

Daniel Kulle

Ed Wood. Trash und Ironie

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13828>

Veröffentlichungsversion / published version
Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kulle, Daniel: *Ed Wood. Trash und Ironie*. Berlin: Bertz + Fischer 2012 (Deep Focus 14). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13828>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.17192/ep2012.3.931>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Ed Wood
Trash & Ironie

Deep Focus 14

Danksagung:

Das vorliegende Buch ist eine überarbeitete Fassung einer Dissertation, die von der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelm-Universität zu Bonn im Juni 2011 angenommen wurde. Ein solches Buch lässt sich nicht ohne die Unterstützung durch Freunde und Kollegen schreiben. Danken möchte ich daher denjenigen, die durch ihre großzügige Unterstützung die Arbeit an diesem Werk und den Druck dieses Buches möglich gemacht haben, allen voran Einhard und Jutta Kulle, die mir schon das Studium finanziell erleichtert haben, Ingeborg Wick sowie meinen Eltern Margot und Volker Kulle und meinen Brüdern Christoph und Philipp Kulle. Danken möchte ich auch meinen beiden Betreuerinnen, Ursula von Keitz und Margrit Tröhler, die mir mit Rat und Kritik zur Seite standen. Und danken möchte ich nicht zuletzt dem Verlag Bertz + Fischer für die editorische Arbeit sowie der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften für den Druckkostenzuschuss zu diesem Buch.

Über den Autor:

Daniel Kulle hat Biologie und Geografie in Kiel studiert und, nach mehreren Forschungsreisen in Namibia, Honduras und der Antarktis, seine Diplomarbeit im Bereich der Polarökologie und Fotosyntheseforschung geschrieben. Einen radikalen Fachwechsel vollzog er, indem er in Zürich ein Zusatzstudium der Filmwissenschaft absolvierte. Als wissenschaftlicher Mitarbeiter der Film- und Medienwissenschaft in Zürich und Bonn forschte er zu Trash und Exploitation, Raumtheorie, Queer Cinema und transmedialem Erzählen. Das Buch über Ed Wood basiert auf seiner Dissertation. Derzeit bereitet er in Hamburg ein Forschungsprojekt zur Kinästhetik des Actionfilms vor.

Daniel Kulle

Ed Wood

Trash & Ironie

BERTZ + FISCHER

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

**Gedruckt mit Hilfe der
Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften
in Ingelheim am Rhein**

Redaktionelle Mitarbeit:

Deborah Bischofberger, Barbara Heitkämper, Josefine Löser

Fotonachweis:

Umschlag vorne: Archiv des Verlages: PLAN 9 FROM OUTER SPACE (oben),
BRIDE OF THE MONSTER.

Umschlag hinten: Screenshots aus GLEN OR GLENDA, ORGY OF THE DEAD,
PLAN 9 FROM OUTER SPACE, TAKE IT OUT IN TRADE (von oben nach unten).

Innenteil: siehe S. 186.

Alle Rechte vorbehalten
© 2012 by Bertz + Fischer GbR, Berlin
Wrangelstr. 67, 10997 Berlin
Druck und Bindung: druckhaus köthen, Köthen
Printed in Germany
ISBN 978-3-86505-315-2

Inhalt

Einleitung	9
Theorie	15
Erste Annäherungen an das Phänomen des Trash	15
Die fragile Konstruktion eines Trashkorpus	16
Trash, B-Movies oder Exploitation?	18
Trash zwischen Obszönität, Kult und Camp	20
Trash und Individual-Listen	24
Schlechter Geschmack als soziale Distinktion	25
Trash als Abfall der Filmkritik?	26
Trash als subversives Produkt des Fandom?	28
Trash und die Entwertung als Müll	31
Müll als Nutzlosigkeit	33
Müll als Eigenschaftslosigkeit und als Zeitlichkeit	34
Müll und Recycling	36
Hybridität als Bedrohung	38
Jogurtbecher und Trashfilm	39
Die Paradoxa des Trashfilms	40
Trash und die ironische Aufwertung	41
Vier Arten des Umgangs mit schlechten Filmen	43
Absurdismus und romantische Ironie	46
Trashrezeption als Suche nach Widersprüchlichkeiten	48
Geschichte	50
Die Hollywoodindustrie in den 1950ern	51
Das Paramount-Urteil öffnet den Kinomarkt	51
Billigfilme werden zur Mangelware	53

Unit-Producer-Modell flexibilisiert den Arbeitsmarkt	53
Hollywood und das Fernsehen	54
Der Anfang vom Ende des Production Codes	56
Die Strategien der Verleiher und Kinobetreiber	58
Das Phänomen der billigen Filme	61
Die B-Movies des Klassischen Hollywoods	61
Die Quickies am untersten Rande Hollywoods	63
Classical Exploitation	63
Teenploitation	66
Sexploitation	68
Edward D. Wood jr. im historischen Kontext	69
Ed Wood als Regisseur und Drehbuchautor	70
Das Team Wood zwischen altem und neuem Hollywood	74
Erratische und fragmentarische Arbeitsweise	76
Die Produktionsfirmen von Woods Filmen	77
Die Finanzierung von Woods Filmen	79
Ed Wood im Kontext der 1950er	82
Verleih und Vertrieb in Kino und Fernsehen	83
Genre	88
Vom klassischen Horror zum Weirddie	89
Der klassische Horrorfilm und seine Wurzeln	89
BRIDE OF THE MONSTER und der verrückte Wissenschaftler	91
Der Sciencefictionfilm der 1950er	94
NIGHT OF THE GHOULS und die Anbiederung an das Teenagerkino	97
THE BRIDE AND THE BEAST und das <i>Jungle Picture</i>	99
PLAN 9 zwischen Horror und Sciencefiction	101
Woods Horrorfilme und ihre Zeitlichkeit	102

Sex and Crime	102
GLEN OR GLENDA und der Aufklärungsfilm	103
JAIL BAIT als Krimi	108
THE VIOLENT YEARS und die weiblichen Halbstarke	110
THE SINISTER URGE und der Pornoring	112
Das Spätwerk: Sexploitation und Porno	114
Wood, Trash und Genre	115
Ästhetik	116
Spuren des Billigen	117
Filmpannen	119
Sichtbar schlechte Kulissen	121
Spezialeffekte	124
Laienspiel	125
Künstlichkeit und Pathos	128
Ein Arbeitsbegriff des Pathos	129
Das Pathos des Sprachlichen	131
Posen	133
Intertextualität der Figuren	135
Ansteckende Künstlichkeit	137
Sinnlosigkeit und Sinnhaftigkeit	141
PLAN 9 als ein sinnloser Film	142
Kausalität und Plausibilität	143
Die Handlungsmotivation der Figuren	145
Kaleidoskop-Räume	146
Die unsichere Positionierung des delegierten Erzählers	147
Found-Footage, Archivmaterial und Recycling	149
Nächtliche Räume	152
Ceci n'est pas un lieu	153

Dilettantismus	160
Eine Ästhetik des Scheiterns	160
If you can't make it there ...	161
Die ironische Aufwertung des Dilettanten	162
Goethes und Schillers Dilettantismuskonzept	162
Der französische Dilettantismusbegriff	163
Schwärmer, Schelm, Sisyphos	164
Die Konstruktion von Wood im Fandom der 1980er	165
Das Biopic ED WOOD als Trivialisierung	168
Schlusswort	171
Anhang	
Kurzglossar	174
Bibliografie	175
Archivquellen und Urteile	185
Fotonachweis	186
Index	188

Einleitung

Oft bei Laternenschein, im roten Licht, /
Wenn Wind die Flamme zaust und fast das
Glas zerbricht, / In schlammig alten Gas-
sen mit winkeligem Lauf / Dort, wo die
Menschheit brodelte, als zög Gewitter auf,

Sieht man den Lumpensammler übers
Pflaster holpern, / Kopfschüttelnd wie
ein Dichter gegen Mauern stolpern; / Ihn
kümmern nicht die Lauscher, die sich um
ihn scharen, / Er muß sein Herz in kühnen
Plänen offenbaren.

Charles Baudelaire – Der Wein der Lumpen-
sammler (In: Baudelaire 2008: 112)

Souvent à la clarté rouge d'un réverbère /
Dont le vent bat la flamme et tourmen-
te le verre, / Au cœur d'un vieux fau-
bourg, labyrinthe fangeux / Où l'humanité
grouille en ferments orageux,

On voit un chiffonnier qui vient, hochant
la tête, / Butant, et se cognant aux murs
comme un poète, / Et, sans prendre souci
des mouchards, ses sujets, / Epanche tout
son cœur en glorieux projets.

Charles Baudelaire – Le Vin de chiffonniers
(In: Baudelaire 1861: 247)

Im Dezember 1978 eröffnete das Thalia-
Theater in Manhattan mit der Wieder-
aufführung eines Films, der längst in Ver-
gessenheit geraten war: GLEN OR GLENDA.
Der Film war 1953 von dem damals 28-jäh-
rigen Edward D. Wood jr. gedreht worden.
Er war ein Mix aus Autobiografie und Do-
kumentarfilm, aus Horror und Pornografie,
ein wirres Werk voller Inkonsistenzen und
Absurditäten, das sich zum Ziel setzte, über
das Thema Cross-Dressing und Transsexu-
alität zu informieren, an diesem Anspruch
aber grandios scheiterte. Auf Ed Wood war-
ren die meisten der Zuschauer allenfalls
einmal im Nachtprogramm des Fernsehens
gestoßen. Doch in einer Stimmungslage von
subkultureller *Hipness*, Mitternachtskinos
und postmoderner Ironie war dieser seltsame
Regisseur mit seinen noch seltsameren
Filmen ein geeigneter Magnet, um das New
Yorker Publikum zu reizen.

