deutschen expressionistischen Stummfilms perspektivisch malte. Zusammen mit Schüfftans sehr präziser und wohl überlegter Kameraführung und der kontrast- und konturenreichen Ausleuchtung ergibt diese Arbeitsweise einen reichen und lebendigen optischen Gesamteindruck, vor allem in der beinahe durchgängig vorhandenen Tiefenstaffelung des Bildes. Wie gesagt, wurden diese formalen Qualitäten damals nur von der Filmkritik gewürdigt. Exemplarisch dafür die Kritik des *Hollywood Reporter*:

BLUEBEARD ist einer jener Filme, auf den jedes Studio, jeder Produzent stolz sein würde. Von Anfang bis Ende eine klasse Produktion, die ihr unterhalterisches Potential voll ausschöpft (...). Obwohl ein Horrorfilm, erhebt BLUEBEARD diese Art der Unterhaltung auf ein höheres Niveau, indem er eine intelligente Geschichte mit psychologischen Obertönen und einem wunderbaren Produktionsaufwand kombiniert (...). Edgar Ulmers Regieführung ist überlegt und exakt. Es gibt eine Sanftmut und ein Verständnis, die den Film durchdringen, die allein ihm zugeschrieben werden können. Jockey Feindels Kameraführung ist immer gut und manchmal sogar ausgesprochen differenziert.²

Vor allem zeigt diese Kritik, wie sehr es Ulmer und Schüfftan gelungen ist, mit ihrer Arbeitsweise einen „wunderbaren Produktionsaufwand“ hinzulügen. Wie bereits

Teil 1: Filme

erwähnt, wurde diese Begeisterung der Kritik nicht vom Publikum geteilt. In dieser Hinsicht erwies sich der bereits 1943 von John Brahm für die 20th Century-Fox gedrehte Jack the Ripper-Film *THE LODGER* mit Laird Cregar, der im Januar 1944 in die Kinos kam, als ungleich erfolgreicher. Die ähnliche Thematik, die naheliegenden Veröffentlichungstermine und vor allem die beiden herausragenden Hauptdarsteller John Carradine und Laird Cregar haben oftmals dazu geführt, dass man *BLUEBEARD* direkt mit dem erheblich aufwendiger produzierten *THE LODGER* verglichen hat. War zu jener Zeit *THE LODGER* in der Tat der bessere, weil spannendere und eingängigere Film, so muss man im Rückblick sagen, dass John Brahms Film heute weit weniger originell wirkt als *BLUEBEARD*, er reiht sich so gesehen beinahe nahtlos in die lange Liste der routinierten, glatten und konturenlosen Großproduktionen Hollywoods der vierziger Jahre ein. Lediglich die sehr intensive Darstellung Laird Cregar kann als Pluspunkt für *THE LODGER* verbucht werden, wenn auch die John Carradines kaum weniger gelungen ist. Dazu noch einmal der *Hollywood Reporter*:

Niemals hat man Carradine besser gesehen als hier. Verschwunden ist das vertraute Überspielen, die übertriebene Mimik und das Rollen der Augen. Er gibt ein sensibles und doch maskulines Porträt eines wahnsinnigen Malers, das vielleicht sogar als eines der besten Beispiele für gute Schauspielerei für lange Zeit gelten wird.³

John Carradine, in seiner aristokratischen, zuweilen zum Bombast tendierenden Art und mit seiner dunklen, sonoren und wohl ausgewogenen Stimme im Grunde ein klassischer Theaterschauspieler, geradezu prädestiniert für Shakespeare-Rollen⁴, spielte etwa zur gleichen Zeit in den beiden großen „Monster-Rallies“ der Universal *HOUSE OF FRANKENSTEIN* (1944, Regie: Erle C. Kenton) und *HOUSE OF DRACULA* (1945, Regie: Erle C. Kenton) einen Grafen Dracula, der vielleicht nie mehr enger an die Originalfigur Bram Stokers angelehnt war. Seine Darstellung der Figur des wahnsinnigen Puppenspielers/Malers Gaston Morell in *BLUEBEARD* ist tatsächlich äußerst vielschichtig angelegt als eine zutiefst tragische Figur, die gleichermaßen Sympathie, Abscheu und Mitleid hervorruft. Die höchst ambivalente Präsenz Carradines bildet das eigentliche erzählerische Zentrum des Films, der so gesehen über weite Strecken eine komplexe Charakterisierung der von eigenen Obsessionen und äußeren Umständen getriebenen Figur des Gaston Morell ist. Was man von Ulmers Paris sagen kann, dass es ein Panorama aus Licht und Schatten ist, das lässt sich so auch durchaus von seiner Figur des „Blaubart“ sagen.

Robert Zion

Anmerkungen und Zitiernachweise

- 1 Zit. n.: Peter Bogdanovich: *Interview mit Edgar G. Ulmer*, in: *Filmhefte*, Sommer 1975, Nr. 1, S. 26 (Übersetzung leicht überarbeitet).
- 2 Zit. n.: Tom Weaver: *Bluebeard*, in: ders.: *Poverty Row Horrors! Monogram, PRC and Republic Horror Films of the Forties*, Jefferson (North Carolina)/London (McFarland) 1993, S. 185.
- 3 Zit. n.: ebda.: S. 186.
- 4 In vielem gleicht John Carradine hierin Vincent Price, der durchaus als dessen Nachfolger bezeichnet werden kann.

Literaturhinweise

Tom Weaver: *Bluebeard*, in: ders.: *Poverty Row Horrors! Monogram, PRC and Republic Horror Films of the Forties*, Jefferson (North Carolina)/London (McFarland) 1993, S. 177–191.

Peter Bogdanovich: *Interview mit Edgar G. Ulmer*, in: *Filmhefte*, Sommer 1975, Nr. 1, S. 5–36.

Herbert Linder: *Edgar G. Ulmer-Filmographie*, in: *Filmhefte*, Sommer 1975, Nr. 1, S. 37–42.