

Augusto Cruz

Um Mitter-

Roman
Suhrkamp

Nacht

SV

Augusto Cruz
UM MITTERNACHT

Roman

Aus dem Spanischen
von Christian Hansen

Suhrkamp Verlag

Die Originalausgabe erschien 2012
unter dem Titel *Londres después de medianoche*
bei Océano, Mexiko-Stadt.

Die Übersetzung aus dem Spanischen wurde mit Mitteln des Auswärtigen
Amtes unterstützt durch LITPROM – Gesellschaft zur Förderung der
Literatur aus Afrika, Asien und Lateinamerika e. V.

Erste Auflage 2015

© der deutschen Ausgabe Suhrkamp Verlag Berlin 2015

© Augusto Cruz García-Mora, 2012

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das des öffentlichen Vortrags
sowie der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner
Teile. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotografie,
Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung
des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer
Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Greiner & Reichel, Köln

Druck: Pustet, Regensburg

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-42477-3

Für Elisa
Für Forrest J. Ackerman

1

Forrest Ackerman lebte für die Monster, und einige von ihnen, die legendärsten, hatten es ihm zu verdanken, dass sie noch am Leben waren. An dem Tag, als er mich engagierte, wirkte er auf mich wie ein Mann, dem die Zeit im Nacken saß, der trotz seiner einundneunzig Jahre unermüdlich Unterlagen studierte und herumtelefonierte, während er sich Notizen machte und nebenbei versuchte, eine Ameise zu zerquetschen, die seine Schreibtischkante entlangspazierte. Hinter ihm türmten sich Stapel von DVDs, Beta- und VHS-Kassetten, Super-Acht-Filme im Format 8 und 16 Millimeter und Dosen für Filmspulen. An jedem freien Zentimeter Wand hingen Fotos, auf denen er zu sehen war, wie er Dinosaurier, Außerirdische und andere seltsame, enthusiastisch in die Kamera grüßende Wesen umarmte. Die mit Büchern überladenen Regale drohten jeden Moment zusammenzubrechen, und drei Aktenschränke, die sich nicht mehr schließen ließen, sahen aus, als würden sie im nächsten Moment Hunderte in ihren Eingeweiden schlummernde Dokumente ausspeien: Wenn die Monster, die sein Büro bevölkerten, ihn nicht verschlangen, dann würden es jene Papiermassen tun. Sein Büro war ein Chaos, aber wenn er eine bestimmte Sache suchte, fand er

sie sofort. Der Mann vor mir bewegte sich in seinem Reich wie der Schöpfer in seinem Universum. Er trug ein rotes Seidenhemd, eine kaffeebraune Hose mit einem schwarzen Gürtel, der sich weit oberhalb des Bauchnabels schloss. Unter der Nase, auf der eine dicke schwarze Hornbrille thronte, verzweigte sich ein schmales Oberlippenbärtchen nach rechts und links. Als er endlich auflegte, schob er mit dem rechten Arm einen Haufen Papiere beiseite, um auf seinem Schreibtisch eine Lichtung zu schaffen.

Die Zeit für eine Vorstellungsrunde können wir uns wohl sparen, was meinen Sie? Ich kenne Ihre persönlichen Daten, so wie Sie wahrscheinlich die meinen, sagte er, womit er nicht unrecht hatte.

Wie ich in Erfahrung bringen konnte, bevor ich zu ihm fuhr, hatte ich es mit dem bedeutendsten Sammler auf dem Gebiet des Horror- und Science-Fiction-Films zu tun. Während er sich in diesen Sphären gleichzeitig als Schriftsteller, Verleger und Agent betätigte, hatte Forrest J. Ackerman – auch bekannt als *Ackermonster*, *Forry*, *Dr. Acula*, *Uncle Forry* oder *Mr. Sci-Fi*, nach der maßgeblich von ihm durchgesetzten berühmtesten Abkürzung des Genres – die umfangreichste Sammlung von Requisiten solcher Filme zusammengetragen. Obwohl er schon in den dreißiger Jahren angefangen hatte, Fanzines mit phantastischen Geschichten auf alten Repromaschinen zu drucken, war Ackerman dadurch zu Ansehen gelangt, dass er zusammen mit jungen Science-Fiction-Autoren jahrzehntelang einen Kampf galaktischen Ausmaßes darum geführt hatte, dem Genre, das Universen eroberte, unter den Menschen ein wenig Respekt zu verschaffen. Seine Sammlung nahm solche Ausmaße an, dass er sein eigenes, von ihm »The Ackermansion« getauftes Museum errichtete; allerdings sah er sich vor ein paar

