

chen – gut!“ zu sagen, als es eine Zigarre raucht. Und vor allem enthält *Frankensteins Braut* einen Prolog, der während eines heftigen Gewitters in einer einsamen Villa spielt. In dieser diskutieren Lord Byron (Gavin Gordon), Percy Shelley (Douglas Walton) und Mary Shelley (ebenfalls Elsa Lanchester – und es sollte ja eigentlich Mary Godwin heißen, aber nun ja) in einem riesigen Regency-Salon eine Fortsetzung von *Frankenstein* – bevor das Buch überhaupt veröffentlicht ist. „Ich glaube, die Verleger erkennen nicht, dass im Grunde meine Geschichte eine moralische Lektion ist“, sagt die moralisch und sittsam auftretende Mary, „die Bestrafung eines Sterblichen, der wetteifert mit Gott“. Sie schreit erschreckt auf, als sie sich beim Sticken mit der Nadel sticht. Und doch trägt sie ein sehr tief ausgeschnittenes Kleid (das den Zensoren Sorgen bereitet), und als Byron sagt „Sie ist ein Engel“, antwortet sie schelmisch: „So, bin ich das in Ihren Augen?“ Hier steht im Drehbuch: „In diesem Moment hört man einen grollenden Donner, der fast wie ein Applaus anmutet“. „Shelley, können Sie sich vorstellen“, sagt Byron, „dass hinter dieser lieblichen Stirn das Ungeheuer Frankenstein entstand? Ein monströses Geschöpf, geschaffen aus Kadavern, die man aus erbrochenen Gräbern holte. Wenn das nicht überraschend ist.“ Woraufhin Mary die Tatsache ignoriert, dass Byron Wissenschaftler und Monster verwechselt, und sagt (in einer Rede, die nach den Previews größtenteils aus dem Film geschnitten wurde, möglicherweise aus Zensurgründen):

*Mary:* Mich überrascht nur, dass Sie so denken. *Wir sind alle drei Ungläubige, wir verachten die Ehe und glauben nur daran, frei zu leben, wohin uns das Herz auch führt.* Die Leser müssen doch der süßen Liebesgeschichten überdrüssig sein. *Sie sagen, schaut mich an; ich sage, schaut Shelley an: Wer würde denken, dass dieser rosige, unschuldige Mensch, sanftmütig wie ein Täubchen, als Bedrohung der Moral von der Universität Oxford geworfen wurde, seine rechtmäßig Angetraute verlassen hat für mich, die ich erst siebzehn war, dass ihm vom Lordkanzler von England seine Rechte als Vater versagt wurden, und dass er selbst von der Gesellschaft als Monster geschmäht wurde. Als Freidenkerin bin ich sowieso schon geächtet, also warum sollte ich nicht von Ungeheuern berichten?*

*Byron:* Kein Wunder, dass Murray das Buch nicht veröffentlichen will. Er fürchtet sich vor einem tief schockierten Publikum.

*Mary (mit milder, gelassener Stimme):* Es wird veröffentlicht. Eines Tages.

(Die wenigen Zeilen, die es in den Film geschafft haben, sind die nicht kursiv gedruckten.) Tatsächlich fand ja Shelleys Sorgerechtsstreit erst im März 1817 statt, neun Monate nach Diodati, und Murrays Ablehnung im Mai desselben Jahres. Trotzdem ging es weiter:

*Shelley:* Deine Geschichte endet mir nur zu plötzlich ...

