



## Universität Münster

AUTORIN

Lena Hortian

TITEL

VAMPYR – DER ‚grenzenlose‘ TRAUM DES ALLAN GREY

ERSCHIENEN IN

*Textualität und Visualität. Die Medienkultur der 1920er-Jahre* (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 7/2024), S. 66–72.

EMPFOHLENE ZITIERWEISE

Hortian, Lena: „VAMPYR – DER ‚grenzenlose‘ TRAUM DES ALLAN GREY“. In: *Textualität und Visualität. Die Medienkultur der 1920er-Jahre* (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 7/2024), S. 66–72.

IMPRESSUM

*Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film*

ISSN 2567-1162

Universität Münster

Abteilung Neuere deutsche Literatur

- Literatur und Medien -

Germanistisches Institut

Schlossplatz 34

48143 Münster

Herausgeber: Andreas Blödorn, Stephan Brüssel

Redaktion: Stephan Brüssel, Niklas Lotz

## VAMPYR – DER ‚grenzenlose‘ TRAUM DES ALLAN GREY

*Lena Hortian*

### **Albtraum des Carl Theodor Dreyer?**

Der 1932 in Berlin uraufgeführte Film des dänischen Regisseurs Carl Theodor Dreyer gehört zu den frühen Tonfilmen und setzt das Verhältnis zwischen dem filmischen ‚Bild-‘ und ‚Hörtex‘ relevant. Das medienreflexive Moment des Films besteht besonders in seiner produktiven Verwendung des Tons, der das visuell Dargestellte ergänzt und steigert, aber auch kontrastiert und hinsichtlich seiner Fiktivität, seinem innerdiegetischem Wirklichkeitsmodus, in Frage stellt. Die teils metaisierende Ebene betrifft gesprochene Sprache ebenso wie Geräusche oder Klänge.

Die Bildfolgen des Films wurden in Frankreich an realen Orten gedreht. Neben Rudolph Maté (Kamera) und Hermann Warm<sup>1</sup> (Szenenbild) arbeitete Dreyer vor der Kamera überwiegend mit Laien-Darsteller:innen (ausgenommen Sybille Schmitz (Léone) und Maurice Schutz (ihr Vater, der Schlossherr)), deren ‚natürliche‘ Emotionen er mithilfe des Stanislawski-Systems<sup>2</sup> evozierte (vgl. Milne 1971: 26 u. 114). Dreyer interessierte es besonders, die Gefühle der Figuren ‚realistisch‘ zu reproduzieren, „as sincerely as possible“ (Delahaye zit. n. ebd.: 85). Jedoch stehen die Verschleierung und Nivellierung der Grenze zwischen Wachen und Träumen im Mittelpunkt der Filmhandlung. Thematisch wird die auch durch das Vampir-Motiv dargestellte Oszillation zwischen Leben (real) und Tod (irreal) als Weiterentwicklung und Perfektionierung eines früheren Films von Dreyer betrachtet:<sup>3</sup> Der Stummfilm<sup>4</sup> LA PASSION DE JEANNE D’ARC (F 1928) wurde seitens der Kritik als Erfolg gefeiert – ganz im Gegensatz zu VAMPYR, sein erster Tonfilm, der ebenfalls als finanzielles Desaster gilt (vgl. ebd.: 12).

Obwohl Dreyer auch in diesem Film seinen konsistenten Stil aus „perfect harmony between actors, setting and narrative“ (ebd.: 14) verwirklicht haben soll, wird die stark reduzierte Dramaturgie (vgl. Stiglegger 2013: 45) ebenso kritisiert wie die grundsätzliche Unverständlichkeit des Films.<sup>5</sup> Ob diese „atmosphärische[] Un-

---

<sup>1</sup> Der als Filmarchitekt am Film DAS CABINET DES DR. CALIGARI (D 1920) mitarbeitete (vgl. Milne 1971: 109).

<sup>2</sup> Vorläufer des Method-Acting.

<sup>3</sup> „[T]he dissolution of life by death as humanity struggles to keep its tenuous foothold on earth“ in LA PASSION DE JEANNE D’ARC „[is] realise[d] to perfection in Vampyr“ (vgl. Milne 1971: 107).

