



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Der Frankenstein-Zyklus der Hammer Film Productions.
Eine Analyse unter
besonderer Berücksichtigung der Repräsentation des
Wissenschaftlers Victor Frankenstein“

Verfasserin

Karin Kaltenbrunner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im November 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	7
2	Der Roman „Frankenstein; or, The modern Prometheus“.....	12
2.1	Anmerkungen zu Entstehung und Inhalt.....	12
2.2	Aufgegriffene Motive.....	17
2.3	Interpretationsansätze.....	23
2.4	Theaterbearbeitungen.....	28
3	Frankenstein im Film – ein Überblick.....	31
4	Der Frankenstein-Zyklus der Hammer Film Productions.....	41
4.1	Die Geschichte der „Hammer Film Productions Limited“.....	41
4.1.1	Anfänge und Aufstieg des Unternehmens.....	41
4.1.2	„Hammer-Horror“ – die Jahre des Erfolgs.....	44
4.1.3	Niedergang des Unternehmens und aktuelle Wiederbelebungsversuche.....	52
4.2	Anmerkungen zum historischen Kontext.....	55
4.3	Analyse der Darstellung des Wissenschaftlers.....	70
4.3.1	Allgemeine Bemerkungen zur Repräsentation von Wissenschaft im Science-Fiction-Horrorfilm der ersten Nachkriegsjahrzehnte.....	70
4.3.2	„The Curse of Frankenstein“ (1957).....	76
4.3.3	„The Revenge of Frankenstein“ (1958).....	87
4.3.4	„Frankenstein created Woman“ (1967).....	97
4.3.5	„Frankenstein must be destroyed“ (1969).....	109
4.3.6	„Frankenstein and the Monster from Hell“ (1974).....	120
5	Resümee.....	132

6	Quellenverzeichnis.....	134
6.1	Filmverzeichnis.....	134
6.1.1	Zitierte Filme.....	134
6.1.2	Sonstige erwähnte Filme.....	135
6.2	Literaturverzeichnis.....	143
7	Anhang.....	159
7.1	Abstract.....	159
7.2	Lebenslauf.....	160

„I am the new Frankenstein.“

(Der Patient Louis Washkansky nach der Transplantation
eines neuen Herzens durch Christiaan Barnard im Dezember 1967)

1. Einleitung

Die klassischen Monster des Horrorfilms ziehen sich durch die gesamte Geschichte des Films – kaum verwunderlich, sind sie doch die Abbilder elementarer menschlicher Ängste, Verbote und Tabus.¹ Wie etwa Graf Dracula und seine Genossinnen und Genossen ihre Fangzähne ein ums andere Mal in die Kehlen wehrloser Opfer jagen und damit verbotene, sexuelle Begierden wecken, so schickt sich auch der Wissenschaftler Frankenstein immer wieder von neuem dazu an, aus toten Körpern eine künstliche Kreatur zu erschaffen, die schließlich Verderben bringt. Beginnend mit der ersten Verfilmung dieses Stoffes aus dem Jahr 1910 nennt Hans Jörg Marsilius in einer kommentierten Filmographie etwa achtzig Produktionen, die durch Handlung oder Titel einen Bezug zur Frankenstein-Thematik aufweisen – eine Zahl, die aus heutiger Sicht wohl zu niedrig gegriffen ist. Wenn diese Filme neben dem klassischen Horrorgenre auch aus so verschiedenen Gattungen wie etwa der Komödie, dem Sexfilm oder dem Western stammen,² grundlegend greift der mit der Schaffung eines künstlichen Wesens über die Grenzen des Zulässigen handelnde Frankenstein doch immer wieder eines auf: die fundamentalen Ängste und Bedenken der Menschen hinsichtlich der Rolle von Technologie und Wissenschaft in unserer Gesellschaft.³

Die Geschichte um Frankenstein und seine Kreatur ist allerdings keine genuin filmische Erzählung, sondern geht auf Mary Shelleys Roman „Frankenstein; or, The modern Prometheus“ aus dem Jahr 1818 zurück. 1816 verbringt Shelley zusammen mit ihrem zukünftigen Ehemann Percy Bysshe Shelley, ihrer Stiefschwester Claire Clairmont, Lord Byron und dessen Leibarzt John William Polidori einen verregneten Sommer am Genfer See.⁴ Inspiriert von der Lektüre deutscher Schauergeschichten versucht die Gesellschaft es diesen gleichzutun und ebenfalls derartige Texte zu verfassen. In dieser Übereinkunft nehmen nicht nur Polidoris „The Vampyre“, die erste moderne Vampirerzählung der Literaturgeschichte, sondern auch Mary Shelleys „Frankenstein; or, The modern Prometheus“ ihren Ursprung. Die Vielschichtigkeit des Romans, der das archaische Motiv der Schöpfung eines künstlichen Menschen mit zeitgenössischen

¹ Vgl. Heidi Schwarz, Der Schöpfungsakt im Film im naturwissenschaftlichen Kontext, phil. Diplomarbeit, Wien 2002, S. 3f.

² Vgl. Hans Jörg Marsilius, Frankenstein – eine kommentierte Filmographie, in: Rudolf Drux, Hg., Der Frankenstein-Komplex. Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen, Frankfurt am Main 1999, S. 222f.

³ Vgl. Susan E. Lederer, Frankenstein. Penetrating the Secrets of Nature. An Exhibition by the National Library of Medicine, London u.a. 2002, S. 1.

⁴ Vgl. Anne K. Mellor, Mary Shelley. Her Life, her Fiction, her Monsters, New York u.a. 1988, S. 36.

wissenschaftlichen, philosophisch-literarischen und gesellschaftlichen Theorien und Entwicklungen verknüpft, reduziert sich jedoch bereits in den ersten Theaterbearbeitungen des 19. Jahrhunderts.⁵ Die filmischen Adaptionen des Stoffes konzentrieren sich nun vorwiegend auf das Element des Wissenschaftlers, der sich in seinem Streben nach den Grenzen des Wissens und der Befreiung des menschlichen Körpers von den Fesseln des Todes der Hybris, der Auflehnung gegen natürliche und vor allem göttliche Gesetze, schuldig macht: „In the early twentieth century, Shelley’s original monster underwent a radical transformation [...]. In the Hollywood tale, the fate of the Frankenstein monster becomes a moral lesson illustrating the punishment for ambitious scientists who seek to usurp the place of God by creating life.“⁶ Die Umsetzung dieses Themas richtet sich dabei nach den zum Zeitpunkt der Verfilmung jeweils aktuellen wissenschaftlichen und technologischen Entwicklungen.⁷ Entsteht Frankensteins Kreatur in der ersten filmischen Adaption aus dem Jahr 1910 etwa durch chemische Prozesse,⁸ so gleicht die Schöpfung des Monsters in James Whales „Frankenstein“ von 1931 einem technischen Akt und trägt damit den maschinellen Entwicklungen der Jahre zwischen den beiden Weltkriegen Rechnung.⁹ In aktuellen Verfilmungen schickt Frankenstein seine Geschöpfe wiederum in mehr oder minder expliziter Weise mittels Gentechnik über die Welt und beschwört damit die zeitgenössischen gesellschaftlichen Ängste hinsichtlich eines Eingreifens in die menschliche DNA.¹⁰

Das britische Produktionsunternehmen „Hammer Film Productions Limited“ bringt beginnend im Jahr 1957 einen Zyklus von insgesamt sieben Frankenstein-Filmen in die Kinos – „The Curse of Frankenstein“ (1957), „The Revenge of Frankenstein“ (1958), „The Evil of Frankenstein“ (1964), „Frankenstein created Woman“ (1967), „Frankenstein must be destroyed“ (1969), „The Horror of Frankenstein“ (1970) und „Frankenstein and the Monster from Hell“ (1974). Diese Produktionen entstehen in einer Zeit, in der sich die westliche Gesellschaft im „Kalten Krieg“ nicht nur der im Zweiten Weltkrieg entfesselten Kraft der Atombombe, sondern auch einschneidenden

⁵ Vgl. Kim Newman, Hg., *The BFI Companion to Horror*, London 1996, S. 122f u. 252f.

⁶ Susan E. Lederer, *Frankenstein. Penetrating the Secrets of Nature*, S. 1.

⁷ Vgl. Torsten Junge u. Dörthe Ohlhoff, In den Steinbrüchen von Dr. Moreau. Eine Einleitung, in: dies., Hg., *Wahnsinnig genial. Der Mad Scientist Reader*, Aschaffenburg 2004, S. 16. Dazu auch Matthias Kettner, „Frankenstein“. Über das Unheimliche im Lauf der Zeit, in: Johannes Cremerius, Gottfried Fischer, Ortrud Gutjahr, Wolfram Mauser u. Carl Pietzcker, Hg., *Psychoanalyse und die Geschichtlichkeit von Texten*, Würzburg 1995, S. 282.

⁸ Vgl. Phil Hardy, Hg., *The Aurum Film Encyclopedia. Horror*, London 1993, S. 17.

⁹ Vgl. David J. Skal, *The Monster Show. A cultural History of Horror*, New York u.a. 1993, S. 135.

¹⁰ Vgl. Georg Seeßlen, *Mad Scientist. Repräsentation des Wissenschaftlers im Film*, in: *Gegenworte. Zeitschrift für den Disput über Wissen* 3 (1999), S. 48.

humanwissenschaftlichen Errungenschaften, vor allem auf dem Gebiet der Transplantationschirurgie, gegenüber sieht. Auf den folgenden Seiten sollen die Frankenstein-Verfilmungen der Hammer Film Productions nun im Kontext dieser medizinisch-wissenschaftlichen Entwicklungen betrachtet werden. Anders gefragt: Wie erfolgt die Darstellung des Wissenschaftlers Frankenstein angesichts einer Konfrontation der westlichen Gesellschaft durch nukleares Wettrüsten und Organtransplantation? Zudem fällt der Frankenstein-Zyklus von Hammer jedoch auch in eine Zeit des allgemeinen sozialen Umbruchs und Wertewandels, etwa in Bezug auf das Aufbrechen althergebrachter Geschlechterrollen.¹¹ Bei der Analyse der vorliegenden Produktionen gilt es somit der Frage nachzugehen, ob und wie sich die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und deren Transformation in den späten 1960er Jahren in der Darstellung des Wissenschaftlers Frankenstein im Verlauf des Zyklus niederschlagen. Neben diesen beiden zentralen Problemstellungen ist des Weiteren das Verhältnis der Filme zu Mary Shelleys zugrundeliegendem Roman, sowie der etwaige Einfluss der Universal-Frankenstein-Reihe der 1930er und 1940er, insbesondere der ersten beiden, unter der Regie von James Whale entstandenen Produktionen „Frankenstein“ (1931) und „Bride of Frankenstein“ (1935), der für alle späteren Variationen in vielerlei Hinsicht prägenden Verfilmungen der Geschichte des Victor Frankenstein und seines Geschöpfes,¹² zu berücksichtigen.

Für die Analyse der beschriebenen Punkte wird auf zwei Filme des Zyklus – „The Evil of Frankenstein“ und „The Horror of Frankenstein“ – verzichtet. Während „The Evil of Frankenstein“ aufgrund einer Kollaboration mit Universal sowohl in Ausstattung als auch in Teilen der Dramaturgie eine zu explizite Anlehnung an die klassischen Produktionen der 1930er und 1940er Jahre zeigt,¹³ muss „The Horror of Frankenstein“ lediglich als eine Neuverfilmung des ersten Teils des Zyklus „The Curse of Frankenstein“ unter Anpassung an geänderte Sehgewohnheiten des Publikums betrachtet werden.¹⁴ Beide Produktionen stehen somit außerhalb der spezifischen Merkmale und Charakteristika der Frankenstein-Reihe von Hammer. Die fünf verbliebenen Filme des Zyklus sind letztendlich jedoch auch auf umfassende Weise mit dem Aufstieg des britischen Unternehmens zum führenden Produzenten von Horrorfilmen in den 1950ern und

¹¹ Vgl. Peter Hutchings, Terence Fisher, Manchester 2001, S. 101.

¹² Vgl. Roland Specht-Jarvis, Ausgestaltungen des Frankenstein-Motivs in den USA – „a monster to go where no man has gone before“, in: Günther Blaicher, Hg., Mary Shelleys „Frankenstein“. Text, Kontext, Wirkung, Essen 1994, S. 131f.

¹³ Vgl. Donald F. Glut, The Frankenstein Legend. A Tribute to Mary Shelley and Boris Karloff, Metuchen 1973, S. 196.

¹⁴ Vgl. Peter Hutchings, Terence Fisher, S. 157f.

dessen Niedergang um das Jahr 1970, ja mehr noch mit dem Beginn und der Transformation des modernen Horrorfilms der Nachkriegsjahrzehnte selbst, verknüpft.¹⁵ Diesem Umstand gilt es in einer detaillierten Schilderung der Unternehmensgeschichte von Hammer Rechnung zu tragen, wobei in diesem Zusammenhang auch der Versuch einer Verortung der Produktionen im Oeuvre von Terence Fisher, dem Regisseur aller fünf auf den folgenden Seiten zur Debatte stehenden Frankenstein-Filme, vorgenommen wird.

Victor Frankenstein und seiner Kreatur scheinen vor allem in den letzten beiden Jahrzehnten zu einer wahren Flut an Publikationen zu veranlassen, wobei die Geschichte des menschengeschöpfenden Wissenschaftlers – neben Abhandlungen zu Mary Shelleys Roman „Frankenstein; or, The modern Prometheus“ oder filmischen Variationen der Erzählung, insbesondere der Universal-Reihe – auch als Ausgangspunkt für allgemeine Überlegungen zum künstlichen Menschen aufgegriffen wird. Als einer der wesentlichsten Überblickswerke zu den medialen Bearbeitungen des Stoffes darf jedoch nach wie vor Donald F. Gluts Monographie „The Frankenstein Legend. A Tribute to Mary Shelley and Boris Karloff“ aus dem Jahr 1973 betrachtet werden. Auch zu den Hammer Film Productions, sei es mit Schwerpunkt auf die Geschichte des Unternehmen oder als essentieller Teil einer übergeordneten Untersuchung des britischen Horrorfilms, lassen sich beginnend um 1990 einige wissenschaftliche Studien vor allem aus dem Mutterland Großbritannien verzeichnen, wobei hier Peter Hutchings’ „Hammer and beyond. The British Horror Film“, Jonathan Rigbys „English Gothic. A Century of Horror Cinema“, Marcus Hearn und Alan Barnes’ „The Hammer Story“ und Tom Johnsons „Hammer Films. An exhaustive Filmography“ zu nennen sind. Von Peter Hutchings liegt aus dem Jahr 2001 zudem eine Monographie über Terence Fisher mit ausführlichen Abhandlungen zu seinen unter der Regie von Hammer inszenierten Horrorfilmen vor. Im Hinblick auf genderbezogene Aspekte der filmischen Variationen des Frankenstein-Stoffes ist vor allem Caroline Joan S. Picarts „The Cinematic Rebirths of Frankenstein. Universal, Hammer, and beyond“ von Bedeutung, in welchem auch den im Rahmen dieser Arbeit analysierten Produktionen breiter Raum gegeben wird. Deutschsprachige Publikationen zu Hammer sind hingegen nach wie vor von geringer Zahl und beschränken sich – als Ausnahme kann hier über weite Strecken der Studie lediglich Almut Oetjens „Hammer-Horror. Galerie des Grauens“ genannt werden – trotz liebevoll gestalteter Illustrationen zumeist auf eine reine Auflistung der Inhalte der einzelnen Filme. Als

¹⁵ Vgl. Phil Hardy, Hg., *The Aurum Film Encyclopedia*, S. 107 u. 275.

bahnbrechend und einflussgebend für eine Beschäftigung mit den Horrorproduktionen von Hammer gilt letztendlich jedoch David Piries Monographie „A Heritage of Horror. The English Gothic Cinema 1946-1972“ aus dem Jahr 1973, da diese in einer Zeit des allgemeinen Desinteresses an einer tiefgreifenderen Untersuchung des britischen Horrorkinos und damit auch der Filme von Hammer¹⁶ erstmals einem wissenschaftlichen Anspruch Folge leistete. (Piries Studie wurde 2008 mit einigen Überarbeitungen und Aktualisierungen neu aufgelegt.) Nichtsdestotrotz scheint vor allen in den Publikationen aus dem Mutterland Großbritannien der Hang vorzuliegen, britische Horrorfilme auf ihre nationale Ebene zu reduzieren. An dieser Stelle soll jedoch ausdrücklich auf eine weitläufigere Dimension der Produktionen von Hammer hingewiesen werden, die eine Verortung des Frankenstein-Zyklus in einen internationalen Kontext zulässt:

„As noted above, definitions and evaluations of British horror have often been based on its relation to British cultural traditions. It does seem that so far as horror is concerned, a stronger sense of the international dimension of the genre is required, of the ways in which ideas, influences and creative personnel (as well as the films themselves) move in and out of national contexts of production. The resulting view of British horror is one more attuned to its place in both national and international histories and contexts.“¹⁷

Zitate aus den im Rahmen dieser Arbeit analysierten Filmen werden mit nachfolgend in Klammern angefügten Zeitangaben im Format „Stunden:Minuten:Sekunden“, Zitate aus Mary Shelleys Roman „Frankenstein; or, The modern Prometheus“ mit der ebenfalls in Klammern nachgestellten Seitenzahl ausgewiesen.

¹⁶ Vgl. David Pirie, A Heritage of Horror. The English Gothic Cinema 1946-1972, London 1973, S. 8f.

¹⁷ Peter Hutchings, The Amicus House of Horror, in: Steve Chibnall u. Julian Petley, Hg., British Horror Cinema, London 2002, S. 143.

2. Der Roman „Frankenstein; or, The modern Prometheus“¹⁸

2.1. Anmerkungen zu Entstehung und Inhalt

Wie bereits in der Einleitung kurz erwähnt wurde, verbrachte Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851) im Jahre 1816 zusammen mit ihrem Geliebten und baldigen Ehemann, dem Dichter Percy Bysshe Shelley (1792-1822), und ihrer Stiefschwester Claire (eigentlich Jane) Clairmont (1798-1879) einen verregneten Sommer am Genfer See nahe der Villa Diodati, in der sich zu jener Zeit der Dichter George Gordon Byron (1788-1824), bekannt als Lord Byron, mit seinem Arzt John William Polidori (1795-1821) aufhielt.¹⁹ In dieser Gesellschaft sollten nun nicht nur Ansätze von John Polidoris „The Vampyre“, einer Vampirgeschichte, die wegweisend für spätere literarische Adaptionen des Vampirmythos wurde,²⁰ sondern auch erste Fragmente von Mary Shelleys „Frankenstein; or, The modern Prometheus“ entstehen. Doch zunächst kurz zu den Umständen, die der Zusammenkunft dieses Personenkreises am Genfer See vorausgegangen waren. Mary lernte Percy Shelley, der wie auch Lord Byron in seinen Schriften radikale politische Ansichten vertrat und in London zudem den Ruf genoss einem unmoralischen Lebenswandel nachzugehen, im Alter von fünfzehn Jahren kennen, als dieser sich als Gast in ihrem Elternhaus aufhielt.²¹ Marys Eltern Mary Wollstonecraft (1759-1797) und William Godwin (1756-1836) waren beide selbst äußerst kontroverse Schriftsteller. So verfasste Mary Wollstonecraft etwa einflussreiche feministische Texte, beispielsweise „A Vindication of the Rights of Woman“ aus dem Jahr 1792, in dem sie sich für die Gleichberechtigung der Frauen aussprach. Sie verstarb jedoch bereits wenige Tage nach der Geburt ihrer Tochter und Mary wuchs nach einer erneuten Heirat ihres Vaters neben Claire Clairmont noch mit drei weiteren Halbgeschwistern auf. William Godwin wiederum veröffentlichte 1794 die Schrift „Enquiry Concerning Political Justice“, in der er

¹⁸ In dieser Arbeit wurde auf folgende Ausgabe zurückgegriffen: Mary Shelley, *Frankenstein. Complete, Authoritative Text with Biographical, Historical, and Cultural Contexts, Critical History, and Essays from Contemporary Critical Perspectives*, herausgegeben von Johanna M. Smith, New York u.a. 2000. Der Text des Romans erstreckt sich von Seite 19 bis 189.

¹⁹ Vgl. Anne K. Mellor, *Mary Shelley*, S. 36.

²⁰ Die Vampirerzählung wurde im Sommer des Jahres 1816 zunächst von Lord Byron begonnen. Polidori griff diese später auf und baute sie zu „The Vampyre“ aus, wobei die Figur des Vampirs jedoch deutliche Anleihen an der Person des aristokratisch-sexuell aggressiven Byron nimmt, ein Bild, das den Vampirmythos fortan bestimmen sollte. Vgl. Douglass H. Thomson, John Polidori, in: ders., Jack G. Voller u. Frederick S. Frank, Hg., *Gothic Writers. A Critical and Biographical Guide*, Westport u.a. 2002, S. 345f.

²¹ Vgl. Anne K. Mellor, *Mary Shelley*, S. 19-22.

radikale politische Thesen über eine neue Gesellschaftsordnung ohne die Notwendigkeit von Regierungen formulierte.²² Trotz geteilter politischer und philosophischer Ansichten duldete er die Beziehung seiner Tochter zu Percy Shelley, der damals zudem noch verheiratet war, allerdings nicht, was die beiden in Gefolgschaft von Marys Stiefschwester Claire zu einer Flucht nach Frankreich veranlasste. Nach Aufenthalt in verschiedenen westeuropäischen Ländern beschloss das Paar im Mai 1816 schließlich Claire, die mittlerweile eine Affäre mit Lord Byron unterhielt, in die Schweiz zu begleiten, wo dieser sich wie erwähnt zusammen mit seinem Arzt Polidori aufhielt.²³ Zu diesem Zeitpunkt hatte Mary Percy Shelley bereits zwei Kinder geboren, von ihren vier gemeinsamen Kindern sollte jedoch lediglich eines seine Mutter überleben.²⁴

Die näheren Umstände des Aufenthalts am Genfer See im Sommer 1816 beschreibt Mary Shelley nun selbst fünfzehn Jahre nach den eigentlichen Vorkommnissen in der Einleitung zur dritten Ausgabe ihres Romans von 1831. So war die Gesellschaft ihren Worten zufolge aufgrund des schlechten Wetters des Öfteren dazu gezwungen im Haus zu bleiben, wo man sich mit der nächtelangen Lektüre einer Sammlung von aus dem Deutschen übersetzten Schauererzählungen unterhielt. Lord Byron schlug schließlich vor ebenfalls derartige Geschichten zu verfassen, doch Mary war zunächst unschlüssig, wie sie an diese Aufgabe herangehen sollte, war es doch ihr Ziel eine Erzählung zu verfassen, „[...] which would speak to the mysterious fears of our nature, and awaken thrilling horror – one to make the reader dread to look round, to curdle the blood, and quicken the beating of the heart.“ (S. 23) Erst eine Art Wachtraum im Anschluss an Diskussionen über aktuelle naturwissenschaftliche Experimente zur Belebung toter Materie – über diese wird im Verlauf des Kapitels 2.2 noch zu sprechen sein – lieferte ihr schließlich die nötige Inspiration für erste Fragmente von „Frankenstein; or, The modern Prometheus“:

„[...] I saw the pale student of unhallowed arts kneeling beside the thing he had put together. I saw the hideous phantasm of a man stretched out, and then, on the working of some powerful engine, show signs of life, and stir with an uneasy, half vital motion. [...] His success would terrify the artist; he would rush away from his odious handy-work, horror-stricken. He would hope that, left to itself, the slight spark of life which he had communicated would fade [...]. He sleeps; but he is awakened; he opens his eyes; behold the horrid thing stands at his bedside, opening the curtains, and looking on him with yellow, watery, but speculative eyes.“ (S. 24)

²² Vgl. Susan E. Lederer, *Frankenstein. Penetrating the Secrets of Nature*, S. 4-6.

²³ Vgl. Anne K. Mellor, *Mary Shelley*, S. 21-36.

²⁴ Vgl. Susan E. Lederer, *Frankenstein. Penetrating the Secrets of Nature*, S. 6f.

Es soll hier kurz darauf hingewiesen werden, dass Mary Shelley die unheimlichen Elemente der Entstehungsgeschichte selbst, die regenreichen Nächte mit an Wahnvorstellungen grenzenden Wachträumen, wohl stärker betont als diese tatsächlich vorhanden waren, sei es aufgrund der erwähnten fünfzehnjährigen Zeitspanne zu den zugrunde liegenden Ereignissen oder zu Zwecken einer besseren Vermarktung des Romans. Gerade aufgrund der geheimnisumwobenen Begleitumstände jenes Sommers des Jahres 1816 ist die Entstehungsgeschichte von „Frankenstein; or, The modern Prometheus“ heute aber wahrscheinlich fast ebenso bekannt wie Shelleys Roman selbst und bot etwa auch Inspiration für Filme wie „Bride of Frankenstein“ (USA 1935, Regie: James Whale) oder „Gothic“ (GB 1986, Regie: Ken Russell).²⁵ Nach dem Aufenthalt am Genfer See arbeitete Mary Shelley über ein Jahr weiter an ihrer Erzählung. Die Erstausgabe des Romans „Frankenstein; or, The modern Prometheus“ wurde schließlich im März 1818 veröffentlicht. Doch bot die anonym belassene Autorenschaft des Werks in den zeitgenössischen Rezensionen, welche im Übrigen eher gespalten ausfielen, zunächst Anlass für Spekulationen. So wurde der Roman durch die Widmung an William Godwin Percy Shelley zugeordnet. Auch nachdem die zweite Ausgabe aus dem Jahr 1823 bereits unter Mary Shelleys Signatur erschien, hielten einige Literaturwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler nach wie vor Percy Shelleys Einfluss auf das Werk für entscheidender.²⁶ Entsprechende Würdigung für ihre Erzählung sollte Mary Shelley erst seit den 1980er Jahren in vollem Umfang erhalten.²⁷

Im Folgenden soll der Inhalt von „Frankenstein; or, The modern Prometheus“ basierend auf der dritten Ausgabe von 1831, die neben der von Shelley selbst verfassten Einleitung einige Änderungen zum ursprünglichen Text von 1818 enthält und die heute bekannte Fassung darstellt, kurz zusammengefasst werden. Shelleys Roman spielt sich auf mehreren, ineinander verwobenen Ebenen ab. Robert Walton, ein englischer Abenteurer, der eine Passage zum Nordpol entdecken möchte, schildert die Erlebnisse seiner Reise in Briefen an seine Schwester Margaret Saville. Zunächst handeln diese von Waltons eigenen Sorgen und Träumen, doch als in Mitten des Eises einige seltsame Ereignisse stattfinden, ändert sich dies. Eines Tages beobachtet die Mannschaft in einiger Entfernung zum Schiff eine riesenhafte Gestalt, die sich mit einem Hundeschlitten über

²⁵ Vgl. Kim Newman, Hg., *The BFI Companion to Horror*, S. 122f.

²⁶ Bezeichnenderweise wird auch in der Rezension zu „The Curse of Frankenstein“ in „Paimann’s Filmlisten“ noch im Jahr 1958 Percy Shelley als Autor des dem Film zugrunde liegenden Romans angegeben. Vgl. O. A., *Frankensteins Fluch (The Curse of Frankenstein)*, in: Paimann’s Filmlisten. Das Nachschlagewerk des österr. Films, Nummer 2348 vom 30. Jänner 1958, 43. Jahrgang, S. 19f.

²⁷ Vgl. Susan E. Lederer, *Frankenstein. Penetrating the Secrets of Nature*, S. 8f.

das Eis bewegt. Am nächsten Morgen treffen die Reisenden auf eine zweite, von der unwirtlichen Umgebung schwer gezeichnete Person. Es ist Victor Frankenstein, der offensichtlich mit der Gestalt des Vortages in Verbindung steht. Er wird an Bord genommen und beginnt, nachdem er in Walton das gleiche, rastlose Streben nach Wissen erkennt, das auch ihn gefangen hielt, die Geschichte seines Lebens zu erzählen. Frankenstein stammt aus einer angesehenen und wohlhabenden Familie aus Genf. Früh interessiert er sich für Naturwissenschaften, wobei aber vor allem den Alchemisten Cornelius Agrippa, Albertus Magnus und Paracelsus seine Bewunderung gilt. Nach einem sehr heftigen Gewitter, das die ganze geballte Kraft der Elektrizität demonstrierte, wendet sich Frankenstein in Abkehr zu seinen alten Vorbildern schließlich aber den modernen Naturwissenschaften zu und beginnt, nachdem er kurz zuvor den Tod seiner Mutter zu beklagen hatte, im Alter von siebzehn Jahren ein Studium an der Universität von Ingolstadt. Über seinen Mentor Professor Waldman erkennt er wieder den Wert der alten Alchemisten für die modernen Naturwissenschaften und begibt sich unter anderem auf Friedhöfen und in Grabkammern auf die Suche nach den Geheimnissen des Seins, bis es ihm schließlich gelingt tote Materie zu beleben. In einem schier unstillbaren Drang nach Wissen und Ruhm widmet er sich ab diesem Zeitpunkt isoliert von allen zwischenmenschlichen Beziehungen ausschließlich der Erschaffung eines künstlichen Geschöpfs aus menschlichen und tierischen Anteilen, das er zwar weitaus größer als einen durchschnittlichen Mann aber dennoch wohlproportioniert plant. Als dieses Wesen in einer regnerischen Nacht im November schließlich tatsächlich seine Augen öffnet packt Frankenstein jedoch Ekel und Abscheu vor seiner Kreatur. Voller Angst flieht er aus seinem Labor. Bei seiner Rückkehr findet er die Wohnung leer vor. Nach diesen Ereignissen fällt Victor einige Monate in ein schweres Nervenfieber, das er nur durch die Pflege seines Jugendfreundes Henry Clerval, der ihm nach Ingolstadt nachgereist war, überwinden kann. Victor gelingt es in weiterer Folge die Geschehnisse der vergangenen Monate zu verdrängen, doch erreicht ihn kurz vor der geplanten Rückkehr nach Genf ein Brief seines Vaters, der ihm die Ermordung seines jüngsten Bruders William mitteilt. Überstürzt reist Frankenstein ab und erkennt beinahe unmittelbar nach seiner Ankunft in Genf in der Ferne sein Geschöpf, was ihn davon überzeugt, dass nur dieses der Mörder seines Bruders sein kann. Verdächtig und schließlich auch für schuldig befunden und hingerichtet wird jedoch Justine, das Hausmädchen der Familie Frankenstein. Um seine Schuldgefühle und Gewissensbisse diesbezüglich zu lindern unternimmt Victor eine Wanderung in die Alpen. In der einsamen und rauen Natur des Mon-

tanvert begegnet er schließlich seinem Geschöpf, das ihm nun seine Erlebnisse seit seiner Erschaffung schildert. Überwältigt von den vielen Eindrücken der ersten Tage seit seiner „Geburt“ habe es sich in einem Verschlag neben dem Haus der verarmten Familie De Lacey versteckt gehalten, von der es durch Beobachten sprechen und lesen lernte. Ein Fund von drei Büchern – Goethes „Die Leiden des jungen Werther“, Plutarchs „Vita“ und Miltons „Paradise Lost“ – hätten ihm weitere Einblicke in die menschliche Natur gewährt und es habe sich nichts sehnlicher gewünscht als Teil der menschlichen Gesellschaft zu sein. Doch wird es aufgrund seiner Hässlichkeit gemieden und schließlich, nachdem es sich diesen zeigt, sogar von den De Laceys verstoßen. Zwar habe es William ermordet und dies erfolgreich Justine in die Schuhe geschoben, doch nur die ständige Zurückweisung der Menschen trieb es zu diesen Handlungen und verdarb seinen ursprünglich guten Charakter. Frankenstein solle nun seiner Verantwortung als Schöpfer entsprechen und ihm eine Gefährtin, die ihm gleicht und deshalb an es gebunden ist, erschaffen. Damit beendet das Wesen seine Erzählung. Nach langem Zögern willigt Victor schließlich in dessen Forderung ein. Gemeinsam mit Henry reist er nach England und allein weiter auf eine der entlegenen Orkney Inseln vor der schottischen Küste um dort sein Versprechen zu erfüllen. Doch Zweifel überkommen ihn, er fürchtet die Konsequenzen, die ein weibliches Geschöpf in sich tragen könnte. Womöglich würden beide ein Geschlecht von „Teufeln“ über die Erde bringen. Victor vernichtet das halbfertige Wesen, worauf seine Kreatur ihm Rache bis in den Tod schwört. Es ermordet Victors Freund Henry und versucht ihn für den Mord verantwortlich erscheinen zu lassen, was jedoch anders als bei Justine nicht gelingt. Victor sucht schließlich letzten Trost in der Heirat mit Elizabeth, die bereits als Kind mit dem Wunsch einer späteren Verbindung der beiden in die Familie Frankenstein aufgenommen wurde. Doch in der Hochzeitsnacht ermordet das Geschöpf auch sie, Victors Vater stirbt wenige Tage später aus Kummer über all das Unglück. Beraubt von allen zwischenmenschlichen Beziehungen hat Victor fortan nur noch den Wunsch sein Geschöpf zu jagen und zu töten. Das Monster legt ihm bereitwillig eine Spur und er folgt dieser durch die halbe Welt und schließlich bis zum Nordpol, wo er auf Waltons Schiff trifft. Damit beendet Frankenstein seine Erzählung und stirbt wenig später. Daraufhin erscheint das Wesen an Bord des Schiffes und klagt über den Tod seines Schöpfers und über seine Taten. Schließlich verschwindet es um seinem Leben in einem Scheiterhaufen am nördlichsten Punkt der Erde selbst ein Ende zu setzen. Nach diesen Ereignissen bricht Walton seine Expedition ab.

2.2. Aufgegriffene Motive

In „Frankenstein; or, The modern Prometheus“ fließen zahlreiche Ideen und Motive unterschiedlicher Ausprägungen zusammen. Die wesentlichsten sollen hier dem Verlauf des Romans folgend erläutert werden. Grundsätzlich greift Mary Shelley mit den Figuren des Victor Frankenstein und seiner aus Leichenteilen geformten Kreatur auf den großen Korpus des Motivs des künstlichen Menschen und seines Schöpfers – die allein männliche Form ist hier allemal berechtigt – zurück, verbindet diese jedoch mit zu ihrer Zeit, sprich zur Zeit der Romantik, aktuellen naturwissenschaftlichen, gesellschaftlichen und philosophisch-literarischen Strömungen und Entwicklungen. Die künstliche Erschaffung eines Menschen ist ein Thema, das sich bis weit in die Vergangenheit hinein in Mythos, Literatur und Kunst verfolgen lässt, aber auch Teil realer Erstreben des Menschen war und ist. (Dies hat in den eugenischen Maßnahmen der Nationalsozialisten wohl eine ihrer befremdlichsten Ausbildungen angenommen.) Helmut Swoboda nennt in seinem Standardwerk zum Thema drei Hauptlinien des künstlichen Menschen, eine magisch-mythische, zu der etwa die Schöpfungsmythen oder auch der Golem aus dem jüdischen Legendenkreis zählen, eine technische, die im wesentlichen Roboter und Androiden umfasst und schließlich auch eine biologische, zu der neben dem gentechnisch erzeugten Menschen auch Frankensteins Geschöpf zu rechnen ist. Selten jedoch können diese so eindeutig voneinander unterschieden werden²⁸ und so gibt Mary Shelley ihrem Frankenstein auch mythische Ausmaße, erklärt sie ihn doch im Untertitel des Romans zum „modernen Prometheus“,²⁹ dem Menschengeschöpfer und Feuertäter der griechischen Mythologie.³⁰

²⁸ Vgl. Helmut Swoboda, *Der künstliche Mensch*, München 1967, S. 11f. Ein Überblick zu den wesentlichsten Ausformungen des künstlichen Menschen findet sich etwa auch bei Thomas Schlich, *Vom Golem zum Roboter – Der Traum vom künstlichen Menschen*, in: Richard van Dülmen, Hg., *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000*, Wien u.a. 1998, S. 543-557.

²⁹ Vgl. Rudolf Drux, *Frankenstein oder der Mythos vom künstlichen Menschen und seinem Schöpfer*, in: ders., Hg., *Der Frankenstein-Komplex. Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen*, Frankfurt am Main 1999, S. 26.

³⁰ Dem griechischen Schöpfungsmythos zufolge schuf Prometheus, der aus dem Geschlecht der Titanen stammte, die Menschen nach dem Bild der Götter, indem er Lehm mit Wasser vermischte und brachte ihnen zudem das Feuer, das Zeus den Menschen verwehrt hatte. Für diese Auflehnung gegen die göttliche Ordnung wurde Prometheus von Zeus grausam bestraft. Bis in alle Ewigkeit sollte er an einen Felsen des Kaukasus gefesselt bleiben, wo ein Adler seine Leber bei lebendigem Leib auffraß, diese sich aber immer wieder erneuerte um abermals vom Tier herausgepickt zu werden. Den Menschen aber schickte Zeus Pandora, die von Hephaistos, dem Gott des Feuers angefertigt wurde und in ihrer Büchse alle Übel über die Welt brachte. Vgl. Gustav Schwab, *Sagen des klassischen Altertums*, Wien 2004, S. 11-13.

Prometheus wird allerdings erst in jüngeren Variationen des Mythos zum Erschaffer der Menschen. In der ursprünglichen Auffassung, wie sie etwa bei Hesiod (Lebensdaten unbekannt) um das Jahr 700 vor Christus niedergeschrieben ist, ist er lediglich der Spender des Feuers, eine Tat, die aber bereits in der Antike als die eigentliche Überbringung von Wissen und damit von Kultur und Zivilisation interpretiert wurde. Aeschylos (525-456 v.Chr.), dessen „Gefesselter Prometheus“ (um 470 v.Chr) auf Hesiod zurückgeht,³¹ stellt Prometheus in weiterer Folge vor allem als einen Rebellen wider die tyrannische Ordnung der Götter dar, eine Sicht, die bei den Romantikern zu Lebzeiten Shelleys auf reges Interesse stieß. So legte man nicht nur Aeschylos' Werk selbst um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert mehrfach neu auf, es entstanden auch Texte zeitgenössischer Schriftsteller, die sich mit Prometheus auseinandersetzten, im Umfeld von Mary Shelley etwa auch Percy Shelleys „Prometheus Unbound“ (1820) und Lord Byrons „Prometheus“ (1816).³² Der Feuerdieb Prometheus wird hier zum „Rebellen gegen den Zeitgeist, die etablierte Ordnung und konventionelle moralische und religiöse Normen“³³ und damit zum „Sinnbild [romantischen] Selbst- und Weltverständnisses.“³⁴ Wie Prometheus begehrt nun auch Mary Shelleys Frankenstein gegen die göttliche Allmacht auf, in dem er die Schöpfung wiederholen und sogar verbessern möchte und gleich seinem antiken Vorbild gedenkt er mit seinem Drang nach Wissen den Menschen eigentlich einen Dienst zu erweisen, sollen doch Krankheit und Tod für immer besiegt werden (S. 47). In diesem Sinne weist Frankenstein zunächst die Qualitäten des idealistischen Wissenschaftlers der Romantik auf, „[who] desires to know the unknowable, to press beyond the boundaries of human knowledge.“³⁵

Doch treiben Frankenstein im Gegensatz zu Prometheus auch die Aussicht auf Ruhm und der Wunsch nach Verehrung durch sein Geschöpf, ja einer ganzen Rasse an (S. 58), einem Ziel, dem er sich in rastlosem Getriebensein und in völliger Isolation von allen zwischenmenschlichen Beziehungen hingibt.³⁶ Damit rückt Frankenstein in eine Reihe mit den Alchemisten des Mittelalters und der Renaissance, die sich in ihren Labo-

³¹ Vgl. Horst Albert Glaser, Prometheus als Erfinder des Menschen, in: Richard van Dülmen, Hg., Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000, Wien u.a. 1998, S. 25-27.

³² Vgl. Ingeborg Weber, „Doch einem anderen mag es gelingen“: Unvergesslicher, unverbesserlicher Frankenstein, in: Günther Blaicher, Hg., Mary Shelleys „Frankenstein“. Text, Kontext, Wirkung, Essen 1994, S. 13f.

³³ Paul Goetsch, Machtphantasien in englischsprachigen Faust-Dichtungen. Funktionsgeschichtliche Studien, Paderborn 2008, S. 30.

³⁴ Ingeborg Weber, „Doch einem anderen mag es gelingen“, S. 13.

³⁵ Roslynn D. Haynes. From Faust to Strangelove. Representations of the Scientist in Western Literature, London u.a. 1994, S. 95.

³⁶ Vgl. Rudolf Drux, Frankenstein oder der Mythos vom künstlichen Menschen und seinem Schöpfer, S. 28.

ratorien voller dampfender Flüssigkeiten und geheimnisvoller Apparaturen auf die blasphemische Suche nach dem Stein der Weisen, dem Lapis Philosophorum begaben um damit in den Kern des Lebens vorzudringen, ein Bild, das in der literarischen Gestalt des Dr. Faustus ihre Entsprechung findet.³⁷ So begeistert sich Shelleys Frankenstein in seiner Kindheit für die Alchemisten Albertus Magnus (1193-1280), Cornelius Agrippa (1486-1535) und Theophrastus Bombastus von Hohenheim (1493-1541), bekannt unter dem Namen Paracelsus (S. 46f), welchen man auch noch zu Lebzeiten Shelleys die tatsächliche Schaffung von künstlichen Menschen nachsagte.³⁸ Möglicherweise ließ sich Mary Shelley auch bei der Wahl des Namens Frankenstein von einem realen Alchemisten inspirieren. So wusste man von Johann Konrad Dippel (1673-1734), der auf der Burg Frankenstein bei Darmstadt geboren war, allerlei Magisches zu berichten.³⁹ Im Übrigen galt Deutschland nicht nur aufgrund der Geschichten um die oben genannten Personen in England seit dem 16. Jahrhundert als ein Land des Un- und Übernatürlichen, weshalb englische Gothic Novels um 1800 häufig im deutschen Raum angesiedelt wurden. Nicht von ungefähr ließ Mary Shelley also auch ihr Monster in Deutschland zum Leben erwecken.⁴⁰

Frankenstein verbindet die Ziele der Alchemie schließlich jedoch mit den neuen Naturwissenschaften und geht dabei zunächst auch mit grundsätzlich empirisch-wissenschaftlichen Methoden vor.⁴¹ So widmet er sich in Grabkammern und Beinhäusern ausführlichen Studien der Anatomie und Physiologie (S. 56), womit auf jene historischen Medizinern verwiesen wird, die zum Zwecke anatomischer Forschungen zu Grabräubern wurden oder sich mit solchen zusammentaten. Dementsprechend könnte Mary Shelley den Namen Frankenstein möglicherweise auch von einem Heinrich Krah-

³⁷ Vgl. Roslynn D. Haynes. *From Faust to Strangelove*, S. 10-17. Zur Bedeutung der Faustlegende für die Figur des Frankenstein auch Paul Goetsch, *Machtphantasien in englischsprachigen Faust-Dichtungen*, S. 109-115.

³⁸ Vgl. Günther Blaicher, *Mary Shelleys Frankenstein und seine deutschen Kontexte*, in: ders., Hg., *Mary Shelleys „Frankenstein“*. Text, Kontext, Wirkung, Essen 1994, S. 71f. Von Paracelsus ist etwa ein Rezept zur chemischen Herstellung eines Menschen, des sogenannten Homunculus („Menschlein“) überliefert. So könne ein solches Geschöpf seiner Ansicht nach durch die Verbindung von menschlichem Sperma und Pferdemist erschaffen werden, wenn das Gemisch über eine Zeit von vierzig Tagen in einem geschlossenen Gefäß einem Fäulungsprozess ausgesetzt und mit Blut genährt werden würde. Das dadurch entstehende Wesen gliche vollständig einem menschlichen Kind, wäre aber weitaus kleiner. Vgl. Klaus Völker, Hg., *Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, lebende Statuen und Androiden*, Frankfurt am Main 1994, S. 55f.

³⁹ Vgl. Christa Habrich, *Victor Frankenstein zwischen medizingeschichtlicher Realität und literarischer Fiktion*, in: Günther Blaicher, Hg., *Mary Shelleys „Frankenstein“*. Text, Kontext, Wirkung, Essen 1994, S. 104.

⁴⁰ Vgl. Günther Blaicher, *Mary Shelleys Frankenstein und seine deutschen Kontexte*, S. 68-70.

⁴¹ Vgl. Thomas T. Tabbert, *Frankensteins Schöpfung. Künstliche Menschen im Romanwerk Mary Shelleys*, Hamburg 2006, S. 19.

le zu Frankenstein entnommen haben, von dem um 1700 Berichte kursierten, er habe Leichen ausgegraben und diese seziiert.⁴² Tatsächlich war beginnend mit den anatomischen Forschungen von Andreas Vesalius (1514-1564) in der Neuzeit eine immer größer werdende Menge an Körpern zur Sezierung von Nöten, welche legal jedoch nur durch Hingerichtete abgedeckt werden konnte. Dies führte in nicht wenigen Fällen zum illegalen Beschaffen von Leichen, in harmloseren Fällen etwa zu deren Ausgraben auf Friedhöfen, aber auch zur Zusammenarbeit mit sogenannten „bodysnatchers“, die mordeten um die Toten schließlich an die Anatomen verkaufen zu können. Wesentlich wird hier eine besondere soziale Selektion, sollten doch nicht nur Hingerichtete, sondern auf Wunsch der Wissenschaftler später auch Leichen von Waisenkindern oder Insassinnen und Insassen von Armen- und Zuchthäusern, also Angehörige der untersten sozialen Schichten für den medizinischen Fortschritt herhalten, ein Aspekt der bereits zu Lebzeiten Shelleys zu einer allgemeinen Skepsis gegenüber Medizinern und Chirurgen beitrug.⁴³

Ist die Belebung der Kreatur im Roman zwar nicht explizit beschrieben, so kann durch Andeutungen und Bezugnahmen dennoch davon ausgegangen werden, dass Frankenstein die Erschaffung eines Geschöpfes aus menschlichen und tierischen Anteilen, einer Chimäre also, durch eine Kombination der „sich langsam als Naturwissenschaft im modernen Sinne abzeichnenden Chemie, Physiologie, Physik und Anatomie“⁴⁴ gelingt. Dabei bezieht sich Mary Shelley in konkreter Weise auf drei zeitgenössische Wissenschaftler, deren Theorien sie aufgreift und in ihre extremst denkbaren Folgen weiterführt. So darf angenommen werden, dass sich Professor Waldman, Frankensteins Mentor an der Universität von Ingolstadt, direkt an Sir Humphrey Davy (1778-1829) anlehnt. Davy, der Shelley persönlich bekannt war, zählte zu ihren Lebzeiten zu den bedeutendsten Chemikern in England und bezieht sich in der Einleitung zu seiner Schrift „Elements of Chemical Philosophy“ aus dem Jahr 1812 mit ähnlichem fachhistorischen Respekt auf die Arbeiten der Alchemisten, wie dies auch Waldman im Roman tut (S. 53).⁴⁵ Wesentlicher ist jedoch, dass sich Davy auch mit der Frage der Umwandlung von toter in lebende Materie beschäftigte und in der modernen Chemie das Potential sah dies

⁴² Vgl. Norbert Borrmann, Frankenstein und die Zukunft des künstlichen Menschen, München u.a. 2001, S. 11f.

⁴³ Vgl. Robert Jütte, Die Entdeckung des „inneren“ Menschen 1500 – 1800, in: Richard van Dülmen, Hg., Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000, Wien u.a. 1998, S. 251f.

⁴⁴ Thomas T. Tabbert, Frankensteins Schöpfung, S. 15.

⁴⁵ Vgl. Christa Habrich, Victor Frankenstein zwischen medizingeschichtlicher Realität und literarischer Fiktion, S. 107f.

tatsächlich zu verwirklichen.⁴⁶ Auch Erasmus Darwin (1731-1802), Großvater von Charles Darwin, vertrat etwa in seiner Schrift „The Temple of Nature; or, The Origin of Society“ aus dem Jahr 1804 die These der sogenannten „spontaneous generation“, also der möglichen Entstehung von lebenden Organismen aus unbelebter Materie.⁴⁷ Darwins Theorien waren es nun, die Mary Shelley – zusammen mit dem Galvanismus wohlge-merkt – ihren eigenen Worten zufolge zu jenem Wachtraum des Sommers 1816 inspi-rierten, aus dem schließlich „Frankenstein; or, the modern Prometheus“ entstand (S. 23). Der Galvanismus geht auf Luigi Galvani (1737-1798) und seine ab 1780 verfolgten Untersuchungen zu den Auswirkungen von Elektrizität auf Muskeln und Nerven eines Frosches zurück. Galvani glaubte anhand seiner Experimente bewiesen zu haben, dass es eine Art „tierische Elektrizität“ geben müsse, die die Lebenskraft eines Geschöpfs ausmache, eine Lebenskraft, die somit künstlich erzeugbar sein müsste.⁴⁸ Diese Er-kenntnis stieß auf großes öffentliches Interesse und man versuchte in weiterer Folge sogar Verstorbene mit Hilfe des Galvanismus wiederzubeleben. 1802 und 1803 veran-staltete etwa Giovanni Aldini, ein Neffe Galvanis, vor Londoner Publikum eine Serie von Demonstrationen der Effekte von Elektrizität auf menschliche und tierische, leben-de sowie tote Körper, wobei hier wie bei den erwähnten anatomischen Forschungen wieder ausschließlich die Leichen Hingerichteter zum Einsatz kamen. Tatsächlich be-gannen sich die Muskeln der Körper unter Stromeinfluss zu bewegen, eine Reaktion, die mit heutigem Wissen natürlich nicht als ein Zeichen von Leben interpretiert werden kann, damals aber durchaus „the radical potential of this new technology, and the Pro-methean possibility that life itself could be restored“⁴⁹ aufzeigte.

Gleich den materialistischen Aufklärern⁵⁰ geht Frankenstein nach der Belebung seiner Kreatur nicht davon aus, dass diese auch eine Seele besitzt.⁵¹ So flieht er vor sei-nem Geschöpf (S. 61) und auch alle anderen Menschen lehnen es ab, sobald sie es zu Gesicht bekommen. Zu erschreckend, monströs und abstoßend ist es um in der Gesell-

⁴⁶ Vgl. Thomas T. Tabbert, Frankensteins Schöpfung, S. 46-48.

⁴⁷ Vgl. Susan E. Lederer, Frankenstein. Penetrating the Secrets of Nature, S. 11f.

⁴⁸ Vgl. Thomas T. Tabbert, Frankensteins Schöpfung, S. 49f.

⁴⁹ Susan E. Lederer, Frankenstein. Penetrating the Secrets of Nature, S. 14f. Zu Aldinis galvanischen Experimenten an Toten auch Iwan Rhys Morus, Frankenstein's Children. Electricity, Exhibition and Experiment in Early-Nineteenth-Century London, Princeton 1998, S. 127-129.

⁵⁰ In seiner radikalsten Form von Julien Offray de la Mettrie (1709-1751) in der 1748 erschienenen Schrift „L’homme machine“ vertreten, beruht das Leben – im Gegensatz zur vitalistischen Theorie, die eine immaterielle Lebenskraft annahm – gemäß der materialistischen Auffassung einzig auf phy-sikalisch-mechanischen Prinzipien. Dies inspirierte im 18. Jahrhundert auch zur Herstellung men-schenähnlicher Automaten, am bekanntesten ist hier vermutlich der Flötenspieler von Jaques de Vau-canson, der auf einem Instrument musizieren konnte. Vgl. Christa Habrich, Victor Frankenstein zwi-schen medizingeschichtlicher Realität und literarischer Fiktion, S. 100.

⁵¹ Vgl. Thomas T. Tabbert, Frankensteins Schöpfung, S. 59.

schaft akzeptiert zu werden. Doch hat die Kreatur zu Beginn ihrer Existenz gute Gedanken und möchte den Menschen hilfreich sein (S. 105), erst negative Erfahrungen und Zurückweisung entfachen Neid und Hass und lassen es sich schließlich gegen ihren Schöpfer wenden (S. 128f), ein Menschenbild, das ganz dem „edlen Wilden“ Jean Jacques Rousseaus (1712-1778) entspricht und von dem etwa auch die Werke von William Godwin, Mary Shelleys Vater, geprägt sind.⁵² Das Monster lernt in weiterer Folge aus der Beobachtung der De Laceys, aber auch aus drei Büchern, Goethes „Die Leiden des jungen Werther“, Plutarchs „Vitae“ und Miltons „Paradise Lost“ (S. 115), dem besondere Bedeutung zukommt, stellt doch Mary Shelley ein Zitat daraus an den Beginn des Romans: „Did I request thee, Maker, from my clay To mould Me man? Did I solicit thee From darkness to promote me?“ (S. 19) Angesichts der erfahrenen Zurückweisungen beginnt es sich mit Adam aus dem christlichen Schöpfungsmythos und mehr noch mit Satan zu identifizieren (S. 116f), der wie es selbst von seinem Schöpfer abgelehnt wird und sich schließlich gegen ihn auflehnt, ein Aspekt der Rebellion, der Satan in der romantischen Vorstellung mit Prometheus gleichsetzt.⁵³ Es offenbart sich in weiterer Folge eine scheinbar unlösliche Verbindung, ein Doppelgänger-Verhältnis von Frankenstein und seinem Geschöpf. (Gleiches gilt im Übrigen auch für den Seefahrer Walton, der zuletzt jedoch einsichtig wird und von seinem Wissensdurst ablässt (S. 183).)⁵⁴ Nicht nur spiegelt sich etwa in der erzwungenen Einsamkeit des Wesens die freiwillige Isoliertheit Frankensteins bei dessen Erschaffung, auch will die Kreatur ihrem Schöpfer Qualen zufügen, weil es selber leidet und ermordet alle, die Frankenstein liebt, weil ihm jede Zuneigung verwehrt wird (S. 146f). Schließlich können beide nicht mehr voneinander lassen und verfolgen sich bis zum Nordpol (S.175), wo das Wesen nach dem Tod seines Schöpfers auch keinen Sinn mehr in seiner Existenz sieht und seinem Leben selbst ein Ende im Feuer, dem Element des Prometheus, setzt (S. 188).⁵⁵

Schließlich stellt sich die Frage, wie „Frankenstein; or, The modern Prometheus“ anhand der beschriebenen Motive literarisch zu verorten ist. Zunächst zeigt sich unweigerlich ein Bezug zur Gothic Fiction, jenem literarischen Genre, das in England zwischen 1765 und 1820 seine erste Blütezeit hatte und beginnend mit Horace Walpoles

⁵² Vgl. Norbert Borrmann, Frankenstein und die Zukunft des künstlichen Menschen, S. 106-109.

⁵³ Vgl. Paul Goetsch, Machtphantasien in englischsprachigen Faust-Dichtungen, S. 30f.

⁵⁴ Vgl. Ingeborg Weber, „Doch einem anderen mag es gelingen“, S. 23.

⁵⁵ Vgl. Rudolf Drux, Frankenstein oder der Mythos vom künstlichen Menschen und seinem Schöpfer, S. 28f.

„The Castle of Otranto“ (1764) etwa Matthew Gregory Lewis’ „The Monk“ (1796),⁵⁶ Charles Robert Maturins „Melmoth the Wanderer“ (1820) und schließlich vor allem die Werke von Ann Radcliffe, beispielsweise „The Mysteries of Udolpho“ (1794) hervorbrachte.⁵⁷ So sind etwa typische Motive, wie die Peinigung durch ein teuflisches Geschöpf, vorhanden. Allerdings erfolgt bereits hier ein Bruch zur Gothic Fiction, da dies entgegen der Traditionen des Genres nicht mehr als ein Kampf zwischen dem Guten gegen das absolut Böse interpretiert werden kann.⁵⁸ Wesentlicher ist jedoch, dass die Elemente des Übernatürlichen aus der Gothic Fiction, auch wenn sich diese wie etwa in den Romanen von Ann Radcliffe schließlich als vorgetäuscht offenbaren,⁵⁹ beinahe völlig fehlen. Vielmehr bezieht sich Mary Shelley bei der Erschaffung der Kreatur wie erwähnt auf zu ihrer Zeit aktuelle naturwissenschaftliche Theorien und Diskussionen und führt diese zu ihren möglichen Konsequenzen weiter. Trotz eindeutiger Beziehung zur Gothic Fiction ist „Frankenstein; or, The modern Prometheus“ also als einer der ersten Science-Fiction-Romane der Literaturgeschichte zu bezeichnen.⁶⁰

2.3. Interpretationsansätze

Anhand der Fülle der Motive, die Mary Shelley in „Frankenstein; or, The modern Prometheus“ aufgreift, ergeben sich vielfältige, teils sich widersprechende Interpretationsweisen ihres Romans, die vor allem in Hinblick auf die Bedeutung für die spätere Analyse der Hammer-Produktionen hier kurz erläutert werden sollen. So lässt sich zunächst gerade im Falle von „Frankenstein; or, The modern Prometheus“ der Hang einiger Literaturwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler zu einer biographischen Lesart des Romans feststellen. Tatsächlich zeigen sich etwa im frühem Tod von Mary Shelleys Mutter, ihrem Heranwachsen mit vier Halbgeschwistern und dem Verlust von vier ihrer Kinder Parallelen zum von Tod, abwesenden Mütterfiguren und atypischen Familien-

⁵⁶ Matthew Gregory Lewis war Mary Shelley persönlich bekannt und dürfte auch im Sommer 1816 gelegentlich in der Villa Diodati zu Gast gewesen sein. Vgl. Günther Blaicher, *Mary Shelleys Frankenstein und seine deutschen Kontexte*, S. 67f.

⁵⁷ Vgl. Chris Baldick, Hg., *The Oxford Book of Gothic Tales*, Oxford u.a. 1992, S. xvi-xviii.

⁵⁸ Vgl. Ingeborg Weber, „Doch einem anderen mag es gelingen“, S. 17.

⁵⁹ Vgl. David Sandner, *Fantastic Literature. A Critical Reader*, Westport u.a. 2004, S. 41.

⁶⁰ Vgl. Thomas T. Tabbert, *Frankensteins Schöpfung*, S. 9f. Zur literarischen Verortung von „Frankenstein; or, The modern Prometheus“ auch Andreas Tesarik, *Die Erschaffung der Kreatur. Ein filmanalytischer Vergleich der Geburtsszenen aus den Frankenstein-Verfilmungen von James Whale (1931) und Kenneth Branagh (1994)*, phil. Diplomarbeit, Wien 2001, S. 39f.

verhältnissen geprägten Roman,⁶¹ wobei sich allerdings die Frage stellt, inwiefern die Lebenserfahrungen einer Autorin oder eines Autors für die Interpretation eines Werkes zu berücksichtigen sind. Dementsprechend scheint etwa eine feministische Herangehensweise von größerer Bedeutung zu sein. Hiernach zeigt sich in „Frankenstein; or, The modern Prometheus“ (wie auch in anderen Mythen zum künstlichen Menschen und seinem Schöpfer) vor allem der männliche Wunsch nach der Umgehung der weiblichen Rolle in der Fortpflanzung und damit nach der patriarchalen Beherrschung, ja sogar Zerstörung der weiblichen Sexualität. So weigert sich Frankenstein etwa seinem Geschöpf aus Angst vor deren unkontrollierter Körperlichkeit eine Gefährtin herzustellen (S. 144f). Mehr noch entzieht er sich während der Arbeit an diesem selbst der Hochzeit mit Elizabeth und verweist damit auch deren Sexualität in die Schranken. Dass Elizabeth schließlich aber durch sein asexuell geschaffenes Wesen ermordet wird, ist nur konsequent, kommt es doch dem finalen Akt der Destruktion des Weiblichen gleich. (Bezeichnenderweise scheint Frankenstein auch seine leidenschaftlicheren Beziehungen mit Männern – vor allem mit Clerval, aber auch mit Walton – zu unterhalten und seiner Kreatur vor deren Belebung zudem mit einer ans Homoerotische grenzenden Begierde zu begegnen (S.58f)).⁶² Im Traum, in dem Elizabeth zur toten Mutter wird, gleichsam die Mutterschaft selbst zu Grabe getragen wird – so würde sich Frankenstein an sich selbst in der Rolle des Vaters für sein Wesen vorfinden,⁶³ vernachlässigt dies aber völlig – ahnt er die Folgen seines Handelns bereits unmittelbar nach der Belebung der Kreatur voraus:

„I thought I saw Elizabeth, in the bloom of health, walking in the streets of Ingolstadt. Delighted and surprised, I embraced her; but as I imprinted the first kiss on her lips, they became livid with the hue of death; her features appeared to change, and I thought that I held the corpse of my dead mother in my arms; a shroud enveloped her form, and I saw the graveworms crawling in the folds of the flannel.“ (S. 61)

Diese Deutungsweise des Romans spielt bereits auf die Vorgänge in Frankensteins Psyche an, doch ist in einer psychologischen Interpretation auch die erwähnte unlösbare Verbindung von Frankenstein und seinem Geschöpf bis in den Tod von Interesse, eine Doppelgänger-Beziehung, wie sie 1886 in Robert Louis Stevensons (1850-1894)

⁶¹ Vgl. Manfred Markus, Mary Shelleys Frankenstein aus biographischer Sicht, in: Günther Blaicher, Hg., Mary Shelleys „Frankenstein“. Text, Kontext, Wirkung, Essen 1994, S. 51.