Besonders begeistert von Film und Fil-
memacher war der 24-jährige Cineast Ru-
dolph Grey, der sich in den folgenden 14
Jahren der Aufgabe widmen sollte, Fotos,
Dokumente und Interviews zu einer Biografie
des Unbekannten zu formen. Ganz anders,
mit geringfügigerer Akribie und doch eben-
so wirkungsmächtig für das Fandom um Ed
Wood war eine Publikation, die die beiden
Brüder Harry und Michael Medved 1980 he-
rausgaben. Nur wenige Monate nach Greys
Kinobesuch in Manhattan veröffentlichten
sie unter dem Titel *Turkey Awards* eine Pa-
rodie auf die Oscarverleihung, in welcher
sie neben anderen die Auszeichnung für den
schlechtesten Regisseur aller Zeiten verlie-
hen: an Ed Wood.

Die Lobpreisung der Medveds an den
schlechtesten Regisseur aller Zeiten bildete
die Initialzündung des Wood-Fandoms. Der
längst verstorbene Filmemacher der 1950er

Einleitung

konnte in den folgenden Jahrzehnten eine stets zunehmende Zahl an Anhängern gewinnen und so zum Star eines anderen Kinos stilisiert werden. Anfang der 1990er Jahre wurde gar das glamouröse Hollywood auf den Regisseur aufmerksam, den es zu Lebzeiten so verschmäht hatte: Das Biopic ED WOOD (1994, R: Tim Burton) konsolidierte das Fandom, disziplinierte es, trivialisierte es wohl auch. Doch nicht zuletzt machte es ein breites Publikum mit dieser seltsamen Figur bekannt, die ein Vierteljahrhundert zuvor verzweifelt versucht hatte, auf der Lichtseite der Traumstadt Fuß zu fassen.

Die Genderinstabilitäten von GLEN OR GLENDA, das Pathos und die Irrationalität in seinen Sciencefictionfilmen, BRIDE OF THE MONSTER (1956) oder PLAN 9 FROM OUTER SPACE (1959), vor allem aber das technische Ungeschick und die ins Auge springende Inkompetenz des Filmemachers haben Wood posthum und bis heute zu einer Ikone dessen werden lassen, was sich unter dem Begriff des Trashfilms zusammenfassen lässt. Trash sind Filme aus den Randgebieten der Kulturindustrie, die sich dem Mainstream widersetzen, aber stets auf ihn zurückgebunden sind. Trash sind Filme, die man als gebildeter Mensch nur mit ironischer Distanz zu genießen sich traut. Mit anderen Worten: Trash, das sind Filme, die so schlecht sind, dass sie schon wieder gut sind. Dieses Paradoxon der doppelten, widersprüchlichen Wertung ist es, das im Mittelpunkt dieser Arbeit steht und das an einem paradigmatischen Beispiel, dem Filmwerk des »schlechtesten Regisseurs aller Zeiten«, Edward D. Wood jr., erläutert werden soll.

Trash, so die auf Sconce (1995) aufbauende These, ist ein Rezeptionsmodus, mit dem eine Zuschauerin oder ein Zuschauer auf eine bestimmte Sorte von kulturellen, in diesem Fall kinematografischen Werken zugreift. Im Zentrum des Interesses der vorliegenden Arbeit stehen dabei nicht die

soziologischen Aspekte dieser speziellen Rezeption, sondern die Merkmale des Werkes, die eine solche Rezeptionsart ermöglichen. Gesucht wird also nach den Elementen, die es einem Film gestatten, zu einem Trashfilm zu werden.

Trash, so die zweite grundlegende These, baut auf einem kulturellen Müllkonzept auf. Zentrale Merkmale des Müllbegriffs – wie etwa Hybridität, Liminalität und Minderwertigkeit oder aber sein gleichermaßen auf Vergangenheit wie Zukunft gerichteter Zeitbegriff – interagieren mit analogen Charakteristika des Trashfilms und übertragen somit Abwertungsmechanismen des Mülls auf das kulturelle Werk.

Drittens, so die abschließende These, ermöglicht der Müllcharakter des Trash eine ironische Zugangsweise, die sich vor allem an Widersprüchen, Inkohärenzen und Absurditäten eines Films nährt. Die Abwertungen des Unrats werden dabei nicht umgekehrt. Vielmehr stehen positive und negative Wertung in der Rezeption kultureller Artefakte als Trash auf paradoxe Weise nebeneinander.

Der erste Teil der vorliegenden Arbeit setzt damit an, die Begrifflichkeiten und Erklärungsversuche zum Phänomen auseinander zu sortieren, um anschließend in einem kurzen Abriss den Versuch einer Theorie des Trash zu entwickeln: Was ist unter Trash zu verstehen? Und was heißt ironische Rezeption? Der zweite Teil präsentiert in einem Überblick das filmhistorische und hier vorrangig das ökonomische Dispositiv Hollywood, in dem Edward D. Wood jr. gearbeitet hat: Wie konnte es sein, dass Wood es stets aufs Neue schaffte, das Geld für seine Projekte zusammenzubekommen? Was heißt es, am Rande der Filmindustrie der 1950er Jahre zu operieren? Wie gestalten sich die Produktionsbedingungen, die in Woods Filmen sichtbar an die Oberfläche drängen? Der dritte Teil schließlich analysiert den

Genrecharakter der Filme und versucht, sie auf stilistischer Ebene in einen historischen Zusammenhang zu bringen. Teil vier widmet sich den ästhetischen Inkohärenzen und Widersprüchen und zeigt, warum die Filme auch tatsächlich so schlecht *aussehen*. Der fünfte Teil beschäftigt sich letztendlich mit der Figur Ed Wood, wie sie im Fandom konstruiert wird, und untersucht, inwieweit diese Figur dem Typus des Dilettanten entspricht.

Edward D. Wood jr. als Paradigma oder zumindest als ein geeignetes Beispiel für die Untersuchung des Trash zu betrachten, heißt gleichzeitig, eine ganze Reihe von anderen Regisseuren, Filmen und Fragestellungen zu ignorieren. Die durchaus komplizierten Grenzen zwischen Kunstkino und Trashfilm, die sich an Filmemachern wie Paul Morrissey, Jean-Luc Godard, Alexander Kluge oder Christoph Schlingensief festmachen lassen, sollen in dieser Arbeit nicht besprochen werden. Ebenso wenig wird eine komparatistische Antwort auf die Frage nach der Autorenintention gegeben, mit der etwa »unfreiwillig komische« Regisseure wie Wood von »absichtlich« trashigen Filmemachern wie John Waters oder gar hochgradig reflexiven »Metatrash«-Filmen wie Quentin Tarantino unterschieden werden könnten. Gleichzeitig wird sich diese Arbeit auch nur auf einen Ausschnitt aus Woods Werk beschränken: die Filme der 1950er Jahre. Aus diesem Jahrzehnt stammt das Hauptwerk des Regisseurs, das seinen Ruhm als Trashregisseur begründete. Die durchaus zahlreichen Drehbucharbeiten Woods kommen nur am Rande zur Diskussion, seine erotischen Romane und Kurzgeschichten werden ebenso sträflich missachtet wie seine pornografischen Kurz- und Featurefilme der 1960er und 70er Jahre.

Die Forschung zum Thema besteht zu einem großen Teil aus Genrestudien zu Horror, Sciencefiction und Pornografie. Im Um-

feld der britischen Cultural und Subcultural Studies, die seit den 1990er Jahren auch auf andere Länder ausstrahlen, wurde zudem der filmwissenschaftliche Kanon akzeptabler Untersuchungsgegenstände auf Werke und Praktiken der bis dahin als trivial verachteten Unterhaltungskultur erweitert. Trash und Trashfilme konnten so auch im Zentrum der universitären Praxis zum Forschungsobjekt werden. Ein kohärentes Korpus »Trash« ist jedoch bis heute nicht auszumachen. Nicht einmal ein gemeinsamer Begriff für die hier genannten Phänomene und Filme lässt sich bislang finden: So sprechen die einen von Exploitation, die anderen von Trash, wieder andere von Kult, wenn zumindest ungefähr dasselbe gemeint ist.

Eine erste Trashtheorie *avant la lettre* ist Ien Angs 1985 erschienene Arbeit zur Rezeption der Fernsehserie *Dallas* (USA 1978–1991), in der sie auf Seiten der Zuschauerinnen eine äußerst ambivalente, häufig neu ausgehandelte Positionierung zur trivialen und doch faszinierenden Serie ausmacht (Ang 1985). Eine weitere Theorie findet sich in Linda Williams' 1991 erschienenem Aufsatz »Film Bodies – Gender, Genre and Excess« (Williams 1999). Ausgehend von der umgangssprachlichen Charakterisierung von einigen Filmen als »gross« (krass) untersucht sie die viszerale Einbindung des Zuschauers und der Zuschauerin in bestimmten, an Körperlichkeit gebundenen und dadurch abgewerteten Genres.

Besonders im Umfeld der Cultural Studies wurde seit den 1990er Jahren verstärkt zu dem Thema gearbeitet: Jeffrey Sconce (1995) legte mit »»Trashing« the Academy« eine Theorie vor, die Trash vor allem als Rezeptionsmodus auf Seiten der Zuschauer verortet, statt ihn auf textinterne Qualitäten zurückzubinden. Paul Watson (1997) dagegen sieht im Trash einen Rückbezug auf Attraktionsqualitäten des frühen Kinos. Mark Jancovich knüpft an den Geschmacksbegriff bei Bourdieu an, gesteht jedoch die Fähig-

Einleitung

keit, kulturelles Kapital zu generieren, auch weniger privilegierten Schichten und Gruppen zu und erkennt darin die widerständigen Möglichkeiten von Trashrezeption und Kulturpraxis (vgl. etwa Jancovich 2002, Jancovich et al. 2003). Barry Keith Grant hingegen findet in Trash- und Kultfilmen häufig eine doppelbödi- ge Ideologie verkörpert, die das Andere als Karikatur zu zeigen, aber auch zu zähmen versucht, »at once transgressive and recuperative« (Grant 2000).