Jahren wegen hoher Kosten für medizinische Behandlungen und Rechtsstreitigkeiten, und weil er sich immer geweigert hatte, Eintritt zu verlangen, dazu genötigt, im Innenhof seines Hauses einen Großteil der Sammlung zu verkaufen, die er im Laufe von fünfundsiebzig Jahren zusammengetragen hatte, in denen er in die Keller von Filmstudios hinabgestiegen war oder Müllcontainer von Produktionsfirmen und die Dachböden von Rentnern durchwühlt hatte, die in ihrer aktiven Zeit für Spezialeffekte zuständig gewesen waren. Ich konnte es nicht ertragen, sagte er in einem Interview anlässlich des Verkaufs der Sammlung, es war, als würde man mir mit jedem weggekauften Gegenstand nicht nur eine Geschichte, sondern ein Stück Fleisch aus dem Leib reißen; ich wusste, wenn ich an dem Abend, an dem alles vorbei wäre, in den Spiegel schaute, würde sich mir das Bild eines verstümmelten Menschen bieten, eines Menschen, dem man unwiederbringlich Teile seines Körpers genommen hat. Nach diesem Fiasko beschloss er, die Reste seines Museums in seinem eigenen, sehr viel kleineren und bescheideneren Haus unterzubringen, in dem das einzige bewegliche Exponat er selbst war. Etliche Diebstähle gingen auf das Konto seiner allzu großen Vertrauensseligkeit, weil er jeden, der bei ihm anklopfte, hereinließ und ihm seine Sammlung zeigte. Aufgewachsen unter Monstern und höllischen Wesen aus fernen Universen, hat Ackerman nie verstanden, dass die wahre Schlechtigkeit auf dem dritten Planeten dieses Sonnensystems zu Hause war. Er bewahrte einige besondere Gegenstände bei sich auf, die er nicht hatte verkaufen wollen, trotz millionenschwerer Angebote von Filmstudios und privaten Sammlern. Am Tag meines Besuchs faltete er die Hände unterm Kinn, als würde er beten, und zeigte mir zwei der wertvollsten Stücke: an der

rechten Hand den Ring, den Bela Lugosi in *Dracula* verwendet hatte, und an der Linken den Ring in Form eines Skarabäus, den Boris Karloff in *Die Mumie* trug, die beide nach Überzeugung seiner Anhänger das Leben des Sammlers maßgeblich verlängert hatten. Dann stand er auf und bewegte sich mit einer Vitalität durchs Wohnzimmer, die für einen Einundneunzigjährigen bemerkenswert war – vielleicht funktionierten die Ringe ja tatsächlich. Wie der letzte Abkömmling eines gesunkenen Adelsgeschlechts, wie Dracula, als er Jonathan Harker sein Schloss zeigte, führte Ackerman mich durch die Reste seines Museums, während er mir die wildbewegten Umstände erzählte, unter denen er einige der wertvollsten Objekte vor dem Vergessen oder der Zerstörung bewahrt hatte: den Stegosaurier, der in der ersten Fassung von King Kong erscheint, den von Bela Lugosi verwendeten Dracula-Umhang, das Kostüm des Monsters der schwarzen Lagune, die Masken der Außerirdischen aus *Kampf der Welten* und den Roboter aus *Metropolis* von Fritz Lang. Ackermans Sammlung war eine Art Fort Knox der Science-Fiction.

Nach so vielen Jahren im Dienst des FBI unter Hoover dürften Ihnen diese Monster kaum Angst einjagen, bemerkte er.

Wir blieben vor einer mit rotem Samt ausgeschlagenen Vitrine stehen, in der sich ein schwarzer Zylinder und ein scharfzahniges Gebiss befanden. Ackerman öffnete die Vitrine und fuhr mit den Fingern zärtlich über beide Gegenstände, wobei er die Augen schloss:

Stimmt es, dass Sie alle Fälle gelöst haben, die man Ihnen beim FBI übertragen hat?