⁶² Mary Shelley soll sich bei Elizabeths Todesszene von Johann Heinrich Füssli (1741-1825) Bild „Der Nachtmahr“ (1782) inspiriert haben lassen. Vgl. Anne K. Mellor, Mary Shelley, S. 119-122.

⁶³ Vgl. Georg Seeßlen, Traumreplikanten des Kinos. Passage durch alte und neue Bewegungsbilder, in: Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen u. Gabriele Jatho, Hg., Künstliche Menschen. Manische Maschinen, kontrollierte Körper, Berlin 2000, S. 19.

„Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde“ ihre prägendste Ausformung fand. In diesem Sinne kann die Kreatur als Teil von Frankenstein, als die unterdrückten Abgründe seiner Seele, die mit aller Gewalt an die Oberfläche drängen, betrachtet werden.⁶⁴ So merkt er an einer Stelle des Romans selbst an:

„I considered the being whom I had cast among mankind, and endowed with the will and power to effect purposes of horror, such as the deed which he had now done, nearly in the light of my own vampire, my own spirit let loose from the grave, and forced to destroy all that was dear to me.“ (S. 76)

Aus diesem Gesichtspunkt erklärt sich auch die Namensverschiebung zwischen Frankenstein und seinem Wesen, wird heute doch üblicherweise sowohl der Schöpfer als auch das Geschöpf mit diesem Namen belegt.⁶⁵ „Frankensteins Kreatur ist seine eigene unterdrückte, verdrängte, verleugnete und deshalb gespenstische Kreatürlichkeit.“⁶⁶

Nach anderer Auslegung wird „Frankenstein; or, The modern Prometheus“ vor allem als ein sozialkritischer Roman interpretiert. Angesichts dessen, dass Frankenstein sich durch seine anatomischen Forschungen auf Friedhöfen in die Tradition der historischen Anatomen rückt, auf deren Seziertischen wie erwähnt vor allem Angehörige aus „niederen“ sozialen Schichten landeten, darf vermutet werden, dass auch für Frankensteins Kreatur die Leichenteile Besitzloser erhalten mussten. Diese fordert zunächst Gleichbehandlung und rebelliert schließlich gegen ihren Schöpfer, einen Angehörigen einer reichen und angesehenen Genfer Familie (S. 40), gleichsam ein Aufbegehren des Armen gegen den Wohlhabenden.⁶⁷ Vor allem im 19. Jahrhundert schlug diese klassenkämpferische Auslegung, allerdings aus dem Blickwinkel der Mittel- und Oberschicht, die die Rebellion von Frankensteins Kreatur natürlich ins negative Licht rückte, in politischer Hinsicht eigene Wege ein. So warnte etwa der britische Außenminister George Canning bereits 1824, also nur sechs Jahre nach dem Erscheinen der Erstausgabe des Romans, vor einer Befreiung der Sklaven West-Indiens, indem er deren mögliche Folgen mit den zerstörerischen Konsequenzen der Erschaffung von Frankensteins Monster

⁶⁴ Vgl. Ingeborg Weber, „Doch einem anderen mag es gelingen“, S. 16. Dazu auch Andreas Tesarik, Die Erschaffung der Kreatur, S. 31-33.

⁶⁵ Vgl. Rudolf Drux, Frankenstein oder der Mythos vom künstlichen Menschen und seinem Schöpfer, S. 29.

⁶⁶ Ursula Liebertz-Grün, Mary W. Shelleys Frankenstein: der neue Prometheus und seine Familienbande, in: Rudolf Drux, Hg., Der Frankenstein-Komplex. Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen, Frankfurt am Main 1999, S. 49.

⁶⁷ Vgl. Hans Schmid, Film und der Frankenstein-Komplex, in: Jutta Phillips-Krug u. Cecilia Hausheer, Hg., Frankensteins Kinder. Film und Medizin, Ostfildern-Ruit 1997, S. 19.

verglichen.⁶⁸ Später wurden in Großbritannien zudem die nach Gleichberechtigung drängelnden Arbeiterinnen und Arbeiter und die Irinnen und Iren mit Frankensteins Kreatur gleichgesetzt, eine Auslegung, die in Karikaturen und – wie in Kapitel 2.4 zu zeigen sein wird – in Theaterstücken auch bereits satirische Bearbeitung fand. „The workings class, the uneducated, and the Irish all received the ‚Frankenstein‘ label, illustrating middle and upper class fears about these groups.“⁶⁹

Besondere Bedeutung kommt schließlich jedoch einer wissenschaftskritischen Interpretation des Romans zu. Es gilt zunächst festzuhalten, dass Mary Shelley bei genauerer Betrachtung nicht unbedingt das prometheische Streben nach den Grenzen des Wissens selbst ankreidet. Es ist vielmehr Frankensteins rein rational-objektive Vorgehensweise, mit der er nicht nur die Geheimnisse der Natur zu erforschen, sondern sich diese selbst zu unterwerfen gedenkt, ein Ziel, das ihn auch in eine Tradition mit den Alchemisten und ihren anmaßenden Versuchen in den Kern des Lebens selbst vorzudringen stellt. Dabei macht er sich mit seinem Wunsch es Gott gleichzutun und einen Menschen, ja eine ganze Rasse zu erschaffen, die frei von Tod und Verwesung existieren kann (S. 58), sicherlich auch der Hybris, dem Verstoß gegen göttliche Gesetze schuldig. Doch scheint es, dass dies im Roman hinter weltlichere Aspekte zurücktritt. Gänzlich von Intellekt bestimmt vergisst er, dass seine Kreatur Gefühle besitzt und verweigert die Obsorge für sie. Hier zeigt sich in Fortführung der feministischen Interpretationsweise das Verhältnis der Wissenschaft zum Weiblichen. Nicht nur möchte Frankenstein also die Frauen selbst insgeheim beherrschen, er unterjocht mit seinem durch rationale Wissenschaft erzeugten Wesen in Ermangelung des symbolhaft weiblichen Gefühls die Natur, die ebenfalls allegorisch mit dem Weiblichen gleichgesetzt wird.⁷⁰ Doch schlägt diese für Frankensteins Frevel grausamst zurück. Sein Körper selbst wird etwa schon während der Arbeit an der Kreatur stark geschwächt (S.58f), und bei deren Fertigstellung verfällt Frankenstein gänzlich in eine mehrmonatige Fiebererkrankung (S. 64).⁷¹ Es ist aber auch die Natur um Frankenstein, die sich äußerst bedrohlich präsentiert, wobei sich dies am stärksten an den Orten zeigt, an denen Frankenstein mit seinem Geschöpf zusammentrifft. Bereits die Novembernacht, in der das Wesen belebt wird, ist regendurchdrängt (S. 60), das Montblanc-Massiv (S. 90f), die Orkney-Inseln (S. 142f) und schließlich der Nordpol (S. 175) sind Orte der Kälte, Einsamkeit

⁶⁸ Vgl. Anne K. Mellor, Mary Shelley, S. 113.

⁶⁹ Susan E. Lederer, Frankenstein. Penetrating the Secrets of Nature, S. 35.

⁷⁰ Vgl. Roslynn D. Haynes. From Faust to Strangelove, S. 95-100.

⁷¹ Vgl. Anne K. Mellor, Mary Shelley, S. 122f.

und Trostlosigkeit.⁷² Vor allem zeigt die Natur aber in Frankenssteins Kreatur ihr zerstörerisches Potential. Nicht nur rächt sie sich grausam an ihrem Schöpfer, ihre Hässlichkeit selbst ist es, die „gerade das entlarvt, was verborgen und ausgeschlossen sein soll: Natur.“⁷³ Zusammengefasst ist „Frankenstein; or, The modern Prometheus“ also als Kritik an einem wissenschaftlichen Rationalismus, wie er von den vernunftgeprägten Aufklärern vertreten wurde, zu verstehen. Gemäß romantischer Überzeugung schlägt die Natur, die in der Aufklärung durch die Vernunft beherrscht werden sollte, in konsequentester Form zurück.⁷⁴

Dieser wissenschaftskritische Aspekt von „Frankenstein; or, The modern Prometheus“ ist es nun, auf dem das heute dominante Bild von Frankenstein und seinem Geschöpf beruht, ein Bild, das sich allerdings von Mary Shelleys ursprünglicher Erzählung entfernt hat. Bereits in einigen Theaterbearbeitungen des 19. Jahrhunderts und vor allem in den filmischen Umsetzungen konzentriert sich die Geschichte um Frankenstein und sein Wesen auf eine vereinfachend moralisierende Anklage eines wissenschaftlichen Strebens, das natürliche und vor allem auch göttliche Grenzen übersteigt,⁷⁵ ein Streben, das Monster gebiert, welche sich schließlich gegen ihren Schöpfer wenden und diesen zerstören. In diesem Sinne ist Frankenstein heute als Prototyp des Mad Scientist in unseren Köpfen verankert, eine Metapher, in der sich die Ängste der Menschen angesichts eines scheinbar unaufhaltsamen technologischen und wissenschaftlichen Fortschritts zentrieren: „Frankenstein has become an archetype in his own right, universally referred to and providing the dominant image of the scientist in twentieth-century fiction and film.“⁷⁶ In der Frage des Verhältnisses des Menschen zu Wissenschaft und Technik scheint Mary Shelley in „Frankenstein; or, The modern Prometheus“ also zentrale Problemstellungen der Moderne angesprochen zu haben. Diese erhielten zur Entstehungszeit des Romans, einer Epoche, in der sich Tendenzen zur Verwissenschaftlichung der Welt in Ablöse einer göttlichen Ordnung verstärkt abzuzeichnen begannen, zum ersten Mal Aktualität und scheinen die Menschen seither nicht mehr loszulassen.⁷⁷

⁷² Vgl. Hans Richard Brittnacher, *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*, Frankfurt am Main 1994, S. 278.

⁷³ Ebenda, S. 294.

⁷⁴ Vgl. Anne K. Mellor, Mary Shelley, S. 111. Dazu auch Andreas Tesarik, *Die Erschaffung der Kreatur*, S. 4.

⁷⁵ Vgl. Susan E. Lederer, *Frankenstein. Penetrating the Secrets of Nature*, S. 31.

⁷⁶ Roslynn D. Haynes, *From Faust to Strangelove*, S. 92.

⁷⁷ Vgl. Thomas T. Tabbert, *Frankenssteins Schöpfung*, S. 81-83.

2.4. Theaterbearbeitungen

Die erste dramatische Bearbeitung von „Frankenstein; or, The modern Prometheus“ ging im Jahr 1823, also nur fünf Jahre nach dem Erscheinen der Erstausgabe des Romans, über die Bühne eines Londoner Theaters. Dabei zeigt sich bereits in „Presumption; or, The Fate of Frankenstein“, so der Titel des von Richard Brinsley Peake verfassten Stückes, eine Konzentration auf die beschriebene moralisierend-wissenschaftskritische Auslegung der Geschichte um den Wissenschaftler Frankenstein und sein Geschöpf: „The striking moral exhibited in this story, is the fatal consequence of that presumption attempts to penetrate, beyond prescribed depths, into the mysteries of nature“, ⁷⁸ eine Botschaft, die wie erwähnt in späteren Theaterbearbeitungen und vor allem in den filmischen Umsetzungen von Mary Shelleys Roman die dominierende werden sollte. ⁷⁹ Peake vollzieht hierzu in seinem Stück einige Änderungen zur ursprünglichen Erzählung. So wird etwa durch das Weglassen des Handlungsstrangs im Eismeer des Nordpols und damit auch der Figur des Seefahrers Robert Walton die verschachtelte Struktur des Romans deutlich vereinfacht. ⁸⁰ Zudem erhält Frankenstein auch erstmals einen buckeligen Gehilfen namens Fritz zur Seite gestellt. Vor allem erfährt jedoch Frankensteins Geschöpf wesentliche Überarbeitung. So wird es unter Donner und Blitz erstmals actionreich belebt – Mary Shelley hatte dies im Roman ja nur angedeutet – und ist im Gegensatz zum redegewandten Monster des Romans nun nicht mehr der Sprache mächtig. Zwar beginnt das Wesen auch im Stück zu morden, weil es von Frankenstein zurückgewiesen wird, doch kann es seine Motive nicht verbal artikulieren. Zusammen mit seinem Schöpfer findet es schließlich den Tod unter einer Lawine. In Peakes Stück zeigt sich bereits eine Konzentration auf die Figur des Monsters, wie dies später in den Frankenstein-Filmen von Universal prägend sein wird. Bezeichnenderweise wurde Thomas Potter Cooke, der das Geschöpf in der Uraufführung von „Presumption; or, The Fate of Frankenstein“ und in weiterer Folge über dreihundert Mal verkörperte, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in ähnlicher Weise mit dieser Rolle identifiziert wie dies im 20. Jahrhundert und noch heute für Boris Karloff der Fall ist. ⁸¹ Tatsächlich erlangte das Stück in England derart große Popularität, dass noch 1823 eine zweite Aus-

⁷⁸ S. J. Arnold, Produzent von „Presumption; or, The Fate of Frankenstein“, zitiert nach: Donald F. Glut, *The Frankenstein Legend*, S. 31f.

⁷⁹ Vgl. Kim Newman, Hg., *The BFI Companion to Horror*, S. 122.

⁸⁰ Vgl. Susan E. Lederer, *Frankenstein. Penetrating the Secrets of Nature*, S. 32.

⁸¹ Vgl. Donald F. Glut, *The Frankenstein Legend*, S. 28-31.

gabe von Mary Shelleys Roman – jene, in der sie wie erwähnt erstmals ihre Autorinnenschaft angab – veranlasst wurde.⁸² Im Übrigen war die Autorin auch selbst bei einer Vorstellung von „Presumption; or, The Fate of Frankenstein“ zugegen, kam jedoch in einem Kommentar zu eher ablehnendem Schluss: „The story is not well managed [...]“.⁸³

Beginnend mit „Presumption; or, The Fate of Frankenstein“ lässt sich nun eine äußerst rege Adaptionstätigkeit von Mary Shelleys Roman vor allem auf den Bühnen von London und Paris verzeichnen, wobei weitere Variationen des Stoffes noch im Jahr 1823 zur Aufführung kamen. Dabei gab es wie in Kapitel 2.3 erwähnt auch bereits erste parodistische und satirische Aufarbeitungen von Mary Shelleys Geschichte, die mitunter an die politisch-klassenkämpferisch ausgerichtete Interpretation, wie sie im 19. Jahrhundert von nicht geringer Bedeutung war, anschlossen. So nähte in „Frankenstein“ aus dem Jahre 1823, später auch als „Frankenstitch“ bezeichnet, ein gleichnamiger Schneider einen künstlichen Menschen aus den Leichen von neun Arbeitern zusammen.⁸⁴ Tatsächlich waren vor allem die 1820er und 1830er Jahre von einer Lust an Frankenstein-Variationen auf der Bühne bestimmt, die mit der beinahe ununterbrochenen Leidenschaft des 20. und 21. Jahrhunderts für filmische Adaptionen des Stoffes vergleichbar ist. Bemerkenswert ist dabei, dass zeitgleich zu den ersten Frankenstein-Theaterstücken auch John Polidoris „The Vampyre“ dramatische Bearbeitung erfuhr. So wurde dessen Erzählung zwischen 1819 und 1830 fünfmal für die Bühne adaptiert.⁸⁵ Nach der zeitgleichen „Geburt“ von Frankenstein und dem Vampir in seiner modernen Auffassung in der Villa Diodati in jenem Sommer des Jahres 1816 offenbart sich hier erneut eine Verbindung der beiden Figuren, die schließlich sogar bis zu deren gemeinsamem Auftreten in Theaterstücken, beispielsweise in „The Model Man“ aus dem Jahr 1887, führen sollte.⁸⁶ Die Verknüpfung zwischen Frankenstein und dem Vampir wird sich später auch in den filmischen Umsetzungen beider Stoffe immer wieder zeigen und soll in Kapitel 3 etwas näher erläutert werden.

Auch nachdem die Geschichte um Frankenstein und sein Geschöpf im Jahre 1910 erstmals filmisch umgesetzt wurde – dazu mehr in Kapitel 3 – kam es weiterhin zu

⁸² Vgl. Susan E. Lederer, *Frankenstein. Penetrating the Secrets of Nature*, S. 32.

⁸³ Mary Shelley, zitiert nach: Donald F. Glut, *The Frankenstein Legend*, S. 32.

⁸⁴ Vgl. ebenda, S. 33f.

⁸⁵ Vgl. Rolf Eichler, *Die Frankenstein-Rezeption in der Rocky Horror Picture Show*, in: Günther Blaiher, Hg., *Mary Shelleys „Frankenstein“. Text, Kontext, Wirkung*, Essen 1994, S. 117.

⁸⁶ Vgl. Donald F. Glut, *The Frankenstein Legend*, S. 39-42. Dazu auch Andreas Tesarik, *Die Erschaffung der Kreatur*, S. 43.

Bearbeitungen für die Bühne. Hier ist vor allem Peggy Weblings Stück „Frankenstein. An Adventure in the Macabre“ aus dem Jahr 1927 zu erwähnen, das später als Vorlage für den ersten Frankenstein-Film von Universal aus dem Jahr 1931 diente. Weblings Stück weist im Wesentlichen dieselben Grundelemente auf, die bereits 1823 in „Presumption; or, The Fate of Frankenstein“ eingeführt wurden. Über die Adaption durch Universal sollten diese schließlich auch in den Film Einzug finden. Eine kleine Änderung ist allerdings auffällig. So vertauscht Victor mit seinem besten Freund Henry den Vornamen und wird zu Henry Frankenstein.⁸⁷ Nach wie vor erfährt Mary Shelleys Roman – wenn auch durch die zahlreichen Verfilmungen nachhaltig beeinflusst oder sogar eher auf solche basierend – auch außerhalb des Films dramatische Bearbeitung. Aktuell scheinen vor allem Musical-Adaptionen zu dominieren, eine Form des Musiktheaters, in der Frankenstein bereits im Jahr 1973 als der exzentrische Wissenschaftler Dr. Frank N. Furter in „The Rocky Horror Show“ auftaucht.⁸⁸ Im Herbst 2007 hatte in New York schließlich das Musical „Frankenstein“ von Mark Baron und Jeffrey Jackson Premiere.⁸⁹ Gegenwärtig ist eine Musical-Adaption von Mel Brooks’ „Young Frankenstein“ – mehr zu diesem Film in Kapitel 3 – auf amerikanischen Bühnen zu bewundern.⁹⁰

⁸⁷ Vgl. ebenda, S. 42-45.

⁸⁸ Das von Richard O’Brien geschriebene Musical wurde schließlich auch unter dem Titel „The Rocky Horror Picture Show“ (USA 1975, Regie: Jim Sharman) verfilmt, worüber in Kapitel 3 nochmals kurz zu sprechen sein wird. Vgl. Rolf Eichler, Die Frankenstein-Rezeption in der Rocky Horror Picture Show, S. 112.

⁸⁹ Vgl. O. A., NY World Premiere, in: Frankenstein. A new Musical.
<http://www.frankensteininthemusical.com/NYpremiere.html> (Zugriff: 8. Februar 2010).

⁹⁰ Vgl. O. A., Tour Schedule, in: The New Mel Brooks Musical Young Frankenstein.
<http://www.youngfrankensteininthemusical.com/html/tour/> (Zugriff: 8. Februar 2010).

3. Frankenstein im Film – ein Überblick

Zur ersten Filmversion von Mary Shelleys Erzählung kam es wie erwähnt im Jahr 1910, doch scheint das Kino von Anbeginn an ein besonderes Nahverhältnis zum Wissenschaftler Frankenstein und seinem aus Leichenteilen zusammengesetzten Monster aufzuweisen. Gleich diesem erhofften sich etwa die frühen Kinematographen bereits in den 1890er Jahren in gewissem Sinne den Tod zu besiegen, indem sie Verstorbenen durch deren Wiedergabe im Film wieder Leben einhauchten.⁹¹ Später begann das Medium durch den Schnitt in ähnlicher Weise mit den Einzelbildern des Films umzugehen, wie dies Frankenstein mit den Teilen von Menschen macht:

„Frankenstein ist ein Meister der Montage. [...] wie Frankenstein aus den Körperteilen von Leichen einen (neuen) Menschen herstellt, so erschafft der Film aus den Einzelbildern von Menschen etwas Neues. Der ‚mad scientist‘ Frankenstein wird zur Film-Ikone, weil das Kino bei der Beschäftigung mit seiner Geschichte immer auch über sich selbst reflektiert.“⁹²

In weniger abstrakter Form ergeben sich in einigen der frühen medizinischen Filme, die um 1900 entstanden, Bezüge zu Frankenstein und seinem Monster. So zeigte 1898 ein derartiger Film ein pulsierendes Herz im offenen Brustkorb und 1902 erfolgte die chirurgische Trennung siamesischer Zwillinge vor laufender Kamera. Unter dem Deckmantel der Wissenschaftlichkeit ließen diese Filme den Blick auf oder in „zerstückelte“ Körper, aber wie vor allem das Beispiel der siamesischen Zwillinge zeigt, auch auf menschliche Mutationen und „Monster“ zu und befriedigten damit die Schaulust der Zuschauerinnen und Zuschauer, Aspekte, die in allen späteren Frankenstein-Produktionen eine nicht zu übergehende Rolle spielen. Mit dem Körper-zerteilenden Chirurgen machte schließlich Georges Méliès (1861-1938) seine Späße. In „Chirurgie fin de siècle“ aus dem Jahr 1902 amputiert ein Arzt die Gliedmaßen eines Patienten und näht sie anschließend wieder an.⁹³

⁹¹ Vgl. Hans Schmid, Film und der Frankenstein-Komplex, S. 16.

⁹² Jutta Phillips-Krug, Einleitung, in: dies. u. Cecilia Hausheer, Hg., Frankensteins Kinder. Film und Medizin, Ostfildern-Ruit 1997, S. 9.

⁹³ Vgl. Hans Schmid, Film und der Frankenstein-Komplex, S. 16f. Diese Filme folgen damit im Übrigen älteren Formen der Unterhaltung, etwa den Anatomischen Theatern, in welchen beginnend mit 1550 bis zum Ende des 18. Jahrhunderts und teilweise noch danach Sezierungen vor öffentlichem Publikum vorgenommen wurden, oder auch den sogenannten „Freak-Shows“, die noch bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts menschliche „Abnormitäten“ präsentierten. Vgl. Robert Jütte, Die Entdeckung des „inneren“ Menschen 1500 – 1800, S. 248-250 und Norbert Borrmann, Frankenstein und die Zukunft des künstlichen Menschen, S. 310-312.

Nun soll ein Überblick der wesentlichsten Filme erfolgen, die die Geschichte um Frankenstein und sein Monster aufgreifen,⁹⁴ wobei hier nochmals zu erwähnen ist, dass sich diese zumeist weit von Mary Shelleys „Frankenstein; or, The modern Prometheus“ entfernen. Einige dieser Filme haben mit dem ursprünglichen Roman kaum mehr gemein als den Namen Frankenstein und ein entsprechendes Monster, wobei sich die heute übliche Verwechslung des Wissenschaftlers mit seinem Geschöpf allerdings bereits in den ersten Verfilmungen zu verfestigen scheint.⁹⁵ Andere, vor allem spätere Adaptionen, beziehen sich eher auf frühere Filmversionen oder sind zumindest von solchen beeinflusst. Es ist wohl so wie Hans Jörg Marsilius schreibt: „Tatsache ist eben, daß im 20. Jahrhundert das Kino zum Ort der Mythen, die das Bewußtsein der Menschen prägen, geworden ist – mitunter freilich auch um den Preis der letztendlichen Trivialisierung.“⁹⁶ Der erste Film, der das Frankenstein-Thema aufgreift, stammt nun wie gesagt aus dem Jahr 1910. „Frankenstein“,⁹⁷ so der Titel, wurde von der Edison Manufacturing Company unter der Regie von J. Searle Dawley (1877-1949) produziert und galt lange als verschollen. Wie bereits zu Beginn des Films angekündigt wird handelt es sich bei „Frankenstein“ um „A Liberal Adaptation of Mrs. Shelley’s Famous Story.“ (0:00:07-0:00:12) Das Monster, das von Charles Ogle (1865-1940) in einer äußerst grotesken Maske gespielt wird, entsteht etwa nicht aus Leichenteilen, sondern durch chemische Prozesse in einem riesigen Bottich (0:02:40-0:04:55).⁹⁸ Bezeichnenderweise war es die Chemie, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts erstmals in konkreter Weise drohte „der Lebewelt [...] gründlich ins Handwerk“⁹⁹ zu pfuschen. Vor allem konzentriert sich der Film allerdings auf die psychologischen Aspekte von Mary Shelleys Geschichte. Das Monster wird etwa ausdrücklich durch das Böse in Frankensteins Geist erschaffen (0:02:18-0:02:25). Gleich einem Doppelgänger verfolgt dieses seinen Schöpfer im weiteren Verlauf und verschwindet schließlich im eigenen Spiegelbild, nachdem sich Frankenstein seiner Verlobten Elizabeth zuwendet. Die Liebe besiegt gleichsam das Böse in

⁹⁴ Eine entsprechende Auflistung findet sich auch bei Andreas Tesarik, Die Erschaffung der Kreatur, S. 47-51.

⁹⁵ Erstmals erfolgte die Gleichsetzung des Monsters mit seinem Schöpfer bereits im Jahr 1848. Vgl. Susan E. Lederer, Frankenstein. Penetrating the Secrets of Nature, S. 33f.

⁹⁶ Hans Jörg Marsilius, Frankenstein – eine kommentierte Filmographie, S. 222.

⁹⁷ Für die Analyse von „Frankenstein“ wurde auf folgende Version zurückgegriffen: Frankenstein, Regie: J. Searle Dawley, Drehbuch: J. Searle Dawley, Produktion: Edison Manufacturing Company, USA 1910. Fassung: elektronische Datei in Privatbesitz, The Internet Archive. (<http://www.archive.org/details/FrankensteinfullMovie>), 13 min.

⁹⁸ Vgl. Phil Hardy, Hg., The Aurum Film Encyclopedia, S. 17.

⁹⁹ Emil Fischer, ein bedeutender deutscher Chemiker des beginnenden 20. Jahrhunderts, zitiert nach: Joachim Radkau, Natur und Technik – eine dialektische Beziehung?, in: Richard van Dülmen, Hg., Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000, Wien u.a. 1998, S. 398.

Frankensteins Geist (0:11:15-0:12:15).¹⁰⁰ Mit „Life without Soul“ (USA 1910, Regie: Joseph W. Smiley) und „Il mostro di Frankenstein“ (I 1915, Regie: Eugenio Testa) entstanden in der Stummfilm-Ära noch zwei weitere Frankenstein-Versionen. Beide gelten jedoch als zur Gänze verschollen.¹⁰¹

Im Jahr 1931 kam schließlich die Universal-Produktion „Frankenstein“¹⁰² in die Kinos, jener Film, der das Bild des Wissenschaftlers Frankenstein und vor allem seines Monsters fortan bestimmen und viele spätere Variationen des Themas in mehr oder minder starkem Ausmaß beeinflussen sollte. Wie in Kapitel 2.4 erwähnt basiert „Frankenstein“ auf dem Theaterstück „Frankenstein: An Adventure in the Macabre“ von Peggy Webling, dessen Grundstruktur allerdings bereits in älteren Theaterbearbeitungen von Mary Shelleys Roman festgeschrieben wurde.¹⁰³ Nach dem Erfolg von „Dracula“ (USA 1931, Regie: Tod Browning) erwarb Universal die Rechte für die Adaption des Stücks und plante den Film zunächst unter der Regie von Robert Florey (1900-1979) und wie auch bei „Dracula“ mit Bela Lugosi (1882-1956) in der Rolle des Monsters umzusetzen. Schließlich übernahm jedoch James Whale (1889-1957) die Inszenierung und auch Bela Lugosi schied aus der Produktion aus. Der Part von Frankensteins namenloser Kreatur ging an den damals unbekannten britischen Schauspieler Boris Karloff (1887-1969), in der Rolle des Henry Frankenstein – die Namensänderung aus Weblings Stück wurde beibehalten – agierte Colin Clive (1900-1937).¹⁰⁴ In einem alten Turm nahe des fiktiven Orts Goldstadt, der im deutschsprachigen Raum angesiedelt ist, arbeitet Frankenstein, besessen von dem Wunsch in die Geheimnisse von Leben und Tod einzudringen, daran einem Menschen, den er aus Leichenteilen zusammengesetzt hat, Atem einzuhauchen. Die Figur des Henry Frankenstein erinnert dabei durchaus an Wissenschaftler aus früheren Filmen, beispielsweise an Dr. Caligari aus „Das Kabinett des Dr. Caligari“ (D 1920, Regie: Robert Wiene) und an Rotwang aus „Metropolis“ (D 1926, Regie: Fritz Lang),¹⁰⁵ wiewohl Whales „Frankenstein“ inhaltlich und stilistisch in mehrfacher Hinsicht starke Anlehnung an den expressionistischen deutschen Film, etwa auch an „Der Golem, wie er in die Welt kam“ (D 1920, Regie: Paul

¹⁰⁰ Vgl. Caroline Joan S. Picart, Frank Smoot u. Jayne Blodgett, *The Frankenstein Film Sourcebook*, Westport 2001, S. 87.

¹⁰¹ Vgl. Hans Jörg Marsilius, *Frankenstein – eine kommentierte Filmographie*, S. 223f.

¹⁰² Für die Analyse von „Frankenstein“ wurde auf folgende Version zurückgegriffen: *Frankenstein*, Regie: James Whale, Drehbuch: Francis Edward Faragoh u. Garrett Fort, Produktion: Universal Pictures, USA 1931. Fassung: DVD-Video, Universal Studios 2004, 67 min.

¹⁰³ Vgl. Susan E. Lederer, *Frankenstein. Penetrating the Secrets of Nature*, S. 36-38.

¹⁰⁴ Vgl. David J. Skal, *The Monster Show*, S. 128f.

¹⁰⁵ Vgl. Torsten Junge u. Dörthe Ohlhoff, *In den Steinbrüchen von Dr. Moreau*, S. 9f.

Wegener) aufweist.¹⁰⁶ Durch die Kraft eines Gewitters gelingt es Frankenstein tatsächlich sein Wesen zu beleben, ein Akt, der mehr als im Roman vor allem einem blasphemischen Verstoß gegen die göttliche Ordnung gleichkommt. So ruft er bei der erfolgreichen Erschaffung der Kreatur laut aus: „It’s alive! It’s alive! It’s alive! In the name of God, now I know what it feels like to be God!“ (0:24:00-0:24:17) Hier muss allerdings angemerkt werden, dass dieser Satz später durch ein Donnergeräusch übertönt wurde und wohl auch heute noch in vielen Versionen fehlt.¹⁰⁷ Dennoch spielt Frankenstein Gott. „Und wer Gott spielt, wird bestraft.“¹⁰⁸

Denn das Monster, das wie schon in Weblings Stück und zuvor auch in „Presumption; or, The Fate of Frankenstein“ stumm bleibt, erhielt aufgrund eines Missgeschicks von Frankensteins buckeligem Gehilfen Fritz – eine Figur, die wie in Kapitel 2.4 erwähnt ebenfalls bereits in den genannten Theaterstücken vorkommt – das Gehirn eines Kriminellen eingepflanzt (0:08:25-0:08:50). Es entwickelt in weiterer Folge eine Mordlust, der zunächst Fritz (0:33:55-0:34:25) und dann Dr. Waldman, Frankensteins früherer Mentor, zum Opfer fallen (0:40:50-0:41:37). Völlig anders als im Roman ist es die „Degeneriertheit“ seines Gehirns, die die Bösartigkeit des Monsters von vornherein festlegt.¹⁰⁹ Doch agiert Frankensteins Kreatur auch wie ein unschuldiges Kind, das sich an den Strahlen der Sonne erfreut (0:30:50-0:31:40), zusammen mit einem Mädchen Blumen in einen See wirft (wobei es schließlich das Mädchen selbst ins Wasser stößt, das dabei unbeabsichtigterweise ertrinkt – diese Szene wurde später verfälschend geschnitten (0:46:30-0:48:20)) und bei genauerer Betrachtung nur dann bewusst mordet, wenn es bedroht wird. Es ist wohl diese Ambivalenz von Frankensteins Geschöpf, die es ins eigentliche Zentrum des Films rücken lässt.¹¹⁰ Schließlich greift das Monster jedoch Frankensteins Braut Elizabeth am Tage ihrer Hochzeit voller Begierde an – ihre

¹⁰⁶ Vgl. Phil Hardy, Hg., *The Aurum Film Encyclopedia*, S. xi u. 50.

¹⁰⁷ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*. Universal, Hammer, and beyond, Westport 2002, S. 37.

¹⁰⁸ Brigitte Frizzoni, *Der Mad Scientist im amerikanischen Science-Fiction-Film*, in: Torsten Junge u. Dörthe Ohlhoff, Hg., *Wahnsinnig genial. Der Mad Scientist Reader*, Aschaffenburg 2004, S. 29.

¹⁰⁹ Ein derartiger biologischer Determinismus war in den 1930er Jahren weit verbreitete Lehrmeinung und führte nicht nur in Deutschland sondern etwa auch in den USA zu eugenischen Maßnahmen bei angeblich genetisch degenerierten Personen. Vgl. Susan E. Lederer, *Frankenstein. Penetrating the Secrets of Nature*, S. 44-46. Dazu auch Hans-Walter Schmuhl, *Die biopolitische Entwicklungsdiktatur des Nationalsozialismus und der „Reichsgesundheitsführer“ Leonardo Conti*, in: Klaus-Dietmar Henke, Hg., *Tödliche Medizin im Nationalsozialismus. Von der Rassenhygiene zum Massenmord*, Köln u.a. 2008 (Schriften des Deutschen Hygiene-Museums Dresden 7, herausgegeben von Gisela Staupe), S. 101f.

¹¹⁰ Die Konzentration auf die Figur des Monsters in der prägendsten Verfilmung des Frankenstein-Stoffes ist neben dem in Kapitel 2.3 erwähnten Doppelgänger-Aspekt wohl der Hauptgrund für die übliche Namensverschiebung zwischen Frankenstein und seiner Kreatur. Vgl. Phil Hardy, Hg., *The Aurum Film Encyclopedia*, S. 49f. Dazu auch Andreas Tesarik, *Die Erschaffung der Kreatur*, S. 57.

auf dem Bett liegende Pose ist wie schon die entsprechende Szene im Roman von Füssli Bild „Der Nachtmahr“ inspiriert,¹¹¹ allerdings bleibt Elizabeth im Film am Leben (0:52:10-0:53:05) – und Frankenstein macht sich zusammen mit einer Meute von mit Fackeln bewaffneten Bauersleuten auf um sein Geschöpf zu töten (0:56:30-0:59:25). In einer Windmühle kommt es zur Konfrontation zwischen dem Vater und seinem missgestalteten Sohn. Frankenstein überlebt, während sein Geschöpf den Tod findet, nachdem die Bauern die Mühle unter Feuer, dem Element des Prometheus, setzen (1:01:47-1:05:00). Hatte sich Frankenstein während seiner Arbeit an der Kreatur einer Hochzeit mit Elizabeth entzogen, so wird die Vereinigung des heterosexuellen Paares gemäß den Konventionen Hollywoods schlussendlich doch möglich (1:05:25-1:06:10).¹¹²

Es ist aber vor allem Boris Karloff, der in der von Jack Pierce gestalteten Maske fortan unsere Vorstellung von Frankensteins Kreatur bestimmen und zu einer sofort wieder erkennbaren Ikone des Horrorfilms werden sollte. Dabei erinnert diese mit ihren eingefallenen Wangenknochen, den tiefliegenden Augen unter schwulstigen Brauen und vor allem dem kantigen Gesicht, den beiden Bolzen am Hals und nicht zuletzt auch dem steifen Gang durchaus an einen Roboter (0:41:40-0:41:50). Im Übrigen ist auch Frankensteins Labor von den maschinellen Entwicklungen der Jahre zwischen den beiden Weltkriegen geprägt und die Belebung des Geschöpfs gleicht eher einem technischen Akt als der Erschaffung eines Wesens aus Fleisch und Blut (0:22:10-0:24:00).¹¹³ „Frankenstein“ muss also im Hinblick auf die gesellschaftliche Realität der „Great Depression“ der 1930er Jahre betrachtet werden. Es waren dies Zeiten einer allgemeinen Unsicherheit, in denen viele Menschen in ihren Arbeitsstellen durch Maschinen ersetzt wurden, eine Bedrohung durch neue technische Entwicklungen, die sich in Frankensteins Monster manifestiert.¹¹⁴ In gewisser Weise kann auch Frankenstein selbst, der anders als im Roman zum Baron wird, als Fabriksherr betrachtet werden, „der erst Menschen zu Maschinen degradiert und dann davon träumt, sie selbst durch Maschinen zu ersetzen.“¹¹⁵ Aufgrund des großen Erfolges von „Frankenstein“ – Produktionskosten von knapp dreihunderttausend Dollar standen einem Einspielergebnis von mehr als zwölf

¹¹¹ Vgl. Christopher Frayling, *Alpträume. Die Ursprünge des Horrors*, Köln 1996, S. 10.

¹¹² Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 29.

¹¹³ Eine maschineninspirierte Ästhetik spielte in den 1920er und 1930er Jahren in der Kunst allgemein eine dominante Rolle, wobei hier der Einfluss des Ersten Weltkrieges, des ersten gänzlich industrialisierten Krieges, zu erwähnen ist. Vgl. David J. Skal, *The Monster Show*, S. 130-135. Zur technisierten Belebung von Frankensteins Kreatur in „Frankenstein“ auch Andreas Tesarik, *Die Erschaffung der Kreatur*, S. 90.

¹¹⁴ Vgl. James Marriott u. Kim Newman, Hg., *Horror. Meisterwerke des Grauens von Alien bis Zombie*, Wien 2007, S. 39.

¹¹⁵ Georg Seeßlen, *Traumreplikanten des Kinos*, S. 30.

Millionen Dollar gegenüber¹¹⁶ – wurde 1935 mit „Bride of Frankenstein“,¹¹⁷ erneut unter der Regie von James Whale,¹¹⁸ sowie mit Colin Clive und Boris Karloff in den Rollen des Wissenschaftlers und seiner Kreatur, eine Fortsetzung produziert. Neben der in Kapitel 2.1 erwähnten Rahmenhandlung, die die Umstände der Entstehung von Frankensteins Geschichte im Sommer des Jahres 1816 aufgreift (0:01:25-0:05:38), ist hier vor allem die erstmalige Erschaffung eines weiblichen Geschöpfes, das sich mit seinen hochgetürmten, verfilzten Haaren mit silberner Strähne ebenfalls zu einer Ikone des Horrorfilms entwickelt hat,¹¹⁹ erwähnenswert. Das Monster hatte den Brand der Windmühle am Ende des ersten Teils überlebt und verlangt dieses nun als seine Gefährtin. Doch wie die weiblichen Monster aus den meisten anderen Filmversionen des Stoffes überlebt „Frankensteins Braut“ (eigentlich die Braut des Monsters) nicht lang. Zu bedrohlich ist ihre unkontrollierte Sexualität, zumal sie sich mit lautem Schrei weigert, ihrem zugewiesenen Gemahl, dem Monster, zu folgen (1:07:10-1:10:50).¹²⁰

Universal setzte die Reihe schließlich mit „Son of Frankenstein“ (USA 1939, Regie: Rowland V. Lee) und „The Ghost of Frankenstein“ (USA 1942, Regie: Erle C. Kenton) fort. Wie bereits in „Frankenstein“ aus dem Jahr 1931 zeigt sich in diesen Filmen eine allgemeine Konzentration auf die Figur des Monsters in der beschriebenen Maske, wiewohl dieses nach „Son of Frankenstein“ nicht mehr von Boris Karloff verkörpert wurde. Mit nachlassendem Erfolg des Horrorgenres begann Universal allerdings damit die klassischen Charaktere des Horrorfilms, die die Produktionsfirma selbst in den 1930ern etabliert hatte, zusammen auftreten zu lassen. So sah sich Franksteins Monster in „Frankenstein meets the Wolf Man“ (USA 1943, Regie: Roy William Neill) zunächst dem Werwolf und in „House of Frankenstein“ (USA 1944, Regie: Erle C. Kenton) auch noch Dracula gegenüber. Dies konnte nur zu einer Verwässerung der ursprünglichen Ausprägungen dieser Filmfiguren führen. Konsequenterweise beschließt Universal ihre Frankenstein-Reihe Ende der 1940er Jahre mit einer reinen Parodie – „Abbott and Costello meet Frankenstein“ (USA 1948, Regie: Charles T. Barton).¹²¹

¹¹⁶ Vgl. Susan E. Lederer, *Frankenstein. Penetrating the Secrets of Nature*, S. 38.

¹¹⁷ Für die Analyse von „Bride of Frankenstein“ wurde auf folgende Version zurückgegriffen: *Bride of Frankenstein*, Regie: James Whale, Drehbuch: William Hurlbut u. John L. Balderston, Produktion: Universal Pictures, USA 1935. Fassung: DVD-Video, Universal Studios 2004, 72 min.

¹¹⁸ Es sei an dieser Stelle auf den Film „*Gods and Monsters*“ (USA 1998, Regie: Bill Condon) verwiesen, der die Lebensgeschichte von James Whale thematisiert. Sein Film „*Bride of Frankenstein*“ spielt darin eine nicht unbedeutende Rolle.

¹¹⁹ Vgl. Phil Hardy, Hg., *The Aurum Film Encyclopedia*, S. 61.

¹²⁰ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 52.

¹²¹ Vgl. Hans Jörg Marsilius, *Frankenstein – eine kommentierte Filmographie*, S. 224-227.

Erst 1957 wurde die Geschichte des Victor Frankenstein und seines Monsters von Hammer wieder aufgegriffen. Beginnend mit „The Curse of Frankenstein“ unter der Regie von Terence Fisher¹²² brachte das britische Produktionsunternehmen eine siebenteilige Frankenstein-Reihe in die Kinos, die in den folgenden Kapiteln im Zentrum stehen wird. Der Erfolg des Hammer-Zyklus veranlasste allerdings auch amerikanische Studios wieder zur Produktion von Frankenstein-Filmen.¹²³ Hier sei vor allem „Frankenstein 1970“ (USA 1958, Regie: Howard W. Koch) erwähnt, in dem Boris Karloff nun nicht als Monster, sondern in der Rolle eines Nachfahren von Frankenstein, zudem ein Opfer der Nationalsozialisten, zu sehen ist.¹²⁴ Im Atomzeitalter vollzieht Frankenstein nun seine Experimente mit einem Atomreaktor, worauf schon das Filmplakat hinweist: „The One... The Only King of Monsters as the new demon of the atomic age!“ Desweiteren kamen auch „I was a Teenage Frankenstein“ (USA 1957, Regie: Herbert L. Strock) und „Frankenstein’s Daughter“ (USA 1958, Regie: Richard E. Cunha) in die Kinos. Diese zwei Frankenstein-Variationen waren speziell auf ein jugendliches Publikum zugeschnitten, ein Aspekt der allerdings auch in den Hammer-Produktionen eine Rolle spielt.¹²⁵

Ab den 1960er Jahren lassen sich nun einige eher grotesk anmutende Zugänge zum Frankenstein-Thema feststellen. In „Frankenstein meets the Space Monster“ (USA 1965, Regie: Robert Gaffney) werden beispielsweise außerirdische Invasoren eingeführt, während in „Jesse James meets Frankenstein’s Daughter“ (USA 1965, Regie: William Beaudine) eine Nachfahrin Frankensteins – eine der ersten weiblichen Mad Scientists – entsprechende Experimente im Wilden Westen durchführt. In diese Reihe sind wohl auch die mexikanische Produktion „Orlak, el infierno de Frankenstein“ (MEX 1960, Regie: Rafael Baledón) und der japanische Film „Furankenshutain tai chité kaijû Baragon“ („Frankenstein versus Baragon“, J 1965, Regie: Ishirô Honda), der Anleihen an die erfolgreichen Godzilla-Filme aufweist, zu stellen. Sind einige dieser Filme bereits nicht zur Gänze ernst gemeint, so gibt es vergleichbar zu den 1940ern um 1965 auch wieder erklärt komödiantische Frankenstein-Produktionen und Filme, die die klassischen Monsterfiguren gemeinsam auftreten lassen, beispielsweise „Los monstruos del terror“ (E/D/I 1969, Regie Tulio Demichelli und Hugo Fregonese) oder „Dracula versus

¹²² Vgl. Phil Hardy, Hg., *The Aurum Film Encyclopedia*, S. 107.

¹²³ Vgl. Jonathan Rigby, *English Gothic. A Century of Horror Cinema*, Richmond 2006, S. 55.

¹²⁴ Vgl. Caroline Joan S. Picart, Frank Smoot u. Jayne Blodgett, *The Frankenstein Film Sourcebook*, S. 96.

¹²⁵ Vgl. Hans Jörg Marsilius, *Frankenstein – eine kommentierte Filmographie*, S. 228f.

Frankenstein“ (USA 1970, Regie: Al Adamson).¹²⁶ Ab 1964 wurde außerdem die Serie „The Munsters“ im amerikanischen Fernsehen ausgestrahlt, in der alle Mitglieder einer Familie den klassischen Universal-Monstern ähnlich sehen. So wie Herman Munster etwa Frankensteins Monster in der von Jack Pierce gestalteten Maske glich, so war der Großvater der Familie einem Vampirgrafen und Sohn Eddie einem Werwolf nachempfunden. Hermans Frau Lily entsprach einer Vampirin, erinnerte mit ihrer silbernen Strähne im Haar aber auch an das weibliche Monster aus „Bride of Frankenstein“. Frankensteins Kreatur war im Fernsehen angelangt und darüber in Spielfiguren, Comics und nicht zuletzt Animationsfilmen – etwa „Mad Monster Party“ (USA 1966, Regie: Jules Bass), in dem die klassischen Monster als animierte Puppen auftreten – schließlich in die Kinderzimmer eingezogen.¹²⁷

Die wohl einfallsreichsten Komödien, die sich des Frankenstein-Themas bedienen, sollten allerdings erst in den 1970ern produziert werden. „Young Frankenstein“ (USA 1974, Regie: Mel Brooks) greift etwa die Universal-Klassiker der 1930er und 1940er Jahre satirisch auf,¹²⁸ in „The Rocky Horror Picture Show“ (USA 1975, Regie: Jim Sharman) wird Victor Frankenstein wie in Kapitel 2.4 erwähnt zum schrillen Transvestiten Dr. Frank N. Furter. Letzterer weist bereits deutliche sexuelle Anspielungen auf,¹²⁹ ein Aspekt der beginnend um 1970 auch in anderen Variationen des Mythos dominant wird. Hier seien als Beispiele nur „Flesh for Frankenstein“ (F/I/USA 1973, Regie: Paul Morrissey u. Antonio Margheriti) aus dem künstlerischen Umfeld von Andy Warhol und „Frankenstein all’italiana“ (I 1975, Regie: Armando Crispino) erwähnt.¹³⁰ Angesichts der beschriebenen Komödien- und Sexvarianten der Geschichte um Frankenstein und sein Geschöpf kommt Andrew Tudor vor allem für die filmischen Adaptionen der 1970er Jahre zu dem Schluss „that the threat of science is no longer enough. By resorting to ever more gory detail, to sex, to comedy, these films seek alternative means of retaining audience involvement.“¹³¹ Vergleichbar mit dem Jahr 1948 bescheinigt Tudor dem Frankenstein-Thema Ende der 1970er Jahre schließlich einen neuerlichen filmischen Tiefstand.¹³²

¹²⁶ Vgl. ebenda, S. 229-232.

¹²⁷ Vgl. Roland Specht-Jarvis, *Ausgestaltungen des Frankenstein-Motivs in den USA*, S. 133.

¹²⁸ Vgl. Hans Jörg Marsilius, *Frankenstein – eine kommentierte Filmographie*, S. 234.

¹²⁹ Vgl. Rolf Eichler, *Die Frankenstein-Rezeption in der Rocky Horror Picture Show*, S. 119f.

¹³⁰ Vgl. Hans Jörg Marsilius, *Frankenstein – eine kommentierte Filmographie*, S. 234f.

¹³¹ Andrew Tudor, *Monsters and Mad Scientists. A cultural History of the Horror Movie*, Oxford u.a. 1991, S. 61.

¹³² Vgl. ebenda, S. 150.

Die 1980er Jahre bringen wenige nennenswerte Variationen der Geschichte um Frankenstein und sein Geschöpf. Einzig „Frankenweenie“, ein Kurzfilm von Tim Burton aus dem Jahr 1984, in dem ein Junge seinen toten Hund wieder zum Leben erweckt, sei hier neben „The Bride“ (USA 1985, Regie Franc Roddam), dem Versuch eines modernen Remakes von „Bride of Frankenstein“, und dem in Kapitel 2.1 erwähnten „Gothic“ (GB 1986, Regie: Ken Russell), der die Ereignisse in der Villa Diodati im Sommer 1816 filmisch aufgreift, angeführt.¹³³ In den 1990ern lässt sich nun allerdings eine Renaissance des gotischen Horrors feststellen. Nach dem Erfolg von Francis Ford Coppolas „Bram Stoker’s Dracula“ im Jahr 1992 stellte auch „Mary Shelley’s Frankenstein“¹³⁴ von Kenneth Branagh den Anspruch sich so nah wie möglich an der literarischen Vorlage zu orientieren,¹³⁵ wobei dies im Falle von „Frankenstein; or, The modern Prometheus“ allerdings zuvor schon andere Filme, beispielsweise „Frankenstein. The True Story“ (USA 1973, Regie: Jack Smight) oder auch die TV-Produktion „Frankenstein“ (GB 1992, Regie: David Wickes) versuchten.¹³⁶ Dennoch zeigen sich auch in „Mary Shelley’s Frankenstein“ Verweise auf frühe Verfilmungen, vor allem natürlich auf die Universal-Reihe. So kommentiert Frankenstein die ersten Bewegungen seines Geschöpfes etwa mit den klassischen Worten seines Universal-Pendants „It’s alive! It’s alive!“ (0:45:30-0:45:40). Die Geburtsszene von Frankensteins Monster erweckt nun allerdings deutliche biologische Assoziationen (0:42:50-0:46:40),¹³⁷ welche im Hinblick auf die zeitgenössischen gesellschaftlichen Ängsten hinsichtlich der Gentechnologie betrachtet werden dürfen. In der TV-Produktion „Frankenstein“¹³⁸ aus dem Jahr 2004 schickt Frankenstein im New Orleans der Gegenwart seine Geschöpfe unter dem Decknamen Victor Helios schließlich explizit mittels Gentechnik über die Welt (0:19:10-0:20:30),¹³⁹ und in „Frankenstein“ (GB 2007, Regie: Jed Mercurio), ebenfalls für das

¹³³ Vgl. Hans Jörg Marsilius, Frankenstein – eine kommentierte Filmographie, S. 235f.

¹³⁴ Für die Analyse von „Mary Shelley’s Frankenstein“ wurde auf folgende Version zurückgegriffen: Mary Shelley’s Frankenstein, Regie: Kenneth Branagh, Drehbuch: Steph Lady u. Frank Darabont, Produktion: TriStar Pictures, GB/USA 1994. Fassung: DVD-Video, Columbia TriStar Home Entertainment 2004, 118 min.

¹³⁵ Vgl. Georg Seeßlen u. Fernand Jung, Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms, Marburg 2006, S. 461f.

¹³⁶ Vgl. Hans Jörg Marsilius, Frankenstein – eine kommentierte Filmographie, S. 233 u. 237.

¹³⁷ Vgl. Kim Newman, Hg., The BFI Companion to Horror, S. 124. Dazu auch Andreas Tesarik, Die Erschaffung der Kreatur, S. 102f.

¹³⁸ Für die Analyse von „Frankenstein“ wurde auf folgende Version zurückgegriffen: Frankenstein, Regie: Marcus Nispel, Drehbuch: John Shiban, Produktion: Flame TV, USA 2004. Fassung: DVD-Video, EuroVideo 2005, 84 min.

¹³⁹ Dieser Film basiert auf einem Konzept des Schriftstellers Dean Koontz, der dieses später in drei literarischen Variationen des Frankenstein-Themas weiter ausgebaut hat. Vgl. O. A., Frankenstein (2004), in: The Internet Movie Database. <http://www.imdb.com/title/tt0397430/> (Zugriff: 20. Februar 2010).

Fernsehen entstanden, erschafft die Genetikerin Victoria Frankenstein aus Stammzellen einen Klon ihres Sohns, der – wie könnte es anders sein – zum Monster wird.¹⁴⁰ Die Geschichte um Victor Frankenstein und sein Geschöpf ist schließlich in das Zeitalter der Biotechnologie eingetreten.¹⁴¹

2004 wurde mit „Van Helsing“ (USA 2004, Regie: Stephen Sommers) allerdings auch wieder ein Film produziert, der Frankensteins Monster in der klassischen Karloff-Maske zusammen mit Graf Dracula (und auch mit dem Werwolf) auftreten lässt. Es wurde bereits in Kapitel 2.4 darauf hingewiesen, dass sich nach dem zeitgleichen Entstehen der Mythen um Frankenstein und den modernen Vampir im Sommer des Jahres 1816 auch in den Theaterbearbeitungen des 19. Jahrhunderts eine enge Verknüpfung des blutsaugenden Grafen mit der Geschichte des Wissenschaftlers und seines Monsters zeigt. In den filmischen Adaptionen dieser Horrorfiguren wird dies nun fortgesetzt, sei es in parallelen Filmreihen – nicht nur Universal, sondern auch Hammer produzierte neben den Frankenstein-Filmen noch einige Dracula-Filme, über die in Kapitel 4.1.2 kurz zu sprechen sein wird – oder wie im Falle von „Van Helsing“ und zahlreichen anderen Beispielen sogar in der gleichen Produktion. Beide Figuren scheinen sich offensichtlich in gewisser Weise zu ergänzen, was Phil Hardy wie folgt erklärt:

„[...] the Frankenstein story is the constant companion of the Dracula legend [...] each dealing with the same terms but from opposite sides of an imaginary fence. While Dracula is the disquieting survival of a feudal social order into the era of [...] business and scientific rationalism, Frankenstein presents the horrors of that rationalism, deploring its tendency to interfere with the old-established, religiously fixed order of things.“¹⁴²

¹⁴⁰ Vgl. O. A., Frankenstein (2007), in: The Internet Movie Database.
<http://www.imdb.com/title/tt1020766/> (Zugriff: 20. Februar 2010).

¹⁴¹ Vgl. Georg Seeßlen, *Mad Scientist*, S. 48.

¹⁴² Phil Hardy, Hg., *The Aurum Film Encyclopedia*, S. 108. Zur filmischen Verbindung von Frankenstein und Dracula auch Andreas Tesarik, *Die Erschaffung der Kreatur*, S. 50f.

4. Der Frankenstein-Zyklus der Hammer Film Productions

4.1. Die Geschichte der „Hammer Film Productions Limited“

4.1.1. Anfänge und Aufstieg des Unternehmens

Die Ursprünge von Hammer liegen in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts. In Großbritannien war dies die Zeit der sogenannten „Quota Quickies“, billigen und schnell abgedrehten Filmen, die aufgrund der gesetzlichen Anforderungen nach einem bestimmten Maß an einheimischen Produktionen für die britischen Kinos entstanden. Derartige Regulierungen sollten die Dominanz Hollywoods in der Kinolandschaft Großbritanniens unterbinden, eine Vorherrschaft und zugleich Abhängigkeit, die in der gesamten Geschichte des britischen Films in unterschiedlichen Ausformungen vorhanden war und somit auch Hammer prägte.¹⁴³ Im November 1934 gründete William Hinds (1887-1957), ein vielseitig interessierter Unternehmer, der neben seinem Beruf auch immer wieder als Amateur-Varietékünstler auftrat, in London die Filmproduktionsfirma „Hammer Productions Limited“, einen Vorläufer der späteren Hammer Film Productions. Die Bezeichnung „Hammer“ geht auf Hinds’ Künstlernamen am Varieté „Will Hammer“ zurück, zu dem er sich bei einem seiner Auftritte im Londoner Stadtteil Hammersmith inspirieren ließ.¹⁴⁴ Hinds konzentrierte sich von Beginn an auf Low-Budget-Produktionen. Als erster Hammer-Film konnte im Jänner 1935 „The Public Life of Henry the Ninth“ unter der Regie von Bernard Mainwaring fertig gestellt werden, eine Parodie des damals sehr erfolgreichen Films „The Private Life of Henry VIII.“ (GB 1933, Regie: Alexander Korda).¹⁴⁵ Nach nur vier weiteren Filmen – „The Mystery of the Mary Celeste“ (GB 1936, Regie: Denison Clift), „The Song of Freedom“ (GB 1936, Regie: J. Elder Wills), „The Bank Messenger Mystery“ (GB 1936, Regie: Lawrence Huntington) und „Sporting Love“ (GB 1937, Regie: J. Elder Wills) – ging das Unternehmen aber bereits bankrott und musste im Jahr 1937 wieder aufgelöst werden.¹⁴⁶

Als von längerer Dauer und zudem bedeutender für die spätere Etablierung von Hammer zum führenden Produktionsunternehmen von Horrorfilmen sollte sich die Ge-

¹⁴³ Vgl. Marcia Landy, *British Genres. Cinema and Society 1930 – 1960*, Princeton 1991, S. 24.

¹⁴⁴ Vgl. Mark A. Miller, Christopher Lee and Peter Cushing and Horror Cinema. *A Filmography of Their 22 Collaborations*, London u.a. 1995, S. 42.

¹⁴⁵ Vgl. Marcus Hearn u. Alan Barnes, *The Hammer Story*, London 1997, S. 8f.