Die Sammelbände von Cartmell (1997), Mendik & Harper (2000), Jancovich (2003a), Mathijs & Mendik (2004a) oder Sconce (2007) setzen die Arbeit an diesem bunten Themenfeld fort, ohne jedoch eine gemeinsame Begrifflichkeit oder gar Theorie zu entwickeln. Trashforschung, das sind Untersuchungen zu Doris Wishman oder Mario Bava, zum aztekischen Horrorfilm oder zum Homo-Militär-Film, zu A NIGHTMARE ON ELM STREET (1983, R: Wes Craven) oder zu MANIAC (1934, R: Dwain Esper).

Nicht nur ist die Fachterminologie innerhalb dieses zumindest thematisch zusammenhängenden Forschungsfeldes nicht geklärt; der für diese Arbeit gewählte Begriff des Trash findet sich darüber hinaus auch in einer Reihe weiterer Untersuchungen, die mal mehr, häufig aber auch weniger mit dem zu tun haben, worum es in diesem Buch geht. In Fernsehdiskursen etwa hat der Terminus einen sensationellen, einen Boulevard-Charakter (damit ähnelt er der Exploitation), gleichzeitig aber eine enge Verbindung zu Formaten des Reality-TVs und nicht selten auch einen deutlichen Klassenbezug (vgl. Keller 1993 oder Hicketier 2000). Richard Keller Simon (Simon 1999) und Stacey Olster (Olster 2003) setzen Trash gar *in toto* mit Populärkultur gleich: Simon etwa untersucht die Verknüpfungen zwischen dieser als trivial gesetzten Populärkultur und älteren Erzähltraditionen und Mythen; Olster beschreibt das Verhältnis von hochkultureller Litera-

tur und massenmedialer Populärkultur im Hinblick auf die Konstruktion der amerikanischen Nation. Kate Egan dagegen, die die Fankultur um die in den 1980er Jahren verbotenen Videofilme, die *Video Nasties*, untersucht (Egan 2007), deutet mit dem Begriff des Trash vor allem auf eine generelle Frage des Archivierens, wann nämlich kulturelle Objekte aufbewahrt und wann sie als Trash, d. h. als Müll verworfen werden sollen. Gael Sweeney wiederum verwendet in ihrer Arbeit zu NATURAL BORN KILLERS (1994, R: Oliver Stone) die soziologische bzw. rassistische Kategorie des *White Trash* (Sweeney 2001).

Ein Phänomen wie Trash ist eng mit dem des Fandoms verknüpft. Und eine Fangemeinde ist nicht nur eine *Interpretative Community*, sondern stets auch eifriger Textproduzent. Neben den Arbeiten, die im universitären Umfeld entstanden und in einen film- bzw. kulturwissenschaftlichen Diskurs eingebettet sind, sind bei Trash daher auch die Texte der Fans und Filmkritiker mit zu beachten. Zwar sind weite Teile der Textproduktion des Fandoms auf schlecht erhältliche Fanzines beschränkt, andere dagegen sind in Buchform verfügbar: Filmnachsschlagewerke und Sammlungen von Filmkritiken, wie etwa die *Turkey Awards* der Medveds (Medved & Medved 1980), Michael Weldons umfassende *Psychotronic Encyclopedia of Film* (Weldon 1996), Rolf Giesens *Kino, wie es keiner mag – Die schlechtesten Filme der Welt* (Giesen 1984), *The I Was a Teenage Juvenile Delinquent Rock 'n' Roll Horror Beach Party Movie Book* (Betrock 1986) oder *The Pleasure and Pain of Cult Horror Films* (Paszyk 2009), die Sammelbände *Incredibly Strange Films* (Vale & Juno 1988), *The Sleaze Merchants* (McCarty 1995) und *Horror at the Drive-in* (Rhodes 2003) oder Blake Ryans eklektische Sammlung *Trash Cinephile* (Ryan 2008) sind ebenso mit einzubinden wie Hobermans und Rosenbaums *Midnight Movies*

(Hoberman & Rosenbaum 1991) oder Jack Stevensons *Land of a Thousand Balconies* (Stevenson 2003b), die auch die kulturpragmatischen Seiten des Trashphänomens einzufangen versuchen. Fotografische Bildbände wie *The Big Book of B Movies* (Cross 1981) präsentieren darüber hinaus die visuelle Komponente des Trashfilms; Bücher wie *The Graphic Genius of Xploitation Movie Posters* (Boyreau 2002) widmen sich gar der für den Trashfilm spezifischen Plakatkultur des späten 20. Jahrhunderts.

Über Edward D. Wood jr. selbst ist bislang nur wenig Akademisches, dafür umso mehr im Umfeld des Fandoms geschrieben worden (vgl. etwa Routt 2001). Rudolph Grey hat 1995 eine fragmentarische Biografie zu Wood vorgelegt (Grey 1995), die – zumindest mit Vorsicht – durch die Autobiografie von Woods zeitweiliger Partnerin Dolores Fuller (Fuller 2009) zu ergänzen ist. Die von Grey gesammelten Zitate, vor allem aber die Ausführungen in Fullers Memoiren machen die methodischen Probleme deutlich, die entstehen, wenn subjektive Äußerungen als Quellenmaterial herangezogen werden. Angesichts von Woods sozialem Abstieg und Alkoholismus prägt die meisten der Interviews seiner Zeitgenossen ein apologetischer Charakter. Hinzu kommt ohnehin die Frage nach Genauigkeit oder Fehlbarkeit von Erinnerungen, eine der Oral History oder vergleichbaren Methoden inhärente Problematik, die sich jedoch nicht grundsätzlich vom Umgang mit anderen Quellen unterscheidet (Grele 1998). Ein Vergleich mehrerer Quellen ist immer notwendig; bloß liegt hier angesichts der spärlichen Forschungslage im Falle Woods das eigentliche Problem. Der Filmwissenschaftler Robert Birchard (Birchard 1995) hat daher bereits 1995 ein filmhistorisches Forschungsdesiderat zur Person Wood artikuliert, das trotz Greys Biografie bis heute weitestgehend unerfüllt geblieben ist.

Zu Woods Filmwerk hat der Kritiker Rob Craig eine umfassende Analyse vorgelegt, in welcher er mit filmanalytischen Mitteln, die aus Sicht des Akademikers nicht immer über jeden Zweifel erhaben sind, die Werke Woods mit Konzepten von Jung oder Brecht verknüpft (Craig 2009). Ähnlich, wenn gleich methodisch trittfester, betrachtet Chris Cooling die Thematik von GLEN OR GLENDA aus der Warte von Foucaults Sexualitätsbegriff (Cooling 2003). Zum literarischen Werk Woods existiert zudem das für Sammler geschriebene Buch *Muddled Mind* (Hayes 2006).

Dass sich die Grenzen einzelner Diskurse in diesem weiten Feld von wissenschaftlichen, journalistischen und Fantexten nur selten eindeutig ziehen lassen, weist auf eine Reihe von Deutungsmachtkämpfen hin, in denen seit einigen Jahrzehnten Wertungsphänomene im kulturellen Bereich neu ausgehandelt werden (vgl. Weingart 2002: 21). So hat beispielsweise Schumacher (2010) am Beispiel von Deutschland ein Spannungsverhältnis zwischen journalistischen und literarischen Popdiskursen einerseits, akademischen Diskursen andererseits ausgemacht: Während die nicht-akademischen Popdiskurse seit den 1980ern vermehrt theoretische Ansätze etwa der französischen Kulturphilosophie oder der britischen Cultural Studies rezipierten, wendeten sich die akademischen Diskurse ihrerseits unter dem Signet der Kulturwissenschaften populärkulturellen Themen zu. Auch bei Bourdieu tritt dem akademischen Diskurs in Form des »Autodidakten neuen Typs« (Bourdieu 2006: 149) jemand gegenüber, der sich außerhalb der traditionellen universitären Institutionen wissenschaftlicher oder wissenschaftsähnlicher Methoden bedient, um vormals vernachlässigte Themenbereiche der Populärkultur zu bearbeiten (vgl. auch Sconce 1995: 540f).

Im universitären Bereich ist schließlich mit dem »Aca-Fan« (so der Titel eines Blogs von

Einleitung

Henry Jenkins, vgl. Jenkins 2010) ein Typus von Wissenschaftler entstanden, der die Erweiterung des Forschungskorpus für die eigene, akademische Produktdifferenzierung nutzt. Die Generationenpolitik der Wissenschaft, die sich in den akzeptablen wie begehrten Forschungsgegenständen widerspiegelt, wird so um eine Runde weitergedreht. Gleichzeitig werden Grundannahmen der Wissenschaft infrage gestellt und ihr Möglichkeitsrahmen erweitert. Und nicht zuletzt findet mit dieser Ausweitung des Akademischen immer auch ein Prozess der Institutionalisierung und Disziplinierung eines vormals »wilden« Fandoms statt (Sconce 1995).