Einige wurden mir entzogen, bevor die Untersuchung abgeschlossen war, erwiderte ich.

Ackerman nahm die Brille ab, hauchte sie an und putzte sie, bevor er sie erneut aufsetzte.

Haben Sie nie das Gefühl gehabt, Mr. McKenzie, dass Ihr Leben unvollständig ist, dass Sie noch irgendeine Kleinigkeit, ein Wissen, einen bestimmten Gegenstand finden müssen, um sicher zu sein, dass Sie diese Welt in Frieden verlassen können? Er legte Hut und Gebiss in die Vitrine zurück und schloss sie behutsam. Er sah mich sekundenlang an und räusperte sich wie jemand, der ein paar Mal das Gaspedal durchtritt, bevor er losfährt.

Ich will Ihnen etwas erzählen, das vor neunundsiebzig Jahren begonnen hat, als ich gerade elf und Sie noch nicht einmal geboren waren: von einer Reihe seltsamer Vorfälle, die sich um den Film *Um Mitternacht* ranken, den meistgesuchten verschollenen Film der Filmgeschichte.

Man wirft mir vor, ich hätte 1735 Meter Zelluloid zum Heiligen Gral erhoben. Oder hätte sie über meine Zeitschrift *Famous Monsters of Filmland* zum Necronomicon unserer Tage gemacht. Und ich sei schuld, dass Hunderte von Jugendlichen wie Ritter des Mittelalters auf der Suche nach Drachen und Einhörnern von zu Haus davonliefen, um der mehr auf Glauben als auf wissenschaftliche Beweise gegründeten Existenz jener sieben Filmrollen nachzuspüren, die wie seinerzeit die Schriftrollen vom Toten Meer in irgendeinem modrigen Kellerloch oder von Fledermäusen bewacht auf irgendeinem Dachboden voller Spinnweben herumlagen und darauf warteten, dass jemand sie wiederfand. Nun, Mr. McKenzie, ich bekenne mich in allen Punkten schuldig. Wir sind Teile in einem großen Puzzle, die das Schicksal auf geheimnisvolle Weise zusammenführt, sagte Ackerman. Dann räusperte er sich und begann zu erzählen: Tod Browning lief mit siebzehn

von zu Hause weg, um sich einem Zirkus anzuschließen, in dem er als Zauberer, Tänzer und Vorführer des wilden Mannes von Borneo arbeitete, bis der Betrug aufflog; er erlangte eine gewisse Berühmtheit als lebender Leichnam, den man in jedem Ort, wo der Zirkus gastierte, für ein Wochenende beerdigte. Lon Chaney seinerseits verbrachte seine gesamte Kindheit bei seinen taubstummen Eltern, mit denen er nur pantomimisch kommunizierte; etwas, das ihm zweifellos nicht nur bei seinen Auftritten geholfen haben dürfte, sondern ihn dazu prädestinierte, in die Haut von gequälten, überspannten, verkrüppelten und trübsinnigen Wesen zu schlüpfen. Seine Fähigkeit, sich in jedwede Person zu verwandeln, brachte ihm den Spitznamen *Mann mit den tausend Gesichtern* ein. Sie, ich, alle Menschen fanden Platz in diesem Etui, versicherte Ackerman und zeigte auf eine Vitrine, in der das Schminktäschchen des Schauspielers mit Fläschchen, Färbemitteln, Cremedosen, falschen Zähnen, Augen und Bärten ausgestellt war. Damals, erinnerte sich Ackerman, machte ein Witz die Runde, der darin bestand, auf den Boden zu zeigen und zu schreien: Tritt nicht auf diese Spinne, es könnte Lon Chaney sein. So bedeutend war Lon Chaney, einer der ersten großen Filmstars. 1918 stellte Irving Thalberg sie einander vor, und fortan entwickelten sich Chaney und Browning zum ersten erfolgreichen Regisseur-Schauspieler-Duo der Filmgeschichte, erst bei den Universal Studios, später bei MGM. Gemeinsam drehten sie die seltsamsten, faszinierendsten, makabersten und bizarrsten Filme ihrer Zeit, unter anderem *The Unholy Three*, *Road to Mandalay* und *Unknown*, in dem die Darstellung des Alonso, eines Mannes ohne Arme, der als Messerwerfer beim Zirkus arbeitet, Chaney zur Legende machte, schauen Sie, da, das