¹⁴⁶ Vgl. Almut Oetjen, *Hammer-Horror*. Galerie des Grauens, Meitingen 1996, S. 15.

schaftsbeziehung zwischen William Hinds und Enrique Carreras (1880-1950), einem spanischen Emigranten, der um 1920 in Großbritannien eine erfolgreiche Kette von Kinos unter dem Namen „Blue Halls“ aufbauen konnte, erweisen. Zusammen mit Carreras gründete William Hinds im Jahr 1935, also parallel zu seinem damals noch bestehenden Produktionsunternehmen, die Firma „Exclusive Films Limited“, die sich auf den Ankauf und Verleih von amerikanischen Filmen an britische Kinos spezialisierte. Von Beginn an war Exclusive gänzlich in den Händen der Familien Hinds und Carreras. Ende der 1930er Jahre schlossen sich Hinds' Sohn Anthony (geb. 1922) und Carreras' Sohn James (1909-1990) dem Unternehmen an, beide verließen Exclusive aber zu Beginn des Zweiten Weltkrieges um in der britischen Armee zu dienen.¹⁴⁷ Trotz eines allgemeinen Florierens der britischen Filmindustrie während der Kriegsjahre¹⁴⁸ kamen die Geschäfte des Unternehmens damit bis 1946 zum beinahe völligen Erliegen. Nach der Rückkehr von Anthony Hinds und James Carreras wurde James die Leitung des Unternehmens zugesprochen. Enrique und William verblieben als Geschäftsführer bei Exclusive und mittlerweile war auch James' Sohn Michael (1927-1994) dazu gestoßen. James entschloss sich nun dazu innerhalb der „Exclusive Films Limited“ einen Zweig für die Herstellung von Filmen zu etablieren.¹⁴⁹ Nach einigen Produktionen unter der Schirmherrschaft von Exclusive wurde „Hammer Film Productions Limited“ schließlich am 18. Jänner 1949 mit Firmensitz im Londoner Stadtteil Soho unter der Leitung von William und Anthony Hinds, sowie Enrique und James Carreras offiziell registriert und Williams 1937 aufgelöste Firma damit neu belebt.¹⁵⁰ Exclusive bestand daneben bis ins Jahr 1968 weiterhin als Verleihfirma.¹⁵¹

„Hammer Film Productions Limited“ sollte unter einem günstigeren Stern stehen als die Vorläuferfirma der 1930er Jahre. In den späten 1940ern befand sich das Fernsehen noch im Anfangsstadium und es gab von Seiten der Kinos eine große Nachfrage nach immer neuen Filmen, die das Bedürfnis des Publikums nach Unterhaltung decken sollten.¹⁵² Hammer konzentrierte sich in diesen Jahren erneut auf Low-Budget-Produktionen, vor allem aus dem Genre des Kriminalfilms. Dabei griffen die Verantwortlichen häufig auf bereits bekannte und beliebte Stoffe aus Hörspielen der BBC zu-

¹⁴⁷ Vgl. Marcus Hearn u. Alan Barnes, *The Hammer Story*, S. 8f.

¹⁴⁸ Vgl. Marcia Landy, *British Genres*, S. 25.

¹⁴⁹ Vgl. Mark A. Miller, Christopher Lee and Peter Cushing and Horror Cinema, S. 44.

¹⁵⁰ Vgl. Marcus Hearn u. Alan Barnes, *The Hammer Story*, S. 9f.

¹⁵¹ Vgl. Almut Oetjen, *Hammer-Horror*, S. 16.

¹⁵² Vgl. David Pirie, *Hammer. A Cinema Case Study*, London 1980, o. S. [S. 1 von Kapitel 1: *The British Film Industry and Hammer*].

rück, wie dies etwa bei „The Adventures of PC 49“ (GB 1949, Regie: Godfrey Grayson) oder auch bei „The Man in Black“ (GB 1950, Regie: Francis Searle) der Fall war.¹⁵³ Mit Ausnahme einer Serie über den Agenten Dick Barton – „Dick Barton, Special Agent“ (GB 1948, Regie: Alfred J. Goulding), „Dick Barton strikes back“ (GB 1949, Regie: Godfrey Grayson) und „Dick Barton at Bay“ (GB 1950, Regie: Godfrey Grayson) – die ebenfalls auf einem Hörspiel der BBC basierte, blieben diese Filme aber wenig erfolgreich.¹⁵⁴ Um Produktionskosten zu sparen wickelte Hammer die Dreharbeiten in angemieteten Landhäusern und Schlössern ab, eine Taktik, die von Anthony Hinds initiiert wurde. 1949 drehte Hammer einige Filme im Schloss Oakley Court in Windsor und wurde dabei auf das angrenzende viktorianische Herrenhaus „Down Place“ nahe dem Dorf Bray aufmerksam. Beginnend mit „The Lady Craved Excitement“ (GB 1950, Regie: Godfrey Grayson) diente „Down Place“ als Produktionsstätte für die Filme der Hammer Film Productions. Nach dem käuflichen Erwerb des Herrenhauses nannte man es nach dem nah gelegenen Ort schließlich „Bray Studios“.¹⁵⁵

1951 schloss Hammer ein Abkommen mit Robert L. Lippert, einem Produzenten, der im Auftrag von Fox arbeitete, um am amerikanischen Markt Fuß fassen zu können. Es entstanden nun eine Reihe von Filmen mit amerikanischen Schauspielern, etwa „Cloudburst“ (GB 1951, Regie: Francis Searle) mit Robert Preston und Elizabeth Sellers. Im Gegenzug garantierte Fox den Verleih der Hammer-Filme in den USA. Dieses Arrangement bestand jedoch nur bis Mitte der 1950er Jahre.¹⁵⁶ Das Ende des durchaus lukrativen Vertrages mit Lippert wirkte sich in Zeiten einer massiven Krise der Filmindustrie zusätzlich erschwerend auf die Geschäftstätigkeit des Unternehmens aus. In den 1950er Jahren hielt das Fernsehen in Nordamerika und Westeuropa in immer mehr Wohnzimmer Einzug und war zunehmend zu einem Konkurrenten des Kinos avanciert.¹⁵⁷ In der Filmbranche waren Massenentlassungen und Schließungen von Produktionsfirmen die Folge. Hammer versuchte dieser Entwicklung entgegenzuwirken, indem sich die Verantwortlichen des Unternehmens auf neue Terrains vorwagten. Mit „The Men of Sherwood Forest“ (GB 1954, Regie: Val Guest) wurde etwa der erste Farbfilm von Hammer produziert.¹⁵⁸ Zudem folgte man aber auch weiterhin der Firmenpolitik des Zurückgreifens auf Themen, die bereits anderenorts oder in anderer Form für den

¹⁵³ Vgl. David Pirie, *A Heritage of Horror*, S. 26.

¹⁵⁴ Vgl. Almut Oetjen, *Hammer-Horror*, S. 16.

¹⁵⁵ Vgl. Mark A. Miller, *Christopher Lee and Peter Cushing and Horror Cinema*, S. 45.

¹⁵⁶ Vgl. David Pirie, *A Heritage of Horror*, S. 27.

¹⁵⁷ Vgl. Marcus Hearn u. Alan Barnes, *The Hammer Story*, S. 12f.

¹⁵⁸ Vgl. David Pirie, *A Heritage of Horror*, S. 27.

Zuspruch des Publikums gesorgt hatten. So konzentrierte sich Hammer nun auf Science-Fiction-Horrorfilme, ein Genre, das – wie in Kapitel 4.3.1 zu zeigen sein wird – angesichts des „Kalten Krieges“ bereits sehr erfolgreich war, und brachte unter anderem „Four-Sided Triangle“ (GB 1953, Regie: Terence Fisher) heraus.¹⁵⁹ Über diesen Film und vor allem über seinen Regisseur soll später noch ausführlicher gesprochen werden. Insgesamt blieben diese ersten Science-Fiction-Produktionen jedoch wenig erfolgreich. Anders verhielt sich dies bei „The Quatermass Xperiment“ (GB 1955, Regie: Val Guest), der erneut auf einer bereits bekannten und beliebten Fernsehserie der BBC basierte. Das X im Titel des Films sollte dabei werbewirksam auf die erwartete Einstufung in die 1951 eingeführte Kategorie „X“ – nur für Personen ab einem Alter von sechzehn Jahren zugelassen – der britischen Zensurkommission BBFC (British Board of Film Censors) hinweisen¹⁶⁰ (eine Strategie, die auch in späteren Hammer-Filmen stets eine Rolle spielte). Tatsächlich wurde die Geschichte um den einzigen Überlebenden einer Weltraummission, der im All mit einer außerirdischen Energie in Kontakt kommt und nach seiner Rückkehr auf die Erde zu einer Art Mischwesen aus Tier und Pflanze mutiert, zu einem großen Publikumserfolg, welcher auch in den USA unter dem Titel „The Creeping Unknown“ regen Zuspruch fand. „The Quatermass Xperiment“ wurde schließlich mit „Quatermass II“ (GB 1957, Regie: Val Guest) und „Quatermass and the Pit“ (GB 1967, Regie: Roy Ward Baker) zu einer dreiteiligen Reihe erweitert.¹⁶¹ Der Erfolg von „The Quatermass Xperiment“ und seine Verbindung von Science-Fiction und Horror markieren den Beginn des Aufstiegs von Hammer zum führenden Produktionsunternehmen von Horrorfilmen in den späten 1950er Jahren.¹⁶²

4.1.2. „Hammer-Horror“ – die Jahre des Erfolgs

Angesichts der positiven Reaktion des Publikums auf die Einführung von Science-Fiction-Horrorelementen in „The Quatermass Xperiment“ entwickelte James Carreras die Idee die Horrorproduktionen der Universal Studios aus den 1930er und 1940er Jahren neu zu verfilmen. Wie in Kapitel 3 erwähnt waren die ursprünglichen Motive der verschiedenen Reihen zu Frankenstein, Dracula, Mumie und Werwolf im Verlauf der 1940er mehr und mehr ineinander verschwommen, da man beginnend mit „Franken-

¹⁵⁹ Vgl. Mark A. Miller, Christopher Lee and Peter Cushing and Horror Cinema, S. 44f.

¹⁶⁰ Vgl. Jonathan Rigby, English Gothic, S. 36f.

¹⁶¹ Vgl. Jörg Helbig, Geschichte des britischen Films, Stuttgart u.a 1999, S. 150.

¹⁶² Vgl. Almut Oetjen, Hammer-Horror, S. 18-20.

stein meets the Wolf Man“ (USA 1943, Regie: Roy William Neill) dazu übergang die einzelnen Charaktere zusammen auftreten zu lassen. Die klassischen Monster der Universal Studios fanden schließlich in reinen Parodien ihr Ende.¹⁶³ Um diese nun zurück auf die Leinwand zu bringen griff Hammer auf ein von Milton Subotsky (1921-1991)¹⁶⁴ verfasstes Drehbuch zu Mary Shelleys „Frankenstein; or, The modern Prometheus“ zurück. Der Film sollte anschließend in Schwarz-Weiß abgedreht werden. Da sich in Subotskys Drehbuch aber erhebliche Parallelen zur Frankenstein-Reihe der Universal Studios erkennen ließen und die Verantwortlichen von Universal in weiterer Folge aufgrund der Verletzung ihres Copyrights – vor allem betreffend der von Jack Pierce gestalteten Maske von Boris Karloff – Klage androhten, war Hammer gezwungen andere Wege einzuschlagen.¹⁶⁵

Auf Basis eines neuen Drehbuchs von Jimmy Sangster (geb. 1927) entstand in den Bray Studios nun innerhalb weniger Wochen „The Curse of Frankenstein“, ein Film der nicht nur die Geburt dessen markierte, was in weiterer Folge unter dem Begriff „Hammer-Horror“ berühmt-berüchtigt sein würde, sondern auch das Genre des Horrorfilms an sich in eine neue Richtung lenkte. „If 1931 (the year in which Universal unleashed both Dracula and Frankenstein) saw the creation of the horror genre, 1957 saw the creation of the modern horror film.“¹⁶⁶ Angesiedelt im viktorianischen Zeitalter zeigte „The Curse of Frankenstein“ die Geschichte eines der klassischen Monster der Universal-Studios erstmals in den leuchtenden Farben von Eastmancolor¹⁶⁷ und offenbarte auf der Leinwand im Gegensatz zur Universal-Reihe, deren Horrorästhetik sich an die expressionistischen Filme der Weimarer Republik angelehnt hatte, einen bis dahin unbekannten „Realismus“ des Grauens.¹⁶⁸ Die detailreiche Wiedergabe viktorianischer Atmosphäre – verstärkt durch das originale Ambiente der Bray Studios – ermöglichte dabei eine Betonung des Eindringens des Abnormalen in das Normale, die Unterminierung viktorianischer Werte und Moralvorstellungen, nach Pirie das eigentliche Thema

¹⁶³ Vgl. Georg Seeßlen u. Fernand Jung, Horror, S. 132f.

¹⁶⁴ Der Amerikaner Milton Subotsky gründete zusammen mit Max J. Rosenberg in den 1960er Jahren das Filmproduktionsunternehmen „Amicus“, das in Konkurrenz zu Hammer trat. Vgl. Peter Hutchings, The Amicus House of Horror, in: Steve Chibnall u. Julian Petley, Hg., British Horror Cinema, London 2002, S. 131f.

¹⁶⁵ Vgl. Caroline Joan S. Picart, The Cinematic Rebirths of Frankenstein, S. 102f.

¹⁶⁶ Phil Hardy, Hg., The Aurum Film Encyclopedia, S. 98.

¹⁶⁷ Das Farbfilmverfahren „Eastmancolor“ von Eastman-Kodak wurde im Jahr 1952 entwickelt und zeichnete sich durch besonders intensive Farben, dabei allerdings auch durch eine hohe Anfälligkeit für deren ungleichmäßiges Ausbleichen aus. Vgl. James Monaco, Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien, mit einer Einführung in Multimedia, Reinbek bei Hamburg 2008, S. 114.

¹⁶⁸ Vgl. Caroline Joan S. Picart, The Cinematic Rebirths of Frankenstein, S. 101f.

der Hammer-Horrorfilme.¹⁶⁹ Zudem schreckte man nicht vor einer für damalige Verhältnisse expliziten Darstellung von Gewalt und Sexualität zurück und setzte auch Schockeffekte in gänzlich neuem Ausmaß ein,¹⁷⁰ was bereits in zeitgenössischen Kritiken als Fortführung der Traditionen des Grand Guignol¹⁷¹ interpretiert wurde.¹⁷²

„The Curse of Frankenstein“ feierte am 2. Mai 1957 in London Premiere und entwickelte sich zu einem internationalen Erfolg, wobei vor allem Jugendliche, die sich in den 1950er Jahren zu zahlungskräftigen Kinogängern entwickelt hatten, in die Kinos strömten.¹⁷³ Einem Budget von nur fünfundsechzigtausend Pfund stand dabei ein Gewinn von zweimillionen Pfund, die Hälfte davon allein aus Amerika, gegenüber.¹⁷⁴ Dies ermöglichte in weiterer Folge lukrative Kollaborationen mit amerikanischen Produktionsunternehmen wie Columbia und schließlich auch Universal, auf Basis derer in den nächsten Jahren zahlreiche Filme entstanden, die nicht nur die anderen klassischen Universal-Monster Dracula, das Phantom der Oper, sowie Mumie und Werwolf, sondern etwa auch das Jekyll und Hyde-Motiv, den Arthur Conan Doyle Klassiker „The Hound of the Baskervilles“ und viele andere Horrorgestalten im Stile des Horrors viktorianischer Prägung, des „Hammer-Horrors“, wiedergaben.¹⁷⁵ Die Kritikerinnen und Kritiker standen den Filmen von Hammer jedoch zum Teil mehr als ablehnend gegenüber. So schlug etwa Campell Dixon in „The Daily Telegraph“ vom 4. Mai 1957 angesichts der expliziten Darstellung von abgetrennten Körperteilen in „The Curse of Frankenstein“ eine neue Zertifikationskategorie vor:¹⁷⁶ „[...] But when the screen gives us severed heads and hands, eyeballs dropped in a wine glass and magnified, and brains dished up on a plate like spaghetti, I can only suggest a new certificate – ‘S.O.’ perhaps, for Sadies Only.“¹⁷⁷ Derartige Kritiken kamen Hammer aber nur gelegen. Je schlechter sie

¹⁶⁹ Vgl. David Pirie, Vampir-Filmkult. Internationale Geschichte des Vampirfilms vom Stummfilm bis zum modernen Sex-Vampir, Gütersloh 1977, S. 75.

¹⁷⁰ Vgl. Phil Hardy, Hg., The Aurum Film Encyclopedia, S. xi.

¹⁷¹ Das Pariser Theater „Grand Guignol“ bestand zwischen 1897 und 1962 und brachte Abend für Abend die geheimen Ängste und Abgründe der menschlichen Seele detailreich auf die Bühne. Themen waren unter anderem Inzest, Wahnsinn und körperliche Verstümmelungen bis hin zu Mord. Damit wirkte das Grand Guignol wesentlich auf andere dramatische Formen, vor allem auch auf das Genre des Horrorfilms ein. Vgl. Mel Gordon, The Grand Guignol. Theatre of Fear and Terror, New York 1988, S. 2f.

¹⁷² Vgl. Robert Kennedy, A Monster – but it’s made in Britain!, in: David Pirie, Hammer, o. S. [S. 1 von Item 46: Reviews of The Curse of Frankenstein im Anhang zu Kapitel 4: The Response].

¹⁷³ Vgl. Jonathan Rigby, English Gothic., S. 45.

¹⁷⁴ Vgl. John Caughie u. Kevin Rockett, The Companion to British and Irish Cinema, London 1996, S. 78.

¹⁷⁵ Vgl. Marcus Hearn u. Alan Barnes, The Hammer Story, S. 13f.

¹⁷⁶ Vgl. Peter Hutchings, Hammer and beyond. The British Horror Film, Manchester 1993, S. 6.

¹⁷⁷ Campell Dixon, Who’s for Sheriff?, in: David Pirie, Hammer, o. S. [S. 1 von Item 46: Reviews of The Curse of Frankenstein im Anhang zu Kapitel 4: The Response].

waren, desto mehr Publikum strömte in die Kinos.¹⁷⁸ Den Forschungsergebnissen von Peter Hutchings zufolge überwiegen im Allgemeinen aber dennoch die neutralen, beziehungsweise sogar positiven Rezensionen, wobei es vor allem Fachblätter zu sein scheinen, die die Filme positiv bewerten. Während „The Curse of Frankenstein“ etwa in „Paimann’s Filmlisten“ zwar „[...] durch Grauen und Ekel Erregendes zweifellos den Schauerfilm-Rekord gebrochen [...]“¹⁷⁹ hat, wird dem Film dennoch ein Wert für – wenn auch primitive – Liebhaber des Horrorfilms zugestanden. Auch in der „Variety“ vom 15. Mai 1957 verweist man auf die zu erwartende Profitabilität des Films bei Fans des Genres, betont im Gegensatz zu „Paimann’s Filmlisten“ allerdings auch die hohe Qualität von Regie, Kameraarbeit und Leistung der Darstellerinnen und Darsteller.¹⁸⁰

Auch mit der Zensur pflegte Hammer besonders in den Jahren der großen Erfolge des „Hammer-Horrors“ ein gespanntes Verhältnis. So musste 1957 etwa die geplante Adaption des Romans „I am Legend“ von Richard Matheson fallen gelassen werden, da die Zensurkommission nach der Lektüre des fertigen Drehbuchs drohte diesen Film vollständig zu verbieten, falls er jemals produziert werden würde.¹⁸¹ Trotzdem waren die Zensoren bei den Filmen von Hammer im Vergleich zu den Produktionen anderer Studios relativ tolerant, was wohl auch auf den sehr geschickten Umgang von James Carreras mit dem Chefsensor John Trevelyan zurückzuführen ist.¹⁸² So wurden Hans Schmid zufolge etwa besonders anstößige Szenen in das der Zensurkommission vorgelegte Drehbuch eingeschrieben, die eigens dazu da waren, die Aufmerksamkeit der Zensoren auf sich zu ziehen und den restlichen Film damit harmloser aussehen zu lassen.¹⁸³ Erhielt man schließlich das X-Zertifikat, so wusste man dies wie schon bei „The Quatermass Xperience“ geschickt für die Werbung zu nutzen.¹⁸⁴ Neben Dracula – der blut-saugende Graf fand sich beginnend mit „Dracula“ (GB 1958, Regie: Terence Fisher) bis Ende der 1960er Jahre in „The Brides of Dracula“ (GB 1960, Regie: Terence Fisher), „Dracula, Prince of Darkness“ (GB 1966, Regie: Terence Fisher) und „Dracula has ri-

¹⁷⁸ Vgl. Denis Meikle, *A History of Horrors. The Rise and Fall of the House of Hammer*, Lanham u.a. 1996, S. 47.

¹⁷⁹ O. A., *Frankensteins Fluch (The Curse of Frankenstein)*, in: *Paimann’s Filmlisten. Das Nachschlagewerk des österr. Films*, Nummer 2348 vom 30. Jänner 1958, 43. Jahrgang, S. 19f.

¹⁸⁰ Vgl. Clem. [nicht aufschlüsselbarer Autor], *Curse of Frankenstein*, in: *Variety* vom 15. Mai 1957, *Variety’s Film Reviews 1954 – 1958*, New York u.a. 1983, o. S.

¹⁸¹ Vgl. David Pirie, *Hammer*, o. S. [S. 4-6 von Kapitel 2: *Hammer Discovers Horror*].

¹⁸² Vgl. Mark Kermode, *The British Censors and the Horror Cinema*, in: Steve Chibnall u. Julian Petley, Hg., *British Horror Cinema*, London 2002, S. 14.

¹⁸³ Es soll hier kurz darauf hingewiesen werden, dass einige europäische Länder, beispielsweise Dänemark, Spanien, Finnland und auch Norwegen manche Horrorfilme von Hammer dennoch zur Gänze verboten haben. Vgl. David Pirie, *Hammer*, o. S. [S. 11 von Kapitel 2: *Hammer Discovers Horror*].

¹⁸⁴ Vgl. Hans Schmid, *Jungfrau in Not. Wie man durch Sexphantasien die Zensur überlistet*, in: *Telepolis*. <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/29/29026/1.html> (Zugriff: 4. Dezember 2009).

sen from the Grave“ (GB 1968, Regie: Freddie Francis) wieder – war es nun vor allem Victor Frankenstein, der für massiven Publikumszuspruch sorgte und Hammers Dominanz im Horrorfilmgenre bis in die späten 1960er Jahre begründete. „The Curse of Frankenstein“ wurde bis 1969 mit „The Revenge of Frankenstein“ (GB 1958, Regie: Terence Fisher), „The Evil of Frankenstein“ (GB 1964, Regie: Freddie Francis), „Frankenstein created Woman“ (GB 1967, Regie: Terence Fisher) und „Frankenstein must be destroyed“ (GB 1969, Regie: Terence Fisher) fortgesetzt.¹⁸⁵ Nach dem Erfolg von „The Curse of Frankenstein“ war zudem eine Serie primär für das amerikanische Fernsehen geplant, die das Frankenstein-Thema aufgreifen sollte. Die Produktion von „Tales of Frankenstein“ – so der Titel – wurde jedoch nach der Pilotepisode abgebrochen.¹⁸⁶ Der tatsächliche Einstieg in den Serienmarkt sollte erst in den 1960ern mit „Journey to the Unknown“ gelingen.¹⁸⁷

Der Erfolg der Frankenstein-Reihe wie auch der anderen Horrorproduktionen von Hammer gründete neben der Tätigkeit von Anthony Hinds und Michael Carreras, die bei den meisten der Filme als Produzenten fungierten, auf der Zusammenarbeit eines relativ konstanten Personenkreises rund um den bereits erwähnten Drehbuchautor Jimmy Sangster, sowie Kameramann Jack Asher (1916-1991), Komponisten James Bernard (1925-2001), Cutter James Needs (1919-2003) und Setdesigner Bernard Robinson (1912-1970).¹⁸⁸ Mit seinen insgesamt achtzehn unter der Regide des britischen Produktionsunternehmens entstandenen Horrorfilmen war zudem Regisseur Terence Fisher (1904-1980) für die Gestaltung des „Hammer-Horrors“ maßgeblich verantwortlich.¹⁸⁹ Wie bereits erwähnt wurde führte Fisher bis 1969 bei vier Filmen der Frankenstein-Reihe Regie. Einzige Ausnahme bildet für diesen Zeitraum „The Evil of Frankenstein“ aus dem Jahr 1964, in dem Fisher nach den schlechten Einspielergebnissen von „The Phantom of the Opera“ zwei Jahre zuvor durch Freddie Francis ersetzt wurde.¹⁹⁰ Aufgrund der erwähnten Kollaboration mit Universal lehnte sich „The Evil of Frankenstein“ sowohl in Ausstattung als auch in Teilen der Dramaturgie allerdings stark an deren Frankenstein-Reihe aus den 1930ern und 1940ern an und gilt im Allgemeinen als bedeutend schwächer als Fishers Beiträge zum Frankenstein-Mythos.¹⁹¹

¹⁸⁵ Vgl. Jörg Helbig, *Geschichte des britischen Films*, S. 151.

¹⁸⁶ Vgl. Denis Meikle, *A History of Horrors*, S. 68f.

¹⁸⁷ Vgl. O. A., *The 1960s. Vampires and Comedy*, in: *The Hammer Archive*.
<http://www.hammerfilms.com/productions/archive/decade/60s> (Zugriff: 20. November 2009).

¹⁸⁸ Vgl. Peter Hutchings, *Terence Fisher*, S. 22.

¹⁸⁹ Vgl. Mark A. Miller, *Christopher Lee and Peter Cushing and Horror Cinema*, S. 51.

¹⁹⁰ Vgl. Phil Hardy, Hg., *The Aurum Film Encyclopedia*, S. 161.

¹⁹¹ Vgl. David Pirie, *A Heritage of Horror*, S. 75f.

Fisher stieg nach verschiedenen Anstellungen verhältnismäßig spät ins Filmgeschäft ein und arbeitete sich vom Laufburschen zum Cutter und im Alter von bereits dreiundvierzig Jahren schließlich zum Regisseur hoch.¹⁹² Ab 1948 war Fisher für das britische Produktionsunternehmen Gainsborough tätig, das in diesen Jahren für seine Melodramen im viktorianischen Ambiente berühmt war. Dort entstand 1950 etwa „So Long at the Fair“,¹⁹³ welcher bereits spätere phantastische Elemente in seinen Arbeiten vorwegnimmt. „In fact So long at the Fair could easily have been re-shot, sequence for sequence, as a vampire movie without making any difference to its basic mechanics [...]“¹⁹⁴ Mit „The last Page“ stieg Fisher 1951 schließlich bei Hammer ein, erlangte dort mit seinen Filmen – hauptsächlich waren dies Kriminalthriller – zunächst jedoch kaum Aufmerksamkeit seitens der Öffentlichkeit.¹⁹⁵ Erwähnenswert ist allerdings „Four-Sided Triangle“ aus dem Jahr 1953, der wie oben angeführt im Rahmen der beginnenden Konzentration auf das Science-Fiction-Genre entstand. Noch stärker als „So Long at the Fair“ greift „Four-Sided Triangle“ Aspekte auf, die für Fishers spätere Regiearbeiten für Hammer, insbesondere in Bezug auf seine filmischen Auseinandersetzungen mit Dr. Frankenstein und seinen Geschöpfen, prägend sein sollten. Der Film erzählt die Geschichte der beiden Wissenschaftler Bill und Robin, die sich in dieselbe Frau – Lena – verlieben. Lena entscheidet sich für Robin und lässt Bill zurück, was diesen dazu veranlasst sich in weiterer Folge eine genaue Kopie von Lena zu erschaffen. Diese ist allerdings so exakt, dass sich auch die nachgebildete Lena, die Bill Helen nennt, in Robin verliebt. Von da an ist Bill davon besessen Helens Gedächtnis durch Operationen zu löschen. Bei einem Brand kommen schlussendlich aber Schöpfer und Geschöpf ums Leben.¹⁹⁶

Trotz seiner Science-Fiction-Filme für Hammer kam Fisher für Anthony Hinds nun aber gerade aufgrund seiner Arbeiten für Gainsborough für die Regie von „The Curse of Frankenstein“ in Frage: „I asked for Terry because I thought he would get this 'Victorian melodrama' flavor [...]“¹⁹⁷ Der viktorianische Horror der Hammer-Filme kam also mitnichten aus einem Vakuum. „Their themes and treatments are prefigured in the Gainsborough melodramas of the 1940s [...]“¹⁹⁸ Nach dem bahnbrechenden Erfolg

¹⁹² Vgl. Mark A. Miller, Christopher Lee and Peter Cushing and Horror Cinema, S. 51f.

¹⁹³ Vgl. Peter Hutchings, Terence Fisher, S. 9.

¹⁹⁴ David Pirie, A Heritage of Horror, S. 55.

¹⁹⁵ Vgl. Almut Oetjen, Hammer-Horror, S. 151.

¹⁹⁶ Vgl. Marcia Landy, British Genres, S. 408-410.

¹⁹⁷ Anthony Hinds, zitiert nach: Denis Meikle, A History of Horrors, S. 39.

¹⁹⁸ Marcia Landy, British Genres, S. 390.

von „The Curse of Frankenstein“ konzentrierte sich Fisher beinahe ausschließlich auf die klassischen Monster des Horrorfilms, was ihm den Ruf des „Master of the Macabre“¹⁹⁹ einbrachte. Viele Regisseure des Genres, die ihm nachfolgten, etwa auch John Carpenter, nennen Fishers Produktionen später als einen wesentlichen Einfluss für ihre Arbeiten,²⁰⁰ wenngleich er in der Forschung bis heute umstritten ist. So sagt etwa Duncan Petrie Fisher in einer Schrift aus dem Jahr 1991 eine banale und reaktionäre Welt-sicht nach,²⁰¹ und auch Jörg Helbig ist der Meinung, dass „Fisher das große Potential seiner Stoffe mit wenig Inspiration umsetzte [...]“.²⁰² Andere, allen voran David Pirie, preisen ihn wiederum als einen der wenigen Autorenregisseure des kommerziellen englischen Kinos. Selber wehrte sich Fisher allerdings immer gegen jede Einschätzung als „Auteur“ und sah sich lediglich als ein Übersetzer des Drehbuchs in eine visuelle Form.²⁰³

Tatsächlich darf der Einfluss des oben erwähnten Produktionsteams auf die Gestaltung der Hammer-Horrorfilme nicht unterschätzt werden. Fisher kann somit schwerlich als ein Auteur im Sinne der in den 1950ern im „Cahiers du cinéma“ aufgeworfenen Definition bezeichnet werden.²⁰⁴ Dennoch weisen seine Horrorfilme für Hammer einen persönlichen Stil und wiederkehrende Themenkreise auf, die wie beschrieben auch schon in einigen seiner früheren Filme in mehr oder weniger ausgeprägter Form vorhanden waren. So beschäftigt er sich etwa mit Fragen männlicher Identität, im speziellen Vater-Sohn-Beziehungen, auch mit dem männlichen Verlangen nach der Kontrolle des Weiblichen,²⁰⁵ dabei allerdings häufig in einer Reduktion der weiblichen Figuren auf die Stereotypen des Opfers, der Jungfrau oder der Hure.²⁰⁶ Wichtig ist ihm die Darstellung des Konflikts zwischen Gut und Böse, dies allerdings gelegentlich auch in einer Person, womit sich mehr Ambivalenzen in den Charakteren der Hauptfiguren seiner Filme ergeben, als dies oberflächliche Betrachtungen immer wieder behauptet haben. Tritt das Böse dabei äußerlich sehr attraktiv und begehrenswert auf, so ist das Gute aber am Ende doch zumeist siegreich.²⁰⁷ Wenn die zeitgenössischen Kritiken wie erwähnt auch etwas anderes schildern, so geschieht das Gräuelerregende vor allem in Fishers

¹⁹⁹ Vgl. Almut Oetjen, Hammer-Horror, S. 156.

²⁰⁰ Vgl. Georg Seeßlen u. Fernand Jung, Horror, S. 211.

²⁰¹ Vgl. Peter Hutchings, Terence Fisher, S. 13.

²⁰² Jörg Helbig, Geschichte des britischen Films, S. 153.

²⁰³ Vgl. Peter Hutchings, Terence Fisher, S. 12.

²⁰⁴ Vgl. Kim Newman, Hg., The BFI Companion to Horror, S. 117.

²⁰⁵ Vgl. Marcia Landy, British Genres, S. 409.

²⁰⁶ Vgl. Denis Meikle, A History of Horrors, S. 44f.

²⁰⁷ Vgl. David Pirie, A Heritage of Horror, S. 51.

frühen Horrorfilmen für Hammer zumeist außerhalb des Sichtfeldes der Einstellung und bleibt somit der Phantasie der Zuschauerinnen und Zuschauer überlassen.²⁰⁸ All dies wird nun mit verhältnismäßig wenigen Kamerabewegungen, langen Einstellungen und wenigen Schnitten umgesetzt, wiewohl diese in den für die gewollte Reaktion des Publikums entscheidenden Momenten platziert sind.²⁰⁹

Neben dem konstanten Team hinter der Kamera besetzte Hammer auch die Hauptrollen der jeweiligen Filme häufig mit denselben Schauspielerinnen und Schauspielern, allen voran Christopher Lee (geb. 1922) und Peter Cushing (1913-1994), die dem Hammer-Grauen ein sofort wiedererkennbares Gesicht gaben. Während Lee in „The Curse of Frankenstein“ die Rolle der Kreatur übernahm und schließlich vor allem Dracula, dem er in Nachfolge von Bela Lugosi eine neue, aristokratisch-aggressive Erotik verlieh, verkörperte, fungierte Peter Cushing zumeist als dessen Gegenspieler, sei es als Van Helsing oder – für unsere Zwecke bedeutender – als Victor Frankenstein in den fünf Filmen der Frankenstein-Reihe bis zum Jahr 1969.²¹⁰ Cushing, der seine erste Filmrolle interessanterweise von James Whale, dem Regisseur der ersten beiden Frankenstein-Filme von Universal erhielt, und später als Fernsehdarsteller der BBC Popularität erlangte,²¹¹ war mit seinen eingefallenen Wangenknochen und seinem „leicht britisch-affektierten Auftreten“ prädestiniert für die Rolle des rationalen Wissenschaftlers, der gemäß den Vorstellungen von Terence Fisher dennoch auch sexuelle Untertöne aufwies. Seine Interpretation „[...] des Barons unterscheidet sich von den vorangegangenen vor allem dadurch, dass sie nicht mehr in erster Linie von ‚Unschuld‘ getragen wird, der Unschuld eines experimentierenden Kindes“,²¹² sondern die Figur des Victor Frankenstein zu einer bis dahin unbekannten Skrupellosigkeit führt, wenn auch nicht frei von Ambivalenzen wie zu zeigen sein wird.²¹³

Obwohl Hammer heute beinahe ausnahmslos für seine Horrorfilme im viktorianischen Setting bekannt ist, soll hier dennoch kurz darauf hingewiesen werden, dass auch nach dem erfolgreichen Einstieg in den Horror-Science-Fiction-Bereich Mitte der 1950er Jahre noch Filme abseits dieses Genres entstanden. Zu erwähnen sind hier vor allem Urzeit- oder auch Prähistorienfilme wie „One Million Years B.C.“ (GB 1966, Regie: Don Chaffey), „When Dinosaurs ruled the Earth“ (GB 1970, Regie: Val Guest)

²⁰⁸ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 101.

²⁰⁹ Vgl. Mark A. Miller, *Christopher Lee and Peter Cushing and Horror Cinema*, S. 52f.

²¹⁰ Vgl. Georg Seeßlen u. Fernand Jung, *Horror*, S. 217.

²¹¹ Vgl. Marcus Hearn u. Alan Barnes, *The Hammer Story*, S. 25.

²¹² Vgl. Georg Seeßlen u. Fernand Jung, *Horror*, S. 218.

²¹³ Vgl. Phil Hardy, Hg., *The Aurum Film Encyclopedia*, S. 107.

oder „Creatures the World forgot“ (GB 1971, Regie: Don Chaffey), deren Handlungen sich hauptsächlich auf das Darstellen leicht bekleideter Frauen in einer prähistorischen Welt, die Menschen zusammen mit Dinosauriern bevölkern, beschränkten.²¹⁴ Daneben gab es auch noch eine Reihe von Thrillern, die an „Les Diaboliques“ (F 1955, Regie: Henri-Georges Clouzot) und „Psycho“ (USA 1960, Regie: Alfred Hitchcock) angelehnt waren. Beispiele hierfür sind „Taste of Fear“ (GB 1961, Regie: Seth Holt), sowie „Paranoiac“ (GB 1964, Regie: Freddie Francis) und „The Nanny“ (GB 1965, Regie: Seth Holt).²¹⁵

4.1.3. Niedergang des Unternehmens und aktuelle Wiederbelebungsversuche

Das Ende der Erfolgswelle von „Hammer Film Productions Limited“ lässt sich um das Jahr 1970 verorten. Zwar hatte Hammer noch 1968 als erstes Filmproduktionsunternehmen den „Queen’s Award to Industry“ erhalten und James Carreras wurde 1970 zum Ritter geschlagen,²¹⁶ tatsächlich aber wirkte „das einstige Erfolgsrezept eines in Setting und Handlungsführung stark viktorianisch geprägten Horrorfilms zunehmend anachronistisch.“²¹⁷ Publikumswirksam waren in den 1970ern beginnend mit „Night of the Living Dead“ (USA 1968, Regie: George Romero) amerikanische Produktionen wie „The Texas Chainsaw Massacre“ (USA 1974, Regie: Tope Hooper), „The Hills have Eyes“ (USA 1977, Regie: Wes Craven) oder „Halloween“ (USA 1978, Regie: John Carpenter), die den Horror aus der verklärten, viktorianischen Vergangenheit des 19. Jahrhunderts, welche letztendlich eine Distanz zum Geschehen herstellte, in die unmittelbare Gegenwart der Zuschauer holten.²¹⁸ Nur zögerlich versuchte Hammer diesen Veränderungen des Publikumsgeschmacks nachzukommen, der mit dem sozialen Umbruch und Wertewandel der späten 1960er Jahre einherging. Mit „Dracula A.D. 1972“ (GB 1972, Regie: Alan Gibson) etwa transportierte man die Geschichte um den blut-saugenden Grafen in das London der 1970er und verband sie mit Elementen der neuen Popkultur. Ebenso ersetzte man in der Frankenstein-Reihe, die nach „Frankenstein must be destroyed“ aus dem Jahr 1969 mit „The Horror of Frankenstein“ (GB 1970, Regie:

²¹⁴ Vgl. Almut Oetjen, Hammer-Horror, S. 20f.

²¹⁵ Vgl. Kim Newman, Hg., The BFI Companion to Horror, S. 145.

²¹⁶ Vgl. Tom Johnson, Hammer Films. An exhaustive Filmography, Jefferson u.a 1996, S. 17.

²¹⁷ Jörg Helbig, Geschichte des britischen Films, S. 154.

²¹⁸ Vgl. Phil Hardy, Hg., The Aurum Film Encyclopedia, S. 216 und Steve Chibnall, A Heritage of Evil. Pete Walker and the Politics of Gothic Revisionism, in: Steve Chibnall u. Julian Petley, Hg., British Horror Cinema, London 2002, S. 166.

Jimmy Sangster) fortgesetzt wurde, nicht nur erneut Terence Fisher, sondern zum ersten und einzigen Mal auch Peter Cushing in der Rolle des Barons durch den jugendlichen Ralph Bates. Die Handlung des Films wurde in einer parodistischen Neuinterpretation von „The Curse of Frankenstein“ außerdem an die neuen Sehgewohnheiten des Zielpublikums angepasst.²¹⁹

Des Weiteren ging Hammer mit Blick auf den gesellschaftlichen Wandel dazu über Gewalttaten und Grausamkeiten nochmals expliziter zu zeigen als dies in früheren Filmen der Fall war und man verstärkte durch das vermehrte Darstellen von weiblicher Nacktheit die sexuelle Komponente des viktorianischen Horrors. Der Beginn dieser Entwicklung lässt sich bereits in den Filmen der späten 1960er Jahre, darunter auch die beiden Produktionen der Frankenstein-Reihe aus dieser Phase „Frankenstein created Woman“ und „Frankenstein must be destroyed“, verzeichnen. Angespornt durch das Anheben der Altersbeschränkung der X-Zertifizierung auf achtzehn Jahre setzte man ab 1970 schließlich aber vor allem auf offenherzige und sexuell aggressive Vampirinnen, die zudem das Blut ihrer Geschlechtsgenossinnen bevorzugten.²²⁰ Hammer verarbeitete dies etwa in einer auf J. Sheridan Le Fanus Erzählung „Carmilla“ basierenden Trilogie mit den bezeichnenden Titeln „The Vampire Lovers“ (GB 1970, Regie: Roy Ward Baker), „Lust for a Vampire“ (GB 1971, Regie: Jimmy Sangster) und „Twins of Evil“ (GB 1971, Regie: John Hough).²²¹ Im Allgemeinen blieben diese Filme aber weniger erfolgreich als ihre Vorgänger. „Das Publikum war übersättigt mit Dracula-, Frankenstein- und Monsterfilmen.“²²² Hammers Niedergang ist jedoch nicht einzig auf die geänderten Geschmäcker des Publikums und die mangelnde Anpassungsfähigkeit des Unternehmens an diese zurückzuführen. Die britische Filmindustrie befand sich in der ersten Hälfte der 1970er Jahre in einer allgemeinen Krise, die durch den Rückzug amerikanischer Investoren, welche in ihrer Heimat selber mit herben Verlusten konfrontiert waren, zusätzlich verstärkt wurde.²²³ Als einer der Gründe für diese Entwicklung kann der beginnende Siegeszug des Farbfernsehens angesehen werden.²²⁴

In diesen Krisenjahren war Michael Carreras die Leitung des Unternehmens übertragen worden und er erwarb Hammer schließlich auch käuflich von seinem Vater

²¹⁹ Vgl. Almut Oetjen, Hammer-Horror, S. 58 u. 94.

²²⁰ Vgl. Jonathan Rigby, English Gothic, S. 166f.

²²¹ Vgl. Kim Newman, Hg., The BFI Companion to Horror, S. 146.

²²² Almut Oetjen, Hammer-Horror, S. 21.

²²³ Vgl. Jonathan Rigby, English Gothic, S. 166.

²²⁴ Vgl. O. A., The 1970's. Horror and Comedy, in: The Hammer Archive.

<http://www.hammerfilms.com/productions/archive/decade/70s> (Zugriff: 20. November 2009).

James. Nach dessen Abgang war der Personenkreis um die Familien Hinds und Carreras, auf dem der Erfolg des Unternehmens in den Hochzeiten des „Hammer-Horrors“ gründete, entscheidend dezimiert. Auch Anthony Hinds hatte sich bereits zurückgezogen, William Hinds und Enrique Carreras waren schon seit längerem verstorben.²²⁵ Selbst die Bray Studios, die dem gotischen Horror seine spezielle Atmosphäre verliehen, mussten bereits Ende der 1960er Jahre aufgegeben werden. Die Produktionen wurden ab diesem Zeitpunkt in großen Massenstätten wie den Elstree- oder den Pinewood-Studios abgewickelt.²²⁶ Unter der Führung von Michael Carreras wurde nun zwar versucht neue Projekte ins Rollen zu bringen, viele aber – etwa ein Film über Nessie, das Monster von Loch Ness oder ein Remake der Geschichte um King Kong – kamen niemals zur Ausführung.²²⁷ Mit „Frankenstein and the Monster from Hell“ schloss man 1974 nochmals unter der bewährten Zusammenarbeit von Regisseur Terence Fisher und Hauptdarsteller Peter Cushing an den einst so erfolgreichen Frankenstein-Zyklus an. Nicht nur sollte es aber der siebente und letzte Film der Reihe werden, auch setzte sich Fisher, dessen Tätigkeit als Regisseur nach einem Autounfall bereits Ende der 1960er Jahre erheblich abnahm, nach Abschluss der Dreharbeiten zur Ruhe. Er verstarb am 18. Juni 1980.²²⁸ Mit „To the Devil a Daughter (GB 1976, Regie: Peter Sykes), welcher sich an „The Exorcist“ (USA 1973, Regie: William Friedkin) orientierte, stellte „Hammer Film Productions Limited“ die Produktion von Horrorfilmen schließlich ein.²²⁹

In den folgenden Jahrzehnten – mittlerweile war Hammer an eine Fremdfirma übergegangen – beschränkte sich die Tätigkeit des Unternehmens auf die Herstellung der Fernsehserien „Hammer House of Horror“ und „Hammer House of Mystery and Suspense“, in den 1990ern auch von „The World of Hammer“ und „Flesh and Blood. The Hammer Heritage of Horror“, zwei mehrteiligen Fernsehdokumentationen zur eigenen Unternehmensgeschichte.²³⁰ Aktuell scheint es allerdings ernsthafte Wiederbelebungsversuche der Horrorfilmproduktion von Hammer zu geben. Bereits zur Jahrtausendwende kündigten sich Reaktivierungsbestrebungen des Unternehmens an und schließlich wurde Hammer im Mai 2007 von der niederländischen Cyrt Investments, die sich in Besitz von John de Mol befindet, aufgekauft. Aufgrund einer Investition von

²²⁵ Vgl. Almut Oetjen, Hammer-Horror, S. 21f.

²²⁶ Vgl. David Pirie, Hammer, o. S. [S. 3 von Kapitel 2: Hammer Discovers Horror].

²²⁷ Vgl. Tom Johnson, Hammer Films, S. 17.

²²⁸ Vgl. Detlef Klewer, Die Kinder der Nacht. Vampire in Film und Literatur, Frankfurt am Main u.a. 2007, S. 229f.

²²⁹ Vgl. Almut Oetjen, Hammer-Horror, S. 22f.

²³⁰ Vgl. Marcus Hearn u. Alan Barnes, The Hammer Story, S. 171.

fünfzig Millionen Dollar konnte Hammer im April 2008 seine Rückkehr mit „Beyond the Rave“, einer Internet-Vampir-Serie in zeitgenössischem Setting, die in Co-Produktion mit MySpaceTV entstand, bestreiten und bald darauf erste Projekte für Kinofilme bekannt geben. Aktuell befinden sich die Produktionen „The Resident“, in dem Christopher Lee erneut eine Hauptrolle übernimmt, und „Let me in“, ein Remake des schwedischen Vampirfilms „Let the right One in“ (S 2008, Regie: Tomas Alfredson) kurz vor der Veröffentlichung.²³¹

4.2. Anmerkungen zum historischen Kontext

Der Frankenstein-Zyklus der Hammer Film Productions fällt in eine siebzehnjährige Zeitspanne, in der sich ein Großteil der Welt im prägendsten Konflikt der Nachkriegszeit, dem „Kalten Krieg“, befand. Beginnend mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges bis zur Auflösung der Sowjetunion im Jahr 1991 waren es vor allem die USA und die UdSSR, die sich in dieser ideologisch-politischen Auseinandersetzung zwischen „Ost und West“ gegenüberstanden. Die meisten anderen Staaten ordneten sich einem der beiden Seiten zu, nur wenige, etwa Jugoslawien, Indien und Ägypten bemühten sich als sogenannte „Blockfreie“ um politisch-wirtschaftliche Unabhängigkeit.²³² Der Begriff „Kalter Krieg“²³³ – nach Jost Dülffer ein „Zustand des Staatensystems, der kriegsähnlich ist, bei dem sich aber die beiden Seiten unter amerikanischer bzw. sowjetischer Führung nicht direkt militärisch bekämpfen“²³⁴ – ist allerdings in mehrfacher Hinsicht irreführend. Zum einen kam es auch im „Kalten Krieg“ zu tatsächlichen Kampfhandlungen zwischen den beiden Blöcken, etwa im Koreakrieg von 1950 bis 1953, im Vietnamkrieg von 1964 bis 1973 und in anderen sogenannten „Stellvertreterkriegen“. Auch der „Kalte Krieg“ umfasste also „heiße“ Phasen. Zum anderen lässt diese Bezeichnung ein hohes Maß an zeitlicher Kontinuität der Jahre zwischen 1945 und 1991 vermuten und vernachlässigt damit die ständigen Veränderungen der Beziehung zwischen den

²³¹ Vgl. O. A., The 2000s. Hammer rises from the Grave, in: The Hammer Archive. <http://www.hammerfilms.com/productions/archive/decade/00s> (Zugriff: 20. November 2009).

²³² Hier ist allerdings anzumerken, dass auch die „blockfreien“ Staaten nicht frei von Konflikten mit den sich gegenüberstehenden Supermächten blieben. Vgl. Bernd Stöver, Der Kalte Krieg, München 2003, S. 7 u. 40-43.

²³³ Die Bezeichnung „Kalter Krieg“ für den Konflikt zwischen den USA und der UdSSR wurde von Walter Lippmann (1889-1974), einem amerikanischen Publizisten, im Jahr 1947 geprägt. Vgl. ebenda, S. 9.

²³⁴ Jost Dülffer, Europa im Ost-West-Konflikt 1945-1990, München 2004 (Oldenbourg Grundriss der Geschichte 18, herausgegeben von Jochen Bleicken, Lothar Gall, Karl-Joachim Hölkeskamp u. Hermann Jakobs), S. 4.

sich gegenüberstehenden Blöcken. Tatsächlich wechselten sich Perioden akuter Bedrohung immer wieder mit Phasen ab, in denen der Konflikt von geringerer Intensität war oder man sich sogar in mehr oder minder starkem Ausmaß um eine Entspannung der bilateralen Beziehung zwischen den USA und der UdSSR bemühte. So erreichte der „Kalte Krieg“ seine offensivsten Ausprägungen vor allem in den Jahren der sowjetischen Blockade Westberlins 1948/49 bis zum Koreakrieg 1950 bis 1953 und des Weiteren beginnend mit der zweiten Berlin-Krise 1958 – diese mündete in den Bau der „Berliner Mauer“ – bis 1962, dem Jahr der Kuba-Krise.²³⁵ Nachdem trotz des Vietnamkriegs um 1965 und vor allem in den 1970er Jahren schließlich immer intensivere Entspannungsversuche zwischen den USA und der UdSSR zu verzeichnen waren, sollte der „Kalte Krieg“ im Jahr 1979 mit dem Einmarsch der Sowjetunion in Afghanistan, wodurch die USA ihre Interessen im Nahen Osten verletzt sahen – diesem war zudem ein Streit um die Stationierung sowjetischer Mittelstreckenraketen in Mitteleuropa vorausgegangen – neuerlich in eine offensive Phase übergehen.²³⁶

Die Anfänge des ideologisch-politischen Konflikts zwischen „Ost und West“ lassen sich allerdings bereits im 19. Jahrhundert verorten und zeichneten sich spätestens mit dem Sieg der Bolschewiki in der Russischen Revolution im Oktober 1917 in vollem Umfang ab.²³⁷ Auch die „Anti-Hitler-Koalition“, in der sich die alliierten Staaten USA und Großbritannien mit der Sowjetunion im Zweiten Weltkrieg gegen die „Achsenmächte“ zusammenschlossen, ist vor allen Dingen als ein Zweckbündnis gegen die Bedrohung Nazi-Deutschlands und weniger als ein Signal der Annäherung beider Seiten zu verstehen. So hatte der deutsche Angriff auf die Sowjetunion im Sommer 1941 die Gefahr Deutschlands für die Weltpolitik explizit vor Augen geführt, was zunächst den britischen Premierminister Winston Churchill (1874-1965) und schließlich auch den amerikanischen Präsidenten Franklin D. Roosevelt (1882-1945) zu Hilfeleistungen an die Sowjets veranlasste. Zum Zwecke der Kapitulation und Zerschlagung Deutschlands bemühten sich die „Großen Drei“ USA, Großbritannien und Sowjetunion in weiterer Folge um eine „Politik der Gegenmachtbildung durch Kooperation“, dem alle ideologisch-politischen Gegensätze zwischen „Ost und West“ so weit wie möglich untergeordnet wurden.²³⁸ So hatten Churchill und Roosevelt bereits im August 1941 in der sogenannten „Atlantic Charta“ die zentralen Kriegsziele Großbritanniens und der USA

²³⁵ Vgl. ebenda, S. 4f.

²³⁶ Vgl. Bernd Stöver, *Der Kalte Krieg*, S. 83-96.

²³⁷ Vgl. ebenda, S. 13f.

²³⁸ Vgl. Detlef Bald, *Hiroshima*, 6. August 1945. Die nukleare Bedrohung, München 1999 (20 Tage im 20. Jahrhundert 7, herausgegeben von Norbert Frei, Klaus-Dietmar Henke u. Hans Woller), S. 38-41.

formuliert, welche unter anderem das Recht auf Selbstbestimmung aller Völker, die freie Wahl der Regierungsform, die Ablehnung von Annexionen und den freien Welt-handel umfassten. Josef Stalin (1878-1953) schloss sich diesen an und stimmte später auch der darauf aufbauenden „Erklärung über das befreite Europa“, die während der Konferenz von Jalta im Februar 1945 verfasst wurde – nach der Konferenz von Teheran Ende 1943 war diese das zweite Treffen der „Großen Drei“, in dem man wesentliche Fragen zur Nachkriegsordnung Europas diskutierte – zu.²³⁹

Bereits in Jalta wurden die gegensätzlichen Ausrichtungen und ideologisch-politischen Unterschiede beider Lager allerdings wieder in verstärktem Ausmaß ersichtlich. Es waren vor allem die in diesem Zusammentreffen nicht hinreichend gelösten Streitfragen bezüglich des Umgangs mit Deutschland nach Kriegsende und mehr noch der sich abzeichnende Versuch der UdSSR, die von der Roten Armee besetzten Gebiete Osteuropas unter sowjetische Autorität zu bringen, die den Konflikt zwischen „Ost und West“ in der dritten Konferenz der „Großen Drei“ in Potsdam im Juli und August 1945 schließlich offen zu Tage treten ließen.²⁴⁰ Unter Harry S. Truman (1884-1972), nach dem Tode von Roosevelt am 12. April 1945 dessen Nachfolger im Amt des US-Präsidenten, gewann in der US-Politik nun eine grundsätzlich ablehnende Haltung gegenüber dem Kommunismus und der Sowjetunion zur Gänze die Oberhand, deren wohl prägnanteste Worte im sogenannten „Long Telegram“ vom 22. Februar 1946 zu finden sind.²⁴¹ George F. Kennan (1904-2005), der damalige US-Gesandte in Moskau, bescheinigte der Sowjetunion darin eine generell aggressive Außenpolitik. „Gleichbleibendes Ziel der sowjetischen Diktatur sei es, die westliche Demokratie auf jede erdenkliche Weise zu schwächen. Mit einem solchen Staat könne es keinen Modus vivendi geben, sondern nur die Auseinandersetzung.“²⁴²

Offizielles Gewicht erhielt der antikommunistische Kurs der USA schließlich in der sogenannten Truman-Doktrin. In einer Rede anlässlich der Gewährung von finanziellen Hilfeleistungen für Griechenland und die Türkei am 12. März 1947 betonte Truman den Gegensatz des seiner Meinung nach freien Westens zur Sowjetunion, deren Staatsführung auf „Terror [...], unfreien Wahlen und der Unterdrückung der persönli-

²³⁹ Vgl. Bernd Stöver, *Der Kalte Krieg*, S. 17.

²⁴⁰ Vgl. Wilfried Loth, *Die Teilung der Welt. Geschichte des Kalten Krieges 1941-1955*, München 2000, S. 88-90 u. 114.

²⁴¹ Wenige Tage später sollte Winston Churchill in einer Rede im amerikanischen Fulton den Begriff des „Eisernen Vorhangs“ für die ideologische (und bald auch reale) Grenze quer durch Europa prägen. Vgl. Rolf Steininger, *Der Kalte Krieg*, Frankfurt am Main 2003, S. 13f.

²⁴² Bernd Stöver, *Der Kalte Krieg*, S. 21.

chen Freiheiten“²⁴³ beruhe. Angesichts der Expansionsversuche dieses Regimes bestünde letztlich eine Gefahr für die eigene Staatsform,²⁴⁴ weshalb es die Pflicht der USA sein müsse, „die freien Völker zu unterstützen, die sich der Unterwerfung durch bewaffnete Minderheiten oder durch den Druck von außen widersetzen.“²⁴⁵ Mit diesen Worten besiegelte Truman die Notwendigkeit einer offensiven Eindämmung des Kommunismus, fortan als „Policy of Containment“ offizielle Politik gegenüber der Sowjetunion und binnen kurzem nationaler Grundkonsens der USA.²⁴⁶

Auf sowjetischer Seite war Kennans „Long Telegram“ am 9. Februar 1946 eine Rede Josef Stalins anlässlich der Wahl zum „Obersten Sowjet“, dem höchsten Staatsorgan der UdSSR, im Moskauer Bolschoi-Theater vorausgegangen, in der er dem Kapitalismus unter anderem hohe Kriegsanfälligkeit zusprach. Wurde dies Jost Dülffer zufolge von amerikanischer Seite als indirekte Kriegsdrohung wohl noch überinterpretiert,²⁴⁷ so darf die Reaktion der Sowjetunion auf die Verkündung der Truman-Doktrin schließlich als offizielle Eröffnung des „Kalten Krieges“ betrachtet werden. Nicht nur gründete man das sogenannte „Kommunistische Informationsbüro“, das die kommunistische Bewegung weltweit koordinieren sollte. Dessen Vorsitzender Andrej Schdanow (1896-1948) verkündete bei seiner Antrittsrede auch die neue politische Strategie der UdSSR gegenüber den USA, die sogenannte „Zwei-Lager-Theorie“. So spricht er von zwei Lagern, die aus dem Zweiten Weltkrieg hervorgegangen seien,²⁴⁸ das „imperialistisch-antidemokratische [...] auf der einen und das antiimperialistisch-demokratische auf der anderen Seite.“ Es sei die Aufgabe der von der Sowjetunion geführten Staaten den „Imperialismus“ der USA und ihrer „Satellitenstaaten“ zu bekämpfen, zumal deren Ziel die „Vorbereitung eines neuen Krieges, [...] Unterstützung faschistischer Systeme sowie [...] Bekämpfung des Sozialismus“²⁴⁹ sei. 1947 war der „Kalte Krieg“ also vollends entbrannt.²⁵⁰

In den folgenden Jahren wurde sowohl von Seiten der USA als auch der Sowjetunion die Konsolidierung der sich gegenüberstehenden Blöcke vorangetrieben, welche in den Zusammenschlüssen der NATO („North Atlantic Treaty Organization“) im Jahr

²⁴³ Harry S. Truman, zitiert nach: Wilfried Loth, Die Teilung der Welt, S. 166.

²⁴⁴ Vgl. Bernd Stöver, Der Kalte Krieg, S. 23.

²⁴⁵ Harry S. Truman, zitiert nach: Wilfried Loth, Die Teilung der Welt, S. 166.

²⁴⁶ Vgl. ebenda, S. 167.

²⁴⁷ Vgl. Jost Dülffer, Jalta, 4. Februar 1945. Der Zweite Weltkrieg und die Entstehung der bipolaren Welt, München 1998 (20 Tage im 20. Jahrhundert 6, herausgegeben von Norbert Frei, Klaus-Dietmar Henke u. Hans Woller), S. 182f.

²⁴⁸ Vgl. Bernd Stöver, Der Kalte Krieg, S. 24f.

²⁴⁹ Ebenda, S. 25.

²⁵⁰ Vgl. Rolf Steininger, Der Kalte Krieg, S. 17.

1949 und des Warschauer Pakts im Jahr 1955 schließlich offiziellen Status erhielten.²⁵¹ Wichtiges Mittel zur Anbindung der westeuropäischen Länder an die USA war hierbei auch der sogenannte „Marshall-Plan“ (offiziell „European Recovery Program“), ein Wirtschaftshilfeprogramm, das 1947 vom damaligen US-Außenminister George Marshall (1880-1959) ins Leben gerufen wurde. Nur durch eine stabile Wirtschaft und materiellen Wohlstand könne Zufriedenheit in der Bevölkerung entstehen, was nach Meinung der US-Politik eine Verbreitung des Kommunismus erheblich erschwert.²⁵² Die Bedeutung des Marshall-Plans für die Formierung der Blöcke im „Kalten Krieg“ wird schließlich auch dadurch unterstrichen, dass die Sowjetunion – wiewohl das Hilfsprogramm ausdrücklich an alle europäischen Länder gerichtet war – die Annahme der finanziellen Hilfeleistungen in ihrem Einflussbereich untersagte.²⁵³

Eine Ausnahme bildete hier allerdings Österreich, dessen von der Sowjetunion besetzte Gebiete ebenfalls vom Marshall-Plan profitieren konnten. Dies förderte – trotz eines mit dem Staatsvertrag von 1955 einhergehenden Neutralitätsstatus – bereits in den ersten Nachkriegsjahren eine Westorientierung des Landes.²⁵⁴ Was aber war bei der Konsolidierung der Mächte des „Kalten Krieges“ aus Großbritannien, dem Dritten im Bunde der „Großen Drei“ aus dem Zweiten Weltkrieg geworden? Der Krieg gegen Deutschland hatte die finanziellen Ressourcen des Landes zur Gänze erschöpft. So hatten sich 1945 etwa 4,7 Milliarden Pfund an Auslandsschulden, vor allem bei den USA angesammelt.²⁵⁵ In den folgenden Jahren mussten wesentliche Gebiete des Commonwealth, 1947 beispielsweise Indien, in die Unabhängigkeit entlassen werden. Unter zunehmendem Einfluss der neuen Supermacht USA rückte Großbritannien nach 1945 von der einstigen Weltmachtposition mehr und mehr in die zweite Reihe der Weltpolitik, was im für Großbritannien schmachvollen Verlauf der „Suez-Krise“ im Jahr 1956 schließlich eindringlich zum Ausdruck kam.²⁵⁶

²⁵¹ Als wesentliche Beschleuniger der Blockbildung wirkten vor allem die Krisen der sowjetischen Blockade West-Berlins 1948/49 und des Koreakrieges von 1950 bis 1953. Vgl. Bernd Stöver, *Der Kalte Krieg*, S. 35f.