Der banale Vorwurf, es sei unangemessen, sich mit Werken der Trivialkultur wissenschaftlich zu beschäftigen, da sich die Trivialität des Gegenstandes quasi per Ansteckung auf die Forschungsarbeit überträgt, wird an manchen Universitäten und aus einigen Fächern sicherlich noch vorgebracht, soll hier jedoch nicht weiter behandelt werden. Eine wesentlich ernstzunehmendere Kritik an der Trashforschung seit den 1990ern ist der Vorwurf, dass dabei gewisse Genderkonzepte naturalisiert werden. Ausgehend von Joan Hollows Beobachtung, dass ein Großteil der (britischen) subkulturellen Praktiken auf einer bestimmten Form von Maskulinität basiert, die diese Praktiken gegen die vermeintliche Weiblichkeit des Mainstreams abgrenzt (Hollows 2003), sieht Jacinda Reid auch die akademische Rezeption von Trashphänomenen oder überhaupt von subkulturellen Praktiken als eine männliche Gegenbewegung zur feministisch geprägten Universität (Read 2003). Ob diese

Beobachtungen für den britischen Kontext gelten können, bleibt dahingestellt. Auf andere Länder sind sie nicht unesehen übertragbar. Ohnehin basiert der Vorwurf auf einem recht strikten Geschlechterbinarismus und bezieht Entwicklungen der Queer und Gender Studies nicht mit ein. Gerade die Instabilitäten, die sich durch Cross-Dressing und Homoerotik in Woods Filmen ergeben, lassen die Prämisse von einem rein männlich konstruierten Kult-/Trashphänomen fraglich werden.

Die Forschung über Trash steht noch vor einem ganz anderen Problem: Im Gegensatz zum wissenschaftlichen Fan, der »nur« das Korpus zu erweitern versucht, geht es beim Trash gar nicht erst darum, bestimmte, vormals in den Müll geworfene Kulturartefakte zu rehabilitieren und in den Kanon der Klassiker aufzunehmen. Eine Arbeit über Trash, zumindest die vorliegende, stellt den Müllcharakter der Trashfilme nicht infrage. Im Gegenteil, gerade die Müllhaftigkeit und die daraus entstehenden Absurditäten machen die eigentliche Faszination des Trash aus. Dass sich im Zentrum der Konzeptualisierung von Trash eine Reihe von Paradoxa befinden, die sich nur in einem Begriff von Ironie theoretisch fassen lassen, macht es einer Wissenschaft noch schwerer, denn:

»Der ernsthafte Erwachsene ist ein ernsthafte Erwachsener, weil er kindischem Dreck aus dem Weg zu gehen versucht, und deshalb erscheint es als ein Widerspruch, sich mit dem Anspruch eines ernsthaften Erwachsenen mit kindischem Dreck zu beschäftigen.« (Thompson 2003: 23) □

Theorie

Die Poesie, die Poesie,
Die Poesie hat immer recht,
Sie ist von höherer Natur
Von übermenschlichem Geschlecht.

Und kränkt ihr sie, und drückt ihr sie,
Sie schimpfet nie, sie grollet nie,
Sie legt sich in das grüne Moos,
Beklagend ihr poetisch Loos!

Friederike Kempner
(in Kempner 1989: 246)

Wie kann es sein, dass ein Film so schlecht ist, dass er schon wieder gut ist? Was passiert, wenn ein Trashfan sich einen Film von der Müllhalde der Filmkultur erbeutet und Vergnügen daran findet? Was ist, mit anderen Worten, ein Trashfilm? Baudelaires zu Beginn zitiertes Gedicht aus den *Blumen des Bösen* (Seite 9) deutet an, in welche Richtung eine Antwort auf diese Fragen gehen wird: Die in der frühen Romantik entstandene und sich bis heute weiter entwickelnde Leitidee einer ironischen Geisteshaltung und die seit dem Symbolismus virulente Ästhetik des Absurden und Poesie des Mülls lassen eine Rezeptionshaltung anklingen, die vor allem an Bruchlinien und zentrifugalen Kräften eines filmischen Textes ansetzt.

Bevor jedoch zu klären sein wird, warum Trash Müll ist und wie eine ironische Rezeption eines in den Müll geworfenen Kulturobjektes funktioniert, sollen im Folgenden einige Ansätze vorgestellt werden, welche Vorbedingungen für ein Verständnis von Trash als ironischem Umwertungsprozess sind. Die Ansätze bleiben notwendigerweise nicht mehr als Probebohrungen, bilden sie

doch eher das theoretische Umfeld dieser Arbeit, als dass sie im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stehen. Doch muss man sich zunächst fragen, wie Trash näher zu umkreisen ist, ob es so etwas wie ein Trashkorpus geben kann oder ob ein solches Projekt von vornherein zum Scheitern verurteilt ist. Ist es überhaupt sinnvoll, den Begriff Trashfilm zu verwenden, oder sollte man nicht besser von Exploitation sprechen oder, wie gerade im englischsprachigen Bereich üblich, von Kultfilm? Kann man, wenn man das Phänomen des Trash über die Ironie an die Rezeption bindet, den Trash auf einen individuellen Geschmack reduzieren, oder muss man ihn nicht vielmehr in soziale oder diskursive Kontexte einbinden?

Erste Annäherungen an das Phänomen des Trash

In einer informellen Kurzumfrage, die ich vor einigen Jahren in einem Kurs an der Universität Zürich durchgeführt hatte, antworteten die Teilnehmer auf die Frage, was denn ein Trashfilm sei, mit einer ganzen Reihe von Filmen, die ihrer Meinung nach in diese Kategorie gehörten. Die Menge der Filme, die sie nannten, waren jedoch so heterogen, dass man sie kaum auf einen gemeinsamen Nenner zurückführen konnte. So zählten sie Horror-, Splatter- und Gorefilme auf, wie zum Beispiel BRAINDEAD (1987; R: Peter Jackson), NEKROMANTIK (1987; R: Jörg Buttgerit), VAMPIRE JOURNALS (1997; R: Ted

Theorie

Nicolaou), DEAD AND BREAKFAST (2004; R: Matthew Leutwyler) oder gar BLUTGEIL (1993; R: Lö Lee) – ein Undergroundfilm der Zürcher Hausbesetzerszene.

Auf der anderen Seite gab es aber auch Filme, die man in etwa als Softporno-Komödien einordnen könnte, beispielsweise BAD GIRLS GO TO HEAVEN/BAD GIRLS GO TO HELL (1965; R: Doris Wishman), SCHULMÄDCHENREPORT: WAS ELTERN NICHT FÜR MÖGLICH HALTEN (1970; R: Ernst Hofbauer) oder LASS JUCKEN, KUMPEL! (1972; R: Franz Marischka). Auch Filme aus einer gewissen, eher deutschen Tradition der Blödelkomödie, wie DANIEL, DER ZAUBERER (2004; R: Ulli Lommel) oder SIEGFRIED (2005; R: Sven Unterwaldt jr.) fanden Erwähnung. Selbst avantgardistischere Filme fehlten in dieser Umfrage nicht: MUTTERS MASKE (1988; R: Christoph Schlingensief) wurde ebenso aufgeführt wie der schweizerische Kurzfilm CAMKILLER (2002; R: Curdin Schneider), in welchem technisch veraltete Kameras durch eine Plattwalze zerquetscht werden.

Die populärwissenschaftliche Literatur über die Filme, die so schlecht sind, dass sie schon wieder gut sind, hat mit den Filmlexika und Sammelrezensionen ein eigenständiges Buchgenre entwickelt, in dem sich diese Vielgestaltigkeit wiederfindet: Hoberman und Rosenbaum befassen sich in ihrem Buch über das Mitternachtskino (Hoberman & Rosenbaum 1991) nicht nur mit Filmen von George Romero oder John Waters, sondern auch mit einem Werk wie ERASERHEAD (1976; R: David Lynch). Harry und Michael Medveds Liste von Kandidaten für ihre *Turkey Awards* (Medved & Medved 1980) umfassen Filme wie THEY SAVED HITLER'S BRAIN / THE MADMEN OF MANDORAS (1963; R: David Bradley), ROBOT MONSTER (1953; R: Phil Tucker) oder PLAN 9 FROM OUTER SPACE (1959; R: Ed Wood), aber auch das Rockmusical JESUS CHRIST SUPERSTAR (1973; R:

Norman Jewison), den Schwulenporno HIM (1974; R: Ed D. Louie) oder das Capra-Remake BILLY JACK GOES TO WASHINGTON (1977; R: Tom Laughlin). Giesens Aufzählung der »schlechtesten Filme der Welt« (Giesen 1984) bezieht gar den Neuen Deutschen Film explizit mit ein.

Die fragile Konstruktion eines Trashkorpus

Derartige gute schlechte Filme als kohärentes Korpus zu fassen, ist, so lässt sich schließen, mit enormen Schwierigkeiten verbunden. Es wundert folglich nicht, dass die meisten Autoren, die sich aus der Warte der Filmwissenschaft mit dem Thema beschäftigen, einer exklusiven wie inklusiven Definition dieser Kategorie aus dem Weg gehen. Und doch scheint es Regelmäßigkeiten zu geben, lassen sich Filme wie MANIAC (1934; R: Dwain Esper), TELL YOUR CHILDREN, besser bekannt unter dem Titel REEFER MADNESS (1936; R: Louis J. Gasnier), EARTH VS. THE SPIDER (1958; R: Bert I. Gordon), PLAN 9 FROM OUTER SPACE (1959; R: Edward D. Wood jr.), TEENAGERS FROM OUTER SPACE (1959; R: Tom Graeff), FASTER, PUSSYCAT! KILL! KILL! (1965; R: Russ Meyer), HERCULES IN NEW YORK (1969; R: Arthur Allan Seidelman), DIE BETTWURST (1971; R: Rosa von Praunheim), PINK FLAMINGOS (1972; R: John Waters), ATTACK OF THE KILLER TOMATOES! (1978; R: John de Bello) oder BAD TASTE (1987; R: Peter Jackson), immer von Neuem in wissenschaftlichen, journalistischen oder publikumsgenerierten Veröffentlichungen zum Thema finden – und sei es nur, damit sich die Connaisseurs von diesen bereits zu bekannt gewordenen Trashfilmen wieder abgrenzen können (vgl. etwa Ryan 2008).

