

PARADIGMA

Exploitation

Paradigma
Studienbeiträge zu Literatur und Film

6





Universität Münster

herausgegeben von Andreas Blödorn und Stephan Brössel

Exploitation

Paradigma
Studienbeiträge zu Literatur und Film

6

Herausgegeben von
Andreas Blödorn
Johannes Ueberfeldt

Münster: Germanistisches Institut

2023

Inhalt

Vorwort	5
„Zur Hölle mit der Kunst ... runter mit den Blusen.“	8
<i>Zarah Rietschel, Jannes Tatjes</i>	
Blaxploitation: Schwarzes Emanzipationskino oder Genreparodie? Starke Frauen in FOXY BROWN (USA 1974).....	14
<i>Andreas Blödorn, Johannes Ueberfeldt</i>	
VAMPYROS LESBOS – Exploitation als Peripheriephänomen.....	20
<i>Sebastian Berlich, Jasper Stephan</i>	
So wenig Blut, Sex und Horror? BLACULA als hybrides Blaxploitation-Phänomen ...	28
<i>Marina Uelsmann</i>	
KEN PARK – Die Leiden des jungen Werdens.....	35
<i>Larissa Berlin</i>	
Der Giallo als ambivalentes Genre zwischen Gothic-Horror und Slasherfilm	41
<i>Christoph Bosien</i>	
DER BUCKLIGE VON SOHO: (K)Ein Fall für das Grindhouse?.....	46
<i>Elena Katharina Göbel, Sina Weiß</i>	
THE TOXIC AVENGER – Exzess und Genreflexivität als Strukturprinzip.....	51
<i>Patrick Zemke</i>	
Rechtlicher Hinweis.....	62

Vorwort

Andreas Blödorn, Johannes Ueberfeldt

Das vorliegende Paradigma-Heft geht auf das Seminar ‚Exploitation-Kino‘ zurück, das im Wintersemester 2017/18 am Germanistischen Institut der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster stattgefunden hat. Im Rahmen des Masterstudiengangs *Kulturpoetik der Literatur und Medien* kam im Anschluss an eine studentische Exkursion zu den Internationalen Filmfestspielen (der *Berlinale*) 2017 die Idee auf, sich mit solchen populären Low-Budget-Produktionen zu beschäftigen, die international häufig als *exploitation* oder *grindhouse movies* bezeichnet werden. Denn diese Filme, die über ihre überdurchschnittlich häufige und betont exzesshafte Darstellung von Sex und Gewalt definiert werden und aufgrund ihrer niedrigen Qualitätsstandards häufig den Trash-Filmen zugerechnet werden, kennzeichnet – so die formulierte These und Seminaridee – oftmals eine Subversion klassischer Genre-Muster, gesellschaftlicher Standards und Heldentypologien.

Der Glaube, dass es die alleinige Faszination des *trashs* ist, die die Exploitationfilme so reizvoll erscheinen lässt, greift allein deshalb zu kurz, weil sich durch die Möglichkeit billiger Produktionen marginalisierte Gruppen vor und hinter der Kamera versuchten: So kann *Blaxploitation* (das schwarze Exploitation-Kino) etwa als narratives *empowerment* verstanden werden, führte es doch zur Popularisierung von schwarzen Schauspielern, Erzählungen und nicht zuletzt einer alternativen Populärkultur. Schon lange vor den zuletzt vielbesprochenen BLACK PANTHER-Filmen¹ wurden Filme mit schwarzem Cast von einem schwarzen Regisseur realisiert. Ähnlich steht es um die Repräsentation von (‚starken‘) Frauenfiguren im Kino. Mehr als eine Dekade vor dem häufig zitierten Klassiker ALIEN (ALIEN – DAS UNHEIMLICHE WESEN AUS EINER FREMDEN WELT; GB/USA 1979, Ridley Scott) avancierten Frauen zu Action-Stars in Filmen wie FASTER, PUSSYCAT! KILL! KILL! (DIE SATANSWEIBER VON TITTFIELD, USA 1965, Russ Meyer), COFFY (COFFY – DIE RAUBKATZE, USA 1973, Jack Hill) oder THE LAST HOUSE ON THE LEFT (MONDO BRUTALE; USA 1972, Wes Craven).

Allerdings sollten Reflexionen über den Begriff ‚exploitation‘ selbst erahnen lassen, dass es Regisseuren und Produktionsfirmen nicht ausschließlich um eine Demokratisierung der Kinolandschaft ging, sondern oftmals um das schnelle Geld.² Gesellschaftlich führten die untypischen Produktionsbedingungen, die progressiv-anmutenden Besetzungsentscheidungen, der plakative Stil der Film und die entsprechende

¹ BLACK PANTHER (USA 2018, Ryan Coogler) und BLACK PANTHER: WAKANDA FOREVER (USA 2022, Ryan Coogler).

² Schließlich impliziert der Begriff ‚Ausbeutung‘, ‚Ausnutzung‘ und ‚Verwertung‘ und wurde daher, vor allem in den 70er-Jahren, viel diskutiert. Das politische Geschmäckle (vor allem in Bezug auf die Subgenres ‚Sexploitation‘ und ‚Blaxploitation‘) hinterlässt dennoch bis heute einen fahlen Beigeschmack.

Vermarktung dieser zu einer ambivalenten Rezeption. Auf der einen Seite stürmten im Falle des Blaxploitation-Kinos schwarze Amerikaner begeistert die Kinos, um das ‚neue schwarze Kino‘ zu feiern, das weder moralisierend noch ernsthaft politisch in Erscheinung trat, sondern als Action-Spektakel in Form eines SWEET SWEETBACK'S BAADASSSSSS SONG (USA 1971, Melvin Van Peebles) den Nerv einer jungen Generation traf. Auf der anderen Seite sahen besorgte (Afro-)Amerikaner ein Problem in der stereotypen Darstellung schwarzer Kultur als Sumpf des Verbrechens, Drogenhandels und der Zuhälterei. Gleiches gilt für die Inszenierung von Frauen im Exploitation-Kino zwischen Stärke und Sexualisierung. Denn ‚exploited‘ wurde alles, was reißerisch und finanziell aussichtsreich war – und so mehrten sich die Sub-Genres: Blaxploitation, Sexploitation, Nunsplotation, Naziploitation, Carsploitation, etc.

Spätestens seit dem Siegeszug des postmodernen Pastiche-Kinos Quentin Tarantinos, der sich thematisch und stilistisch so bevorzugt wie umfangreich bei B-Movies der 1970er- und 1980er-Jahre bedient, ist das Trash-Archiv des Exploitation-Kinos als thematische Inspirationsquelle, politisches Zeitdokument und ästhetisches Verfahren wieder in den Blick einer interessierten Öffentlichkeit gerückt worden. Obwohl im amerikanischen Raum mittlerweile einige Aufsätze und Sammelbände zum *Grindhouse Cinema* und Exploitationfilm erschienen sind und sich auch die internationale Kunst- und Kinoszene vermehrt für den subversiven ‚Schund‘ zu interessieren scheint, stellt der Exploitationfilm innerhalb der deutschen film- und kulturwissenschaftlichen Forschung jedoch weiterhin ein erhebliches Forschungsdesiderat dar.

Angesichts dessen versuchen die Beiträge dieses Heftes einen ersten Grundstein zu legen, weshalb weder alle Formen und Subkategorien des Exploitationkinos abgebildet werden noch systematisch das heterogene Phänomen an sich definiert wird, sondern vielmehr, in Einzelanalysen oder Genre-Skizzen überblicksartig verschiedene Filme auf Exploitation-Elemente untersucht werden, mit dem Ziel ihre Ästhetik und Semantik herauszuarbeiten. Dabei werden sowohl bekannte Klassiker wie etwa der bereits erwähnte FASTER, PUSSYCAT! KILL! KILL! (DIE SATANSWEIBER VON TITTFIELD, US 1965, Russ Meyer) oder FOXY BROWN (USA 1974, Jack Hill) untersucht, als auch Peripheriephänomene wie VAMPYROS LESBOS (VAMPYROS LESBOS: DIE ERBIN DES DRACULA, D/S 1971, Jesús Franco), SUSPIRIA (SUSPIRIA: IN DEN KRALLEN DES BÖSEN, I 1977, Dario Argento), DER BUCKLIGE VON SOHO (D 1966, Alfred Vohrer), KEN PARK (USA/N/F 2002, Larry Clark) oder ‚Troma-Trash‘ wie THE TOXIC AVENGER (ATOMIC HERO, USA 1984, Michael Herz, Lloyd Kaufman).

Aus der Seminararbeit und der Konzeption dieses Heftes ist eine thematisch vielschichtige Auseinandersetzung mit einem heterogenen Film-Korpus entstanden. Anstelle des Versuchs, den Exploitationfilm als starren Genre-Begriff oder spezifisches, ästhetisches Verfahren zu definieren, wurde ein Überblick über Ästhetik, Semantik und Narrativik einer Filmströmung und -mode angestrebt, der vor allem den Peripheriephänomenen und stilistischen Transgressionen Beachtung schenkt.

Vorwort

Die Herausgeber danken allen Seminarteilnehmer*innen für die anregenden Diskussionen im Seminar und das große Interesse am Gegenstand sowie allen Beiträger*innen für das große Engagement. Insbesondere möchten wir uns beim Redaktionsteam, namentlich Alexandra Schwind, Jasper Stephan, Patrick Zemke, Eve Driehorst und Niklas Lotz ganz herzlich bedanken, ohne deren inhaltliche und organisatorische Arbeit diese Ausgabe nicht hätte erscheinen können.

Andreas Blödorn und Johannes Ueberfeldt
Münster, im April 2023

„Zur Hölle mit der Kunst ... runter mit den Blusen.“¹

Zarah Rietschel, Jannes Tatjes

Umkehrungen von Geschlechterstereotypen in *FASTER, PUSSYCAT! KILL!, KILL!*

Russ Meyer, „König des Sexfilms“ (Thissen 1985: 9), bekennender Liebhaber großer Brüste und Stellvertreter des Sexpolitation-Kinos. Die These, dass ein Regisseur, der sich mit einem solchen Satz beschreiben lässt, im feministischen Diskurs etwas anderes als Buhrufe ernten könnte, überrascht. Wenn es dann heißt, dass der von ihm gedrehte Film *FASTER, PUSSYCAT! KILL!, KILL!* (*DIE SATANSWEIBER VON TITTFIELD*, USA 1965, Russ Meyer), der 1965 sein Debüt feierte, heute sogar als emanzipatorischer Klassiker gelesen wird, ist die Irritation noch größer. Allerdings nur temporär, denn bereits bei der Untersuchung der filmischen Handlung ist zu erkennen, dass hier einige Verbindungen geknüpft werden, die eine feministische Lesart nahelegen oder zumindest mit Geschlechterstereotypen zu brechen scheinen.

Bereits im Vorspann von *FASTER, PUSSYCAT! KILL!, KILL!* wird gewarnt: Weibliche Sexualität ist gefährlich. In den folgenden Shots sind die drei aufreizenden Protagonistinnen Varla, Rosie und Billie zu sehen, die mit jaulenden Motoren durch die Landschaft fahren. In einer Wüste treffen sie auf das junge Paar Linda und Tommy. Sofort wird Tommy zu einem Rennen gegen die drei ‚Satansweiber‘² herausgefordert. Als Tommy während des Rennens angeblich Varlas Wagen schneidet, erzürnt diese und bricht ihm nach dem Rennen in einem Kampf sein Genick. Die drei Frauen setzen ihre Fahrt mit der hysterischen Linda fort und treffen an einer Tankstelle auf einen alten, gehbehinderten Mann, der von seinem Sohn getragen wird. Sie erfahren, dass der Mann seit einem Zugunfall behindert ist und mit seinen beiden Söhnen Vegetable und Kirk auf einer einsamen Farm lebt. Der Tankwart verrät Varla, Rosie und Billie, dass der alte Mann viel Geld aus der Schadensersatzleistung einer Versicherung besitzt. Varla und die anderen Mädchen schleichen sich auf die Farm, um an das Geld zu kommen, wo die Gewaltakte schließlich kulminieren, sodass am Ende lediglich zwei von sieben Protagonistinnen überleben.

Wie ist die Dominanz des Weiblichen im Film zu werten und befähigt sie allein dazu, von einem feministischen Klassiker zu sprechen? Ist der Vorspann ein ernstgemeinter Warnhinweis für das Publikum? Oder verhält sich der Film vielmehr progressiv und ironisiert durch die Kopplung von Weiblichkeit und Gewalt die gängigen Geschlechterrollen? Die im Film vermittelten Geschlechterstereotype sollen vor dem Hintergrund dieser Fragen im Folgenden ideologiekritisch analysiert werden.

Der Filmjournalist Tom Bond behauptet, dass *FASTER, PUSSYCAT! KILL!, KILL!* ein frühes feministisches Meisterwerk sei (vgl. Bond 2015). Erika Lust, eine Pionierin der

¹ Thissen 1985: 9.

² So die Bezeichnung der drei Frauen im deutschen Filmtitel.

feministischen Pornografie, schreibt: „Russ Meyers Kino will, dass wir uns an der Action und an den Frauen erfreuen, die sich am Leiden anderer ergötzen und so böse sind, wie es bisher in den Filmen nur die Männer waren.“ (Lust 2009: 174) Russ Meyer stilisierte sich selbst als „King of Sexploitation“, liebte großbusige Frauen und scheute sich nicht, zu bemerken: "I'm prone to say, yes, I do exploit women.“ (Telegraph 2004) Dennoch bleibt fragwürdig, ob die Filme Russ Meyers und speziell FASTER, PUSSYCAT! KILL!, KILL! dem Exploitation-Kino zuzuordnen sind, nur weil das Thema Sex ‚ausgebeutet‘ wird.

Auch die Frage nach der Lesart von Russ Meyers Filmen als entweder sexistisch oder feministisch lässt ahnen, welche differierenden Inszenierungen von Weiblichkeit sich in den einzelnen Filmen finden lassen. Während die Großbusigkeit der Darstellerinnen in Meyers Filmen als markantes Merkmal und Markenzeichen eine sexistische Lesart nahelegen, in welcher insbesondere der weibliche Körper Betonung erfährt und eine Nähe zum Softcore-Porno gegeben ist, lassen sich die Handlungsweisen der Darstellerinnen als Begründung für eine Verortung von Meyer im feministischen Filmgenre betonen. Ein hervorzuhebendes Beispiel bildet in dieser Hinsicht FASTER, PUSSYCAT! KILL!, KILL!, ein Resultat aus Meyers Absicht, „to develop a new style of ‚skin flick‘“³ (Thissen 1985: 9).

Kopplung von Weiblichkeit und Gewalt

Die bereits in der narrativen Einführung des Films vorgenommene eindeutige Kopplung von Weiblichkeit und Gewalt sieht sich im Verlauf des Films insbesondere in der Protagonistin Varla realisiert. Die drei weiblichen Hauptcharaktere bedienen sich in FASTER, PUSSYCAT! KILL! KILL! einem traditionell als ‚männlich‘ verstandenen „Arsenal körperlicher Requisiten“ (Butler 2003: 166). Gemeint sind hiermit Gestik, Bewegung und Gang der Figuren, die laut Butler allgemein als bezeichnend für Geschlechtsidentitäten gelten (vgl. ebd.). Auch über die Stimme lässt sich eine geschlechtsspezifische Konnotation vornehmen. So ist Varla, die die ‚weibliche Gewalt‘ repräsentiert, mit einer tiefen, sonoren Stimme ausgestattet, während Linda, die als eine Inkarnation der amerikanischen Hausfrau gelesen werden kann, eine hohe, schrille Stimme hat. Hierbei realisiert/repräsentiert sich ihr Agieren als Gegenspielerinnen auch auditiv in einer oppositionellen Relation von tiefe Stimme/Gewalt/Macht vs. hohe Stimme/Schwäche/Ohnmacht.

Die Frauenfiguren in Meyers Kultfilm nehmen gegenüber den männlichen Figuren eindeutig starke und aktive Rollen ein. Dabei wird die Kopplung von Gewalt und Weiblichkeit weiter ausgefeilt, indem das Etablieren der Frauenfiguren als Inhaberinnen von *agency* über das Ausüben von Gewalt funktioniert. So wird Linda als Gegenspielerin Varlas zunächst als kleines, unselbstständiges Mädchen eingeführt, das

³ Dt. Übersetzung zu *skin flick*: Pornofilm.

erst im Akt des Überfahrens ihrer Gegnerin zur aktiven Figur wird.⁴ Als Freundin von Tommy wird Linda gleich zu Beginn als passive Figur etabliert, die erstmalig mit der Frage „Someone mentioned my figure?“ auftritt, wobei diese von Tommy nicht bejaht werden kann (0:09:25–0:10:30). Nachdem Tommy der Gewalt Varlas erliegt, entführen die drei ‚Satanweiber‘ die junge Linda und nehmen sie mit auf die Ranch des ‚Old Man‘ und seiner Söhne. Linda befindet sich während des Aufenthalts auf der Ranch sowie bei ihren beiden Fluchtversuchen durchgängig in der Rolle einer Opferfigur und verlässt diese erst, als es zum Kampf zwischen Varla und Kirk kommt.

Dadurch, dass Linda diesen Kampf beendet, indem sie Varla überfährt (vorher war nicht bekannt, dass sie überhaupt Auto fahren kann), gibt sie erstmalig ihre passive Rolle auf und nimmt eine aktive ein. Sie überschreitet die Grenzen ihres unselbstständigen und ohnmächtigen Charakters, fällt jedoch schnell und intensiv wieder in alte Verhaltensmuster, nachdem sie Varla getötet hat. Das Ausüben von Gewalt ist in diesem Fall eine Voraussetzung für das Etablieren als emanzipierte Figur. Allerdings endet der Film erst, als Linda wieder in ihre Rolle als empfindsames Mädchen geschlüpft ist, wodurch letztlich ein Sieg des Konventionellen über das durch Varla verkörperte Böse suggeriert wird.

Zusammen mit der Eingangssequenz, in welcher Billie, Varla und Rosie in einem Gogo-Club vor einem männlichen Publikum tanzen, wird so ein Rahmen der Konventionalität gebildet, der das Geschehen des Filmes einleitet und abschließt. Zwischen Gogo-Club und dem Sieg der Guten über die Bösen ist alles erlaubt und die Kopplung von Gewalttätigkeit und Weiblichkeit augenscheinlich.

Männlichkeit in *FASTER, PUSSYCAT! KILL!, KILL!*

Im Film werden neben Linda auch die fünf beteiligten/gezeigten Männer⁵ als schwach inszeniert. Diese Schwäche äußert sich in den einzelnen Fällen auf verschiedene Arten: Als erster männlicher Protagonist, wird Lindas Freund Tommy in den Film eingeführt. Billie, Rosie und Varla treffen in der Wüste auf ihn und fordern ihn zur Teilnahme an einem ihrer Rennen auf, nachdem sie sich über seine Art der „*Competition*“ lustig gemacht haben: „What’s so exciting about beating time anyway? [...] I don’t beat clocks, just people!“ (0:11:57–0:12:31) Tommy etabliert sich zunächst als wettbewerbsfähiger Charakter, wird jedoch von Varla im Rennen von der Strecke gedrängt und verliert entsprechend, wenn auch ungerechtfertigt. Der brutale Mord, der ihm nach dem Rennen widerfährt und dessen Grund ein Disput über den verfälschten Sieg Varlas ist, greift die eingangs formulierte Verknüpfung von Weiblichkeit und Gewalt

⁴ Es bleibt diskutabel, ob hier tatsächlich vom Einnehmen einer aktiven Rolle gesprochen werden kann, da die Passivität Lindas im Film deutlich überwiegt und lediglich für einen kurzen Moment unterbrochen wird.

⁵ Ungeachtet der Zuschauer im Gogo-Club in der Anfangssequenz.

wieder auf und lässt sie bereits nach nur 18 Minuten als im Film realistisch werdende Warnung erkennen.

Eine weitere männliche Figur ist der Tankwart, der die Autos der Frauen nach ihrer Rückkehr aus der Wüste volltanken soll. Er erweist sich als tollpatschig und wirkt wie jemand, der sich mehr für die weiten Ausschnitte der Frauen als für seinen Job begeistern kann und von Varla und Billie deshalb missbilligt wird. Ihre Einschätzung seiner Person als dummlich wird durch die ironisch formulierte Bezeichnung „Einstein“ gestützt (0:19:13).⁶

Der ‚Old Man‘, auf dessen Grundstück es die drei Frauen nach ihrem Autorennen in Begleitung der gekidnappten Linda führt, ist auf einen Rollstuhl angewiesen. Hierdurch ist er den weiblichen Figuren nicht nur körperlich unterlegen, sondern auch im konkret räumlichen Sinne, denn er muss zu den Frauen aufsehen, während sie auf ihn hinabblicken. Die körperliche Behinderung des alten Mannes lässt sich auf dessen Versuch zurückführen, ein junges Mädchen vor einem Zug zu retten, wobei der Mann selbst verletzt wurde. Der Unfall hat in dem Alten einen Hass auf Frauen geschürt, der im Verlauf des Films mehrmals aufgegriffen und auch verbalisiert wird (vgl. 0:29:00 ff. u. 0:40:05 ff.).

Die beiden anderen männlichen Figuren sind die beiden Söhne des ‚Old Man‘: Vegetable und Kirk. Wie der Name bereits erwarten lässt, handelt es sich auch bei Vegetable um eine als schwach inszenierte männliche Figur. Dabei mangelt es ihm im Gegensatz zu seinem an den Rollstuhl gefesselten Vater nicht an körperlicher, sondern geistiger Stärke. Während seine Muskelkraft ihm am Ende des Films sein Überleben sichert, weisen seine eingeschränkten Redebeiträge auf eine mangelnde Intelligenz hin (0:27:50–0:28:42). So wird ihm sowie seinem Vater durch den Tankwart bescheinigt, „nuts“ (0:21:46 f.) zu sein. Die geistige sowie körperliche Unterlegenheit der männlichen Figuren kann im Kontext der Etablierung weiblicher und männlicher Stereotype als Halbierung eines ‚ganzen Mannes‘ interpretiert werden, während die Frauen sich durch Aneignung stereotypischer als männlich konnotierter Charakteristika als ‚ganze Frauen‘ oder sogar ‚Superfrauen‘ etablieren.