²⁵² Vgl. Jost Dülffer, *Jalta*, 4. Februar 1945, S. 201f.

²⁵³ Vgl. Bernd Stöver, *Der Kalte Krieg*, S. 33.

²⁵⁴ Vgl. Günter Bischof, *Die Planung und Politik der Alliierten 1940-1954*, in: Rolf Steininger u. Michael Gehler, Hg., *Österreich im 20. Jahrhundert. Ein Studienbuch in zwei Bänden*, Band 2. *Vom Zweiten Weltkrieg bis zur Gegenwart*, Wien u.a. 1997, S. 118-121.

²⁵⁵ Vgl. Jost Dülffer, *Jalta*, 4. Februar 1945, S. 187f.

²⁵⁶ Durch die Verstaatlichung des Suez-Kanals durch den ägyptischen Staatspräsidenten Gamal Abdel Nasser (1918-1970) sah Großbritannien seine traditionellen kolonialen Interessen in diesem Gebiet verletzt und beschloss zusammen mit Frankreich und Israel militärisch gegen Nasser vorzugehen. Nach Intervention sowohl von Seiten der USA als auch der Sowjetunion musste man allerdings den Rückzug antreten. Vgl. Jost Dülffer, *Europa im Ost-West-Konflikt 1945-1990*, S. 29f u. 67-70.

Von wesentlicher Bedeutung für die Analyse des Frankenstein-Zyklus von Hammer ist nun die Tatsache, dass der „Kalte Krieg“ von einem militärischen Wettrüsten der beiden führenden Supermächte USA und Sowjetunion begleitet war, der sich vor allem auf die Herstellung nuklearer Waffen konzentrierte.²⁵⁷ Die entwickelten Atombomben erreichten dabei ein Zerstörungspotential, das erstmals die mögliche Vernichtung der Menschheit drohend vor Augen führte, ein „Sündenfall der Wissenschaft“, wie es Detlef Bald zufolge der deutsche Physiker Hans-Peter Dürr (geb. 1929) ausdrückte.²⁵⁸ Die Geburtsstunde des atomaren Zeitalters schlug am 16. Juli 1945. Um 5:29:45 Uhr erfolgte in der Wüste von New Mexico etwa vierhundert Kilometer südlich von Los Alamos, wo sich die Forschungsstätten des sogenannten „Manhattan Projects“ – so lautete der Codename des amerikanischen Programms zum Bau der Atombombe – befanden, die erste erfolgreiche Zündung einer Atombombe. Dieser sogenannte „Trinity Test“ erreichte eine Sprengkraft von zwanzigtausend Tonnen gewöhnlichen Sprengstoffes und übertraf damit alle Erwartungen der beteiligten Personen.²⁵⁹ Man reihte sich ein in die alten Mythen des Feuerdiebs Prometheus, der den Menschen das Licht der Erkenntnis spendete. J. Robert Oppenheimer (1904-1967) allerdings, der wissenschaftliche Leiter des „Manhattan Projects“, zitierte – gleich einer Vision des apokalyptischen Potentials der Bombe – eine Zeile aus der Bhagavadgita, einer Schrift des Hinduismus: „Der mächtige Tod bin ich, der die Vernichtung der Menschen bewirkt, und habe mich hierher begeben, um die Menschen zu vertilgen.“²⁶⁰

In der am Tag nach dem „Trinity Test“ beginnenden Konferenz von Potsdam, dem dritten Zusammentreffen der „Großen Drei“, repräsentiert von Harry S. Truman, Josef Stalin und dem damaligen britischen Premierminister Clement Attlee (1883-1967), fiel schließlich Trumans Entschluss die nukleare Waffe gegen Japan, mit dem sich die USA seit dem Angriff auf die Marinebasis Pearl Harbor im Jahr 1941 im Krieg befanden, einzusetzen. Am 6. August 1945 wurde die erste Atombombe „Little Boy“ –

²⁵⁷ Dieser Rüstungswettkampf verlief dabei großteils unabhängig von den oben erwähnten Entspannungsphasen in der Beziehung der beiden Supermächte. Vgl. Bernd Stöver, *Der Kalte Krieg*, S. 85.

²⁵⁸ Vgl. Detlef Bald, *Hiroshima*, 6. August 1945, S. 30.

²⁵⁹ Vgl. Rolf Steininger, *Der Kalte Krieg*, S. 103-105.

²⁶⁰ J. Robert Oppenheimer, zitiert nach: Detlef Bald, *Hiroshima*, 6. August 1945, S. 24. Es soll hier darauf hingewiesen werden, dass Oppenheimers Zitat (im Original „Now I am become Death, the destroyer of worlds“) und auch er selbst in die populäre Kultur des 20. und 21. Jahrhunderts, sei es in Filmen, Fernsehserien, Comics oder Computerspielen breiten Einzug gefunden haben. Als Beispiel sei hier nur die Comicreihe „Watchmen“ – 2009 unter der Regie von Zack Snyder auch verfilmt – von Alan Moore und Dave Gibbons erwähnt, deren Figur Dr. Manhattan in Anlehnung an Oppenheimer und sein Zitat aus der Bhagavadgita nach einem fehlgeschlagenen Experiment selbst zu einer omnipotenten und todbringenden Waffe wird, die den USA im „Kalten Krieg“ einen strategischen Vorteil gegenüber der Sowjetunion liefert.

so der Codename – auf die südwestjapanische Stadt Hiroshima abgeworfen. Drei Tage später detonierte „Fat Man“ über Nagasaki, ebenfalls im Südwesten gelegen. Die Auswirkungen dieser Bombardements waren verheerend. Neben massiven Zerstörungen der beiden Städte starben in Hiroshima etwa neunzig- bis hundertzwanzigtausend Menschen unmittelbar nach der Detonation der Bombe. In Nagasaki werden die Opfer heute auf sechzig- bis siebzigtausend Personen geschätzt. Hinzu kamen Zigtausende, die an den langfristigen Folgen der Verstrahlung der betroffenen Gebiete starben oder erhebliche genetische Missbildungen davontrugen.²⁶¹ Man begründete die Bombenabwürfe dabei mit der Notwendigkeit eines schnellen Kriegsendes, das weitere Verluste amerikanischer Soldaten verhindert habe, eine Ansicht die auch heute noch Teil der amerikanischen Erinnerungskultur ist. Neuere Forschungen gehen allerdings davon aus, dass die Bomben auf Hiroshima und Nagasaki vor allem eine Machtdemonstration gegenüber der Sowjetunion darstellten,²⁶² was im Übrigen auch der Grund für das Ansetzen des ersten Atomtests in der Wüste von New Mexico einen Tag vor dem Zusammentreffen von Truman und Stalin in Potsdam war. Der Besitz der Atombombe allein reichte nach Meinung der US-Politik allerdings nicht aus, es brauchte das Vorzeigen der realen Konsequenzen einer Detonation um die Vormachtstellung der USA gegenüber der UdSSR im beginnenden „Kalten Krieg“ durchzusetzen.²⁶³

Angesichts dieser Entwicklungen erscheint es erwähnenswert, dass die USA ihre Forschungen zur Atombombe ursprünglich gegen Deutschland richteten. Im August 1939 erreichte Franklin D. Roosevelt ein Brief der beiden emigrierten europäischen Wissenschaftler Albert Einstein (1879-1955) und Leó Szilárd (1898-1964), in welchem diese ihn vor dem möglichen Bau einer Atombombe in Deutschland warnten. Mit Blick auf die Bedrohung eines autoritären NS-Regimes, dem noch dazu bald nukleare Waffen zur Verfügung stehen könnten – von deutschen Wissenschaftlern wurden im Jahr 1938 auf dem Gebiet der Uranspaltung immerhin wesentliche Fortschritte gemacht – rief man wenige Wochen nach dem Überfall der Deutschen auf Polen ein Atomprogramm ins Leben und arbeitete im bereits erwähnten „Manhattan Project“ in Los Alamos ab 1942 gezielt am Bau der Atombombe. Dort wurde eine Form von Wissenschaft betrieben, die auf äußerste Geheimhaltung bedacht war,²⁶⁴

²⁶¹ Vgl. ebenda, S. 11-14 u. 25.

²⁶² Vgl. Jost Dülffer, Europa im Ost-West-Konflikt 1945-1990, S. 146f.

²⁶³ Vgl. Jost Dülffer, Jalta, 4. Februar 1945, S. 155f.

²⁶⁴ Vgl. Detlef Bald, Hiroshima, 6. August 1945, S. 16-22.

„im Krieg geboren und kaum dem Wind der öffentlichen oder fachlichen Kritik ausgesetzt. [...] Eine abgeschottete, nicht kommunizierbare Wissenschaft schälte sich heraus [...]. Künstliche, verschlossene Städte allein zum Zweck der Forschung und Produktion wurden aus dem Boden gestampft und waren auf keiner Landkarte verzeichnet.“²⁶⁵

Dem NS-Regime sollte der Bau nuklearer Waffen schließlich nicht gelingen. Doch unmittelbar nach Kriegsende suchten die amerikanischen Besatzer gezielt nach deutschen Wissenschaftlern um deren Kenntnisse für das US-Atomprogramm nutzbar zu machen und diese gleichzeitig der sowjetischen Seite zu entziehen.²⁶⁶ Innerhalb weniger Monate brachte man zahlreiche namhafte Wissenschaftler unter dem Codenamen „Operation Paperclip“ – die in Frage kommenden Wissenschaftler wurden auf den Akten mit einer Büroklammer markiert – in die USA, wobei deren etwaige Nazi-Vergangenheit dafür kein nennenswertes Hindernis darstellte.²⁶⁷ Als prominentester Name ist hier wohl Wernher von Braun (1912-1977) zu nennen, der nach seiner Einschiffung in die USA zusammen mit seinem Team vor allem an der Verbesserung der Trägersysteme von Atomraketen arbeitete.²⁶⁸

Neben den USA – und im Übrigen Frankreich und Großbritannien – griff aber auch die UdSSR nach Kriegsende auf die Kenntnisse deutscher Wissenschaftler, beispielsweise Nikolaus Riehl (1901-1990) und Manfred von Ardenne (1907-1997), zurück. Maß man nuklearen Forschungen vor 1945 eher geringe Bedeutung bei, so sollte das sowjetische Atomprogramm nach der Machtdemonstration der USA in Hiroshima und Nagasaki auf Befehl Josef Stalins um ein vielfaches vergrößert werden um ebenfalls in den Besitz nuklearer Waffen zu gelangen. Die Atombombe war zu einem machtpolitischen Instrument geworden.²⁶⁹ Am 29. August 1949 wurde schließlich die erste sowjetische Atombombe erfolgreich getestet, das nukleare Wettrüsten des „Kalten Krieges“ war „offiziell“ eröffnet.²⁷⁰ So zündeten die USA am 1. November 1952 die erste Wasserstoffbombe, eine Weiterentwicklung der bisherigen nuklearen Waffen. Diese entwickelte eine Sprengkraft, die dem Siebenhundertfachen der Hiroshima-Bombe entsprach. Die Sowjetunion konnte allerdings bereits am 12. August 1953 nachziehen und ihrerseits eine Wasserstoffbombe testen.²⁷¹ Schließlich verlagerte sich der Rüstungswettlauf der beiden konkurrierenden Großmächte sogar in den Weltraum. 1957

²⁶⁵ Ebenda, S. 19.

²⁶⁶ Vgl. ebenda, S. 49.

²⁶⁷ Vgl. Tom Bower, *The Paperclip Conspiracy. The Battle for the Spoils and Secrets of Nazi Germany*, London 1987, S. 2f.

²⁶⁸ Vgl. Detlef Bald, *Hiroshima*, 6. August 1945, S. 55.

²⁶⁹ Vgl. ebenda, S. 49-52.

²⁷⁰ Vgl. Bernd Stöver, *Der Kalte Krieg*, S. 20.

²⁷¹ Vgl. Rolf Steininger, *Der Kalte Krieg*, S. 106f.

gelang es den Sowjets den Satelliten „Sputnik“ ins All zu transportieren, was für die amerikanische Seite bedeutete, dass die UdSSR nun in der Lage war, ihre Bomben über sehr weite Strecken zu befördern. Dieser sogenannte „Sputnik-Schock“ veranlasste die USA gewaltige Geldmengen in die Raumfahrt zu stecken. Neil Armstrongs (geb. 1930) erste Schritte auf dem Mond am 20. Juli 1969 sind somit unter dem Gesichtspunkt des „Kalten Krieges“ zu betrachten.²⁷²

Im Jahr 1960 besaß die USA nun insgesamt etwa achtzehntausend Atombomben, auf der sowjetischen Seite waren es zu dieser Zeit „lediglich“ viertausend. Durch enorme Aufrüstungsanstrengungen von Leonid Iljitsch Breschnew (1907-1982), ab 1964 Staatschef der UdSSR, konnte die Sowjetunion im Verlauf der 1960er Jahre mit den USA allerdings in etwa gleichziehen. 1968 wurde weltweit schließlich eine Sprengkapazität von insgesamt dreihundertzwanzigtausend Megatonnen an nuklearen Waffen – um die hundert Megatonnen für jeden Menschen in den Ländern der NATO und des Warschauer Pakts – erreicht. Der nukleare „Overkill“ – die mehrfache Vernichtung der gesamten Bevölkerung der Erde – rückte somit in den Bereich des potentiell Möglichen.²⁷³ Dabei war es aber gerade das nukleare Gleichgewicht der beiden Supermächte, das um 1965 schließlich zu einem gewissen Grad an Stabilität im „Kalten Krieg“ führte, hätte doch ein Angriff auf den Gegner die eigene Vernichtung zur Folge, was weder der Wunsch der USA noch der Sowjetunion sein konnte. „Mutual Assured Destruction“ – wechselseitig gesicherte Zerstörung – so bezeichnete man diese strategische Entwicklung in der Beziehung der beiden Kontrahenten des „Kalten Krieges“, die ironischerweise mit „MAD“ abgekürzt wurde.²⁷⁴ In den Jahren zuvor rückte die Welt allerdings mehrfach in die Nähe eines Atomkrieges. So gab es etwa in der Anfangsphase des Koreakrieges von Seiten der USA Überlegungen Atombomben einzusetzen.²⁷⁵ Doch wurde die nukleare Bedrohung niemals expliziter vor Augen geführt als in den dreizehn Tagen der „Kuba-Krise“ im Oktober 1962, in der eine direkte nukleare Konfrontation der beiden Supermächte nur knapp abgewendet werden konnte.²⁷⁶

²⁷² Vgl. Bernd Stöver, *Der Kalte Krieg*, S. 53f.

²⁷³ Vgl. Detlef Bald, *Hiroshima*, 6. August 1945, S. 144f u. 173.

²⁷⁴ Vgl. Jost Dülffer, *Europa im Ost-West-Konflikt 1945-1990*, S. 37.

²⁷⁵ Vgl. Rolf Steininger, *Der Kalte Krieg*, S. 106.

²⁷⁶ Unter Führung von Nikita Chruschtschow (1894-1971), dem damaligen Staatschef der UdSSR, hatte die Sowjetunion atomare Mittelstreckenraketen auf Kuba, also in unmittelbarer Nähe der USA, stationiert, was als direkter Angriff auf die USA interpretiert wurde. Dem ging im Sommer 1962 allerdings eine Stationierung amerikanischer Mittelstreckenraketen in der Türkei unter dem damaligen US-Präsidenten John F. Kennedy (1917-1963) voraus. Eine nukleare Eskalation konnte schließlich durch die beidseitige Zusicherung, die Raketen aus Kuba und der Türkei abzuziehen, verhindert werden. Vgl. Jost Dülffer, *Europa im Ost-West-Konflikt 1945-1990*, S. 36f.

Stellte die Atombombe nun eine wissenschaftlich-technologische Bedrohung des Menschen von „Außen“ dar, so kam es in den Jahren, die der Frankenstein-Zyklus der Hammer Film Productions umspannt, auch zu einer Reihe von Entwicklungen auf dem Gebiet der Humanwissenschaften, welche die menschliche Identität auf bisher unbekannte Weise auf die Probe stellten und damit gleichsam eine Bedrohung des „Inneren“ des Menschen bildeten. Zwischen 1946 und 1953 formulierten hauptsächlich anglo-amerikanische Wissenschaftler auf den sogenannten „Macy-Konferenzen“ in den USA etwa die Grundlagen der „Kybernetik“²⁷⁷ und schufen damit den Ausgangspunkt für eine humanwissenschaftliche Betrachtung des Menschen, die diesen „nicht mehr auf seine typologische oder individuelle Eigenart hin befragte, sondern als einen komplexen Funktionsmechanismus auffaßte, der sich nicht prinzipiell von Maschinen unterschied.“²⁷⁸ Eine Technisierung des Menschen also, mit der auch einherging, dass die Fähigkeit des Denkens als nicht mehr allein auf den Menschen beschränkt betrachtet wurde. Im diesem Sinne wagte man nach dem Zweiten Weltkrieg mehr und mehr den Schritt hin zu einem neuen Maschinentypus, „der nicht mehr nach klassisch-mechanischen Registern operierte und interpretierbar war [...], sondern statt dessen als informationsprozessierender Automat das etablierte kulturelle Bezugssystem sprengte.“²⁷⁹ Mehr noch eröffnete dies den Weg zu einer Verbindung von Mensch und Maschine, etwas was in Ansätzen bereits seit Jahrhunderten mit Gliedmaßen-Prothesen bewerkstelligt wurde, mit der erstmaligen Einpflanzung eines Herzschrittmachers im Oktober 1958 in einem Stockholmer Spital allerdings eine neue Qualität erreichte.²⁸⁰

Im Jahr 1953 gelang es dem britischen Forscher Francis Harry Compton Crick (1916-2004) zusammen mit dem Amerikaner James Dewey Watson (geb. 1928) die Struktur der DNA (Desoxyribonukleinsäure), des genetischen Erbmaterials, zu beschreiben. Die Entdeckung, dass diese in Form einer Doppelhelix – einer Art gedrehten „Strickleiter“ – angeordnet ist, war der entscheidende Schritt in Richtung einer Ent-

²⁷⁷ Den Begriff der „Kybernetik“ prägte der amerikanische Mathematiker Norbert Wiener (1894-1964) in seiner Schrift „Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine“ aus dem Jahr 1948. Vgl. Lars Bluma, Norbert Wiener und die Entstehung der Kybernetik im Zweiten Weltkrieg. Eine historische Fallstudie zur Verbindung von Wissenschaft, Technik und Gesellschaft, Münster 2005, S. 10.

²⁷⁸ Erich Hörl u. Michael Hager, Überlegungen zur kybernetischen Transformation des Humanen, in: dies., Die Transformation des Humanen. Beiträge zur Kulturgeschichte der Kybernetik, Frankfurt am Main 2008, S. 11. Damit ist die Kybernetik durchaus in eine Reihe mit den in Anmerkung 50 erläuterten materialistischen Ansichten des französischen Aufklärers Julien Offray de la Mettrie zu stellen.

²⁷⁹ Ebenda, S. 25.

²⁸⁰ Vgl. Michael Quante, Macht und Ohnmacht der Menschenbilder: Medizin zwischen Medien und Moral, in: Jutta Phillips-Krug u. Cecilia Hausheer, Hg., Frankensteins Kinder. Film und Medizin, Ostfildern-Ruit 1997, S. 152 und Dominik Groß u. Hans Joachim Winckelmann, Hg., Medizin im 20. Jahrhundert. Fortschritte und Grenzen der Heilkunst seit 1900, München 2008, S. 196.

schlüsselung des genetischen Codes, der in den 1960er Jahren schließlich vollständig vorlag. Im Verlauf der 1970er bildeten sich die Grundlagen der Gentechnik heraus, wobei der amerikanische Biochemiker Herbert W. Boyer (geb. 1936) erstmals ein fremdes Gen in einen Bakterienstamm einschleusen konnte um ein bestimmtes Hormon auf kostengünstige Weise zu produzieren. Auf Basis dieses Verfahrens war man im Jahr 1978 in der Lage menschliches Insulin durch gentechnisch umgeformte Bakterien zu gewinnen. Zeitgleich mit diesen zweifellos bahnbrechenden Entdeckungen tauchten jedoch auch bereits Befürchtungen hinsichtlich eines möglichen Eingriffs auf das menschliche Erbgut auf. Noch konnten zwar nur Bakterien gentechnisch manipuliert werden, doch wie lange würde es dauern bis dies auch mit der menschlichen DNA möglich sein wird?²⁸¹ Bezeichnenderweise zeigte das Titelblatt des deutschen Nachrichtenmagazins „Der Spiegel“ bereits im Jahr 1970 eine nackte Frau in einem Reagenzglas und betitelte dies mit „Biochemie: Der Mensch wird umgebaut“.²⁸²

Schließlich ist es die Transplantationsmedizin, die in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg die menschliche Identität herausforderte. Zwar versuchte man sich bereits um 1900 und teilweise schon früher an der Transplantation von Organen, doch konnten die ersten als erfolgreich zu benennenden Verpflanzungen erst in den Jahren nach 1945 verzeichnet werden. So gelangen in den 1950ern etwa die ersten Nierentransplantationen, wobei zu Beginn der 1960er Jahre auch bereits versucht wurde, Schimpansennieren auf Menschen zu übertragen. Diese Ansätze der sogenannten Xenotransplantation blieben allerdings (noch) erfolglos.²⁸³ Es war schließlich die erste Herztransplantation des Kapstadter Chirurgen Christiaan Barnard (1922-2001) im Dezember 1967, die die Aufmerksamkeit der breiten Öffentlichkeit auf die Transplantationsmedizin lenkte, ist es doch das Herz, das mehr als alle anderen Organe – vielleicht am ehesten noch mit Händen und Augen vergleichbar – als Sitz der Gefühle und Zentrum des Lebens symbolisch behaftet ist.²⁸⁴ Barnard entnahm das Herz von Denise Darvall, einem Verkehrsunfallopfer, und verpflanzte es in den damals vierundfünfzigjährigen Louis Washkansky, der allerdings bereits nach achtzehn Tagen mit dem fremden Herzen an einer Infektion

²⁸¹ Vgl. Dominik Groß u. Hans Joachim Winckelmann, Hg., *Medizin im 20. Jahrhundert*, S. 152-154.

²⁸² Vgl. Elisabeth Beck-Gernsheim, *Körperindustrie und Gentechnologie*, in: Richard van Dülmen, Hg., *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000*, Wien u.a. 1998, S. 583. Zur Entwicklung der Gentechnologie auch Heidi Schwarz, *Der Schöpfungsakt im Film im naturwissenschaftlichen Kontext*, S. 4f.

²⁸³ Vgl. Dominik Groß u. Hans Joachim Winckelmann, Hg., *Medizin im 20. Jahrhundert*, S. 49-52.

²⁸⁴ Vgl. Anna Bergmann, *Chimärenzeugungen: Prinzipien des Zerstückelns und Neuzusammensetzens in der Transplantationsmedizin*, in: Maria Wolf, Hg., *Optimierung und Zerstörung. Intertheoretische Analysen zum menschlich Lebendigen*, Innsbruck 2000, S. 144-146.

starb. Zum Zeitpunkt der Organentnahme war Darvall „hirntot“, eine neue Definition des Todes, die sich aus den Weiterentwicklungen in der Intensivmedizin in den 1950er und 1960er Jahren herausbildete und nicht mehr den Stillstand des Herzens, sondern das Erlöschen der Hirnfunktionen als Zeitpunkt des Ablebens festlegte.²⁸⁵ Im Anschluss an Barnards medial stark rezipierte Transplantation geriet die Hirntod-Definition in das öffentliche Bewusstsein und zog schließlich erste eindeutige Richtlinien zu deren Diagnose, etwa jene der Harvard University aus dem Jahr 1968, nach sich.²⁸⁶ Dabei zeigt sich im Hirntod-Konzept nun eine Sichtweise des Menschen, die dessen Bewusstsein, sein Wesen vollständig auf das Gehirn verlagert. „Seine ‚Person‘ gilt als erloschen, nachdem eine irreversible Schädigung seines Gehirns diagnostiziert worden ist.“²⁸⁷ Der Mensch als „Homo cereбрalis“ – dieses Modell offenbart sich hier auf eindringliche Weise.²⁸⁸

Schlussendlich darf die Transplantationsmedizin Anna Bergmann zufolge in die lange Tradition der Menschenversuche eingereiht werden, die den Tod oder die körperliche Schädigung eines Menschen zum Zwecke des medizinischen Fortschritts billigend in Kauf nehmen. Es wurde bereits in Kapitel 2.2 darauf hingewiesen, dass die frühen Anatomen ihre Untersuchungen zunächst an Hingerichteten durchführten und später auch nach den Körpern von sozial Niedriggestellten, etwa Waisen oder Insassinnen und Insassen von Armenhäusern, verlangten, ein Aspekt der sich durch die gesamte Geschichte der Leichensektionen und schließlich auch der Menschenversuche zieht. Es brauchte den Status des „Anderen“ oder „Fremden“, der vor allem von Randgruppen der Gesellschaft und Angehörigen fremder Kulturen oder Religionen erfüllt wurde, um die nötige Abgrenzung zum „Forschungsobjekt“ zu schaffen. Dass der Anatom damit und durch die erwähnten Leichendiebstähle bis hin zur Komplizenschaft mit Mördern in der breiten Bevölkerung negative Assoziationen wach rief, erscheint somit nicht weiter verwunderlich. Tatsächlich waren sogar Gleichsetzungen des Chirurgen mit dem Henker nicht unüblich. Bereits Andreas Vesalius galt als Leichenschänder und nahm durch seine Sektionen den Status des Henkers ein, berührte er doch die Körper von Hingerichteten mit seinen Händen und öffnete diese, was bisher nur dem Scharfrichter vorbehalten

²⁸⁵ Vgl. Dominik Groß u. Hans Joachim Winckelmann, Hg., *Medizin im 20. Jahrhundert*, S. 54f.

²⁸⁶ Vgl. Anna Bergmann, *Der entseelte Patient. Die moderne Medizin und der Tod*, Berlin 2004, S. 278-282.

²⁸⁷ Ebenda, S. 278.

²⁸⁸ Michael Hager verortet die Anfänge des „Homo cereбрalis“ allerdings bereits im 19. Jahrhundert. Vgl. Michael Hager, *Homo cereбрalis. Der Wandel vom Seelenorgan zum Gehirn*, Berlin 1997, S. 9-23.

ten war. Auf der anderen Seite musste der Henker aufgrund seiner Tätigkeit spezielle anatomische und medizinische Kenntnisse besitzen und war somit durchaus auch als Heiler angesehen.²⁸⁹

Zwar wurden auch einige der wesentlichen medizinischen Erkenntnisse des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts auf Basis von Menschenexperimenten gewonnen – Robert Koch (1843-1910), der 1882 den Tuberkelbazillus entdeckte, verursachte bei seinen Forschungen zur Heilung der Tuberkulose etwa den Tod einiger seiner Versuchspersonen –, eine gänzlich neue Ebene erreichten diese allerdings unter der Herrschaft der Nationalsozialisten. Trotz aller Grausamkeit (die sich jedoch nicht unbedingt von früheren Menschenexperimenten abhob) dienten auch die Versuche des Josef Mengele (1911-1979) und seiner Kollegen grundsätzlich einem wissenschaftlichen Zweck. Wurde der Tod des „Versuchsobjekts“ zuvor aber als notwendiges Übel für neue medizinische Erkenntnisse lediglich in Kauf genommen, so war er nun auch Ziel des Experiments und vom nationalsozialistischen Machtapparat im Hintergrund erwünscht und sogar auferlegt. Niemals wurde die Assoziation des Mediziners mit dem Henker wohl expliziter erfüllt als in den Menschenexperimenten der Nationalsozialisten.²⁹⁰ Letztendlich bedarf allerdings auch die Transplantationsmedizin – bei allen lebensverlängernden Erfolgen für jene die ein Organ erhalten haben – in der Mehrzahl der Fälle des (Hirn-)Todes eines Menschen, dessen Herzstillstand bei der Organentnahme erst künstlich herbeigeführt werden muss. Das Bild des „todbringenden“ Mediziners ist also auch hier nicht gänzlich fern.²⁹¹

Betrachtet man nun die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der Jahre, in die die Frankenstein-Reihe der Hammer Film Productions fällt, so können hier in der westlichen Gesellschaft wesentliche soziale Veränderungen verzeichnet werden. Die USA waren aus dem Zweiten Weltkrieg in wirtschaftlicher Hinsicht als eigentlich alleinige Sieger hervorgegangen. Etwa fünfundsiebzig Prozent des weltweit investierten Kapitals

²⁸⁹ Anna Bergmann sieht schließlich auch in der üblicherweise weißen Berufskleidung des Arztes die enge Verbindung zum Henker, der neben der roten auch eine weiße Robe trug, bestätigt und leitet das Wort „Patient“ (vom lateinischen „pati“ für leiden, ertragen) zudem aus dem Bereich der Folter ab. Vgl. Anna Bergmann, Menschenopfer und Heilsversprechen in der Geschichte der modernen Medizin, in: Maria Wolf, Hans Jörg Walter, Bernhard Rathmayr, Michaela Ralser u. Kornelia Hauser, Hg., Körper-Schmerz. Intertheoretische Zugänge, Innsbruck 1998, S. 176-185.

²⁹⁰ Vgl. Anna Bergmann, Der entseelte Patient, S. 245-268. Dies hielt allerdings nicht davon ab, dass die Erkenntnisse der nationalsozialistischen Mediziner später weiter genutzt wurden, beispielsweise auch in der amerikanischen Raumfahrt. Im Übrigen wurden die NS-Mediziner auch selbst teilweise im Rahmen der erwähnten „Operation Paperclip“ in die USA gebracht. Vgl. Tom Bower, The Paperclip Conspiracy, S. 1.

²⁹¹ Vgl. Anna Bergmann, Menschenopfer und Heilsversprechen in der Geschichte der modernen Medizin, S. 181.

und rund zwei Drittel der Industriekapazität befanden sich in den Vereinigten Staaten. Einem jährlichen Einkommen von etwa tausendfünfhundert Dollar standen nicht mehr als achthundert Dollar in den europäischen Ländern gegenüber.²⁹² Durch die Anlehnung an das amerikanische Wirtschaftssystem – der erwähnte Marshallplan im beginnenden „Kalten Krieg“ spielte dabei eine nicht unwesentliche Rolle – konnte sich Westeuropa aber innerhalb weniger Jahre aus der entbehrungsreichen Nachkriegszeit in eine Phase des enormen Wirtschaftswachstums und der „Vollbeschäftigung“ emporarbeiten.²⁹³ „The people have never had it so good“ – dieser Ausspruch des damaligen britischen Premierministers Harold Macmillan (1894-1986) aus dem Jahr 1957 scheint bezeichnend für den Beginn einer Zeit des bisher unbekannten Wohlstands und Massenkonsums nach amerikanischem Vorbild. Vormalige Luxusgüter wurden nun für breite Bevölkerungsgruppen erschwinglich. So besaß im Jahr 1957 in Großbritannien einer von acht Haushalten ein Auto und einen Gefrierschrank, 1959 war bereits in siebzig Prozent der Heime ein Fernseher zu finden.²⁹⁴

Als wesentliche Nutznießer dieser Entwicklung treten nun allerdings erstmals die Jugendlichen hervor. In den USA hatte sich bereits in den 1920er Jahren das Konzept des „Teenagers“ als eigene (Konsum-)Kultur der Jugendlichen herausgebildet, welches sich in den Jahren 1944/45 endgültig verfestigte.²⁹⁵ Mit dem neuen Wohlstand der 1950er wurden die Jugendlichen aber auch in Westeuropa langsam als Konsumentinnen und Konsumenten interessant, da sie durch den gesteigerten Arbeitskräftebedarf, von dem sie sehr stark profitierten, oder auch schlicht weil sie nun vermehrt Taschengeld erhielten, plötzlich finanzielle Mittel zur Verfügung hatten, die sie in überwiegendem Maße für Konsum- und Vergnügungsgüter ausgeben konnten. So fielen im Jahr 1957 in Großbritannien über vierzig Prozent der Schallplatten- und Plattenspieler- und etwa ein Viertel der Kinoumsätze auf Fünfzehn- bis Fünfundzwanzigjährige.²⁹⁶ Auf Basis des Konsums bildeten sich „Jugendkulturen“ heraus, die sich an der amerikanischen Lebensweise orientierten. Man sehnte sich nach der Zwanglosigkeit und Freiheit, die man mit dem „American way of life“ verband und sah vor allem in der Musik des Rock’n’Roll und seinen sexuellen Andeutungen ein erstes Ausbrechen aus den traditio-

²⁹² Vgl. Rolf Steininger, *Der Kalte Krieg*, S. 5.

²⁹³ Vgl. Axel Schildt, *Modernisierung und Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der fünfziger Jahre*, in: Werner Faulstich, Hg., *Die Kultur der fünfziger Jahre*, München 2002, S. 12.

²⁹⁴ Vgl. David Pirie, *Hammer*, o. S. [S. 4 von Kapitel 3: *The Background*].

²⁹⁵ Vgl. Jon Savage, *Teenage. Die Erfindung der Jugend (1875-1945)*, Frankfurt am Main 2008, S. 473f.

²⁹⁶ Vgl. Andreas Weigl, *Zur Konsumgeschichte von Kindern und Jugendlichen im 20. Jahrhundert*, in: Susanne Breuss u. Franz X. Eder, Hg., *Konsumieren in Österreich. 19. und 20. Jahrhundert*, Wien 2006 (Querschnitte 21), S. 174-176.

nellen Werten der Elterngeneration.²⁹⁷ Doch noch waren Keuschheit vor der Ehe, Heim und Familie höchstes Gut und wurden trotz aller Modernisierungstendenzen vehement verteidigt.²⁹⁸

Es war aber letztlich das neue Lebensgefühl der Jugend, das in den 1960er Jahren umfassende soziale Veränderungen und einen allgemeinen Wertewandel in der westlichen Gesellschaft nach sich zog. Die junge Generation rebellierte vor allem ab 1965 offen gegen die Zwänge der Eltern und formierte Protestbewegungen gegen die herrschende gesellschaftliche Ordnung, die im Jahr 1968 kulminierten. Kaum eine Dekade war „derart von Konflikt und Protest, von Widerspruch und Veränderungswillen gekennzeichnet gewesen wie die der sechziger Jahre.“²⁹⁹ Politischer Widerstand, wobei vor allem das Auftreten gegen das Verhalten der USA im Vietnamkrieg den gemeinsamen Nenner der verschiedenen nationalen Gruppierungen bildete,³⁰⁰ verband sich mit dem Entstehen von Bürgerrechtsbewegungen, die etwa die Interessen der afroamerikanischen Bevölkerung der USA oder auch der Emigrantinnen und Emigranten aus den Kolonien in Großbritannien – im Zuge des Wirtschaftswachstums der späten 1950er Jahre waren diese vermehrt ins „Mutterland“ gekommen – erstmals in breiterem Umfang an die Öffentlichkeit brachten.³⁰¹

Daneben trat eine Haltung hervor, die in Abgrenzung zu den bestehenden, starren Wertvorstellungen nach größtmöglicher Individualität und einer alternativen Lebensführung suchte. Wesentlicher Bestandteil hiervon war – neben Kleidung und Musik – das freie Ausleben der eigenen Sexualität außerhalb der moralischen Zwänge der Gesellschaft.³⁰² Tatsächlich war im Zuge der Protestbewegungen um 1965 eine „sexuelle Revolution“ in Gang gekommen, die „durch eine rasante Sexualisierung des öffentlichen Raums, durch einen noch nie dagewesenen medialen Sex-Boom und eine sexuelle Aufladung des gesellschaftskritischen Diskurses“³⁰³ bestimmt war. Die Einführung der „Anti-Baby-Pille“ machte es nun erstmals möglich ohne die Konsequenzen einer

²⁹⁷ Vgl. Werner Faulstich, Die neue Jugendkultur. Teenager und das Halbstarkenproblem, in: ders., Hg., Die Kultur der fünfziger Jahre, München 2003, S. 281f.

²⁹⁸ Vgl. Franz X. Eder, Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität, München 2002, S. 212-215.

²⁹⁹ Knut Hickethier, Protestkultur und alternative Lebensformen, in: Werner Faulstich, Hg., Die Kultur der sechziger Jahre, München 2003, S. 11.

³⁰⁰ Vgl. Ingrid Gilcher-Holtey, Die 68er Bewegung, Deutschland – Westeuropa – USA, München 2005, S. 35-49. Die USA waren im Jahr 1964 offen in den bestehenden Konflikt zwischen Nord- und Süd-vietnam eingetreten, da sie durch die drohende kommunistische Übernahme Südvietnams ihre Interessen in dieser Region gefährdet sahen. Ab 1965 folgten schwere militärische Bombardements. Vgl. Rolf Steininger, Der Kalte Krieg, S. 92-95.

³⁰¹ Vgl. Arthur Marwick, The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c.1958-c.1974, New York 1998, S. 230-239.

³⁰² Vgl. Knut Hickethier, Protestkultur und alternative Lebensformen, S. 24f.

³⁰³ Franz X. Eder, Kultur der Begierde, S. 217.

Schwangerschaft Sex zu haben, was die bestehenden Formen von Ehe und Familie – neben der beginnenden ökonomischen Unabhängigkeit der Frauen – entscheidend veränderte. Mehr noch bedeutete dies das Aufbrechen der althergebrachten Geschlechterrollen,³⁰⁴ ein Aspekt, der von den sich Ende der 1960er Jahre formierenden Frauenbewegungen schließlich weiter forciert wurde. Dies ist neben dem erstmaligen Hervortreten gesellschaftlicher Randgruppen – um 1970 bildeten sich etwa auch die ersten Homosexuellen-Initiativen – wohl eines der zentralen und auch bleibenden Ergebnisse der Bewegungen der 1960er Jahre, sollten doch auf politische Aufbrüche bereits in den 1980ern die konservativen Regierungen unter Ronald Reagan (1911-2004) in den USA und Margaret Thatcher (geb. 1925) in Großbritannien folgen:³⁰⁵ There was [...] no political revolution, no advent of the proletariat to power, no classless society [...], the sixties cultural revolution in effect established the enduring cultural values and social behaviour for the rest of the century.³⁰⁶

4.3. Analyse der Darstellung des Wissenschaftlers

4.3.1. Allgemeine Bemerkungen zur Repräsentation von Wissenschaft im Science-Fiction-Horrorfilm der ersten Nachkriegsjahrzehnte

„Das Verhältnis zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit ist problematisch, ambivalent, von Paradoxien und Mißtrauen geprägt.“³⁰⁷ Einerseits scheint es einen idealisierenden Glauben an die Wissenschaft als objektive Wahrheit und eine Vorstellung der Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler als unfehlbare und rastlose Arbeiterinnen und Arbeiter im Dienste der Forschung zu geben,³⁰⁸ andererseits wiederum herrschen Argwohn über deren Tun und Bedenken hinsichtlich gewisser Entwicklungen der Wissenschaft, die als Bedrohung empfunden werden, wie dies aktuell vor allem bei der Gentechnologie der Fall ist.³⁰⁹ Zur Mitte des 20. Jahrhunderts waren es nun die in Kapitel 4.2 beschriebenen Entwicklungen auf dem Gebiet der Humanwissenschaften und das

³⁰⁴ Vgl. Herrad Schenk, Die sexuelle Revolution, in: Richard van Dülmen, Hg., Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000, Wien u.a. 1998, S. 494-501.

³⁰⁵ Vgl. Arthur Marwick, The Sixties, S. 679-683, 725f u. 802-806.

³⁰⁶ Ebenda, S. 805f.

³⁰⁷ Christof Kalb u. Hazel Rosenstrauch, Public Understanding of Science. Einführung und Dokumentation, in: Gegenworte. Zeitschrift für den Disput über Wissen 3 (1999), S. 5.

³⁰⁸ Vgl. Désirée Gonzalo, Wissenschaftler oder Superman? Die Lücke zwischen Realität und Fiktion, in: Torsten Junge u. Dörthe Ohlhoff, Hg., Wahnsinnig genial. Der Mad Scientist Reader, Aschaffenburg 2004, S. 273.

³⁰⁹ Vgl. Christof Kalb u. Hazel Rosenstrauch, Public Understanding of Science, S. 5.

nukleare Wettrüsten der beiden Supermächte USA und UdSSR im „Kalten Krieg“, die in der Öffentlichkeit als Gefahr wahrgenommen wurden. Dies entspricht einer Haltung gegenüber Wissenschaft und Technik, die sich im Ersten Weltkrieg, dem ersten zur Gänze industrialisierten Krieg, und in den Jahren der „Great Depression“, in der viele Menschen ihre Arbeitsstellen aufgrund von maschinellen Entwicklungen verloren, umfassend abzeichnete,³¹⁰ aus den „Errungenschaften“ des Zweiten Weltkrieges heraus schließlich jedoch zur Gänze evident wurde.³¹¹

Während die sogenannte „Doomsday Clock“ ab 1947 etwa die Bedrohung der im Krieg entfesselten Atombombe vor Augen führte und je nach Wahrscheinlichkeitsgrad eines nuklearen Krieges immer wieder öffentlich vor oder zurück gestellt wurde, sah sich die westliche Gesellschaft auch Verhaltensregeln im Falle eines tatsächlichen Atomschlags – „Bert, die Schildkröte“ demonstrierte Kindern im Film „Duck and Cover“ aus dem Jahr 1951 etwa das Ducken unter die Schulbank, die Schutz bieten sollte – und besonders in den USA einer boomenden Industrie, die Privathäuser mit atomsicheren Schutzräumen ausstattete, gegenüber. Doch bemühte sich beispielsweise die amerikanische Regierung vor allem nach dem Ende des Koreakrieges, in dem die Eskalation zum Atomkrieg durchaus nicht fern war, um eine Betonung der Möglichkeiten einer friedlichen Nutzung der Atomenergie zum Wohle der Menschheit. Gemäß den Vorgaben dieses sogenannten „Atoms for peace“-Programms³¹² produzierte Walt Disney im Jahr 1957 etwa den Film „Our Friend the Atom“, der die konstruktiven Anwendungsbereiche der Atomenergie propagierte.³¹³ Etwa parallel dazu entstanden auch weitere Projekte zur umfassenden Popularisierung der Wissenschaft, die vor allem das Medium Fernsehen nutzten.³¹⁴ Tatsächlich trat ab den 1950er Jahren das Bild der Atomenergie als verheißungsvolle Zukunftsvision neben das der Bedrohung durch die Atombombe.³¹⁵ Der Glaube an die Wissenschaft war in der Öffentlichkeit nicht gänzlich gebrochen: „In the fifties, although nuclear energy emerges as one of the major fears of the

³¹⁰ Wie in Kapitel 3 erwähnt gilt es dies bei der Analyse der Frankenstein-Reihe von Universal mit zu bedenken. Vgl. James Marriott u. Kim Newman, Hg., Horror, S. 39.

³¹¹ Vgl. Georg Seeßlen, Mad Scientist, S. 47.

³¹² Vgl. Bernd Stöver, Der Kalte Krieg 1947-1991. Geschichte eines radikalen Zeitalters, München 2007, S. 195-214.

³¹³ Vgl. Georg Seeßlen, Mad Scientist, S. 47 und O. A., „Disneyland“ Our Friend the Atom (1957), in: The Internet Movie Database. <http://www.imdb.com/title/tt0151857/> (Zugriff: 7. April 2010).

³¹⁴ Vgl. Christof Kalb u. Hazel Rosenstrauch, Public Understanding of Science, S. 5. Zur Bedeutung von Lehrfilmen für die Herstellung und Popularisierung von wissenschaftlichem Wissen Ramón Reichert, Im Kino der Humanwissenschaften. Studien zur Medialisierung wissenschaftlichen Wissens, Bielefeld 2007.

³¹⁵ Vgl. Bernd Stöver, Der Kalte Krieg 1947-1991, S. 200.

century, science is also widely accepted as the pre-eminent form of modern knowledge.“³¹⁶

Die paradoxe Beziehung der Öffentlichkeit zur Wissenschaft spiegelt sich nun auch in der Populärkultur der ersten Nachkriegsjahrzehnte wider, wobei hier vor allem das Genre des Science-Fiction-Horrorfilms, das nach dem Zweiten Weltkrieg in der Tat vor allem in den USA und in Großbritannien einen regelrechten Boom erlebte, von Bedeutung ist.³¹⁷ Die Darstellung der Repräsentanten der Wissenschaft – des Wissenschaftlers und weniger der Wissenschaftlerin, weshalb im Folgenden zunächst nur die männliche Form gebraucht werden wird – reicht dabei gemäß einer grundlegenden Untersuchung von Marcel C. LaFollette vom Zauberer über den Experten, den Schöpfer oder Zerstörer bis hin zum Helden.³¹⁸ Für unsere Zwecke ist allerdings die Unterteilung in den heroischen oder schlicht guten Wissenschaftler und den bösen, verrückten Wissenschaftler, den „Mad Scientist“, ausreichend. Ohne Wertzuschreibung zeichnet sich die Figur des Wissenschaftlers im Allgemeinen zunächst durch seinen hohen Intellekt, gern durch eine Brille symbolisiert, eine gewisse Exzentrik, den Drang nach Wissensvermehrung und die Aufopferung für seine Forschungen aus. Doch stellt der gute Wissenschaftler dies in den Dienst des Allgemeinwohls, zeigt Verantwortung für sein Tun³¹⁹ und sucht auch ein „Arrangement mit anderen Sinn-Systemen [...]“.“³²⁰

Tatsächlich erscheint der gute Wissenschaftler in den Science-Fiction-Horrorfilmen der 1950er Jahre besonders häufig und fungiert hier in Repräsentation einer positiven, verheißungsvollen Wissenschaft als der Retter in der Not, wie dies etwa auch in den beiden Produktionen „The War of the Worlds“ (USA 1953, Regie: Byron Haskin) und „Them!“ (USA 1954, Regie: Gordon Douglas), wo der Myrmekologe Harold Medford die Bevölkerung vor radioaktiv mutierten Riesenameisen bewahrt, der Fall ist. Doch ist es der Mad Scientist als Repräsentant einer bedrohlichen Wissenschaft, der zur Ikone der Populärkultur wurde. Sein Drang nach Wissen, dem er sich in Isolation von seinen Mitmenschen hingibt, ist nicht für das Allgemeinwohl bestimmt, sondern geschieht aus Gründen der reinen Selbstbestätigung. Er giert nach Macht – und das nicht

³¹⁶ Andrew Tudor, *Monsters and Mad Scientists*, S. 156.

³¹⁷ Vgl. ebenda, S. 39f.

³¹⁸ Vgl. Torsten Junge u. Dörthe Ohlhoff, In den Steinbrüchen von Dr. Moreau, S. 8. Roslynn D. Haynes nennt in ihrer Studie aus dem Jahr 1994 schließlich sogar sechs Formen der populären Repräsentation von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern: den Alchemisten, den dummen Virtuosen, den gefühllosen Wissenschaftler, den heroischen Abenteurer, den hilflosen Wissenschaftler und den Wissenschaftler als Idealisten. Vgl. Roslynn D. Haynes, *From Faust to Strangelove*, S. 3f.

³¹⁹ Vgl. Brigitte Frizzoni, *Der Mad Scientist im amerikanischen Science-Fiction-Film*, S. 25 u. 31f.

³²⁰ Georg Seeßlen, *Mad Scientist*, S. 45.

nur in wissenschaftlichem Sinne – und geht zum Erreichen seiner Ziele buchstäblich über Leichen. Dabei sind seine Forschungen einzig von Rationalität und damit von Gefühlskälte bestimmt, deren Resultat allerdings zumeist monströse Formen annimmt und zur Katastrophe für ihn und andere mutiert. Victor Frankenstein hat sich seit dem erstmaligen Erscheinen des Romans von Mary Shelley im Jahr 1818 wie erwähnt in vielerlei Hinsicht als Prototyp des Mad Scientist in unseren Köpfen verankert, doch sind in ihm die in Kapitel 2.2 angeführten älteren Vorstellungen der geheimnisumwobenen, blasphemischen Alchemisten und des teuflischen Faust aufgegriffen, Bilder, die bei jeder Darstellung eines verrückten Wissenschaftlers eine Rolle spielen.³²¹ Allerdings soll an dieser Stelle auf die Ambivalenz der Figur des Mad Scientist hingewiesen werden, versucht dieser doch – aus welchen Gründen und mit welchen Methoden auch immer – ebenso die bestehenden Wissenssysteme einer engstirnigen und ignoranten Gesellschaft zu sprengen: Der Mad Scientist ist „both a rebel against society and ruler of his hideous progeny [...]“.³²²

Im Science-Fiction-Horrorfilm der ersten Nachkriegsjahrzehnte waren positive und negative Wissenschaftsbilder in etwa gleich vertreten.³²³ Angesichts der nuklearen Bedrohung durch den „Kalten Krieg“ äußerte sich die verrückte Wissenschaft aber neben klassischen Mad Scientists wie etwa dem Atomphysiker Dr. Arthur Carrington aus „The Thing from Another World“ (USA 1951, Regie: Christian Nyby)³²⁴ auch in den Gefahren einer überlegenen (kommunistischen) Wissenschaft von außerirdischen Invasoren. Besonders häufig traten zudem radioaktiv mutierte Monster auf,³²⁵ die jedoch wie im Falle des bereits erwähnten „Them!“ und etwa auch in „Gojira“ („Godzilla“, J 1954, Regie: Ishirô Honda), in dem amerikanische Atombombentests ein dinosaurierartiges Monster erwecken, nicht unbedingt als direkte Folge des Handelns eines Mad Scientist, sondern eher als unbeabsichtigtes Resultat wissenschaftlicher Forschungen entstehen. Freilich war es schließlich zumeist der erwähnte gute Wissenschaftler, der den Kampf gegen die Bestien aufnahm.³²⁶

Aus den bisherigen Erläuterungen lässt sich bereits schließen, dass Mad Science im Film vor allem mit den Naturwissenschaften verbunden ist, uneinholbar angeführt

³²¹ Vgl. Brigitte Frizzoni, Der Mad Scientist im amerikanischen Science-Fiction-Film, S. 26-36.

³²² Kim Newman, Hg., The BFI Companion to Horror, S. 208.

³²³ Vgl. Georg Seeßlen, Mad Scientist, S. 47.

³²⁴ Vgl. Sidney Perkowitz, Hollywood Science. Movies, Science, and the End of the World, New York 2007, S. 176-178.

³²⁵ Vgl. Georg Seeßlen, Mad Scientist, S. 47.

³²⁶ Vgl. Andrew Tudor, Monsters and Mad Scientists, S. 145-147. „Godzilla“ muss im Rahmen des japanischen Traumas der Atombombenabwürfe auf Hiroshima und Nagasaki betrachtet werden.

wird das „Fach“ der verrückten Wissenschaft allerdings vom Mediziner. (Nur Psychologen und Psychiater erfahren annähernd gleiche filmische Beachtung,³²⁷ wiewohl diese erst ab den 1980ern besonders stark als Mad Scientists vertreten sind.) Natürlich gibt es die romantische Vorstellung des um das Leben seiner Patientinnen und Patienten kämpfenden Arztes (die selbstverständlich auch im Film zur Genüge vorfindbar ist), doch ist es die in den vorangegangenen Kapiteln beschriebene enge Verbindung des Mediziners mit dem Tod, die uns bei dem Gedanken diesem ausgeliefert zu sein erschauern lässt. Einen Höhepunkt des Bildes einer todbringenden und menschenverachtenden Medizin stellen im kollektiven Gedächtnis der westlichen Welt schließlich die Humanexperimente der Nationalsozialisten dar, wiewohl derartige Versuche auch nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges keineswegs der Vergangenheit angehörten. Tatsächlich wimmelt es in den Science-Fiction-Horrorfilmen der ersten Nachkriegsjahrzehnte nun von autoritär-sadistischen Medizinerinnen, die absonderliche Experimente an ihren wehrlosen Patientinnen und Patienten vornehmen. Entsprechend der sich abzeichnenden humanwissenschaftlichen Entwicklungen jener Jahre transplantieren diese die Gesichter junger Mädchen („Les Yeux Sans Visage“, F/I 1960, Regie: Georges Franju), versuchen den Kopf ihrer verunfallten Verlobten auf einen neuen Körper zu verpflanzen („The Brain That Wouldn’t Die“, USA 1960, Regie: Joseph Green)³²⁸ oder schaffen mit der kybernetischen Vereinigung eines menschlichen Gehirns mit einem Roboter – wie so oft – ein Monster („The Colossus of New York“, USA 1958, Regie: Eugène Lourié).³²⁹ Schließlich beginnen sie auch mit den menschlichen Genen zu experimentieren und verbinden diese wie im Falle von Dr. Moreau – ein weiterer prototypischer Mad Scientist, der die Populärkultur allerdings nicht im gleichen Ausmaß wie Victor Frankenstein durchdrang – mit tierischer DNA („The Island of Dr. Moreau“, USA 1977, Regie: Don Taylor)³³⁰ oder kreieren in Repräsentation von NS-Arzt Josef Mengele persönlich gar ein genetisch identes, neues Geschlecht von kleinen Adolf Hitlers („The Boys from Brazil“, USA/GB 1978, Regie: Franklin J. Schaffner). Dass wie in der Frankenstein-Variation „Frankenstein 1970“ (USA 1958, Regie: Howard W. Koch) – anders als Mengele in „The Boys from Brazil“ erscheint ein Nachfahre Frankensteins hier als Opfer der Nati-

³²⁷ Vgl. Torsten Junge u. Dörthe Ohlhoff, In den Steinbrüchen von Dr. Moreau, S. 21.

³²⁸ Vgl. David J. Skal, *Screams of Reason. Mad Science and modern Culture*, New York u.a. 1998, S. 230-245 u. 254f.

³²⁹ Vgl. Matthias Kettner, „Frankenstein“. Über das Unheimliche im Lauf der Zeit, S. 282.

³³⁰ Vgl. O. A., *The Island of Dr. Moreau* (1977), in: *The Internet Movie Database*. <http://www.imdb.com/title/tt0076210/> (Zugriff: 7. April 2010).

onalsozialisten – für die medizinischen Experimente häufig die Kraft der Atomenergie genutzt wird, darf im atomaren Zeitalter vorausgesetzt werden.³³¹

Dabei sind es zumeist die Frauen an denen geschnitten, operiert und transplantiert wird, oder die man wie in „Womaneater“ (GB 1958, Regie: Charles Saunders) gar an eine fleischfressende Pflanze verfüttert um ein Elixier zu gewinnen, das Tote wieder auferstehen lässt.³³² Selbst wenn Frauen nicht die direkten Opfer des Mad Scientist sind und von diesem sogar vordergründig gemieden werden, zielen seine Experimente – auch hier ist Victor Frankenstein als Prototyp zu nennen – doch auch häufig auf die Aneignung der Gebärfähigkeit der Frauen ab, was einer indirekten Auslöschung des Weiblichen gleichkommt.³³³ Frauen als Repräsentantinnen der Wissenschaft sind im Science-Fiction-Horrorfilm der ersten Nachkriegsjahrzehnte hingegen selten anzutreffen, und wenn, scheinen sie eher in der Funktion von kaffeekochenden Assistentinnen mit einem hübschen Gesicht als in einer aktiven Rolle – als Beispiel kann hier die Myrmekologin Pat Medford genannt werden, die in „Them!“ an der Seite ihres Vaters für das Wohl der Allgemeinheit kämpft – aufzutauchen. Erkennbar ist allerdings der Hang Wissenschaftlerinnen einer guten, heldenhaften Wissenschaft zuzuordnen. Weibliche Mad Scientists vom Kaliber einer Maria Frankenstein aus „Jesse James meets Frankenstein’s Daughter“ (USA 1965, Regie: William Beaudine) bilden eine deutliche Ausnahme.³³⁴ Sidney Perkowitz verzeichnet erst für die 1990er Jahre ein zunehmendes Auftreten von starken Frauenfiguren als Wissenschaftlerinnen, nach wie vor allerdings vor allem auf der Seite des Guten.³³⁵

Noch ein Wort soll an dieser Stelle bezüglich der vermehrt feststellbaren deutschen oder deutschsprachigen Herkunft vieler Mad Scientists verloren werden. Wie beschrieben wurde erweckte Victor Frankenstein – ein Schweizer – seine Kreatur bereits in Mary Shelleys Roman „Frankenstein; or, The modern Prometheus“ in Deutschland zum Leben, ein Umstand, der auf die zu Shelleys Lebzeiten verbreiteten Vorstellungen eines sagemumwobenen und unheimlichen Deutschlands zurückgeht und an den durch die deutsch(sprachig)e Herkunft der Frankenstein-Figuren in den filmischen Adaptionen des Stoffes zumeist in irgendeiner Form angeknüpft wird. Dies verbindet sich nun mit den Mad Scientists aus dem expressionistischen deutschen Kino – Dr. Ca-

³³¹ Vgl. David J. Skal, *Screams of Reason*, S. 240-242.

³³² Vgl. Martin Osterland, *Gesellschaftsbilder in Filmen. Eine soziologische Untersuchung des Filmangebots der Jahre 1949 bis 1964*, Stuttgart 1970, S. 125.

³³³ Vgl. James Marriott u. Kim Newman, Hg., *Horror*, S. 39.

³³⁴ Vgl. Brigitte Frizzoni, *Der Mad Scientist im amerikanischen Science-Fiction-Film*, S. 31.

³³⁵ Vgl. Sidney Perkowitz, *Hollywood Science*, S. 186f.

ligari aus „Das Kabinett des Dr. Caligari“ (D 1920, Regie: Robert Wiene) und Rotwang aus „Metropolis“ (D 1926, Regie: Fritz Lang) –, die für das Bild des verrückten Wissenschaftlers im Film (und wie erwähnt wiederum auch für die Universal-Adaptionen des Frankenstein-Themas) von maßgebendem Einfluss waren. Doch schließlich sind es wohl auch reale Figuren wie Josef Mengele, Wernher von Braun und andere NS-Wissenschaftler, die das Stereotyp des deutsch(sprachig)en Mad Scientist nach dem Zweiten Weltkrieg prägten, ein Bild, das Stanley Kubrick im Jahr 1964 unübertrefflich in der titelgebenden Figur von „Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb“ verewigte.³³⁶

Betrachtet man nun abschließend den Erfolg des Science-Fiction-Horrorgenres in den ersten Nachkriegsjahrzehnten, so ist es kaum verwunderlich, dass sich auch Hammer, ein Unternehmen, das sich in seiner Geschichte nie durch außerordentliche Risikobereitschaft auszeichnete, ab den 1950er Jahren auf die Produktion entsprechender Filme einließ und vor allem mit „The Quatermass Xperiment“ (GB 1955, Regie: Val Guest) große Erfolge feiern konnte. Dass angesichts der zahlreichen verrückten Wissenschaftler, die im Kino jener Jahre anzutreffen waren, schließlich der Entschluss fiel auch den klassischen Mad Scientist Victor Frankenstein im Jahr 1957 mit „The Curse of Frankenstein“ wiederzubeleben – eine Idee, auf die nach 1945 vor Hammer allerdings kein anderes Produktionsunternehmen kam – erscheint vor diesem Hintergrund nur konsequent.