<sup>4</sup> Obwohl es technisch möglich gewesen wäre, soll Dreyer bei diesem Film bewusst auf den Einsatz von Ton verzichtet haben (vgl. Milne S. 100).

<sup>5</sup> Welchen Anteil die Zensur von ‚Horrorelementen‘ an der Unverständlichkeit hatte, ist unklar. In der deutschen Fassung des Films soll das Durchstoßen der Leiche und das Erstickten des Arztes im Mehl entfernt worden sein. (vgl. Koerber 2000).

gewißheit“ (Weiss 1956: 81) Grund genug ist, dem Film seinen europäisch-, westlichen‘ Produktions-, Ästhetik- und Motivkontext abzusprechen und besonders den Protagonisten Grey stattdessen in der Tradition der chinesischen Religion des Daoismus als Wanderer zwischen Yin und Yang zu interpretieren (vgl. Teo 2019: 157 f.), ist zumindest fraglich. Unbestreitbar ist jedoch die Ambiguität des Films, der heute als „vielleicht wichtigste[r skandinavischer] Inspirationsgeber“ (Penke 2013: 12) für den internationalen Horrorfilm gilt, denn:

Anstelle einer stringenten Spannungsdramaturgie entfaltet der Film mittels diffus-undurchschaubarer Atmosphäre ein unheimliches Traumspiel, in dem sich die Ereignisse eher assoziativ ergänzen. Es wird nie klar, in wie weit wir hier Grays subjektives Erleben vorgeführt bekommen oder ganz objektiv seine Reise durch eine [ungewisse] Welt [...] bezeugen. (Stieglegger 2013: 40)

Das führt zu der Frage, wodurch diese Ungewissheit hervorgerufen wird, die Weber mit Bordwell als systematische Subversion der filmischen Erzählungserwartungen des zeitgenössischen Publikums beschreibt.<sup>6</sup> An der Schwelle zwischen Stumm- und Tonfilm vereine VAMPYR filmische mit literarischen Erzählweisen, die ihn als über eine Adaption hinausgehend und als ‚vampirisches‘ Medium darstellten (vgl. ebd.: 192). Andererseits bezeichnet Milne die Visualität als ‚typische‘ übergreifende Kongruenz für Dreyers Filme, „because even in sound films his [Dreyer’s] vision is wholly *visual*.“ (Milne 1971: 110). Er verweist auf die aufwendige Produktionspraxis der Dialoge,<sup>7</sup> die Milne insgesamt als verwirrend und Erweiterung des Graus des Bildes interpretiert (vgl. ebd.), geht aber darüber hinaus nicht auf die tonale Gestaltung des Films ein. „Dreyer scheint Ton und Dialog grundlegend zu misstrauen. Dabei könnte die Sprache ordnenden Charakter in die mysteriösen Geschehnisse bringen.“ (Stieglegger 2013: 44) – so lautet eine andere Schlussfolgerung, nach der diese Leerstelle eine „Ahnung des ‚Nichts““ (ebd: 45), des Irrealen, andeute. Über den Dialog hinausgehend fasst Weber die Gesamtfunktion des Tons im Dienste der Ambiguität knapp zusammen: „In this film, neither the visual representation nor the representation of sound can be trusted; narrative logic seems to be abandoned.“ (Weber 2016: 195). Die Mehrdeutigkeit wird also auf mehreren Ebenen repräsentiert.

### **Ambiguität des Tons**

Diese Ambiguität wird besonders im Verhältnis zur Bildebene des Films deutlich, deren Relationen sich mit Rauh anhand verschiedener Parameter beschreiben lassen

---

<sup>6</sup> „[A] systematic subversion of the contemporary viewers‘ cinematic storytelling expectations“ (Weber 2016: 193).

<sup>7</sup> Es wurden drei Versionen (französisch, englisch, deutsch) jeweils stumm gedreht und anschließend von den Schauspielenden selbst nachsynchronisiert.

(vgl. 2002: 1834 f.): Hinsichtlich räumlich-zeitlichen Kriterien liegen Bild und Ton<sup>8</sup> bei VAMPYR synchron und überwiegend syntop vor (Bsp.: Läuten der Glocke [0:03:55]), bei off-screen Ton entsprechend synchron und asyntop (Bsp.: Gisèle ruft: „Léone!“ [0:30:42]). Zur weiteren Differenzierung schlägt er die Zuordnung zu semiotischen Ebenen und deren qualitativer Beschreibung vor. Besonders die pragmatische und die semantische Ebene sind hier signifikant.