Im Gegensatz zu Vegetable, wirkt der zweite Sohn Kirk zu Beginn schlagfertig und den Frauen geistig gewachsen. Er ist auch derjenige, der seine Skepsis gegenüber den Besucherinnen direkt formuliert und sie zum Verlassen der Ranch auffordert (0:29:06). Später glaubt jedoch auch er die Geschichte über Linda und ihre scheinbare Entführung, die laut Varla keine wirkliche sei und nur zur Sicherheit des Mädchens diene, und verfällt ihr im Verlauf des Nachmittags. Der Plan, ihn zu verführen, den Varla bereits nach dem ersten Zusammentreffen auf der Ranch gefasst hat (0:46:00), geht auf und Kirk gesteht sich und Varla gegenüber die eigene, in diesem Falle durch

⁶ In dieser Sequenz trägt auch der Einsatz der Musik zur Betonung der Tollpatschigkeit des Tankwarts bei.

„Zur Hölle mit der Kunst ... runter mit den Blusen.“

sexuelles Begehren bedingte, Schwäche ein: „You're a beautiful animal ... and I'm weak and I want you“ (0:56:58).

Fazit

Neben den erläuterten Verkörperungen von Schwäche in Form von physischer sowie psychischer Beschaffenheit der männlichen Figuren fungiert auch ihre Verortung als Opposition zu den stark inszenierten weiblichen Figuren. So halten sich der ‚Old Man‘, Kirk und Vegetable überwiegend zu Hause auf und gehen scheinbar keiner wirklichen Arbeit nach, während die Frauen unterwegs sind und kein konkretes Ziel in Form eines Zuhauses zu haben scheinen. Die Frauenfiguren in *FASTER, PUSSYCAT! KILL! KILL!* eignen sich damit traditionell als ‚männlich‘ verstandene Verhaltensweisen und Posen an, wodurch sich anstelle einer Etablierung der ‚Frau‘ als „the Other“ (Butler 2007) zum ‚Mann‘ eine Umkehrung von Geschlechterstereotypen vollzieht. Der aus dem Jahr 1965 stammende *FASTER, PUSSYCAT! KILL! KILL!* weicht die Geschlechterrollen von Mann und Frau auf und bildet somit einen produktiven Ansatz im Nachdenken über Geschlecht, der sich auch für aktuelle Sexismusdebatten fruchtbar machen lässt.

Dennoch lässt sich ein *male gaze* innerhalb der filmischen Umsetzung nicht leugnen sowie auch die zum Teil vorhandene sexuelle Aufladung der Kampfszenen eine Verortung des Filmes im Genre des Exploitation-Kinos nahelegt. Das letztliche Scheitern der rebellischen, sich gegen die ihnen auferlegten Geschlechterstereotype aufbegehrenden Frauenfiguren in *FASTER, PUSSYCAT! KILL! KILL!* lässt die feministische Lesart des Filmes ins Wanken geraten und kommt nicht um die Ergänzung der positiven Bewertung um ein eingeklammertes Fragezeichen herum, wenn auch das Spiel mit Geschlechterkonstruktionen in seiner anregenden sowie diskussionswürdigen Umsetzung in jedem Falle Beachtung verdient.

Filme & Serien

FASTER, PUSSYCAT! KILL! KILL! (DIE SATANSWEIBER VON TITTFIELD, USA 1965, Russ Meyer).

Forschungsliteratur

Bond, Tom (2015): „50 Years on, is *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* A feminist masterpiece?“. In: *One Room With A View*. <https://oneroomwithaview.com/2015/08/04/50-years-on-is-faster-pussycat-kill-kill-a-feminist-masterpiece/> (08.02.2018).

Butler, Judith (2007): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York.

- Butler, Judith (2003): „Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität“. In: Andreas Kraß (Hg.): *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität*. Frankfurt, S. 144–168.
- Cuntz, Michael (2012): „Agency“. In: Christina Bartz u. a. (Hg.): *Handbuch der Medialogie. Signaturen des Medialen*. München, S. 28–40.
- Despineux, Carla u. Verena Mund (Hg.) (2012): *Girls, Gangs, Guns – Zwischen Exploitation-Kino und Underground*. Marburg.
- Lust, Erika (2009): *X – Porno für Frauen*. München.
- McDonough, Jimmy (2005): *Big Bosoms and Square Jaws. The Biography of Russ Meyer, King of the Sex Film*. New York.
- N. N.: „Russ Meyer“. In: *Telegraph* <http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/1472362/Russ-Meyer.html> (08.02.2018).
- Thissen, Rolf (1985): *Russ Meyer. Der König des Sexfilms*. München.
- Thompson, Kristin (1977): „The Concept of Cinematic Excess“. In: *Cine-Tracts* 1, H. 2. S. 54–63.

Blaxploitation: Schwarzes Emanzipationskino oder Genreparodie? Starke Frauen in FOXY BROWN (USA 1974)

Andreas Blödorn, Johannes Ueberfeldt

„That’s my sister, baby, and she’s a whole lotta woman.“

Link Brown

Schwarz gegen Weiß

Blaxploitation, das beliebteste urbane „Filmgenre der 70er Jahre“, kann mit seinem „schnell produzierte[n] Metaphernarsenal für die gesellschaftlichen Konflikte“ als kultureller Speicher der Mentalität der 1970er-Jahre gelten (Rauscher 2004: 107). Changierend zwischen kommerzieller Unterhaltung und einem die Stereotype unterlaufenden Emanzipationskino, ist das Blaxploitation-Genre durch eine grundlegende Ambivalenz von Affirmation vs. Subversion geprägt. Dabei werden bildkräftige Action-Elemente von ‚sex‘ und ‚crime‘ mit ideologiekritischen Themen konfrontiert, die um identitätskonstitutive Faktoren wie *race*, *class*, *gender* kreisen. Blaxploitation lässt sich daher durch das Zusammenspiel divergierender und z. T. widersprüchlicher Elemente charakterisieren.

Der Hype um das neue schwarze Kino beschränkte sich im Wesentlichen auf die frühen 1970er-Jahre. Nachdem Melvin Van Peebles mit seinem Film SWEET SWEET-BACK BAADASSSSSS SONG (USA 1971), der als Geburtsstunde für das Blaxploitation-Kino gilt, den Nerv der Zeit der nach *empowerment* strebenden schwarzen Bevölkerung der USA getroffen hatte, eroberte eine Welle an mehr oder weniger billig produzierten Kriminal- und Actionfilmen die amerikanischen Kinos, in denen zumeist schwarze Heldenfiguren gegen eine weiße Unterdrückung kämpften. Da es Van Peebles außerdem gelang, mit geringsten finanziellen Mitteln einen enorm erfolgreichen Film zu produzieren, wurde er nicht nur zur Ikone des Blaxploitation-Kinos, sondern entfachte bei anderen Regisseuren sowie Major-Studios (Blaxploitation-Filme wurden sowohl im Independent-Bereich als auch im Mainstream produziert) großes Interesse für das schnelle Geld mit ‚schwarzen Filmen‘.

Sweetback was politically unacceptable on the one hand, but it made a lot of money on the other. And I thought it was a stroke of genius to suppress the political aspects and highlight the cartoonish aspects, and there you’ve got your blaxploitation. (Surowiecki 1999: 181)

Blackness, also die schwarze Identität und Kultur, wird sozio-topographisch inszeniert als konfliktbeladene Unterschicht, durchsetzt von Drogendealern, Drogenabhängigen, Kleinkriminellen, Mördern und Zuhältern,¹ und steht damit im konträren Verhältnis zu der Darstellungsweise, die von den intellektuellen Teilen der *black empowerment*-Bewegung gewünscht wird, die eine Fortschreibung der schwarzen Stereotype ablehnt. Nichtsdestotrotz fühlte sich auch eine große Masse der schwarzen Kinogänger*innen angesprochen und vertreten. Schließlich ermöglichten diese Filme nicht nur eine Repräsentation der schwarzen Bevölkerung im amerikanischen Kino, sondern boten gute Unterhaltung, indem sie auch musikalisch ‚cool‘ inszeniert wurden, und versprachen die Möglichkeit, die realpolitischen Probleme der Zeit zu zerstreuen.

In their depiction of urban life, they highlighted a performative image of blackness, worlds away from the sartorially and verbally restrained, clean-cut Negro of civil rights protests and integrationist cinema. (Howell 2005)

Zudem konnten schwarze Figuren im Blaxploitation-Kino erstmalig Held*innen sein, wenn auch fragwürdige oder Anti-Held*innen, aber sie überlebten bis zum Abspann, und wurden nicht vor dem ‚weißen‘ Happy End entsorgt, wie im Mainstream-Kino dieser Zeit üblich.²

Sehr auffällig im Blaxploitation-Kino ist die starke Beziehung zwischen Filmmusik und *black empowerment*, bzw. die Wirkung die durch die Verbindung von Bild- und Tonebene geschaffen wird. Amanda Howell kommentiert dazu: „[T]he impact of blaxploitation clearly relies on the way music and film work in concert“ (Howell 2005).

Nahezu zu jedem Blaxploitation-Film existiert ein separater Soundtrack und der Produktionsaufwand der *scores* erweckt schnell den Eindruck, der Komposition und Aufnahme der Musik wurde mehr Aufmerksamkeit, Zeit und Geld gewidmet als der Produktion des eigentlichen Films. Zudem fungiert die Musik häufig als Träger von Idealen der Bürgerrechtsbewegung, mindestens aber als Teil der *black culture*, dem wiederum eine identitätsstiftende Funktion zukommt. In vielen Fällen rettet die Musik das unterkomplexe Narrativ und die schwierige ideologische Dimension der Filme. So schreibt Howell: „The films’ soundtracks are an important feature of this address to the problems and pleasures of contemporary black life as the films imagined them.“ (Howell 2005) Zudem schufen einige Künstler einen Gegenentwurf zu

¹ „Most of the blaxploitation heroes were anti-heroes. There were, you know, pimps and drug dealers.“ (Samuel L. Jackson 1999, in: BAADASSSSS CINEMA (USA/UK 2002, Isaac Julien).

² „It was off her thought that a negroe, a coloured, a black and african-american, one of us would make it to the end of the movie.“ (Afeni Shakur 1999, in: BAADASSSSS CINEMA).

den oft albern überzeichneten Figuren und *plots* popkultureller Filme der Post-*civil rights*-Ära, indem sie sich in ihren Kompositionen expliziter realpolitisch äußerten.

Gender Trouble: Starke Frauen als Racheengel

Besonderen Kultstatus erreichte die Schauspielerin Pam Grier mit den Filmen, in denen sie mitspielte – vor allem COFFY (COFFY – DIE RAUBKATZE, USA 1973, Jack Hill), FOXY BROWN (USA 1974, Jack Hill) und 'SHEBA, BABY' (USA 1977, William Girdler) –, durch die Darstellung einer schwarzen Frau, die sich sowohl mit schwarzen Männern als auch mit weißen Frauen und Männern in einem Kampf für Gerechtigkeit anlegt. Im Gegensatz zu den intellektuellen Verfahren und politischen Bemühungen der *black empowerment*-Bewegung sowie des *civil rights movements*, sind Pam Griers Filme zwar als politische Botschaft im Sinne der *Black Power*-Forderung lesbar, allerdings sowohl sexuell explizit als auch für die damalige Zeit ungemein brutal, was innerhalb der Bürgerrechtsbewegungen zum Teil zu Kontroversen führte.

„Foxy Brown” is probably the prototype of a typical blaxploitation classic. It’s full of sadistic violence and explicit sex. If you’re in search for political correctness, forget it - this flick delivers sex’n crime en masse!⁵

Dieser Auszug aus einer *IMDb*-Rezension des Films FOXY BROWN ist nur eine unter vielen Stimmen, die auf die politische Fragwürdigkeit des Films hinweist, aber auch illustriert, weshalb sich Regisseur*innen und Studios bewusst provokativ mit dem Thema auseinandersetzen.

Dennoch ist eine ideologiekritische Auseinandersetzung mit FOXY BROWN nicht zu unterschätzen, denn der Film propagiert: Wo ‚weiß‘ war, soll ‚schwarz‘ werden, wo ‚Mann‘ den Ton angab, soll ‚Frau‘ regieren. Judith Butlers queerer Ansatz würde demgegenüber eine intelligenter Kritik der übergeordneten Ordnungslogik voraussetzen, die unsere Einteilung in Mann vs. Frau, schwarz vs. weiß, sozial ‚oben‘ vs. ‚unten‘ (und die entsprechende intelligible Matrix, der die einzelnen Faktoren korrelierenden Machtlegitimation) hinterfragt. Dies tut FOXY BROWN jedoch nicht: Die dargestellte Welt des Films ist grundlegend durch eine Struktur von Oben/Oberfläche vs. Unten/Inneres charakterisiert, und zwar in folgender Semantisierung:

‚oben‘	Recht/Moral/Schönheit & ‚Weiblichkeit‘
	vs.
‚unten‘	Unrecht/Amoral/Brutalität/Hässlichkeit & ‚Männlichkeit‘

⁵ DJ Inferno 2002.

Die drei nach Butler maßgeblichen Pole der Geschlechtsidentität (*sex – gender – desire*) werden in *FOXY BROWN* partiell entkoppelt. Sexuell-erotische vs. soziale Geschlechterrollen werden umgekehrt: Handlungsbestimmend sind starke, dominante Frauen gegenüber schwachen Männern, wobei die Frauen dennoch als Sexualobjekte erniedrigt werden, wo immer Männer sich mithilfe von Waffen durchsetzen können.

Das männliche Begehren wird dabei – allerdings in seiner unverhohlenen heteronormativen Form – von den Frauen als Waffe eingesetzt und gegen die Männer (zurück-)gelenkt: Die Frauen bieten sich feil, um dann ‚auf dem Höhepunkt‘ zurückzuschlagen (vorgetäuschte Begehrenserfüllung). Ziel weiblichen Agierens ist im Film das Motiv der Rache und der Bestrafung des Mannes – und zwar genau da, wo es ‚wehtut‘: im Zentrum männlich-phallischer Macht, der sexuellen Dominanz.

Foxys Rache äußert sich zwar in der Kastration Steves, allerdings nicht als Rache am Handlanger selbst, sondern als Rache an Katherine Wall, denn die heteronormative Matrix kehrt sich in der Beziehung von Katherine und Steve um. Katherine kommt nicht nur oberste Befehlsgewalt zu, sondern sie ist auch abhängig von Steve im Sinne ihres sexuellen Verlangens (*desire*). Unter diesem Gesichtspunkt äußert sich Foxys Rache in der Kastration Steves auch nicht als bloße Rache am Handlanger selbst, stellvertretend für die Unterdrückung durch die weißen Männer, sondern als Rache an Katherine Wall. Da Katherine körperlich allerdings keine Gefahr darstellt, sondern sich hinter ihren Handlangern versteckt, unterscheidet sie sich darin von der gewaltbereiten Foxy. Diese nimmt durch die Verwendung von ‚männlichen Mitteln‘, wie Faustkampf und Schusswaffen, eine genuin heteronormative, ehemals männliche Position im Ordnungsgefüge ein. Gleichzeitig entmannt, und damit entmachtet, sie nicht nur Steve, sondern nutzt die sexuelle Abhängigkeit von Katherine auch aus, um ihr größtmögliches Leid zuzufügen. Auf Ebene der Filmmusik wird genau die Szene kommentiert, denn als Foxy Katherine das brutal abgeschnittene Geschlechtsteil von Steve in einem Einmachglas überbringt, ihr in den Arm schießt und ihre Rache mit den Worten „Death is too easy for you, bitch. I want you to suffer.“ (*FOXY BROWN*: 01:29:26) artikuliert, wird die Exklamation „Superbad“ (ebd.: 01:29:47) vom *film score* eingespielt, als direkte Bezugnahme auf die Semantisierung Foxys als Heldin ohne Schwächen.⁴ Die Schusswaffe wird vor allem in dieser Szene (durch die Gestaltung auf der *Mise-en-scène*) zum symbolischen Phallus, die Erschießung der Blondine, der Freundin Links, zur symbolischen ‚Entjungferung‘.

Die für das Exploitation-Genre konstitutiven Elemente von Sex und Macht durch Gewaltausübung werden in *FOXY BROWN* also in ein neues Verhältnis gesetzt, welches das heteronormative Modell männlicher Dominanz spiegelbildlich adaptiert: Frauen usurpieren nunmehr die männlich dominierte Matrix und setzen sich selbst an die Stelle der Männer – jedoch ohne das Modell selbst umzudrehen (es funktioniert nach wie vor, nur unter umgekehrtem Vorzeichen). Dies zeigt sich insbesondere dort, wo

⁴ Der Musik-Track „Theme of Foxy Brown“ beginnt textlich mit genau dieser Exklamation.

heteronormative Ordnungsmuster für die eigene (schwarze) Selbstbehauptung in Anschlag gebracht werden: in der Beschimpfung von Miss K's (weißen) Lakaian (und in der Beschimpfung Steves) als „faggots“ (dt. ‚Schwuchteln‘).

Diesen – im Rahmen der minimalen subversiven Abweichung also durchaus enthaltenen – affirmativen Faktoren entgegengesetzt gibt es allerdings auch einige wenige intersektionale Überkreuzungen der identitätsbildenden Faktoren *race* (schwarz vs. weiß), *gender* (Mann vs. Frau) und *class* (sozial oben vs. unten). So ist Foxys Bruder Link etwa mit einer weißen Blondine zusammen, und Miss Kathryn stellt durchaus auch schwarze ‚Models‘ ein (allerdings nur, da diese als Ware begehrt sind). Die Figur Foxy selbst ist dabei markiert als: (a) schwarze, sozial ‚unten‘ stehende Frau (von der Ausgangssituation her gesehen also als schwach/unterlegen) – und erkämpft sich (b) ihren Platz ‚oben‘, indem sie die weiße Männerrolle der *upper class* einnimmt, dabei aber mit den Mitteln des Straßenkampfes siegt – also von vornherein das verlogene Raummodell von oben/Recht/Schein vs. unten/Unrecht/Sein nivelliert.

Affirmation vs. Subversion?

Ansatzpunkt für die Frage, wie die dargestellte Handlung (*histoire*) sowie die Art der Darstellung (*discours*) hinsichtlich ihrer Inszenierung von *blackness*, Weiblichkeit und sozial-gesellschaftlicher Positionierung zu bewerten sind, ist die Rolle der Ironie im Film. So werden Sexualität und Erotik in *FOXY BROWN* rekurrent ironisiert, wenn es um den weiblichen (schwarzen) Blick auf den männlichen (sowohl weißen als auch schwarzen) Körper geht. Zu klären aber bliebe, wie sich dies ideologiekritisch auf die heteronormative Kopplung von Sex und Gewalt/Macht auswirkt? Wird das Thema des Films damit selbstreflexiv als unernstes ‚Spiel‘ ausgewiesen und damit als schwarze Allmachtsphantasie persiflierend ab- und zurückgestuft? Oder aber lässt sich gerade in der fiktionalen Handlung eines Spielfilms die Möglichkeit neuer schwarzer Aktions- und Identifikationsräume und -formen aushandeln?

FOXY BROWN lässt sich damit exemplarisch für das schwarze Sub-Genre der Exploitation betrachten, für „Filme mit schwarzen Schauspielern, die sich speziell an ein schwarzes Publikum richteten, obwohl sie meist von Weißen produziert wurden“ (Bender u. Grundmann 2012). Dabei galt von Beginn an, dass

[d]er Einfluss des sexuell sehr freizügigen, dabei aber auch sehr sexistischen und anarchisch-afrozentrischen *Sweetback* auf das Sub-Genre der Blaxploitation [...] auf die letztlich ambivalente Wirkungsdimension der Blaxploitation hin[weist]: Im Gegensatz zu Filmen von Schwarzen über Schwarze diente der Blaxploitation-Film der kommerziellen Ausbeutung der schwarzen Zuschauer, trug aber dennoch gleichzeitig zu einem gestärkten filmischen Selbstbewusstsein der Schwarzen bei, wobei nicht erwiesen ist, inwieweit dieses Selbstbewusstsein bei beiden Geschlechtern gleich stark entwickelt werden konnte. (Bender u. Grundmann 2012)

Daran schließen sich grundlegende Fragen an: Werden hier negative Bilder der Schwarzen entworfen, die das an die weiße, heteronormative Matrix gekoppelte Modell übernehmen und – mit dem Tausch von Männer- und Frauenrolle nur leicht variiert – einfach adaptieren? (Denn wird hier nicht doch, *ex negativo*, noch die Kopplung des ‚Schwarzen‘ an Prostitution, Kriminalität, Gewalt etc. weiterhin und fort-dauernd aufrechterhalten?)

Oder handelt es sich hier vielleicht doch um eine emanzipatorische und subver-sive Darstellung schwarzer Identität, die sich gegen Unterdrückungsmechanismen zur Wehr setzt, die eben nicht im ‚Unten‘ verharrt, sondern die sich selbst Gerech-tigkeit verschafft – und damit auch neue *role models* (wie Foxy) ausbildet (etwa in der Kopplung ‚schön & stark‘, als die die Frauen hier erscheinen)?

Literarische Texte & andere Quellen

DJ Inferno (05.07.2002): „Cool and funky flick!“. Auf: *IMDb*.
https://www.imdb.com/review/rw0135311/?ref=tt_urv (25.06.2018).

Filme & Serien

BAADASSSSS CINEMA (USA/UK 2002, Isaac Julien).

COFFY (COFFY – DIE RAUBKATZE, USA 1973, Jack Hill).

FOXY BROWN (USA 1974, Jack Hill).

‚SHEBA, BABY‘ (USA 1977, William Girdler).

SWEETBACK BAADASSSSS SONG (USA 1971, Melvin Van Peebles).

Forschungsliteratur

Bender, Theo u. Roy Grundmann (2012): „Blaxploitation“: In: *Lexikon der Filmbe-griffe*. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexi-kon&tag=det&id=90> (27.06.2018).

Howell, Amanda (2005): „Spectacle, Masculinity, and Music in Blaxploitation Cin-ema“. In: *Screening the Past*. <http://www.screeningthe-past.com/2014/12/spectacle-masculinity-and-music-in-blaxploitation-ci-nema/> (26.06.2018).

Surowiecki, James (1999): „Making it. A conversation with Melvin Van Peebles“. In: *Transition 79*, S. 176–192.

VAMPYROS LESBOS – Exploitation als Peripheriephänomen

Sebastian Berlich, Jasper Stephan

Genre-Definitionen sind stets Grenzgänge, müssen verallgemeinern, Hybriditäten einkalkulieren, möglicherweise sogar einebnen, um zu einem verwertbaren Ergebnis zu kommen. Meist gibt es jedoch eine Handvoll Eigenschaften, die sich intuitiv erschließen, in der Folge definitorisch gefestigt werden können und ein Textkorpus bilden, mit dem sich heuristisch arbeiten lässt. Im Optimalfall beziehen sich diese Eigenschaften auf die Textebene und sind keine bloßen rezeptionsästhetischen Ahnungen oder Vermutungen zur Produktionsästhetik.