Auch diverse Regisseure wie James Whale, Edgar G. Ulmer, Bert I. Gordon, Edward D. Wood jr., Roger Corman, Russ Meyer, Doris Wishman, Dario Argento, Ma-

Erste Annäherungen an das Phänomen des Trash



Die Vielfalt des Trash. Zeilenweise: MANIAC (1934; R: Dwain Esper), HERCULES IN NEW YORK (1969; R: Arthur Allan Seidelman), TEENAGERS FROM OUTER SPACE (1959; R: Tom Graeff), BAD TASTE (1987; R: Peter Jackson), FASTER, PUSSYCAT! KILL! KILL! (1965; R: Russ Meyer), DIE BETTWURST (1971; R: Rosa von Praunheim)

rio Bava oder Peter Jackson finden regelmäßig Erwähnung in den Abhandlungen zum guten schlechten Film. Die Häufigkeit, mit der einzelnen Filmemachern der Titel des

»King of Trash« oder »King of Bs«, verliehen wird, lässt gar den Schluss zu, dass es eine regelrechte Tradition eines Autorenkinos schlechter Filme gibt.

Theorie

Nicht zuletzt bearbeitet der Trashfilm trotz seiner vermeintlichen Uneinheitlichkeit ein verhältnismäßig konstantes Feld an US-amerikanischen Genres und Subgenres wie dem Aufklärungsfilm, der Teenploitation der 1950er Jahre mit ihren Monsterfilmen, *Beach Partie Movies* und *Motorcycle Flics*, dem weiten Feld der Sexploitation vom *Nudie Cutie* bis zum *Woman-in-Prison Film* sowie großen Teilen des Sciencefiction-, des Horror- und des Splatterfilms. Hinzu kommen – aus der amerikanischen Warte exotischere – Genres wie der italienische Sandalenfilm und der *Giallo*, der deutsche oder schwedische Softporno, der mexikanische Horrorfilm, der japanische Monsterfilm oder philippinische Genrefilme.

Trotz aller Regelmäßigkeiten bleibt eine konsistente Korpusbildung schwierig. Sinnvoller ist es daher, Trash als eine diskursive Konstruktion verschiedener Spannungsfelder zu charakterisieren: Trash ist in einem bunten Feld familienähnlicher Begriffe situiert und weist gerade zu den Begriffen der Obszönität und des Camp eine durchaus konfliktreiche wie produktive Beziehung auf; Trash steht zudem in einem Spannungsverhältnis zwischen individuellem Geschmacksurteil und sozialen Konstruktionen; und Trash ist nicht zuletzt das Produkt verschiedener Einzeldiskurse wie dem Fandom, der Filmkritik oder der akademischen Filmwissenschaft.

Trash, B-Movies oder Exploitation?

Ist die Konstruktion eines etwaigen Korpus guter schlechter Filme bereits äußerst fragil, so überträgt sich diese Schwierigkeit auf die Wahl einer geeigneten Bezeichnung. Denn selbst der in dieser Arbeit gewählte Begriff »Trash« oder »Trashfilm« ist nicht ohne Konkurrenz: *Exploitation*, *Midnight Movie*, *B-Movie*, *Quota Quickie*, *Psychotronic Movie*, *Paracinema*, *Cult Film* – die

Liste der englischsprachigen familienähnlichen Ausdrücke ließe sich weiterführen und zeigt, wie diffus das Feld auf einer konzeptionellen Ebene ist (vgl. auch das Glossar auf Seite 174). All diese Begriffe, seien sie alltagssprachlich flexibel oder fachwissenschaftlich konkret, beschreiben Filme, die so schlecht sind, dass sie schon wieder gut sind. Und doch ergeben sich nuancierte Unterschiede in den Konnotationen oder dem Umfang der Wortbedeutungen.

Einige der Termini bezeichnen zunächst spezifische Produktions- oder Rezeptionspraktiken und wurden metonymisch auf ein umfassenderes Konzept von Trash übertragen. *Midnight Movies* etwa verweisen auf eine dispositive Konstellation des amerikanischen Kinos – die Rezeptionspraxis des mitternächtlichen Kinobesuches – die in den 1970er Jahren ihre Sternstunde erreichte, gleichzeitig aber auch auf eine gewisse Sorte von Filmen, die in diesen verruchten Mitternachtsvorstellungen präsentiert wurden (vgl. Hoberman & Rosenbaum 1991). Der Begriff der *B-Movies* ist ebenfalls historisch sehr konkret, bezeichnet er doch im klassischen Hollywood diejenigen Filme, die in einer Doppelvorbereitung an zweiter Stelle gezeigt und mit entsprechend weniger Aufwand produziert wurden. Mit dem Niedergang des *Double Features* in den Sechzigern fand diese Form des Trash ihr Ende. Erst in einer übertragenen Bedeutung wurde der B-Film (sowie die Hyperbolisierung als C-Film oder Z-Film) zum Paradebeispiel des Hollywoodfilms von der Stange.

Andere Termini betonen bestimmte Merkmale, welche ein guter schlechter Film vorgeblich aufweist, oder Prozesse, die er beim Zuschauen auslöst: Der Begriff der *Psychotronics* etwa, vom Filmkritiker Michael J. Weldon in Anlehnung an den Film *THE PSYCHOTRONIC MAN* (1980; R: Jack M. Sell) geprägt, bezieht sich auf die mutmaßlichen rezeptionspsychologischen Eigen-

schaften des Trashfilms (Weldon 1996). *Paracinema* ist dagegen ein Terminus aus der Filmwissenschaft und den Cultural Studies, die sich seit den Neunzigern mit dem Thema zu befassen begannen und gerade die subversiven und widerständigen Qualitäten eines Trashrezeptionsprozesses ins Auge fassten (vgl. Sconce 1995).

Besonders der Begriff des Exploitationkinos wird häufig synonym mit Trash verwendet, so dass es lohnt, ihn etwas genauer unter die Lupe zu nehmen: In seiner ursprünglichen Form ist Exploitation zunächst einmal ein Ausdruck des Marketings, wo er die Gesamtheit einer Marketingstrategie für einen Film bezeichnen kann, eine spezielle Form derselben im Sinne eines Verbund- und Eventmarketings, das sich unkonventioneller Formen und Medien bedient (vgl. Gaines 2005: 78), oder aber auch eine besondere Form von Marketingstrategie, die für einzelne Zielgruppen jeweils eigene Aufhänger ausmacht, um die Werbung an diesen Aufhängern auszurichten (Doherty 2002: 2–9). Wenn also verschiedene Filmplakate für verschiedene Zielgruppen gestaltet werden, so ist dies eine Strategie der Exploitation im letzteren Sinne.

Sind diese Formen des Marketings grundsätzlich bei allen Filmen zu beobachten, so gibt es daneben eine eigenständige Kategorie von Exploitationfilmen, die ganz gezielt auf einen bestimmten Aufhänger hin produziert werden – auf Kosten der Einhaltung filmisch-ästhetischer und narrativer Qualitätsmaßstäbe. Kurz gefasst: Ein Exploitationfilm ist ein Film, »in which the elements of plot and acting are subordinate to elements that can be promoted« (McCarthy 1995: 38). Häufig sind, wenn vom Exploitationfilm die Rede ist, auch ganz bestimmte Aufhänger gemeint: So kann ein äußerst schnell und billig produzierter Film beispielsweise auf ein Tagesereignis reagieren, das in der Sensationspresse besonders ausführlich behandelt wurde. Woods GLEN OR GLENDA (1953)

wurde etwa gedreht, nachdem zur Jahreswende 1952/53 ein Presserummel zur Geschlechtsumwandlung von Christine Jorgensen entstanden war. Ein Aufhänger kann aber auch ein bestimmtes gruppenspezifisches Interesse sein, das von herkömmlichen Filmen nur unzureichend abgedeckt wird, das nicht selten eine geringe gemeingesellschaftliche Legitimität besitzt, und das solche Exploitationfilme zu erfüllen versprechen. Dies wäre beispielsweise der Fall im *Race Film* oder im *Ethnic Film* des klassischen Hollywoods (Taves 1993: 342–350).

Nicht zuletzt dient der Begriff der Exploitation auch als Grundlage von Neologismen für seltenere Subgenres, indem nämlich bestimmten Motiven und Aufhängern das Suffix »-ploitation« angefügt wird, um die geringe Qualität der entsprechenden Filme zu signalisieren. So gibt es nicht nur Sexploitation und Blaxploitation, sondern auch *Nazisploitation* (SM-Softpornos mit Nazi-Figuren), *Nunsploitation* (Softpornos mit Nonnen), *Carsploitation* (Filme mit überwältigendem Anteil an Verfolgungsjagden), *Latsploitation* oder *Mexploitation* (lateinamerikanischer bzw. mexikanischer Genrefilm). Nicht zuletzt werben Produktionsfirmen und Distributoren längst auch mit der Verruchtheit dieser Begriffe, um bestimmte, dem Exploitationfilm zugeneigte Zuschauerschichten direkt anzusprechen.

Die Herleitung aus einem Marketing- und PR-Begriff beschränkt den Umfang der Exploitation gegenüber etwa dem Trashbegriff. Exploitation bezieht sich stets auf ein industrielles und marktwirtschaftlich orientiertes Filmsystem, in erster Linie natürlich auf das Studiosystem Hollywoods. Demgegenüber umfasst der gute schlechte Film, der hier als Trash gefasst werden soll, auch Filme wie etwa diejenigen von Morrissey oder Waters, die zwar stets auf das ästhetische System Hollywood bezogen bleiben, jedoch jenseits des Studiosystems entstanden sind.