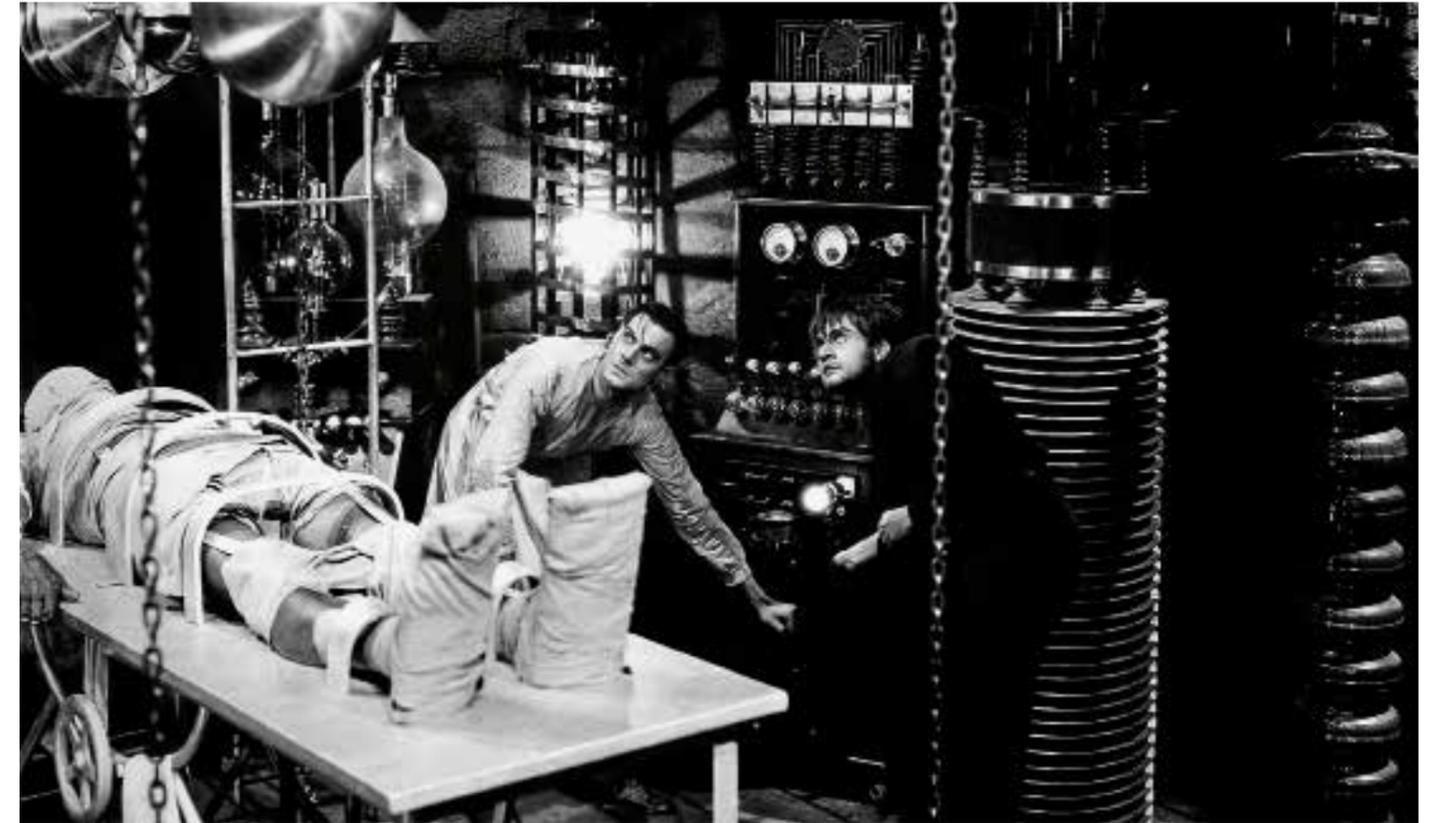
*Mary (weiterhin sehr gelassen):* Aber die Geschichte ist noch nicht zu Ende. Wollen Sie hören, Lord Byron, wie es weitergeht?