Entsprechend schwierig sind die etymologischen Spielereien, in denen sich Klärungen des Begriffs Exploitation oft verheddern: Wo das Lexikon der Filmbegriffe eigentlich beständig differenzierte Beiträge liefert, erschöpft sich der Eintrag ‚Exploitation Film‘ in der Annahme, es handle sich bei dem Phänomen um Filme „meist reißerischen Inhalts“, die die „Neugier und Sensationslust des Publikums“ (Bender 2012) nutzen, um sich zu verkaufen. Auch der Eintrag zum Thema ‚Exploitation: Verfahren‘ geht kaum über diesen Ansatz hinaus, vermerkt zwar, dass „ein Element [...] in den Mittelpunkt einer Pseudo-Geschichte“ gestellt werde, um dessen „Publikumsattraktivität“ auszubeuten, spricht jedoch zugleich von einer Missachtung der „Regeln des konventionellen Erzählens“ und einer „besonderen Form des Umgangs mit [...] Konventionen des Erzählens“ (Wulff 2012).

An dieser Stelle, an der eine auf das spezifische Verfahren hin ausgerichtete, nicht-rezeptionsästhetische Definition erst ansetzen dürfte, bricht der Eintrag ab. Offen bleibt, wie sich der Begriff ‚Exploitation‘ ansonsten greifen lassen könnte, welcher scheinbar Filme beschreibt, die sich bestimmte Eigenschaften teilen, die allerdings kein festes Korpus bilden wollen. Statt die Merkmale des Genres aus der Etymologie seines Namens herleiten zu wollen, versucht der vorliegende Aufsatz, Exploitation als spezifischen Ort innerhalb unterschiedlicher Genres zu begreifen. Gestützt werden soll diese Verortung auf Jurij Lotmans Konzept der Semiosphäre, mit dem sich kulturelle Gefüge unterschiedlicher Beschaffenheit beschreibbar machen lassen. Als spezifisches Untersuchungsobjekt fungiert VAMPYROS LESBOS (BRD/S 1971, Jesús Franco), ein allgemein der Exploitation zugerechneter Film, der sich vor allem durch seine diffuse Unverständlichkeit auszeichnet. Diffus vor allem, da VAMPYROS LESBOS nicht wie etwa kubistische Filmexperimente oder Vertreter des surrealistischen Films jegliche Narration verweigert, sondern vielmehr einzelne Symbole und Kodes innerhalb einer grundsätzlich verständlichen Ereigniskette für Störungen sorgen. Zentrale Elemente wie die Figur der Vampirin Countess Nadine Carody, ihr Verzehren nach der menschlichen Linda Westinghouse als zentraler Motor der Handlung, der mythologische Rückgriff auf Graf Dracula als Schöpfer der

Countess sowie der schlichte Hinweis im Titel legen derweil den Verdacht nahe, den Film grundsätzlich im Vampirgenre zu verorten.

Tatsächlich erfüllt *VAMPYROS LESBOS* das nach Werner Faulstich konstitutive Genre-Merkmal ‚Blutsaugen‘ ebenso wie weitere konventionelle Elemente des Vampirfilms: Die Opfer der Countess zeigen „eine merkwürdige Willigkeit“ und werden nach jeder Hingabe schwächer und blasser; außerdem werden etwa wehende Vorhänge und Tücher und auch nackte Brüste mehrfach ausgestellt (Faulstich 2013: S. 203 f.).

Andere Merkmale werden jedoch nur mehr oder weniger beziehungsweise gar nicht aufgerufen. Von „Heimaterde“ und „Särgen“ fehlt jede Spur und so kann denn auch die Gräfin sich nicht langsam darin aufrichten (ebd.). Auch die Spiegelbildlosigkeit der Vampire, die in *DRACULA* (USA 1931, Tod Browning) erstmals filmisch umgesetzt wurde und seitdem in dutzenden Wiederholungen des Themas zu einer festen Eigenschaft des Vampirs geworden ist, bleibt aus. Differenzkriterien scheinen zudem in Form der Personenkonstellation sowie Zeit und Ort der Handlung vorzuliegen: Der Charme des männlichen Vampirs, der das Genre dominiert, wird bei *VAMPYROS LESBOS* umgekehrt zur Attraktivität der weiblichen Vampirin, die ihr Unwesen nicht im Ost- oder Mitteleuropa der viktorianischen Zeit treibt, sondern im Mittelmeerraum der 1970er-Jahre (vgl. Dorn 1994: 105 f.).

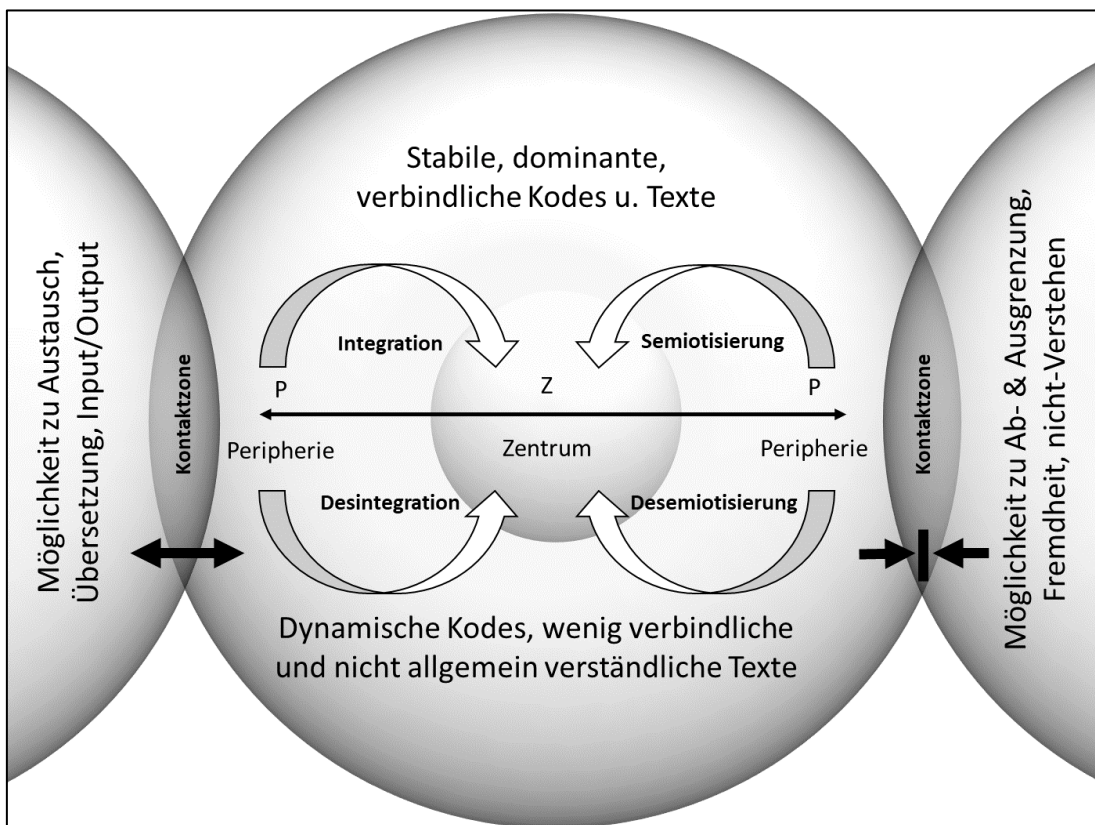
Manifestiert wurden diese latenten Genremerkmale primär durch die Filme der Hammer-Studios, die ab Mitte der 1950er-Jahre den Markt mit günstig produzierten, variationsarmen Vampirfilmen fluteten und als Blaupause für andere Marktteilnehmer fungierten. Der Bezug zu filmischen Prätexten des Genres scheint in *VAMPYROS LESBOS* weniger ausgeprägt als die Verweise auf die literarischen Vorlagen *Dracula* (1897) von Bram Stoker und *Carmilla* (1872) von Sheridan Le Fanu. Erstere fungiert in Bezug auf die Struktur der Handlung sowie das Figurenensemble als formale Schablone, bietet direkte inhaltliche Anknüpfungspunkte und dient als Bezugspunkt eher verdeckter Referenzen.¹ Letztere liefert eine Vorlage für das lesbische Verhältnis zwischen Linda und der Countess, das hier jedoch, dem Auflösen einer normativen Sexualmoral im zeithistorischen Kontext der 1970er Jahre entsprechend, eindeutiger und expliziter in der Darstellung homosexueller Anziehung und Lust auftritt (vgl. Dorn 1994: 128 f.).

Der Kontrast zwischen filmischen und literarischen Prätexten lässt sich mit dem Begriff der Semiosphäre fassen – als eine solche die Gesamtheit der Vampirtexte hier verstanden werden soll. Nach Lotman kann die Semiosphäre grundsätzlich Zeichensysteme verschiedener Beschaffenheit umfassen, die sich jedoch über einen Grenzbereich von außer- oder anderssemiotischen Räumen abhebt (vgl. Lotman 1970: 289

¹ Der Name Linda Westinghouse erscheint als Kombination aus Bram Stokers Figuren Wilhelmina Murray und Lucy Westenra, Dr. Arwin Seward ist zusammengesetzt aus Dr. John Seward und Prof. Abraham van Helsing.

f.). Der Raum der Semiosphäre ist in seiner grundsätzlich von Ähnlichkeit geprägten Struktur keinesfalls homogen: Er bietet Raum für verschiedene ‚Kerne‘, in denen sich Texte, Kodes und Zeichen sammeln können – diese Kerne sind bestimmend für das umliegende Feld, können durch Reibung jedoch auch dynamische Prozesse in Gang setzen.

Prinzipiell ließe sich VAMPYROS LESBOS nun an der Schnittstelle zwischen diesen Kernen verorten, wären da nicht Kodes und Handlungselemente, die ihn von beiden Kernen entfernen und an Hans Jürgen Wulffs Beschreibung der Peripherie der Semiosphäre erinnern: In der Peripherie finden sich Texte, „die unverständlich sind, weil ihre Kodes verlorengegangen oder esoterisch (geworden) sind, und Kodes, die idiosynkratisch, heterogen und fragmentarisch sind“ (Wulff 2011).



Die Struktur der Semiosphäre nach Jurij M. Lotman, Illustration entnommen aus Decker 2016: 161.

Die Peripherie ist zudem ein Ort, der die Kommunikation mit anderen Semiosphären gewährleisten soll – passend dazu weist VAMPYROS LESBOS Merkmale auf, die sich etwa der Erotik- oder Pornosphäre zuschreiben lassen. Mit ihnen teilt der Film ein Unterordnen der Erzählhandlung zugunsten des Zurschaustellens von Nacktheit. Nicht umsonst nennt Georg Seeßlen als Ausgangspunkt des Erotikfilms Theda Baras Rolle als „weibliche[r], Vampir““ (vgl. Seeßlen 1996: 7–12) in A FOOL THERE WAS (USA 1915, Frank Powell), die vor allem bewirkte, dass sich ‚vamp‘ als alternative Bezeichnung für die *femme fatale* etablierte.

Ob *VAMPYROS LESBOS* wie die Erotikfilme „weder ein Ventil für, noch ein Protest gegen den Druck der Moral, sondern *Ausdruck dieser Moral selbst*“ (ebd.) war, oder ob darin eine Überschneidung zur Pornosphäre vorliegt, kann hier nicht entschieden werden, spielt für die reine Beschreibung der Grenzlage aber ohnehin eine untergeordnete Rolle. Entscheidender ist der Verzicht auf jenen pädagogischen Anstrich, den Darstellung von Sexualität im Film zuvor immer brauchte – abgesehen von (illegalen) Amateurproduktionen. Stattdessen folgt der direktere Umgang mit sexuellen Inhalten der Tendenz des Sexploitation-Kinos, sexuelle Aktivitäten über ein spezifisches Setting zu motivieren, damit jedoch gleichzeitig bestimmte Begierden zu adressieren. Zu Beginn der 1970er-Jahre findet sich mit dem um einen Satanskult kreisenden *DARK DREAMS* zudem ein pornographischer Film, der derartige Motivationen im Bereich des Phantastischen findet (vgl. Seeßlen 1990: 208 f.).

Das Potential des Vampirs als sexuell aufgeladener Figur entfaltet der Film bereits zu Beginn der 1960er-Jahre, als sich mit *ET MOURIR DE PLAISIR* (F/I 1960, Roger Vadim) zudem erstmalig ein Film auf *Carmilla* bezieht und weibliche Vampire mit lesbischem Begehren ausstattet. Die Zahl der Produktionen, in denen lesbischen Vampiren eine zentrale Rolle zukommt, steigt vor allem in den Jahren zwischen 1968 und 1974 enorm an – allein Jesús Franco zeichnet sich für drei von ihnen verantwortlich. Dabei ist zu vermerken, dass die Figur des lesbischen Vampirs durchaus unterschiedlich konnotiert auftritt, wobei *VAMPYROS LESBOS* hier eine besondere Stellung einnimmt: Während die lesbische Vampirin oftmals als Stellvertreterfigur für Außenseiterrollen fungiert, ist die Rolle der Countess in der Gesellschaft nur schwer auszumachen. Einerseits ist sie eine vermögende Adlige, andererseits tanzt sie regelmäßig auf der Bühne eines Nachtclubs – die offensichtliche Diskrepanz zwischen diesen beiden Bereichen reflektiert der Film nicht. Ähnlich schwer fällt es, der Interpretation des Kulturwissenschaftlers David Baker zu folgen, der behauptet, mit Linda obsiege am Ende des Films das zeitgenössische Ideal der urbanen, unabhängigen, arbeitstätigen Frau (vgl. Baker 2012: 554). Nicht nur bliebe zu klären, inwiefern Linda dieser Rolle tatsächlich entspricht, sondern welche Bedeutung dem weiteren Verlauf der Handlung zukommt: Schließlich hebt Linda mit dem Mord an der Countess keine heteronormativen Lebensmodelle aus, sondern kehrt zu ihrem Lebensgefährten Omar zurück. Noch fraglicher scheint zudem, inwiefern das im Realitätsstatus permanent unsichere filmische Geschehen überhaupt dazu in der Lage ist, klare Aussagen treffen zu lassen – vielmehr scheinen hier jene verlorengegangenen oder esoterischen Codes, die Wulff als charakteristisch für Texte der Peripherie benennt, am Werk zu sein und die Narration des Textes massiv zu beeinträchtigen.

Die Handlung in *VAMPYROS LESBOS* lässt sich mit Lotmans topologischem Raummodell als Erzählung charakterisieren, in der es um die Grenzüberschreitung zwischen ‚Natürlichem‘ bzw. ‚Menschlichem‘ und ‚Über-Natürlichem‘ bzw. ‚Vampirischem‘ geht. Linda wird angezogen vom semantischen Raum des Übernatürlichen,

der aufgeladen ist als Raum weiblicher Dominanz, Aktivität und sexueller Befriedigung, aber auch als Raum traumatischer Erfahrung und Abhängigkeit vom menschlichen Gegenraum (Blutdurst und einseitige Dynamik). Es kommt zu einer Grenznäherung und einer zeitweisen Grenzüberschreitung, die sich aber noch als reversibel herausstellt; die Grenzüberschreitung wird von Linda nicht vollständig vollzogen, stattdessen wird der Raum des Übernatürlichen durch die Morde an Dr. Seward und der Countess getilgt.

Obwohl sich ein solches Sujet abstrahieren lässt, wird die Entwicklung der Ereigniskette vom Film vielfach verlangsamt oder sogar ausgesetzt, ohne dass diese retardierenden Momente (Baden, Gefangennahme durch Memmet, Nachtclub-Show II) oder der Handlungs-Stillstand (symbolische Montagen) funktionalisiert und rückgebunden werden könnten, um das Sujet zu motivieren, erklären oder logisch auszugestalten. Außerdem ist oft nicht zu entscheiden, ob es sich bei dem abgebildeten Geschehen um die Realität der Diegese oder Einbildungen und Träume der Figuren handelt. So werden auch Lücken in der Erzählung gelassen oder aber Ereignisse symbolisch substituiert, ohne dass die Substituierung als Symbol expliziert wird. Bei Rezipierenden kommt es zu Fragen wie: Warum tanzt die Countess in einem Nachtclub? Wurde Omar gebissen und wenn ja, von wem? Welche übernatürlichen Fähigkeiten besitzt die Countess und wie funktionieren sie? Warum will Dr. Seward in den Raum des Übernatürlichen vordringen, obwohl er andere davor zu schützen versucht?

Die Beschäftigung des Films mit dem Traum, dem Unbewussten und Übernatürlichen ließe sich als Erklärung heranziehen, um Uneindeutigkeiten aufzulösen, wenn nicht Linda am Ende des Films der psychologischen Lesart als Traum eine Absage erteilen würde: „Nein, es war kein Traum. Auch wenn es noch so unglaublich erscheinen mag. Auch wenn es keine Erklärung dafür gibt. Der Schrecken dieser Tage wird verblassen, aber die Erinnerung daran wird immer bleiben – solange ich lebe.“ (1:28:43–1:29:02). So bleibt Lindas Aussage: „Ich verstehe das alles nicht ... Ich verstehe es nicht. Ich verstehe es nicht.“ (1:28:27–1:28:36), stehen als Bejahung der unauflösbaren, aber auch ziellosen Ambiguität. Auch darin unterscheidet sich VAMPYROS LESBOS vom surrealistischen Film, besonders von UN CHIEN ANDALOU (F 1929, Luis Buñuel), mit dessen Interesse am Traum sowie der exzessiven Nutzung assoziationsreicher Montagen, deren Inhalte sich oft eher formal als ihrem konventionellen Inhalt nach ähneln und dadurch neue Kontexte schaffen. Der in diesem Moment geprägte Kode ist, im Grunde passend zur Peripherie, idiosynkratisch – und damit auch passend zu vielen der in VAMPYROS LESBOS aufgerufenen Codes, die sich in unterschiedlichen Graden von der konventionellen Zeichennutzung in der Vampirphäre abgrenzen.

Symbole wie der Blutmond, ein Drache, ein Schiff, das Netz, von der Scheibe tropfendes Blut oder ein Skorpion werden immer wieder aneinander montiert, verweisen aufeinander, ohne jedoch ein vollkommen schlüssiges Gebilde zu ergeben. Ist

das Blut konventionelles Merkmal der Vampirsphäre, hier lediglich spezifisch verortet, ist bereits der Skorpion zwar aufgrund seines Stachels ikonisch mit der Figur des Vampirs verbunden, aber kein konventionelles Merkmal der Semiosphäre. Der Drache hingegen lässt sich als Symbol auch unter Zuhilfenahme außersichtlicher kulturellen Wissens kaum decodieren: Wiederholt erscheint auf der Tonspur während seiner Anwesenheit der Ruf „Linda“ mit der Stimme der Countess, doch ob dieser Ruf nun von dem Drachen ausgeht oder ihn adressiert, bleibt unklar – der Kode bleibt fragmentarisch und erfüllt damit eines der Kriterien, die Wulff für einen Text in der Peripherie ausmacht. Derartige Kodes scheinen die Ereigniskette ebenso zu beeinträchtigen wie der exzessive Einsatz von Musik, die *VAMPYROS LESBOS* als unkonventionelles Strukturelement nutzt: Der Film beginnt mit einer geschnittenen Version des Songs *Countdown To Nowhere*, wechselt dann nahtlos zu *The Message*, kurzer Applaus wird eingeblendet – der erste intradiegetische Ton –, bevor nach zwei Sekunden mit *Ghosts or Good and Bad Onions* der nächste Song einsetzt, der zunächst intradiegetisch anmutet, sich nach einem Schnitt jedoch als extradiegetisch erweist. Diese Stücke gliedern das Geschehen der Handlung, geben gewissermaßen einen Rhythmus vor, scheinen die Narration jedoch nicht zu bereichern, sondern sie vielmehr zu verdrängen und durch eigene Zeichen zu füllen.

Das in der ersten Einstellung des Films gezeigte Schiff wird zunächst etwa nicht kontextualisiert – selbst wenn die Handlung im Mittelmeerraum angesiedelt ist, spielt dieses Schiff im weiteren Verlauf keine Rolle, sein Erscheinen wirkt kontingent, jedenfalls bis man den Soundtrack zu Rate zieht. Dieser zeigt, dass das erklingende Nebelhorn keinesfalls ein exklusiv-intradiegetisches ist, sondern zum Intro des Songs *Countdown To Nowhere* gehört. Ähnlich verhält es sich mit einer innerhalb des Stückes *There's No Satisfaction* auftauchenden Sitar: Sie scheint den exotischen Faktor, den der Schauplatz des Ortes zwischen Istanbul und einer nicht näher benannten Insel mit sich bringt, wenn nicht vorzugeben, dann doch zumindest zu antizipieren. Auch hier scheint Assoziation das bestimmende Verfahren zu sein, selbst wenn sich zwischen dem als Gefährlich-Anderem auftretenden Vampir und dem mehrmals mit dem Islam identifizierten Handlungsraum semantische Wechselwirkungen ergeben, die der Film nicht reflektiert und eben dadurch in einem vagen Status verharren lässt.²

Spiegeleffekte wie die Wiederholung der in einem Nachtclub situierten Tanzszenen der Countess nach etwa einer Stunde Spielzeit, eine durch die mehrfache Nutzung von Songs angedeutete, aber inhaltlich nicht haltbare Leitmotivik und die so-

² Anzumerken ist hier, dass der ausgeprägte Vampirglaube des griechischen Kulturraumes bereits zuvor in die hier beschriebene Vampirsphäre integriert wurde. Der Kode bleibt innerhalb des Filmes jedoch fragmentarisch, möchte man ihn überhaupt auf diese Tradition beziehen. (Vgl. Gelder 1994: 30 f.)

wohl architektonisch als auch symbolisch heterogene, zwischen Pop-Art und mediterranem Ambiente schwankende Residenz der Countess, lassen das Zeichensystem VAMPYROS LESBOS in der Peripherie der Vampirphäre auftauchen. Diese Verortung ermöglicht es, Exploitation weniger als eigenständiges Genre denn als eine Situierung innerhalb bestehender Genrekonzepte zu begreifen. Ob sich daraus prinzipiell eine eigene Exploitation-Sphäre ableiten lässt, gilt es von hier ausgehend zu klären.