Fimplakat, sagte Ackerman und zeigte zur Wand. Browning, fuhr er fort, kam an mit der Idee für eine Figur, die beide zusammen zu einer fertigen Person formten, und anschließend konstruierten sie die Rahmenhandlung; Chaney arbeitete den Charakter aus, besorgte und präparierte die maskenbildnerischen Utensilien, die nötig waren, um beim Publikum eine hypnotische Wirkung zu erzielen. Er war nicht nur der beste Schauspieler seiner Zeit, sondern auch der erste, der die Schminke als Werkzeug betrachtete, mit dem sich eine eigene Atmosphäre erzeugen und die Darstellung intensivieren ließ; wenige wissen, dass er die ersten bekannten Texte über Techniken des Schminkens schrieb. Ihren Höhepunkt erreichte die kreative Zusammenarbeit der beiden im Juli 1927, als Browning erneut für Chaney Regie führte und sie in der Rekordzeit von vierundzwanzig Tagen *Um Mitternacht* drehten. Der Streifen kostete 152 000 Dollar und erzielte einen Reingewinn von 540 000 Dollar, was ihn zu einem der größten Kassenschlager jener Jahre machte. Am 3. Dezember 1927 wartete ein elfjähriger Junge, der in seiner Manteltasche die Münzen für eine Eintrittskarte umklammerte, frierend in der Schlange auf das Öffnen der Kinokasse; zwei Wochen lang hatte er alle Arten von Arbeit erledigt: von häuslichen Aufträgen wie Hunde ausführen bis hin zu Schneeräumen vor den Türen der Nachbarhäuser, um am Tag der Filmvorführung dabei zu sein. Das Kino war von einem Familienvergnügen mittlerweile zu einem Luxus geworden, den seine Eltern ihm nicht bezahlen konnten, zumal Weihnachten kurz bevorstand und Gerüchte von einer drohenden Wirtschaftskrise die Runde machten. Seine finanziell bessergestellten Freunde konnten sich Karten für die Empore leisten, während er mit einem Platz im Parkett

vorliebnehmen musste. Als die Lichter erloschen und die Musik einsetzte, beschlich alle im Saal Anwesenden ein seltsames Gefühl. Man erzählte sich hinter vorgehaltener Hand, die Dreharbeiten seien bei Nacht durchgeführt worden, weil in dem Film echte Vampire mitgespielt hätten. Wer einmal Lon Chaney's scharfe Zähne, seine eingesunkenen, wutentbrannten Augen und seinen schaurigen Gesichtsausdruck auf der Leinwand gesehen hat, wird dies niemals vergessen, Mr. McKenzie. Der Mann am Klavier, der die Partitur des Films spielte, unterbrach sich einige Mal vor Schreck, ohne dass es Protest gab. Dutzende von Männern verließen verärgert den Saal, aber eigentlich steckte ihnen die Angst so tief in den Knochen, dass sie ihre Hüte liegen ließen und auch nicht wiederkamen, um sie zu abzuholen. Frauen und Kinder liefen schreiend durch den Saal, um im Licht der Lobby Schutz zu suchen. Das Kino war eine relativ neue Sache, und das Geheimnis, das Chaney's Person zeitlebens umgab, verleitete nicht wenige zu dem Glauben, er sei wirklich ein Vampir; nicht einmal Bela Lugosi in *Dracula*, ebenfalls unter der Regie von Browning, erzeugte beim Publikum eine solche Wirkung. Der elfjährige Junge lächelte fasziniert und erwartungsvoll, und so groß war das Entsetzen, dass es ihn im Kinossessel festhielt, aber er wusste genau, dass er, selbst wenn er gekonnt hätte, den Saal um nichts auf der Welt verlassen hätte. Als der Film zu Ende war und die Lichter angingen, beobachtete er die Anwesenden; in ihren Mienen schien sich eine gewisse Erleichterung zu spiegeln. Unglücklicherweise hatten die Freunde des Jungen entsetzt das Weite gesucht; er musste daher allein durch dichtes Schneegestöber nach Hause gehen, wobei er hinter jedem Mann in Mantel und Zylinder einen Vampir vermutete.