Trash zwischen Obszönität, Kult und Camp

Neben dem Feld der familienähnlichen Begriffe umgeben den Trashfilm mit Obszönität, Kultfilm und Camp drei Nachbarkonzepte, die sich eng in das Konzept des guten schlechten Films mit einweben. Trash sind Filme, die als Kultfilm rezipiert werden, die oft, aber nicht immer obszön sind und die häufig, aber nicht notwendigerweise Elemente des Camps aufweisen.

Das Obszöne ist für den Film zunächst als juristisches Fachwort des angloamerikanischen Raumes von Bedeutung, wo er all die Repräsentationen von Sexualität und Körperlichkeit bezeichnet, welche die Grenze zur Illegalität überschreiten. Das englische »obscene« ähnelt in seiner sexuellen Komponente dem deutschen Begriff des Anzüglichen. Die notorische undefinierbarkeit solcher Obszönität pointiert die Aussage des Richters Potter Stewart aus einem Zensururteil von 1964:

»I shall not today attempt further to define the kinds of material I understand to be embraced within that shorthand description [of obscenity], and perhaps I could never succeed in intelligibly doing so. But I know it when I see it.« (Jacobellis v. Ohio, 22.6.1964)

Stewarts Aussage verdeutlicht nicht nur die konzeptionelle Hilfslosigkeit bei dem Begriff, sondern auch den Rückgriff auf eine rezeptionelle, ja, eine affektive Ebene von Obszönität. Sie verweist damit auf einen weiter gefassten Gedanken, welcher das Obszöne mit dem Ekel als »Erfahrung einer Nähe, die nicht gewollt ist« (Menninghaus 2002: 7) in Verbindung bringt. Obszön ist somit allgemeiner die Gleichzeitigkeit von Anzüglichem und von Abstoßendem, von Lust und Ekel, die sich im paradoxen Gefühl der Ekel-Lust vereinigen. Obszön sind

die Bestandteile der Kunst, die sich einer interesselosen und distanzierten Ästhetik im Sinne Kants beharrlich verweigern und den Körper des Rezipienten direkt ansprechen. Der Begriff des Obszönen verweist mit seiner Etymologie von »caenum« = Schmutz, Kot und Dreck zudem auf den Komplex der Reinheit und Unreinheit. Gemeinsam mit diesem Begriffspaar lässt er sich vom Körper auf die Bereiche der Moral und Sittlichkeit abbilden, eine Übertragung, wie sie sich im Konzept des Mülls wiederfinden wird (siehe Seite 38).

Trash und Obszönität weisen eine Geschichte enger Beziehungen auf, sind jedoch nicht identisch. Gerade die obszönen, anrühigen Elemente der Trashfilme bieten der Filmkritik Ansatzpunkte, diese Filme als Müll zu verwerfen. Slasherfilme sind in erster Linie deswegen Trash, weil sie Grenzen der Darstellbarkeit von Körper und Sexualität überschreiten und das Gebiet des Obszönen betreten. Doch ist nicht jeder Trashfilm obszön, wie etwa die Horrorfilme Ed Woods zeigen. Und schließlich gibt es im Bereich des Experimentalfilms genügend Beispiele für Obszönität, wie etwa WINDOW WATER BABY MOVING (1959; R: Stan Brakhage) oder UN CHIEN ANDALOU (1929; R: Luis Buñuel), für die das Konzept des Trash ungeeignet ist.

Die mangelnde Identität von Trash und Obszönität könnte zu der Annahme verleiten, es handle sich im filmischen Bereich um zwei unverknüpfte Phänomene, etwa im Sinne einer im ersten Fall ästhetischen, im zweiten Fall ethischen Kategorie. Dass es in einzelnen Filmen zwar große Überlappungen, aber keine Passgenauigkeit zwischen beiden Phänomenen gibt, wäre da letztendlich auch kein Widerspruch. Doch ignoriert diese Argumentation, dass gerade Obszönität eine deutliche ästhetische Komponente besitzt, die sich in der Sichtbarkeit und Darstellbarkeit von tabuisierten Dingen manifes-

Erste Annäherungen an das Phänomen des Trash

tiert. Der Gegenschluss allerdings, wie ihn etwa Murray Pomerance in *Bad – Infamy, Darkness, Evil, and Slime on Screen* (2004) oder Anthony Slide in *Incorrect Entertainment* (Slide 2007) andeutet, dass nämlich ethische und ästhetische Schlechtheit identisch sind, ist, wie oben erläutert, ebenso unzulässig. Sinnvoller ist es daher, beides, die ethische wie die ästhetische Dimension als zwei getrennte, aber miteinander gekoppelte Seiten desselben Phänomens namens Trash zu betrachten.

Die Verbindungen des Trash zum Kultfilm sind vergleichbar komplex. Ähnlich wie das Obszöne ist auch der Kultfilm eine Kategorie, die sich vor allem in der Rezeption festmachen lässt: Kultische Zuschauer beginnen zunächst damit, das Schauen von Filmen zu wiederholen, dann zu ritualisieren und schließlich mit einer quasi-religiösen Entrückung zu verknüpfen (Telotte 1991, Grant 2000: 13). Gegenüber dem Trashfilm ist der Kultfilm jedoch eine wesentlich umfangreichere Kategorie (Kawin 1991), umfasst er doch auch Filme wie *CASABLANCA* (1942; R: Michael Curtiz), *THE WIZARD OF OZ* (1939; R: Victor Fleming) oder selbst *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1920; R: Robert Wiene), der von 1920 bis 1927 ununterbrochen in einem Pariser Kino lief (Illing 2006: 211). Der Begriff der Kultrezeption müsste gar Werke wie Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* oder die von James MacPherson 1765 veröffentlichten, europaweit beliebten Balladen des angeblichen schottischen Bardens Ossian mit einschließen (Illing 2006: 211).

Gerade Ansätze aus den Cultural Studies und den Subcultural Studies wenden sich dem Phänomen des Trashfilms vor allem über dessen performative Seite zu. Für solche Herangehensweisen, die nicht nur die Aktivität der Zuschauer im Interpretations- und Wertungsprozess analysieren, sondern auch deren soziale Verortung sowie die Bedeutung produzierende Praxis der Filmrezeption thematisieren, bietet der Kultbegriff fruchtbare Ansatzpunkte (vgl. etwa die Sammelbände Mendik & Harper 2000 und Jancovich 2003a). Trashfilm ist in diesen Ansätzen allenfalls eine Subkategorie des übergeordneten Kultfilmbegriffes; Trashfilme sind also stets Kultfilme, aber umgekehrt ist nicht jeder Kultfilm gleich Trash (Grant 2000: 14f).

Große Überschneidungen weist Trash auch mit dem in den 1960ern von Christoph Isherwood (Isherwood 2008) und Susan Sontag (Sontag 2008) entwickelten Begriff des Camps auf. Ähnlich wie Trash ist Camp eine recht schwer zu greifende rezeptionsästhetische Kategorie, »a sensibility (as



Obszönität und die Grenzen der Darstellbarkeit von Körper sind nicht identisch mit dem Phänomen des Trash, wie *UN CHIEN ANDALOU* (1929; R: Luis Buñuel) zeigt



Nicht jeder Kultfilm ist Trash, wie man am Beispiel von CASABLANCA (1942; R: Michael Curtiz) sieht

distinct from an idea» (Sontag 2008: 53), »far more a question of how you respond to things rather than qualities actually inherent in those things« (Dyer 2008: 13). Ähnlich auch wie Trash ist die Rezeption als Camp durch Uneigentlichkeit und Ironie gekennzeichnet: »Camp sees everything in quotation marks. [...] To perceive Camp in objects and persons is to understand Being-as-Playing-a-Role« (Sontag 2008: 56). Und ähnlich wie beim Trash spielen Ästhetizismus im Sinne der *L'art pour l'art*, Theatralität und Humor eine herausragende Rolle (Babuscio 2008).

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Camp und Trash findet sich im Übrigen auch in der Frage nach der Intentionalität des Camp-/Trash-Charakters. Sontag etwa unterscheidet ganz explizit absichtlichen von naivem Camp und bewertet, ganz im Sinne des zeitgenössischen Situationismus, letzteren als den »echteren« Camp (Sontag 2008: 58). Eine ähnliche Spaltung durchläuft das Feld des Trash und trennt bewusst »trashige« Regisseure wie John Waters und Christoph Schlingensiefel von »unfähigen« oder »ignoranten« Filmemachern wie Edward D. Wood jr. oder Roger Corman. Relevant bei dieser Unterscheidung ist jedoch nicht

die tatsächliche Intention eines Regisseurs, sondern die diskursive Konstruktion einer solchen Intention. Die Frage, ob ein Film absichtlich Camp/Trash ist, spielt also nur insofern eine Rolle, als der Film Rezeptionsanweisungen hinsichtlich einer ironischen Lesart enthält oder als es einen paratextuellen Diskurs über den oder die Hersteller des Films gibt, der über die Frage von Intentionalität oder Nicht-Intentionalität reflektiert. Ob ein Schnittfehler oder eine ungeschickte Kameraeinstellung absichtlich, aus Unachtsamkeit oder aus Unfähigkeit in den Film geriet, ob sie ausgewählt oder »passiert« ist, lässt sich im Nachhinein kaum rekonstruieren. Selbst wenn ein »Fehler« wiederholt auftritt, ist dies – zumindest im ökonomischen Rahmen der Trashfilme – noch lange kein Hinweis auf Intentionalität, sondern kann ebenfalls ein rekurrentes Artefakt der Produktionsbedingungen sein. Allenfalls zusätzliche Rezeptionsanweisungen eines Films, die die Zuschauerin darüber informieren, wie diese entsprechenden Artefakte gelesen werden sollen, oder Informationen eines diesbezüglichen Paratextes können hier Hilfestellung leisten.