Literarische Texte & andere Quellen

Bram Stoker (1898): *Dracula*.

Sheridan Le Fanu (1872): *Carmilla*.

Filme & Serien

A FOOL THERE WAS (USA 1915, Frank Powell).

DARK DREAMS (USA 1971, Roger Guermantes).

DRACULA (USA 1931, Tod Browning).

LAS VAMPIRAS (VAMPYROS LESBOS – ERBIN DES DRACULAS, BRD/S 1997, Jesús Franco).

UN CHIEN ANDALOU (EIN ANDALUSISCHER HUND, F 1929, Luis Buñuel).

Forschungsliteratur

Baker, David (2012): „Seduced and abandoned: Lesbian vampires on screen 1968–74“. In: *Continuum. Journal of Media & Cultural Studies*. August, S. 553–563.

Bender, Theo (2012): „Exploitation Film“. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=143> (26.03.2018).

Day, Peter (2006): *Vampires. Myths and Metaphors of Enduring Evil*. Amsterdam/New York.

Decker, Jan-Oliver (2016): „Transmediales Erzählen. Phänomen – Struktur – Funktion“. In: Martin Hennig u. Hans Krah (Hg.): *Spielzeichen. Theorien, Analysen und Kontexte des zeitgenössischen Computerspiels*. Glückstadt, S. 137–173.

Dorn, Margit (1994): *Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen. Ein Beitrag zur Genre-geschichte*. Frankfurt a. M.

Faulstich, Werner (2013): *Grundkurs Filmanalyse*. 3., aktual. Aufl., überarbeitet von Ricarda Strobel. Paderborn.

Faulstich, Werner (1995): *Die Filminterpretation*. 2. Aufl. Göttingen.

Gelder, Ken (1994): *Reading the Vampire*. London/New York, NY.

Lotman, Jurij (1993): *Die Struktur literarischer Texte*, übers. von Rolf-Dietrich Keil. 4. Aufl. München 1993.

Lotman, Jurij (1990): „Über die Semiosphäre“. In: *Zeitschrift für Semiotik* 12, H. 4, S. 287–305.

Pirie, David (1977): *Vampir Filmkult. Internationale Geschichte des Vampirfilms vom Stummfilm bis zum modernen Sex-Vampir*. Gütersloh.

- Seeßlen, Georg (1996): *Erotik. Ästhetik des erotischen Films* (= Grundlagen des populären Films. 3., überarb. und aktualisierte Neuaufl. Marburg).
- Seeßlen, Georg (1990): *Der pornographische Film*. Frankfurt a.M.
- Wulff, Hans J. (2012): „Exploitation: Verfahren“. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6063> (10.04.2018).
- Wulff, Hans J. (2011): „Semiosphäre“. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3107> (10.04.2017).

So wenig Blut, Sex und Horror? BLACULA als hybrides Blaxploitation-Phänomen

Marina Uelsmann

BLACULA

Die meisten Charakteristika von Blaxploitation sind auch in BLACULA (USA 1972, William Crain) zu finden: Die Hauptfiguren sind schwarz und befinden sich in einem urbanen Setting, im Akustischen dominiert funkige Musik, die auch Verfolgungsjagden untermalt und in mehrminütigen Performances von schwarzen MusikerInnen gespielt wird – in diesem Fall der kurz nach Veröffentlichung des Films kommerziell erfolgreichen *Hues Corporation*. „[F]unk became in the 1970s a multivalent signifier for mobile, urban blackness“, beschreibt es Howell (Howell 2005: 6).

Mit einem großen, schwarzen Vampir mit sonorer Stimme und einem schwarzen Doktor als Gegenspieler und Vampirjäger bietet BLACULA „overblown fantasies of black power and heroism“ und fügt sich in den Kontext der Rassenaufstände ab den 1960er-Jahren in den USA ein (ebd.: 1). Auch bei BLACULA entsteht *empowerment* im Sinne von Ermächtigung durch Gewalt und Verbrechen – nämlich durch sein mörderisches Blutsaugen. Das umgekehrte Machtspiel zwischen dem schwarzen Dr. Gordon Thomas von der *Scientific Investigation Division* und Lieutenant Jack Peters, dem weißen Polizeichef, ist eine Parodie auf die ansonsten (auch außerfilmisch) bestehenden Machtverhältnisse, in denen Schwarze deutlich häufiger verhaftet werden und die Exekutive mehrheitlich weiß ist: Nachdem Dr. Gordon selbstbewusst verlangt hat, die Fallakten zu den Morden an Bobby McCoy und Billy Schaffer ausgehändigt zu bekommen, wischt er mit seinen Fingerspitzen über eine Oberfläche im Büro von Peters und konstatiert mit missbilligendem Blick, es sei doch recht unsauber und chaotisch bei der Polizei. Auch lacht Dr. Thomas Lieutenant Peters aus, als dieser seine Vermutung äußert, dass die militante Black Panther-Bewegung hinter den Morden stecken könnte. Der Lieutenant ist in der Wissenshierarchie deutlich unterlegen. Dies schließt an den Vorwurf von Dr. Thomas an, dass weiße Polizisten bei schwarzen Opfern schludriger arbeiteten, was darauf verweist, dass die Parodie einen durchaus ernstesten Kern hat. Als Blaxploitationfilm übernimmt BLACULA das bisher weiße Narrativ vom männlichen Vampir sowie zahlreiche Merkmale dieses Mythos: Blacula meidet Licht und Spiegelung, ist auf Fotos nicht zu sehen, kann sich in eine Fledermaus verwandeln, hat blutige Tränen, wird vom Kreuzifix abgestoßen und stirbt endgültig durch einen ins Herz gerammten Holzpflöck. Der Vampir als aristokratischer Charakter bekommt mit dem afrikanischen Prinzen Mamuwalde eine Entsprechung. Damit wird gleichzeitig der Ursprung Schwarzer aufgewertet: Der afrikanische Kontinent besteht nicht nur aus Armut und Sklaverei, sondern bringt eben auch (gebildete, engagierte) Prinzen hervor.

Der Protagonist ist damit zwar kein durchschnittlicher schwarzer Mann von der Straße, dafür zeichnen sich viele der anderen Figuren durch „street styles and street language“ (ebd.: 4) aus: Wörter wie *faggot*, *dude* und *nigger* (als Selbstbezeichnung) gehören in der filmischen Diegese zur Umgangssprache. Das urbane Setting Los Angeles wird zur Illustration schwarzen Lebens genutzt. Nachdem Michelle ihrem Freund Gordon berichtet, ihre Schwester Tina sei in der vorangegangenen Nacht auf der Straße belästigt und verfolgt worden, verspricht er ihr, bald in den Vorort zu ziehen, was größere Sicherheit suggeriert. Michelle reagiert sarkastisch mit dem Verweis, dass er dies schon vor längerer Zeit versprochen habe. Eine tatsächliche Bewegung in andere soziale Räume wird damit für Mitglieder der schwarzen Community als erwünscht aber unmöglich dargestellt.

Versteht man *BLACULA* auch als Vampirfilm, stellt er sich automatisch in Relation zu anderen Adaptionen des Stoffes, bewirkt eine Reflexion über andere Vampirfilme (Hettich 2014: 53) und ist damit von Grund auf transtextuell mit anderen Filmen verbunden, denn er kommentiert – und parodiert in gewissem Maße – andere Adaptionen (ebd.: 50). Besonders deutlich wird dies zu Beginn, als Billy auf Graf Dracula angesprochen wird und antwortet: „I am a real fan, I have seen all of his movies.“ (*BLACULA*: 0:10:40) Auch in der Diegese gibt es eine Dracula-Filmtradition, wobei nicht alle Figuren über ein kulturelles Wissen über Vampire verfügen. Die Partyfotografin Nancy kann sich nicht erklären, warum Mamuwalde auf dem Foto nicht neben Michelle zu sehen ist. Damit verkörpert die Figur Nancy ein Element des Horrorfilms: das Fantastische kann zunächst nicht begriffen werden. Angesichts der Fülle und der Langlebigkeit des Vampirfilms, der sich als Genre immer wieder neu konstituiert hat, kann man von einem Diskursphänomen sprechen, das trotz zahlreicher Überschneidungen zu anderen Genres – beispielsweise dem Horror – ein eigenständiges Genre ist.

Wenn *Blacula* seine Opfer anfällt, dient das Zusammenspiel von Kameraperspektive und *mise-en-scène* zur Verstärkung des Horroreffektes: Es gibt eine subjektive Kamera und Gegenschüsse, in denen die Vampire in die Kamera schauen und damit direkt den*die Zuschauer*in anvisieren. Herausstechend ist die Szene, in der die zur Vampirin gewordene Taxifahrerin in die Kamera schaut und sich ihr nähert, bis der Schattenwurf ihres Körpers zur Schwarzblende für die filmische Montage funktionalisiert wird. Mit diesen Elementen im Blick erscheint auch eine Klassifizierung als Horrorkomödie sinnvoll. Horrorkomödien sind Spielfilme,

die von Motiv und Sujet her dem Horrorgenre zugerechnet werden müssen, durch verschiedene Verfahren der Komik-Erzeugung (Komödie; Black Comedy) jedoch das vornehmliche Ziel des Horrorfilms, Angst und Schrecken beim Zuschauer auszulösen, untergraben und ihn anstelle dessen oder zusätzlich zum Lachen reizen. (Höltgen 2012)

Bereits der Trailer, in dem Szenen mit wilden Vampiren mit Sprüchen wie „You know, he is a straaange dude!“ und dem Bestellen einer Bloody Mary zusammengeschnitten werden, macht deutlich, dass BLACULA auch als Horrorkomödie angelegt ist. Auch die Produktion von BLACULA Anfang der 1970er-Jahre kann als Indiz für diese Genrezugehörigkeit gewertet werden (vgl. Höltgen 2011). Auffällig ist, dass die Komikeffekte in BLACULA nicht proportional auf alle Erzählstränge verteilt sind: Die tragische Liebesgeschichte zwischen Blacula und Tina hat keinerlei *comic relief*. Der erzählerische Prolog mit Bobby und Billy bis zu ihrem gewaltsamen Tod sowie die Sequenz um die Hues Corporation dagegen wirken durch Zuspitzungen und Übertreibungen komisch und büßen dabei gleichsam mögliche Gruseleffekte ein.

Die Feststellung des Merkmals Exzess ist *eine* Möglichkeit, Exploitation-Filme zu definieren bzw. defintorisch zu fassen. Blaxploitation als Unterkategorie von Exploitation müsste folglich filmischen Exzess aufweisen. Nach Thompson ist filmischer Exzess das, was die narrative Einheit der Handlung stört; Szenen und Sequenzen, die keine (erkennbare) Bedeutung für die Einheit des Films aufweisen. Signifikant ist die minutenlange Sequenz mit der Hues Corporation, die „There he is again“ performen, ohne dass dies der Handlung des Films dient. Als Einführung in die Sequenz in der Bar hätte ein kurzes Anspielen des Songs gereicht. Exzess ist damit (im Hinblick auf die filmische Narration) nicht zwangsläufig etwas Unnötiges, sondern etwas unnötig Langes. Die mit Exzess verknüpfte Assoziation von überspitzter Gewalt und Sexualisierung erfüllt BLACULA allerdings nicht. Zwar spielen Sex und Gewalt im Film durchaus eine Rolle, doch diese Elemente sind nicht exzessiv – vor allem im Vergleich zu Filmen wie THE TOXIC AVENGER (USA 1984) und FASTER PUSSYCAT, KILL! KILL! (USA 1966). Für einen Exploitationfilm gibt es erstaunlich wenig Sex und Gewalt.

Des Weiteren beinhaltet der Film eine Krimihandlung. Am Anfang steht auf Seiten von Dr. Gordon Thomas das Rätsel über die Todesursachen der Antiquitätenhändler Bobby und Billy sowie der Taxifahrerin Juanita. Die Spurensuche, Recherche und Überzeugungsarbeit gegenüber Polizeichef Peters führen schließlich zum Finale, in dem Mamuwalde endgültig enttarnt und gejagt wird.

Die starke Genrehybridisierung in BLACULA wirft letztlich die Frage auf, ob es sich dabei um ein Peripheriephänomen im Sinne von Jurij Lotmans Modell der Semiosphäre handelt, in der der Vampirfilm eine Semiosphäre darstellt, an dessen Rand sich BLACULA befindet oder das Genre Exploitation eine eigene Semiosphäre bildet bzw. bilden kann. Eine weitere Möglichkeit wäre, Exploitation nicht als eine eigene Semiosphäre zu verstehen, sondern als von Grund auf hybrid und sich somit immer an Schnittstellen verschiedener Semiosphären befindend.

BLACULA nimmt als Blaxploitationfilm zahlreiche Anleihen bei anderen Filmgenres und weist nicht nur transtextuelle, sondern auch selbstreferenzielle Genrereflexivität auf. Die Genreeinordnung Blaxploitation kann damit nicht allen Aspekten des

Films gerecht werden, sondern ist eher als Grundlage für eine tiefergehende Auseinandersetzung zu verstehen, die durch die Einordnung vorbereitet wird.

Im Folgenden wird der politische Aspekt in *BLACULA* genauer betrachtet. *Blaculas* Blutsaugen ist – anders als in vielen Vampirfilmen – nicht sexuell konnotiert, sondern als Reaktion auf die Grausamkeit *Draculas*, die wiederum sadistische und sexuelle Züge trägt. *Blaculas* blutige Umtriebe sind damit als Kommentar zum politischen Kampf um Gleichstellung zu verstehen und bedienen in erster Linie nicht das rassistische Stereotyp vom hochpotenten Schwarzen. Gleichzeitig ist der Film aber nicht frei von ebendiesem Stereotyp.

Im filmischen Prolog bittet Prinz Mamuwalde in Begleitung seiner Frau Luva Graf *Dracula* um Mithilfe, den Sklavenhandel des 18. Jahrhunderts zu beenden, wird daraufhin vom rassistischen und sadistischen Grafen gebissen und in einen Sarg gesperrt. Luva muss neben dem Sarg ausharren, bis sie stirbt. *Dracula* versklavt damit beide auf seine Art und Weise. Mamuwalde wird in die Rolle als *Blacula* gedrängt, was auch seine anfängliche Tollpatschigkeit zeigt: Als Bobby und Billy ihn versehentlich nach 200 Jahren freilassen, beißt er sie und trifft kurz darauf auf der Straße Tina, die wie eine Reinkarnation von Luva aussieht. Er stellt sich so ungeschickt an, dass sie ihn für einen Triebtäter hält. Dabei ist sein Trieb nach Blut eben nicht sexuell konnotiert, sondern vor allem an Wut geknüpft. Wird er wütend – wie in der Auseinandersetzung mit Taxifahrerin Juanita – beißt er zu. Dem entgegengesetzt steht sein sexuelles Begehren von Tina, das eben auch durch Sex statt eines Bisses befriedigt werden kann. Dorn zufolge ist die Sexualität in Vampirfilmen nicht so bedeutungstragend, wie zumeist angenommen. Sie ist zwar in den meisten Filmen thematisch präsent, „ist jedoch stets nur Indikator für viel umfassendere, übergreifende gesellschaftliche Problemlagen“ (Dorn 1994: 216). Das heißt auch, sie muss nicht zwangsläufig mit dem Biss und dem Blutsaugen verknüpft werden. Die in Vampirfilmen übliche Verknüpfung von Lusterfüllung durch Blutsaugen wird damit entkoppelt. Seine Geliebte Tina will er nicht beißen, sondern ist an ihrem Wohlergehen interessiert – welches durch die Verwandlung in eine Vampirin nicht hergestellt würde. Schließlich ist *Blacula* aber durch den tödlichen Schuss eines Polizisten gezwungen, Tina als rettende Maßnahme zu beißen. Nachdem sie aber von Lieutenant Peters gepfählt und endgültig getötet wird, ist *Blacula* jeglicher Lebenssinn abhandengekommen und er begeht Selbstmord – dies aber eben selbstbestimmt, sich weder der Polizei noch dem Vampirjäger unterwerfend. Newman merkt im Gespräch über *BLACULA* und das Sequel *SCREAM BLACULA SCREAM* (USA 1973) an, dass davon auszugehen ist, dass die zahlreichen Szenen, in denen weiße Polizisten von einem Schwarzen verprügelt bzw. getötet wurden, beim zeitgenössischen Kinopublikum begeisterte Zustimmung hervorgerufen haben müssen (vgl. KIM NEWMAN ON *BLACULA* [USA 2014]: 0:11:36). *BLACULA* schildert ein doppeltes *empowerment*: der blutige Feldzug *Blaculas* als Rache an seiner Versklavung (wenn auch nicht zielgerichtet) und die Figur des Dr. Thomas, der gebildet ist und mit Weißen zusammenarbeitet, ohne seine Identität aufzugeben.

Außerfilmisch bedienen zahlreiche Filmplakat-Varianten von BLACULA das rassistische Stereotyp des wilden Schwarzen, der die weiße Frau überwältigt, was aber auf keine Szene innerhalb des Films selbst verweist. Im Innerfilmischen wiederum verkörpert der schwule schwarze Antiquitätenhändler Bobby zwei diskriminierte Gruppen und wird im Verlauf der Handlung mehrmals (in Abwesenheit) als *faggot* bezeichnet – und das sowohl von Freunden als auch von Polizisten. Als ein Polizist den mittlerweile zum Vampir gewordenen Bobby auf der Straße entdeckt, zweifelt er sein eigenes Urteil an, denn „[t]hey all look alike“ (BLACULA: 1:09:49). Diese Bemerkung ist ebenfalls als Abwertung der Personengruppe zu verstehen, die scheinbar Individualität überdeckt. Auffällig ist außerdem der *male gaze*, der vor allem in der Clubszene während der Performance der Hues Corporation vorherrscht: die Kamera gleitet geradezu über tanzende weibliche (schwarze) Körper, wobei nur der Torso (und nicht der Kopf dazu) zu sehen ist. An diesen Beispielen zeigt sich, dass – wie in anderen Exploitationfilmen auch – das progressive Moment in einem Bereich nicht bedeuten muss, dass auch andere Bereiche progressiv verhandelt werden. Dass der Großteil der Figuren mit Schwarzen besetzt ist, führt nicht zu einem toleranteren Umgang mit Homosexuellen oder einer kritischen Auseinandersetzung mit Geschlechterzuschreibungen, obwohl die hinter einer strukturellen Diskriminierung stehenden Mechanismen ähnlich bleiben.

Dabei ist auffällig, dass BLACULA zwei schwarze Charaktere gegeneinander ausspielt: Blacula vs. Dr. Thomas. Der*die Zuschauer*in hegt für beide Seiten Sympathien, während die meisten weißen Figuren Antipathie hervorrufen. Die Filmhandlung entwickelt sich maßgeblich anhand der titelgebenden Figur Blacula und dem wissenschaftlichen Ermittler Dr. Gordon Thomas, der dem Vampir auf die Schliche kommt und ihn jagt. Der Figur des Dr. Thomas wird dabei zeitlich mehr Raum gegeben: Er ist knapp 41 Minuten im Film zu sehen, während Blacula für etwa 34 Minuten auf der Leinwand zu sehen ist. Die Sequenzen, in denen beide Teil der Handlung sind, machen einen Anteil von etwa 22 Minuten aus. Die verschiedenen Perspektivierungen können auch den verschiedenen, im Film zusammenlaufenden Genres zugeordnet werden. Gordons Perspektive bzw. Anteil an der Handlung repräsentiert den Kriminalfilm, von der Figur des Blacula dominierte Sequenzen hingegen stehen für den Vampirfilm – und durch die Nebenfiguren, vor allem Bobby, Billy, Nancy und den Leichenhaus-Mitarbeiter Sam beinhaltet BLACULA auch Elemente einer Horrorkomödie.

Beide Figuren sind Sympathieträger: Dr. Thomas verkörpert das Gute und den Wahrheitssuchenden, der seine Freund*innen schützen will. Blaculas Charakter ist ambivalenter. Auch wenn er ein mörderisches Monster ist, führt die teilweise Fokalisierung auf ihn und seine tragische Liebesgeschichte zu einer empathischen Wahrnehmung der Figur. Seine Verwandlung zum Vampir wird dem weißen Graf Dracula angelastet, der aus sadistischen und rassistischen Motiven handelt. Die Tragik von Blaculas Geschichte ist es, die ihn trotz seiner Morde nicht nur abstoßend, sondern

auch sympathisch macht. Seine guten Manieren und sein gepflegtes Auftreten verstärken diese Ambivalenz. „William Marshall spielt Blacula mit dem ganzen Edelmut eines schwarzen Othello“ (Pirie 1977: 138), stellt Pirie dazu fest.

Neben dem Grafen sind es namenlose, austauschbare weiße Polizisten, die zwar einerseits auf der Seite von Dr. Thomas stehen, andererseits aber eben auch dem Sympathieträger Blacula nach dem Leben trachten und damit als negative, geradezu gesichtslose Figuren erscheinen. Eindrücklich wird dies anhand des Polizisten, der, ohne genau hinzuschauen, in der Fabrik auf Tina und Blacula schießt und dabei Tina tötet.

Die Liebesgeschichte in *BLACULA* dient der Verhandlung von Geschlechterverhältnissen als Verhandlung unterschiedlicher Verhaltensweisen in Liebesbeziehungen. Neben der mitunter expliziten Thematisierung der Diskriminierung Schwarzer wird implizit auch das Verhältnis zwischen Männern und Frauen verhandelt. Anders als in den klassischeren Vampirfilmen sind nicht nur bzw. primär Frauen Opfer vom Biss des Vampirs, sondern auch Männer werden auf diese Weise unterworfen, was sich bereits an den zwei ersten Opfern zeigt. Es sind aber trotzdem nur Männer, die den Plot voranbringen: zu Beginn Dracula, dann Blacula und Dr. Thomas. Dass Blacula im Gesicht haariger wird, wenn das Vampirische in ihm zum Vorschein kommt und er bereit ist, ein Opfer zu beißen, kann entweder als gesteigerte Maskulinität oder als Anspielung auf den tierischen Charakter des Vampirs verstanden werden. Zunächst erscheint Blacula als nächtlicher Verfolger und Tina befürchtet, er sei ein Triebtäter, dann entpuppt er sich aber als Gentleman, mit der Einschränkung, dass er auf Tina Druck ausübt: „Well, you must come to me freely, with love or not at all. I will not take you by force and I will not return.“ (*BLACULA*: 0:51:10). Sie soll sich ihm also freiwillig ganz hingeben und sie hat nur diese eine Chance, dies zu tun. Während er Tina verehrt, hat er als Vampir keine Skrupel, ihre Freunde und Freundinnen zu beißen. Diese Ambivalenz zeigt sich auch in den zwei Erscheinungsmodi Blaculas: als rasierter, gut gekleideter Mann im Cape und als haariges, blasses Monster mit irrem Blick.