Aber kehren wir zur eigentlichen Geschichte zurück, Mr. McKenzie, lassen wir die Erinnerungsduselei, die zu nichts führt, versuchen wir uns auf die harten Fakten zu konzentrieren. Es sind neunundsiebzig Jahre vergangen, und die letzte Information, die man über den Film besitzt, ist eine Inventarliste, die 1955 von MGM erstellt wurde und wo sein Aufbewahrungsort mit Kellerarchiv 7 angegeben ist, eben jenes Kellerarchiv, das 1967 bei einem Brand vollständig zerstört wurde. MGM war immer extrem vorsichtig, um nicht zu sagen misstrauisch hinsichtlich des Verleihs und der Rückführung ihrer Filme, weshalb es, wie ich in den vergangenen vierzig Jahren feststellen musste, sehr unwahrscheinlich ist, dass irgendein Filmvorführer von damals eine Kopie zurückbehalten haben könnte. MGM selbst unternahm in den siebziger Jahren eine weltweite Suchaktion, die in einem totalen Misserfolg endete. Als 2002 die Urheberrechte an dem Film auszulaufen drohten, wurde in der für Autorenrechte zuständigen Stelle der Library of Congress ein Formblatt mit dem Titel des Films ausgefüllt, was bedeutet, dass ihn inzwischen jemand gefunden hatte. Ich weiß, was Sie jetzt denken, weil mir der gleiche Gedanke kam, aber als wir die Angaben auf dem Registraturbogen überprüften, erwiesen sie sich sämtlich als falsch. Außerdem verlängerte kurz darauf der Kongress den Urheberrechtsschutz um zwanzig Jahre, sodass vor 2022 niemand, der eine Kopie besitzt, sie auf seinen Namen eintragen oder mit ihr Handel treiben kann. Ich kann so lange nicht warten, Mr. McKenzie: Kürzlich hat man bei mir Alzheimer entdeckt, und obwohl ich von allem schriftliche Verzeichnisse besitze, um gegen das Vergessen anzukämpfen, werde ich eines Tages nicht mehr wissen, was die Worte bedeuten, am nächsten Tag nicht

mehr lesen können, und auf diese Weise werden nach und nach alle Gegenstände, die Filme, die Masken, die Ringe, der Umhang von Bela Lugosi und alles andere, ihre Bedeutung für mich verlieren. Wahrscheinlich bin ich der einzige lebende Mensch, der den Film noch gesehen hat, behauptete er. Mein Gedächtnis, und er klopfte sich mit dem Zeigefinger an die Stirn, zersetzt sich allmählich, so wie das Zelluloid, aus dem der Film besteht. *Um Mitternacht* ist der Heilige Gral der Siebten Kunst, der Traum von Sammlern, Kinoforschern und jenem elfjährigen Jungen. Ich biete Ihnen die Gelegenheit, eines der größten Rätsel der Filmgeschichte zu lösen. Ihre Aufgabe, wenn Sie sie denn annehmen, fuhr Ackerman fort, würde darin bestehen, *Um Mitternacht* zu finden, damit ich ihn sehen kann. In Ihrer Akte mag ja stehen, dass Sie sich im Ruhestand befinden, Mr. McKenzie, aber schon als ich Sie durch diese Tür habe treten sehen, ist mir die Unruhe in Ihrem Blick aufgefallen; Sie, genau wie ich, suchen immer noch nach etwas, und aus diesem Grund, das weiß ich, werden Sie nicht zögern, sich dieses Falls anzunehmen.