4.3.2. „The Curse of Frankenstein“ (1957)³³⁷

„The Curse of Frankenstein“ feierte am 2. Mai 1957 in London Premiere und entwickelte sich binnen weniger Wochen zu einem internationalen Erfolg. Es wurde bereits in Kapitel 4.1.2 darauf hingewiesen, dass dieser Film nicht nur das begründete was noch heute unter dem Namen „Hammer-Horror“ berühmt-berüchtigt ist, sondern das Genre des Horrorfilms an sich revolutionierte. Im detailreich wiedergegebenen Ambiente des viktorianischen Zeitalters zeigte „The Curse of Frankenstein“ Sexualität und Gewalt in für damalige Verhältnisse expliziter Weise und führte das Grauen abgetrennter Hände,

³³⁶ Vgl. Dennis F. Mahoney, From Caligari to Strangelove. The German as (Mad) Scientist in Film and Literature, in: Marianne Henn u. Christoph Lorey, Hg., Analogon Rationis. Festschrift für Gerwin Marahrens zum 65. Geburtstag, Edmonton 1994, S. 419-429.

³³⁷ Für die Analyse von „The Curse of Frankenstein“ wurde auf folgende Version zurückgegriffen: The Curse of Frankenstein, Regie: Terence Fisher, Drehbuch: Jimmy Sangster, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1957. Fassung: DVD-Video, Warner Home Video 2004, 80 min.

Augen und Gehirne mit allen Einzelheiten erstmals in den Farben von Eastmancolor gezielt vor Augen,³³⁸ wenngleich es in der nachfolgenden Detailanalyse zu zeigen gilt, dass vieles nach wie vor auch außerhalb des im Film sichtbaren Bereichs von Statten ging und somit der Phantasie der Zuschauerinnen und Zuschauer überlassen blieb. Dennoch zielte „The Curse of Frankenstein“ bewusst darauf ab, das Publikum in einen Zustand des Schocks zu versetzen und brach durch seine an die Tradition des „Grand Guignol“ erinnernde „realistische“ Darstellungsweise mit den Vorgängerproduktionen von Universal, die sich an das expressionistische deutsche Kino anlehnten.³³⁹ Dass Fisher besonders grauenhafte Szenen, etwa die Ermordung des Hausmädchens Justine durch die Hand von Frankensteins Kreatur, dabei allerdings auch immer wieder durch einen abrupten Schnitt der heimeligen Atmosphäre eines viktorianischen Herrenhauses – gedreht wurde in den Bray Studios – entgegenstellte, unterstreicht einen gewissen Hang zu einem morbiden Humor, der uns auch in den Ausführungen zu den Nachfolgeproduktionen der Frankenstein-Reihe von Hammer begleiten wird.³⁴⁰

Wenn auch brancheninterne Fachzeitschriften „The Curse of Frankenstein“ wie beschrieben durchaus wohlgesonnen gegenüberstanden, so waren es doch eben jene neuen Effekte des Grauens, die in den Kritiken von Tages- oder Wochenzeitungen aufgegriffen und zumeist verurteilt wurden. Neben den in Kapitel 4.1.2 angeführten Rezensionen kommt etwa die Filmkritikerin C.A. Lejeune in „The Observer“ zu folgendem Schluss: „Without any hesitation I should rank The Curse of Frankenstein (Warner Theatre) among the half-dozen most repulsive films I have encountered in the course of some 10.000 miles of film reviewing.“³⁴¹ Es scheint an dieser Stelle nochmals erwähnenswert zu sein, dass „The Curse of Frankenstein“ ursprünglich als Schwarz-Weiß-Film geplant war und auf einem Drehbuch des amerikanischen Autors Milton Subotsky basieren sollte, welches durch seine allzu auffälligen Parallelen zur Frankenstein-Reihe von Universal – das Produktionsunternehmen pochte vor allem auf die Einhaltung seines Copyrights auf die von Jack Pierce gestaltete Maske von Frankensteins Kreatur – allerdings nicht verwirklicht werden konnte. Schließlich wurde „The Curse of Frankenstein“ anhand eines Drehbuchs von Jimmy Sangster inszeniert, wobei – wie zu zeigen sein wird – eine inhaltliche Beeinflussung durch die Universal-Klassiker dennoch nicht

³³⁸ Vgl. Denis Meikle, *A History of Horrors*, S. 46-48.

³³⁹ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 101.

³⁴⁰ Vgl. Mark A. Miller, Christopher Lee and Peter Cushing and Horror Cinema, S. 66.

³⁴¹ C.A. Lejeune, *Dripping Candles*, in: David Pirie, Hammer, o. S. [S. 3 von Item 46: Reviews of The Curse of Frankenstein im Anhang zu Kapitel 4: The Response].

abzustreiten ist.³⁴² Für die Kameraarbeit zeichnete Jack Asher, für den Schnitt James Needs, für das Setdesign Bernard Robinson und für die Musik James Bernard verantwortlich, ein Team, das zusammen mit Regisseur Terence Fisher nicht nur „The Curse of Frankenstein“, sondern damit auch den „Hammer-Horror“ prägen sollte. Zudem kam es zur ersten Zusammenarbeit von Peter Cushing und Christopher Lee in den Rollen von Baron Victor Frankenstein und dessen Kreatur. Beide entwickelten sich in weiterer Folge zu den führenden Schauspielern von Hammer und zu internationalen Stars des Horrorfilmgenres, wiewohl Lee beginnend mit der ersten Verfilmung des Dracula-Mythos „Dracula“ (GB 1958, Regie: Terence Fisher) vor allem mit seiner Rolle als blutsaugender Graf verbunden ist.³⁴³

„More than a hundred years ago, in a mountain village in Switzerland, lived a man whose strange experiments with the dead have since become legend. The legend is still told with horror the world over....It is the legend of... The Curse of Frankenstein.“ (0:00:06-0:00:35) Mit diesen Worten führt uns Hammer in die Geschichte von Victor Frankenstein und seiner aus Leichenteilen geformten Kreatur ein. Wir treffen den Baron – auf seine Hinrichtung wartend – zu Beginn des Films im Gefängnis an. In einer Rückblende erzählt er einem Priester die Umstände der Erschaffung seines Wesens: Nachdem Victors Vater und schließlich auch seine Mutter früh verstarben, übernimmt er bereits im Jugendalter das Anwesen der Familie Frankenstein. Von Kindheit an wissbegierig stellt er einen Hauslehrer – Paul Krempe – an, der sich von einem väterlichen Mentor innerhalb weniger Jahre zum ebenbürtigen Partner und schließlich sogar zu Frankenstein's Assistenten bei dessen Forschungen nach den Geheimnissen des Lebens entwickelt. Tatsächlich gelingt es den beiden einem toten Hund wieder Atem einzuhauchen, was den Baron dazu veranlasst diese Erkenntnisse für die Schaffung eines künstlichen Menschen aus den Körpern Verstorbener zu nutzen. Perfekt von Gestalt solle dieses Wesen sein und zudem mit dem Händen eines Künstlers und dem Gehirn eines Genies versehen werden. In der Nacht schneidet Frankenstein mit Krempe's Unterstützung einen Hingerichteten von einem Galgen außerhalb des Dorfes und besorgt sich in weiterer Folge in Leichenhäusern Hände und Augen für sein Geschöpf. Schließlich bedarf es nur noch eines Gehirns, wofür der Baron das des greisen Professors Bernstein auserwählt. Nach einem gemeinsamen Abendessen in seinem Anwesen stößt er diesen – einen Unfall vortäuschend – von der Treppe und entfernt nach dessen Beisetzung das Gehirn aus

³⁴² Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 102f.

³⁴³ Vgl. Jonathan Rigby, *English Gothic*, S. 43.

dem Körper. Dabei kommt es jedoch zum Kampf mit Krempe, der wachsenden Unmut über Frankensteins Experimente zeigt, wobei Bernsteins Gehirn unbeabsichtigterweise schwer beschädigt wird. Dennoch gelingt es Victor sein Wesen in einer gewittrigen Nacht zum Leben zu erwecken. Doch wendet sich dieses – abscheulich von Gestalt und unfähig sich zu artikulieren – sofort gegen seinen Schöpfer und flieht in die Wälder, wo es einen alten, blinden Mann und dessen Enkel tötet. Krempe schafft es schließlich das Geschöpf zu erschießen, womit der endgültige Bruch mit seinem früheren Schüler und Weggefährten vollzogen ist. Frankenstein erweckt sein Wesen in weiterer Folge aber erneut zum Leben und lässt es sein Hausmädchen Justine ermorden, da die junge Frau vorgibt ein Kind von ihm zu erwarten und droht dieses seiner Cousine Elizabeth, welche ihm bereits im Kindesalter als Ehefrau versprochen wurde, zu verraten. Am Vorabend der Hochzeit des Paares gerät jedoch auch Elizabeth in die Fänge des Geschöpfes. Trifft ein von Frankenstein zu ihrer Rettung abgefeuerter Schuss zunächst seine Verlobte, so gelingt es ihm schließlich die Kreatur mit einer Öllampe in Brand zu setzen, worauf dieses in ein Säurebad und damit in die sichere Vernichtung fällt. Damit beendet der Baron seine Erzählungen, hoffend, dass der Priester ihm Glauben schenkt und ihn damit vor der Hinrichtung bewahrt. Weder dieser, noch Krempe, der ihm zusammen mit der wieder gesunden Elizabeth – Frankensteins früherer Mentor wies für diese seit deren erster Begegnung ein besonderes Engagement auf – einen Besuch abstattet, können oder wollen ihn aber vor seinem letzten Gang zur Guillotine bewahren.

Betrachtet man „The Curse of Frankenstein“ nun im Detail, so soll zunächst festgehalten werden, dass die Rahmenstruktur des zugrundeliegenden Romans „Frankenstein; or, The modern Prometheus“ anders als in den meisten anderen filmischen Umsetzungen des Mythos durch die Einbettung der Ereignisse um die Erschaffung von Frankensteins Kreatur in dessen Bericht an einen Priester grundsätzlich beibehalten wurde (0:01:45-0:05:39).³⁴⁴ Die Figuren – so sie übernommen wurden – erfahren jedoch wesentliche Veränderungen. Paul Krempe etwa, im Roman ein unteretzter Professor an der Universität von Ingolstadt, der Frankensteins Interesse für die Alchemie verurteilt, ist zunächst als dessen Mentor tätig, übernimmt in weiterer Folge eine Rolle, die jener von Henry Clerval entspricht³⁴⁵ und entwickelt sich schließlich zu Frankensteins (wenngleich eher passivem) Gegenspieler, worüber in den weiteren Ausführun-

³⁴⁴ Vgl. Hans Jörg Marsilius, *Frankenstein – eine kommentierte Filmographie*, S. 228.

³⁴⁵ Vgl. O. A., Pressemappe zur Hammer-Reihe von „Kino unter Sternen“ des Jahres 2002, in: Presstextarchiv Kino unter Sternen 2002.
<http://www.kinountersternen.at/presse2.html> (Zugriff: 10. Mai 2010), S. 9.

gen noch zu sprechen sein wird.³⁴⁶ Vor allem ist es aber die Figur des Victor Frankenstein selbst, die im Vergleich zu „Frankenstein; or, The modern Prometheus“ und auch früheren Verfilmungen eine grundlegend veränderte Charakterzeichnung erfährt. Kaum etwas erinnert an den romantischen, mit seiner Schuld ringenden Forscher aus Mary Shelleys literarischer Vorlage³⁴⁷ und auch mit der Figur des gefühlsbeladenen Henry Frankenstein aus den ersten beiden Produktionen der Universal-Reihe weist er wenig Gemeinsames auf.³⁴⁸ Zwar scheint ihm zu Beginn des Films ein gewisser Idealismus nicht fremd zu sein, ein – wenn auch arroganter und selbstbezogener – Rebell für den wissenschaftlichen Fortschritt, der sich in seinem prometheischen Streben nach dem Ursprung des Lebens nicht nur an die Grenzen des Wissens, sondern über diese hinaus begeben möchte (0:08:44-0:13:07).³⁴⁹ Doch führt ihn sein Drang nach Erkenntnisgewinn, der – völlig von rationalem Intellekt bestimmt – nicht dem Wohle der Menschheit, sondern einzig seinen eigenen, selbstbezogenen Interessen Folge leistet, mehr und mehr zu absoluter Skrupellosigkeit und lässt ihn für das Erreichen seiner Ziele schließlich sogar ohne jegliche Bedenken morden (0:32:24-0:37:07).³⁵⁰ Dabei ist der Baron – ein Adelstitel, welchen Frankenstein bereits in der Universal-Reihe, nicht aber in der Romanvorlage trägt – in der Lage sich sowohl in eleganten, viktorianischen Gesellschaften, als auch in Leichenhäuser, Grabkammern und vor allem in seinem Labor voller geheimnisvoller Flüssigkeiten und elektrischer Apparaturen (etwa einer sogenannten Influenzmaschine (0:09:35-0:10:21)) mühelos und souverän zu bewegen (0:37:10-0:39:11).³⁵¹ Frankenstein erscheint damit als ein sadistisch-autoritärer Aristokrat und Dandy „in the direct Byronic tradition“,³⁵² der allerdings nicht davor zurückschreckt, seine elegante Kleidung bei seinen Operationen mit Blut zu beflecken (0:17:26-0:17:58) – Blut, das erstmals in den Farben von Eastmancolor erstrahlt, welche in den roten Lippen der Frauen, roter Kleidung und in roten Laborflüssigkeiten leitmotivisch immer dann besonders intensiv leuchten, wenn nahes Unheil droht.³⁵³

Einen neuen Menschen (Christopher Lee) möchte er erschaffen, „a man with perfect physique, hands of an artist, and a matured brain of a genius“ (0:14:54-0:14:58), um sich selbst in diesem zu reproduzieren und der eigenen Sterblichkeit damit Herr zu

³⁴⁶ Vgl. Peter Hutchings, Terence Fisher, S. 87.

³⁴⁷ Vgl. David Pirie, *A Heritage of Horror*, S. 69f.

³⁴⁸ Vgl. Peter Hutchings, *Hammer and beyond*, S. 104.

³⁴⁹ Vgl. Andrew Tudor, *Monsters and Mad Scientists*, S. 142.

³⁵⁰ Vgl. Almut Oetjen, *Hammer-Horror*, S. 36.

³⁵¹ Vgl. David Pirie, *A Heritage of Horror*, S. 71f.

³⁵² Ebenda, S. 70.

³⁵³ Vgl. Denis Meikle, *A History of Horrors*, S. 47f.

werden. Doch wie bereits in James Whales „Frankenstein“ muss er ein defektes Gehirn in den aus Leichenteilen zusammengefügt Körper setzen³⁵⁴ (mit Ausnahme des im Close-Up präsentierten Gehirns in einem Glasgefäß verbleibt dessen Transfer in den Leib dabei gänzlich im Off), was nach Frankensteins Überzeugung nur zu einem äußerlich wie innerlich degenerierten Geschöpf führen kann (0:39:10-0:42:14). Tatsächlich erweist sich dieses als abscheulich von Gestalt, wenngleich es mit seinem schwarzen, strähnigen Haar und der fahlen, gelblich vernarbten Haut durchaus den Anmerkungen in Mary Shelleys zugrundeliegendem Roman entspricht.³⁵⁵ Dass uns die Entstellungen des Wesens dabei unmittelbar nach seiner Belebung in einem mit Flüssigkeit gefüllten gläsernen Sarkophag – das nahe Unheil bereits durch den dominierend ins Bild gerückten, tiefroten Mantel von Paul Krempe angekündigt – mittels eines schnellen Zooms auf sein Gesicht jedoch nochmals eindringlicher präsentiert werden, unterstreicht den beschriebenen neuen Einsatz von Schockeffekten, welche der sonst überwiegend statische Stil von „The Curse of Frankenstein“ zusätzlich verstärkt (0:42:15-0:47:55).³⁵⁶ Weder der Sprache noch zu mehr menschlichen Empfindungen als Leid fähig greift die Kreatur nicht nur ihren Schöpfer selbst unmittelbar nach deren erstem Zusammentreffen an (0:48:00-0:48:32), sondern tötet nach ihrer Flucht aus dem Labor auch einen alten, blinden Mann und dessen Enkel, wobei das drohende Unglück neuerlich durch die Farbe Rot, in diesem Falle in Manifestation einer verschütteten Laborflüssigkeit, vorweggenommen wird (0:49:39-0:54:28). Damit findet sich die beschriebene ambivalente Charakterisierung von Frankensteins Geschöpf in Mary Shelleys zugrundeliegendem Roman, aber auch jene der Kreatur in den Produktionen von Universal deutlich reduziert vor.³⁵⁷ In der Tat ergänzt die Grausamkeit des Wesens in „The Curse of Frankenstein“ den skrupellosen und gefühlsarmen Charakter des Barons. Seine Schöpfung erweist sich als Erweiterung seiner Selbst, als Doppelgänger und Verkörperung der dunkelsten Seiten seiner Seele,³⁵⁸ von welchen er anders als im Roman jedoch nicht abgestoßen, son-

³⁵⁴ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 104 u. 108.

³⁵⁵ Vgl. David Pirie, *A Heritage of Horror*, S. 69.

³⁵⁶ Vgl. Mark A. Miller, *Christopher Lee and Peter Cushing and Horror Cinema*, S. 53.

³⁵⁷ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 109f.

³⁵⁸ Vgl. Almut Oetjen, *Hammer-Horror*, S. 37. Bezeichnenderweise erschafft Frankenstein seine Kreatur in einem Labor, das nur über Treppen – nach Slavoj Žižek ein Ausdruck für das Eindringen in eine andere Ebene der Psyche – erreichbar ist. So interpretiert Žižek in „The Pervert’s Guide to Cinema“ (GB/A/NL 2006, Regie: Sophie Fiennes) die drei Ebenen von Norman Bates’ Haus in „Psycho“ (USA 1960, Regie: Alfred Hitchcock) als Entsprechungen für die drei freudschen Instanzen der menschlichen Psyche Über-Ich, Ich und Es. Auch Frankenstein hält die Fassade eines noblen, viktorianischen Aristokraten im Erdgeschoss seines Anwesens aufrecht, während sich sein Labor im oberen Stock befindet (0:21:40-0:22:15).

dern in solchem Maße angezogen ist, dass er seine Kreatur nach deren erster Vernichtung erneut belebt (0:55:08-0:58:30).³⁵⁹

Neben der Beziehung zu seinem Wesen ist es vor allem Frankensteins Verhältnis zu Paul Krempe (Robert Urquhart), welches ins Zentrum des Narrativs dieses ersten Teils des Frankenstein-Zyklus von Hammer rückt. Anders als der Baron möchte dieser die Erkenntnisse der beiden nach der erfolgreichen Wiederbelebung eines toten Hundes, welche Frankenstein mit einer Variation des klassischen Ausrufs seinen Universal-Pendants „Paul, it’s alive!“ kommentiert (0:10:34-0:13:07),³⁶⁰ zum Wohle der Allgemeinheit einsetzen und der Öffentlichkeit bekanntgeben (0:13:08-0:14:34). Auch später weist er Frankenstein immer wieder auf den Wahnsinn seiner Forschungspläne hin, doch bleibt er passiv, lässt sich trotz seiner Skrupel zunächst gar durch Frankensteins Enthusiasmus zur Mitarbeit bei der Kreierung eines künstlichen Menschen überzeugen (0:14:40-0:15:34).³⁶¹ Mehr und mehr gerät Krempe unter die absolute Autorität des Barons. Zu Beginn wohlwollender Lehrer, der seinen Schüler in die Lehren der Naturwissenschaft einführt, entwickelt er sich binnen Kurzem zum ebenbürtigen Kollegen und Freund (0:08:44-0:09:32), doch übernimmt schließlich Frankenstein die dominante Position – so hält er Krempe etwa davon ab, den Hund nach seiner Wiederbelebung zu berühren (0:12:00-0:12:20) – bis Paul nur noch fassungslos beobachten kann, wie der Baron den Kopf einer vom Galgen entwendeten Leiche ohne jedwede Skrupel entfernt und in einem Säurebad auflöst (dies verbleibt allerdings abermals außerhalb des im Film sichtbaren Bereichs (0:17:03-0:18:34)).³⁶² Zwar stellt er sich seinem früheren Weggefährten nach dessen Mord an Professor Bernstein (Paul Hardtmuth), welchen dieser nach einer Besichtigung von Rembrandts „Die Anatomie des Dr. Tulp“ (1632) die Treppe hinunterstößt – der in diesem Gemälde festgehaltenen Sezierung einer Leiche sollte der Professor ironischerweise in weiterer Folge selbst unterworfen werden (0:36:14-0:37:07) – beherzt in den Weg, doch führt diese Tat nur zu der beschriebenen

³⁵⁹ Vgl. David Pirie, *A Heritage of Horror*, S. 70.

³⁶⁰ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 104. Es sei an dieser Stelle nochmals auf den Kurzfilm „Frankenweenie“ (USA 1984, Regie: Tim Burton) hingewiesen, in welchem ein Junge namens Victor Frankenstein seinen toten Hund Sparky im klassischen Stil der Universal-Produktionen wieder zum Leben erweckt.

³⁶¹ Vgl. Peter Hutchings, Terence Fisher, S. 87.

³⁶² Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 104f. Der Wandel der Beziehung zwischen den beiden Figuren wird auch in der musikalischen Untermalung der entsprechenden Szenen wiedergegeben. Vgl. Randall D. Larson, *Music from the House of Hammer. Music in the Hammer Horror Films 1950 – 1980*, Lanham u.a. 1996, S. 21.

schweren Beschädigung des soeben entnommenen Gehirns und kann Frankenstein in seinem Vorhaben kaum aufhalten (0:39:10-0:40:09).³⁶³

Krempes menschliche Charakterzüge werden letztendlich aber vor allem durch seine Gefühle für Elizabeth (Hazel Court) offengelegt, ein Umstand, den der Baron zur Erpressung der weiteren Mitarbeit bei seinen Forschungen nutzt, hegt er doch selbst keinerlei Interesse mit seiner Verlobten mehr als erforderlich in Kontakt zu kommen (0:47:05-0:47:28). Für sein Vorhaben, die Erschaffung eines Sohnes auf reiner Basis seines Verstandes, hat er keinen Bedarf am weiblichen Körper und an dessen Rolle in der Fortpflanzung, wie sich dies etwa auch im Arrangement der Figuren in der Abendgesellschaft mit Professor Bernstein kurz vor dessen Ermordung widerspiegelt, das nahe Unheil dabei neuerlich durch das Blutrot von Elizabeths Blumenschmuck angekündigt. So sitzt Frankenstein bei Bernstein, dem Repräsentanten des Intellekts, dessen Hinterkopf zu Beginn der Szene zudem dominant in den Bildmittelpunkt gerückt ist, während sich Elizabeth, welche in den Sphären von Körperlichkeit und Natur betrachtet werden darf, deutlich abseits befindet (0:32:50-0:34:20).³⁶⁴ Wenngleich der Baron nach der zweiten Belebung seines Wesens die Hochzeitsvorbereitungen trifft, scheint die Verbindung des Paares auch dann niemals mehr zu sein als die Erfüllung seiner Standespflichten. Vielmehr ist er von seiner Kreatur mit fast homosexueller Zuneigung eingenommen (0:48:45-0:49:36)³⁶⁵ und lässt dabei durchaus auch die Bereitschaft erkennen seine Verlobte für diese zu opfern. Zwar erfolgt die Verwundung von Elizabeth durch einen Schuss aus Frankensteins Pistole unbeabsichtigt, doch erweist sich dies als bezeichnend für die Destruktion des Weiblichen, die den Experimenten des Barons innewohnt (1:13:40-1:15:09), ein Akt der Vernichtung, dem letztendlich aber das Hausmädchen Justine (Valerie Gaunt) zum Opfer fällt. Wiewohl Frankenstein mit ihr ein sexuelles Verhältnis unterhält, stellt dieses für ihn kaum mehr als ein Spiel dar und ist niemals ernsthaft auf die Möglichkeit einer Ehe und damit der Reproduktion ausgelegt (0:27:00-0:28:19). Als Justine schließlich jedoch vorgibt ein Kind von ihm zu erwarten und ihre Sexualität damit in die Unkontrollierbarkeit ausartet, muss sie durch die Hand des Geschöpfes – drohend durch dessen Schatten über ihr eingeleitet – sterben, im weißen,

³⁶³ Vgl. Peter Hutchings, Terence Fisher, S. 86f. Zu Rembrandts Gemälde „Die Anatomie des Dr. Tulp“ auch Simon Schama, *Rembrandts Augen*, Berlin 2000, S. 342-353.

³⁶⁴ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 107f.

³⁶⁵ Vgl. Harry M. Benshoff, *Monsters in the Closet. Homosexuality and the Horror Film*, New York u.a. 1997, S. 142.

schleierhaften Gewand, das an jenes der Braut des Monsters in „Bride of Frankenstein“ erinnert, symbolisch mit ihm zur Ehe verbunden (1:00:35-1:03:30).³⁶⁶

In Frankensteins Verhältnis zu Justine spiegelt sich jedoch auch seine Überlegenheit gegenüber Angehörigen der unteren sozialen Schichten wider, wäre eine Hochzeit mit ihr für einen Baron doch kaum standesgemäß³⁶⁷ und wird in diesem Sinne der Lächerlichkeit preisgegeben (0:58:32-0:59:14). Nichtsdestotrotz sind die Repräsentantinnen und Repräsentanten „niederer“ Bevölkerungsgruppen aber selbst kaum positiv dargestellt. Erscheint der Arbeiter aus dem Leichenhaus, dessen verbotener Verkauf eines Augenpaares an Frankenstein in einer den Kopf nicht preisgebenden Einstellung vom Hals abwärts mit Fokus auf das baldige Transportbehältnis der abgetrennten Sinnesorgane präsentiert wird, etwa als gänzlich der Korruption verfallen (0:29:14-0:30:03), so gibt sich auch Justine dem Baron kaum aus Liebe, sondern mit der Aussicht auf einen sozialen und finanziellen Aufstieg hin.³⁶⁸ Letztendlich ist es eine in alten Strukturen religiöser Macht verhaftete Gesellschaft – eindringlich verdeutlicht durch das Glockengeläut zu Beginn des Films (0:01:45-0:02:53) – die Frankenstein als Verfechter rationaler Wissenschaft herausfordert.³⁶⁹ Wenngleich sein Geschöpf wie bereits in James Whales „Frankenstein“ durch den göttlichen Akt eines – in diesem Falle allerdings unbeabsichtigt – einschlagenden Blitzes belebt wird (0:44:11-0:46:52), hat sich der Baron aus dem System des Glaubens längst gelöst, wie er im Gespräch mit dem Priester selbst offenbart: „Keep your spiritual comfort for those who think they need it.“ (0:04:00-0:04:03)³⁷⁰ Nicht die göttliche Ordnung aber, die in Personifikation des Priesters die Strafe lediglich billigend zulässt, sondern ein weltliches Gericht verurteilt Frankenstein aufgrund seiner Vergehen zum Tod durch die Guillotine. Gewalttätig und äußerlich verwahrlost fleht er um Hilfe und findet sich nach der Vernichtung seines Geschöpfs im prometheischen Feuer einer von ihm selbst geworfenen Öllampe (1:15:11-1:15:51) entsprechend des Doppelgänger-Status beider Figuren somit selbst in der Position des Monsters wieder,³⁷¹ während es nun Paul Krempel ist, der erbarmungslos und unnahbar bleibt und Frankensteins Kerker schließlich zusammen mit Elizabeth verlässt (1:16:10-1:19:06).³⁷²

³⁶⁶ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 112f.

³⁶⁷ Vgl. Almut Oetjen, *Hammer-Horror*, S. 38.

³⁶⁸ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 107.

³⁶⁹ Vgl. Phil Hardy, Hg., *The Aurum Film Encyclopedia*, S. 108.

³⁷⁰ Vgl. Mark A. Miller, Christopher Lee and Peter Cushing and *Horror Cinema*, S. 62 u. 65.

³⁷¹ Vgl. Almut Oetjen, *Hammer-Horror*, S. 37.

³⁷² Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 114.

Betrachtet man die bisherigen Ausführungen abschließend im Kontext der 1950er Jahre, so erweist sich Frankenstein als klassischer Mad Scientist, dessen von Rationalität und Gefühlskälte getragene Forschungen einzig auf die Bestätigung seiner Selbst abzielen und ohne Blick auf die möglichen Konsequenzen für sein Umfeld ein monströses Resultat annehmen.³⁷³ In Tradition der Alchemisten, worauf nicht zuletzt die geheimnisvollen Flüssigkeiten in seinem Labor verweisen, repräsentiert der „Faustian Oppenheimer“³⁷⁴ Frankenstein eine Wissenschaft wie jene der Atomphysik, die sich in geheimen Forschungsstätten von der Öffentlichkeit abschottet und für diese somit nicht mehr nachvollziehbar ist. Die Kreatur des Barons kann dabei als Metapher für die Atombombe gesehen werden, welche sich gleich dieser – unkontrollier- und unzähmbar – für jeden, der ihr zu nahe kommt, zu einer tödlichen Gefahr entwickelt.³⁷⁵ Zwar wird in einem kurzen Monolog von Professor Bernstein die Verantwortung des einzelnen Wissenschaftlers der Gesellschaft angelastet: „The trouble with us scientists is that we quickly tire of our discoveries. We hand them over to people who are not ready for them while we go off again into the darkness of ignorance searching for other discoveries which will be mishandled in just the same way when the time comes.“ (0:34:40-0:35:04)³⁷⁶ Doch scheint es ein Leichtes zu sein Frankenstein alle Schandtaten der Wissenschaft aufzuerlegen und diese durch seine Hinrichtung zu eliminieren, während Paul Krempe, welcher als Repräsentant jener positiv besetzten Forschung fungiert, die ihre Erkenntnisse unter öffentliche Diskussion stellen und für das Allgemeinwohl einsetzen möchte,³⁷⁷ schlussendlich die Oberhand behält. Dabei ist die Erschaffung von Frankenstein's Kreatur – gleich den Kybernetikern betrachtet der Baron den Menschen als nachbaubar – deutlich stärker als in den Universal-Produktionen auf die chirurgische Zusammenfügung der einzelnen Körperteile fokussiert, ein Aspekt, der als Reaktion auf die beginnende Ära der Transplantationsmedizin verstanden werden darf, in den nachfolgenden Filmen des Zyklus allerdings nochmals expliziter ins Zentrum rücken wird.³⁷⁸ Stellt sich Frankenstein etwa ausdrücklich in die Tradition jener frühen Anatomen, die ihre Erkenntnisse aus der Sezierung von aus ihren Gräbern entwendeten Leichen oder Hingerichteten gewannen, so muss auch Rembrandts Gemälde „Die Anatomie des Dr. Tulp“ als Verweis auf diese medizinische Praxis gewertet werden, welche wie in Kapi-

³⁷³ Vgl. Brigitte Frizzoni, Der Mad Scientist im amerikanischen Science-Fiction-Film, S. 26-29.

³⁷⁴ Denis Meikle, A History of Horrors, S. 43.

³⁷⁵ Vgl. Kim Newman, Hg., The BFI Companion to Horror, S. 85.

³⁷⁶ Vgl. Andrew Tudor, Monsters and Mad Scientists, S. 143.

³⁷⁷ Vgl. Peter Hutchings, Hammer and beyond, S. 104.

³⁷⁸ Vgl. Matthias Kettner, „Frankenstein“. Über das Unheimliche im Lauf der Zeit, S. 282.

tel 2.2 erläutert jedoch bereits in Mary Shelleys zugrundeliegendem Roman von Bedeutung ist. Wenngleich Krempe derartige Prozeduren dennoch als grundsätzlich auf das Gute ausgerichtet anerkennt (0:31:38-0:31:50), ist es deren enge Verbindung mit dem Tod, welche in der Figur des begnadet-mörderischen Frankenstein – ein „Henker“, der letztendlich selbst den Weg zur Guillotine antreten muss – die Schrecken der Chirurgie vor Augen führt. Dass „The Curse of Frankenstein“ dabei im deutschsprachigen Raum angesiedelt ist, entspricht zwar den Vorgaben der literarischen Vorlage, doch kann der Baron vor allem angesichts seiner skrupellosen und autoritären Charakterzeichnung, welche durch seine Anrede mit dem deutschen „Herr“ zusätzlich unterstrichen wird (0:27:12-0:27:15), durchaus auch im Kontext der medizinischen Verbrechen der Nationalsozialisten betrachtet werden.³⁷⁹ Zudem zielen Frankensteins Experimente darauf ab einen sowohl physisch als auch psychisch perfektionierten Menschen zu erschaffen, ein Überwesen, dessen geniales Gehirn auch sein Äußeres in diesem Sinne gestalten soll: „One’s facial character is built up by what lies behind it in the brain. A benevolent mind, and the face assumes the patterns of benevolence. An evil mind, then an evil face.“ (0:31:57-0:32:07) Den Forschungen des Barons liegt eine Art von biologischem Determinismus zugrunde, der jenem nationalsozialistischer Ideologien gleichkommt.³⁸⁰

Dass Frankensteins Tod letztendlich unabdingbar ist, scheint aber vor allem auf seine Unterminierung der geltenden Normen der viktorianischen Ära,³⁸¹ welche als Analogie der Wert- und Moralvorstellungen der 1950er Jahre betrachtet werden dürfen, rückführbar zu sein. Diesen handelt er nicht nur durch seine Loslösung aus den Strukturen religiöser Macht, sondern etwa auch durch seine umfassende Emanzipation von seinem früheren Lehrmeister Paul Krempe und seine an homosexuelle Begierden grenzende Begeisterung für sein Geschöpf zuwider. (Trotz seiner Skrupellosigkeit und seines fortgeschrittenen Alters kann Frankenstein damit durchaus als Identifikationsfigur für das jugendliche Zielpublikum von „The Curse of Frankenstein“ in Erwägung gezogen werden.)³⁸² Es bedarf der Vernichtung des Barons genauso wie der Destruktion seiner Kreatur als Manifestation seines Rebellentums gegen den Zeitgeist um diese Herausforderung der herrschenden sozialen und religiösen Strukturen ungeschehen zu machen. Doch auch Justine muss den Tod finden, da sie durch ihre freizügig-aggressive Sexualität kaum den Geschlechternormen der unmittelbaren Nachkriegsjahrzehnte entspricht.

³⁷⁹ Vgl. David J. Skal, *Screams of Reason*, S. 243.

³⁸⁰ Vgl. Hans-Walter Schmuhl, *Die biopolitische Entwicklungsdiktatur des Nationalsozialismus und der „Reichsgesundheitsführer“ Leonardo Conti*, S. 101f.

³⁸¹ Vgl. David Pirie, *Vampir-Filmkult*, S. 75.

³⁸² Vgl. Denis Meikle, *A History of Horrors*, S. 40-42.

Überleben darf wie bereits in James Whales „Frankenstein“ schlussendlich nur das heterosexuelle Paar. Nicht Frankenstein aber, sondern der wohlwollende Paul Krempe ist es, der der domestizierten, jungfräulichen Elizabeth die Hand reicht und sie – wie zu vermuten ist – in eine gemeinsame Zukunft geleitet.³⁸³

4.3.3. „The Revenge of Frankenstein“ (1958)³⁸⁴

Der große internationale Erfolg von „The Curse of Frankenstein“ ermöglichte in Kollaboration mit Columbia bereits 1958 die Produktion einer Fortsetzung um den menschenschöpfenden Baron Victor Frankenstein. „The Revenge of Frankenstein“, erneut unter der Regie von Terence Fisher, feierte am 27. August 1958 in London Premiere³⁸⁵ und sollte die in der Vorgängerproduktion etablierten Elemente des „Hammer-Horrors“ weiter verfestigen: in viktorianischem Setting (gedreht wurde neuerlich in den Bray Studios) wird Gewalt und Sexualität in bis dato unbekannter Detailhaftigkeit und einer im Vergleich zu den klassischen Horrorproduktionen von Universal „realistisch“ anmutenden Darstellungsweise präsentiert.³⁸⁶ Dabei erscheint Ekel- und Gräuelerregendes, abermals etwa abgetrennte Hände, Augen und Gehirne in Gläsern mit seltsamen Flüssigkeiten, in einer neuer Farbigkeit, die nach Aussage von Kameramann Jack Asher vor „The Curse of Frankenstein“ einzig Musicals und Komödien vorbehalten war: „At first, people regarded color as something reserved for musicals and comedies [...]. I think we proved with the first Frankenstein picture that color would heighten the dramatic effect.“³⁸⁷ Anders als der erste Teil des Zyklus entfernt sich „The Revenge of Frankenstein“ nun inhaltlich allerdings weitgehend von Mary Shelleys „Frankenstein; or, The modern Prometheus“, wiewohl es in den folgenden Ausführungen zu zeigen gilt, dass einige der grundlegenden Motive des Romans nach wie vor vorhanden sind.³⁸⁸ Noch stärker als in „The Curse of Frankenstein“ wird hierbei freilich ein Aspekt ersichtlich, der (mit einer gewissen Relativierung in „Frankenstein created Woman“) auch die späteren Hammer-Variationen des Mythos prägen sollte. Im Gegensatz zu den Produktio-

³⁸³ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 106f.

³⁸⁴ Für die Analyse von „The Revenge of Frankenstein“ wurde auf folgende Version zurückgegriffen: *The Revenge of Frankenstein*, Regie: Terence Fisher, Drehbuch: Jimmy Sangster, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1958. Fassung: DVD-Video, Columbia TriStar Home Entertainment 2002, 86 min.

³⁸⁵ Vgl. Marcus Hearn u. Alan Barnes, *The Hammer Story*, S. 34f.

³⁸⁶ Vgl. Denis Meikle, *A History of Horrors*, S. 67.

³⁸⁷ Jack Asher, zitiert nach: Tom Johnson, *Hammer Films*, S. 146.

³⁸⁸ Vgl. O. A., Pressemappe zur Hammer-Reihe von „Kino unter Sternen“ des Jahres 2002, S. 12.

nen von Universal liegt die Konzentration auf der Figur des Victor Frankenstein, ebenso untrennbar mit dem Gesicht von Peter Cushing verbunden, wie dessen Kreatur in unseren Köpfen mit Boris Karloff in der von Jack Pierce gestalteten Maske verknüpft ist. Folglich ist es der Baron, der von Film zu Film neu belebt werden muss,³⁸⁹ ein Anspruch, für den Hammer im Falle von „The Revenge of Frankenstein“ eine äußerst pragmatische Lösung bereithielt. Auf die Frage wie es nach Frankensteins unentrinnbar anmutendem Gang zur Guillotine am Ende von „The Curse of Frankenstein“ eine Fortsetzung seiner Geschichte geben könne, antwortete James Carreras schlicht: „Oh, we sew the head back on again!“³⁹⁰

Doch fielen die Kritiken von „The Revenge of Frankenstein“ neuerlich gespalten aus. Hielt man die Produktion in „The Spectator“ etwa für „The lowest level to which we were obliged to crawl“³⁹¹, so kam C.A. Lejeune in „The Observer“ ähnlich wie bereits bei „The Curse of Frankenstein“ zu folgendem Schluss: „The whole thing is [...] a vulgar, stupid, nasty and intolerably tedious business; a crude sort of entertainment for a crude sort of audience [...]“³⁹² Wieder waren es vor allem fachspezifische Blätter, bei denen „The Revenge of Frankenstein“ positive Aufnahme fand. So wird etwa in der „Variety“ die Arbeit des beteiligten Teams, das mit Ausnahme des Komponisten James Bernard, welcher von Leonard Salzedo abgelöst wurde, jenem von „The Curse of Frankenstein“ entsprach, besonders positiv hervorgehoben.³⁹³ Insgesamt blieb „The Revenge of Frankenstein“ finanziell allerdings weniger lukrativ als seine Vorgängerproduktion.³⁹⁴ Dies lässt sich möglicherweise auf die durch den Erfolg von „The Curse of Frankenstein“ inspirierte neue Fülle an parallelen Frankenstein-Filmen von amerikanischen Produktionsunternehmen, namentlich „I was a Teenage Frankenstein“ (USA 1957, Regie: Herbert L. Strock), „Frankenstein 1970“ (USA 1958, Regie: Howard W. Koch) und „Frankenstein’s Daughter“ (USA 1958, Regie: Richard E. Cunha), zurückführen, ein Umstand, der in „The Revenge of Frankenstein“ selbst ironisch verarbeitet wurde. So antwortet der Baron auf seine Identität als Victor Frankenstein hin befragt folgendes: „It’s a large family, you know. Remarkable since the Middle Ages für productivity. There are offshoots everywhere. Even in America I am told.“ (0:20:28-0:20:36)³⁹⁵

³⁸⁹ Vgl. Donald F. Glut, *The Frankenstein Legend*, S. 194f.

³⁹⁰ James Carreras, zitiert nach: Marcus Hearn u. Alan Barnes, *The Hammer Story*, S. 34.

³⁹¹ Namentlich nicht ausgewiesene Kritik, zitiert nach: Tom Johnson, *Hammer Films*, S. 146.

³⁹² C.A. Lejeune, zitiert nach: Marcus Hearn u. Alan Barnes, *The Hammer Story*, S. 35.

³⁹³ Vgl. Powe. [nicht aufschlüsselbarer Autor], *The Revenge of Frankenstein*, in: *Variety* vom 18. Juni 1958, *Variety’s Film Reviews 1954 – 1958*, New York u.a. 1983, o. S.

³⁹⁴ Vgl. David Pirie, *A Heritage of Horror*, S. 75.

³⁹⁵ Vgl. Jonathan Rigby, *English Gothic*, S. 55.

„The Revenge of Frankenstein“ setzt nun dort an, wo wir Baron Victor Frankenstein am Ende von „The Curse of Frankenstein“ verlassen haben. Er befindet sich auf dem Weg zur Guillotine und wird, wie es zunächst scheint, auch tatsächlich geköpft. Doch als zwei Taugenichtse Frankensteins Grab öffnen um dessen Leiche gegen Geld zu verkaufen, finden sie dort nur den kopflosen Körper eines Priesters vor, während der Baron selber aus dem Nichts erscheint und einen der Grabräuber damit zu Tode erschreckt. Drei Jahre später betreibt Frankenstein unter dem Pseudonym Victor Stein eine äußerst rege besuchte Praxis in Carlsbruck und leistet zudem auch medizinische Hilfe im Armenasyl der Stadt. Der junge Arzt Hans Kleve, ein ehemaliger Schüler von Professor Bernstein, dessen Gehirn Frankenstein im ersten Teil der Reihe für sein Wesen auserkoren hatte, erkennt in Victor Stein allerdings unseren totgeglaubten Menschenschöpfer und bietet sich ihm – ebenfalls nach den Grenzen des Wissens strebend – als Assistenten an. Tatsächlich arbeitet der Baron erneut an einem künstlichen Wesen. Das für dieses benötigte Gehirn wird ihm von Karl, seinem verkrüppelten Gehilfen, der ihn unter der Bedingung dafür ein neues Äußeres zu erhalten vor drei Jahren vor der Guillotine bewahrt hatte, bereitwillig zur Verfügung gestellt und kann zunächst sogar erfolgreich in einen aus den amputierten Gliedmaßen der Insassen des Armenasyls zusammengefügt Körper transferiert werden. Doch muss Karl erfahren, dass er in Zukunft als wissenschaftliches Schauobjekt dienen soll, ein Gräuel für ihn, der Zeit seines Lebens begafft wurde. Durch die unbeabsichtigte Unterstützung von Margaret Conrad, einer Pflegerin des Armenhospizes, deren gesellschaftlich hochrangiger Vater ihr diese Stelle gegen den Willen von Frankenstein verschaffte, ist er allerdings in der Lage sich dem unmittelbaren Zugriff des Barons zu entziehen. Er sucht dessen Labor auf um dort seinen alten Körper zu vernichten, doch kommt es dabei zum Kampf mit dem Nachtwächter, der Karls Gehirn durch einen Faustschlag verletzt. Nun verwandelt sich dieser nicht nur mehr und mehr wieder in seine alte, verkrüppelte Gestalt zurück, sondern entwickelt gar kannibalistische Gelüste, welchen zunächst der brutale Nachtwächter und später auch ein junges Mädchen zum Opfer fallen. Schließlich stürzt er in eine noble Gesellschaft, auf der auch Frankenstein anwesend ist um Margaret bezüglich der Flucht von Karl zur Rede zu stellen, und bricht dort – den Baron um Hilfe anflehend und ihn damit enttarnend – tot zusammen. Dies nimmt die medizinische Vereinigung von Carlsbruck, der Frankenstein seit seiner Ankunft in der Stadt ein Dorn im Auge ist, nun bereitwillig zum Anlass um sich Klarheit über die tatsächliche Identität von Victor Stein zu verschaffen. Ein Blick in das vermeintliche Grab des Barons liefert diesbezüglich

Gewissheit, doch kommen die Behörden zu spät. Frankenstein, von den Insassen des Armenhospizes immer verachtet, wird nach dem Bekanntwerden seines wahren Ichs von diesen niedergeschlagen und tödlich verwundet. Allerdings ist er noch in der Lage Hans Kleve die Transplantation seines Gehirns in ein ebenfalls aus den Körpern seiner Patienten hergestelltes, perfektes Replikat seiner Selbst aufzutragen, womit der Polizei, die Frankensteins Labor nun aufsucht, dessen toter Körper präsentiert und diese damit vom endgültigen Ableben des Barons überzeugt werden kann. Schlussendlich befinden wir uns in London in der Praxis eines gewissen Dr. Franck. Es ist wie unschwer zu vermuten Baron Victor Frankenstein.

Betrachtet man die Figur des Victor Frankenstein nun zunächst im Vergleich zu „The Curse of Frankenstein“, so weist diese eine deutlich verstärkte Betonung ihrer ambivalenten Charakterzüge auf. Nach wie vor ist Frankenstein dem Drang einem künstlich zusammengefügt Menschen Leben einzuhauchen erlegen, doch geht er für das Erreichen dieses Ziels nicht mehr in gleichem Maße skrupellos und unbarmherzig vor wie dies noch in der Vorgängerproduktion der Fall war. Mit Ausnahme der Tötung des Priesters zu Beginn des Films, die sich allerdings für seine eigene Rettung als unabdingbar erwies (0:02:16-0:03:50), sieht er etwa von Morden für die Zwecke seiner Experimente ab und verurteilt in der ersten Konfrontation mit seinem späteren Assistenten Hans zudem explizit dessen angedeuteten Erpressungsversuch (0:21:09-0:21:30), ein Akt, dem er gegenüber Paul Krempe noch selber ohne jegliche Gewissensbisse frönte.³⁹⁶ Fast könnte man gar vermuten der Menschengeschöpfer Frankenstein habe eine selbstlose Ader entwickelt, verhilft er doch nicht nur Karl auf dessen eigenen Wunsch zu einem neuen Körper (0:30:56-0:31:18), sondern leistet neben seiner Praxis auch medizinische Hilfe für die Angehörigen der untersten Schichten der Gesellschaft.³⁹⁷ „A life devoted to the needs of others. No time for a life of [his] own“ wie Gräfin Barscynska annimmt. Aber „there is always time for the important things“ (0:13:00-0:13:06) und so zeigt sich schnell, dass die Motive des Barons keineswegs gänzlich uneigennütziger Natur sind.³⁹⁸ Bereits die Einführung der Figur des Victor Frankenstein lässt keinen Zweifel über die Intentionen offen, die dessen Experimenten auch in diesem zweiten Teil der Reihe innewohnen. Soeben noch dem Tode durch die Guillotine geweiht erscheint er plötzlich im Full Shot neben seinem eigenen Grab als sei er diesem gleich einem Untoten entstiegen und stellt sich vor: „Good evening. I am Baron Frankenstein.“

³⁹⁶ Vgl. ebenda, S. 53f.

³⁹⁷ Vgl. Phil Hardy, Hg., *The Aurum Film Encyclopedia*, S. 116.

³⁹⁸ Vgl. Jonathan Rigby, *English Gothic*, S. 54.

(0:07:15-0:08:10) Frankenstein wird damit als eine Figur präsentiert, die in der Lage ist den Tod zu betrügen. Es ist die Suche nach der Reproduktion und damit Unsterblichkeit seiner Selbst, zunächst in Manifestation seiner Kreatur und schließlich in weitaus direkterer Form, worüber im Folgenden nochmals zu sprechen sein wird, die im weiteren Verlauf des Films neuerlich einen wesentlichen Aspekt seiner Experimente bildet.³⁹⁹ Soll Karl nach der erfolgreichen Überführung seines Gehirns in einen neuen Körper zudem als Schauobjekt für Frankensteins bahnbrechende, wissenschaftliche Errungenschaften dienen – ein Plan, den ihm dieser vorausblickend verschweigt, Hans Kleve allerdings unüberlegt anvertraut (0:45:58-0:47:16) – so erfolgt das Handeln des Barons wieder auch aus Gründen der reinen Selbstbestätigung (und damit der Unsterblichkeit in intellektuellem Sinne).⁴⁰⁰ Mehr noch ist das Vorgehen Frankensteins nun allerdings auch durch den Wunsch nach Vergeltung für seine Verurteilung zum Tode am Ende von „The Curse of Frankenstein“ bestimmt (0:28:18-0:29:00).⁴⁰¹ Für all dies nutzt er nicht nur das Geld der reichen Patientenschaft seiner Praxis, sondern auch die Gliedmaßen der Insassen des Armenhospizes, die er als eine Art Ersatzteillager für seine künstlich zusammengefügte Körper nur allzu bereitwillig amputiert (0:15:40-0:16:17): „In the same way he bleeds rich, hypochondriac women for money, he harvests limbs from the poor in order to further his parthenogenetic quest.“⁴⁰²

Erneut gilt Frankensteins Aufmerksamkeit also zur Gänze der erfolgreichen Erschaffung einer Kreatur – Karl (Oscar Quitak), dessen einziger Wunsch es ist sich seines verkrüppelten Äußeren zu entledigen. Tatsächlich scheint dies zunächst erfolgreich zu gelingen. (Der Transfer von Karls Gehirn findet mit Ausnahme eines Close-Ups auf dieses, wie es umringt von Blutstropfen in einem Glasgefäß schwimmt, wie bereits in „The Curse of Frankenstein“ im Off statt,⁴⁰³ während für dessen anschließende Neubelebung wieder eine Ansammlung dampfend-bunter Flüssigkeiten und detailliert nachgebildeter elektrischer Gerätschaften, etwa die bereits erwähnte Influenzmaschine, zum Einsatz kommt (0:36:04-0:39:37).) Dass Karl in seinem neuen Körper (nun Michael Gwynn) dabei der Sprache mächtig und zu menschlichen Empfindungen fähig ist, hebt ihn nicht nur deutlich von Frankensteins Geschöpf aus der Vorgängerproduktion ab, sondern stellt ihn durchaus auch mit dem redegewandten, gefühlvollen Wesen aus Mary

³⁹⁹ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 116.

⁴⁰⁰ Vgl. O. A., Pressemappe zur Hammer-Reihe von „Kino unter Sternen“ des Jahres 2002, S. 12.

⁴⁰¹ Vgl. Jonathan Rigby, *English Gothic*, S. 54.

⁴⁰² Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 117.

⁴⁰³ Vgl. ebenda, S. 119.

Shelleys zugrundeliegendem Roman in eine Reihe.⁴⁰⁴ Zudem lässt sich eine gewisse Parallele zu Frankensteins Kreatur in James Whales „Frankenstein“ nicht von der Hand weisen, blickt doch auch Karl gefesselt und ruhiggestellt (wenngleich zu seinem Wohlergehen) wie diese sehnsüchtig zu den Strahlen der Sonne empor (0:47:29-0:47:42). Wieder ist es allerdings ein defektes Gehirn, das die Experimente des Barons zunichte macht, verursacht durch einen brutalen Nachtwächter, der Karl mit Faustschlägen in Frankensteins in gefahrvoll rotes und grünes Licht getauchtem Labor niederstreckt. War Karl zunächst unterwürfig, so gewinnt nun sein Körper mit einem Mal die Oberhand. Er erwürgt den Nachtwächter, wird sich dabei allerdings – sein Gesicht in Close-Up und Unterlicht verzerrend in Szene gesetzt – seinem Bedürfnis nach dessen Fleisch bewusst und flieht voller Abscheu vor sich selbst (1:00:50-1:03:27). Karls Monstrosität ist damit anders als jene der Kreatur aus „The Curse of Frankenstein“ zunächst weniger durch seine Erscheinung als vielmehr durch sein befremdliches Begehren definiert.⁴⁰⁵ Doch weisen ihn seine kannibalistischen Triebe neuerlich auch als einen Doppelgänger, eine Manifestation aus den Tiefen von Frankensteins Seele aus, da Karls Bedürfnis nach der Aneignung von fremdem Fleisch als Ausdruck für dessen begieriges „Sammeln“ von Körperteilen seiner Patienten zu verstehen ist. Bezeichnenderweise steuert Frankenstein im weiteren Verlauf des Films mehr und mehr in den Untergang je stärker die monströsen Ausprägungen in Karl überhand nehmen. Schließlich stürzt dieser, in seine alte, verkrüppelte Gestalt zurückverwandelt, durch ein mit dicken, roten Vorhängen umrahmtes Fenster – ein Sinnbild für das Hinübergleiten in eine andere Bewusstseinsebene⁴⁰⁶ – direkt in die bürgerliche Welt hinein. Als Verkörperung von Frankensteins Seelenabgründen offenbart Karl durch seine nun völlig monströse Existenz dessen inhumane Charakterzüge und muss damit nicht nur sein, sondern gezwungenermaßen auch das Ende des Barons besiegeln (1:12:41-1:14:56).⁴⁰⁷

Auch der wissbegierige Hans Kleve (Francis Matthews) kann als ein Doppelgänger von Frankenstein betrachtet werden, eine Manifestation seines idealistischen Versuchs über die Grenzen des bekannten Wissens hinauszublicken. Anders als sein Lehrmeister ist Kleve etwa durchaus in der Lage fehlgeleitete Entwicklungen in dessen

⁴⁰⁴ Vgl. O. A., Pressemappe zur Hammer-Reihe von „Kino unter Sternen“ des Jahres 2002, S. 12.

⁴⁰⁵ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 120.

⁴⁰⁶ Vgl. David Pirie, *A Heritage of Horror*, S. 73.

⁴⁰⁷ Vgl. Peter Hutchings, *Hammer and beyond*, S. 106. In Fortsetzung der in Anmerkung 358 erläuterten Interpretationsweise des Doppelgänger-Status von Frankensteins Kreatur nach Slavoj Žižek ist es der Einbruch von Karl als in Kellern (0:23:02-0:23:41) und Dachböden (0:40:50-0:41:59) entstehende Manifestation von Frankensteins psychischem Es in die Ich-Ebene der bürgerlichen Gesellschaft, die beider Ende bedingend zur Folge haben muss.

Experimenten als solche wahrzunehmen. So zeigt er beispielsweise deutliche Besorgnis angesichts der kannibalistischen Züge, die er an Versuchstier Otto feststellen muss (0:55:04-0:56:02). Doch begehrt Kleve selbst dann nicht gegen seinen geistigen Vater Frankenstein auf, bleibt gehorsam bis zuletzt.⁴⁰⁸ Im Gegensatz zu dessen Beziehung zu Paul Krempe in „The Curse of Frankenstein“ ist der Baron von Beginn an im völligen Besitz der Autorität, welche er selbst in jenem Moment, da Hans seine Identität enttarnt in keinsten Weise bedroht sieht (0:17:56-0:22:44).⁴⁰⁹ Wiederum thematisiert „The Revenge of Frankenstein“ also die Beziehung zwischen verschiedenen Formen von Männlichkeit. So ist Frankenstein auch gegenüber den Ärzten der medizinischen Vereinigung von Carlsbruck stets in der überlegenen Position – verdeutlicht durch sein geschäftiges Treiben im Bildvordergrund, während sich die Abordnung des Rates untätig im Hintergrund versammelt – und etwa keinesfalls gewillt deren Wunsch nach einem Beitritt und seiner damit einhergehenden Domestizierung nachzukommen (0:16:46-0:17:43). Zudem werden die Mitglieder des Rates regelrecht als schwach dargestellt, sind sie doch nicht in der Lage ihre eigenen Frauen von einem Besuch in Frankensteins Praxis abzuhalten,⁴¹⁰ während sich dieser kaum vor deren deutlichen Avancen erwehren kann (0:08:56-0:13:55). Allerdings ist der Baron niemals dazu geneigt diesen tatsächlich nachzugehen, womit sich neuerlich ein grundlegendes Motiv des Frankenstein-Narrativs präsentiert: Frankenstein hat keinerlei Bedarf am weiblichen Geschlecht (nun auch nicht mehr als bloße sexuelle Gespielinnen wie im Falle von Justine im ersten Teil der Reihe) und an dessen Gebärfähigkeit, ist er doch im Stande sich durch seinen überragenden Intellekt aus eigener Hand zu reproduzieren. Wieder muss die weibliche Sexualität in Repräsentation der jungen Gerda (Avril Leslie), die ihren Freund mit ihrer allzu deutlichen Begierde verwirrt zurücklässt, somit durch die Hand des Monsters sterben, ein Ausdruck für die Zerstörung des Weiblichen, die Frankensteins Experimenten innewohnt (1:09:19-1:10:15).⁴¹¹ Mehr noch ist es damit auch die symbolhaft mit dem Weiblichen gleichgesetzte Natur, die Frankenstein mit seiner rationalen, von Intellekt bestimmten Wissenschaft unterjocht. (Fast scheint es als wolle der Baron in seiner Identität als Dr. Stein diese Tatsache durch das Verbundenheit zur Natur suggerierende Anstecken einer Knopflochblume vertuschen (0:11:03-0:11:15), welche er bezeichnenderweise in jenem Moment demonstrativ wegwirft, da sein wahres Ich enttarnt ist (1:16:04-

⁴⁰⁸ Vgl. O. A., Pressemappe zur Hammer-Reihe von „Kino unter Sternen“ des Jahres 2002, S. 12.

⁴⁰⁹ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 117f.

⁴¹⁰ Vgl. Peter Hutchings, *Hammer and beyond*, S. 105.

⁴¹¹ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 117 u. 121.

1:16:30).) Folgt man diesem Gedanken weiter, so bringt allerdings gerade die Natur Frankensteins Experimente schlussendlich zum Scheitern. Durch die Einmischung der naturverbundenen, fürsorglichen Margaret (Eunice Gayson) befreit (1:05:10-1:07:02), gibt Karl, in dessen Rückverwandlung zu seiner alten, verkrüppelten Gestalt die ganze Grausamkeit der Natur hereinbricht, Frankensteins Identität der Öffentlichkeit preis und ermöglicht damit erst die (vermeintliche) Vernichtung des Barons durch die Insassen des Armenhospizes, welche durch ihre tierisch anmutende Lebensweise (0:53:38-0:55:03) ebenfalls in den Sphären der Natur zu betrachten sind.⁴¹²

Doch ist Frankensteins Umfeld, in dem er sich anders als in „The Curse of Frankenstein“ nur unter einem Pseudonym bewegen kann, in überwiegendem Maße negativ dargestellt. Erscheinen die Angehörigen der „niederen“ sozialen Schichten etwa durchwegs als aggressive, habgierige Trunkenbolde, die keinerlei Bedürfnis zeigen sich aus ihren beschriebenen tierischen Gewohnheiten zu erheben (0:03:51-0:05:59), so wird das reiche Bürgertum, vor allem in Repräsentation der medizinischen Vereinigung der Stadt wie erwähnt als schwach und mehr noch als engstirnig und ignorant präsentiert (0:08:56-0:10:57). Es ist eine in alten Strukturen religiöser und weltlicher Autorität verhaftete Welt, wie die durch Glockengeläut und das Bild einer Guillotine⁴¹³ untermalten Credits zu Beginn von „The Revenge of Frankenstein“ verdeutlichen (0:00:10-0:02:15), aus der sich Frankenstein als Verfechter des Fortschritts hervorhebt.⁴¹⁴ Sein Rebellen-tum gegen den Zeitgeist zeigt sich dabei nicht nur in der Hinrichtung des Priesters an seiner Statt zu Beginn des Films, gleichsam die „Vernichtung“ der Religion zu Gunsten der rationalen Wissenschaft, sondern in besonderem Maße auch in jener bereits beschriebenen Szene, in der Karl durch das Fenster in die Gesellschaft von Gräfin Barscynska einbricht. Dies erweist sich als eine Störung, gar Bedrohung der bürgerlichen Welt durch Frankensteins Geschöpf als Manifestation der revolutionären Beschaffenheit seiner Experimente, welche aufgrund der Zusammenfügung des Wesens aus den Körperteilen sozial Niedriggestellter einen fast sozialkritischen Charakter annimmt.⁴¹⁵ Deutlich offenbart sich hier die beschriebene Ambivalenz der Figur des Victor Frankenstein. Es ist eine reaktionäre Gesellschaft gegen die sich der Baron mit seinen Experi-

⁴¹² Vgl. ebenda, S. 119-121.