Außerdem ist Tinas Schwager *in spe* Dr. Gordon Thomas sein Gegenspieler, kommt er ihm doch zunehmend auf die Spur und pfählt die ersten Opfer von Blacula, Billy Schafer und Juanita Jones. Im Verlauf der Story muss sich Tina endgültig zwischen ihren Freunden bzw. ihrer Familie und Blacula entscheiden. Die komplette Aufgabe ihres bisherigen Lebens und ihres sozialen Umfeldes ist vonnöten, um mit Blacula vereint zu sein. Wie hypnotisiert verlässt sie ihre von ihrer Schwester und Schwager bewachte Wohnung und folgt Blacula in eine unterirdische Fabrik. Während dies der Anfang ihres Endes ist, hat Blaculas Gegenspieler Dr. Thomas am Ende keinen Verlust seiner Geliebten Michelle zu beklagen – die er auch vor keine entscheidende Wahl gestellt hat.

Die romantische, heterosexuelle, immerwährende Liebe gilt damit als Ideal, dem alles andere unterzuordnen ist und das alles andere verdrängt (wie z. B. den Mord an

Tina nahestehenden Menschen). BLACULA steht damit natürlich in einer Tradition von Vampirversionen, die auf Extrempole angelegt sind. Eine harmonische Verbindung zwischen der menschlichen Welt und der Vampirwelt ist alles andere als genretypisch und ist auch in BLACULA nicht vorgesehen.

Filme & Serien

BLACULA (USA 1972, William Crain).

Faster Pussycat, Kill! Kill! (DIE SATANSWEIBER VON TITTFIELD, USA 1966, Russ Meyer).

KIM NEWMAN ON BLACULA (2014, Kevin Lambert/Jon Robertson).

SCREAM BLACULA SCREAM (DER SCHREI DES TODES, USA 1973, Bob Keljan).

THE TOXIC AVENGER (ATOMIC HERO, USA 1984, Michael Herz/Lloyd Kaufman).

Forschungsliteratur

Dorn, Margit (1994): Vampirfilme und ihre soziale Funktion. Ein Beitrag zur Genre-geschichte. Frankfurt a.M.

Faulstich, Werner (2013): Grundkurs Filmanalyse. 3., aktual. Auflage. Paderborn/München.

Hettich, Katja (2014): „Reflexivität und Genrereflexivität im Spielfilm“. In: Rab-biteye. Zeitschrift für Filmforschung 6. S. 48–67. http://www.rab-biteye.de/2014/6/hettich_genrereflexivitaet.pdf (24.06.2018).

Höltgen, Stefan (2011): „Horrorkomödie: Geschichte“. In: Lexikon der Filmbe-griffe. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5764> (11.12.2017).

Höltgen, Stefan (2012): „Horrorkomödie“. In: Lexikon der Filmbe-griffe. <http://film-lexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5765> (11.12.2017).

Howell, Amanda (2005): „Spectacle, Masculinity, and Music in Blaxploitation Cin-ema“. In: Pam Cook (Hg.): Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cin-ema. London.

Merschmann, Helmut (2012): „Camp“. In: Lexikon der Filmbe-griffe. <http://filmlexi-kon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1042> (11.12.2017).

Nies, Martin (2013): „Intermedialität und Film“. In: Hans Krah u. Michael Titzmann (Hg.): Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung. 3. Aufl. Passau. S. 359–379.

O'Brien, Mike (2011): Back to the Grindhouse: Neo-Exploitation in Contemporary American Cinema. Atlanta.

Pirie, David (1977): Vampir Filmkult. Internationale Geschichte des Vampirfilms vom Stummfilm bis zum modernen Sex-Vampir. Gütersloh.

Thompson, Kristin (1977): „The Concept of Cinematic Excess“. In: Cine-Tracts 1, H. 2, S. 54–63.

KEN PARK – Die Leiden des jungen Werdens

Larissa Berlin

„In Galerien kann man alles zeigen, nicht im Kino...“
Larry Clark

Zwischen Milieustudie und Teensploitation

Schon als Fotograf hat Larry Clark mit seinen Bildbänden *Tulsa* (1971) und *Teenage Lust* (1982) für Furore gesorgt. Seine polarisierenden Bilder zeigen das von Drogen, Sex, Gewalt und (Klein-)Kriminalität geprägte Leben der Teens und Twens seiner Heimatstadt Tulsa in Oklahoma. Clark hat nie dementiert, in seiner Jugend selbst Teil dieser Subkultur gewesen zu sein – im Gegenteil. Aufnahmen wie die der hochschwangeren jungen Frau, die sich einen Schuss setzt, oder die des jungen Mannes, der selbstvergessen mit einem Baby im Arm eine Zigarette raucht, dokumentieren Szenen seines Alltags. Damit widerspricht Clark Susan Sontags Charakterisierung eines* einer Fotograf*in als jemandem, der*die außerhalb des Geschehens steht und die Kamera als eine Art Pass interpretiert, welcher moralische Grenzen und gesellschaftliche Hemmungen aufzuheben vermag:

Der springende Punkt beim Fotografieren von Menschen ist, dass man sich nicht in ihr Leben einmischt, sondern es besichtigt. Der Fotograf ist ein Supertourist – eine übersteigerte Spielart des Anthropologen –, der Eingeborene besucht und Nachrichten von ihrem exotischen Treiben und ihrer sonderbaren Aufmachung mit nach Hause bringt. (Sontag 1978: 46)

Clarks Bilder sind nicht nur eingefrorene, authentische Momentaufnahmen, sondern (auto-)biografische Dokumente, die zu einem zentralen künstlerischen Ausdrucksmittel avancieren. Es herrscht keine künstlerische Distanz zwischen dem Fotografen und seinen Motiven. Als Mann hinter der Kamera ist Clark eben kein Supertourist, sondern Eingeborener, der die Impressionen aus dem Inneren der Subkultur nach außen trägt, um mit dieser Form der Milieustudie sensibilisieren zu wollen.

Die Rezeptionsästhetische Ebene in Clarks Arbeiten bleibt jedoch ein subjektives Feld: Während Kritiker*innen Bedenken über Ausbeutung äußern und Clark voyeuristische Tendenzen vorwerfen, sind Verfechter*innen der Meinung, dass man durch seine Perspektivierung zu nah am Geschehen sei, um überhaupt als Voyeur*in agieren zu können.

Obgleich Clark um seine polarisierende Arbeit weiß – oder aus genau diesem Grund –, wagt er Anfang der 1990er-Jahre den Schritt von der Fotografie zum Film.

Eine Entwicklung, die als logische Schlussfolgerung gedeutet werden kann. Denn bereits die Einzelaufnahmen seiner Bildbände zeigen einen internen Konsens, der sich letztlich zu einer Geschichte zusammenfügen lässt.

Durch die Skandale und Kontroversen, die Clark bereits mit seinem Regiedebüt *KIDS* (USA 1995, Larry Clark) auslöst, manifestiert sich relativ schnell, dass sein non-konformistischer Blick auf das Leben amerikanischer Teenager nicht den konventionellen Werten und Normen der Gesellschaft entspricht. Sowohl seine ungeschönte Ästhetik als auch seine Attitüde und Ideen, stoßen in der Welt des kommerzialisierten Kinos zumeist auf Unverständnis. Doch Clark bleibt sich auch mit filmischen Nachfolgern wie *BULLY* (*BULLY – DIESE KIDS SCHOCKTEN AMERIKA*, USA 2001, Larry Clark) und *KEN PARK* (USA 2002, Larry Clark) treu.

KEN PARK ist hierbei als Höhepunkt einer Trilogie über die zeitgenössische Jugend zu betrachten. Ein Projekt, das eigentlich Clarks Wechsel von der Fotografie zum Film markieren sollte. In Kameramann und Co-Regisseur Ed Lachman und Co-Drehbuchautor Harmony Korine hatte er bereits 1994 den Großteil des Stab-Teams gefunden. Aufgrund der Radikalität des Projekts und seinem festen Entschluss, auch im Kino *alles* zeigen zu wollen, fehlten jedoch finanzielle Förderer. Nach dem Debüt *KIDS* folgten noch drei weitere Filme, ehe Clark 2002 sein Traumprojekt in die Tat umsetzen konnte (vgl. Westphal 2005: 18).

Doch wo lässt sich das Coming-of-Age-Drama *KEN PARK* einordnen mit all seiner psychischen und physischen Gewalt, den Drogen und der expliziten Darstellung vom Sex Heranwachsender? Handelt es sich hierbei um ein Paradebeispiel des Exploitationfilms? Rekurrierend auf Clarks (auto-)biografische Fotografien, lässt sich der Versuch wagen, auch sein filmisches Werk als Milieustudie zu kategorisieren. Dafür spricht, dass es sich bei den Teenagern ausschließlich um Laiendarsteller*innen handelt, die teils selbst dem gezeigten Milieu entstammen. Die fokussierte Subkultur ist die der Skateszene, was bereits in der Anfangssequenz durch die Figur des Ken Park eingeführt und auch später anhand von Shawn und insbesondere Claude fortgeführt wird. Zudem stehen die sozialen Beziehungen der Protagonist*innen inner- und außerhalb dieser Subkultur im Fokus. Identifizierend für eine Milieustudie ist auch der Originalschauplatz an dem gedreht wird – die Kleinstadt Visalia in Kalifornien, die letztendlich repräsentativ für jede vermeintlich idyllische Kleinstadt Amerikas ist. Clark hat sich vom Tatort New York aus *KIDS* in das Vorstadtleben gewagt, um aufzuzeigen, dass sich solche Schicksale eben nicht nur in anonymen Metropolen abspielen, sondern auch vor der eigenen Haustür. Dass sich Milieustudien per Definition weniger auf die psychologische Darstellung von Individuen und deren Konflikte einlassen, kollidiert jedoch mit dem, was die Zuschauenden in *KEN PARK* zu sehen bekommen. Sei es Peaches, die Fesselsex mit dem Freund aus der Bibelstunde als Eskapismus aus der religiösen Unterdrückung ihres Vaters wählt, oder Tate, der seine eigene Psychografie und zugleich sein Mordgeständnis mit einem Diktiergerät für die

Nachwelt festhält – dem Publikum wird stets vermittelt, wie in etwa es in den Köpfen der Teenager aussieht.

Der realistische Stil des Films, der fernab des gewöhnlichen Mainstream-Kinos liegt, zeigt ungeschönt Auszüge aus dem Leben der vier Teenager und bleibt dabei stets einer ganz bestimmten Ästhetik treu: Über all der Tristesse liegt ein Sepiaton, der kräftige, strahlende Farben nahezu verschluckt, und den Rezipierenden dadurch ein Gefühl von Monotonie suggeriert. Ein Gefühl der Monotonie, das in Visalia an der Tagesordnung ist. KEN PARK lässt in die Abgründe der menschlichen Psyche blicken und inszeniert nicht nur sprachliche Jargons, sondern auch eine sehr spezifische Atmosphäre, womit Clarks provokantestes Werk vielleicht zu einer Milieustudie zweiter Ordnung wird (vgl. Brunner 2012).

Um den von Kritiker*innen häufig verwendeten Begriff der Ausbeutung bzw. Exploitation nicht zu ignorieren, soll KEN PARK auch im Kontext des sogenannten Teensploitation betrachtet werden, dessen signifikanteste Merkmale sich im gesamten Filmprojekt manifestieren lassen. Zum einen sind die filmischen Darsteller*innen jugendlichen Alters und stehen zeitgleich im Fokus der Handlung. Als Zuschauer*innen sind Jugendliche jedoch nicht intendiert, da der Film in den USA und in den meisten englischsprachigen Ländern zensuriert wurde und sonst unter die Kategorie FSK 18 fällt. Identifizierend für eine Zuordnung zum Teensploitation sind hingegen der jugendkulturelle Habitus, Systeme von Werten und Normen, Interessensgebiete sowie bestimmte sportlich-modische Betätigungen der Jugend – in diesem Fall das Skaten –, die zum Zweck kurzfristiger und intensiver wirtschaftlicher Ausbeutung in dramatisierte Form gebracht wurden. Die Skateszene in KEN PARK fungiert hinsichtlich der Definition des Teensploitation als eine Art Parallelwelt, in der die Kids ihren Schutzraum suchen und finden. Dies gilt insbesondere für Claude, der sogar in Erwägung zieht mit einigen befreundeten Skatern zusammenzuleben, um der Situation zu Hause gänzlich zu entfliehen. Zwar werden einige der jugendlichen Protagonist*innen durch Erwachsene fremdkontrolliert, beispielsweise Shawn durch die Mutter seiner Freundin und Peaches durch ihren Vater, was einer engen Definition von Teensploitation widerspricht. Aber den jüngeren Figuren wird durchaus mehr Kompetenz zugesprochen als den älteren. So muss zum Beispiel Claude seine hochschwängere Mutter daran erinnern, dass sie mit dem Rauchen aufhören sollte. Durch die authentische Darstellung dieser Problematiken zwischen Teenagern und Erwachsenen, wird das Abbild einer möglichen Realität entworfen, das repräsentativ für Konflikte zwischen den Generationen ist (vgl. Kaczmarek 2012).

Die explizite Einordnung von KEN PARK in ein filmisches Subgenre des Coming-of-Age-Dramas erweist sich als komplex, da die obige Analyse des Films hinsichtlich der Kategorisierung sowohl Charakteristika der Milieustudie als auch des Teensploitation ergeben hat. KEN PARK erscheint als filmischer Hybrid, dessen Form und Inhalt ebenso unkonventionell sind wie seine nicht eindeutige Kategorisierung.

(S)Exzess als Eskapismus und Erlösung

Kristin Thompson etabliert in den 70er-Jahren den Begriff des *cinematic excess* innerhalb der neoformalistischen Filmtheorie, der sich filmischen Verfahren verschrieben hat, die die Qualität der Perzeption über ihrer funktionale Ebene hinaus – im dramaturgischen oder symbolischen Kontext – betont in den Fokus stellen. In KEN PARK sind es insbesondere die Sexszenen, in denen sich ebenjener Exzess manifestiert. Clark lässt durch die jeweiligen Einstellungen die Materialität des Filmischen hervortreten, wodurch für den Moment das Narrativ als perpetuierende Struktur des Films stagniert und nach Thompson als *counternarrative* bzw. *counterunity* erfahrbar wird (vgl. Thompson 1977: 56).

Eine der signifikantesten Szenen dieses (S)Exzesses in KEN PARK ist die, in der Tate zu der Übertragung eines Tennisspiels masturbiert, während er sich mit dem Gürtel eines Bademantels stranguliert. Die gut zweieinhalbminütige Szene (0:54:25–0:56:44) tritt aufgrund ihrer exzessartigen Funktion partiell aus dem narrativen Kontext heraus und endet nach der Ejakulation mit einer Nahaufnahme des Penis. Als Zuschauer*in ist diese explizite Szene durch seine enorme und absurde Form der Intimität nur schwer zu ertragen. Zudem vermag diese Intimität zu schockieren, da das Publikum eine solch explizite Darstellung von Sex bzw. Masturbation im ‚Mainstream-Kino‘ nicht gewohnt ist. Obgleich die Masturbationsszene die exzessivste Szene des Films ist, ist bereits die erste Sexszene in KEN PARK (0:14:57–0:19:44) als *cinematic excess* zu werten. Es wird gezeigt, wie Shawn die Mutter seiner Freundin sexuell befriedigt. Dabei werden verschiedene und durchaus ungewöhnliche Kameraeinstellungen eingenommen, wie zum Beispiel der *over the shoulder shot* durch die Beine der Mutter hindurch nachdem Shawn sie oral zum Orgasmus gebracht hat. Diese Szene unterbricht den narrativen Kontext des Films insbesondere durch ihre Länge von fast fünf Minuten. Zwar werden die beiden genannten Szenen in Hinblick auf den Exzess funktionalisiert, aber sie zeichnen sich auch durch eine besondere Form der Authentizität auf der Darstellungsebene aus, denn die Handlungen – sowohl die Masturbation als auch die orale Befriedigung – nehmen genau so viel Zeit in Anspruch, wie es in der (abgefilmten) Realität der Fall ist. Keine der Szenen ist geschnitten beziehungsweise gekürzt.

Bezeichnend für KEN PARK ist vor allem, dass sich sogar sein Ende in einem Exzess manifestiert. Es ist das einzige Mal im Film, dass die Protagonist*innen aufeinandertreffen. Zuvor sieht man sie nur einmal zusammen – auf einem Foto zu Beginn des Films, das die Teenager in fast infantil wirkender Gelassenheit zeigt. Bis zumindest Shawn, Peaches und Claude am Ende vereint sind, verlaufen ihre Leben eher parallel nebeneinander. Die Schicksale der Heranwachsenden werden in verschiedenen Handlungssträngen immer wieder abwechselnd gezeigt. Das alltägliche Elend, das die Teenager durchleben müssen, wird während des gesamten Films in expliziter Art und Weise dargestellt, sodass die Zuschauer*innen um die scheinbar ausweglose

Situation wissen. Erst die *ménage à trois* zwischen Shawn, Claude und Peaches suggeriert eine Unbeschwertheit, an die in den vorangegangenen 84 Minuten nicht zu denken war. Sie haben Sex miteinander und tauschen dabei nicht nur Zärtlichkeiten aus, sondern teilen auch ihre Wünsche und Gedanken.

Es lässt sich konstatieren, dass die Teenager in KEN PARK Sex sowohl als Form des Eskapismus als auch der Erlösung ansehen. Sie alle befinden sich in einem Alter der (sexuellen) Selbstfindung und Experimentierfreudigkeit. Peaches ist es, die eine sexuelle Beziehung mit einem Freund aus der Bibelstunde hat, um der Strenge ihres religiös-fanatischen Vaters zu entfliehen. Shawn hat nicht nur ein sexuelles Verhältnis mit der Mutter seiner Freundin, sondern hegt auch Gefühle für sie. Eine Liebe, die unerfüllt bleiben wird, in die er jedoch alles investiert, da ihn die sexuelle Befriedigung einer älteren Frau bestätigt. Tate nutzt Masturbation als Eskapismus vor seinen überfürsorglichen Großeltern, die ihn wie ein Kind behandeln und Claude kann die häusliche Gewalt und den versuchten Missbrauch durch seinen Vater durch den Sex mit Peaches und Shawn zumindest kurzzeitig vergessen.

Dennoch gibt es auch ungezeigte Sexszenen, die nicht positiv konnotiert sind. Zum einen der Versuch des sexuellen Missbrauchs Claudes durch seinen Vater sowie der implizierte Sex zwischen Peaches und ihrem Vater nach der gemeinsamen Hochzeitszeremonie. Auch der Namensgeber Ken Park hatte Sex, dessen Konsequenzen ihn letztlich sogar in den Selbstmord treiben. Die Eröffnungssequenz endet damit, dass er sich inmitten des Skateparks auf der Plattform einer Halfpipe mit einer Pistole in den Kopf schießt. Die Motivation wird jedoch erst am Ende des Films deutlich: Ken Park hatte seine Freundin geschwängert. Er sieht sich gezwungen, erwachsen zu werden und jobbt in einem Fast Food-Restaurant, um Geld zu verdienen. Ein eigenes Kind bedeutet die widerwillige Transgression vom Teenie zum verantwortungsvollen Erwachsenen. Ken glaubt jedoch, dieser Verantwortung nicht gewachsen zu sein, will der tristen Endlosschleife des vorprogrammierten Lebens in Visalia entkommen und sieht seine individuelle Lösung im Suizid.

Des einen Leid ist des anderen Freud

Ist die explizite Darstellung von Sex notwendig ist, um die Geschichten zu transportieren oder wäre dem Publikum nicht auch impliziteres Bildmaterial zuzutrauen gewesen? Ist es dem Thema immanent, dass Clark auch vor Masturbations- und Blowjobsszenen nicht zurückschreckt oder wird diese sexuelle Freizügigkeit lediglich als Mittel der Provokation genutzt? Doch es ist in KEN PARK nicht nur die Darstellung von Sex im Besonderen, die berechtigte Fragen aufwirft, sondern die Zurschaustellung vom Elend der Figuren im Allgemeinen. Clark vermag als ehemaliger Teil jener Subkultur vielleicht zu nah am Geschehen zu sein, um als Voyeur zu agieren, aber sind die Rezipierenden seiner Arbeiten es auch? Oder werden sie durch Clarks Blick automatisch gezwungen in genau diese voyeuristische Rolle zu schlüpfen? Sich am

Elend anderer zu erfreuen ist heute wohl so populär wie nie zuvor. Lässt sich in diesem Kontext ein Vergleich zwischen Formaten wie *scripted reality* und fiktiven Erzählungen wie KEN PARK ziehen oder sollte hier aufgrund der unterschiedlichen Medienformate differenziert werden? Oder ist ein Vergleich möglich, da es immer um die Perzeption der Rezipierenden geht?

Es fällt schwer die Grenze zwischen dem Respekt gegenüber gesellschaftlichen Außenseitern oder ‚Verlierern‘ und deren Ausbeutung zu ziehen. Ebenso ist es fragwürdig, wann es sich um die Anklage unerträglicher Zustände oder um die Zurschau-stellung von Elend handelt (vgl. Konopka 2012).

Filme & Serien

BULLY (BULLY – DIESE KIDS SCHOCKTEN AMERIKA, USA/F 2001, Larry Clark).

KEN PARK (USA/NL/F 2002, Larry Clark).

KIDS (USA 1995, Larry Clark).

Forschungsliteratur

Brunner, Philipp (2012): „Milieustudie“. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=274> (12.12.2017).

Kaczmarek, Ludger (2012): „Teensploitation“. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6284> (06.12.2017).

Konopka, Hart (2012): „Die Lust am Elend der Anderen“. In: *Hinterland Magazin* Nr. 21. München, S. 20-24.

Sontag, Susan (1978): *Über Fotografie. Essays*. Frankfurt a. M.

Thompson, Kristin (1977): „The Concept of Cinematic Excess“. In: *Cine-Tracts* 1, H. 2, S. 54–63.

Westphal, Sascha (2005): „Teenager, traumlos“. In: *Begleitheft zu Ken Park*. Köln.