Viel kann ich Ihnen nicht bezahlen, kaum mehr als eine Aufwandsentschädigung und eine Prämie von fünfzigtausend Dollar, wenn Sie den Film gefunden haben. Ein Leben ohne Aufgaben, die es zu lösen gilt, ist der todähnlichste Zustand, den man sich nur denken kann. Er hatte einen Fall, und ich, obwohl ich seit meinem Ausscheiden aus dem FBI alle abgelehnt hatte, die mir angeboten worden waren, suchte noch nach einem. Dem Ausdruck in Ihrem Gesicht und der Tatsache, dass Sie immer noch da sind, darf ich entnehmen, dass Sie willens sind, mein Angebot anzunehmen, schloss Ackerman; zum ersten Mal hatte seine Stimme einen weder autoritären noch belehrenden, son-

dern eigentümlich freundschaftlichen Klang. Ich schaute ihn schweigend an. Technisch gesehen, hatte ich meinen ersten Kunden vor mir.

2

Gibt es etwas, wonach Sie sich besonders sehnen, Mr. McKenzie?, fragte mich Ackerman, ohne eine Antwort zu erwarten. Was man nie gehabt hat, erstrebt man, aber was man gehabt und wieder verloren hat, danach sehnt man sich. Was würden Sie empfinden, wenn etwas, das Sie geschaffen haben, oder sagen wir, was Sie als zu Ihnen gehörig betrachten, worin Sie sich verwirklicht haben, für immer verschwände? Die Bibliothek von Alexandria, die Kreuzigung Jesu, der Fall Konstantinopels, finden Sie nicht, dass, wenn der letzte Zeuge eines großen Augenblicks der Geschichte gestorben ist, dieser Augenblick mit ihm für immer verloren geht und nur verzerrte Versionen dessen überleben, was wirklich geschah? Verzeihen Sie, dass ich abschweife, aber Sie müssen verstehen, dass Sie nicht irgendeinen alten Plunder, ein verlorenes Gerät oder den Kinderschlitten eines sterbenden Magnaten suchen. Von etwas so Einfachem hängt der Erfolg Ihrer Mission ab. Von allen in der Stummfilmzeit produzierten Filmen haben weniger als fünfzehn Prozent bis in unsere Zeit überlebt. Ist das nicht ein ebenso großer Verlust wie der der Bibliothek von Alexandria? Alfred Hitchcock, Laurel und Hardy, Stroheim, Griffith, Eisenstein: Praktisch kei-

ner der großen Stars ist von der totalen oder teilweisen Vernichtung seines Werks verschont geblieben; von Theda Bara, in den zehner Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts so berühmt wie später Chaplin oder Pickford, sind nur drei der mit ihr gedrehten vierzig Filme erhalten; von den siebenundfünfzig Filmen von Clara Bow sind zwanzig definitiv verloren und fünf unvollständig; von der Kinderschauspielerin Baby Peggy, die 1923 mit fünf Jahren anderthalb Millionen verdiente, haben nur ein paar Kurz- und vier Spielfilme überlebt. Sie werden sich, denke ich, zunächst fragen, warum Filme verloren gehen, warum etwas, das von Millionen verehrt wurde, einer solch existenzgefährdenden Achtlosigkeit zum Opfer fällt? Ich will keine Zeit mit Spekulationen verlieren, jede Sekunde, die verstreicht, ist kostbar, ich möchte nur kurz erwähnen, dass Zelluloid zwar ausgesprochen billig, aber auch in hohem Maße empfindlich ist: menschlich, allzu menschlich, wenn ich so sagen darf, imstande, sich durch Temperaturwechsel selbst zu entzünden oder durch harmlose Launen der Umwelt rasch zu zersetzen, wenn es nicht entsprechend geschützt wird. Langsame Zersetzung oder spontane Selbstentzündung könnten im Totenschein als Todesursachen eingetragen werden. Da das Fernsehen noch kein Massenmedium geworden war, endeten viele Filme, die man nicht in sichere Formate überführt hatte, in ungesunden, modrig feuchten Lagerräumen; ich weiß das, weil ich viele Jahre, zu viele Jahre, glaube ich manchmal, in ihnen herumgestöbert habe. Aus dem Interesse des Publikums am Tonfilm folgerten die Studios, dass kein Stummfilm nach seiner wirtschaftlichen Erfolgsphase je wieder Gewinn einspielen würde, und beschlossen, in ihren Gebäuden Platz zu schaffen, indem sie das gesamte Filmmaterial jener Epoche