Synchron-syntope Kombinationen auf pragmatischer Ebene werden einerseits zur Potenzierung – der Steigerung von Bild und Ton zu einem übergeordneten Ganzen (vgl. Rauh 1987: 176) – eingesetzt und folgen damit überwiegend dem allgemein häufigsten Auftreten dieser Kombination in Filmen (vgl. Rauh 2002: 1835). Auffällig ist jedoch, dass in VAMPYR diese auch dann eingesetzt werden, wenn das bildlich Dargestellte der Alltagswahrnehmung widerspricht. So verwenden die von Grey beobachteten figürlichen Schatten Gestik (0:10:55) und sind durch Gleichzeitigkeit<sup>9</sup> in der Lage, musikalische Klänge zu produzieren (0:13:50), zu denen sie tanzen; aber zunächst und überwiegend haben sie keine Körper, die für Schatten, Klangerzeugung oder -wahrnehmung ursächlich sein könnten (0:11:34, 0:19:31 u. 0:51:08). Auch die tödliche Verwundung des Schlossherrn durch einen bewaffneten Schatten (0:21:50–0:22:02) wird tonal durch die synchron-asyntope Potenzierung als ‚realistischer‘ dargestellt. Der off-Ton konkretisiert, was visuell nur angedeutet wird, begründet also den Zusammenbruch der parallel montierten Figur des Schlossherrn. Die Montagesequenz von Grey mit dem entstellten Gesicht eines anderen Hotel-Gastes (0:06:12) wird durch dessen Stimme ebenfalls pragmatisch potenziert, allerdings wechselt der synchrone Ton von zunächst asyntop zu syntop.

Die synchron-syntopen Kombinationen werden auch in pragmatischer Divergenz – die qualitative Zuordnung von Sprache und Bild ist nicht möglich (vgl. Rauh 1987: 184 f.) – präsentiert. Beispielsweise wird dadurch die Aussage des Schlossherrn „Sie darf nicht sterben. Hören Sie?“ (0:08:37) im Dialog mit Grey hervorgehoben, da der Blick des ersteren direkt in die Kamera gerichtet ist und die Montage von Grey in dieser Sequenz ebenfalls nicht den Konventionen des PoV folgt (statt zum Fußende seines Bettes schaut er zur Tür). Auf diese Weise wird die filmische Konstruktion markiert und die Sequenz irrealisiert.

Auf der semantischen Ebene lassen sich die beiden anderen qualitativen Zuordnungen nach Rauh explizieren: Die semantische Modifikation bei synchron-syntopen Kombinationen liegt im präsuppositionalen Widerspruch von Ton und Bild (vgl. Rauh 1987: 99). Exemplarisch ist er für die Sequenz anzunehmen, in der der sterbende Schlossherr mit Gisèle spricht (0:23:57–0:24:45), da die Artikulation von Wörtern nur auf der Bildebene wahrnehmbar ist; der Widerspruch besteht somit in

<sup>8</sup> Hier verstanden als die Gesamtheit von Dialog/Sprache, Geräusch und Musik.

<sup>9</sup> Mit Michel Chion kann hier von einer ‚Syncrese‘ gesprochen werden, die Verbindung von Synchronismus und Synthese (vgl. Flückinger 2011: 162).

der Leerstelle auf der Tonebene. Für den Dialog zwischen dem Arzt und Grey (0:16:56–0:17:58) kann ebenfalls eine semantische Modifikation angenommen werden. Problematisch ist jedoch, dass die Aussagen Greys bezüglich der akustisch wahrgenommenen Anwesenheit eines Kindes und mehrerer Hunde bereits auf einer Diskrepanz zwischen Bild- und Tonebene beruht und somit auf deren Subjektivität verweist.<sup>10</sup>

Als semantische Parallelität – Rekurrenz von Bild und Ton (vgl. Rauh 1987: 103) – gilt das Läuten der Glocke am Fluss. Die Frage von Gisèle, „Warum kommt der Arzt immer bei Nacht?“ (0:43:45), kann ebenfalls als semantische Parallelität bezeichnet werden, allerdings in synchron-asyntoper Kombination.<sup>11</sup> Die synchron-syntope Kombination semantischer Parallelität wird besonders deutlich in der subjektiven Einstellung Greys aus dem Sarg (0:56:54–1:00:08): Die Sicht durch das kleine Fenster wird nacheinander ergänzt durch verschiedene diegetische Klänge, beispielsweise das Geräusch eines Bohrers, das Entzünden eines Streichholzes und – zunächst asyn-top – das Läuten mehrerer Glocken.