Der Giallo als ambivalentes Genre zwischen Gothic-Horror und Slasherfilm

Christoph Bosien

Der Giallo in den 60er- und 70er-Jahren

Der italienische Giallo (dt. ‚gelb‘) hat seinen Namen durch die gelbe Farbe der Buchrücken alter italienischer Kriminalromane bekommen. Diese Romane gab es schon seit 1929, doch erst in den 1960er-Jahren erlangte der Giallo durch Mario Bava einen Bekanntheitsgrad mit den Filmen *LA RAGAZZA CHE SAPEVA TROPPO* (IT 1963) und *SEI DONNE PER L'ASSASSINO* (BLUTIGE SEIDE, IT 1964). Dario Argento verhalf ihm durch *L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO* (DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN HANDSCHUHE, IT 1970) zu internationaler Bekanntheit (vgl. Lowenstein 2016: 127 f.). Zwar waren diese Filme nicht die ersten oder gar die einzigen aus diesem Bereich, aber „SEI DONNE PER L'ASSASSINO (1964) und L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO (1970) gelten als die beiden Formelfilme, die als Initiationsmomente zweier verschiedener Zyklen des Genres Giallo diskursiviert wurden“ (Scheinpflug 2014: 133). Peter Scheinpflug benennt die jeweiligen Formeln, die die Gialli der 60er- und der 70er-Jahre unterscheiden, wie folgt:

Es kann beim Giallo zwischen den Filmen der 60er Jahre unterschieden werden, die sich stärker am *krimi* der Zeit orientieren und in denen die Taten zumeist monetär motiviert sind – daher: Krimi-Formel –, und den Filmen der 70er Jahre, in denen die Morde auf Traumata und auf psychische Störungen zurückgeführt werden, wie es als Narrativ insbesondere Alfred Hitchcocks *PSYCHO* als Muster popularisierte – daher: Psycho-Formel. (Ebd.: 140)

Der Begriff Giallo selbst ist nicht ganz unproblematisch, unterscheidet er sich doch in seiner Definition innerhalb und außerhalb Italiens (vgl. Hutchings 2016: 83 f.). Der Giallo wird außerhalb Italiens als Genre oft mit dem Argument einer übertriebenen Darstellung von Gewalt in der Nähe des Exploitationfilms oder des brutalen Thrillers eingeordnet, da mehr Wert auf die gezeigten Morde gelegt werde als auf die Detektivarbeit. Dies lässt vor allem darauf schließen, dass bei dieser Stereotypen-Bildung Vertreter des Giallo der 70er-Jahre im Fokus stehen, der vor allem durch die Filme Argentos und dessen Status als Meister des italienischen Horrorfilms seinen Bekanntheitsgrad erreichte (vgl. Scheinpflug 2014: 140 ff.).

Die Nähe zum Gothic-Horror

Zwei Subgenres des Horrorfilms steht der Giallo besonders nah: dem Gothic-Horror und dem Slasher. Warum er allerdings nur in deren Nähe anzusiedeln ist, hängt mit der Beschaffenheit des Horror-Genres zusammen. Das zentrale Element des Horrors

ist die Bedrohung der eigenen für normal gehaltenen Realität durch etwas Anormales, was mit ihr nicht vereinbart werden kann. Das ‚Monster‘, von dem die Bedrohung grundsätzlich ausgeht, besitzt also „ein phantastisches Merkmal“ (Pabst 1995: 6f). Dieses phantastische Element fehlt im Giallo.

Nichtsdestotrotz kann er alle anderen stilistischen Elemente enthalten. Als Beispiel für seine Nähe zum Gothic-Horror sei der *Giallo pseudofantastico* genannt, der „ein spezielles Narrativ im Giallo [bezeichnet]: Der Hauptfigur wird darin vorgespielt, dass phantastische Ereignisse stattfänden und Totgegläubte am Leben wären“ (Scheinpflug 2014: 118). Der Film folgt dabei dem Muster des Gothic-Horror, bis er am Ende in der Auflösung das phantastische Element wieder negiert (vgl. ebd.).

Auch im herkömmlichen Giallo sind Elemente des Gothic-Horrors zu finden. Vor allem in Filmen von Mario Bava, der schon zuvor Filme in diesem Bereich gedreht hat. Hier sei wieder *SEI DONNE PER L'ASSASSINO* genannt, der „auf Basis des Krimi-Genres die Horrorkonventionen“ (ebd.: 146) für nachkommende Gialli verstärkt ins Spiel gebracht hat. Zudem wird die Ästhetik des Films durch Elemente des Gothic-Horrors bestimmt, wie etwa das Setting und der Umgang mit Licht und Schatten. Bava legte außerdem großen Wert auf die Farbinszenierung und hob dadurch einzelne Gegenstände im Bildraum hervor (vgl. Stiglegger 2008: 425). Dies geschieht auch in *SEI DONNE PER L'ASSASSINO*, wo durch die Farbe Rot in fast jeder Einstellung bestimmte Dinge hervorgehoben werden.

Auch in Argentos Gialli spielt die Farbgebung eine Rolle, doch treibt er es in einem seiner erfolgreichsten Filme, mit dem er sich kurzzeitig vollständig in den Gothic-Horror begab, auf die Spitze und gibt ihr hier eine essentielle Rolle, indem er das für den Horrorfilm unverzichtbare phantastische Element mit ihr in Verbindung bringt.

Argentos Ausflug in den Gothic-Horror

Mit *SUSPIRIA* (*SUSPIRIA – IN DEN KRALLEN DES BÖSEN*, IT 1977) wagte sich Dario Argento 1977 weg vom Giallo und betrat mit dem ersten Teil seiner ‚Muttertrilogie‘ den okkulten Gothic-Horror. Es folgten 1980 *INFERNO* (*FEUERTANZ – HORROR INFERNAL*, IT) und 2007 *LA TERZA MADRE* (*THE MOTHER OF TEARS*, IT). Die Filme dieser Trilogie handeln jeweils von einer mächtigen Hexe, die anstrebt, die Welt zu beherrschen.

Das Übernatürliche, das vom Hexenbund in der Tanzschule ausgeht, wird von ihm durch den bewussten Einsatz einer Mixtur der Primärfarben Rot, Blau und Gelb nicht nur hervorgehoben, sondern verstärkt, wobei die Farben nicht nur als Effekt dienen, sondern als Verkörperung der Hexen selbst bzw. als Bedrohung durch die Hexen verstanden werden können (Vgl. Gulio 2017: 156). *SUSPIRIA* koppelt also das phantastische Element ausgehend von den Hexen an die Farben und lädt diese somit semiotisch auf.

Indem der Film den Einsatz der Farben auf den Wirkungsbereich der Hexen begrenzt, sprich die Tanzakademie und das Wohngebäude, schafft er zudem eine Abgrenzung von ‚Surrealem‘ und Übernatürlichem und Realem. Bereits in der Anfangssequenz wird dies deutlich, wenn Suzy Benyon am Flughafen in Freiburg ankommt und ein Taxi ruft. Innerhalb des Flughafens besteht eine realistische Farbgebung, doch sobald sie das Gebäude verlässt, wird sie nicht nur von Dunkelheit und stürmischem Regen begrüßt, der ebenso wie die kurze Einstellung auf die elektrische Schiebetür eine dunkle Vorahnung aufkommen lässt, sondern auch von den Farben Rot, Blau und Gelb, die sie bis vor die Tür der Tanzakademie begleiten.

Nachdem Suzy am Abend zuvor abgewiesen wurde und am darauffolgenden Tag abermals vor der Akademie steht, erwartet sie auf der roten Fassade ein Schattenwurf, der Ähnlichkeit mit dem Profil einer Hexe hat (vgl. ebd.).¹ Als sie im Anschluss das Gebäude betritt, wird ersichtlich, dass die Tanzakademie, wie schon durch den Schattenwurf angedeutet, der Sitz des Hexenbundes ist, denn von jetzt an sind die drei Farben immer Teil der Bildgestaltung. Einzig bei Suzys Treffen am Kongressgebäude trifft dies nicht zu, da sie für kurze Zeit den Einflussbereich der Hexen verlassen hat.

Eine weitere Farbe, die in *SUSPIRIA* eine Rolle spielt, ist die Farbe Weiß, die als Gegenstück zu den Primärfarben der Hexen mit Suzy assoziiert werden kann, die sich letztendlich gegen die Hexen zur Wehr setzt und die Oberhexe tötet. Alle Farben (Blau, Rot, Gelb und Weiß) lassen sich in Form der Schwertlilienabbildungen an der Wand im Büro von Madame Blanc wiederfinden, wodurch sie zuletzt auch eine dramaturgische Rolle bekommen, indem Suzy durch das Entschlüsseln der Botschaft vom Filmbeginn die Geheimtür öffnen und das Geheimnis der Tanzakademie lüften kann (vgl. Stiglegger 2004: 239).

Weitere Mittel, die in *SUSPIRIA* das konstante Gefühl der Bedrohung noch erhöhen, sind Architektur und Gestaltung der Innenräume der Akademie. Nicht nur sind die Farben der Hexen beinahe omnipräsent, sondern viele der Räume sind auch so gestaltet, dass Suzy klein und verloren wirkt. Die hohen Decken und Türbögen oder auch die Türklinken auf Augenhöhe der Protagonistin heben das befremdliche Umfeld nur noch weiter hervor (vgl. Giulio 2017: 159).

Der Giallo als Vorreiter vom Slasher

Gialli können sich je nach Regisseur*in und Jahrzehnt in ihrer Struktur unterscheiden, jedoch haben sie gemeinsam, dass die verschiedenen gezeigten Morde effektiv in Szene gesetzt sind und der Mörder oft eine Maske mitsamt schwarzen Lederhandschuhen, Mantel und Hut trägt, um seine Identität zu verschleiern. Zum Opfer fallen

¹ Der Schattenwurf wird von Suzy nicht wahrgenommen, sondern ist innerhalb der Bildgestaltung nur von den Rezipient*innen zu sehen.

ihm Vertreter*innen beider Geschlechter, doch den weiblichen Opfern wird meist mehr Beachtung geschenkt (vgl. Lowenstein 2016: 128).

Vor allem Gialli aus den 70ern mit ihrem stärkeren Fokus auf die gewalttätigen Morde, haben eine starke Ähnlichkeit mit dem jüngeren Genre des Slasherfilms, das gegen Ende des Jahrzehnts mit HALLOWEEN (HALLOWEEN – DIE NACHT DES GRAUENS, USA 1978) seinen prototypischen Vertreter erhalten sollte. Von hier ist es nur ein kleiner Schritt hinüber in das Subgenre des Slashers, denn der Unterschied liegt im Wesentlichen nur noch beim Antagonisten selbst, da sich Thriller und Horrorfilm mitunter ähnlicher Stilmittel bedienen und eine ähnliche narrative Struktur aufweisen. Noch näher scheinen sich beide noch zu kommen, wenn man Pabsts Aussage in Betracht zieht, dass

der Horrorfilm [...] die phantastische Dimension des Monsters auf ein Minimum zu reduzieren [vermag]. Als ein solches Minimum erscheint zunächst jede Form von Wahnsinn oder psychischer Defekte. (Pabst 1995: 8 f.)

Da nach Scheinpflugs Psycho-Formel die Täter in den Gialli der 70er- Jahre ebenso ein Trauma oder eine psychische Störung aufweisen (vgl. Scheinpflug 2014: 140), ist eine Verbindung nicht von der Hand zu weisen und legt den Gedanken nah, dass der Giallo auf die Entstehung des Slashers einen gewissen Einfluss hatte und neben Hitchcocks PSYCHO eine Vorbildfunktion eingenommen haben könnte. Auf der anderen Seite wirft dies allerdings auch das Problem enger Genre-Grenzen auf, die hierbei leicht zu verschwimmen scheinen.

Der Giallo ist ein vielseitiges Genre, dessen Einfluss auf benachbarte Genres, wie den Horrorfilm, bis hin zur Stimulation der Ausbildung von Subgenres, hier gezeigt werden konnte. Allerdings scheint der Genrebegriff hier ohne explizitere Ausdifferenzierung bei der Vielzahl an Überschneidungen zu anderen (Sub)Genres und die große Anzahl an z. T. sehr unterschiedlichen Gialli an seine Grenzen zu stoßen.

Filme & Serien

HALLOWEEN (HALLOWEEN – DIE NACHT DES GRAUENS, USA 1978, John Carpenter).

INFERNO (FEUERTANZ – HORROR INFERNAL, IT 1980, Dario Argento).

PSYCHO (USA 1960, Alfred Hitchcock).

LA RAGAZZA CHE SAPEVA TROPPO (IT 1963, Mario Bava).

SEI DONNE PER L'ASSASSINO (BLUTIGE SEIDE, IT 1964, Mario Bava).

SUSPIRIA (SUSPIRIA – IN DEN KRALLEN DES BÖSEN, IT 1977, Dario Argento).

LA TERZA MADRE (THE MOTHER OF TEARS, IT 2007, Dario Argento).

L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO (DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN HANDSCHUHE, IT 1970, Dario Argento).

Forschungsliteratur

- Cherry, Brigid (2012): „Beyond Suspiria: The Place of European Horror Cinema in the Fan Canon“. In: Patricia Allmer, Emily Brick u. David Huxley (Hg.): *European Nightmares. Horror Cinema in Europe Since 1945*. New York, S. 25–34.
- Giulio L. Giusti (2017): „Expressionist Use of Colour Palette and Set Design in Dario Argento's *Suspiria* (1977)“. In: *Cinergie. il cinema e le alter arti* 4, S. 154-165. <https://cinergie.unibo.it/article/view/7375> (28.02.2018).
- Humphries, Reynold (2001): „Just another fashion victim. Mario Bava's *Sei donne per l'assassino* (Blood and Black Lace, 1964)“. In: *Kinoeye – New perspectives on European film Vol. 1, Issue 7*. <http://www.kinoeye.org/01/07/humphries07.php> (28.02.2018).
- Hutchings, Peter (2016): „Bavaesque: the making of Mario Bava as Italian horror auteur.“ In: Stefano Baschiera u. Russ Hunter (Hg.): *Italien Horror Cinema*. Edinburgh, S. 79–92.
- Lowenstein, Adam (2016): „The giallo/slasher landscape: Ecologia del delitto, Friday the 13th and subtractive spectatorship.“ In: Stefano Baschiera u. Russ Hunter (Hg.): *Italien Horror Cinema*. Edinburgh, S. 127–144.
- Needham, Gary (2008): „Playing with genre: An introduction to Italien giallo“. In: Ernest Mathijs u. Xavier Mendik (Hg.): *The Cult Film Reader*. Berkshire/New York, S. 294–300.
- Pabst, Eckhard (1995): „Das Monster als die genrekonstituierende Größe im Horrorfilm“. In: *Enzyklopädie des phantastischen Films*. <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/19867> (28.02.2018)
- Powell, Anna (2012): „A Touch of Terror: Dario Argento and Deleuze's Cinematic Sensorium“. In: Patricia Allmer, Emily Brick u. David Huxley (Hg.): *European Nightmares. Horror Cinema in Europe Since 1945*. New York, S.167–180.
- Scheinpflug, Peter (2014): *Formelkino. Medienwissenschaftliche Perspektiven auf die Genre-Theorie und den Giallo*. Bielefeld.
- Schulte-Sasse, Linda (2002): „The ‘mother’ of all horror movies. Dario Argento's *Suspiria* (1977)“. In: *Kinoeye – New perspectives on European film Vol. 2, Issue 11*. <http://www.kinoeye.org/02/11/schultesasse11.php> (28.02.2018)
- Stiglegger, Marcus (2008): „In den Farben der Nacht. Mario Bavas Stil zwischen Gothic-Horror und Giallo-Thriller“. In: Thomas Koebner u. Irmbert Schenk (Hg.): *Das goldene Zeitalter des italienischen Films. Die 1960er Jahre*. München, S. 412–426.
- Stiglegger, Marcus (2004): „*Suspiria*“. In: Ursula Vossen (Hg.): *Filmgenres: Horrorfilm*. Stuttgart 2004, S. 237–240.

DER BUCKLIGE VON SOHO: (K)Ein Fall für das Grindhouse?

Elena Katharina Göbel, Sina Weiß

Genrekonstitutives Spiel mit Grenzüberschreitungen

„[E]in Dutzend Leichen, knallbunte Kulissen“, „Grusel-/Gewalteinlagen“ und „Frauen satt“ (Kramp 2004: 66–68). Äußerungen wie diese dienten zur Beschreibung des Films *DER BUCKLIGE VON SOHO* (BRD 1966, Alfred Vohrer), der dem Genre des deutschen Kriminalfilms zugeschrieben wird. Doch die Beschreibungen weisen bereits auf eine abweichende Ausgestaltung des Genres hin, welche vom Publikum durchaus kontrovers aufgenommen wurde. Betrachtet man darüber hinaus die Plakate, mit denen *DER BUCKLIGE VON SOHO* beworben wurde, lässt sich eine Nähe zum Exploitationfilm erkennen, die bewusst erzeugt wurde. Vor diesem Hintergrund wird gefragt, inwiefern sich der Film (genre-)typischer Elemente bedient, sich eventuell gar als Exploitationfilm deklarieren lässt, und in welchen Aspekten er vom Exploitation-Genre zu unterschieden ist.

DER BUCKLIGE VON SOHO erschien 1966 als 26. Film der Edgar-Wallace-Filmreihe und erster Farbfilm der Reihe. Unter der Regie von Alfred Vohrer und der Produktion von Constantin- und Rialto-Film basierte er nicht, wie die meisten Filme der Reihe, auf einem der Kriminalromane von Wallace, sondern entstand ohne eine entsprechende Vorlage. Wallace-Elementen im Sinne des Wallace-Labels, um den Wiedererkennungswert bei den Rezipient*innen zu wahren. So entsprach bereits der Filmtitel dem bisherigen Schema, da er einen expliziten Hinweis auf den Haupttäter und auf den Handlungs- bzw. Herkunftsort liefert (vgl. *DER FÄLSCHER VON LONDON*, BRD 1961, Harald Reinl). Im Vorspann von *DER BUCKLIGE VON SOHO* werden durch die Begrüßungsformel „Hallo, hier spricht Edgar Wallace“ (0:00:55) bei den Zuschauenden eindeutige Assoziationen geweckt. Die Aussage fungiert als Versprechen, an die Filme der Erfolgsreihe anzuknüpfen. Auch auf Handlungs- und Figurenebene werden Topoi der Wallace-Reihe bedient: Die Handlung zentriert sich um einen visuell entstellten Haupttäter – hier den buckligen Würger. Der Plot entwickelt eine Erzählung um die für Wallace typischen Themen Erbschleicherei und Mädchenhandel. Die meisten der Schauspieler*innen besetzten bereits in vorangegangenen Filmen ähnliche Rollen, wie z. B. Günther Stoll (als Inspektor Hopkins), Siegfried Schürenberg (als Sir John) u.a.m.

All diese Elemente, bei denen die Serialität der Reihe genutzt wurde, um durch Wiederholung äquivalenter Motivaktualisierungen Topoi auszubilden (vgl. Lück 2015: 299), wurden synthetisch ins Genre des Kriminalfilms integriert. Der Kriminalfilm handelt stets von der Überschreitung gesellschaftlich gegebener Normen und der Verfolgung bzw. Ahndung des Gesetzesbruchs (vgl. Hickethier 2005: 11).

Weil das Genre von Grenzsituationen der Menschen handelt, greift es immer wieder gestalterische Formen am Rande des Konventionellen auf, mit denen sich diese existentiellen Grenzüberschreitungen filmisch formulieren. (Ebd.: 37)

Zwar können in jedem Filmgenre topografische wie semantische Grenzen überschritten werden, doch der Kriminalfilm verhandelt hauptsächlich Grenzen auf Ebene gesellschaftlicher Norm- und Moralvorstellungen, wobei die Grenzen der filmischen Diegese auch für die Wirklichkeitserfahrung der Rezipient*innen relevante Grenzen bedeuten. In DER BUCKLIGE VON SOHO finden sich unkonventionelle bis umstrittene Aspekte bspw. in Hinblick auf die zahlreichen, hübschen, leicht bekleideten Frauen in den Mädchenpensionaten, wobei bereits das Zeigen von Bordellszenen zur Zeit der Erstausrahlung einen Tabubruch darstellte.

Der Kamera wird im Kriminalfilm außerdem eine wichtige Aufgabe zuteil. Sie lenkt den Blick der Zuschauenden auf ausgewählte Details im Krimi, in welchem ziel führend der Frage *Whodunit?* nachgegangen wird (vgl. ebd.: 31). In Bezug auf die Produktionsästhetik wird in DER BUCKLIGE VON SOHO im Vergleich zu SEI DONNE PER L'ASSASSINO (BLUTIGE SEIDE, IT 1964), einem Kriminalfilm aus dem Jahre 1964, größeren Wert auf filmsemiotische Elemente und Schauspielleistung gelegt. Während die Handlung von DER BUCKLIGE VON SOHO als zu verworren beschrieben werden kann, fällt BLUTIGE SEIDE durch einen simplen Plot, laienhafte Schauspielleistungen in Kombination mit oberflächlichen Dialogen auf.

Versuch der Revitalisierung, Persiflage oder Ausbeutung tabuisierter Themen im Stile des Exploitationfilms?

Durch die Titelgebung, das Insert und den auditiven Zusatz zu Beginn von DER BUCKLIGE VON SOHO wird die Rezeptionshaltung bereits dahingehend beeinflusst, dass die Zuschauer*innen aufgrund ihres Vorwissens die symptomatischen Inhalte, Motive oder Erzähltechniken der Edgar Wallace-Romane bzw. -Verfilmungen antizipieren. Während Alfred Vohrer u. a. auch ein sehr gängiges Narrativ liefert, differiert der Film auf Ebene der *histoire* insofern von seinen Vorgängern, als dass die Anzahl der Morde höher ist und dass zusammenhängend mit dem Aufgreifen des tabuisierten Themas Prostitution die Zurschaustellung weiblicher Nacktheit in dem Film verhältnismäßig hoch ist. Im *Lexikon des internationalen Films* wird er dementsprechend als ein mit „Grusel- und Sexeinlagen aufbereiteter Krimi, sehr frei nach Edgar Wallace“ beschrieben, das *prisma* spricht gar von einer „Krimi-Kolportage“.