⁴¹³ Vgl. Peter Hutchings, Terence Fisher, S. 145f.

⁴¹⁴ Vgl. Phil Hardy, Hg., The Aurum Film Encyclopedia, S. 116.

⁴¹⁵ Vgl. Peter Hutchings, Hammer and beyond, S. 106. Grundsätzlich lässt sich auch die (scheinbare) Vernichtung des Barons durch die Angehörigen der untersten sozialen Schichten auf sozialkritische Weise interpretieren, doch sind diese derart negativ dargestellt, dass dieser Aspekt nicht weiter verfolgt werden kann. Vgl. Peter Hutchings, Terence Fisher, S. 100f.

menten auflehnt, doch sind diese nach wie vor selbstbezogen und damit fehlgeleitet, weshalb für den Verstoß gegen religiöse und soziale Strukturen trotz deren wenig positiver Darstellungsweise schlussendlich abermals Strafe folgen muss. Allerdings ist es anders als in „The Curse of Frankenstein“ nicht die weltliche Autorität des Gerichts, sondern die „niedere“ Gesellschaft, durch deren Hand Frankensteins Ende zunächst tatsächlich besiegelt scheint (1:17:57-1:20:24).⁴¹⁶ (Das allgemeine Versagen weltlicher Macht in Repräsentation der medizinischen Vereinigung wird schlussendlich nochmals durch die Tatsache unterstrichen, dass sich diese durch das angebliche Ableben des Barons täuschen lässt (1:22:37-1:23:58).) Doch wie bereits in der Einführung seiner Figur zu Beginn des Films angedeutet wird, kann der Tod Frankenstein längst nichts mehr anhaben. In London lebt er in einem aus den Körpern der Patienten aus dem Armenasyl zusammengefügteten perfekten Replikat seiner Selbst fort, dem er anders als Karl, der von Beginn an zu sehr auf seine Körperlichkeit zentriert ist (0:35:43-0:36:00) und schließlich gezwungenermaßen von dieser überwältigt und vernichtet werden muss, mit seinem erhabenen Intellekt seinen Willen aufzwingen, die Natur des Körpers also kontrollieren kann (1:23:59-1:25:22).⁴¹⁷ Ist die Intention von Frankensteins Menschenschaffung seit jeher die Reproduktion und damit Unvergänglichkeit seiner Selbst, so rückt dies mit der Verpflanzung seines Gehirns in einen dem seinen völlig identen Körper am Ende von „The Revenge of Frankenstein“ wohl in seine ultimative Form,⁴¹⁸ „[...] und wie schon immer aus Frankensteins Monster das Frankenstein-Monster und gar das Monster Frankenstein wurde, so ist die Verschmelzung zwischen Schöpfer und Geschöpf nun [endgültig] vollzogen.“⁴¹⁹

Betrachtet man die bisherigen Ausführungen abschließend im Kontext der späten 1950er Jahre, so lassen Frankensteins intellektzentrierte Experimente unter geheimer Identität und in versteckten Kellerlaboratorien, welche sich durch ihr monströses Resultat schlussendlich zu einer Gefahr für die Gesellschaft entwickeln, neuerlich Bezüge zu einer in der Öffentlichkeit nicht kommunizierten, in verborgenen Forschungsstätten praktizierten Wissenschaft wie jener der Atomphysik zu. Allerdings rückt dies zu Gunsten einer verstärkten Betonung medizinischer Aspekte in den Hintergrund, da Frankenstein die Schaffung seiner Kreatur nicht nur neuerlich mit deutlichem Akzent auf seine überragenden chirurgischen Fähigkeiten vollführt, sondern zudem nun auch

⁴¹⁶ Vgl. ebenda, S. 96f.

⁴¹⁷ Vgl. ebenda, S. 97f.

⁴¹⁸ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 122.

⁴¹⁹ Georg Seeßlen u. Fernand Jung, *Horror*, S. 220.

als praktischer Arzt tätig ist. Noch eindringlicher als „The Curse of Frankenstein“ ist „The Revenge of Frankenstein“ somit vor allen Dingen als Reaktion auf „contemporary medical dilemmas“, ⁴²⁰ allen voran die sich abzeichnende Entwicklung der Transplantationsmedizin, zu betrachten. So verweisen Frankensteins Experimente mit Körperteilen von Angehörigen der „niederen“ sozialen Schichten neuerlich auf jene frühen Anatomen und Humanmediziner, die ihre Erkenntnisse an Personengruppen aus den Randbereichen der Gesellschaft gewannen und dürfen damit im Rahmen der Problematik einer medizinischen Entwicklung wie jener der Organtransplantation betrachtet werden, die die Schädigung einer Person bis hin zu deren Tod ebenfalls gezwungenermaßen in Kauf zu nehmen hat. Mehr noch erklärt Frankenstein den Körper gleich dieser als beliebig auswechselbar und stellt das Gehirn in den Mittelpunkt seiner Menschenschaffung und damit in das absolute Zentrum des menschlichen Seins (wiewohl er sein Geschöpf wieder auch physisch als ein perfektes Überwesen plant (0:29:02-0:30:01), was nach wie vor Assoziationen zu nationalsozialistischen Ideologien zulässt). ⁴²¹ Dabei versucht er sich mit der Anfertigung eines mechanischen Gehirns, das er mit organischen Augen und einer Hand verbindet gar nochmals expliziter als in „The Curse of Frankenstein“ als Kybernetiker (0:25:00-0:28:10), doch zeigt sich die Perfektion des menschlichen Gehirns als seiner Meinung nach nicht imitierbar: „Unlike the limbs, life cannot be restored once life has gone. The brain is life, so a living brain must be used.“ (0:30:15-0:30:23) Es ist die Trennung des Psychischen vom Physischen, die sich letztendlich als fatal erweist. ⁴²² Der fälschlich als substituier- und kontrollierbar angenommene Körper überwältigt den Geist, verlangt in der Entwicklung von kannibalistischen Trieben gar immer wieder nach der Wiederholung der Aneignung von fremdem Fleisch, die dem Transfer eines Gehirns in einen fremden Körper innewohnt. ⁴²³ Schlussendlich lässt uns „The Revenge of Frankenstein“ dennoch nicht völlig im Klaren wie die Entwicklung der Transplantationsmedizin tatsächlich zu beurteilen ist, scheitert Frankenstein doch weniger am (allerdings nach wie vor auch als fehlgeleitet präsentierten) Charakter seiner chirurgischen Experimente, sondern vielmehr an einer reaktionären Gesellschaft,

⁴²⁰ Jonathan Rigby, *English Gothic*, S. 55.

⁴²¹ Vgl. Denis Meikle, *A History of Horrors*, S. 67 und Hans-Walter Schmuhl, *Die biopolitische Entwicklungsdiktatur des Nationalsozialismus und der „Reichsgesundheitsführer“ Leonardo Conti*, S. 101f.

⁴²² Vgl. Almut Oetjen, *Hammer-Horror*, S. 57.

⁴²³ Anna Bergmann setzt die Praxis der Transplantationsmedizin als „Einverleibung von fremdem Fleisch“ zur Gänze mit dem Tabu des Kannibalismus in Parallele. Vgl. Anna Bergmann, *An den Grenzen des Lebens. Die anatomische Konzeption vom „Körper-Menschen“ und Tabubrüche in der Transplantationsmedizin*, in: *Die Philosophin. Forum für feministische Theorie und Philosophie* 31. Tod und Geschlecht, Tübingen 2005, S. 66f.

womit der Baron David Pirie zufolge gar zu einer Art wissenschaftlichem Märtyrer auf-
rückt, missverstanden und verurteilt wie Galileo Galilei und so viele andere.⁴²⁴

Ähnliches gilt für Frankensteins Unterminierung der herrschenden religiösen
und sozialen Strukturen,⁴²⁵ welche wie im Rahmen der Analyse von „The Curse of
Frankenstein“ beschrieben als Analogie der Wert- und Moralvorstellungen der 1950er
Jahre betrachtet werden dürfen. Während sich Hans Kleve aufgrund seiner sozialen
Ader und seines absoluten Gehorsams gegenüber seinem geistigen „Vater“ Frankenstein
genauso innerhalb dieser Sphären bewegt wie Margaret, die trotz ihrer Einmischung in
die Experimente des Barons niemals den Status der fürsorglichen Jungfrau verlässt,⁴²⁶
scheint es neuerlich keine Gnade für all jene zu geben, die den geltenden Werten nicht
entsprechen können. So wird nicht nur jener Grabräuber, der keinerlei Erfurcht vor dem
toten Priester in Frankensteins Grab zeigt, ebenso buchstäblich in dieses befördert
(0:07:15-0:08:10) wie auch die junge Gerda aufgrund ihrer aggressiven Sexualität, die
kaum den Geschlechternormen der unmittelbaren Nachkriegsjahrzehnte entspricht,⁴²⁷
und Karl, die Manifestation aller revolutionären Ansätze in Frankensteins Tun,⁴²⁸ nicht
am Leben bleiben dürfen. Der Baron selbst allerdings, der zentrale Herausforderer aller
herrschenden moralischen Normen, entrinnt völlig anders als noch ein Jahr zuvor in
„The Curse of Frankenstein“ seiner finalen Destruktion (dass Frankenstein seine Hin-
richtung eigentlich auch hier abwenden kann, offenbart erst der Beginn von „The Re-
venge of Frankenstein“), ist mehr noch in der Lage sich in London neuerlich in der Ge-
sellschaft zu etablieren. Könnte man dies möglicherweise als einen ersten, zaghaften
Hinweis deuten, dass die Werte der 1950er Jahre bald obsolet werden sollten, deren
Aufbrechen mit Frankensteins Überfahrt nach Großbritannien, also in das Mutterland
von Hammer und die Heimat ihres Stammpublikums, gar unmittelbar bevorsteht?

4.3.4. „Frankenstein created Woman“ (1967)⁴²⁹

Bereits 1958 verfasste Anthony Hinds unter seinem literarischen Pseudonym John Elder
ein Drehbuch mit dem Titel „And then Frankenstein created Woman“, das als direkte

⁴²⁴ Vgl. David Pirie, *A Heritage of Horror*, S. 73.

⁴²⁵ Vgl. Peter Hutchings, Terence Fisher, S. 97.

⁴²⁶ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 120f.

⁴²⁷ Vgl. ebenda, S. 121.

⁴²⁸ Vgl. Peter Hutchings, *Hammer and beyond*, S. 106.

⁴²⁹ Für die Analyse von „Frankenstein created Woman“ wurde auf folgende Version zurückgegriffen:
Frankenstein created Woman, Regie: Terence Fisher, Drehbuch: Anthony Hinds, Produktion: Ham-
mer Film Productions, GB 1967. Fassung: DVD-Video, Optimum Releasing 2006, 88 min.

Nachfolgeproduktion von „The Revenge of Frankenstein“ in Erwägung gezogen wurde. Inspiration hierfür lieferte „Et Dieu... créa la femme“ („...And God created Woman“, F/I 1956, Regie: Roger Vadim),⁴³⁰ ein skandalumwobener Film, der das Verhältnis einer Frau (verkörpert von Brigitte Bardot) mit drei Männern thematisiert.⁴³¹ Doch wurde die Frankenstein-Reihe von Hammer erst im Jahre 1964 mit „The Evil of Frankenstein“ fortgesetzt, in dem man das bisherige Horror-Konzept zugunsten einer an den Frankenstein-Variationen der 1930er und 1940er Jahre orientierten Ästhetik und Handlung kurzfristig aufgab. Möglich wurde dies aufgrund einer Kollaboration mit Universal, welche sieben Jahre nach dem Copyrightkonflikt um „The Curse of Frankenstein“ (der allerdings gerade der Grund für die Entwicklung einer selbständigen Horrorästhetik war) unter anderem eine am Entwurf von Jack Pierce orientierte Maske von Franksteins Monster zuließ.⁴³² Doch blieb „The Evil of Frankenstein“, für den zudem nicht Terence Fisher sondern Freddie Francis die Regie übernahm, künstlerisch weit hinter der Qualität der Vorgängerproduktionen zurück.⁴³³

Anthony Hinds' mittlerweile acht Jahre alter Drehbuchentwurf fand schließlich 1966 unter dem Titel „Frankenstein created Woman“ in den Bray Studios seine filmische Umsetzung, wobei Terence Fisher nun wieder als Regisseur gewonnen werden konnte. In Kollaboration mit Twentieth Century Fox markiert dieser vierte Teil der Hammer-Frankenstein-Reihe, der am 19. Mai 1967 in London Premiere feierte,⁴³⁴ eine Rückkehr zum klassischen „Hammer-Horror“, wiewohl entsprechend des umfassenden sozialen Wandels der späten 1960er Jahre deutliche Ansätze einer nochmaligen Ausweitung der sexuellen Komponente sowie der Zelebrierung von Ekel- und Grauerregendem festzustellen sind, welche einen wesentlichen Aspekt der späteren Detailanalyse des Films bilden werden. Entgegen der in den Vorgängerproduktionen etablierten absoluten Zentrierung auf die Figur des Victor Frankenstein (wie gewohnt fungierte Peter Cushing in dieser Rolle) rückt in „Frankenstein created Woman“ zudem dessen Geschöpf, bei dem es sich zum ersten und einzigen Mal in der Hammer-Reihe um ein weibliches handelt, in den eigentlichen Mittelpunkt des Geschehens.⁴³⁵ Verkörpert wurde dieses von Susan Denberg (geb. 1944), einem früheren Playboy-Model mit österrei-

⁴³⁰ Vgl. Marcus Hearn u. Alan Barnes, *The Hammer Story*, S. 110.

⁴³¹ Vgl. O. A., ...And God Created Woman (1956), in: *The Internet Movie Database*. <http://www.imdb.com/title/tt0049189/> (Zugriff: 19. Juli 2010).

⁴³² Vgl. Donald F. Glut, *The Frankenstein Legend*, S. 196.

⁴³³ Vgl. David Pirie, *A Heritage of Horror*, S. 75.

⁴³⁴ Vgl. Tom Johnson, *Hammer Films*, S. 280-283.

⁴³⁵ Vgl. David Pirie, *A Heritage of Horror*, S. 76f.

chischen Wurzeln, deren weibliche Reize nicht nur in der britischen Tagespresse, sondern vor allem auch in den offiziellen Publicity Shots von Hammer unmissverständlich ins Zentrum gestellt wurden.⁴³⁶ Diese Vorgehensweise, mit Hilfe derer das Publikum verstärkt in die Kinos gelockt werden sollte, wurde bereits bei „The Curse of Frankenstein“ verfolgt,⁴³⁷ offenbarte im Falle von „Frankenstein created Woman“ entsprechend der neuen Sexualisierung der Gesellschaft jedoch ein nochmals gesteigertes Maß an Freizügigkeit. Folglich war sich die Filmkritik allerdings auch dahingehend einig, dass Denberg primär aufgrund ihres Äußeren und weniger wegen ihrer schauspielerischen Fähigkeiten für die Rolle von Frankensteins Geschöpf ausgewählt wurde,⁴³⁸ wenngleich die Rezensionen von „Frankenstein created Woman“ in Abkehr zu den zwiespältigen Kritiken von „The Curse of Frankenstein“ und „The Revenge of Frankenstein“ im Allgemeinen durchaus positiv ausfielen. Ist in der „London Times“ etwa von „a nice sense of the balance between horror and absurdity“⁴³⁹ zu lesen, so wird in der „Variety“ erneut vor allem die solide Arbeit des gesamten Produktionsteams – gegenüber den Vorgängerproduktionen der Frankenstein-Reihe wurde einzig Jack Asher von Arthur Grant an der Kamera abgelöst, während James Bernard an das Dirigentenpult zurückkehrte – lobend erwähnt.⁴⁴⁰

„Frankenstein created Woman“ führt uns nach Carlsbad, einem kleinen Ort in Böhmen. Soeben konnte Baron Victor Frankenstein mit Unterstützung von Dr. Hertz, dem greisen Arzt des Dorfes, bei dem er Quartier bezogen hat, in einem Selbstversuch beweisen, dass die menschliche Seele den Körper nach dessen Ableben nicht sofort verlässt. Gelänge es nun diese einzufangen und in einen funktionstüchtigen Körper zu transferieren, so wäre der Tod ein für alle Mal besiegt, ein Ziel, dem Frankenstein neuerlich völlig verfällt. Tatsächlich bieten sich dem Baron schneller als erwartet geeignete Versuchspersonen an, anhand deren diese Theorie in der Praxis erprobt werden kann. Es sind dies Frankensteins Gehilfe Hans, ein junger Mann, der aufgrund seines vor Jahren wegen Mordes hingerichteten Vaters als gesellschaftlicher Außenseiter gilt, und dessen Geliebte Christina Kleve, die Tochter eines Wirtshausbesitzers, deren linke Körperhälfte zur Gänze mit Narben entstellt und verkrümmt ist, ein Umstand, der sie wiederholt

⁴³⁶ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 129.

⁴³⁷ Vgl. Hans Schmid, Jungfrau in Not. Wie man durch Sexphantasien die Zensur überlistet, in: *Telepolis*. <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/29/29026/1.html> (Zugriff: 4. Dezember 2009).

⁴³⁸ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 129.

⁴³⁹ Namentlich nicht ausgewiesene Kritik, zitiert nach: Tom Johnson, *Hammer Films*, S. 283.

⁴⁴⁰ Vgl. Robe. [nicht aufschlüsselbarer Autor], *Frankenstein Created Woman*, in: *Variety* vom 15. März 1967, *Variety's Film Reviews 1964 – 1967*, New York u.a. 1983, o. S.

zum Gespött dreier aristokratischer Taugenichtse werden lässt. Als diese Christinas Vater eines Nachts zu Tode prügeln ist es Hans, der als Sohn eines Mörders dieser Tat verdächtigt und trotz eines Alibis – er hat die Nacht mit Christina verbracht, behält dies aber zu ihrem Schutz für sich – schließlich zum Tode durch die Guillotine verurteilt wird. Wie er einst als Kind der Hinrichtung seines Vaters beiwohnte, so ist es nun Christina, die – soeben von einem Arztbesuch im Nachbarort zurückkehrend – die Guillotinierung ihres Geliebten mit ansehen muss und sich aus Verzweiflung darüber in den nahen Fluss und damit in den Tod stürzt. Frankenstein gelingt es in weiterer Folge bei der Leichen habhaft zu werden. Er extrahiert Hans' Seele aus dessen kopflosem Leichnam und transferiert diese in Christinas Körper, dessen defekte linke Körperhälfte er mit Unterstützung von Dr. Hertz – dieser bedarf er, da seine eigenen Hände aufgrund einer Verletzung unbrauchbar sind – zudem vollständig reparieren kann. Die neue Christina erwacht nun nicht nur mit einem perfekten Äußeren, sondern hat gar das blonde Haar von Hans angenommen. Doch zeigt sie keinerlei Erinnerung an ihr früheres Leben und leistet auf Befehl Frankensteins zunächst Hausarbeit für ihn und Dr. Hertz. Nach und nach bricht allerdings die Seele von Hans in ihr hervor, der sie dazu veranlasst an den drei jungen Taugenichtsen, für deren Mord an Christinas Vater er so gewaltsam den Tod hinnehmen musste, erbarmungslos Rache zu üben. Einem nach dem anderen erscheint sie als verführerischer Vamp und lockt sie damit in den Untergang, doch lenkt das in Blut geschriebene Wort „Hans“, das neben der Leiche des zweiten Opfers gefunden wird, den Verdacht der Behörden schließlich auf Frankenstein. Er habe Hans wieder zum Leben erweckt, der sich durch die Ermordung seiner Peiniger grausam an diesen rächt. Ein Blick in dessen Grab kann diese Vermutung widerlegen, doch offenbart sich dabei das Verschwinden von Hans' Kopf. Die wahren Umstände der Morde ahnend flieht Frankenstein vor den Behörden um Christina aufzusuchen und sie vor der drohenden Vernichtung durch diese zu bewahren. Schließlich trifft er kurz nach der Tötung des letzten der drei Mörder ihres Vaters in einer Lichtung im Wald auf sie und wohnt dort einer Art Zwiegespräch zwischen Christina und Hans' Kopf bei, den sie in einer Hutschachtel bei sich trägt. Aus ihrem eigenen Mund erteilt dieser ihr nach erfolgreich beendeter Rache die finale Erlösung, worauf sie sich in die reißenden Fluten des Flusses wirft, während Frankenstein, unfähig sie davon abzuhalten, sich nur resignierend abwenden und die Lichtung verlassen kann.

Betrachtet man die Figur des Victor Frankenstein nun im Detail, so erweist sich diese in Fortführung der Interpretation von „The Revenge of Frankenstein“ als noch

mals deutlich gemildert. Sieht der Baron etwa neuerlich von Morden für die Zwecke seiner Experimente ab,⁴⁴¹ so scheint in seiner Suche nach der menschlichen Unsterblichkeit auf den ersten Blick ein altruistisches Element tatsächlich nicht mehr von der Hand zu weisen zu sein,⁴⁴² zeigt Frankenstein doch weder das ausdrückliche Bedürfnis sich als wissenschaftliches Genie zu verewigen, noch ist sein Handeln von Gedanken der Rache an der wissenschaftlichen Gemeinschaft getrieben, wie dies noch in „The Revenge of Frankenstein“ der Fall war. Vielmehr ist es die Extrahierung und Bewahrung der menschlichen Seele als Mittel für den Sieg über den Tod, die Frankenstein in diesem vierten Teil der Reihe ins Zentrum seiner Forschungen stellt, womit er gar die Akzeptanz einer metaphysischen Existenz abseits des rationalen, im Gehirn verankerten Intellekts offenbart, welcher in den Vorgängerproduktionen für sein Handeln noch der einzig bestimmende Faktor war (0:09:12-0:09:52). Diese für den Frankenstein-Zyklus von Hammer tatsächlich untypische Konzentrierung auf den Geist bedingt konsequenterweise auch einen sanfteren, auf gewisse Weise gar verletzbaren Unterton des Charakters des Barons,⁴⁴³ der sich nicht zuletzt bereits in seinem deutlich gealterten Äußeren widerspiegelt (0:08:32-0:08:41).⁴⁴⁴ Wenn es auch entsprechend seines Aristokratenranges, dem er nach wie vor angehört, Champagner und nicht der billige Brandy von Dr. Hertz sein muss, so ist er etwa einem Gläschen Alkohol zur Feier eines erfolgreich abgeschlossenen Experiments nicht abgeneigt (0:10:00-0:10:29), gibt zudem erstmals das Bedürfnis nach Schlaf preis, wenn er nach einer arbeitsreichen Nacht im Gespräch plötzlich einnickt (0:36:09-0:36:49). Nach Christinas Wiedergeburt in einem dem weiblichen Ideal angeglichenen Körper scheint Frankenstein gar durchaus zu Gefühlen für diese fähig zu sein, die über die reine Besessenheit von seinen Geschöpfen als Erweiterung seiner Selbst – einem wesentlichen Charakteristikum beider Produktionen der späten 1950er Jahre – hinausgehen (0:56:29-0:57:13).⁴⁴⁵

Doch offenbart sich bereits im erstmaligen Erscheinen der Figur des Barons zu Beginn des Films abermals die selbstbezogene Suche nach der eigenen Unsterblichkeit als essentieller Aspekt seiner weiteren Forschungen, versucht er doch vergleichbar mit der Einführungsszene in „The Revenge of Frankenstein“ die Unausweichlichkeit seines eigenen Todes – in diesem Falle durch das Einfrieren seines Körpers – aufzuheben. In diesem Selbstexperiment zeigt sich der Baron allerdings völlig von einer anderen Person

⁴⁴¹ Vgl. Peter Hutchings, Terence Fisher, S. 145.

⁴⁴² Vgl. Jonathan Rigby, *English Gothic*, S. 136.

⁴⁴³ Vgl. Peter Hutchings, *Hammer and beyond*, S. 108f.

⁴⁴⁴ Vgl. Peter Hutchings, Terence Fisher, S. 145.

⁴⁴⁵ Vgl. Jonathan Rigby, *English Gothic*, S. 136.

abhängig, da dieses ohne die Unterstützung seines Assistenten Dr. Hertz (Thorley Walters) sein tatsächliches Ableben zur Folge hätte. Bezeichnenderweise ist es dieser und nicht Frankenstein selbst, der die von schwarzen Handschuhen verhüllten Hände,⁴⁴⁶ ein Zeichen für deren Unbrauchbarkeit und die damit einhergehende Hilfebedürftigkeit,⁴⁴⁷ von seinem vereisten Gesicht entfernt und uns dieses damit preisgibt. Kommentiert Hertz die erfolgreiche Rückkehr des Barons ins Reich der Lebenden, welches dieser neuerlich gleich einem soeben seinem Sarg entstiegenden Untoten betritt, schließlich mit einer Variation des klassischen Universal-Ausrufs „Yes, yes. He lives!“ so wird endgültig deutlich, dass Frankensteins Forschungen in diesem vierten Teil des Zyklus nur mit Hilfe von Dr. Hertz zu bewerkstelligen sein werden (0:04:52-0:09:18).⁴⁴⁸ Dies ist durchaus als logische Fortführung des Endes von „The Revenge of Frankenstein“ zu betrachten, gelingt der Transfer von Frankensteins Gehirn in einen neuen Körper und die damit einhergehende Sicherung seines Überlebens doch wie beschrieben ebenfalls nur durch die wohlwollende Unterstützung von Hans Kleve.⁴⁴⁹ Frankenstein und Hertz erscheinen dabei als komplementäre Figuren. So gefühlskalt und rational Frankenstein trotz der beschriebenen Relativierung dieser Charakterzüge gegenüber den Vorgängerproduktionen nach wie vor agiert, wenn er etwa die Seele seines getreuen Gehilfen Hans unmittelbar nach dessen Todesurteil für einen Extrahierungsversuch auserwählt (0:42:59-0:44:34) und den Körper der soeben ertrunkenen Christina als geeignetes Behältnis für diese bestimmt (0:54:19-0:55:39), so empfindsam und herzlich erscheint Dr. Hertz (nomen est omen), ein Mann, der sich nicht nur der verwirrten Christina nach deren Wiedergeburt mitfühlend annimmt (0:58:55-0:59:25), sondern im Gegensatz zu Frankensteins früheren Assistenten selbst keinerlei Bedürfnis nach der Aneignung von Wissen zeigt. Nichtsdestotrotz ist Hertz auf Frankenstein genauso angewiesen, wie dieser auf ihn. Zu sehr bewundert, ja vergöttert er diesen aufgrund seines erhabenen Intellekts und lässt sich, in dessen Experimenten auf die bloße Funktion seines Körpers degradiert, gleichsam zur Körperlichkeit selbst bestimmt, von diesem nach Belieben dominieren (1:00:40-1:01:39).⁴⁵⁰ Wie bereits in den ersten beiden Produktionen des Frankenstein-Zyklus von Hammer wird also auch in „Frankenstein created Woman“ das Verhältnis verschiedener Formen von Männlichkeit thematisiert, wobei Frankenstein sein Autoritätsstreben in allen Belangen neuerlich nicht nur gegenüber seinem Assisten-

⁴⁴⁶ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 130f.

⁴⁴⁷ Vgl. Peter Hutchings, *Hammer and beyond*, S. 109.

⁴⁴⁸ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 130f.

⁴⁴⁹ Vgl. Jonathan Rigby, *English Gothic*, S. 54.

⁴⁵⁰ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 131.

ten Dr. Hertz, sondern etwa auch im Zeugenstand bei Hans' Gerichtsverhandlung verdeutlicht. In einem im Schuss-Gegenschuss-Verfahren offengelegten Kampf um die Dominierung des Gegenübers ist er keinesfalls gewillt dem Geltungsgehabes des voreingenommenen Staatsanwaltes nachzugeben, richtet seine Worte gar direkt an den der Verhandlung vorsitzenden Richter und bringt seinen Kontrahenten, dessen Domestizierung besiegelnd, damit schlussendlich zum Schweigen (0:40:15-0:41:35).⁴⁵¹

Da der Richter in eben dieser Szene als durchaus progressiver Verfechter gerechter Wahrheitsfindung präsentiert wird, scheint eine im Vergleich zu „The Revenge of Frankenstein“ grundsätzlich positivere Darstellung der Gesellschaft feststellbar zu sein, wiewohl dessen Fehlurteil, welches die Hinrichtung des unschuldigen Hans (Robert Morris) zur Folge hat, letztendlich abermals ein Versagen weltlicher Macht offenlegt (0:41:51-0:42:59). Doch lässt das Bild der Guillotine, das seine dominierende Position gegenüber den nachfolgenden Ereignissen wie bereits in „The Revenge of Frankenstein“ zu Beginn des Films in Untersicht drohend ankündigt (dieses ist nun allerdings nicht mehr durch Glockengeläut untermalt (0:00:00-0:00:18)) und auch später immer wieder ins Blickfeld gerückt wird, keinen Zweifel daran, dass Frankensteins Umfeld erneut in überwiegendem Maße repressiv und reaktionär ausgerichtet ist. Nicht nur spricht dieses in Erscheinung des Staatsanwaltes eine Vorverurteilung von Hans aufgrund seiner Verwandtschaft mit einem Mörder, also auf Basis rein biologischer Faktoren aus (0:39:00-0:39:25),⁴⁵² sondern begegnet Frankenstein auch mit Vorwürfen teuflischbündlerischer Blasphemie und Hexerei (0:12:36-0:13:20), für die ihm gar „entsprechende Prozeduren“, sprich der Tod auf dem Scheiterhaufen, angedroht werden (1:16:57-1:17:52). Nochmals expliziter als in den Vorgängerproduktionen erweist sich Frankenstein damit als prometheischer Rebell gegen den Zeitgeist, da er durch seine Forschungen unmissverständlich Wissen in diese von antiquierten religiösen und weltlichen Strukturen bestimmte Welt tragen will (0:29:21-0:30:36).⁴⁵³ Zwar scheinen ihm durch seine Akzeptanz der Existenz einer Seele dabei nun gewisse religiöse Vorstellungen nicht mehr völlig fremd zu sein, doch gedenkt er diesen anhand von rationaler Wissenschaft auf den Grund zu gehen und entfernt sich damit abermals aus dem System des reinen Glaubens (0:34:54-0:36:23), was etwa auch sein abfälliges, fast amüsiertes Durchblättern der Bibel während seiner Einvernahme in Hans' Gerichtsverhandlung

⁴⁵¹ Vgl. ebenda, S. 133f.

⁴⁵² Vgl. Peter Hutchings, Terence Fisher, S. 145f.

⁴⁵³ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 133.

deutlich zum Ausdruck bringt (0:40:15-0:40:26).⁴⁵⁴ Neuerlich ist es aber vor allem Frankensteins Geschöpf selbst, das den revolutionären Charakter seiner Forschungen offenlegt, erhebt sich dieses doch, geschaffen aus der Zusammenfügung der beiden gesellschaftlichen Außenseiter Hans und Christina,⁴⁵⁵ gegen die wahren Mörder von Christinas Vater, drei junge, völlig in ihrem Umfeld etablierte Aristokraten, welche durch ihre Arroganz, Anmaßung und letztlich Dummheit die Rückschrittlichkeit und Ignoranz der Gesellschaft zur Gänze in sich vereinen (0:14:33-0:18:09).

Obgleich er seine Identität wie in „The Curse of Frankenstein“ nicht hinter einem Pseudonym verbergen muss und offen in seinem Umfeld agieren kann, findet sich Frankenstein nun anders als in den ersten beiden Produktionen des Zyklus allerdings selbst an den Rändern der Gemeinschaft von Carlsbad wieder.⁴⁵⁶ Dieser Verlust an gesellschaftlichem Gewicht scheint für das Narrativ in gewissem Sinne zur Gänze Gültigkeit zu besitzen, da es Frankensteins (zum ersten und einzigen Mal in der Hammer-Reihe) weibliche Kreatur ist, die mehr als alle anderen seinem Schöpfungsdrang entsprungenen Wesen ins eigentliche Zentrum des Films rückt. Freilich dient aber auch die Figur der Christina (wie erwähnt verkörpert von Susan Denberg) letztendlich vor allem dazu Formen der Männlichkeit über deren Verhältnis zu ihr als Repräsentantin des Weiblichen zu definieren,⁴⁵⁷ wie etwa bereits jene Szene im Gasthaus ihres Vaters verdeutlicht, die im Kampf zwischen ihrem Geliebten Hans und den späteren Mördern ihres Vaters endet. Christina bildet den Anstoß für den Konflikt der fünf Männer, doch bleibt sie dabei stets nur passives, einzig über ihre verkrüppelte Körperlichkeit bestimmtes Objekt,⁴⁵⁸ anhand dessen deren Identitäten festschreibbar werden (0:13:29-0:19:32).⁴⁵⁹ Diesen Status der reinen Projektionsfläche für männliche Belange gleich welcher Art behält Christina auch nach ihrer Neubelebung bei, da sie sich mit ihrem dem Ideal männlicher Phantasien angepassten Äußeren, welches nach ihrer völligen Genesung in einer an die Enthüllung des weiblichen Monsters in James Whales „Bride of Frankenstein“ erinnernden Szenenkomposition mit jeder fallenden Bandage augenscheinlicher wird (0:55:44-0:57:02), für den Baron einzig zwischen den Sphären der kindlich-unschuldigen Dienerin (1:11:11-1:11:32) und dem verführerischen Objekt sexuellen Begehrens bewegt. Wenn letzteres auch nicht explizit zur Geltung kommt – eine

⁴⁵⁴ Vgl. Phil Hardy, Hg., *The Aurum Film Encyclopedia*, S. 180.

⁴⁵⁵ Vgl. Jonathan Rigby, *English Gothic*, S. 136.

⁴⁵⁶ Vgl. Peter Hutchings, Terence Fisher, S. 145.

⁴⁵⁷ Vgl. Peter Hutchings, *Hammer and beyond*, S. 109.

⁴⁵⁸ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 132.

⁴⁵⁹ Vgl. Peter Hutchings, *Hammer and beyond*, S. 109.

offenbar geplante Szene, in der Frankenstein sein Geschöpf noch auf dem Operationstisch liegend voller Begierde vergewaltigt, ist in der vorliegenden Version von „Frankenstein created Woman“ nicht zu finden⁴⁶⁰ – so lässt nicht nur die erwähnte deutliche Erregung Frankensteins bei Christinas Enthüllung, sondern etwa auch der Ursprung ihrer Schöpfung aus phallisch anmutendem, elektrisch-mechanischem Instrumentarium, das damit einen gänzlich anderen Charakter als Frankensteins Gerätschaften in den ersten beiden Produktionen des Zyklus aufweist, eine derartige Deutung zu (0:29:21-0:31:04).⁴⁶¹ Damit entspricht die Figur der Christina grundsätzlich dem klassischen Typus der künstlich erschaffenen Frau, der im Pygmalion-Mythos eine der frühesten Ausformungen findet. So ist in Ovids (43 v.Chr.-17 n.Chr.) Metamorphosen über den griechischen Bildhauer Pygmalion zu lesen, der von der Lasterhaftigkeit realer Frauen enttäuscht eine Statue aus Elfenbein schuf, in die er sich ihrer perfekten Schönheit wegen verliebte. Diesem Motiv liegt neuerlich der Wunsch nach der Beherrschung der als gefährvoll empfundenen weiblichen Natur zugrunde. Ist die Kontrolle des Weiblichen im Mythos des künstlichen Menschen im Allgemeinen (wie ausführlich beschrieben damit auch bei den Geschöpfen des Victor Frankenstein) bereits durch dessen Ausschluss aus dem Reproduktionsvorgang gegeben, so wird dies im Pygmalionthema und somit auch im Falle von Christina durch die völlige Anpassung der künstlich erschaffenen Frau an männliche Sehnsüchte und Begierden und die diesem Umstand innewohnende Eliminierung weiblicher Fertilität auf nochmals explizitere Weise bewerkstelligt.⁴⁶² Doch entzieht sich Christina schließlich der Überwachung ihres Schöpfers Frankenstein und schickt sich an die Männer in ihrem Umfeld zur Verzweiflung zu bringen.⁴⁶³ Die beherrschte Natur ihrer Existenz schlägt gleichsam ins Zerstörerische um, wie dies neuerlich dem klassischen Mythos der künstlich geschaffenen Frau entspricht, repräsentiert etwa durch die Figur der Alraune,⁴⁶⁴ aber auch bereits durch Pandora, welche auf Zeus' Befehl von Hephaistos geschmiedet wie in Anmerkung 30 erwähnt als Strafe für den Frevel des Prometheus in ihrer Büchse alle Übel über die Erde bringt.⁴⁶⁵

⁴⁶⁰ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 129 u. 134f.

⁴⁶¹ Vgl. David Pirie, *A Heritage of Horror*, S. 76f.

⁴⁶² Vgl. Hans Richard Brittnacher, *Ästhetik des Horrors*, S. 285f.

⁴⁶³ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 135.

⁴⁶⁴ Hanns Heinz Ewers' 1911 erschienener Roman „Alraune. Die Geschichte eines lebenden Wesens“ über ein weibliches Geschöpf, das aus der künstlichen Befruchtung einer Prostituierten mit dem Samen eines Hingerichteten gebildet wird, fand im Verlauf der Filmgeschichte mehrere Verfilmungen. Als Beispiel sei hier lediglich „Alraune“ (D 1928, Regie: Henrik Galeen) genannt. Vgl. Georg Seeßlen, *Traumreplikanten des Kinos*, S. 21.

⁴⁶⁵ Vgl. Horst Albert Glaser, *Prometheus als Erfinder des Menschen*, S. 25.

Einen nach dem anderen der drei jungen Aristokraten, die für den Tod ihres Vaters, ihres Geliebten Hans und letztlich auch für ihr eigenes Schicksal verantwortlich sind, betört Christina mit ihrer lasziven Sexualität und führt diese damit in ihr Verderben,⁴⁶⁶ wobei deren Schicksal immer wieder symbolhaft durch das Verschütten von Rotwein vorweggenommen ist. Wird das tödliche Verhängnis, das Christina für die Männer repräsentiert, im Falle des ersten Opfers Anton (Peter Blythe) zunächst noch durch einen raschen, den Anblick seiner Mörderin implizierenden Zoom auf dessen weitaufgerissene Augen und den abrupten Schnitt auf das fallende Messer einer Guillotine lediglich angedeutet (1:06:37-1:11:10), so gibt der Mord an Karl (Barry Warren) bereits den Blick auf Christina preis, deren gerade noch attraktives Äußeres nun in rotes Licht und Schatten gehüllt im Full Shot monströs in Szene gesetzt ist.⁴⁶⁷ Ein jäher Schnitt unterbricht aber auch hier ihren auf Karl gerichteten Hieb mit der Fleischaxt und führt uns zur holzhackenden Christina, eine Szene äußerster Häuslichkeit, die die gerade begangene Gewalttat allerdings weiterführt (1:12:57-1:15:48).⁴⁶⁸ Johann (Derek Fowlds), der letzte der drei Mörder, flieht nach diesen Ereignissen in der Postkutsche aus dem Dorf, doch lauert Christina ihm auf, geleitet ihn unter drohend anschwellender musikalischer Untermalung⁴⁶⁹ in den Wald und versenkt, die Harmonie der Szene im Naturidyll bereits durch ihre dunkle Kleidung verletzend (ein Entsprechung der Unnatürlichkeit ihrer Existenz), schließlich ein Messer in dessen Körper,⁴⁷⁰ wobei das Eindringen der Klinge in das Fleisch allerdings neuerlich im Off verbleibt (1:19:25-1:25:47). David Pirie führt hier das literarisch-mythologische Konstrukt der „Femme fatal“ und dabei im Besonderen John Keats’ (1795-1821) Figur der Lamia aus dessen gleichnamigem Gedicht ins Feld, ein weibliches Wesen, das Männer mit ihrer Schönheit betört und diese schließlich gleich einem Vampir verschlingt:⁴⁷¹ „Like Keats’s Lamia [...] Christina stalks and lures her victims with a kind of vampiric power continually

⁴⁶⁶ Damit folgt „Frankenstein created Woman“ der klassischen Horrorfilm-Erzählkonvention der Rache für begangene Untaten, wie dieser aber auch im etwa zeitgleich erschienenen Film „La mariée était en noir“ (F/I 1968, Regie: François Truffaut) entsprochen wird, in welchem eine Frau für die Ermordung ihres Bräutigams an fünf Männern Vergeltung übt. Vgl. O. A., *The Bride Wore Black* (1968), in: The Internet Movie Database.

<http://www.imdb.com/title/tt0061955/> (Zugriff: 22. August 2010).

⁴⁶⁷ Vgl. Peter Hutchings, Terence Fisher, S. 147.

⁴⁶⁸ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 135.

⁴⁶⁹ Vgl. Randall D. Larson, *Music from the House of Hammer*, S. 28.

⁴⁷⁰ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 136.

⁴⁷¹ Dem ursprünglichen Mythos zufolge wurde Lamia aufgrund einer Liaison mit Zeus von der eifersüchtigen Hera ihrer Kinder beraubt und unterhalb der Taille in eine Schlange verwandelt. In den Wahnsinn getrieben entriss sie fortan Kinder aus der Obhut ihrer Mütter und verschlang diese. Vgl. Patricia Turner u. Charles Russell Coulter, Hg., *Encyclopedia of ancient Deities*, Jefferson u.a. 2000, S. 286.

acting out the fears of all sexual fantasy by metamorphosing into a vengeful beast at the moment of intercourse.“⁴⁷²

Es darf hier allerdings nicht unerwähnt bleiben, dass es die Seele von Hans ist – ein leuchtend rötlich-gelber Lichtball, den Frankenstein aus dessen kopfloser Leiche extrahiert (0:50:40-0:53:40) – welche in jenen Momenten, da Christina zu den Morden ansetzt, seine entkörperte Stimme erhebt und von ihr Besitz ergreift.⁴⁷³ Wenn dies letztendlich auch unausgeschöpft bleibt, so geht in der tödlichen Verführung der drei jungen Aristokraten durch die queere Schöpfung einer männlichen Seele in einem weiblichen Körper ein Aspekt homosexuellen Begehrens einher, welcher auch in Frankensteins Beziehung zu seiner Kreatur zu berücksichtigen ist.⁴⁷⁴ Nichtsdestotrotz ist Christinas Rachefeldzug somit allerdings auch als Entsprechung männlicher Anliegen zu werten. Von Anbeginn ihrer Existenz im perfektionierten Körper durch Frankenstein von der Festschreibung einer eigenen Identität ausgeschlossen (0:57:44-0:59:25), stellt sie auch für Hans ein bloßes Werkzeug dar, über dessen abgetrennten Kopf, der uns anders als etwa noch in „The Curse of Frankenstein“ nun erstmals im Close-Up präsentiert wird, tatsächlich aber über dessen Seele in ihrer Brust, sie ihre tödlichen Befehle entgegennimmt (1:18:25-1:18:42). Erst bei ihrem letzten Mord an Johann scheint Christina in der Lage zu sein, sich ihrer Selbst bewusst zu werden.⁴⁷⁵ Mit den Worten „Do you really want to know who I am, Johann? I am Christina Kleve!“ sticht sie zu um kurz darauf jedoch abermals unter die Bevormundung von Hans zu geraten, der ihr nun, da seine Rachegelüste befriedigt sind, die finale Erlösung gewährt: „You have done what you had to do, Christina. You may rest now in peace.“ (1:24:48-1:25:58) Gleich dem üblichen Schicksal künstlich geschaffener Frauen ist es die Unnatürlichkeit ihrer Existenz und die zur völligen Unkontrollierbarkeit ausgeartete Sexualität ihres Körpers, welche die nun folgende Destruktion Christinas unabdingbar machen, wenn sie dies auch anders als etwa das weibliche Monster in „Bride of Frankenstein“ aus eigener Hand vollführt.⁴⁷⁶ Sie springt in die reißenden Fluten des Flusses, ein Sinnbild für die Verdammnis ihres Daseins (entsprechend der Reinheit ihres früheren Ichs war das Gewässer bei ihrem ersten Selbstmord nach Hans’ Hinrichtung noch klar und ruhig (0:47:30-0:49:07)),⁴⁷⁷ und verurteilt Frankenstein, der gemäß seines im Vergleich zu den Vor-

⁴⁷² David Pirie, *A Heritage of Horror*, S. 77.

⁴⁷³ Vgl. Peter Hutchings, Terence Fisher, S. 147.

⁴⁷⁴ Vgl. Harry M. Benshoff, *Monsters in the Closet*, S. 189.

⁴⁷⁵ Vgl. Peter Hutchings, Terence Fisher, S. 148.

⁴⁷⁶ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 130 u. 136.

⁴⁷⁷ Vgl. Almut Oetjen, *Hammer-Horror*, S. 51.

gängerproduktionen deutlich harmloseren Charakters schlussendlich nur tatenlos seiner Wege gehen kann, damit abermals zum Scheitern (1:26:18-1:27:36).⁴⁷⁸

Stellt man „Frankenstein created Woman“ abschließend in den Kontext der späten 1960er Jahre, so darf Frankensteins Hinwendung zur Beschäftigung mit der metaphysischen Existenz der Seele und seine damit einhergehende deutlich harmlosere Charakterzeichnung zunächst durchaus im Rahmen der um 1965 einsetzenden größeren Stabilität im Konflikt zwischen den USA und den UdSSR betrachtet werden, aus der wie in Kapitel 4.2 beschrieben eine leichte Verringerung des bedrohlichen Potentials der Atombombe resultierte. Nichtsdestotrotz finden medizinische Aspekte stärkere Betonung, da Frankenstein abermals als ein begnadeter Chirurg erscheint, dessen Kenntnisse durch Unterstützung von Dr. Hertz die völlige Heilung von Christinas körperlichen Deformierungen ermöglichen. Wenn nun auch kein organisch erfassbarer Teil des Körpers verpflanzt wird, so rückt durch den Transfer der Seele eines Menschen in einen anderen Körper erneut vor allem die Transplantationsmedizin ins Zentrum des Narrativs, deren bedrohliches Potential sich nochmals expliziter als im Falle von Karl in „The Revenge of Frankenstein“ in Tendenzen des Verlustes der ursprünglichen Identität der Empfangenen bis hin zur regelrechten Besessenheit durch das mit der Seele einverleibte Andere manifestiert.⁴⁷⁹ Wieder ist es damit der Konflikt zwischen Physischem und Psychischem, der letztlich ins Verderben führt.⁴⁸⁰

Bezüglich der Widerspiegelung aktueller gesellschaftlicher Rahmenbedingungen sei hier erneut auf die mit dem sozialen Wandel der späten 1960er Jahre einhergehende Ausweitung der detaillierten Darstellung von Gewalt und Sexualität hingewiesen, die neben den bereits im Verlauf der bisherigen Analyse angeführten Elementen etwa auch eine unmittelbar nach dem Geschlechtsverkehr von Hans und Christina einsetzende Szene unter Andeutung von deren völliger Nacktheit zulässt (0:26:58-0:28:46). In Fortführung der Interpretation der Abwendung von Frankensteins Vernichtung in „The Revenge of Frankenstein“ scheint durch den am Ende von „Frankenstein created Woman“ zur Gänze straffreien Abgang des Barons, sowie auch bereits in seiner deutlich harmloseren Charakterzeichnung nun zudem eine gewisse Akzeptanz seiner Unterminierung der geltenden Werte und Normen als Entsprechung für eine billigende Haltung gegenüber dem gesellschaftlichen Aufbruch der 1960er Jahre tatsächlich nicht mehr von der

⁴⁷⁸ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 136.

⁴⁷⁹ Vgl. Peter Hutchings, Terence Fisher, S. 146f und Anna Bergmann, *An den Grenzen des Lebens*, S. 66.

⁴⁸⁰ Vgl. David Pirie, *A Heritage of Horror*, S. 76.

Hand zu weisen zu sein. Für diese Auslegung spricht auch die äußerst positive Darstellung von Christina und Hans, welche im Kontext der den sozialen Wandel vorantreibenden jungen Generation betrachtet werden dürfen. All dies kann Christina nach ihrer Neubelebung aber dennoch nicht vor ihrer finalen Destruktion bewahren, zu lasziv und damit gefährlich ist ihre Sexualität, zu unnatürlich die durch Hans' Seele in ihrer Brust bedingte queere Kreuzung beider Geschlechter in ihrem Körper.⁴⁸¹ Dennoch weist gerade die Art und Weise ihres Todes Aspekte auf, die im Vergleich zur Charakterisierung der Frauenfiguren aus den vorangegangenen Teilen des Zyklus als bemerkenswert zu bezeichnen sind. Wie beschrieben ist sie über beinahe den gesamten Verlauf des Films von der Entwicklung einer Identität abseits von männlichen Interessen ausgeschlossen. Ihre Selbstfindung im Moment der bevorstehenden Vernichtung und mehr noch die Verweigerung einer Festlegung ihrer Identität durch Frankenstein, dem sie mit den Worten „I know who I am. I am Christina Kleve“ selbstbewusst entgegentritt (1:26:31-1:26:50), stellt schlussendlich jedoch eine Limitation männlicher Autorität dar,⁴⁸² die, zumal Christinas Tod trotz dessen Entsprechung von Hans' Vorgaben aus freien Stücken und durch ihre eigene Hand von Statten geht, durchaus als – wenn auch zaghafte – Antwort auf die sich Ende der 1960er Jahre abzeichnende Transformation der bis dahin gültigen Geschlechternormen interpretiert werden darf.⁴⁸³

4.3.5. „Frankenstein must be destroyed“ (1969)⁴⁸⁴

Bereits zwei Jahre nach „Frankenstein created Woman“ ging 1969 ein weiterer Teil des Frankenstein-Zyklus auf Basis eines Drehbuchs von Bert Batt und unter Zusammenarbeit mit Warner Brothers/Seven Arts in Produktion, wobei diese aus finanziellen Gründen allerdings nicht mehr in den Hammer angestammten Bray Studios,⁴⁸⁵ sondern in den Elstree Studios verwirklicht wurde. „Frankenstein must be destroyed“, neuerlich unter der Regie von Terence Fisher, feierte schließlich am 22. Mai 1969 offizielle Premiere⁴⁸⁶ und offenbart in Abkehr zu „Frankenstein created Woman“ nun wieder eine völlige Konzentration auf die Figur des Victor Frankenstein, welche wie üblich von

⁴⁸¹ Vgl. Jonathan Rigby, *English Gothic*, S. 136.

⁴⁸² Vgl. Peter Hutchings, Terence Fisher, S. 148.

⁴⁸³ Vgl. Peter Hutchings, *Hammer and beyond*, S. 111 u. 114.

⁴⁸⁴ Für die Analyse von „Frankenstein must be destroyed“ wurde auf folgende Version zurückgegriffen: *Frankenstein must be destroyed*, Regie: Terence Fisher, Drehbuch: Bert Batt, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1969. Fassung: DVD-Video, Warner Home Video 2004, 97 min.

⁴⁸⁵ Vgl. David Pirie, *Hammer*, o. S. [S. 3 von Kapitel 2: *Hammer Discovers Horror*].

⁴⁸⁶ Vgl. Tom Johnson, *Hammer Films*, S. 307 u. 310.

Peter Cushing verkörpert wurde. Wie im Falle der Vorgängerproduktion fielen auch die Kritiken dieses fünften Teiles des Zyklus überwiegend positiv aus. Während etwa die „Variety“ abermals nur Lobendes zu berichten wusste,⁴⁸⁷ zog das „Monthly Film Bulletin“ des British Film Institute gar folgenden Schluss: „The most spirited Hammer horror in some time.“⁴⁸⁸ Dies scheint zusammen mit der Verleihung des renommierten „Queen’s Award to Industry“ im Verlauf der Produktionsarbeiten zu „Frankenstein must be destroyed“⁴⁸⁹ in der Tat auf eine nun weitgehende gesellschaftliche Akzeptanz des einst so zwiespältig beurteilten „Hammer-Horrors“ hinzuweisen, welche allerdings gleichbedeutend mit dem Niedergang des britischen Produktionsunternehmens gewertet werden muss. Wie in Kapitel 4.1.3 beschrieben konnte mit der letztendlich distanzierend wirkenden Ansiedlung der klassischen Horrorproduktionen von Hammer in der viktorianischen Ära nicht mehr den Anforderungen eines durch den sozialen Wandel der späten 1960er Jahre geänderten Publikumsgeschmacks entsprochen werden, während sich die Unmittelbarkeit und Direktheit des Horrorkonzeptes amerikanischer Produktionen wie etwa „Night of the Living Dead“ (USA 1968, Regie: George Romero) zum bestimmenden Faktor des Genres entwickelte.⁴⁹⁰ „[...] despite the lacing of gore and a spurt of sex, the savage brutality that was now starting to imbue the horror films of the American underground was nowhere to be found in Frankenstein Must Be Destroyed. Hammer Horror had begun to take on an antique charm.“⁴⁹¹ Es ist dies zudem bezeichnenderweise der letzte Film von Hammer, der das Produktionsteam um Terence Fisher, James Needs, James Bernard und Bernard Robinson – an der Kamera war wie bereits in „Frankenstein created Woman“ Arthur Grant tätig – vereinen sollte.⁴⁹² Bernard Robinson verstarb am 2. März 1970.⁴⁹³

Wir befinden uns an einem nicht näher benannten Ort in der österreichischen Monarchie, wobei durchaus angenommen werden darf, dass es sich dabei um Wien handelt. Ein mysteriöser Mann ermordet einen Dr. Otto Heidecke und entfernt dessen Kopf. Es ist, wie uns später offenbart wird, Baron Victor Frankenstein, der sein Gesicht hinter einer pockenvernarbten Maske verbirgt. Doch ist dieser gezwungen sein aktuelles

⁴⁸⁷ Vgl. Rich. [nicht aufschlüsselbarer Autor], Frankenstein Must Be Destroyed, in: Variety vom 11. Juni 1969, Variety’s Film Reviews 1968 – 1970, New York u.a. 1983, o. S.

⁴⁸⁸ Namentlich nicht ausgewiesene Kritik, zitiert nach: Tom Johnson, Hammer Films, S. 311.

⁴⁸⁹ Vgl. ebenda, S. 310.

⁴⁹⁰ Vgl. Phil Hardy, Hg., The Aurum Film Encyclopedia, S. 216 und Steve Chibnall, A Heritage of Evil, S. 166.

⁴⁹¹ Denis Meikle, A History of Horrors, S. 224.

⁴⁹² Vgl. Tom Johnson, Hammer Films, S. 308f.

⁴⁹³ Vgl. Marcus Hearn u. Alan Barnes, The Hammer Story, S. 126.

Experiment überstürzt abubrechen und all seine Spuren unverzüglich zu verwischen, da er von einem Einbrecher überrascht wird, der nun, völlig verstört über die Anblicke, die sich ihm in Frankensteins Labor geboten haben, die Polizei auf seine Fährte bringt. Unter dem Decknamen Mr. Fenner findet der Baron zunächst im Gästehaus der jungen Anna Spengler in Altenburg Unterschlupf, die allerdings ein folgenschweres Geheimnis verbirgt. Über den Arzneimittelschmuggel ihres Verlobten Karl Holst, einem Arzt der örtlichen psychiatrischen Anstalt, finanziert sie den Asylaufenthalt ihrer schwerkranken Mutter. Frankenstein nutzt dieses Vergehen nun um das junge Paar zu erpressen, braucht er doch Unterstützung für sein neues Vorhaben, die Entführung von Dr. Brandt, einem geistig völlig verwirrten Insassen des Asyls, über dessen Kenntnisse des schadlo- sen Einfrierens von Gehirnen er seinem Ziel – der Bewahrung des Wissens der intellek- tuellen Elite der Menschheit über deren Tod hinaus – näher zu kommen erhofft. Tat- sächlich gelingt es Frankenstein Brandt mit Hilfe von Anna und Karl aus seiner Zelle zu verschleppen, doch erweist sich dessen Körper den Strapazen einer Gehirnoperation, durch die sein Irrsinn hätte geheilt werden sollen, als nicht gewachsen. Es bedarf damit eines Wirtskörpers, für den der Baron jenen von Professor Richter, dem Leiter des Asyls, auserwählt. Unter Assistenz von Karl transferiert er Brandts Gehirn in dessen Körper, womit die zur Wiederherstellung seiner geistigen Gesundheit notwendige Ge- hirnoperation nun möglich wird. Mittlerweile zieht die Polizei ihre Kreise um Franken- stein allerdings enger und enger, wenn auch eine Hausdurchsuchung durch eine vorge- täuschte Renovierung unentdeckt überstanden werden kann. Wesentlich erfolgreicher gestalten sich die Erkundungsversuche von Brandts Ehefrau Ella, die nach dem Ver- schwinden ihres Mannes die Suche nach diesem selbständig aufgenommen hat und den auch in diesem Fall als hauptverdächtig geltenden Frankenstein tatsächlich aufspüren kann. Doch vermag dieser sie davon zu überzeugen, ihren Mann einzig zu dessen eige- nem Wohl entführt zu haben, der zudem nun kurz vor der völligen Genesung stünde. Bei einem erneuten Besuch am nächsten Morgen muss Ella das Anwesen allerdings verlassen vorfinden, während Frankenstein zusammen mit Karl, Anna und dem noch bewusstlosen Brandt in einem verfallenen Gebäude außerhalb der Stadt Quartier be- zieht. Als Brandt schließlich unter Abwesenheit Frankensteins erwacht und sich in ei- nem fremden Körper wiederfindet, ist er sich über den Urheber dieser Schandtats sofort im Klaren. Er wendet sich hilfesuchend an Anna, doch rammt ihm diese aus Furcht ein Skalpell in den Bauch. Schwerverwundet kann Brandt fliehen, Anna allerdings muss, nachdem Frankenstein ihr unerlaubtes Hinzukommen nach seinem Mord an Professor

Richter zuvor bereits mit einer Vergewaltigung bestraft hatte, aufgrund dieser Tat durch die Hand des Barons den Tod finden. Völlig von Gedanken der Rache eingenommen macht sich Brandt nun auf den Weg zu seinem früheren Anwesen, um vor seinem Tod ein letztes, für ihn allerdings unbefriedigend endendes Gespräch mit seiner Frau Ella zu führen. Schließlich verteilt er Öl im gesamten Gebäude, entzündet dies, nachdem sich Frankenstein in der Hoffnung, ihn zu einer Zusammenarbeit mit ihm bewegen zu können, in diesem einfindet und besiegelt damit beider Ende.