Im Zusammenspiel mit der Bildebene, die durch unmarkierten Perspektivwechsel der Kamera (vgl. Stieglegger 2013: 46), dargestellte Verdoppelung und anschließende Halbtransparenz des Protagonisten oder produktionsseitig die ‚Verschleierung‘ der Kamera bisweilen ihre eigene Subjektivität und Irrealität markiert, lässt sich zusammenfassen, dass die Tonebene ebendies durch Absenz, Modifikation und Divergenz betont. Allerdings wird der Ton in VAMPYR durch Synchronizität, Potenzierung und Parallelität zum Bild auch zur ‚Realisierung‘ irrealer Bildinhalte eingesetzt. Wie das Bild, so changiert auch der Ton zwischen Realität und Irrealität, zwischen Wachen und Träumen oder – entsprechend dem titelgebenden Motiv – zwischen Leben und Tod. Oder anders ausgedrückt: Realität : Traum :: Ton : Bild.

### **Mehrwert des Tons**

So wird die Anreicherung des Bildes mit Ausdruck und Information durch Ton vor allem bei synchroner Darstellung bezeichnet (vgl. Flückinger 2011: 162). Dies bedeutet jedoch nicht zwangsläufig eine Erklärung oder Markierung des Realitätsstatus der filmischen Darstellung. Der Mehrwert besteht bei VAMPYR ganz im Gegenteil in der Nutzung des Tones zur mehrdimensionalen Ausdifferenzierung der Verunsicherung über die dargestellte Subjektivität. In wenigen einführenden und kommentierenden Inserts wird der Protagonist als jener, „[d]em die Grenze zwischen Wirklichkeit und

---

<sup>10</sup> Das einzige akustisch vernehmbare Kind ist bis zu diesem Zeitpunkt jenes des Gasthauses, das Grey eingelassen hat. Das vermeintliche (etwas blecherne) Hundebellen (0:14:45) wird im weiteren Verlauf durch bildliche Montage als Krächzen eines Papageis konkretisiert, potenziert (0:19:14).

<sup>11</sup> Diese Aussagesequenz könnte aufgrund ihrer Verbindung von Laustärke und Einstellungsgröße auch als syntaktische Potenzierung aufgefasst werden. Ebenso die Rufe von Gray und Gisèle auf dem nebelverhangenen Fluss (1:08:56).

Übernatürlichem verlorenging.... [sic!]“ (0:02:20), charakterisiert. Die motivierende „innere Stimme“ (0:10:15) wird nicht nur akustisch, sondern auch visuell modelliert: Ein übernatürliches, kaum begreifbares Thema wird mit allen verfügbaren filmischen Mitteln – Narration, Okularisierung und Aurikularisierung – als solches dargestellt.

### War vor dem Tonfilm Ton (k)ein Thema?

Oder: Sind Stummfilme stumm? Zeitgenössische Filmvorführungen sollen nicht nur von Musik, sondern auch performativ von Geräuscheffekten oder Erzählerkommentaren im Saal begleitet worden sein (vgl. Martin 2011: 47 ff.). Die Analyse der musikalischen Ausgestaltung des Stummfilms steht jedoch vor der Fixierungs- und Reproduktionsproblematik.