Auf Ebene des *discours* lässt sich analog feststellen, dass DER BUCKLIGE VON SOHO zwar mit dem Vorenthalten von Informationen und einer überraschenden Auflösung des Falls als *final twist* charakteristische Erzähltechniken des Kriminalfilms nutzt, die Narration durch die zusätzlich hohe Anzahl der Verdächtigen, die teils miteinander, teils gegeneinander arbeiten, jedoch komplexer gestaltet ist als die meisten seiner Vorläufer. Obschon der Großteil der Handlung im Film kausal motiviert erscheint,

könnte das Ende der Eingangsszene, bei dem konstant näher an den Mund des weiblichen Opfers gezoomt wird und der Vorspann einsetzt hingegen mit Kristin Thompson als ‚filmischer Exzess‘ deklariert werden. Die Aufmerksamkeit der Rezipient*innen wird dadurch auf die Form des Films gelenkt (vgl. Thompson 1977: 55). Während dieses Phänomen in DER BUCKLIGE VON SOHO nur punktuell zu finden ist, lassen sich in einigen Exploitationfilmen längere solcher Episoden herausstellen

Fraglich ist, ob durch diese Abweichungen von den vorausgegangenen Edgar-Wallace-Filmen primär eine Revitalisierung des Genres bezweckt wurde, da dieses bis dato durch die vielfache Wiederholung bereits abgegriffen war, ob die Überspitzung der zugrundeliegenden Formen im Sinne einer Persiflage zu verstehen ist oder, ob die Themen Tod, Prostitution und Nacktheit hier im Stile des Exploitationfilms aus einem kommerziellem Interesse heraus ‚ausgebeutet‘ werden sollten.¹

Eine adäquate Lesart für den Film könnte auch der Literaturwissenschaftler Leslie A. Fiedler liefern, welcher innerhalb der Kunst und Literatur das folgende post-moderne Phänomen beschreibt:

There is no doubt in the minds of most writers whom the young especially prize at the moment that their essential task is to destroy just such distinctions [between high and low art] and discriminations once and for all – by parody or exaggeration or grotesque emulation of the classic past, as well as by the adaptation and camping of pop forms. (Fiedler 1972: 255)

Gleichzeitig würde durch eine solche Position, welche sich gegen die Differenzierung zwischen *low art* und *high art* sperrt, die Frage danach, ob der Film eher zum Exploitationfilm ins *grindhouse* zu verorten wäre, auf gewisse Weise obsolet.

Zwischen Subversion und Perpetuierung stereotyper Geschlechterkonzepte und des *male gaze*

Männer in den Rollen des Ermittlers, des (Scotland Yard-)Chefs, des Arztes und des Rechtsanwalts – Frauen in den Rollen der Ehefrau, der Sekretärin und des Opfers. Angelehnt an die Edgar-Wallace-Romane finden sich in DER BUCKLIGE VON SOHO nahezu durchgehend geschlechtsstereotype Rollenmuster wieder. Während die Handlungsträger im Film zumeist männliche Figuren sind (hier wäre vor allem der Ermittler Inspektor Hopkins zu nennen), sind die weiblichen Figuren entweder Opfer, die in der Regel auf die Hilfe von Männern angewiesen sind, oder Gehilfinnen bei der Realisierung der von Männern geplanten Straftat. Versuche des eigenmächtigen Handelns wie bei den Ausbruchversuchen aus dem Heim oder im Falle der Sekretärin Emily scheitern. Die vielleicht einzige Frauenfigur, die den Zuschauenden in einer

¹ Laut Eric Schaefer zeichnet klassische Exploitationfilme u.a. die Verhandlung solcher und ähnlicher ‚verbotener‘ Themen sowie die billige Produktionsweise aus (vgl. Schaefer 1999: 4).

nicht-stereotypen Rolle begegnet – Sergeant Morgan – disqualifiziert sich für ebendiese mit ihrem zweiten und letzten Gesprächsbeitrag selbst („Hier ist ein süßer, kleiner Mord passiert“ [1:03:08]). Ist das Verhalten an dieser Stelle vielleicht schon derart überzeichnet, dass es das Klischee nicht mehr bedient, sondern es der Lächerlichkeit preisgibt?

Eine Abweichung von dem eher traditionell gehaltenen Figureninventar bildet außerdem die Oberin aufgrund ihrer (vermeintlichen) Homosexualität. Während es zwar als progressiv angesehen werden könnte, dass Homosexuelle in DER BUCKLIGE VON SOHO somit filmisch repräsentiert werden, wird die Figur der Oberin durch Äußerungen wie: „Welche Neigung wollen Sie mit ihrer Brutalität verdrängen?“ (0:14:14) eindeutig abgewertet und als ‚abnorm‘ isoliert. Damit steht sie nämlich im Kontrast zu den übrigen Frauenfiguren des Films, die in der Figurenrede durchgehend als sehr attraktiv betitelt, und zu den Mädchen des Pensionats, die als „gefallene Engel“ (0:31:44) bezeichnet werden. Zudem scheint die Homosexualität der Oberin eine Legitimation für Szenen zu sein, in denen junge, leicht bekleidete Frauen sexuell objektiviert werden (0:14:14–0:14:28). Während vermutet werden könnte, dass hierdurch die Etablierung eines *female gaze* (auf den weiblichen Körper) intendiert werden könnte, spricht die filmische Umsetzung dagegen, da zum Beispiel keine POV-Shots genutzt werden. Die (sexuelle) Objektivierung der jüngeren Frauen zeigt sich auch in dem Verhalten des Scotland Yard-Chefs Sir John. Allerdings scheint sein Verhalten durch die extreme Überspitzung im Film eher als Element der Komik zu dienen, das durch Wiederholung quasi zum *running gag* wird.² Trotzdem ist dieser Spaß vor dem Hintergrund der übrigen Filmhandlung nicht als humoristische Distanzierung vom *male gaze* zu sehen, denn zu diesem wird keine Alternative angeboten.

Es bleibt zu konstatieren, dass der Film der (männlichen) Lust am Schauen und der (weiblichen) Zurschaustellung einen Raum bietet. Die weibliche Schönheit wird sowohl in DER BUCKLIGE VON SOHO als auch in BLUTIGE SEIDE kontinuierlich thematisiert. In beiden Filmen wird dem Publikum ein Cast präsentiert, das aus vielen jungen Frauen besteht, die nicht selten leicht bekleidet zu sehen sind, sowie Settings (ein Mädchenpensionat und eine Modelagentur), welche dies legitimieren. Auffällig ist, dass die semantische Eigenschaft ‚weibliche Schönheit‘ an die Seme ‚Gefahr‘ bzw. ‚Bedrohung‘ gekoppelt wird, sodass ein gemeinsamer semantischer Raum etabliert wird. In DER BUCKLIGE VON SOHO geschieht dies beispielsweise dadurch, dass über die Mädchen des Heims, welche auch bis auf einzelne Ausnahmen vorbestraft sind, ausgesagt wird, der Teufel habe ausgerechnet die weniger Frommen unter ihnen „besonders anziehend und wohlgestaltet gemacht“ (0:17:33–0:17:39). Auch werden die attraktivsten Frauen z. T. gezwungen, im Bordell Mekka zu arbeiten, was für viele

² Etwa Kommentare wie „Oh, wie schade“, auf die Äußerung der Oberin, dass die Mädchen bereits vor 20 Minuten geduscht hätten (DER BUCKLIGE VON SOHO: 0:32:22–0:32:31).

tödlich endet. In *BLUTIGE SEIDE* wird hingegen vermutet, dass die weibliche Schönheit den Mörder bei seiner Tat antrieb.

Insofern perpetuieren die Filme stereotype Geschlechterkonzepte, obschon im Falle von *DER BUCKLIGE VON SOHO* auch Elemente zu finden sind, die als subversiv angesehen werden können. Die häufige Nutzung des Stilelements der Übertreibung legt hier eine Deutung als Persiflage nahe.

Filme & Serien

DER BUCKLIGE VON SOHO (BRD 1966, Alfred Vohrer).

DER FÄLSCHER VON LONDON (BRD 1961, Harald Reinl).

NIGHT OF THE LIVING DEAD (DIE NACHT DER LEBENDEN TOTEN, USA 1968, George A. Romero).

SEI DONNE PER L'ASSASSINO (BLUTIGE SEIDE, I/F/BRD 1964, Mario Bava).

Forschungsliteratur

Blödorn, Andreas (2007): „Stilbildung und visuelle Kodierung im Film. Am Beispiel der deutschen Edgar Wallace-Filme der 1960er Jahre und ihrer Parodie in *DER WIXXER*“. In: *KODIKAS/Code. Ars Semeiotica* 30, H. 1–2: Themenheft *Erzählstile in Literatur und Film*, hrsg. v. Jan-Oliver Decker, S. 137–152.

Carter, David Ray (2010): „It's Only a Movie? Reality as Transgression in Exploitation Cinema“. In: *From the Arthouse to the Grindhouse*. Lanham, Md., S. 297–315.

Fiedler, Leslie A. (1969): „Cross the Border – Close the Gap“. In: *Playboy* (Dez. 1969), S. 151, 230, 252–254, 256–258.

Hickethier, Knut (2005): *Filmgenres*. Stuttgart.

Kramp, Joachim u. Jürgen Wehnert (2004): *Das Edgar Wallace Lexikon. Leben, Werk, Filme*. Berlin.

Lexikon des internationalen Films: *Der Bucklige von Soho*.
<https://www.filmdienst.de/film/details/26890/der-bucklige-von-soho>
(25.05.2023).

Lück, Michael (2015): „Exorzismus der inneren Stimme. Mediengeschichtliches zur Edgar-Wallace-Kinoreihe der 60er Jahre“. In: Thomas Morsch (Hg.): *Genre und Serie*. Paderborn, S. 293–315.

Schaefer, Eric (1999): „*Bold! Daring! Shocking! True!*“ *A History of Exploitation Films, 1919–1959*. Durham, NC.

Thompson, Kristin (1977): „The Concept of Cinematic Excess“. In: *Cine-Tracts* 1, H. 2, S. 54–63.

N. N. (o. J.): „Kriminalfilm. Der Bucklige von Soho“, *prisma.de*.
<https://www.prisma.de/filme/Der-Bucklige-von-Soho,230574> (15.01.2018).

THE TOXIC AVENGER – Exzess und Genreflexivität als Strukturprinzip

Patrick Zemke

Einleitung: Problem und Erkenntnisinteresse

Wie lässt sich ein wissenschaftlicher Zugang zu einem Film wie *THE TOXIC AVENGER* (USA 1984) finden? Schon die Einordnung von Kaufmans Film in ein klassisches Genre stellt den*die Filmwissenschaftler*in vor nicht zu unterschätzende Schwierigkeiten. Der Drehbuchautor und selbsternannte ‚Krypto-Zoologe‘, Bruce G. Hallenbeck versteht den 1984 erstmals und 1986 wiederveröffentlichten Filmstreifen aus dem New Yorker Independent-Studio Troma (vgl. Meyers 2011) in seiner Abhandlung *Comedy-horror Films* als Horror-Komödie und bezeichnet ihn zudem als vielversprechenden Kandidaten für den Titel „most tasteless movie ever made“ (Hallenbeck 2009: 145). Des Weiteren unterstellt er dem Film das Fehlen eines „true sense of irony“ (ebd.), die dominierende Botschaft des Films erschöpfe sich für ihn darin, dem Bösen mit dem zweifachen Maß an Grausamkeit und Brutalität begegnen zu müssen. Doch weist er ebenfalls auf die Kapitulation der klassischen Filmkritik und ihrer Kategorien vor *THE TOXIC AVENGER* (im Folgenden: TTA) hin:

It's impossible to critique a film like *The Toxic Avenger* in the ordinary way. It is disgusting, sick, vile, poorly acted and sloppily produced. The fact is, that is exactly what the filmmakers intended it to be. So in that respect, it's a great success (ebd.: 146).

Hallenbecks Einschätzung benennt auf plakative Weise jene Hürden, die auch den wissenschaftlichen Umgang mit dem Film erschweren. Diesen Problemen, die sich aus der exzessiven Darstellung von Gewalt und der Übercodierung des filmischen Textes ergeben, gilt es, primär auf einer genretheoretischen Betrachtungsebene zu begegnen. Um ein kompletteres Bild zu liefern, sollen im Folgenden aber auch kulturhistorische Erkenntnisse zum klassischen Exploitation-Kino in die Überlegung einfließen. Ziel ist es, Ansatz- und Anreizpunkte für tiefergehende Untersuchungen des Filmtextes zu präsentieren. In Bezug auf das leitende Erkenntnisinteresse wird unterstellt, dass sich die in TTA zu findenden Bedeutungsebenen nicht allein in ihrer Fragmentarität und dem Status des Films als idiosynkratischem ‚Trash‘ erschöpfen. Bei TTA handelt es sich m. E. nach vielmehr um einen Filmtext, der sich durch einen hohen Grad an Hybridität, Selbstreflexivität und die Verwendung intertextueller und intermedialer Verweise auszeichnet, die Kaufmans Film in die ästhetische Nähe von

Kristin Thompsons Konzept des *cinematic excess* (Thompson 1977)¹ rückt und selbigen darüber hinaus als postmodernen Vertreter des klassischen Exploitation-Kinos zu erfassen hilft.

Bis zum Platzen klassischer Genrekonvention – und darüber hinaus. Genre- und Medienreflexivität in THE TOXIC AVENGER

Nehmen wir aus heuristischen Gründen zunächst an, dass es sich bei TTA wie von Hallenbeck vorgeschlagen um eine Horror-Komödie handelt. Den am Ende der Neunziger bereits seit zwei Dekaden andauernden Boom dieses Filmgenres vor Augen, versucht Noël Carroll für die klassischen Genres der Komödie und des Horrors eine Liste notwendiger Merkmale zu entwickeln, um so eine Schnittmenge beider Genre-Definitionen zu erhalten, aus der sich, so Carrolls Vermutung, das konstitutive Merkmal für das Genre der Horror-Komödie ergeben sollte. Carrolls Erkenntnisinteresse lässt sich in der Frage zusammenfassen, wie sich zwei intuitiv so verschiedene und auf entgegengesetzten Emotionalisierungsstrategien beruhende Genres zu einem Hybriden zusammenfassen lassen, dessen Vertreter ein Mainstream-Publikum ansprechen können. Als notwendige Bedingung für den Horror-Film sieht Carroll das Vorhandensein eines Monsters (oder Killers mit übernatürlichen Zügen), dessen Auftreten im Rahmen einer Fiktion die (zumeist wissenschaftlichen und moralischen) Normen der Diegese herausfordert, überschreitet oder (temporär) auflöst (vgl. Carroll 1999: 145–154).

Dieses für Carroll konstitutive Merkmal des Horror-Genres lässt sich leicht auf Ebene der *histoire* von TTA identifizieren, schließlich fokussiert die Geschichte die Außenseiterfigur Melvin Junko, der im Fitnessstudio des fiktiven Ortes Tromaville, „der Giftmüll-Hauptstadt der USA“, als Reinigungskraft arbeitet, eines Tages durch einen Unfall in ein Fass mit atomarem Giftmüll fällt und anschließend genetisch zu einer Kreatur mit übernatürlichen Kräften mutiert. Aber auch auf *discours*-Ebene weist der Film allerlei Einstellungen und Szenen auf, die an den klassischen Horrorfilm der 1930er- bis 1950er-Jahre erinnern; so z. B. wenn Toxie den Drogendealer im Fitnessstudio, dem „Tromaville Health Club“, zur Strecke bringt und wir aus einem

¹ Thompsons neo-formalistische Definition versteht den filmischen Exzess mit Rückgriff auf Roland Barthes und Steven Heath als vom „filmic system“ selbst aufgebautes „counternarrative“. Gemeint sind damit Einstellungen oder Szenen, die nicht dem Fortgang der Handlung oder dem Aufbau der Diegese zu dienen scheinen, sondern die Materialität der gezeigten Elemente betonen: „[E]xcess arises from the conflict between the materiality of a film and the unifying structures within it.“ Damit weist der Begriff durch seine Betonung „of the material aspects of the film“ zwar eine formale Nähe zum Konzept des ‚filmischen Stils‘ auf, doch für Thompson unterscheiden sich beide Begriffe in einem entscheidenden Punkt: „Style is the use of repeated techniques which become *characteristic* of the work“. Während unter dem Stil eines Films also ein spezifisches Muster zu verstehen ist, formt der filmische Exzess „no specific patterns which we could say are characteristic of the work“ (ebd.: 55, Herv. i. O.).

POV-Shot heraus sehen, wie die anwesenden Gäste kreischend vor dem mopschwingenden Ungeheuer fliehen; oder wenn es zur, für den Slasher-Film der 1970er typischen, Verfolgung des *final girl* (Kendrick 2014: 317) Julie durch Toxie im Keller des Fitnessstudios kommt. Zudem wird die *discours*-Ebene des Films durch die exzessive Nutzung von – für die Ästhetik des Horrorfilms der 80er-Jahre typischen – *Gore*-Elementen beherrscht, also der Zurschaustellung blutrünstiger Gewalt.

In Bezug auf das Genre der Komödie identifiziert Carroll mit Einschränkungen die Inkongruenz-Theorie als das Modell mit dem höchsten Erklärungspotenzial. Diese basiert auf der Annahme, dass der Effekt des Komischen im Wesentlichen auf einem Kategorienfehler beruht, also die im *set-up* eines Witzes/einer Situation oder erzählten Geschichte geschürten Erwartungen nicht von der Pointe eingelöst werden und der unerwartete Ausgang stattdessen die Relation zu einer anderen kognitiven Kategorie eröffnet. Mit Bezug auf die klassische Horror-Komödie *ABBOT AND COSTELLO MEET FRANKENSTEIN* (USA 1948) will Carroll deutlich machen, was passiert, wenn ein Monster wie Frankenstein durch den Erzähler seiner Furchtsamkeit beraubt wird: Sie werden zu (häufig sehr langsam) laufenden Kategorienfehlern, die zwar immer noch Normgrenzen verletzen, aber dabei harmlos wirken, da die „fictional environment“ von der Erzählinstanz als „safe“ (Carroll 1999: 157) markiert wird. In der Überschreitung von kognitiven Kategoriegrenzen sieht Carroll dann auch das Überschneidungsmerkmal zwischen Horror und Komödie identifiziert: „Horror equals categorical transgression or jamming plus fear; incongruity humor equals, in part, categorical transgression or jamming minus fear“ (ebd.).

Auch in TTA lassen sich auf beiden Ebenen filmischen Narration Elemente benennen, die dem von Carroll beschriebenen transgressiven Charakter der Horror-Komödie entsprechen: So z. B. in der Metamorphose-Sequenz, in der aus Melvin hinter der verschlossenen Badezimmertür das Monster Toxie wird.² Hier entsteht die Komik der Szene aus einem Spiel zwischen den Erzählebenen, welche dem Zuschauenden visuell mehr Informationen preisgibt als der Figur von Melvins Mutter. Ein Kategorienfehler, wegen dem Melvins Mutter die verstörenden Geräusche hinter der Badezimmertür als Melvins Eintritt in die Pubertät interpretiert.³

Doch diese generische Einordnung TTAs erscheint nur bei einer oberflächlichen Betrachtung des Filmtextes zufriedenstellend. Neben den offensichtlichen intertextuellen Referenzen zum Horror-Genre, v. a. dem filmischen Frankenstein-Narrativ

² Es sollte an dieser Stelle darauf verwiesen werden, dass das von Mitch Cohen verkörperte Monster erst nachträglich „Toxic Avenger“ bzw. „Toxie“ getauft wurde, darauf verweist eine Einstellung im Film, in der Kinder T-Shirts mit der Aufschrift „I love the monster hero“ tragen. Der Film sollte erst unter dem Titel *The Health Club Horror* veröffentlicht werden.

³ „Mein süßer kleiner Melvin – jetzt ist er wohl doch noch in die Pubertät gekommen“ (0:21:21).

(1910, 1931), lassen sich in der Tiefenstruktur des Textes paradigmatische Korrelationen aufzeigen, anhand derer sich TTA auch als Superhelden-Film, oder präziser formuliert, als Superhelden-Persiflage bzw. -Parodie lesen lässt. Insbesondere die Ausgangssituation der Handlung, in der eine Außenseiterfigur durch Kontamination mit einer gefährlichen, unerforschten Substanz (oder Technik) zum Superhelden wird. Seine vorhergegangene Rolle als *misfit* bewahrt den Helden nun üblicherweise davor, seine neu erlangte Macht für egoistische Zwecke oder gar das Böse zu nutzen – er wird stattdessen der Beschützer der Schwachen und Unterdrückten. Diese Anleihen bei Serien und Filmen des Superhelden-Genres wirken sich bis auf die Spezialeffekte auf *discours*-Ebene aus. Die Maske Toxies erinnert stark an die vier mutierten Ninja-Kröten aus Kevin Eastmens und Peter Lairds Comic *Teenage Mutant Ninja Turtles* (Comic ab 1984, Zeichentrickserie: USA 1987–1996), aber auch an die durch Lou Ferrigno verkörperte Version des Hulk aus der 70er-Jahre TV-Serie *THE INCREDIBLE HULK* (USA 1978–1982).

Der Film eröffnet noch eine ganze Reihe weiterer solcher Referenzen zu stilbildenden Vertretern des Horror- und Superhelden-Genres, der Komödie sowie zeitgenössischen Kung-Fu- und Karate-Filmen, aber auch dem Liebesdrama und Volksmärchen à la *Die Schöne und das Biest* (1740, 1756). Diese Übercodierung im Sinne einer exzessiven Referenzialität zur Populärkultur lässt TTA somit auch als Vertreter eines postmodernen „Kinos der Oberflächen“ erscheinen, dass sich Jan Distelmeyer zufolge im Vergleich zum narrativen Hollywood-Kino bis zum Ende des Production Codes über „neue ästhetische Verfahren mit Bild und Ton“ konstituiert und einen „selbstbewusstes Umgehen mit der Oberflächlichkeit des Films“ pflegt, sich aber auch durch „eine Art offensichtliches Kooperationsverhältnis zwischen dem Kino und seinem Publikum“ im Kinosaal charakterisieren lässt, das ab den 1970er- und 80er-Jahren zunehmend aus medienerfahrenen Expert*innen besteht und mit Henry Jenkins Konzept der *media savvy audience* beschrieben werden kann (vgl. Distelmeyer 2006: 192–193, Herv. v. J.D.).⁴

Dieser kurze Abriss von intertextuellen und intermedialen Referenzen soll genügen, um zu verdeutlichen, dass es sich bei *THE TOXIC AVENGER* um einen übercodierten Genremix handelt. Auf theoretischer Ebene verdeutlicht der Film aber auch das Problem essentialistisch gedachter Genre-Konzepte, wie sie Carrol verfolgt. Kuhn et al. weisen zudem darauf hin, dass es sich bei Genre-Hybridität um ein konstitutives Merkmal von Filmen handelt (Kuhn u. a. 2013: 30). Die neuere Genre-For-

⁴ Dessen Sehgewohnheiten zudem nicht mehr länger nur durch Film und Fernsehen habitualisiert scheinen, sondern ebenso durch Video- und Computerspiele. Womit das *media savvy audience* der 80er bereits durch die „Bilderfahrung der neuen Medien“ beeinflusst scheint und die „Leinwand“ sozusagen zusehends zum „Monitor“ permutiert, „zur flachen Oberfläche, auf der dank digitaler Kodierung oder Video-Überblendung eine beliebige Anzahl von Elementen gleichzeitig abgerufen werden kann“ (Elsaesser 1998: 98).

schung geht laut Kuhn et al. nicht länger von einheitlichen, hinreichenden Definitionen aus, sondern betont den stets hybriden, intertextuellen und intermedialen Charakter von Genres.⁵ Hybridität erscheint somit als integraler Bestandteil bei der Entstehung neuer Genres – ein Punkt, der mit Blick auf das Phänomen des Exploitation-Kinos wichtig erscheint, aber auch die Abgrenzung zwischen Genrehybriden, -mischen und -Parodien erschwert. Des Weiteren unterscheiden Kuhn et al. die einem Genrekonzept stets inhärente Hybridität im Sinne einer ständigen Fortschreibung der generischen Konventionen, und damit einhergehender rhetorischer Strategien einer selbstreflexiven Hybridität, die in Form expliziter Hinweise auf die generischen Konventionen und den spielerischen Umgang damit verweist (vgl. Kuhn u. a. 2013: 30 f.; vgl. auch Hettich 2014: 52–54). Je nach Kontext wird hier auf TTA als Parodie bzw. Genremix referiert werden.