Was folgt, ist ebenso schwarze Komödie wie Horrorfilm. Nach den Previews bekam der Film ein Happy End: Henry und Elizabeth Frankenstein, in finaler Umarmung, überleben irgendwie die totale Zerstörung des Turmlabors. *Frankensteins Braut* – mit größerem Budget, witzigerem Drehbuch, neuer Musik und mehr Selbstvertrauen – spielte weniger ein als sein Vorgänger, führte aber trotzdem zu einem ganzen

Genre, das wie der Filmtitel meist den Wissenschaftler mit seiner Kreatur verwechselte. Das „F“-Wort war zu einer Art Marke geworden. Und selbst der Prolog stand Pate für ein eigenes Subgenre: Filme, in denen es um die mutmaßlichen Vorgänge in der Villa Diodati ging. Bis heute sind da zum Beispiel Ken Russells *Gothic* (1987, mit Gabriel Byrne als Byron und Natasha Richardson als Mary); Gonzalo Suárez' *Remando al viento* (1988, mit Hugh Grant als Byron und Lizzy McInnerny als Mary) und Ivan Passers *Schwarzer Sommer* (1988, mit Philip Anglim als Byron und Alice Krige als Mary); meist geht es dabei um Psychospiele, Drogen und Sex, und um den Kontrast zwischen Regency-Umgangsformen und dunklen Fantasien. In *Roger Corman's Frankenstein* (1990) wird Mary Shelley (Bridget Fonda) von einem durch die Zeit reisenden modernen Wissenschaftler (John Hurt) besucht, der ihr hilft, die Frankenstein-Geschichte zu verstehen, die gerade um sie herum passiert: Er drückt mit dem Computer ein Exemplar ihres Buches aus, als sie gerade begonnen hat, es zu schreiben. Aus der Autorin ist hier eine Journalistin geworden. In allen diesen Filmen ist Mary eher Zuschauerin oder Protokollantin als aktiv Teilnehmende; die *eigentliche* Geschichte dreht sich um Lord Byron. Ihr Roman *Frankenstein* resultiert entweder aus Fakten oder aus einer gespenstischen Eingebung. Dr. Pretorius, das diabolische Genie aus der *Braut*, wurde für *Frankenstein, wie er wirklich war* (1973), verfasst von Christopher Isherwood und Don Bachardy, als Dr. Polidori (James Mason) wiederbelebt, der hier zu einem manipulierenden Magnetiseur wird. Erstmals gibt es hier einen schwulen Subtext, und die gutaussehende Kreatur (Michael Sarrazin) kann nur ein Wort sagen: „schön“.

Boris Karloff willigte ein, für Universal noch einmal das Monster zu spielen: in *Frankensteins Sohn* (1939). „An dem Monster gab es nicht mehr viel, was noch weiterentwickelt werden konnte“, sagte er später, „wir hatten seine Grenzen erreicht“. Er hatte recht. Nachdem Baron Wolf von Frankenstein (Basil Rathbone) es auf Wunsch des buckligen Ygor (Bela Lugosi) wiedererweckt hat, wird aus dem Monster nicht viel mehr als ein einfältiger Mörder. *Frankensteins Sohn* sollte eigentlich in Technicolor gefilmt werden, doch Regisseur Rowland V. Lee stellte fest, dass Karloffs Monster in Farbe nicht gut aussah, und so wurde die Idee fallen gelassen. Anders als Karloff war Universal der Meinung, es sei noch Leben in der Frankenstein-Lizenz – resultierend in *Frankenstein kehrt wieder* (1942), *Frankenstein trifft den Wolfsmenschen* (1943), *Frankensteins Haus* (1944) und *Draculas Haus* (1945). Mit *Abbott und Costello treffen Frankenstein* (1948), einer ähnlich burlesken Version wie die Bühnenstücke der späten 1820er Jahre, ging die Serie zu Ende.

Da das Buch zwar rechtfrei war, aber Universal die Rechte am Boris-Karloff-Make-up von Jack Pierce hielt, mussten weitere Filmversionen einen anderen Kurs einschlagen – zum Beispiel die *Frankensteins* der 1950er Jahre, *I Was a Teenage Frankenstein* (deutsch auch *Frankensteins Tod*, 1957, eine Fortsetzung des Filmhits *I Was a Teenage Werewolf*, deutsch *Der Tod hat schwarze Krallen*), *Die Hexenküche des Dr. Rambo* (1958, diesmal mit Karloff als Baron Viktor – er hatte in den 1940er Jahren begonnen, verrückte Wissenschaftler zu spielen, und hier durfte er nun einen Atom-