Eine weitere Möglichkeit der Einbindung von ‚diegetischem‘ Ton in den (Stumm-)Film liegt in dessen Darstellung auf visueller Ebene. Ein erster Systematisierungsversuch signifikanter Sequenzen exemplarischer Filme: Die Texte der Inserts geben nicht nur wörtliche Rede schriftlich wieder (z. B.: DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED [D 1926]: 0:41:16–0:41:24), sondern thematisieren auch die innerdiegetische Relevanz von Sprache: Rabbi Löw gilt als „Herz und Mund der Stadt“ (DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM [D 1920]: 0:16:05), die Selbst- und Fremdbezeichnung der ‚Geheimgesellschaft‘ in DIE BÜCHSE DER PANDORA (D 1925) ist „gastfreundlich und verschwiegen“ (1:21:20 u. 1:22:12) und selbst in VAMPYR wird auf der Tonebene eine schwer verständliche Aussage des Arztes durch seine verärgerte Anschlussfrage „Haben sie nicht gehört?“ (0:45:18) reflektiert. Das Ausbleiben von Sprache bzw. Kommunikation wird zudem in WESTFRONT 1918 (D 1930) zum Inhalt des Dialogs mit Karl: „So sag doch ein gutes Wort.“ (0:57:17), „Aber man kann mit dir ja nicht mal darüber reden.“ (1:07:21). Obwohl Stille erst durch den Tonfilm etabliert wurde (z. B. WESTFRONT: Vorrücken der Freiwilligen ab 1:17:55),<sup>12</sup> wird Tonlosigkeit auch in NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (D 1922) durch schriftliche Bezeichnungen als „Schatten“ (0:03:57, 0:34:48 u. 1:18:30) oder „Totenvogel“ (0:03:57 u. 0:38:20) dargestellt und das Ausbleiben von sprachlicher Explizierung angestrebt („Hüte dich, es zu sagen.“, 0:03:57). Diese Thematisierung unheimlicher Stille wird zusätzlich bildlich durch die fließenden oder unnatürlich beschleunigten Bewegungen des Nosferatu dargestellt und durch das scheinbar selbständige Öffnen und Schließen von Türen (0:45:37 u. 0:38:18) und Klappen (1:06:18-1:06:29) ohne Riegel oder Schloss ergänzt. Die Sprachlosigkeit des Golems wird durch textliche wie bildliche Verdeutlichung seiner schriftlichen Kommunikation (DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM: 0:42:27–0:43:25) dargestellt. In DER LETZTE MANN (D 1924) wird nicht nur Sprache, auch Lautäußerungen des Nachtwächters, durch den nur von seinem Schatten

<sup>12</sup> „Stille hat nur dort Bedeutung, wo es auch laut sein könnte.“ (Balázs zit. n. Martin 2011: 35.)

begleiteten, hereinschleichenden Protagonisten verhindert, indem ersterem der Mund zugehalten wird (1:10:33).

Zusätzlich wird die Erzeugung von Klang durch die visuelle Darstellung von Schallquellen suggeriert: in *BERLIN, SINFONIE DER GROßSTADT* (D 1927) durch Montage von Drehorgel (0:13:18) oder Schreibmaschinen (0:24:00).<sup>13</sup> In *DIE BÜCHSE DER PANDORA* wird bereits durch Parallelmontage die Klangausbreitung des bellenden Hundes auf dem Balkon in Lulus Wohnung visualisiert und durch die Reaktion der Figuren anschließend markiert (0:14:18–0:15:29). Auch in *DER GOLEM* wird durch diese Art der Montage dargestellt, dass die Anwesenheit des Junkers jenseits der Tür akustisch deutlich wird (1:06:45–01:07:58), obwohl sie gestisch zuvor durch ‚den Finger an die Lippen legen‘ (0:27:03 u. schließlich ‚Mund zuhalten‘ 1:07:34) als geheim markiert wird. Ob die wiederholte Montage des krähenden Hahns in *NOSFERATU* parallel zu dessen ‚Überfall‘ auf Ellen (1:20:31–1:30:57) als diegetische Übertragung des Tons (zusätzlich zur Indikation des Tagesanbruchs, 1:31:35) zu betrachten ist, lässt sich hingegen ohne entsprechende Figurenreaktion oder andere Indikation nicht feststellen. Eine solche Reaktion wird hingegen in *DER LETZTE MANN* durch seinen Einsatz von Gestik und unterstützend durch die Pfeife verdeutlicht, wobei der Kontrast zwischen innerdiegetischer Realität (keine Reaktion, 0:03:34) und Traum (Reaktion allein auf Gestik, 0:41:16) die Diskrepanz von Traum und filmischer Tonalität andeutet. In diesem Film wird darüber hinaus die Ausbreitung von paraverbalem Schall durch das Bühnenbild selbst dargestellt, indem die Scheibe der Tür durch den Schrei der Beobachterin beschlägt (0:56:38).