Exkurs: Das historische Phänomen des Exploitation-Kino bis 1959 und darüber hinaus

In seiner geschichtswissenschaftlichen Monographie zum *classic exploitation cinema* zwischen 1919 und 1959 weist Eric Schaefer auf eine in seinen Augen zentrale zeitliche Begrenzung des Phänomens hin, das er grob mit der Entwicklung des klassischen Hollywood-Kinos bis zum Ende des selbstaufgelegten Production Codes (1930–1967) parallelisiert. Er definiert das Phänomen wie folgt:

The term exploitation film is derived from the practice of exploitation, advertising or promotional techniques that went over and above typical posters, trailers, and newspaper ads. [...] A kind of carnivalesque ballyhoo became integral to their success. (Schaefer 1999: 4)

Für den von Schaefer eingegrenzten Zeitraum scheint es zudem entscheidend, dass wir es mit einer hohen Zahl von Amateuren zu tun haben, die auf den Markt drängen. Hier lässt sich eine erste produktionsstrukturelle Ähnlichkeit für die Phase des späteren Exploitation-Kinos aufzeigen: Begünstigt durch die Verbreitung von Camcordern, zeitigten die frühen 80er einen Boom von Amateurfilmen, die vor allem dem Slasher-Genre zuzuordnen seien. James Kendrick begründet dies mit der einfachen narrativen Formel von Slasher-Filmen, die leicht zu kopieren war.

Um die Anziehungskraft ihrer Filme zu steigern, griffen die Filmemacher des klassischen Exploitation-Kinos skandalträchtige Themen auf. In Ermangelung von Stars und innovativen Geschichten brauchte es aber zudem das filmisch inszenierte Spektakel, um das Publikum in die Kinos zu locken. Schaefer verweist in diesem Kontext auf Tom Gunning und sein Konzept des *cinema of attractions*, das daran erinnern soll, dass die Kinokunst ihren historischen Ursprung auf Jahrmärkten um 1900 hat:

⁵ Zur arbiträr-quantitativen Einteilung in klassische und nicht-klassische Genres s. Kuhn u. a. 2013: 24–26.

Rather than being an involvement with narrative action or empathy with character psychology, the cinema of attractions solicits a highly conscious awareness of the film image engaging the viewer's curiosity. The spectator does not get lost in a fictional world and its drama, but remains aware of the act of looking, the excitement of curiosity and its fulfillment. Through a variety of formal means, the images of the cinema of attractions rush forward to meet their viewers (Tom Gunning 1989: 36, zitiert nach Schaefer 1999: 77).

Schaefer kommt mit Gunning zu dem Schluss, dass das *cinema of attraction* in der Folge nicht einfach verschwindet, als um 1906 der narrative Filme immer dominanter wird, stattdessen gehe es in den Untergrund und seine Produktionspraktiken und auf Spektakel gerichtet Ästhetik finden dort bspw. im klassischen Exploitation-Film einen neuen kulturellen Ort: „Fiction and nonfiction merged in the classical exploitation film, and spectacle served as their organizing and unifying principle“ (Schaefer 1999: 79). Das Narrativ diente den Machern von Exploitation-Filmen also nur als Vehikel für ein filmisch inszeniertes Spektakel. Schaefer sieht hier Verbindungen zu den frühen Filmen George Méliès', der die *story* eines Films lediglich als eine Art Paratext für eine Folge visueller Effekte begriff:

As a result, the forbidden sights stood out in relief from the shambling wreck of the diegesis. Whereas the classical Hollywood film invited the viewer to move into a voyeuristic relation with the represented events through its creation of a seamless world signaled by the shift of the narration from a self-conscious to an unself-conscious mode, the exploitation film was essentially an exhibitionistic form that encouraged a different type of engagement on the part of the viewer. Classical exploitation consistently reminded the viewer that he or she was watching a film, either through the display of spectacle or because of the crumbling continuity (ebd.: 80).

Gehen wir davon aus, dass diese im klassischen Exploitation-Kino rehabilitierten filmischen Strategien des *cinemas of attractions* aber noch länger erhalten bleiben als bis 1959, liegt es nahe, das Aufkommen des *Gore*-Horror ab den 1960er-Jahren als natürlichen Nachfolger des frühen Exploitation-Kinos zu fassen. In seiner Abhandlung zum Slasher- und Splatter-Horror der 80er-Jahre geht James Kendrick auf die Entstehung einer bestimmten Ästhetik ein und interpretiert sie als „postmodern turn“ innerhalb des Horror-Genres. Spätestens Anfang der 80er-Jahre scheinen sogenannte *splatter movies* immer deutlicher die Zukunft des Horror-Genres zu bilden. Es handelte sich dabei um Filme, die nicht mehr zwangsläufig darauf abzielten, die Zuschauenden in einen Zustand äußerster Anspannung zu versetzen, sondern ihnen durch die explizite Zurschaustellung körperlicher Gewalt primär ihre eigene Sterblichkeit vor Augen führen wollte. Als Pionier dieses „body horrors“ (Kendrick 2014: 313) gilt der Literaturprofessor und spätere Regisseur Herschell Gordon Lewis (*BLOOD FEAST*, 1963), welcher der Flut an Nacktheit im Kino der 60er- und 70er-Jahre etwas

entgegenzusetzen wollte. Nach der inflationären Zurschaustellung von nackten (meist weiblichen) Körpern, wurde also nun die Verletzung dieser Körper zum neuen, an den Kinokassen ausbeutbaren Tabus. In den 70ern und 80ern sickert diese Gore-Ästhetik über den populären Slasher-Film auch mehr und mehr ins Mainstream-Kino. Kendrick verweist hier unter anderem auf die an den Kinokassen äußerst erfolgreiche Trias HALLOWEEN (USA 1978), FRIDAY THE 13TH (USA 1980) und NIGHTMARE ON ELM STREET (USA 1984). Im Fahrwasser dieser Filme entwickelte sich allerdings eine ganze Subkultur aus Horror-B-Movies, die billig produziert waren und einzig auf ihr grausames Spektakel zu setzen schienen, um so, wenn schon nicht die Jugendfreigabe durch die Zensurbehörden, so doch wenigstens Kult-Status innerhalb der Szene zu erlangen. Damit weist dieses stark in einer cineastischen Subkultur verankerte Horror- Parallelen zum klassischen Exploitation-Kino auf, auch wenn das Publikum freilich ein anderes geworden ist, da es nun nicht mehr nur *media savvy* ist, sondern durch die Verbreitung von Camcordern und Videogeräten ab den 1980ern zunehmend selbst zu Produzierenden wird (vgl. ebd.: 311–322).

In diesem kulturhistorischen Produktionskontext ist auch die TTA zu sehen, welches aufgrund seiner Gore-Ästhetik zudem als Splatter-Parodie verstanden werden könnte. Wenn auch nicht auf Video-Kassette gedreht, sondern semi-professionell produziert (vgl. Meyer 2011), handelt es sich dabei doch um ein B-Movie, das sich seinem Charakter als solches stets bewusst ist, gar keinen Blockbuster-, sondern Kultstatus innerhalb seiner Subkultur erlangen will und die von Kendrick beschriebene Gore-Ästhetik als Mittel einer exzessiven Selbst- und Genreflexivität betreibt.

Exzess als Ausschöpfen des filmischen Bedeutungspotenzials

Dieses exzessive Strukturprinzip, das vielleicht als spezifisch für die Nachfolger des klassischen Exploitation-Kinos angesehen werden kann, wird von Kristin Thompson aus neo-formalistischer Perspektive konzeptualisiert und typologisiert. Formen des Exzesses lassen sich in TTA nämlich nicht nur auf intertextueller und intermedialer Ebene als Figuren einer Genre- oder Medienreflexivität identifizieren, sie können auch in einem anderen Sinne als strukturprägendes Element für die Ästhetik von Kaufmans Film verstanden werden. In ihrer Konzeptualisierung des *cinematic excess* beschreibt Kristin Thompson den Film

as a struggle of opposing forces. Some of these forces strive to unify the work, to hold it together sufficiently that we may perceive and ‚follow‘ its structures. Outside of any such structures lie those aspects of the work which are not contained by its unifying forces — the ‚excess‘. (ebd.: 54)

Thompson definiert den filmisch inszenierten Exzess damit als ein Ergebnis des Konflikts zwischen der Materialität eines Films und seinen vereinigenden (narrativen) Elementen. Vor allem Hollywood-Filme der klassischen Periode tendieren dazu,

diese Elemente zu minimieren. Exzess setze sich, wie der Stil eines Werkes auch, aus den materiellen Aspekten des Films zusammen, die dabei allerdings kein spezifisches Muster bilden, das als charakteristisch (stilbildend) für ein bestimmtes Werk ausgewiesen werden könnte.

[...] [T]o try and find a narrative significance in every detail, or at least they must realize that a narrative function does not exhaust the material presence of that detail. Our conclusion must be that, just as every film contains a struggle of unifying and disunifying structures, so every stylistic element may serve at once to contribute to the narrative and to distract our perception from it. Excess is not only counternarrative; it is also counterunity. (ebd.: 57)

Gekoppelt an das im russischen Formalismus verwurzelte Konzept der narrativen Motivation entwickelt Thompson eine kleine Typologie des Exzesses bzw. Figurationen, in denen das filmische Material seine narrative Motivation überschreiten kann. Damit soll eine tiefgehende Beschreibung des Exzesses in Filmen ermöglicht werden:

- 1.) Das Narrativ motiviert zwar das Vorhandensein eines Elements auf der Discoursebene, aber nicht seine spezifische *Form*.
- 2.) Da es sich beim Film um ein zeitliches Medium handelt, eine Motivation auf der Handlungsebene aber keine Auskunft darüber gibt, wie lange ein bestimmtes Element auf dem Bildschirm gezeigt werden, kann der Exzess-Effekt auch durch die *Dauer* erreicht werden.
- 3.) Das Vorkommen mehrerer Elemente auf der Discoursebene und ihre mehrfache *Konnotation* wird durch dasselbe Handlungsmotiv begründet.
- 4.) Der Exzess-Effekt kann durch *Wiederholung* eines Elements entstehen (vgl. ebd.: 58-59).

In TTA kommen alle vier von Thompson beschriebenen Formen filmisch inszenierten Exzesses zur Anwendung. Bezüglich des formalen Exzesses von Bildelementen sollte nochmals auf die bereits erwähnte Gore-Ästhetik von TTA verwiesen werden, die in ihrer extremen Grausamkeit nicht durch die Handlung motiviert ist. Als besonders eindringliche lässt sich hier jene Szene anführen, in der Skippie (der Junge auf dem Fahrrad) von Bozo, Julie, Wanda und Slug gleich zweimal überfahren wird und die Kamera zeigt, wie der Kopf des Jungen platzt. Damit bleibt diese formale Figuration des Exzesses aber nicht ohne Bedeutung, sondern verweist auf die extratextuellen Faktoren einer cineastischen Produktions- und Rezeptionskultur, wie sie von Distelmeyer für das Kino der Oberflächen, von Schaefer für das klassische Exploitation-Kino oder durch Kendrick für den Slasher- und Splatter-Film beschrieben wird und historisch in einer Kultur des filmisch inszenierten Spektakels wurzelt.

Auch Beispiele für Exzesse der Dauer lassen sich zahlreich anführen, es soll hier aber der Hinweis auf das auffällige Nicht-Zeigen von Melvins/Toxies Gesicht nach dessen Verwandlung genügen. Dieses Wechselspiel der audiovisuellen Erzählinstanz zwischen interner und externer Okularisierung dominiert für eine halbe Stunde des Films (0:21:21–0:51:29) alle Szenen mit Toxie. Dennoch, auch dieses Element bleibt nicht vollends unmotiviert, schließlich scheint die Verwendung des beschriebenen Mittels nicht nur in einer Strategie der Erzählinstanz begründet zu sein, sondern ebenso und wie weiter oben beschrieben als Reminiszenz auf den klassischen Horrorfilm funktionalisiert zu sein.

Exzess-Elemente der mehrfachen Konnotation lassen sich anhand der Häufung und Ausgestaltung der diversen Prügelszenen des Films verdeutlichen, für die hier beispielhaft jene im Fast-Food-Restaurant *The Mexican Place* angeführt werden sollen. Für einen Exzess-Effekt durch Wiederholung lässt sich die Figur der sich drehenden Zeitung, die sog. *spinning paper trope*, anführen, die im Film mehrmals zum Einsatz kommt und mal mehr, mal weniger witzige Überschriften präsentiert und schließlich noch einmal in der Assoziationsmontage gegen Ende des Films wiederholt wird, somit aber kaum noch narrativen Zwecken dient, sondern vielmehr als Verweis auf den klassischen Film-Noir à la *CITIZEN KANE* (USA 1941) zu verstehen ist. Auch das musikalische Monster-Thema, welches bis dato eingesetzt wurde, um das Auftauchen Toxies in der nächsten Einstellung zu signalisieren, zeitigt durch ständige Wiederholung einen Exzess-Effekt; der Song *Is This Love?* von *The Race* kommt in jeder ‚intimeren‘ Szene zwischen Sara und Toxie vor, wird so aber im Laufe des Films auch zum Mittel der Selbstreferenz.

Thompson plädiert letztlich für eine intensivere Analyse von Exzess-Elementen, da sie die spezifischen Möglichkeiten des filmischen Zeichensystems eröffnen und damit ein in vielen Analysen ungenutztes Bedeutungspotenzial freilegen könnten:

We are always guided by our knowledge and cultural tradition. But a perception of a film which includes its excess implies an awareness of the structures (including conventions) at work in the film, since excess is precisely those elements which escape unifying impulses. Such an approach to viewing films can allow us to look further into a film, renewing its ability to intrigue us by its strangeness (ebd.: 63).

Ausblick: Filmischer Exzess als tragendes Konzept?

Aus der Analyse von TTA sollte deutlich geworden sein, dass sich das Exzess-Konzept Thompsons als ein produktives und tragendes für die filmwissenschaftliche Analyse erweisen kann, sofern es durch genretheoretische Überlegungen ergänzt wird. Für die weitergehende produktions- und rezeptionsästhetische Theoretisierung des Exploitation-Kinos nach 1959 oder gar seine Konturierung als eigenständiges Film-Genre scheint es sogar unerlässlich, da es sich hier um ein äußerst heterogenes kulturelles Feld handelt, dessen filmische Artefakte auch anderen filmgeschichtlichen

Strömungen, Genres und den damit verbundenen Ästhetiken zugewiesen werden können. Das macht die Suche nach ästhetischen, diskursiven oder narrativen Strukturprinzipien, die Thompsons Konzept ergänzen könnten, umso dringlicher und formuliert letztlich ein Desiderat der filmwissenschaftlichen Forschung.

Der hier vorgeschlagenen Kopplung von Genretheorie mit Thompsons Exzess-Konzept folgend, könnte sich eine weiterführende Analyse zu TTA aber auch an der Frage orientieren, ob es sich bei dem Film im Sinne Leslie Fiedlers nicht um einen *gap closer* zwischen Hoch- und Populärkultur handeln könnte (Fiedler 1969). Eher rezeptionsästhetisch und interdisziplinär perspektivierte Studien sollten auf Grundlage von kognitionswissenschaftlichen Studien, wie sie bspw. McCauly (1998) vorgelegt hat, zudem die Bedeutung von Fiktionssignalen berücksichtigen, welche eine weiterreichende Erklärung für den komödiantischen Effekt der in *THE TOXIC AVENGER* gezeigten Gewalt liefern könnten, der sich nicht allein durch die weiter oben beschriebene Inkongruenz-Theorie Carrols fassen lässt.

Literarische Texte & andere Quellen

Villeneuve, Gabrielle-Suzanne: *Die Schöne und das Biest*. Übers. v. Sonja Häußler. Münster

Filme & Serien

ABBOTT UND COSTELLO MEET FRANKENSTEIN (ABBOTT UND COSTELLO TREFFEN FRANKENSTEIN, USA 1948, Charles T. Barton).

BLOOD FEAST (USA 1963, Herschell Gordon Lewis).

CITIZEN KANE (USA 1941, Orson Welles).

FRIDAY THE 13TH (FREITAG DER 13, USA 1980, Sean S. Cunningham).

HALLOWEEN (HALLOWEEN – DIE NACHT DES GRAUENS, USA 1978, John Carpenter).

NIGHTMARE ON ELM STREET (NIGHTMARE – MÖRDERISCHE TRÄUME, USA 1984, Wes Craven).

TEENAGE MUTANT NINJA TURTLES, (USA/J 1987-1996, Div.)

THE INCREDIBLE HULK (DER UNGLAUBLICHE HULK, USA 1978-1982, Div.)

THE TOXIC AVENGER (ATOMIC HERO, USA 1984/1986, Lloyd Kaufman, Michael Herz).

Forschungsliteratur

Carroll, Noël (1999): „Horror and Humor“. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 57, No. 2, S. 145–160.

Distelmeyer, Jan (2006): „... unterwegs zur Abteilung Spieltheorie‘ Überlegungen zum Verhältnis zwischen Videospiele und dem populären Kino“. In: Britta Neitzel u. Rolf F. Nohr (Hg.): *Das Spiel mit dem Medium. Partizipation – Immersion – Interaktion. Zur Teilhabe an den Medien von Kunst bis Computerspiel*. Marburg, S. 187-207.

- Elsaesser, Thomas (1998): „Augenweide am Auge des Maelstroms? – Francis Ford Coppola inszeniert Bram Stoker’s Dracula als den ewig Jungen Mythos Hollywood“. In: ders. u. a. (Hg.): *Die Filmgespenster der Postmoderne*. Frankfurt a.M., S. 98.
- Fiedler, Leslie A. (1969): „Cross the Border – Close the Gap“. In: *Playboy* (Dez. 1969), S. 151, 230, 252–254, 256–258.
- Gunning, Tom (1989): „An Aesthetic of Astonishment: Early film and the (In)credulous Spectator“. In: *Art & Text* 34 (Frühling 1989), S. 31–45.
- Hallenbeck, Bruce G. (2008): *Comedy-Horror Films: A Chronological History, 1914–2008*. McFarland.
- Hettich, Katja (2014): „Reflexivität und Genrereflexivität im Film“. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung* 6, S. 48–67.
http://www.rabbiteye.de/2014/6/hettich_genrereflexivitaet.pdf (18.03.2018)
- Kendrick, James (2014): „Slasher Films an Gore in the 1980s“. In: Harry M. Benshoff (Hg.): *A Companion to the Horror Film*, Malden/ Oxford, S. 310–328.
- Kuhn, Markus u. a. (2013): „Genretheorien und Genrekonzepte“. In: Markus Kuhn u. a. (Hg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Berlin, S. 1–36.
- Meyers, Heinz-Herrmann (2011): „Troma“. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6268> (23.01.2018).
- McCaully, Clark (1998): When Screen Violence Is Not Attractive. In: Jeffrey Goldstein (Hg.): *Why We Watch. The Attraction of Violent Entertainment*. New York/ Oxford, S. 144–162.
- Schaefer, Eric (1999): „*Bold! Daring! Shocking! True!*“ *A History of Exploitation Films, 1919–1959*. Duke.
- Thompson, Kristin (1977): „The Concept of Cinematic Excess“. In: *Cine-Tracts. A Journal of Film, Communications. Culture, and Politics*, Vol. I, No. 2, S. 54–64.

Rechtlicher Hinweis

Alle Rechte an diesem Text sind vorbehalten. Die indirekte oder direkte Erwähnung jeglicher Inhalte ist mittels folgender Angabe zu kennzeichnen:

Name d. Autor*in/n(en): „Titel“. In: *Exploitation* (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 6/2023), S. x–y.

Weiterhin ist es unter Berücksichtigung des Urheberrechts untersagt, Inhalte oder Teile der Inhalte zu kopieren, zu vervielfältigen, hochzuladen, ins Internet zu stellen, erneut zu veröffentlichen, in Verkehr zu bringen oder zu verbreiten; Teilbereiche auf eigenen Websites zu vervielfältigen oder aber mittels irgendeines Webtools zu übertragen oder jegliche Teilbereiche auf eigenen Seiten wiederzugeben oder nachzubilden; weiterhin Inhalte oder Teile zu verändern, in andere Sprachen oder Computersprachen zu übersetzen oder davon abgeleitete Erzeugnisse herzustellen; Teile in irgendeiner Form Dritten zu verkaufen, zum Kauf anzubieten, zu übertragen oder Lizenzen dafür zu gewähren; die Recht Dritter (Urheber-, Geschmacksmuster-, Marken- und Patentrechte, Datenschutz- und Persönlichkeitsrechte) zu verletzen.

Impressum

Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film

Prof. Dr. Andreas Blödorn

PD Dr. Stephan Brüssel

Universität Münster

Abteilung Neuere deutsche Literaturwissenschaft

- Literatur und Medien -

Germanistisches Institut

Schlossplatz 34

48143 Münster

Redaktion

Stephan Brüssel, Johannes Ueberfeldt, Niklas Lotz