reaktor besitzen –) sowie *Frankensteins Tochter – Die Unheimliche* (1958, mit Rock-'n'-Roll-Einlagen). Doch wurden der Boris-Karloff-Look und die Art seiner Darstellung liebevoll parodiert, zum Beispiel in Frank Capras *Arsen und Spitzenhäubchen* (1944, mit Raymond Massey, von dem im Film alle sagen „Er sieht aus wie Boris Karloff“, in der Rolle, die Karloff selbst am Broadway gespielt hatte); in *Die Munsters* (CBS-Fernsehserie 1964–66, mit dem liebenswerten, knuddligen Fred Gwynne als Vater Herman, 1966 auch als Film, der auf Munster Hall, England, spielt), worin die typisch amerikanische Familie der Eisenhower-Ära durch typische Hollywood-Gruselfilm-Elemente auf den Kopf gestellt wurde, und in der Hitsingle *Monster Mash* (1962) des Karloff-Imitators Bobby Pickett mit den Crypt Kickers, die zu einem Modetanz führte, bei dem man ruckartige „Monster“-Bewegungen machen musste und die von der BBC zunächst als „zu morbide“ auf den Index gesetzt wurde. Diese Tradition wurde für *Monster Busters* (1987), in dem junge Horrornerds den echten Universal-Monstern begegnen, noch einmal wiederbelebt.

Auch den frühen *Frankenstein*-Adaptionen wurde die Ehre erwiesen, zum Beispiel in Victor Ericas *Der Geist des Bienenstocks* (1973), der in einem kastilischen Walddorf im Jahr 1940, während des Franco-Regimes, spielt und in dem sich ein kleines Mädchen Boris Karloffs Monster als echten Gefährten vorstellt; in Mel Brooks' *Frankenstein Junior* (1975; Musicalversion 2007), einer liebenswürdigen Hommage/Pa-

rodie in Schwarzweiß, in der Peter Boyle einen abgewandelten Karloff verkörpert, in der die Originalgerätschaften des Labors von 1931 verwendet werden, die man in einem Lager fand, und in der Dr. Frederick Frankenstein (Gene Wilder – „es heißt *Frankenstein*“) mit dem Monster in eleganter Garderobe eine unvergessliche Version der Fred-Astaire-Nummer „Puttin' on the Ritz“ hinlegt; sowie Tim Burtons *Frankenweenie* (1984, animierte Version 2002), in dem der zehnjährige Wissenschaftsnerd Victor seinen toten Hund Sparky wiederbelebt – in einer amerikanischen Vorstadt, die wie ein Universal-Filmset aussieht.

Es fiel den britischen Hammer Films zu, eine andere Tradition zu etablieren: in Farbe, mit einer repressiv-viktorianischen Kulisse, mehr Blut und einer neuen Gruppe Stammdarsteller. Den Anfang machte Terence Fishers *Frankensteins Fluch* (1957; Peter Cushing als rabiater Baron Victor und Christopher Lee als dessen bleiches, narbiges Monster). Der Erfolg dieses Films legte den Grundstein für die Marke „Hammer House of Horror“; es folgten Fishers *Frankensteins Rache* (1958), *Frankenstein schuf ein Weib* (1967), *Frankenstein muss sterben!* (1969) und *Frankensteins Höllenmonster* (1973), außerdem Freddie Francis' *Frankensteins Ungeheuer* (1964) und Jimmy Sangsters Remake/Parodie von *Frankensteins Fluch*, dessen Drehbuch er vor 13 Jahren verfasst hatte, nun betitelt *Frankensteins Schrecken* (1970). Waren die Universal-Filme noch mehr am Monster interessiert, so rückte Hammer nun Baron Victor in den

*Henry Frankenstein (Colin Clive) und sein Assistent Fritz (Dwight Frye) beobachten im Laboratorium auf dem Berg die zuckenden Blitze: Frankenstein (1931).*