Durch Montage einander angrenzender Räume und Gestik wird auch im Eingangsfilm *VARIÉTÉ* (D 1925) das Belauschen eines raumübergreifend vernehmbaren Dialoges dargestellt (0:24:47). Das Lauschen Artinellis auf den Klang der Schritte von Berta-Marie wird ebenfalls parallel montiert: Die Vorbereitungen Artinellis enden mit einer Großaufnahme des langsamen Schließens seiner Tür. Nach dem Öffnen der Zimmertür am Ende des Flurs folgt ein kurzfristig unscharfer Zoom auf sein (dann wieder ‚geschärftes‘) Ohr nahe der Tür mit anschließender Überblendung dieser Einstellung mit den vorsichtigen Schritten Berta-Maries auf dem Teppichboden des Flurs (0:51:43–0:52:23). Durch den Einsatz von Zoom und Überblendung wird die besondere Anstrengung für die Vernehmung dieses Schallobjekts visuell betont. Insgesamt wird Ton im Stummfilm also durch explizite Thematisierung und Visualisierung substituiert, die Synchronizität wird mittels Montage suggeriert; die Subjektivierung von Ton kann jedoch nur angedeutet werden.

### Filme & Serien

*BERLIN, SINFONIE DER GROßSTADT* (D 1927, Walter Ruttmann).

*DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM* (D 1920, Paul Wegener u. Carl Boese).

---

<sup>13</sup> Die Zeitangaben zu diesem Film sind nur näherungsweise möglich.

- DER LETZTE MANN (D 1924, F. W. Murnau).  
 DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED (D 1926, Lotte Reiniger).  
 DIE BÜCHSE DER PANDORA (D 1925, G. W. Pabst).  
 NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (D 1922, F. W. Murnau).  
 VAMPYR – DER TRAUM DES ALLAN GREY (F 1932, Carl Theodor Dreyer).  
 VARIETÉ (D 1925, Ewald André Dupont).  
 WESTFRONT 1918 (D 1930, G. W. Pabst).

### **Forschungsliteratur**

- Flückinger, Barbara (2011): „Zum Mehrwert in der Ton-Bild-Beziehung“. In: Maren Butte u. Sabine Brandt (Hg.): *Bild und Stimme*. Paderborn, S. 161–177.
- Koerber, Martin (2000): „Genopstår - Notater om Restaureringen af Dreyers VAMPYR“. In: *FILM* 7(1), S. 20–21.
- Martin, Silke (2011): *Die Sichtbarkeit des Tons im Film. Akustische Modernisierungen des Films seit den 1920er Jahren*. Marburg.
- Milne, Tom (1971): *The Cinema of Carl Dreyer*. New York.
- Penke, Niels (2013): „Einleitung“. In: Ders. (Hg.): *Der skandinavische Horrofilm. Kultur- und ästhetikgeschichtliche Perspektiven*. Bielefeld, S. 7–16.
- Rauh, Reinhold (1987): *Sprache im Film. Die Kombination von Wort und Bild im Spielfilm*. Münster.
- Rauh, Reinhold (2002): „Kommunikative und ästhetische Leistungen der Sprache im Film“. In: Joachim-Felix Leonhard u. a. (Hg.): *Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*. Berlin, S. 1833–1836.
- Stiglegger, Marcus (2013): „Der ewige Schlaf. Über VAMPYR von Carl Theodor Dreyer“. In: Niels Penke (Hg.): *Der skandinavische Horrofilm. Kultur- und ästhetikgeschichtliche Perspektiven*. Bielefeld, S. 37–50.
- Teo, Stephen (2019): *Eastern Approaches to Western Film. Asian Reception and Aesthetics in Cinema*. London.
- Weber, Johannes (2016): „„Doctor! I’m losing blood!’ ‚Nonsense! Your blood is right here““. In: Dorothea Fischer-Hornung u. Monika Müller (Hg.): *Vampires and Zombies. Transcultural migrations and transnational interpretations*. Mississippi, S. 191–212.
- Weiss, Peter (1956): *Avantgarde Film*. Frankfurt a. M.