Kultfilm und Camp, diese wichtigen Nachbarn des Trash, stehen sich zunächst diametral gegenüber. Einen deutlichen Unterschied scheint es – zumindest auf den ersten Blick – hinsichtlich des Gendering beider Phänomene zu geben. Vom Camp zieht Sontag eine direkte Linie zur amerikanischen homosexuellen Subkultur (Sontag 2008: 64). Für die autorenzentrierte Filmkritik der *Film Buffs*, welche auch den Kultfilm prägt, hat Pauline Kael andererseits eine Art männlichen Chauvinismus konstatiert (Kael 1963): »By championing directors at the expense of producers, screenwriters, and, perhaps most importantly, actors, the auteur critics had shunned many women who exercised considerable influence over the movies« (Haberski 2001: 130). Überhaupt wird das Kulturverhal-

ten in weiten Teilen als männlich konnotiert (und konstruiert) wahrgenommen (vgl. etwa Burch 1998, Hollows 2003 oder Read 2003). Mag dieses Urteil angesichts heterosexuell-männlich orientierter oder gar misogynen Trash-/Kultgenres wie dem *Women-in-Prison Film* oder vieler Slasherfilme oder angesichts gewisser Metaphorik in den jeweiligen Diskursen durchaus angemessen erscheinen, ignoriert das Argument jedoch zum einen weite Bereiche eines weiblich konnotierten Fandoms (vgl. Jenkins 2009: 15), zum anderen eine ganze Traditionslinie innerhalb des Trashfilms selbst, welche traditionelle Geschlechterkonzepte in Frage stellt:

»Androgyny, transvestism, and gender blur have been major motifs in midnight movies from *FLAMING CREATURES* [1963; R: Jack Smith] through the John Waters oeuvre to *THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW* [1975; R: Jim Sharman], also figuring in such mainstream-to-midnight crossovers as *PERFORMANCE* [1970; R: Donald Cammell, Nicholas Roeg], *BEYOND THE VALLEY OF THE DOLLS* [1970; R: Russ Meyer], and *TRASH* [1970; R: Paul Morrissey].« (Hoberman & Rosenbaum 1991: 263)

Eine Gegenüberstellung von heterosexuell-maskulinem Trash-/Kultfilm und queerem Camp ist somit in dieser Strenge nicht möglich.

Ein weiterer Versuch, Kult und Camp voneinander abzugrenzen, setzt an den Praktiken der Rezeption an: Während Kult vorrangig auf subkulturelle Abgrenzung und Expertenwissen setze, fordere Camp vor allem die Ironie, die Fähigkeit zur Interpretation und Uminterpretation oder gar des Queer Readings heraus.

»The cultist will not be sold culture; instead, she displays her power to choose actively among an array of cultural offerings. [...]

Cult criticism places a high value on connoisseurship; it glorifies the critic-spectator's heightened ability to select appropriately, and tastefully. [...] By contrast, the critical camp spectator revels in the interpretation/transformation process while often placing little stake in the initial selection of mass objects. [...] Instead of celebrating happy exceptions, it [camp] demonstrates that potentially any mass culture object can be re-created aesthetically.« (Taylor 1999: 15f)

Während Kult sich also stets mit den Fragen der Kanonisierung befasst (und sei es nur, um sich von einem Kanon abzugrenzen), ist das »Korpus« des Camps grundlegend expansiv. Viele Camp-Objekte stammen daher auch aus dem Mainstream der hegemonialen Kulturproduktion und zeichnen sich eher durch ein Zuviel an Ästhetik aus, ganz im Sinne von Kristin Thompsons Exzesskonzept (Thompson 2008).

Doch auch diese Gegenüberstellung von Camp und Kult funktioniert in Bezug auf den Trashfilm nicht: Der Trashfilm weist Verbindungen sowohl zu Kult als auch zu Camp auf. Ähnlich wie der Kultfilm ist Trash ein Spiel mit der Exklusivität und dem Eklektizismus. Und vergleichbar mit Camp beruht Trash auf einer hochgradig ironischen Rezeption, die nicht, wie etwa die rhetorische Ironie, auf einem Gegensatz zwischen Gesagtem und Gemeintem basiert, sondern im Sinne der romantischen Ironie einer selbstreflexiven, skeptischen Geisteshaltung zu verstehen ist, die sich der Uneigentlichkeit alles Gesagten bewusst ist (Eine detaillierte Erläuterung dieser Vorstellung von Ironie erfolgt auf Seite 46).

Es ist allerdings offensichtlich geworden, dass Kult und Camp zwei Nachbarn sind, die deutlich mit dem Phänomen des Trash verzahnt sind. Einige Beispiele sollen die Überschneidungen und Differenzen zwischen Kult, Camp und Trash verdeutlichen:

Theorie

Eine ungebrochene, »naive« Verehrung von, sagen wir, Bette Davis oder John Wayne, ist zunächst einmal Kult. Die ironische Brechung der zwei Starfiguren hinsichtlich ihrer Genderkonzeption und ihrer ästhetisierten medialen Darstellung wäre Camp. Beide Beispiele würden aber keinesfalls unter den Begriff des Trash fallen. Mit den Slasherfilmen der 1980er Jahre finden sich dagegen Trashfilme, die zwar Kult sind, jedoch nur in sehr entferntem Sinne der queeren Idee von Camp entsprechen. Und in den Aufklärungsfilmern der 1930er, in den Sciencefiction- und Monsterfilmen der 1950er oder in den Filmen aus Warhols *Factory* überschneiden sich alle drei Konzepte.

Die bis hierher unternommenen Annäherungsversuche an das Trashphänomen bleiben notwendigerweise kurze Skizzen. Ein stabiles Trashkorpus selbst für den historisch gegenwärtigen Zeitraum abzugrenzen, kann nur von mäßigem Erfolg gekrönt sein. Zwar kann man einige wiederkehrende Genres, Filme und Autoren ausmachen; doch überwiegen die Disparitäten der Filme und die zentrifugalen Tendenzen. Darüber hinaus hat die Analyse des semantischen Feldes, in welchem sich Trash neben Exploitation, Obszönität, Kult und Camp positioniert, gezeigt, wie sehr der Trashfilm von Wertungs- und Rezeptionsmodi der Zuschauer abhängt. Existiert Trash also nur im Auge des Betrachters?

Trash und Individual-Listen

»One man's trash is another man's treasure« – Das englische Sprichwort deutet an, dass Trash oder zumindest Müll eine äußerst relativistische Kategorie ist. Dies betont auch Strasser in Bezug auf den materiellen Abfall:

»The sorting process that creates trash varies from person to person, it differs from place to place, and it changes over time. The cat-

egories of objects we use and throw out are fluid and socially defined, and objects move in and out of these classifications.« (Strasser 1999: 8)

Für Trash als filmischer Kategorie gilt Ähnliches: Er ist kein Genre, denn er umfasst so unterschiedliche Filmgruppen wie Sciencefiction, Sexploitation oder Horror und macht gar vor Aufklärungs- und Lehrfilmen nicht halt. Trash ist eine Eigenschaft, die sich dem direkten analytischen Zugriff zu entziehen scheint, »an ineffable quality, a tone« (Sconce 2007: 4), »less a distinct group of films than a particular reading protocol, a counter-aesthetic turned subcultural sensibility devoted to all manner of cultural detritus« (Sconce 1995: 371). Auch die oben erwähnten Ausführungen zu einem eklektischen und auf Distinktion bedachten *Cult Criticism* zeigen, dass das Phänomen des Films, der so schlecht ist, dass er schon wieder gut ist, zunächst einmal auf Seiten des Rezipienten verortet werden muss.

Seit es das Kino und damit Wert- und Geschmacksurteile zu einzelnen Filmen gibt, gehört es zur handwerklichen Standardübung eines jeden Kritikers, einen individuellen Kanon an verpönten Filmen zu veröffentlichen und sich so mittels einer eigenen »guilty pleasure list« (Sconce 2007: 2) als Fan des schlechten Geschmacks zu outen. So gefasst wäre Trash tatsächlich im wörtlichen Sinne Abfall: Zieht man vom privaten Kanon eines Individuums diejenigen Filme ab, die den hegemonialen Anforderungen an eine Filmästhetik entsprechen, über die man sprechen und schreiben darf, deren Kritiken man publizieren kann, um Geld zu verdienen, so bleiben eben nur solche Filme übrig, über die man besser nicht sprechen, und zu denen man sich allenfalls mit ironischer Distanz und in Bewusstsein des ästhetischen Tabubruchs, den man damit begeht, bekennen sollte.

Diese Individualisierung des Trash als vermeintlich privates (wenn auch diskursiv verbreitetes) Geschmacksurteil kann in bestimmten subkulturellen Konstellationen sogar in den Vordergrund geraten, indem dieses lasterhafte Vergnügen schlechter Filme zum Prinzip erhoben wird. Taylor beispielsweise sieht, wie oben angedeutet, im Typus des *Cult Critic* vor allem die Selbstdarstellung des privilegierten Connaisseurs, der sich durch eine möglichst esoterische Auswahl von Werken oder Werkbestandteilen als Experte von anderen abgrenzt (Taylor 1999: 15f). Eine besonders gute Trashkennerin wäre dann diejenige, die die unbekanntesten, abstrusesten und seltsamsten Filme »entdeckt« – ein Anspruch, den beispielsweise Blake Ryan in seiner Trashfilmliste auch explizit ausführt (Ryan 2008: 8).