Betrachtet man die Figur des Victor Frankenstein nun im Detail, so lässt diese die positiven Aspekte ihrer Charakterisierung aus den Vorgängerproduktionen wieder weitgehend vermissen und erscheint noch grausamer, skrupelloser und selbstbezogener als diese etwa in „The Curse of Frankenstein“ der Fall war.⁴⁹⁴ Nicht nur mordet Frankenstein völlig bedenkenlos und präsentiert sich in jeglicher Hinsicht zu äußerster Gewalt bereit, er wirkt dabei im Vergleich zu „Frankenstein created Woman“ auch wieder deutlich jünger und agiler, woran bereits die Einführung der Figur des Barons zu Beginn des Films keinerlei Zweifel lässt:⁴⁹⁵ Folgen wir zunächst einem geheimnisvollen Mann durch die Straßen Wiens, der uns nur vom Bauch abwärts präsentiert wird, während die Hutschachtel, die er bei sich trägt, in den Bildmittelpunkt gerückt ist (später wird klar werden, dass diese wie bereits für Christina in „Frankenstein created Woman“ als Transportbehälter für abgetrennte Köpfe dient),⁴⁹⁶ so wohnen wir schließlich der Ermordung eines gewissen Dr. Otto Heidecke bei, dessen Hals der Unbekannte im Off mit einer Sichel durchtrennt und sein Blut damit auf der Eingangstür von dessen eigener Praxis verteilt (0:00:42-0:01:34). Wir verlassen diese Szene, um einen Einbrecher zu beobachten, der in ein Labor voller seltsamer Flüssigkeiten – getaucht in gefährvoll grünes Licht – einsteigt, doch dabei von jenem rätselhaften Mörder aus der Eingangsszene überrascht wird, dessen Gesicht, welches über und über mit Pockennarben bedeckt ist, uns nun im Close-Up enthüllt wird. Zwischen beiden Männern entbrennt ein äußerst brutaler Kampf, bei dem nicht nur die Leiche eines Mannes in einem gläsernen Sarkophag, ein gewisser Dr. Streich, wie wir später erfahren, umgestoßen wird, sondern auch Heideckes blutiger Kopf aus der Hutschachtel zentral ins Bild rollt. Der Einbrecher kann schließlich fliehen und endlich wird die wahre Identität des geheimnisvollen Fremden, dessen pockennarbige Gesicht sich nun als Maske entpuppt, von diesem

⁴⁹⁴ Vgl. Jonathan Rigby, *English Gothic*, S. 155.

⁴⁹⁵ Vgl. Peter Hutchings, Terence Fisher, S. 154.

⁴⁹⁶ Vgl. Jonathan Rigby, *English Gothic*, S. 155.

selbst enttarnt.⁴⁹⁷ Es ist Victor Frankenstein, der wie bereits in „Frankenstein created Woman“ keinerlei namentlicher Vorstellung mehr bedarf (0:01:35-0:04:50).⁴⁹⁸ Diese offenkundig äußerst rohe Einführung des Barons erweist sich zudem als bezeichnend für den Charakter seiner weiteren Forschungen, da er nach seiner Beschäftigung mit der metaphysischen Existenz des Menschen in „Frankenstein created Woman“ in diesem fünften Teil des Zyklus wieder zur deutlich physischer geprägten Thematik der Gehirntransplantation zurückkehrt.⁴⁹⁹ Zwar ist dabei zunächst nicht gänzlich von der Hand zu weisen, dass die mit Frankensteins Experimenten einhergehende Wiederherstellung von Brandts geistiger Gesundheit einzig seinen überragenden chirurgischen Fähigkeiten zu verdanken ist,⁵⁰⁰ doch geschieht dies letztendlich ebenso aus rein opportunistischen Gründen wie auch die wenigen Momente, in denen der Baron die weltgewandten Züge seines Charakters aus den vorangegangenen Teilen der Reihe offenbart, bloßes Kalkül für die Sicherung des Erfolges seiner Forschungen darstellen.⁵⁰¹ Nicht nur ist er damit etwa in der Lage, sich in Anna Spenglers Gästehaus einzunisten (0:08:39-0:09:46), er vermag auch die drohende Entlarvung durch Brandts Frau Ella abzuwenden, sie gar als (wenn auch in die Irre geleitete) Komplizin seiner Machenschaften zu gewinnen (1:02:25-1:08:46). Wird Frankensteins Verhalten jedoch in beiden Fällen durch einen scharfen Schnitt zu konterkarierenden Szenen einer im Wahn schreienden Frau aus dem Irrenasyl (0:09:46-0:10:15) und seiner völlig gegen die Versprechungen an Brandts Frau gerichteten, abrupten Abreise als Trugbild entlarvt (1:08:46-1:09:25),⁵⁰² so muss letztendlich eines festgehalten werden: Das Monster in „Frankenstein must be destroyed“ ist nicht die Kreatur, sondern Victor Frankenstein selbst.⁵⁰³

Dabei sind es in diesem fünften Teil des Frankenstein-Zyklus von Hammer einzig Wissenschaftler, die zum Objekt der Forschungen des Barons werden, ist es doch sein Ziel, deren Gehirne über den Tod hinaus zu konservieren und das Wissen, das sich in diesen verbirgt, für die Ewigkeit festzuhalten.⁵⁰⁴ Nach dem frühen Scheitern eines ersten Experiments mit dem Kopf von Dr. Heidecke und dem Körper von Dr. Streich rückt schließlich Dr. Frederick Brandt (George Pravda) ins Zentrum seiner Interessen, welcher wie Frankenstein selbst nicht nur bereits in der Lage war ein Gehirn erfolgreich

⁴⁹⁷ Vgl. Peter Hutchings, Terence Fisher, S. 154.

⁴⁹⁸ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 138.

⁴⁹⁹ Vgl. Peter Hutchings, *Hammer and beyond*, S. 111.

⁵⁰⁰ Vgl. David Pirie, *A Heritage of Horror*, S. 79.

⁵⁰¹ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 138 u. 140.

⁵⁰² Vgl. David Pirie, *A Heritage of Horror*, S. 78f.

⁵⁰³ Vgl. Jonathan Rigby, *English Gothic*, S. 155.

⁵⁰⁴ Vgl. ebenda, S. 155.

in einen anderen Körper zu transferieren, sondern zudem Kenntnisse über das schadlose Einfrieren eines solchen besitzt, an dem sich der Baron erfolglos versuchte (0:28:07-0:30:02). Doch Brandt ist dem Irrsinn geweiht und fristet sein Dasein – unfähig sich zu artikulieren – in der psychiatrischen Anstalt der Stadt, ein Ausdruck für den Wahn, der seinen und damit auch Frankensteins Experimenten innewohnt. Beide Figuren erscheinen als Doppelgänger, zwei Geier, die sich an den Leichen zu ihren Füßen laben, wie uns eine Zeitungskarikatur offenbart (1:01:26-1:01:30), deren aberwitzige Forschungen im Falle des einen – Brandt – den Intellekt zur Vernichtung führten und einzig den Leib zurücklassen (0:11:18-0:11:25), im Falle des anderen – Frankenstein – aber den Intellekt durch dessen völlige Besessenheit von diesem bis an die Grenzen des Verzerrenden überbetonen.⁵⁰⁵ (Wenn sich dieser auch noch außerhalb der Zellen des Asyls befindet (0:34:39-0:34:48), so kündigt sich in „Frankenstein must be destroyed“ damit bereits das langsame Hinübergleiten des Barons in die Manie an, welches im letzten Teil der Reihe „Frankenstein and the Monster from Hell“ zur Gänze evident werden wird.) Um Brandts Wissen für sich nutzbar zu machen bedarf Frankenstein eines Wirtskörpers für dessen Gehirn – Professor Richter, der Leiter des Irrenasyls, der als positiver, völlig auf das Wohl seiner Patientinnen und Patienten ausgerichteter Vertreter seiner Zunft erscheint (0:11:02-0:12:03).⁵⁰⁶ Aufgrund dieser Charakterisierung wird er von Frankenstein allerdings auf die bloße Funktion seines Körpers reduziert, welcher für die Zwecke des Transfers von Brandts Intellekt in diesen kaum mehr Eigenschaften aufzuweisen hat, als dass er ebenfalls ein – wenn auch nach Meinung des Barons nicht progressiv ausgerichtetes – wissenschaftlich geschultes Gehirn beherbergt (0:40:46-0:42:06). Damit entfernt sich „Frankenstein must be destroyed“ vom Motiv der Perfektionierung des Körpers, wie dieses in Mary Shelleys zugrundeliegendem Roman, aber auch in den drei vorangegangenen Teilen des Zyklus von zentraler Bedeutung war.⁵⁰⁷ Tatsächlich gelingt es Frankenstein nun nicht nur Brandts Gehirn in Richters Körper zu transplantieren (0:46:43-0:49:54), sondern in einer zweiten Operation auch die Ursache für dessen Irrsinn, welche in zu hohem Hirndruck begründet lag, zu entfernen (0:54:32-0:57:31). (Wenngleich die grauenhaftesten Details beider chirurgischer Eingriffe nach wie vor im Off verbleiben, muss hier zusammen mit einem wie bereits in „The Curse of Frankenstein“ und „The Revenge of Frankenstein“ im Close-Up präsentierten Gehirn in einem gläsernen Gefäß ein neuerlich gesteigertes Ausmaß der Zelebrierung blutiger Einzelhei-

⁵⁰⁵ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 139f.

⁵⁰⁶ Vgl. Peter Hutchings, Terence Fisher, S. 155.

⁵⁰⁷ Vgl. Almut Oetjen, *Hammer-Horror*, S. 53.

ten festgehalten werden.)⁵⁰⁸ Schließlich kommt Brandt (nun Freddie Jones), wie im Falle der Belebung des Monsters in James Whales „Frankenstein“ signalisiert durch das Regen einer Hand, zu Bewusstsein und findet sich in einem fremden Körper wieder, dessen ganze schreckliche Tragweite ihm nach der Entfernung seiner Bandagen aus einer zum Spiegel umfunktionierten Schale entgegenblickt (1:14:41-1:16:40).⁵⁰⁹ Wie Karl in „The Revenge of Frankenstein“, der ebenfalls eine Gehirntransplantation über sich ergehen lassen musste,⁵¹⁰ ist er sich des Ursprungs dieses Umstandes unmittelbar nach seinem Erwachen im Klaren, doch hatte er diese anders als sein Pendant aus dem zweiten Teil des Zyklus unfreiwillig hinzunehmen und sinnt nun, da er seinem Äußeren und damit wesentlichen Aspekten seiner Identität beraubt ist, auf Rache an seinem Peiniger (1:28:48-1:30:07).⁵¹¹

Auch Karl Holst (Simon Ward), ein junger Arzt der psychiatrischen Anstalt, begibt sich im Gegensatz zu Frankensteins früheren Assistenten der Reihe nicht aus eigenem Antrieb unter die Führung des Barons, welche dieser mit absoluter Autorität, auch unter Anwendung von Gewalt, für sich behauptet. Die unbeabsichtigte Tötung des Nachtwächters einer medizinische Gerätschaften beherbergenden Lagerhalle, die Frankenstein mit einem um die Konsequenzen dieser Tat wissenden Lächeln kommentiert, besiegelt schlussendlich endgültig Karls Rolle als bloße Erweiterung von Frankensteins Willen (0:21:19-0:22:26), wenn er an dessen überragenden medizinischen Fähigkeiten im Verlauf des Films allerdings in der Tat Gefallen zu finden scheint (0:49:25-0:49:58).⁵¹² Mehr noch als seine Überlegenheit gegenüber anderen Formen von Männlichkeit ist es allerdings Frankensteins absolute Dominierung des Weiblichen, die vor allem in Form der sukzessiven Unterwerfung der Figur von Karls Verlobter Anna Spengler (Veronica Carlson) ins Zentrum des Narrativs rückt. Weist diese im Vergleich zu anderen Frauenfiguren des Zyklus durch die alleinige Führung eines Gästehauses anfangs einen durchaus hohen Grad an Autonomie auf (0:09:37-0:09:58), so übernimmt Frankenstein mit dem Beginn der Erpressung des jungen Paares durch die von ihm erzwungene Abreise der anderen Gäste des Hauses – verdeutlicht durch seine alles überragende Position in der Totale am oberen Treppenabsatz – zunächst die Kontrolle über ihr Anwesen (0:20:01-0:20:44). In weiterer Folge verweist er sie auf die bloße Funktion

⁵⁰⁸ Vgl. ebenda, S. 58.

⁵⁰⁹ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 143.

⁵¹⁰ Vgl. Peter Hutchings, Terence Fisher, S. 154.

⁵¹¹ Vgl. Phil Hardy, Hg., *The Aurum Film Encyclopedia*, S. 205.

⁵¹² Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 142f.

des Kaffeekochens (0:26:04-0:26:18),⁵¹³ um sie schließlich für ihr kompetenzüberschreitendes Hinzukommen nach seinem Mord an Professor Richter mit einer Vergewaltigung in die Schranken zu verweisen, die kalte, berechnende Mine des Barons bei dessen brutalem Durchreißen von Annas Nachthemd im Anschluss an ein sadistisches Katz-und-Maus-Spiel dabei in äußerst nahen Einstellungen mit deren furchtsam verzerrtem Gesichtsausdruck entgegengesetzt (0:44:06-0:46:00).⁵¹⁴ Führt Frankenstein Annas Destruktion durch das Versenken eines Skalpells in ihren Körper, welches sich nach der Verwundung des soeben erwachten Brandt noch in ihren eigenen Händen befindet, letztendlich zum finalen Höhepunkt (1:18:42-1:19:19), so ist die Zerstörung des Weiblichen als essentielles Charakteristikum der Experimente des Barons damit nicht mehr wie etwa in Mary Shelleys zugrundeliegendem Roman durch die Hand der Kreatur, sondern gemäß der Hinwendung Frankensteins zu absoluter Skrupellosigkeit durch dessen eigenen bewussten Willen gegeben. Mehr noch wird diese durch dessen Zentrierung auf das Gehirn unter nun völliger Ignoranz des Leibes, welcher symbolhaft mit dem Weiblichen verknüpft ist – in besonderem Maße entspricht die einzig über ihre Körperlichkeit definierte, der Hysterie verfallene Frau aus der psychiatrischen Anstalt dieser Allegorie (0:10:06-0:10:58) – bedingt.⁵¹⁵

In Fortführung seines Außenseiterstatus in „Frankenstein created Woman“ findet sich Frankenstein mit dem Verweis auf seine böhmische Herkunft nun zudem in der Position eines Fremden wieder und erscheint damit gänzlich als Ausgestoßener aus der Gesellschaft (0:13:30-0:13:54).⁵¹⁶ Trotz deren neuerlicher Ignoranz und Rückschrittlichkeit vor allem in Repräsentation des einfältigen Polizeiinspektors Frisch (Thorley Walters) und seiner Untergebenen (0:05:40-0:08:32), sowie der voreingenommenen Bewohner von Anna Spenglers Gästehaus (0:12:45-0:13:29) ist Frankensteins Umfeld im Verhältnis zu seiner deutlich gesteigerten Bösartigkeit und Brutalität allerdings als grundsätzlich wohlwollend zu bezeichnen. Damit erscheint auch die ambivalente Betrachtung des Barons als prometheischer Rebell gegen die etablierte Ordnung vor allem im Vergleich zu den beiden vorangegangenen Teilen des Zyklus als von geringerer Signifikanz⁵¹⁷ und beschränkt sich in der Tat auf einige wenige Konfrontationen mit den

⁵¹³ Vgl. Peter Hutchings, *Hammer and beyond*, S. 113.

⁵¹⁴ Nach der unverwirklicht belassenen Vergewaltigungsszene in der Vorgängerproduktion „Frankenstein created Woman“ war diese auch in „Frankenstein must be destroyed“ zunächst nicht vorgesehen und wurde erst auf Wunsch von James Carreras nach expliziterer Sexualität hinzugefügt. Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 137 u. 142.

⁵¹⁵ Vgl. ebenda, S. 140f u. 143f.

⁵¹⁶ Vgl. ebenda, S. 140.

⁵¹⁷ Vgl. Peter Hutchings, Terence Fisher, S. 155.

genannten Personengruppen. Stellt die völlig inkompetente Polizei für Frankenstein trotz der Durchsuchung von Anna Spenglers Anwesen etwa keinerlei nennenswerte Bedrohung dar⁵¹⁸ (womit auch in „Frankenstein must be destroyed“ neuerlich das völlige Versagen weltlicher Macht zu konstatieren ist (0:51:04-0:54:31)), so begegnet er den vier reaktionär orientierten Gästen des Hauses ebenfalls mit absoluter Überlegenheit, verdeutlicht durch seine zentrale Position im Bildvordergrund, während diese dazu genötigt sind ihre rückwärtsgewandten Theorien im Hintergrund auszutauschen (0:12:04-0:14:55).⁵¹⁹

Auch die Auflehnung des Barons gegen das System göttlicher Macht scheint vor allem im Vergleich zu den Produktionen der späten 1950er Jahre nun deutlich an Relevanz einzubüßen, wiewohl die wegen dessen Delikts des Arzneimittelschmuggels zwar an Karl gerichteten Worte „Don’t invoke the Almighty, Dr. Holst. I should think he is very angry with you at the moment.“ (0:19:44-0:19:55) abermals als Verweis auf sein eigenes Agieren außerhalb der Strukturen des Glaubens zu werten sind. Letztendlich ist es vor allem die absolute Gewissenlosigkeit und Arglist seines Charakters, die die finale Destruktion Frankensteins nach seinem ungestraften Abgang in „Frankenstein created Woman“ nun wieder unabdingbar erscheinen lässt,⁵²⁰ wenngleich es anzumerken gilt, dass diese zum ersten und einzigen Mal in den hier zur Debatte stehenden Filmen durch die Hand der Kreatur von Statten geht.⁵²¹ Nach einem letzten, äußerst emotionalen Zusammentreffen mit seiner Frau Ella (Maxine Audley), welches trotz der deckungsgleichen Forschungsinteressen von Brandt und Frankenstein die deutlich menschlicheren Charakterzüge des ersteren offenlegt (1:21:30-1:23:46),⁵²² gelingt es diesem den Baron in seinem Anwesen in einer Art Wiederholung des sadistischen Spiels mit Anna Spengler vor deren Vergewaltigung wie die „Fliege in sein Spinnennetz“ zu locken, prophetisch vorweggenommen durch den Spinnenwahn der der Hysterie verfallenen Frau aus dem Irrenasyl. Damit beraubt Brandt Frankenstein nicht nur seiner bis dahin alles überlegenden Autorität – bezeichnenderweise ist es nun er, der sich in der das Geschehen unter ihm kontrollierenden Position am oberen Treppenabsatz wiederfindet – er besiegelt schlussendlich auch den Untergang des Barons im prometheischen Feuer, was ge-

⁵¹⁸ Vgl. Almut Oetjen, *Hammer-Horror*, S. 57.

⁵¹⁹ Vgl. Peter Hutchings, Terence Fisher, S. 155.

⁵²⁰ Vgl. ebenda, S. 157.

⁵²¹ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 144.

⁵²² Vgl. Phil Hardy, Hg., *The Aurum Film Encyclopedia*, S. 205.

mäß der Doppelgänger-Beziehung, der untrennbaren Verbindung beider Figuren, sein eigenes Ende in gleicher Weise bedingend zur Folge haben muss (1:31:10-1:34:48).⁵²³

Betrachtet man die bisherigen Ausführungen abschließend im Kontext der späten 1960er Jahre, so eröffnet sich in „Frankenstein must be destroyed“ nun eine völlige Fokussierung auf die Thematik der Transplantationsmedizin, welche durchaus als Reaktion auf die erste als erfolgreich zu bezeichnende Herztransplantation des Kapstadter Chirurgen Christiaan Barnard im Dezember 1967 interpretiert werden darf.⁵²⁴ Nicht nur erweisen sich etwa Frankensteins Gerätschaften von unmissverständlich medizinisch-chirurgischer Natur (0:46:43-0:47:08), auch gleicht der Akt der Belebung seiner Kreatur eher dem schlichten Erwachen nach einer operationsbedingten Narkose als der mittels technischer Hilfsmittel bewerkstelligten Auferstehung aus dem Reich der Toten, wie dies in früheren Produktionen nicht nur der Hammer-Reihe der Fall war. Mehr noch wird das Gehirn, das bereits in „The Revenge of Frankenstein“ im Mittelpunkt der Menschenschaffung des Barons stand und nun unter Abkehr jeglicher Perfektionsbestrebungen des Körpers zu dessen alleinigem Forschungsinteresse aufrückt, im Gespräch mit Karl Holst gleich allen anderen Organen des Körpers explizit als transplantierbar erklärt: „The transplanting of all human organs is a logical branch of surgery. But you and your pigheaded contemporaries refuse to recognize the fact.“ (0:50:02-0:50:10) Doch kann dies neuerlich nur als Trugschluss bezeichnet werden. Erweist sich der durch die Gehirntransplantation substituierte Körper zwar anders als im Falle von Karl im zweiten Teil des Zyklus als kontrollierbar, so geht mit der dieser abermals innewohnenden Trennung des Physischen vom Psychischen – zumal unfreiwillig entgegenzunehmen – nochmals eindringlicher als in den Vorgängerproduktionen eine Beschneidung der ursprünglichen Identität des Empfangenden einher, die letztendlich wieder nur ins Verderben führen kann.⁵²⁵ Wurde dabei vor allem in „The Revenge of Frankenstein“ dennoch eine zwiespältige Betrachtung der Transplantationsmedizin offengelegt, so scheint der Praxis des Organtransfers in diesem fünften Teil des Reihe ein zur Gänze verwerflicher Charakter zugesprochen zu werden. Zu skrupellos und unbarmherzig agiert Frankenstein bei seiner Auseinandersetzung mit dieser, wendet sich als Stei-

⁵²³ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 139 u. 144. In Fortführung der in den Anmerkungen 358 und 407 erläuterten Interpretationsweise des Doppelgängerstatus von Frankensteins Kreatur nach Slavoj Žižek erweist sich Brandt zunächst als Manifestation von Frankensteins psychischem Es, schwingt sich nach der erfolgreichen Heilung seines Gehirns im Keller von Anna Spenglers Anwesen (1:04:20-1:04:58) allerdings zu dessen Über-Ich auf und wirkt letztendlich in vernichtender Weise auf die Ebene von Frankensteins Ichs ein.

⁵²⁴ Vgl. Donald F. Glut, *The Frankenstein Legend*, S. 198.

⁵²⁵ Vgl. David Pirie, *A Heritage of Horror*, S. 78.

gerung des innerhalb des Zyklus grundsätzlich ambivalent beurteilten Leichendiebstahls zum Zwecke anatomischer Erkenntnisse nun gar der Sympathisierung mit organisierten „bodysnatchers“ zu, die mordeten um die Leichen an Anatomen und Mediziner verkaufen zu können: „Doctor Knox had Burke and Hare to assist him, think what they did for surgery between them.“ (0:41:45-0:41:50)⁵²⁶ Dass die Leidtragenden der Experimente des Barons dabei nun Namen wie Otto Heidecke oder Anna Spengler tragen, scheint bezeichnend, können diese doch als Verweis auf die beiden deutschen Philosophen Martin Heidegger (1889-1976) und Oswald Spengler (1880-1936) erachtet werden, deren fortschrittspessimistisch und technikkritisch ausgerichtete Schriften in fundamentalem Gegensatz zu Frankensteins uneingeschränkter Fortschrittshörigkeit stehen.⁵²⁷ Doch muss hier auch das grundsätzlich deutschnational ausgerichtete Gedankengut beider Autoren bis hin zu einer vor allem im Falle von Martin Heidegger nicht gänzlich zu verwerfenden Nähe zum Nationalsozialismus angemerkt werden,⁵²⁸ wodurch in Frankensteins autoritärem Streben nach der Bildung einer intellektuellen Elite – besonders da er Otto Heidecke alias Martin Heidegger zu Beginn des Films als ein für dieses Unterfangen geeignetes Subjekt auserwählt – Assoziationen nationalsozialistischer Ideologien neuerlich nicht fern erscheinen.⁵²⁹

Was aber lässt sich in „Frankenstein must be destroyed“ bezüglich der Widerspiegelung aktueller sozialer Rahmenbedingungen feststellen? Wurde in „Frankenstein created Woman“ noch eine durchaus billigende Haltung gegenüber Frankensteins Unterminierung der herrschenden Werte als Analogie für den gesellschaftlichen Aufbruch der 1960er Jahre konstatiert, so scheint der in diesem fünften Teil des Zyklus vorliegende rückläufige Stellenwert von Frankensteins Auflehnung gegen die etablierte Ordnung

⁵²⁶ Der Anatom Robert Knox (1793-1862) stand zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Verdacht, Mordopfer der beiden Iren William Hare und William Burke für seine Forschungen entgegengenommen zu haben. Diese töteten Besucher ihrer Herberge um die Leichen an das anatomische Institut von Edinburgh verkaufen zu können. Vgl. Anna Bergmann, Menschenopfer und Heilsversprechen in der Geschichte der modernen Medizin, Anmerkung 52, S. 186.

⁵²⁷ Vgl. Almut Oetjen, Hammer-Horror, S. 57f. Im Falle von Oswald Spengler sei an dieser Stelle dessen zentrale Schrift „Der Untergang des Abendlandes“ aus den Jahren 1918 bis 1922 erwähnt, in der er die menschliche Kultur in kulturkritischer Weise gleich einem biologischen Organismus als durch Aufstieg und Zerfall gekennzeichnet beschreibt. Vgl. Domenico Conte, Oswald Spengler. Eine Einführung, Leipzig 2004, S. 24-31. Martin Heidegger wiederum wendet sich ab den 1930er Jahren der Kritik an einer nicht mehr vom Menschen beherrschten, sondern diesen beherrschenden Technik zu, wie er dies Ende der 1960er Jahre schließlich vor allem in der wissenschaftlichen Entwicklung der Biochemie bezeugt sieht. Vgl. Peter Trawny, Martin Heidegger, Frankfurt am Main 2003, S. 143-169.

⁵²⁸ Vgl. Domenico Conte, Oswald Spengler, S. 59f und Peter Trawny, Martin Heidegger, S. 73-76.

⁵²⁹ Vgl. Hans Jörg Marsilius, Frankenstein – eine kommentierte Filmographie, S. 232 und Hans-Walter Schmuhl, Die biopolitische Entwicklungsdiktatur des Nationalsozialismus und der „Reichsgesundheitsführer“ Leonardo Conti, S. 101f.

darauf hinzudeuten, dass die Normen und Moralvorstellungen der unmittelbaren Nachkriegsjahrzehnte nun – an der Schwelle zu den 1970er Jahren – in der Tat obsolet geworden sind. Da sich die Signifikanz der Figur des Victor Frankenstein allerdings bisher in wesentlichem Maße durch eben dessen rebellierende Gesinnung gespeist hat, zieht dies notwendigerweise eine akute Bedrohung des Barons nach sich, vor deren Hintergrund dessen Rückkehr zu absoluter Autorität nur zwei Jahre nach seiner deutlich gemilderten Charakterzeichnung in der Vorgängerproduktion kaum verwunderlich erscheint. Dies vollzieht sich nun vor allem durch die Destruktion der am Ende von „Frankenstein created Woman“ aufgebauten Würdigung weiblicher Autonomie in Manifestation der sukzessiven Unterwerfung der Figur der Anna Spengler,⁵³⁰ deren Zerstörung durch ihre betörende Schönheit (mit der sie Karl zum Arzneimittelschmuggel verführt) und die – wenn auch unfreiwillige – Komplizenschaft mit Frankenstein innerhalb des Narrativs gerechtfertigt wird.⁵³¹ Doch muss der Baron am Ende dieses fünften Teiles des Zyklus dennoch nicht nur seine alles überragende Autorität einbüßen, sondern mehr noch durch die Hand der Kreatur seine – wie es zumindest scheint – unwiderrufliche Vernichtung finden, ein deutlicher Verweis auf die letztendliche Unumgänglichkeit seines Abstieges in die Bedeutungslosigkeit.⁵³²

4.3.6. „Frankenstein and the Monster from Hell“ (1974)⁵³³

Nur ein Jahr nach „Frankenstein must be destroyed“ versuchte sich Hammer mit „The Horror of Frankenstein“ an einer Neuinterpretation des Frankenstein-Narrativs. Unter erstmaliger Regie von Jimmy Sangster, der im Frankenstein-Zyklus bis dahin vor allem als Drehbuchautor in Erscheinung trat, sollte die Geschichte des menschengeschaffenden Barons und seiner aus Leichenteilen geformten Kreatur auf umfassende Weise an die im Zuge des sozialen Wandels der späten 1960er Jahre geänderten Sehgewohnheiten des jugendlichen Zielpublikums angepasst werden.⁵³⁴ Als wichtigster Garant für dieses Unterfangen kann wohl die Substitution des im Laufe des Zyklus deutlich gealterten Peter Cushing durch den jungen Briten Ralph Bates in der Titelrolle bezeichnet werden, des-

⁵³⁰ Vgl. Peter Hutchings, *Hammer and beyond*, S. 112 u. 114.

⁵³¹ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 142.

⁵³² Vgl. Peter Hutchings, *Hammer and beyond*, S. 114.

⁵³³ Für die Analyse von „Frankenstein and the Monster from Hell“ wurde auf folgende Version zurückgegriffen: *Frankenstein and the Monster from Hell*, Regie: Terence Fisher, Drehbuch: Anthony Hinds, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1974. Fassung: DVD-Video, Paradiso Home Entertainment 2005, 89 min.

⁵³⁴ Vgl. Peter Hutchings, Terence Fisher, S. 157f.

sen äußeres Erscheinungsbild unübersehbar entsprechend der damals aktuellen Modekonventionen gestaltet wurde.⁵³⁵ Zudem griff man in „The Horror of Frankenstein“ auf den ersten Teil der Reihe „The Curse of Frankenstein“ zurück und verarbeitete diesen in parodistischer Zugangsweise mit Elementen der Universal-Klassiker aus den 1930er und 1940er Jahren. Obgleich jene Filme der Reihe, die unter der Regie von Terence Fisher entstanden, selbst satirische Elemente in sich trugen,⁵³⁶ entspricht dies der bereits um 1965 einsetzenden deutlichen Hinwendung zu Komödien-Variationen des Frankenstein-Narrativs, wie dies am geistreichsten wohl in „Young Frankenstein“ (USA 1974, Regie: Mel Brooks) umgesetzt wurde. Zusammen mit der um 1970 beginnenden Dominanz explizit sexuell geprägter Interpretationen des Mythos – hier seien nochmals „Flesh for Frankenstein“ (F/I/USA 1973, Regie: Paul Morrissey u. Antonio Margheriti) und „Frankenstein all’italiana“ (I 1975, Regie: Armando Crispino) erwähnt⁵³⁷ – kann diese Entwicklung allerdings nur als Reaktion auf die rückläufige Signifikanz des Mad Scientist Frankenstein gewertet werden,⁵³⁸ für die auch der finanzielle Misserfolg von „The Horror of Frankenstein“ letztendlich bezeichnend erscheint.⁵³⁹ Der Horrorfilmmarkt war übersättigt mit den klassischen Monstern der Filmgeschichte,⁵⁴⁰ während die Vorherrschaft amerikanischer Produktionen mit „The Texas Chainsaw Massacre“ (USA 1974, Regie: Tope Hooper), „The Hills have Eyes“ (USA 1977, Regie: Wes Craven) oder „Halloween“ (USA 1978, Regie: John Carpenter) nun unübersehbar wurde.⁵⁴¹

In diesen Jahren des unausweichlichen Zerfalls von Hammer griff das britische Produktionsunternehmen allerdings nochmals auf die einst so erfolgreiche Frankenstein-Reihe im Stile des klassischen „Hammer-Horrors“ der 1950er und 1960er zurück. Auf Basis eines Drehbuchs von Anthony Hinds und unter Zusammenarbeit mit Paramount fand „Frankenstein and the Monster from Hell“, der siebente Teil des Zyklus, Ende des Jahres 1972 in den Elstree Studios seine filmische Umsetzung und vereinte ein weiteres Mal Regisseur Terence Fisher mit Peter Cushing in der titelgebenden Rolle. Auch James Needs und James Bernard waren erneut zugegen,⁵⁴² die Kameraarbeit wurde jedoch nun erstmals Brian Probyn anvertraut, dessen Bilder entgegen den bisherigen

⁵³⁵ Vgl. Donald F. Glut, *The Frankenstein Legend*, S. 199.

⁵³⁶ Vgl. Almut Oetjen, *Hammer-Horror*, S. 58.

⁵³⁷ Vgl. Hans Jörg Marsilius, *Frankenstein – eine kommentierte Filmographie*, S. 234f.

⁵³⁸ Vgl. Andrew Tudor, *Monsters and Mad Scientists*, S. 60f.

⁵³⁹ Vgl. Peter Hutchings, *Hammer and beyond*, S. 114.

⁵⁴⁰ Vgl. Almut Oetjen, *Hammer-Horror*, S. 21.

⁵⁴¹ Vgl. Phil Hardy, Hg., *The Aurum Film Encyclopedia*, S. 216.

⁵⁴² Vgl. Tom Johnson, *Hammer Films*, S. 362-364.

Gepflogenheiten der Reihe eine deutlich gezügeltere Farbigkeit offenbaren.⁵⁴³ Ebenso musste Bernard Robinson, der Verantwortliche für das Setdesign in allen vorangegangenen Produktionen, nach seinem Tod im Jahre 1970 durch Scott MacGregor ersetzt werden.⁵⁴⁴ Doch konnte auch „Frankenstein and the Monster from Hell“ nicht über die ernsthaften Schwierigkeiten von Hammer hinwegtäuschen. Nicht nur sollte es etwa erst am 12. Mai 1974 zur offiziellen Premiere kommen,⁵⁴⁵ auch blieb der Zuspruch des Publikums trotz eines Höchstmaßes an blutigen und ekelhaften Einzelheiten, einem wesentlichen Aspekt der späteren Detailanalyse des Films, weitgehend aus.⁵⁴⁶ Dies erscheint nur allzu bezeichnend für „[...] the redundancy of the Baron within the context of 1970s horror production“,⁵⁴⁷ an der auch die Rezensionen von „Frankenstein and the Monster from Hell“ letztendlich keinen Zweifel lassen. Spricht die „Variety“ der Produktion trotz wie üblich lobender Worte etwa einen „[...] mild impact“⁵⁴⁸ zu, so kommt die „New York Times“ zu folgendem Schluss: „Chock full of the old horror film values we don’t see much of anymore.“⁵⁴⁹ Es sollte dies der letzte Film des Frankenstein-Zyklus bleiben. Nur zwei Jahre später musste Hammer die Produktion von Horrorfilmen schließlich zur Gänze einstellen.⁵⁵⁰

Ein weiteres Mal führt uns „Frankenstein and the Monster from Hell“ nun an einen nicht näher benannten Ort im deutschsprachigen Raum. Der junge Arzt Simon Helder versucht sich an der Erschaffung eines künstlichen Menschen aus den Körpern Verstorbener, wird dabei jedoch von einem Polizisten überrascht und wegen des Vergehens der Hexerei für fünf Jahre in ein Asyl für geistesranke Kriminelle eingewiesen. Dort trifft er auf Baron Victor Frankenstein, der seine endgültig erscheinende Vernichtung am Ende von „Frankenstein must be destroyed“ nicht nur abwenden konnte, sondern vor einigen Jahren aufgrund des gleichen Deliktes wie Helder selbst in das Asyl verfrachtet wurde. Doch brachte Frankenstein in Erfahrung, dass der krankhaft sexsüchtige Anstaltsdirektor Adolf Klauss seine eigene Tochter Sarah vergewaltigen wollte – ein Schock, welcher der jungen Frau die Fähigkeit zur Sprache raubte – und nutzte dies um sich innerhalb der Mauern des Asyls unter dem Pseudonym Dr. Carl Victor zum Psy-

⁵⁴³ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 145.

⁵⁴⁴ Vgl. Marcus Hearn u. Alan Barnes, *The Hammer Story*, S. 161.

⁵⁴⁵ Vgl. Tom Johnson, *Hammer Films*, S. 364.

⁵⁴⁶ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 145.

⁵⁴⁷ Peter Hutchings, *Hammer and beyond*, S. 114.

⁵⁴⁸ Murf. [A.D. Murphy], *Frankenstein And The Monster From Hell*, in: *Variety* vom 26. Juni 1974, *Variety’s Film Reviews 1971 – 1974*, New York u.a. 1983., o. S.

⁵⁴⁹ Namentlich nicht ausgewiesene Kritik, zitiert nach: Tom Johnson, *Hammer Films*, S. 365.

⁵⁵⁰ Vgl. Almut Oetjen, *Hammer-Horror*, S. 23.

chiater emporzuhieven, während ihm Sarah, von den Anstaltsinsassinnen und -insassen auch „Angel“ genannt, für diese Tätigkeit als seine Gehilfin zur Seite steht. In der Hoffnung von Frankensteins Kenntnissen der Menschenschöpfung zu profitieren, bietet sich Helder dem Baron nun als Assistenten an. In der Tat arbeitet dieser abermals an einem künstlichen Wesen, für dessen Körper er mit Unterstützung von Sarah – diese benötigt er, da seine Hände aufgrund schwerer Verbrennungen für Operationen ungeeignet sind – bereits den Leib des riesenhaften, animalisch anmutenden Häftlings Schneider mit den Händen von Tarmut, einem Insassen des Asyls, der sich durch besonderes handwerkliches Geschick auszeichnete, verbinden konnte. Schließlich bedarf es nur noch eines Gehirns, für das der Selbstmord von Professor Durendel, einem mathematisch sowie musisch hochbegabten Häftling des Asyls, mehr als gelegen kommt. Unter Anweisung Frankensteins führt Helder den Transfer von Durendels Gehirn in Schneiders Körper durch und vollendet damit ein Wesen, welches Frankensteins Schöpfungsdrang durch dessen händisches Geschick und körperliche Widerstandsfähigkeit unter Führung von Durendels Intellekt nach den so zahlreich zu vermerkenden Fehlversuchen vergangener Experimente schließlich zum finalen Erfolg führen soll. Doch erweisen sich Tarmuts Hände für den Professor als nur eingeschränkt nutzbar, mehr noch scheint Schneiders Leib gar nach und nach die Oberhand über das Konglomerat der drei Körper zu gewinnen. Um dieser Entwicklung entgegenzuwirken trifft Frankenstein den Beschluss einer natürlichen Vererbung der idealisierten Eigenschaften seines Geschöpfes durch geschlechtliche Fortpflanzung, für welche er Sarah als geeigneten weiblichen Part bestimmt. Hatte Helder auf die Entdeckung, dass Frankenstein Durendels Selbstmord durch die Unheilbarkeitserklärung seiner psychischen Erkrankung bewusst verschuldet, bereits mit Missfallen reagiert, so beschließt er nun sich seinem Lehrmeister zu widersetzen und dessen Kreatur zu töten. Doch verhindert Sarah dies, indem sie erstmals seit der versuchten Vergewaltigung durch ihren Vater ihre Stimme erhebt, ein Umstand, der in weiterer Folge nicht nur die Flucht des Wesens aus seiner Kammer, sondern auch dessen Mord an Direktor Klauss ermöglicht. Letztendlich wird das Geschöpf jedoch von den Insassinnen und Insassen des Asyls unter der fälschlichen Vermutung eines böswilligen Angriffs auf Sarah getötet und zerfleischt. Ein weiteres Mal muss der Baron, der bei der Flucht seiner Kreatur von dieser verletzt wurde und das blutige Treiben der Anstaltshäftlinge deshalb zu spät unterbinden konnte, seinen Schöpfungsdrang damit als gescheitert anerkennen. Doch gilt es für einen weiteren Versuch keine Zeit zu verlieren. Kaum ist der zerstückelte Körper seines letzten Experiments beseitigt,

schmiedet Frankenstein bereits Pläne für die Erschaffung eines neuen Wesens, ein Vorhaben, dem Sarah und Simon Helder nur mit fassungslosem Schweigen begegnen können.

Wurde dies mit der Ansiedelung der Handlung in und um eine psychiatrische Anstalt in „Frankenstein must be destroyed“ bereits angekündigt, so findet sich der Baron in „Frankenstein and the Monster from Hell“ nun also tatsächlich selbst als Insasse eines Irrenasyls wieder, wenn er durch die Erpressung von Direktor Klauss jedoch in die Rolle des Psychiaters emporrücken und innerhalb der Mauern des Asyls damit in üblicher Dominanz gebieten kann (0:19:10-0:20:30).⁵⁵¹ Vergleichbar mit „The Revenge of Frankenstein“ nutzt er diese Position jedoch abermals um sich der Gliedmaßen der Anstaltsinsassen zu bemächtigen,⁵⁵² im Falle von Professor Durendel trotz Bekennung zu einer Abkehr von Morden (0:53:34-0:54:25) gar dessen Selbsttötung bewusst zu verursachen um seinen Intellekt für sich verwertbar zu machen (0:58:50-1:00:41). Denn nach wie vor ist es die Reproduktion und damit Unsterblichkeit seiner Selbst, welche Frankenstein nach seinen wissenschaftlichen Ausflügen in die Thematiken des Seelentransfers und der Bewahrung von menschlichen Gehirnen in diesem siebenten Teil des Zyklus wieder durch die Erschaffung eines künstlichen Wesens aus Leichenteilen zu erreichen gedenkt, die das alleinige Zentrum seiner Interessen bilden (0:44:10-0:45:02). Bereits das erstmalige Antreffen des Barons offenbart in deutlicher Anlehnung an „The Revenge of Frankenstein“ dessen unaufhörliche Suche nach der Loslösung aus den Klauen des Todes, erscheint er doch, soeben noch von Klauss für verstorben erklärt (0:13:06-0:13:33), plötzlich – von Kopf bis Fuß in Schwarz gekleidet – im Full Shot leibhaftig im Torbogen des Asyls, wobei ein schneller Zoom auf sein Gesicht mit Peter Cushings insgesamt sechster Verkörperung des Barons ausreicht um uns seine Identität preiszugeben. Nichtsdestotrotz ist dabei allerdings bereits die bloße Anwesenheit Frankensteins ausreichend um Simon Helders quälende Dusche mit dem Feuerschlauch – eine Art Initiationsritus mit deutlichen sexuellen Untertönen, welcher dieser bei seiner Ankunft im Asyl von den Anstaltsgehilfen Hans und Ernst ausgesetzt wird – zu unterbinden (0:14:39-0:17:25). Somit wird Frankenstein auch als eine Figur eingeführt, die eine Schutzfunktion gegenüber den Insassinnen und Insassen des Asyls wahrnimmt, ist er doch etwa der einzige, der den Opfern des krankhaft sexsüchtigen Klauss Wohlwollen entgegenbringt und diese vor seinen begierigen Avancen zu bewahren versucht

⁵⁵¹ Vgl. Phil Hardy, Hg., *The Aurum Film Encyclopedia*, S. 275.

⁵⁵² Vgl. Tom Johnson, *Hammer films*, S. 364.

(0:17:55-0:18:48). Kehrt Frankenstein nach der Betonung der skrupellosen und bössartigen Aspekte seiner Figur in „Frankenstein must be destroyed“ damit wieder zur vielschichtigeren Charakterisierung aus den vorangegangenen Produktionen des Zyklus zurück,⁵⁵³ so scheint er den Status des weltgewandten Dandys mit Ausnahme eines nach wie vor vorhandenen Faibles für elegante Kleidung nun allerdings gänzlich eingebüßt zu haben. Nicht nur zeigt er etwa einen deutlichen Hang zu billigem Alkohol (0:21:40-0:22:09), sondern mehr noch eine völlige Ignoranz für die musischen und mathematischen Künste von Professor Durendel (0:31:20-0:33:31), während ihn ein linkischer Witz seines Assistenten Simon Helder in schallendes Gelächter ausbrechen lässt (0:51:00-0:51:29). Frankenstein „[...] is presented as a somewhat brutish cultural boor, guffawing at a bad joke, unable to solve maths problems or to appreciate music.“⁵⁵⁴

In der Tat ist es nun vielmehr Frankensteins jugendlicher Gefolgsmann Helder (Shane Briant), der durch seine Respektlosigkeit gegenüber der weltlichen Autorität der Polizei dessen frühere Züge „byronscher“ Noblesse und Anmaßung in sich vereint (0:05:02-0:08:43). Wie im Falle von Dr. Hertz in „Frankenstein created Woman“ übernimmt Helder nach seiner Ankunft im Asyl in Ablöse der stummen Sarah die chirurgische Zusammenfügung der Einzelteile von Frankensteins Kreatur, da sich die Hände des Barons - „burnt in the interest of science“ am Ende der Vorgängerproduktion – erneut als unbrauchbar erweisen (0:47:36-0:48:28).⁵⁵⁵ Die diesem Umstand innewohnende Abhängigkeit Frankensteins – verstärkt durch seinen ausgezehrten, nach der kurzfristigen Rückkehr zu früherer Agilität in „Frankenstein must be destroyed“ wieder deutlich gealterten Körper (0:17:21-0:17:25)⁵⁵⁶ – geht jedoch über die rein physische Natur aus dem vierten Teil des Zyklus hinaus und äußert sich nun in einem regelrechten Bedürfnis nach psychischem Beistand (1:06:28-1:06:55), welches ihn in bisher gänzlich unüblicher Weise sogar für einen Rat seines jugendlichen Pendants empfänglich erscheinen lässt (1:10:07-1:11:25). Fast könnte man vermuten, der Baron habe nach dem wiederholten Scheitern seiner Experimente nun endlich den Wert seiner Assistenten für diese erkannt, richtet er nach dem Transfer von Durendels Gehirn in den Körper von Herrn Schneider doch nicht nur erstmals Worte des Dankes an Helder (1:01:56-1:02:21), sondern bindet ihn gar explizit in den (vermeintlichen) Erfolg seiner Menschenschöpfung ein (1:06:28-1:06:32). Dies legt trotz Frankensteins nach wie vor aufrechter Dominanz

⁵⁵³ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 146f.

⁵⁵⁴ Phil Hardy, Hg., *The Aurum Film Encyclopedia*, S. 275.

⁵⁵⁵ Vgl. ebenda, S. 275.

⁵⁵⁶ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 146.

innerhalb der Mauern des Asyls eine Beschränkung seines Autoritätsstrebens gegenüber Helder offen, die im Vergleich zu den Beziehungen zu seinen Assistenten in den vorangegangenen Teilen des Zyklus in der Tat als bemerkenswert bezeichnet werden darf. Nichtsdestotrotz fügt sich Helder seinem geistigen Vater Frankenstein zunächst mit hingebungsvoller Begeisterung und erweist sich damit als potentieller Nachfolger des Barons (0:49:02-0:50:56),⁵⁵⁷ wenn er auch deutlichen Unmut über dessen offensichtlich willentliche Verursachung von Durendels Selbstmord zeigt (0:58:50-0:59:57), dessen lebloser Körper uns mit schnellem Zoom auf das totenbleiche Gesicht präsentiert wird (0:54:58-0:55:02).⁵⁵⁸ Es ist erst Frankensteins Plan der Vereinigung seiner Kreatur mit Sarah, der letztlich einen Bruch Helders mit seinem Lehrmeister bedingt, womit dieser trotz ursprünglich deckungsgleicher Interessen eine Sensibilität für die Grenzen wissenschaftlichen Forscherdrangs erkennen lässt, die der Baron selbst mit seinen ersten Morden für die Zwecke der Kreierung seines künstlichen Wesens in „The Curse of Frankenstein“ eingebüßt hat (1:14:04-1:15:48).⁵⁵⁹

„I think you are mad!“ (1:15:28-1:15:29) lässt Helder Frankenstein angesichts seines perfiden Vorhabens der geschlechtlichen Fortpflanzung seiner Kreatur mit Sarah (Madeline Smith) wissen, deren Beschränkung auf die Funktion des Körpers – durch den Verlust ihrer verbalen Präsenz nur noch eindringlicher vor Augen geführt (0:22:10-0:24:18) – damit ihre Vollendung erreicht.⁵⁶⁰ Doch missversteht Frankenstein Helders Worte in wehmütiger Erinnerung an vergangene Zeiten „Oh, possibly. I must admit I’ve never felt so elated in my life. Not since I first... But that was a long time ago.“ (1:15:29-1:15:36) – unfähig sich der Ironie bewusst zu werden, die dem Versuch einer Bewahrung seiner Schöpfung durch die weibliche Gebärfähigkeit nach deren jahrelanger Umgehung in seinen Forschungen anhaftet.⁵⁶¹ Nichtsdestotrotz wohnt aber auch diesem Vorhaben abermals der Wunsch nach einer Beherrschung der weiblichen Sexualität inne, da der Akt der Zeugung der Nachkommenschaft seiner Kreatur völlig in vorgegebenen patriarchalen Strukturen von Statten gehen soll (1:16:26-1:16:32). Doch weist Frankenstein Sarah die Rolle der Braut eines Geschöpfes (David Prowse) zu, das als bloße Karikatur seines früheren Anspruchs geistiger und – wenngleich er sich davon bereits in „Frankenstein must be destroyed“ verabschiedet hat – körperlicher Perfektionierung betrachtet werden muss. Geplant als Verbindung des widerstandsfähigen Kör-

⁵⁵⁷ Vgl. Phil Hardy, Hg., *The Aurum Film Encyclopedia*, S. 275.

⁵⁵⁸ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 150.

⁵⁵⁹ Vgl. Jonathan Rigby, *English Gothic*, S. 208.

⁵⁶⁰ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 146.

⁵⁶¹ Vgl. Jonathan Rigby, *English Gothic*, S. 208.

pers von Herrn Schneider (0:29:43-0:31:18) mit den kunstfertigen Händen von Herrn Tarnut (0:34:01-0:35:49) unter Führung des sowohl mathematisch als auch musisch überragenden Intellekts von Professor Durendel, dessen Gehirn in einer nun tatsächlich sämtliche grauenhafte Details offenlegenden Operation mit freigegebenem Blick auf das geöffnete Hinterhaupt entfernt wird (0:55:03-0:58:48),⁵⁶² scheint es alle Eigenschaften aufzuweisen, die Frankenstein in diesem siebenten Teil des Zyklus eingebüßt hat und damit das Potential einer Reproduktion des Barons in früherer Stärke in sich zu tragen. Letztendlich stellt es jedoch wenig mehr als ein Konglomerat der Körper psychisch Kranker dar, welches nach den menschlichen Anlitzern seiner letzten Geschöpfe nicht nur wieder eine monströse Ausformung annimmt, sondern sich im Zusammenspiel zudem als gänzlich untauglich erweist, da der Intellekt etwa nicht mehr in der Lage ist sein musikalisches Talent trotz feinmotorischer Geschicklichkeit der Hände auf den Leib zu übertragen (1:07:28-1:08:16).⁵⁶³

Sollte der – bezeichnenderweise von Helder und nicht mehr durch die weibliche Hand von Sarah durchgeführte – Transfer von Durendels Gehirn in den Körper von Herrn Schneider eine Verschiebung der zunächst körperlichen Prägung der Kreatur zugunsten einer Betonung des Intellekts bewirken, dessen zentrale Stellung bei diesem Unterfangen durch die Fokussierung der Kamera auf Durendels vollkommenes Gehirn verdeutlicht wird, während Schneiders verkümmertes Äquivalent – Manifestation seiner geistigen Unzulänglichkeit – Frankenstein im wahrsten Sinne des Wortes als Fußabstreifer dient (1:01:07-1:01:48), so muss dies in weiterer Folge als misslungen anerkannt werden. Wie im Falle von Karl in „The Revenge of Frankenstein“ ist es der Leib, der mehr und mehr die Oberhand über den Verstand des Professors gewinnt (01:09:08-01:10:06),⁵⁶⁴ obgleich dieser die Mordlust des Ersteren und dessen dabei zur Geltung kommende Vorliebe für Glasscherben allerdings auf Direktor Klauss richten kann, welcher aufgrund seines Verhaltens gegenüber seiner Tochter Sarah bereits zuvor Attacken von Durendel über sich ergehen lassen musste (1:23:51-1:24:33). Dass Frankensteins Kreatur von den Insassinnen und Insassen des Asyls mit einem Höchstmaß blutiger Einzelheiten in Stücke gerissen und damit ihrer Vernichtung zugeführt wird, erscheint letztendlich bezeichnend, kommt dies doch dem finalen Akt der Einverleibung des Intellekts durch den Körper gleich, da die Anstaltshäftlinge durch ihre mit dieser Tat offengelegte niedere Triebhaftigkeit gänzlich in den Sphären des Leibes zu betrachten sind (1:25:51-

⁵⁶² Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 150f.

⁵⁶³ Vgl. ebenda, S. 149 u. 151.

⁵⁶⁴ Vgl. ebenda, S. 150f.

1:26:42). Es darf hier allerdings nicht unerwähnt bleiben, dass der eigentliche Auslöser für dieses Handeln die fälschliche Annahme einer Gefährdung von Sarah ist, welche sich im Moment der Bedrohung der Kreatur aus den Armen von Helder losreißt und sich dieser zuwendet (1:24:34-1:25:50). Tatsächlich offenbart Sarahs Vorgehen ein mit ihrer Rolle als Braut des Geschöpfes einhergehendes Potential der Befreiung aus ihrer Position des „Angels“, der hingebungsvollen Dienerin unter männlicher Dominanz, welches sich bereits in ihrer Rückfindung zur Fähigkeit des sprachlichen Ausdrucks angekündigt (1:18:55-1:20:10). Die ursprünglich geplante patriachale Beherrschung der weiblichen Sexualität droht in die Unkontrollierbarkeit umzuschlagen, eine Gefahr, die durch die endgültige Vernichtung von Frankenstein's Geschöpf abgewendet werden kann.⁵⁶⁵

Nichtsdestotrotz legt die Blutrünstigkeit und animalische Triebhaftigkeit der Insassinnen und Insassen des Asyls zusammen mit den quälenden Spielen der beiden Anstaltsgehilfen Hans und Ernst – zweier sadistischer Handlanger von Direktor Klauss – eine in jeder Beziehung negative Darstellung von Frankenstein's Umfeld offen. Vor allem ist es aber Klauss selbst, der die ganze Niedertracht der Gesellschaft in sich zu vereinen scheint, ein verabscheuungswürdiger Opportunist, in welchem die Begierden des Leibes – karikiert durch ein in seinem Büro dominant im Bildhintergrund präsentiertes Gemälde einer sitzenden Venus, der Göttin der (fleischlichen) Liebe – derart überbetont sind, dass sie selbst seine eigene Tochter Sarah zu verschlingen drohen (0:17:55-0:22:09). Abermals tritt Frankenstein in Gegnerschaft zu Klauss als obersten Repräsentanten weltlicher Macht auf, eindringlich vor Augen geführt in dessen Ermordung durch die Hand seiner Kreatur, welche in einem an „The Revenge of Frankenstein“ erinnernden Szenenarrangement gleich Karl durch das Fenster in Klauss' Büro einbricht. Doch erweist sich diese Rebellion gegen die etablierte Ordnung nun, da diese in der Abgeschlossenheit des Asyls stattfindet, für die Gesellschaft außerhalb der Anstaltsmauern – nach wie vor gänzlich reaktionär und rückwärtsgewandt ausgerichtet (0:08:06-0:10:17)⁵⁶⁶ – als völlig belanglos. Mehr noch scheint durch Frankenstein's Schweigen angesichts der versuchten Vergewaltigung von Sarah ein gewisses Arrangement mit Klauss für die Zwecke des ungestörten Durchführens seiner Experimente nicht von der Hand zu weisen zu sein, womit der Baron eine Verbundenheit mit einem System offenlegt, in dem die Grenzen zwischen Irrsinn und psychischer Gesundheit trotz vorderkun-

⁵⁶⁵ Vgl. ebenda, S. 152f.

⁵⁶⁶ Vgl. Phil Hardy, Hg., *The Aurum Film Encyclopedia*, S. 275.

dig eindeutiger Trennung nicht mehr klar unterscheidbar sind (0:11:40-0:14:23). Letztendlich muss Frankenstein's Drang es Gott gleichzutun und einen neuen Menschen zu kreieren als zur Absurdität verkehrt bezeichnet werden, wie dies in der Figur des Anstaltsinsassen Muller, der sich selbst für Gott hält, in deutlicher Weise preisgegeben wird.⁵⁶⁷ „He is not the first man who hold that opinion. And I don't expect he will be the last“ bleibt der einzige Kommentar des Barons auf dessen Wahn den Menschen nach seinem Abbild geschaffen zu haben,⁵⁶⁸ unfähig sich der eigenen Verankerung in diesem Unterfangen bewusst zu werden (0:28:01-0:29:06). Es ist die Manie eines sich verselbständigten Schöpfungsdrangs, der Irrsinn seines Wunsches den Tod für immer zu besiegen, die Frankenstein, kaum da das Konglomerat aus den Körpern von Schneider, Durendel und Tarmut vernichtet ist, erneut zur Planung einer künstlichen Kreatur veranlassen,⁵⁶⁹ während Sarah und Helder – fassungslos angesichts der Blindheit des Barons für den Wahnsinn dieses Vorhabens – nur tatenlos neben ihm stehen können. Schlussendlich fährt die Kamera zurück und offenbart Frankenstein „[...] as a sad, rather pathetic figure, out of place and out of time.“⁵⁷⁰ (1:27:19-1:28:15)

Betrachtet man die bisherigen Ausführungen abschließend im Kontext der 1970er Jahre, so bleibt auch in „Frankenstein and the Monster from Hell“ die innerhalb der Frankenstein-Reihe von Hammer immer ausgeprägter wahrnehmbare Fokussierung auf medizinisch-chirurgische Aspekte der Kreierung von Frankenstein's Geschöpf bestehen, welches trotz eines Rückgriffs auf die Laborausstattung der beiden Filme aus den 1950ern⁵⁷¹ in der Ära der Organtransplantation keiner technischen Belebung mehr bedarf (0:51:30-0:52:16). Gleich der modernen Medizin ist es die Loslösung aus der körperlichen Bestimmung des Todes, die Frankenstein mit seinen Forschungen zu bewerkstelligen versucht, eindringlich vor Augen geführt in den dominant im Hintergrund seines Labors präsentierten „Muskelmännern“ des Andreas Vesalius, welche sich durch ihre Befreiung von sterblicher Materie und Verwesung in eine Aura der Unvergänglich-

⁵⁶⁷ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 148 u. 153.

⁵⁶⁸ Vgl. Genesis 1,27: „Gott schuf also den Menschen als sein Abbild; als Abbild Gottes schuf er ihn. Als Mann und Frau schuf er sie.“ Josef Scharbert, *Genesis 1-11*, Würzburg 1983 (Die neue Echter Bibel. Kommentar zum Alten Testament mit der Einheitsübersetzung 5, herausgegeben von Josef G. Plöger u. Josef Schreiner), S. 45.

⁵⁶⁹ Vgl. Georg Seeßlen u. Fernand Jung, *Horror*, S. 223. In Fortführung der Anmerkungen 358, 407 und 523 scheint es nicht abwegig zu sein, die Geschehnisse dieses siebenten Teils des Zyklus und vor allem Frankenstein's ewiges Kreisen zwischen Schöpfung und Vernichtung zur Gänze in dessen Psyche zu verankern, zumal die im Vergleich zu den Vorgängerproduktionen der Reihe deutlich reduzierte Farbigkeit von „Frankenstein and the Monster from Hell“, sowie die an manchen Stellen zum Einsatz kommenden Trickblenden, die die letzte Einstellung zerfließend zur nächsten überführen, eine traumartige Ästhetik hinterlassen (0:29:05-0:29:37).

⁵⁷⁰ Peter Hutchings, Terence Fisher, S. 158.

⁵⁷¹ Vgl. Jonathan Rigby, *English Gothic*, S. 208.

keit hüllen (0:24:05-0:24:18).⁵⁷² Doch zeigt sich die Unmöglichkeit dieses Unterfangens, da die durch den Intellekt erstrebte Überwindung der Einkerkierung des Physischen in den Vorgaben der Natur gerade zu dem führt, das ausgespart hätte werden sollen: den Tod. Neuerlich überwältigt der als kontrollier- und beliebig substituierbar angenommene Körper den Geist und verweist damit auf das bedrohliche Potential der Transplantationsmedizin, scheint er durch die Bewahrung seiner Vorliebe für Glascherben als Mordinstrument doch nun gar eine Art in den Gliedern festgeschriebenes Gedächtnis zu besitzen, das die ursprüngliche Identität des Empfangenden verschlingt und diesen damit in die Vernichtung führt.⁵⁷³ Dass Frankenstein dabei allerdings beabsichtigt die (zumindest seiner Meinung nach) perfektionierten Eigenschaften seines Wesens auf eine Nachkommenschaft zu übertragen, erweitert die in seiner Menschenschöpfung anzumerkenden Assoziationen nationalsozialistischer Ideologien nun um das Moment der Abstammung als Ausgangspunkt für die Bildung eines sowohl physisch als auch psychisch idealisierten Geschlechts.⁵⁷⁴

Nichtsdestotrotz plant Frankenstein nach dem abermaligen Misslingen seiner Experimente letztendlich eine Abkehr von seiner bisherigen chirurgischen Vorgehensweise und eine Erprobung biochemischer Verfahren (1:27:26-1:27:31),⁵⁷⁵ ein Vorsatz, der in der in Kapitel 4.2 beschriebenen beginnenden Ära der Gentechnologie jedoch zukünftigen Inkarnationen seiner Selbst vorbehalten bleiben muss. Denn wie bereits in der Vorgängerproduktion „Frankenstein must be destroyed“ angekündigt, hat Frankensteins Auflehnung gegen die Werte und Moralvorstellungen der unmittelbaren Nachkriegsjahrzehnte und – da dies als wesentliches Charakteristikum der Signifikanz der Figur des Barons zu nennen ist – damit auch er selbst in der gewandelten Gesellschaft der 1970er Jahre jede Bedeutung verloren.⁵⁷⁶ Fast scheint es als bliebe die Abgeschiedenheit der psychiatrischen Anstalt der letzte Zufluchtsort für ein ungestörtes Agieren

⁵⁷² Die in Andreas Vesalius' Werk „De humani corporis fabrica“ (1543) abgebildeten Muskel-, Knochen-, Ader- und Venenmänner sind – je nach Bestimmung zergliedert – in verschiedenen Bewegungs- und Ruhepositionen wiedergegeben. Vgl. Anna Bergmann, *Der entseelte Patient*, S. 212f.

⁵⁷³ Es scheint hier der Hinweis auf den expressionistischen Stummfilm „Orlac's Hände“ (A 1924, Regie: Robert Wiene) angebracht, wohl einer der ersten Filme, der sich mit Fragen des Übergreifens fremder Identität durch ein Transplantat, in diesem Falle die Hände eines hingerichteten Mörders, auseinandersetzt. Vgl. Ursula von Keitz, „Dort ... der Kopf – sieht er nicht auf meine Hände?“. Robert Wienes Orlac's Hände im Kontext filmischer Körperfragmentation, in: Kurt W. Schmidt, Giovanni Maio u. Hans Jürgen Wulff, Hg., *Schwierige Entscheidungen – Krankheit, Medizin und Ethik im Film*, Frankfurt am Main 2008, S. 110-122.

⁵⁷⁴ Vgl. Phil Hardy, Hg., *The Aurum Film Encyclopedia*, S. 276 und Hans-Walter Schmuhl, *Die biopolitische Entwicklungsdiktatur des Nationalsozialismus und der „Reichsgesundheitsführer“ Leonardo Conti*, S. 101f.

⁵⁷⁵ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 153.

⁵⁷⁶ Vgl. Peter Hutchings, *Hammer and beyond*, S. 114f.

nach altbekannten Mustern, wie diese abermals etwa auch die völlige Dominierung des Weiblichen in Manifestation der stummen Sarah umfassen, welche Frankenstein auf die Funktionen der Dienerinnen- und (potentiellen) Mutterschaft – „her real function as a woman“ (1:15:23-1:15:25) – reduziert.⁵⁷⁷ Schlussendlich ist der Frankenstein-Zyklus von Hammer an sein unwiderrufliches Ende gelangt, wenngleich die Art und Weise der Vernichtung der Kreatur in „Frankenstein and the Monster from Hell“ durchaus als Übergang zu den Körperzerstückelungsphantasien des Horrorfilms der 1970er Jahre betrachtet werden kann, „[...] here presented as still contained within the walls of a prison but soon unleashed upon the world at large in the movies of David Cronenberg and George Romero.“⁵⁷⁸ Victor Frankenstein selbst allerdings, auf den ersten Blick gänzlich unbehelligt, bekommt letztlich die schlimmste aller Strafen auferlegt. Nicht der Tod, sondern die ewige Verdammung ist es aber,⁵⁷⁹ die in einer Verkehrung von William Hogarths (1697-1764) Karikatur „The reward of cruelty“⁵⁸⁰ den Lohn für Jahre aberwitziger und entmenslichter Forschungen darstellt. Der moderne Prometheus ist an seinen Stein gekettet, gleich Sisyphos, dessen beharrliche Anstrengungen niemals zum Erfolg führen können,⁵⁸¹ verflucht zur unaufhörlichen Qual des Scheiterns.

⁵⁷⁷ Vgl. Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*, S. 152.

⁵⁷⁸ Phil Hardy, Hg., *The Aurum Film Encyclopedia*, S. 275.

⁵⁷⁹ Vgl. Georg Seeßlen u. Fernand Jung, *Horror*, S. 223.

⁵⁸⁰ „The reward of cruelty“ (um 1750) zeigt die Sezierung eines Hingerichteten umringt von Gelehrten der Medizin. Vgl. Anna Bergmann, *Der entseelte Patient*, S. 191.

⁵⁸¹ Für einen Frevel gegen die Götter wurde Sisyphos auf ewig dazu verdammt einen Felsen einen Hang hinaufzubefördern, welcher kurz vor dem Ziel jedoch immer wieder hinunterrollte. Vgl. Patricia Turner u. Charles Russell Coulter, Hg., *Encyclopedia of ancient Deities*, S. 433f.

5. Resümee

In einer Phase des allgemeinen Florierens der filmischen Verarbeitung verrückter Wissenschaft greift das britische Produktionsunternehmen Hammer beginnend im Jahr 1957 auf den in vielerlei Hinsicht prototypischen Mad Scientist Victor Frankenstein zurück und trägt damit nicht nur den zeitgenössischen Befürchtungen angesichts eines nuklearen Wettrüstens der beiden Supermächte USA und UdSSR im „Kalten Krieg“,⁵⁸² sondern vor allem in den späteren Produktionen des Zyklus auch den Ängsten bezüglich einer identitätsbedrohenden Transplantierbarkeit des Körpers Rechnung.⁵⁸³ Ein ums andere Mal schneidet sich der Chirurg Frankenstein durch menschliche Leiber und offenbart dabei doch nur eines: es ist das Gehirn und damit der Verstand, dem sein alleiniges Interesse gilt. Immer wieder sucht er in seinen Schöpfungen nach einem Mittel sich selbst zu reproduzieren und der eigenen Sterblichkeit damit Herr zu werden und sei dies nur – durch eine Anerkennung als wissenschaftliches Genie⁵⁸⁴ – in einem intellektuellen Sinne. Nichtsdestotrotz scheint eine Reduktion Frankensteins auf seine eigennützigen und skrupellosen Charakterzüge zu kurz gegriffen, ist es doch auch sein Ziel, Wissen in eine rückschrittliche und reaktionäre Gesellschaft zu tragen. „[...] Hammer's Baron Frankenstein is as much of a rebel as he is a power maniac, as much of a free thinker as he is a tyrant.“⁵⁸⁵

Mit dem umfassenden sozialen Wandel der späten 1960er Jahre verliert Frankensteins Rebellentums gegen antiquierte moralische Normen und Werte jedoch an Bedeutung. Die distanzerzeugende Verortung der Produktionen in der viktorianischen Ära konnte den geänderten Erwartungen des Publikums, die nun durch amerikanische Produktionen wie „Night of the Living Dead“ (USA 1968, Regie: George Romero) oder „The Texas Chainsaw Massacre“ (USA 1974, Regie: Tope Hooper) befriedigt wurden, nicht mehr entsprechen.⁵⁸⁶ Das Ende des Victor Frankenstein in seiner von Hammer etablierten Ausprägung im Jahr 1974, ja der kurz darauf folgende Zusammenbruch des britischen Produktionsunternehmens selbst, ist damit letztendlich als unausweichlich zu bezeichnen. Doch sollte sich – angekündigt am Ende von „Frankenstein and the Monster from Hell“ – in der beginnenden Ära der Gentechnologie bald eine Wiederauferste-

⁵⁸² Vgl. Kim Newman, Hg., *The BFI Companion to Horror*, S. 85.

⁵⁸³ Vgl. Matthias Kettner, „Frankenstein“. Über das Unheimliche im Lauf der Zeit, S. 282.

⁵⁸⁴ Vgl. Almut Oetjen, *Hammer-Horror*, S. 44.

⁵⁸⁵ David Pirie, *Hammer*, o. S. [S. 6 von Kapitel 5: Focus on Frankenstein].

⁵⁸⁶ Vgl. Phil Hardy, Hg., *The Aurum Film Encyclopedia*, S. 216 und Steve Chibnall, *A Heritage of Evil*, S. 166.

hung Frankenstein als Biochemiker zeigen, wie das Motiv einer Bedrohung der Gesellschaft durch wissenschaftliche und technologische Errungenschaften aber auch in zahlreichen anderen Filmen fortgetragen wird, die mit dem menschengeschöpfenden Forscher aus Mary Shelleys Roman „Frankenstein; or, The modern Prometheus“ auf den ersten Blick nicht explizit verknüpft sind.⁵⁸⁷ Es seien an dieser Stelle nur „Terminator“ (USA 1984, Regie: James Cameron) und seine Fortsetzungen, die „Matrix“-Reihe (USA 1999-2003, Regie: Andy u. Lana Wachowski) und aktuell beispielsweise auch „Splice“ (USA/F/CDN 2009, Regie: Vincenzo Natali), in welchem ein Wesen aus menschlicher und tierischer DNA mit – wie könnte es anders sein – katastrophalen Folgen erschaffen wird,⁵⁸⁸ erwähnt.

Betrachtet man die zeitgenössischen Entwicklungen auf den Gebieten der Biotechnologien, aber auch der Robotik, so scheint sich die Geschichte des Victor Frankenstein und seiner künstlichen Kreatur heute jedoch aus dem Reich der reinen Fiktion gelöst zu haben. „Was jahrhundertlang ein Gedankenspiel war, pure Imagination, eine Kopfgeburt, ist heute in das Stadium der Realität getreten.“⁵⁸⁹ Während sich etwa der britische Wissenschaftler Kevin Warwick, der gemeinhin als der erste reale „Cyborg“ bezeichnet wird, bereits im Jahr 2002 einen Chip in den Unterarm einsetzen ließ, der mit einem Computer verbunden war,⁵⁹⁰ beschäftigen sich die Reproduktionsmediziner Panayiotis Zavos und Karl Illmensee aktuell mit ernsthaften – wenngleich noch erfolglosen – Versuchen des Klonens menschlicher Embryonen.⁵⁹¹ Mit seinem „Geminoid HI-1“ kreierte der Japaner Hiroshi Ishiguro schließlich einen Androiden als genaues Replikat seiner Selbst, „einen Roboter nach seinem Ebenbild [...] und [hat] damit wiederholt, was Gott angeblich bei der Schaffung des Menschen angetrieben hat.“⁵⁹²

⁵⁸⁷ Vgl. Caroline Joan S. Picart, Frank Smoot u. Jayne Blodgett, *The Frankenstein Film Sourcebook*, S. xii.

⁵⁸⁸ Vgl. O. A., *Splice* (2009), in: *The Internet Movie Database*.
<http://www.imdb.com/title/tt1017460/> (Zugriff: 19. September 2010).

⁵⁸⁹ Rudolf Drux, *Frankenstein oder der Mythos vom künstlichen Menschen und seinem Schöpfer*, S. 40.

⁵⁹⁰ Vgl. Florian Rötzer, *Wer ist der erste Cyborg?*, in: *Telepolis*.
<http://www.heise.de/tp/r4/artikel/18/18014/1.html> (Zugriff: 19. September 2010).

⁵⁹¹ Vgl. Florian Rötzer, *Bald soll es den ersten geklonten Menschen geben*, in: *Telepolis*.
<http://www.heise.de/tp/r4/artikel/30/30180/1.html> (Zugriff: 19. September 2010).

⁵⁹² Florian Rötzer, *Der Roboter als menschlicher Doppelgänger*, in: *Telepolis*.
<http://www.heise.de/tp/r4/artikel/25/25152/1.html> (Zugriff: 19. September 2010).

6. Quellenverzeichnis

6.1. Filmverzeichnis

6.1.1. Zitierte Filme

Bride of Frankenstein, Regie: James Whale, Drehbuch: William Hurlbut u. John L. Balderston, Produktion: Universal Pictures, USA 1935. Fassung: DVD-Video, Universal Studios 2004, 72 min.

The Curse of Frankenstein, Regie: Terence Fisher, Drehbuch: Jimmy Sangster, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1957. Fassung: DVD-Video, Warner Home Video 2004, 80 min.

Frankenstein, Regie: J. Searle Dawley, Drehbuch: J. Searle Dawley, Produktion: Edison Manufacturing Company, USA 1910. Fassung: elektronische Datei in Privatbesitz, The Internet Archive (<http://www.archive.org/details/FrankensteinfullMovie>), 13 min.

Frankenstein, Regie: James Whale, Drehbuch: Francis Edward Faragoh u. Garrett Fort, Produktion: Universal Pictures, USA 1931. Fassung: DVD-Video, Universal Studios 2004, 67 min.

Frankenstein, Regie: Marcus Nispel, Drehbuch: John Shiban, Produktion: Flame TV, USA 2004. Fassung: DVD-Video, EuroVideo 2005, 84 min.

Frankenstein and the Monster from Hell, Regie: Terence Fisher, Drehbuch: Anthony Hinds, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1974. Fassung: DVD-Video, Paradiso Home Entertainment 2005, 89 min.

Frankenstein created Woman, Regie: Terence Fisher, Drehbuch: Anthony Hinds, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1967. Fassung: DVD-Video, Optimum Releasing 2006, 88 min.

Frankenstein must be destroyed, Regie: Terence Fisher, Drehbuch: Bert Batt, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1969. Fassung: DVD-Video, Warner Home Video 2004, 97 min.

Mary Shelley's Frankenstein, Regie: Kenneth Branagh, Drehbuch: Steph Lady u. Frank Darabont, Produktion: TriStar Pictures, GB/USA 1994. Fassung: DVD-Video, Columbia TriStar Home Entertainment 2004, 118 min.

The Revenge of Frankenstein, Regie: Terence Fisher, Drehbuch: Jimmy Sangster, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1958. Fassung: DVD-Video, Columbia TriStar Home Entertainment 2002, 86 min.

6.1.2. Sonstige erwähnte Filme

Abbott and Costello meet Frankenstein, Regie: Charles T. Barton, Drehbuch: John Grant u. Robert Lees, Produktion: Universal Pictures, USA 1948.

The Adventures of PC 49, Regie: Godfrey Grayson, Drehbuch: Vernon Harris, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1949.

Alraune, Regie: Henrik Galeen, Drehbuch: Henrik Galeen, Produktion: AMA-Film, D 1928.

The Bank Messenger Mystery, Regie: Lawrence Huntington, Drehbuch: Lawrence Huntington, Produktion: Hammer Productions, GB 1936.

The Boys from Brazil, Regie: Franklin J. Schaffner, Drehbuch: Heywood Gould, Produktion: Incorporated Television Company, USA/GB 1978.

The Brain That Wouldn't Die, Regie: Joseph Green, Drehbuch: Joseph Green, Produktion: Rex Carlton Productions, USA 1960.

Bram Stoker's Dracula, Regie: Francis Ford Coppola, Drehbuch: James V. Hart, Produktion: Columbia Pictures, USA 1992.

The Bride, Regie Franc Roddam, Drehbuch: Lloyd Fonvielle, Produktion: Columbia Pictures, USA 1985.

The Brides of Dracula, Regie: Terence Fisher, Drehbuch: Peter Bryan u. Edward Percy, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1960.

Chirurgie fin de siècle, Regie: Georges Méliès, Drehbuch: Georges Méliès, Produktion: Georges Méliès, F 1902.

Cloudburst, Regie: Francis Searle, Drehbuch: Francis Searle, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1951.

The Colossus of New York, Regie: Eugène Lourié, Drehbuch: Willis Goldbeck, Produktion: Paramount Pictures, USA 1958.

Creatures the World forgot, Regie: Don Chaffey, Drehbuch: Michael Carreras, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1971.

Les Diaboliques, Regie: Henri-Georges Clouzot, Drehbuch: Henri-Georges Clouzot u. Jérôme Geronimi, Produktion: Filmsonor, F 1955.

Dick Barton at Bay, Regie: Godfrey Grayson, Drehbuch: Jackson Budd u. Olafur Haukar Grayson, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1950.

Dick Barton, Special Agent, Regie: Alfred J. Goulding, Drehbuch: Alfred J. Goulding u. Alan Stranks, Produktion: Henry Halstead Productions, GB 1948.

Dick Barton strikes back, Regie: Godfrey Grayson, Drehbuch: Ambrose Grayson, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1949.

Dracula, Regie: Tod Browning, Drehbuch: Hamilton Deane u. John L. Balderston, Produktion: Universal Pictures, USA 1931.

Dracula, Regie: Terence Fisher, Drehbuch: Jimmy Sangster, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1958.

Dracula A.D. 1972, Regie: Alan Gibson, Drehbuch: Don Houghton, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1972.

Dracula has risen from the Grave, Regie: Freddie Francis, Drehbuch: Anthony Hinds, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1968.

Dracula, Prince of Darkness, Regie: Terence Fisher, Drehbuch: Anthony Hinds, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1966.

Dracula versus Frankenstein, Regie: Al Adamson, Drehbuch: William Pugsley u. Samuel M. Sherman, Produktion: Independent International Pictures, USA 1970.

Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, Regie: Stanley Kubrick, Drehbuch: Stanley Kubrick u. Terry Southern, Produktion: Hawk Films, GB 1964.

Et Dieu... créa la femme/...And God created Woman, Regie: Roger Vadim, Drehbuch: Roger Vadim u. Raoul Lévy, Produktion: Cocinor, F/I 1956.

The Evil of Frankenstein, Regie: Freddie Francis, Drehbuch: Anthony Hinds, Produktion: Hammer Film Productions u. Universal International Pictures, GB 1964.

The Exorcist, Regie: William Friedkin, Drehbuch: William Peter Blatty, Produktion: Hoya Productions, USA 1973.

Flesh for Frankenstein, Regie: Paul Morrissey u. Antonio Margheriti, Drehbuch: Paul Morrissey u. Tonino Guerra, Produktion: Carlo Ponti Cinematografica u. Braunsberg Productions, F/I/USA 1973.

Four-Sided Triangle, Regie: Terence Fisher, Drehbuch: Paul Tabori, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1953.

Frankenstein, Regie: David Wickes, Drehbuch: David Wickes, Produktion: Turner Pictures, GB 1992.

Frankenstein, Regie: Jed Mercurio, Drehbuch: Jed Mercurio, Produktion: Impossible Pictures, GB 2007.

Frankenstein 1970, Regie: Howard W. Koch, Drehbuch: Richard Landau u. George W. Yates, Produktion: Allied Artists Pictures, USA 1958.

Frankenstein all'italiana, Regie: Armando Crispino, Drehbuch: Massimo Franciosa u. Luisa Montagnana, Produktion: Euro International Film, I 1975.

Frankenstein meets the Space Monster, Regie: Robert Gaffney, Drehbuch: R.H.W. Dillard u. George Garrett, Produktion: Futurama Entertainment, USA 1965.

Frankenstein meets the Wolf Man, Regie: Roy William Neill, Drehbuch: Curt Siodmak, Produktion: Universal Pictures, USA 1943.

Frankenstein's Daughter, Regie: Richard E. Cunha, Drehbuch: H.E. Barrie, Produktion: Layton Film Productions, USA 1958.

Frankenstein. The True Story, Regie: Jack Smight, Drehbuch: Don Bachardy u. Christopher Isherwood, Produktion: Universal TV, USA 1973.

Frankenweenie, Regie: Tim Burton, Drehbuch: Leonard Ripps, Produktion: Walt Disney Pictures, USA 1984.

Furankenshutain tai chité kaijû Baragon/Frankenstein versus Baragon, Regie: Ishirô Honda, Drehbuch: Takeshi Kimura, Produktion: Toho Company, J 1965.

The Ghost of Frankenstein, Regie: Erle C. Kenton, Drehbuch: Scott Darling u. Eric Taylor, Produktion: Universal Pictures, USA 1942.

Gods and Monsters, Regie: Bill Condon, Drehbuch: Bill Condon, Produktion: Lions Gate Films, USA 1998.

Gojira/Godzilla, Regie: Ishirô Honda, Drehbuch: Ishirô Honda u. Shigeru Kayama, Produktion: Toho Company, J 1954.

Der Golem, wie er in die Welt kam, Regie: Paul Wegener, Drehbuch: Paul Wegener u. Henrik Galeen, Produktion: Projektions-AG Union, D 1920.

Gothic, Regie: Ken Russell, Drehbuch: Stephen Volk, Produktion: Virgin Vision, GB 1986.

Halloween, Regie: John Carpenter, Drehbuch: John Carpenter u. Debra Hill, Produktion: Compass International Pictures, USA 1978.

The Hills have Eyes, Regie: Wes Craven, Drehbuch: Wes Craven, Produktion: Blood Relations Co., USA 1977.

The Horror of Frankenstein, Regie: Jimmy Sangster, Drehbuch: Jimmy Sangster u. Jeremy Burnham, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1970.

House of Frankenstein, Regie: Erle C. Kenton, Drehbuch: Curt Siodmak u. Edward T. Lowe, Produktion: Universal Pictures, USA 1944.

The Island of Dr. Moreau, Regie: Don Taylor, Drehbuch: Al Ramrus, Produktion: American International Pictures, USA 1977.

I was a Teenage Frankenstein, Regie: Herbert L. Strock, Drehbuch: Herman Cohen u. Aben Kandel, Produktion: Santa Rosa Productions, USA 1957.

Jesse James meets Frankenstein's Daughter, Regie: William Beaudine, Drehbuch: Carl K. Hittleman, Produktion: Circle Productions, USA 1965.

Das Kabinett des Dr. Caligari, Regie: Robert Wiene, Drehbuch: Hans Janowitz u. Carl Mayer, Produktion: Decla-Bioscop AG, D 1920.

The Lady Craved Excitement, Regie: Godfrey Grayson, Drehbuch: John Gilling, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1950.

The last Page, Regie: Terence Fisher, Drehbuch: Frederick Knott, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1951.

Let the right One in, Regie: Tomas Alfredson, Drehbuch: John Ajvide Lindqvist, Produktion: EFTI, S 2008.

Life without Soul, Regie: Joseph W. Smiley, Drehbuch: Jesse J. Goldberg, Produktion: Ocean Film Corporation, USA 1910.

Lust for a Vampire, Regie: Jimmy Sangster, Drehbuch: Tudor Gates, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1971.

Mad Monster Party, Regie: Jules Bass, Drehbuch: Len Korobkin u. Harvey Kurtzman, Produktion: Embassy Pictures, USA 1966.

The Man in Black, Regie: Francis Searle, Drehbuch: John Gilling, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1950.

La mariée était en noir, Regie: François Truffaut, Drehbuch: François Truffaut u. Jean-Louis Richard, Produktion: Les Films du Carrosse, F/I 1968.

The Matrix, Regie: Andy u. Lana Wachowski, Drehbuch: Andy u. Lana Wachowski, Produktion: Warner Bros. Pictures, USA 1999.

The Matrix Reloaded, Regie: Andy u. Lana Wachowski, Drehbuch: Andy u. Lana Wachowski, Produktion: Warner Bros. Pictures, USA 2003.

The Matrix Revolutions, Regie: Andy u. Lana Wachowski, Drehbuch: Andy u. Lana Wachowski, Produktion: Warner Bros. Pictures, USA 2003.

The Men of Sherwood Forest, Regie: Val Guest, Drehbuch: Allan MacKinnon, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1954.

Metropolis, Regie: Fritz Lang, Drehbuch: Thea von Harbou, Produktion: Universum Film (UFA), D 1926.

Los monstruos del terror, Regie: Tulio Demichelli u. Hugo Fregonese, Drehbuch: Paul Naschy, Produktion: Eichberg-Film u. International Jaguar Cinematografica, E/D/I 1969.

Il mostro di Frankenstein, Regie: Eugenio Testa, Drehbuch: Giovanni Drovetti, Produktion: Albertini Film, I 1915.

The Mystery of the Mary Celeste, Regie: Denison Clift, Drehbuch: Denison Clift u. Charles Larkworthy, Produktion: Hammer Productions, GB 1936.

The Nanny, Regie: Seth Holt, Drehbuch: Jimmy Sangster, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1965.

Night of the Living Dead, Regie: George Romero, Drehbuch: George Romero u. John A. Russo, Produktion: Image Ten, USA 1968.

One Million Years B.C., Regie: Don Chaffey, Drehbuch: Michael Carreras, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1966.

Orlac's Hände, Regie: Robert Wiene, Drehbuch: Ludwig Nerz, Produktion: Pan-Film, A 1924.

Orlak, el infierno de Frankenstein, Regie: Rafael Baledón, Drehbuch: Alfredo Ruanova u. Carlos Enrique Taboada, Produktion: Filmadora Independiente, MEX 1960.

Our Friend the Atom, Regie: Hamilton Luske, Drehbuch: Milt Banta, Produktion: Walt Disney Productions, USA 1957.

Paranoiac, Regie: Freddie Francis, Drehbuch: Jimmy Sangster, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1964.

The Pervert's Guide to Cinema, Regie: Sophie Fiennes, Drehbuch: Slavoj Žižek, Produktion: Amoeba Film, GB/A/NL 2006.

The Phantom of the Opera, Regie: Terence Fisher, Drehbuch: Anthony Hinds, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1962.

The Private Life of Henry VIII., Regie: Alexander Korda, Drehbuch: Lajos Biró, Produktion: London Film Productions, GB 1933.

Psycho, Regie: Alfred Hitchcock, Drehbuch: Joseph Stefano, Produktion: Shamley Productions, USA 1960.

The Public Life of Henry the Ninth, Regie: Bernard Mainwaring, Drehbuch: Bernard Mainwaring, Produktion: Hammer Productions, GB 1935.

Quatermass II, Regie: Val Guest, Drehbuch: Nigel Kneale, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1957.

Quatermass and the Pit, Regie: Roy Ward Baker, Drehbuch: Nigel Kneale, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1967.

The Quatermass Xperiment, Regie: Val Guest, Drehbuch: Val Guest u. Richard H. Landau, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1955.

The Rocky Horror Picture Show, Regie: Jim Sharman, Drehbuch: Jim Sharman, Produktion: Twentieth Century Fox, USA 1975.

So Long at the Fair, Regie: Terence Fisher, Drehbuch: Hugh Mills u. Anthony Thorne, Produktion: Gainsborough Pictures, GB 1950.

The Song of Freedom, Regie: J. Elder Wills, Drehbuch: Ingram D'Abbes, Produktion: Hammer Productions, GB 1936.

Son of Frankenstein, Regie: Rowland V. Lee, Drehbuch: Wyllis Cooper, Produktion: Universal Pictures, USA 1939.

Splice, Regie: Vincenzo Natali, Drehbuch: Vincenzo Natali u. Antoinette Terry Bryant, Produktion: Dark Castle Entertainment, USA/F/CDN 2009.

Sporting Love, Regie: J. Elder Wills, Drehbuch: Ingram D'Abbes, Produktion: Hammer Productions, GB 1937.

Taste of Fear, Regie: Seth Holt, Drehbuch: Jimmy Sangster, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1961.

Terminator, Regie: James Cameron, Drehbuch: James Cameron u. Gale Anne Hurd, Produktion: Hemdale Film, USA 1984.

Terminator 2. Judgment Day, Regie: James Cameron, Drehbuch: James Cameron u. William Wisher Jr., Produktion: Carolco Pictures, USA 1991.

Terminator 3. Rise of the Machines, Regie: Jonathan Mostow, Drehbuch: John D. Brancato u. Michael Ferris, Produktion: C-2 Pictures, USA 2003.

Terminator Salvation, Regie: Joseph McGinty Nichol, Drehbuch: John D. Brancato u. Michael Ferris, Produktion: The Halcyon Company, USA 2009.

The Texas Chainsaw Massacre, Regie: Tope Hooper, Drehbuch: Kim Henkel u. Tobe Hooper, Produktion: Vortex, USA 1974.

Them!, Regie: Gordon Douglas, Drehbuch: Ted Sherdeman, Produktion: Warner Bros. Pictures, USA 1954.

The Thing from Another World, Regie: Christian Nyby, Drehbuch: Charles Lederer, Produktion: Winchester Pictures Corporation, USA 1951.

To the Devil a Daughter, Regie: Peter Sykes, Drehbuch: John Peacock, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1976.

Twins of Evil, Regie: John Hough, Drehbuch: Tudor Gates, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1971.

The Vampire Lovers, Regie: Roy Ward Baker, Drehbuch: Harry Fine, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1970.

Van Helsing, Regie: Stephen Sommers, Drehbuch: Stephen Sommers, Produktion: Universal Pictures, USA 2004.

The War of the Worlds, Regie: Byron Haskin, Drehbuch: Barré Lyndon, Produktion: Paramount Pictures, USA 1953.

Watchmen, Regie: Zack Snyder, Drehbuch: David Hayter u. Alex Tse, Produktion: Warner Bros. Pictures, USA 2009.

When Dinosaurs ruled the Earth, Regie: Val Guest, Drehbuch: Val Guest, Produktion: Hammer Film Productions, GB 1970.

Womaneater, Regie: Charles Saunders, Drehbuch: Brandon Fleming, Produktion: Fortress Film Productions, GB 1958.

Les Yeux Sans Visage, Regie: Georges Franju, Drehbuch: Pierre Boileau u. Thomas Narcejac, Produktion: Champs-Élysées Productions, F/I 1960.

Young Frankenstein, Regie: Mel Brooks, Drehbuch: Mel Brooks u. Gene Wilder, Produktion: Twentieth Century Fox, USA 1974.

6.2. Literaturverzeichnis

Detlef Bald, Hiroshima, 6. August 1945. Die nukleare Bedrohung, München 1999 (20 Tage im 20. Jahrhundert 7, herausgegeben von Norbert Frei, Klaus-Dietmar Henke u. Hans Woller).

Chris Baldick, In *Frankenstein's Shadow. Myth, Monstrosity, and Nineteenth-century Writing*, Oxford 1987.

Chris Baldick, Hg., *The Oxford Book of Gothic Tales*, Oxford u.a. 1992.

Stephen Bann, Hg., *Frankenstein. Creation and Monstrosity*, London 1994.

Elisabeth Beck-Gernsheim, Körperindustrie und Gentechnologie, in: Richard van Dülmen, Hg., *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000*, Wien u.a. 1998, S. 579-594.

Barbara M. Benedict, The Mad Scientist. The Creation of a Literary Stereotype, in: Robert C. Leitz u. Kevin L. Cope, Hg., *Imagining the Sciences. Expressions of New Knowledge in the "Long" Eighteenth Century*, New York 2004, S. 59-107.

Harry M. Benshoff, *Monsters in the Closet. Homosexuality and the Horror Film*, New York u.a. 1997.

Anna Bergmann, An den Grenzen des Lebens. Die anatomische Konzeption vom „Körper-Menschen“ und Tabubrüche in der Transplantationsmedizin, in: *Die Philosophin. Forum für feministische Theorie und Philosophie* 31. Tod und Geschlecht, Tübingen 2005, S. 55-68.

Anna Bergmann, Chimärenzeugungen: Prinzipien des Zerstückelns und Neuzusammensetzens in der Transplantationsmedizin, in: Maria Wolf, Hg., *Optimierung und Zerstörung. Intertheoretische Analysen zum menschlich Lebendigen*, Innsbruck 2000, S. 135-159.

Anna Bergmann, *Der entseelte Patient. Die moderne Medizin und der Tod*, Berlin 2004.

Anna Bergmann, Menschenopfer und Heilsversprechen in der Geschichte der modernen Medizin, in: Maria Wolf, Hans Jörg Walter, Bernhard Rathmayr, Michaela Ralser u. Kornelia Hauser, Hg., *Körper-Schmerz. Intertheoretische Zugänge*, Innsbruck 1998, S. 175-198.

Günter Bischof, Die Planung und Politik der Alliierten 1940-1954, in: Rolf Steininger u. Michael Gehler, Hg., Österreich im 20. Jahrhundert. Ein Studienbuch in zwei Bänden, Band 2. Vom Zweiten Weltkrieg bis zur Gegenwart, Wien u.a. 1997, S. 107-146.

Günther Blaicher, Mary Shelleys Frankenstein und seine deutschen Kontexte, in: ders., Hg., Mary Shelleys „Frankenstein“. Text, Kontext, Wirkung, Essen 1994, S. 66-80.

Lars Bluma, Norbert Wiener und die Entstehung der Kybernetik im Zweiten Weltkrieg. Eine historische Fallstudie zur Verbindung von Wissenschaft, Technik und Gesellschaft, Münster 2005.

Norbert Borrmann, Frankenstein und die Zukunft des künstlichen Menschen, München u.a. 2001.

Fred Botting, Making Monstrous. Frankenstein, Criticism, Theory, Manchester u.a. 1991.

Tom Bower, The Paperclip Conspiracy. The Battle for the Spoils and Secrets of Nazi Germany, London 1987.

Hans Richard Brittnacher, Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur, Frankfurt am Main 1994.

John Caughie u. Kevin Rockett, The Companion to British and Irish Cinema, London 1996.

Steve Chibnall, A Heritage of Evil. Pete Walker and the Politics of Gothic Revisionism, in: Steve Chibnall u. Julian Petley, Hg., British Horror Cinema, London 2002, S. 156-171.

Steve Chibnall u. Julian Petley, The Return of the Repressed? British Horror's Heritage and Future, in: dies., Hg., British Horror Cinema, London 2002, S. 1-9.

Clem. [nicht aufschlüsselbarer Autor], Curse of Frankenstein, in: Variety vom 15. Mai 1957, Variety's Film Reviews 1954 – 1958, New York u.a. 1983, o. S.

Domenico Conte, Oswald Spengler. Eine Einführung, Leipzig 2004.

Campell Dixon, Who's for Sheriff?, in: David Pirie, Hammer, o. S. [S. 1 von Item 46: Reviews of The Curse of Frankenstein im Anhang zu Kapitel 4: The Response].

Rudolf Drux, *Frankenstein oder der Mythos vom künstlichen Menschen und seinem Schöpfer*, in: ders., Hg., *Der Frankenstein-Komplex. Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen*, Frankfurt am Main 1999, S. 26-47.

Jost Dülffer, *Europa im Ost-West-Konflikt 1945-1990*, München 2004 (Oldenbourg Grundriss der Geschichte 18, herausgegeben von Jochen Bleicken, Lothar Gall, Karl-Joachim Hölkeskamp u. Hermann Jakobs).

Jost Dülffer, *Jalta, 4. Februar 1945. Der Zweite Weltkrieg und die Entstehung der bipolaren Welt*, München 1998 (20 Tage im 20. Jahrhundert 6, herausgegeben von Norbert Frei, Klaus-Dietmar Henke u. Hans Woller).

Raymond Durgnat, *A Mirror for England. British Movies from Austerity to Affluence*, London 1970.

Franz X. Eder, *Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität*, München 2002.

Rolf Eichler, *Die Frankenstein-Rezeption in der Rocky Horror Picture Show*, in: Günther Blaicher, Hg., *Mary Shelleys „Frankenstein“. Text, Kontext, Wirkung*, Essen 1994, S. 112-127.

Werner Faulstich, *Die neue Jugendkultur. Teenager und das Halbstarkenproblem*, in: ders., Hg., *Die Kultur der fünfziger Jahre*, München 2003, S. 277-290.

Christopher Frayling, *Alpträume. Die Ursprünge des Horrors*, Köln 1996.

Brigitte Frizzoni, *Der Mad Scientist im amerikanischen Science-Fiction-Film*, in: Tors-ten Junge u. Dörthe Ohlhoff, Hg., *Wahnsinnig genial. Der Mad Scientist Reader*, Aschaffenburg 2004, S. 23-37.

Ingrid Gilcher-Holtey, *Die 68er Bewegung, Deutschland – Westeuropa – USA*, München 2005.

Horst Albert Glaser, *Prometheus als Erfinder des Menschen*, in: Richard van Dülmen, Hg., *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000*, Wien u.a. 1998, S. 25-37.

Donald F. Glut, *The Frankenstein Legend. A Tribute to Mary Shelley and Boris Karloff*, Metuchen 1973.

Paul Goetsch, Machtphantasien in englischsprachigen Faust-Dichtungen. Funktionsgeschichtliche Studien, Paderborn 2008.

Désirée Gonzalo, Wissenschaftler oder Superman? Die Lücke zwischen Realität und Fiktion, in: Torsten Junge u. Dörthe Ohlhoff, Hg., Wahnsinnig genial. Der Mad Scientist Reader, Aschaffenburg 2004, S. 266-283.

Mel Gordon, The Grand Guignol. Theatre of Fear and Terror, New York 1988.

Dominik Groß u. Hans Joachim Winckelmann, Hg., Medizin im 20. Jahrhundert. Fortschritte und Grenzen der Heilkunst seit 1900, München 2008.

Christa Habrich, Victor Frankenstein zwischen medizingeschichtlicher Realität und literarischer Fiktion, in: Günther Blaicher, Hg., Mary Shelleys „Frankenstein“. Text, Kontext, Wirkung, Essen 1994, S. 100-111.

Michael Hager, Homo cerebialis. Der Wandel vom Seelenorgan zum Gehirn, Berlin 1997.

Phil Hardy, Hg., The Aurum Film Encyclopedia. Horror, London 1993.

Roslynn D. Haynes. From Faust to Strangelove. Representations of the Scientist in Western Literature, London u.a. 1994.

Marcus Hearn u. Alan Barnes, The Hammer Story, London 1997.

Jörg Helbig, Geschichte des britischen Films, Stuttgart u.a 1999.

Knut Hickethier, Protestkultur und alternative Lebensformen, in: Werner Faulstich, Hg., Die Kultur der sechziger Jahre, München 2003, S. 11-30.

Erich Hörl u. Michael Hager, Überlegungen zur kybernetischen Transformation des Humanen, in: dies., Die Transformation des Humanen. Beiträge zur Kulturgeschichte der Kybernetik, Frankfurt am Main 2008.

Bernd Hüppauf u. Peter Weingart, Hg., Frosch und Frankenstein. Bilder als Medium der Popularisierung von Wissenschaft, Bielefeld 2009.

Peter Hutchings, Hammer and beyond. The British Horror Film, Manchester 1993.

Peter Hutchings, Terence Fisher, Manchester 2001.

Peter Hutchings, The Amicus House of Horror, in: Steve Chibnall u. Julian Petley, Hg., British Horror Cinema, London 2002, S. 131-144.

Heike Jesträm, Mythen, Monster und Maschinen. Der künstliche Mensch im Film, Köln 2000.

Tom Johnson, Hammer Films. An exhaustive Filmography, Jefferson u.a 1996.

Torsten Junge u. Dörthe Ohlhoff, In den Steinbrüchen von Dr. Moreau. Eine Einleitung, in: dies., Hg., Wahnsinnig genial. Der Mad Scientist Reader, Aschaffenburg 2004, S. 7-22.

Robert Jütte, Die Entdeckung des „inneren“ Menschen 1500 – 1800, in: Richard van Dülmen, Hg., Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000, Wien u.a. 1998, S. 241-258.

Christof Kalb u. Hazel Rosenstrauch, Public Understanding of Science. Einführung und Dokumentation, in: Gegenworte. Zeitschrift für den Disput über Wissen 3 (1999), S. 5-10.

Felix Keller, Der Sinn des Wahns. Der Mad Scientist und die unmögliche Wissenschaft, in: Torsten Junge u. Dörthe Ohlhoff, Hg., Wahnsinnig genial. Der Mad Scientist Reader, Aschaffenburg 2004, S. 77-96.

Robert Kennedy, A Monster – but it's made in Britain!, in: David Pirie, Hammer, o. S. [S. 1 von Item 46: Reviews of The Curse of Frankenstein im Anhang zu Kapitel 4: The Response].

Mark Kermode, The British Censors and the Horror Cinema, in: Steve Chibnall u. Julian Petley, Hg., British Horror Cinema, London 2002, S. 10-22.

Matthias Kettner, „Frankenstein“. Über das Unheimliche im Lauf der Zeit, in: Johannes Cremerius, Gottfried Fischer, Ortrud Gutjahr, Wolfram Mauser u. Carl Pietzcker, Hg., Psychoanalyse und die Geschichtlichkeit von Texten, Würzburg 1995, S. 259-283.

Wayne Kinsey, Hammer Films. The Bray Studios Years, London 2002.

Detlef Klewer, Die Kinder der Nacht. Vampire in Film und Literatur, Frankfurt am Main u.a. 2007.

Marcia Landy, British Genres. Cinema and Society 1930 – 1960, Princeton 1991.

Randall D. Larson, *Music from the House of Hammer. Music in the Hammer Horror films 1950 – 1980*, Lanham u.a. 1996.

Susan E. Lederer, *Frankenstein. Penetrating the Secrets of Nature. An Exhibition by the National Library of Medicine*, London u.a. 2002.

Paul Leggett, Terence Fisher. *Horror, Myth and Religion*, London 2002.

C.A. Lejeune, *Dripping Candles*, in: David Pirie, *Hammer*, o. S. [S. 3 von Item 46: Reviews of *The Curse of Frankenstein* im Anhang zu Kapitel 4: *The Response*].

Ursula Liebertz-Grün, Mary W. Shelleys *Frankenstein: der neue Prometheus und seine Familienbande*, in: Rudolf Drux, Hg., *Der Frankenstein-Komplex. Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen*, Frankfurt am Main 1999, S. 48-61.

Wilfried Loth, *Die Teilung der Welt. Geschichte des Kalten Krieges 1941-1955*, München 2000.

Dennis F. Mahoney, *From Caligari to Strangelove. The German as (Mad) Scientist in Film and Literature*, in: Marianne Henn u. Christoph Lorey, Hg., *Analogon Rationis. Festschrift für Gerwin Marahrens zum 65. Geburtstag*, Edmonton 1994, S. 419-432.

Manfred Markus, *Mary Shelleys Frankenstein aus biographischer Sicht*, in: Günther Blaicher, Hg., *Mary Shelleys „Frankenstein“. Text, Kontext, Wirkung*, Essen 1994, S. 47-65.

James Marriott u. Kim Newman, Hg., *Horror. Meisterwerke des Grauens von Alien bis Zombie*, Wien 2007.

Hans Jörg Marsilius, *Frankenstein – eine kommentierte Filmographie*, in: Rudolf Drux, Hg., *Der Frankenstein-Komplex. Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen*, Frankfurt am Main 1999, S. 222-237.

Arthur Marwick, *The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c.1958-c.1974*, New York 1998.

Howard Maxford, *Hammer, House of Horror. Behind the Screams*, London 1996.

Denis Meikle, *A History of Horrors. The Rise and Fall of the House of Hammer*, Lanham u.a. 1996.

Anne K. Mellor, Mary Shelley. Her Life, her Fiction, her Monsters, New York u.a. 1988.

Mark A. Miller, Christopher Lee and Peter Cushing and Horror Cinema. A Filmography of Their 22 Collaborations, London u.a. 1995.

James Monaco, Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien, mit einer Einführung in Multimedia, Reinbek bei Hamburg 2008.

Iwan Rhys Morus, Frankenstein's Children. Electricity, Exhibition and Experiment in Early-Nineteenth-Century London, Princeton 1998.

Murf. [A.D. Murphy], Frankenstein And The Monster From Hell, in: Variety vom 26. Juni 1974, Variety's Film Reviews 1971 – 1974, New York u.a. 1983, o. S.

Kim Newman, Hg., The BFI Companion to Horror, London 1996.

O. A., ...And God Created Woman (1956), in: The Internet Movie Database.
<http://www.imdb.com/title/tt0049189/> (Zugriff: 19. Juli 2010).

O. A., „Disneyland“ Our Friend the Atom (1957), in: The Internet Movie Database.
<http://www.imdb.com/title/tt0151857/> (Zugriff: 7. April 2010).

O. A., Frankenstein (2004), in: The Internet Movie Database.
<http://www.imdb.com/title/tt0397430/> (Zugriff: 20. Februar 2010).

O. A., Frankenstein (2007), in: The Internet Movie Database.
<http://www.imdb.com/title/tt1020766/> (Zugriff: 20. Februar 2010).

O. A., Frankensteins Fluch (The Curse of Frankenstein), in: Paimann's Filmlisten. Das Nachschlagewerk des österr. Films, Nummer 2348 vom 30. Jänner 1958, 43. Jahrgang, S. 19f.

O. A., NY World Premiere, in: Frankenstein. A new Musical.
<http://www.frankensteinthemusical.com/NYpremiere.html> (Zugriff: 8. Februar 2010).

O. A., Pressemappe zur Hammer-Reihe von „Kino unter Sternen“ des Jahres 2002, in: Presstextarchiv Kino unter Sternen 2002.
<http://www.kinountersternen.at/presse2.html> (Zugriff: 10. Mai 2010).

O. A., Splice (2009), in: The Internet Movie Database.

<http://www.imdb.com/title/tt1017460/> (Zugriff: 19. September 2010).

O. A., The 1960s. Vampires and Comedy, in: The Hammer Archive.

<http://www.hammerfilms.com/productions/archive/decade/60s> (Zugriff: 20. November 2009).

O. A., The 1970s. Horror and Comedy, in: The Hammer Archive.

<http://www.hammerfilms.com/productions/archive/decade/70s> (Zugriff: 20. November 2009).

O. A., The 2000s. Hammer rises from the Grave, in: The Hammer Archive.

<http://www.hammerfilms.com/productions/archive/decade/00s> (Zugriff: 20. November 2009).

O. A., The Bride Wore Black (1968), in: The Internet Movie Database.

<http://www.imdb.com/title/tt0061955/> (Zugriff: 22. August 2010).

O. A., The Island of Dr. Moreau (1977), in: The Internet Movie Database.

<http://www.imdb.com/title/tt0076210/> (Zugriff: 7. April 2010).

O. A., Tour Schedule, in: The New Mel Brooks Musical Young Frankenstein.

<http://www.youngfrankensteinhemusical.com/html/tour/> (Zugriff: 8. Februar 2010).

Almut Oetjen, Hammer-Horror. Galerie des Grauens, Meitingen 1996.

Peter Osteried, The Hammer Chronicles, Hille 2006.

Martin Osterland, Gesellschaftsbilder in Filmen. Eine soziologische Untersuchung des Filmangebots der Jahre 1949 bis 1964, Stuttgart 1970.

Sidney Perkowitz, Hollywood Science. Movies, Science, and the End of the World, New York 2007.

Julian Petley, 'A crude Sort of Entertainment for a crude Sort of Audience'. The British Critics and Horror Cinema, in: Steve Chibnall u. Julian Petley, Hg., British Horror Cinema, London 2002, S. 23-41.

Jutta Phillips-Krug, Einleitung, in: dies. u. Cecilia Hausheer, Hg., Frankensteins Kinder. Film und Medizin, Ostfildern-Ruit 1997, S. 9-10.

Caroline Joan S. Picart, *The Cinematic Rebirths of Frankenstein*. Universal, Hammer, and beyond, Westport 2002.

Caroline Joan S. Picart, Frank Smoot u. Jayne Blodgett, *The Frankenstein Film Sourcebook*, Westport 2001.

David Pirie, *A Heritage of Horror. The English Gothic Cinema 1946-1972*, London 1973.

David Pirie, *A new Heritage of Horror. The English Gothic Cinema*, London 2008.

David Pirie, *Hammer. A Cinema Case Study*, London 1980.

David Pirie, *Vampir-Filmkult. Internationale Geschichte des Vampirfilms vom Stummfilm bis zum modernen Sex-Vampir*, Gütersloh 1977.

Powe. [nicht aufschlüsselbarer Autor], *The Revenge of Frankenstein*, in: *Variety* vom 18. Juni 1958, *Variety's Film Reviews 1954 – 1958*, New York u.a. 1983, o. S.

Michael Quante, *Macht und Ohnmacht der Menschenbilder: Medizin zwischen Medien und Moral*, in: Jutta Phillips-Krug u. Cecilia Hausheer, Hg., *Frankensteins Kinder. Film und Medizin*, Ostfildern-Ruit 1997, S. 146-153.

Joachim Radkau, *Natur und Technik – eine dialektische Beziehung?*, in: Richard van Dülmen, Hg., *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000*, Wien u.a. 1998, S. 389-408.

Ramón Reichert, *Im Kino der Humanwissenschaften. Studien zur Medialisierung wissenschaftlichen Wissens*, Bielefeld 2007.

Rich. [nicht aufschlüsselbarer Autor], *Frankenstein Must Be Destroyed*, in: *Variety* vom 11. Juni 1969, *Variety's Film Reviews 1968 – 1970*, New York u.a. 1983, o. S.

Jonathan Rigby, *English Gothic. A Century of Horror Cinema*, Richmond 2006.

Robe. [nicht aufschlüsselbarer Autor], *Frankenstein Created Woman*, in: *Variety* vom 15. März 1967, *Variety's Film Reviews 1964 – 1967*, New York u.a. 1983, o. S.

Florian Rötzer, *Bald soll es den ersten geklonten Menschen geben*, in: *Telepolis*.
<http://www.heise.de/tp/r4/artikel/30/30180/1.html> (Zugriff: 19. September 2010).

Florian Rötzer, *Der Roboter als menschlicher Doppelgänger*, in: *Telepolis*.
<http://www.heise.de/tp/r4/artikel/25/25152/1.html> (Zugriff: 19. September 2010).

Florian Rötzer, Wer ist der erste Cyborg?, in: Telepolis.

<http://www.heise.de/tp/r4/artikel/18/18014/1.html> (Zugriff: 19. September 2010).

David Sandner, Fantastic Literature. A Critical Reader, Westport u.a. 2004.

Jimmy Sangster, Inside Hammer, London 2001.

Jon Savage, Teenage. Die Erfindung der Jugend (1875-1945), Frankfurt am Main 2008.

Simon Schama, Rembrandts Augen, Berlin 2000.

Josef Scharbert, Genesis 1-11, Würzburg 1983 (Die neue Echter Bibel. Kommentar zum Alten Testament mit der Einheitsübersetzung 5, herausgegeben von Josef G. Plöger u. Josef Schreiner).

Herrad Schenk, Die sexuelle Revolution, in: Richard van Dülmen, Hg., Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000, Wien u.a. 1998, S. 483-504.

Axel Schildt, Modernisierung und Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der fünfziger Jahre, in: Werner Faulstich, Hg., Die Kultur der fünfziger Jahre, München 2002, S. 11-21.

Thomas Schlich, Vom Golem zum Roboter – Der Traum vom künstlichen Menschen, in: Richard van Dülmen, Hg., Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000, Wien u.a. 1998, S. 543-557.

Hans Schmid, Film und der Frankenstein-Komplex, in: Jutta Phillips-Krug u. Cecilia Hausheer, Hg., Frankensteins Kinder. Film und Medizin, Ostfildern-Ruit 1997, S. 16-21.

Hans Schmid, Jungfrau in Not. Wie man durch Sexphantasien die Zensur überlistet, in: Telepolis.

<http://www.heise.de/tp/r4/artikel/29/29026/1.html> (Zugriff: 4. Dezember 2009).

Hans-Walter Schmuhl, Die biopolitische Entwicklungsdiktatur des Nationalsozialismus und der „Reichsgesundheitsführer“ Leonardo Conti, in: Klaus-Dietmar Henke, Hg., Tödliche Medizin im Nationalsozialismus. Von der Rassenhygiene zum Massenmord, Köln u.a. 2008 (Schriften des Deutschen Hygiene-Museums Dresden 7, herausgegeben von Gisela Staupe), S. 101-117.

Gustav Schwab, Sagen des klassischen Altertums, Wien 2004.

Heidi Schwarz, Der Schöpfungsakt im Film im naturwissenschaftlichen Kontext, phil. Diplomarbeit, Wien 2002.

David Seed, Hg., A Companion to Science Fiction, Malden u.a. 2005.

Georg Seeßlen, Mad Scientist. Repräsentation des Wissenschaftlers im Film, in: Gegenworte. Zeitschrift für den Disput über Wissen 3 (1999), S. 44-48.

Georg Seeßlen, Traumreplikanten des Kinos. Passage durch alte und neue Bewegungsbilder, in: Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen u. Gabriele Jatho, Hg., Künstliche Menschen. Manische Maschinen, kontrollierte Körper, Berlin 2000, S. 13-42.

Georg Seeßlen u. Fernand Jung, Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms, Marburg 2006.

Mary Shelley, Frankenstein. Complete, Authoritative Text with Biographical, Historical, and Cultural Contexts, Critical History, and Essays from Contemporary Critical Perspectives, herausgegeben von Johanna M. Smith, New York u.a. 2000.

Mary Shelley, Frankenstein oder Der moderne Prometheus, übersetzt von Ursula und Christian Grawe, Anmerkungen und Nachwort von Christian Grawe, Stuttgart 2005.

David J. Skal, Screams of Reason. Mad Science and modern Culture, New York u.a. 1998.

David J. Skal, The Monster Show. A cultural History of Horror, New York u.a. 1993.

Roland Specht-Jarvis, Ausgestaltungen des Frankenstein-Motivs in den USA – „a monster to go where no man has gone before“, in: Günther Blaicher, Hg., Mary Shelleys „Frankenstein“. Text, Kontext, Wirkung, Essen 1994, S. 128-144.

Rolf Steininger, Der Kalte Krieg, Frankfurt am Main 2003.

Bernd Stöver, Der Kalte Krieg, München 2003.

Bernd Stöver, Der Kalte Krieg 1947-1991. Geschichte eines radikalen Zeitalters, München 2007.

Helmut Swoboda, Der künstliche Mensch, München 1967.

Thomas T. Tabbert, Frankensteins Schöpfung. Künstliche Menschen im Romanwerk Mary Shelleys, Hamburg 2006.

Andreas Tesarik, Die Erschaffung der Kreatur. Ein filmanalytischer Vergleich der Geburtsszenen aus den Frankenstein-Verfilmungen von James Whale (1931) und Kenneth Branagh (1994), phil. Diplomarbeit, Wien 2001.

Douglass H. Thomson, John Polidori, in: ders., Jack G. Voller u. Frederick S. Frank, Hg., Gothic Writers. A Critical and Biographical Guide, Westport u.a. 2002, S. 344-349.

Manfred Tietzel, L'homme machine. Künstliche Menschen in Philosophie, Mechanik und Literatur, betrachtet aus der Sicht der Wissenschaftstheorie, in: Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie 15 (1984), S. 34-71.

Peter Trawny, Martin Heidegger, Frankfurt am Main 2003.

Andrew Tudor, Monsters and Mad Scientists. A cultural History of the Horror Movie, Oxford u.a. 1991.

Patricia Turner u. Charles Russell Coulter, Hg., Encyclopedia of ancient Deities, Jefferson u.a. 2000.

Klaus Völker, Hg., Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, lebende Statuen und Androiden, Frankfurt am Main 1994.

Dietrich von Engelhardt, Macht und Ohnmacht des Forschers. Mary Shelleys Frankenstein oder Der moderne Prometheus, in: Norbert Elsner u. Werner Frick, Hg., „Scientia poetica“. Literatur und Naturwissenschaft, Göttingen 2004, S. 227-242.

Ursula von Keitz, „Dort ... der Kopf – sieht er nicht auf meine Hände?“. Robert Wienes Orlac's Hände im Kontext filmischer Körperfragmentation, in: Kurt W. Schmidt, Giovanni Maio u. Hans Jürgen Wulff, Hg., Schwierige Entscheidungen – Krankheit, Medizin und Ethik im Film, Frankfurt am Main 2008, S. 95-122.

Ingeborg Weber, „Doch einem anderen mag es gelingen“: Unvergesslicher, unverbesserlicher Frankenstein, in: Günther Blaicher, Hg., Mary Shelleys „Frankenstein“. Text, Kontext, Wirkung, Essen 1994, S. 12-24.

Andreas Weigl, Zur Konsumgeschichte von Kindern und Jugendlichen im 20. Jahrhundert, in: Susanne Breuss u. Franz X. Eder, Hg., Konsumieren in Österreich. 19. und 20. Jahrhundert, Wien 2006 (Querschnitte 21), S. 166-188.

*Ich danke Mag. Thomas Ballhausen
für die stets hilfreiche Unterstützung bei der Verfassung dieser Arbeit.*

7. Anhang

7.1. Abstract

Im Jahr 1816 kreiert Mary Shelley mit den ersten Fragmenten zu ihrem Roman „Frankenstein; or, The modern Prometheus“ einen modernen Mythos. Der Schweizer Wissenschaftler Victor Frankenstein erschafft aus den Körpern Verstorbener einen künstlichen Menschen, der ihm und seinen Nächsten Verderben bringt. Bereits im 19. Jahrhundert findet „Frankenstein; or, The modern Prometheus“ zahlreiche Theaterbearbeitungen um 1910 mit der Edison Manufacturing Company-Produktion „Frankenstein“ schließlich den Weg in die Kinos anzutreten und in weiterer Folge in einer schier unüberschaubaren Zahl filmischer Variationen aufgegriffen zu werden. Doch entfernt sich Shelleys Geschichte in den medialen Bearbeitungen von ihrer ursprünglichen Vielschichtigkeit und fokussiert sich auf die moralisierende Anklage einer Wissenschaft, die die Grenzen des Zulässigen überschreitet. Dieses Thema wird dabei immer wieder an die zum Zeitpunkt der Verfilmung aktuellen wissenschaftlichen und technologischen Entwicklungen angepasst.

Nachdem die Universal-Reihe, deren Produktionen „Frankenstein“ (1931) und „Bride of Frankenstein“ (1935) das Bild des menschengeschöpfenden Forschers und vor allem seiner Kreatur noch heute bestimmen, im Jahr 1948 ihr Ende findet, belebt das britische Produktionsunternehmen „Hammer Film Productions Limited“ Mary Shelleys Erzählung 1957 mit „The Curse of Frankenstein“ neu. In den folgenden siebzehn Jahren entsteht ein Zyklus von insgesamt sieben Filmen, die den Schwerpunkt in Abkehr zu Universal auf die Figur des Victor Frankenstein legen. Im „Kalten Krieg“, einer Phase des regelrechten Booms der medialen Darstellung verrückter Wissenschaft, wird der Mad Scientist Frankenstein dabei zur Metapher für die Bedrohung durch das nukleare Wettrüsten der USA und der UdSSR, entwickelt sich innerhalb der Reihe aber mehr und mehr zum begnadeten Chirurgen, der die Schrecken zeitgenössischer humanwissenschaftlicher Errungenschaften, insbesondere der Transplantationsmedizin, vor Augen führt. Doch fällt der Frankenstein-Zyklus von Hammer auch in eine Zeit des umfassenden Wandels der Gesellschaft am Ende der 1960er Jahre, ein Transformationsprozess, dem das britische Produktionsunternehmen nicht standhalten kann und der schließlich das Ende der Hammer-Frankenstein-Reihe im Jahr 1974 bedingt.

7.2. Lebenslauf

Name: Karin Kaltenbrunner
Geburtsdatum und -ort: 22. Juli 1982, Vöcklabruck (OÖ)

Bildungsweg

1996 – 2001 Bundeshandelsakademie in Vöcklabruck (OÖ)
seit 2002 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
an der Universität Wien
seit 2005 Studium der Geschichte an der Universität Wien

Bisherige wissenschaftliche Tätigkeiten

August 2005 Praktikum in der Plakatsammlung der Wiener Stadt-
und Landesbibliothek
März – Juni 2006 Volontariat in der Fotosammlung des Österreichischen
Filmmuseums
Februar – März 2007 Mitarbeit bei der Organisation des Festivals „Tikun
Olam“ des Jüdischen Theaters Austria
September 2007 Praktikum im Dokumentationsarchiv des Österreichi-
schen Widerstandes
Februar 2008 – Jänner 2009 Volontariat in der Filmsammlung des Österrei-
chischen Filmmuseums
September – November 2010 Praktikum im Studienzentrum des Filmarchivs Austria