So verstanden wäre Trash eine Widerständigkeit gegenüber der Kanonisierung von Filmen, die jegliches feste Umreißen eines Korpus zu sprengen beabsichtigt: Wenn Trash tatsächlich das ist, was stets außerhalb des Kanons liegt, dann verlöre ein Film bereits dann seinen Status als Trash, sobald er in einem subkulturellen Kontext kanonisiert würde, ja, schon in dem Moment, in dem man sich innerhalb dieser Subkultur darüber einigte, über diesen Film wiederholt sprechen zu können.

Eine solch radikale Privatisierung des Geschmacksurteils ist durch gesellschaftliche Individualisierungsprozesse der postindustriellen Ära sicherlich verstärkt worden, hat jedoch ihre Grenzen: Zwar ist das Spektrum individueller Geschmacksurteile, die sozial akzeptiert werden, breiter geworden. Doch das komplexe Wechselspiel zwischen dem, was »geht« und was »nicht geht«, zeigt, dass soziale Akzeptanz immer noch notwendig ist und sich ästhetische Individualisierung nie vollständig von dieser lösen kann (Illing 2006: 23).

Schlechter Geschmack als soziale Distinktion

Beginnt man mit einer Konstruktion des Trashbegriffes bei der Rezeption, so geht mit dem Geschmacksurteil des Zuschauers auch stets eine soziale Dimension einher, die der Identitätsstiftung und Abgrenzung von Individuen, Formationen und Gruppen dient. Dabei zielen »Debatten über den »guten Geschmack« [...] tendenziell auf einen Konsens über die »ewigen Werte«, die »Kanons« der Kultur, der Ästhetik und der Künste. Am »schlechten Geschmack« kommen demgegenüber gesellschaftliche Antagonismen, Dynamiken und Ungleichzeitigkeiten zum Vorschein« (Illing 2006: 31).

Pierre Bourdieu hat mit seinen Arbeiten als einer der Ersten die soziale Dimension als das »Verdrängte« des Geschmacks« (Illing 2006: 130) in den Vordergrund gerückt. Geschmack ist dabei für Bourdieu weit mehr als nur subjektives Gefallen und reine Ästhetik (Rehbein 2006: 162); vielmehr steht er in enger Verbindung mit dem Habitus einer Klasse und dient dieser als Abgrenzung nach unten (Bourdieu 2006: 104, 283).

Bourdieus Untersuchungen abstrahieren empirische Ergebnisse zur französischen Gesellschaft der 1960er Jahre; seine Schlussfolgerungen sind also nur bedingt auf die postindustrielle und postmoderne Gesellschaft der heutigen Zeit übertragbar (Rehbein 2006: 165, Prinz 2009: 108). Zudem ist die fundamentale Unterscheidung des Geschmacksurteils bei ihm diejenige zwischen »distinguiert« und »vulgär« (Bourdieu 2006: 286); Distinktion findet bei Bourdieu folglich von oben nach unten statt.

Dass und wie soziale Abgrenzung durch Geschmack auch von unten nach oben stattfinden kann, wurde seit den 1980ern und bis heute von den Cultural Studies und hier vor allem von den Analysten jugendlicher Subkulturen und Peer Groups untersucht. Ein

Theorie

subkultureller Stil, welcher die Distinktion zu anderen gesellschaftlichen Gruppierungen bezweckt, bedient sich zwar der Produkte der Kulturindustrie, verändert jedoch ihren symbolischen Gehalt durch Aneignungsprozesse wie *Bricolage*, *Textual Poaching* oder *Detournement* und entzieht sich so dem hegemonialen Wertesystem (vgl. etwa Jenkins 2009, Muggleton 2007: 200, Fiske 2007: 114 oder Hepp 1999: 188, aber auch Levi-Strauss 2009: 29-31).

Diese subkulturelle Widerständigkeit, ja allgemeiner noch die Widerspenstigkeit des Alltäglichen gegenüber einer abstrakten symbolischen Ordnung, die Verflüssigung eines strukturierten *place* durch die Pragmatik des *espace* prägt eine Konzeptionierung von schlechtem Geschmack als Opposition, die große Teile der wissenschaftlichen Aufarbeitung von Trash beeinflusst. Dieser grundständig oppositionelle Charakter des Trash ist allerdings problematisch: So definiert etwa auch Jancovich den – weiter gefassten – Kultfilm zunächst als subkulturelle Ideologie in Abgrenzung zu einem »Mainstream«, bemängelt jedoch zu Recht die Relativität des Oppositionsbegriffes:

»[I]f cult fans usually make claims to oppositionality, they are largely middle-class and male, and their oppositionality often works to reaffirm rather than challenge bourgeois taste and masculine dispositions.« (Jancovich et al. 2003: 2)

Sinnvoller ist es daher, den Mainstream, zu dem ein Diskurs über Trash sich abgrenzt, als ebenso konstruiert zu begreifen wie den Trash selbst: So entwickelt etwa die filmkritische Fanpublikation *Incredibly Strange Films* (1988) ihren Mainstream als »amalgam of corporate power, lower-middle-class conformity and prudishness, academic elitism and political conspiracy« (Jancovich et al. 2003: 1f).

Trash als Abfall der Filmkritik?

Dass nicht nur Trash, sondern selbst der Mainstream, auf den sich er bezieht, konstruiert ist, eröffnet eine methodische Möglichkeit, das Phänomen des Trashfilms über Diskursanalysen auch inhaltlich zu fassen, ohne soziale oder machttheoretische Fragestellungen völlig außer Acht zu lassen. Das postmoderne Durcheinander verschiedener diskursiv verhandelter Trashkorpora und Trashbegriffe, das durch Globalisierung und Beschleunigung der Kommunikation noch verstärkt wird, ließe sich, so könnte man hoffen, zumindest ein wenig lichten.

Für den Trash mit seiner ironischen Umwertung eines »schlechten« Films in einen »guten« läge es auf den ersten Blick nahe, zwei Teildiskurse einander gegenüberzustellen: Auf der einen Seite stünde ein ausgrenzender Wertungsdiskurs, der Richtlinien und Normen entwickelt, dem gemäß Filme als legitim oder illegitim, als distinktiert oder trivial, als anspruchsvoll oder Schund, als unterhaltsam oder langweilig gewertet würden. Man ist gar geneigt, diese Seite des Wertungsdiskurses den stärker institutionalisierten und von Ökonomie oder staatlicher Unterstützung abhängigen Diskursteilnehmern – der professionellen journalistischen Filmkritik, der in Universitäten verankerten Filmwissenschaft, den staatlichen Archiven – zuzuordnen. Dieser gegenüber stünde dann ein marginaler, ironischer Umwertungsdiskurs, der in einem nur wenig institutionalisierten Fandom seinen Platz fände und sich eher medialer Praktiken und Taktiken des Umfunktionierens (de Certeau 1988: 85–92) bediente.

Bei dieser Gegenüberstellung würde man jedoch missachten, dass auch die institutionalisiertere und vermeintlich hegemonialere Seite des Diskurses nicht nur den Ausschluss vollziehen kann, sondern selbst in stetig erneut aufgegriffene Aushandlungsprozesse des Ein-

Erste Annäherungen an das Phänomen des Trash

und Ausschließens und der Normenbildung verstrickt ist. Die journalistische Filmkritik – und in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch die Filmwissenschaft – besitzt gar eine durchgehende Tradition der Neubewertung, des ›Rewriting Film History‹ – angefangen von den Legitimationsdiskursen in der Frühzeit des Kinos über die Popfaszination der Surrealisten und die französische Umschreibung des *B-Movies* im *Film noir* bis hin zum Queer Reading der 1990er Jahre.

Besonders die 1950er und 60er Jahre scheinen die Blütezeit einer Filmkritik zu sein, welche tief in solche Aushandlungsprozesse verstrickt war. Mit der Cinephilie eines zunehmend intellektuelleren Segmentes der Zuschauer, mit einer neuen Generation von Filmkritikern, die bereits mit dem Film aufgewachsen war, und für die auch die Schmutz- und Schunddebatten und die Legitimationsdiskurse der 10er Jahre längst Vergangenheit waren, und mit den neuen, sich an ein gebildetes Publikum wendenden Filmzeitschriften wie das britische *Sight and Sound* (ab 1932), das amerikanische *Hollywood Quarterly* (ab 1945) und die französischen *Cahiers du Cinéma* (ab 1951) betrat eine bestimmte Tendenz der Filmkritik die Bühne der Öffentlichkeit, die Film als seriöses kulturelles Phänomen wahrnahm und das Verhältnis zwischen Massenkultur und Kunst neu zu definieren versuchte (Haberski 2001: 102).

In dieser neuen Landschaft spaltete sich die US-amerikanische Filmwelt auf zweierlei Weise. Erstens teilte sich der New Yorker Underground im engen Austausch mit der Filmkritik in zwei verschwierte Tenden-

zen: eine die Zeichen der Massenkultur aufgreifende Pop-Avantgarde – mit den Filmen der Kuchar Brothers (vgl. Stevenson 1996) oder der Warhol Factory (vgl. Warhol & Hackett 2006) – und eine radikalere Richtung des modernistischen und abstrakten Experimentalfilms im Umfeld etwa von Jonas Mekas (Suárez 1996: xvi, Taylor 1999: 8).

Zweitens war sich die Filmkritik auch bezüglich des Studiofilms nicht einig: Auf der einen Seite stand der aus Frankreich übernommene autorenzentrierte Ansatz von Andrew Sarris, welcher die Filmgeschichte durch Umschreibung auf – männliche – Einzelpersonen neu sortierte und später im Arthouse seine Fortsetzung fand. Auf der anderen Seite dieses Aushandlungsdiskurses, was ein guter Film sei, standen eher pragmatischere Zugänge (Haberski 2001: 128f) – von Parker Tylers Lob des New Yorker Underground (Tyler 1995), über Susan Sontags Camp-Begriff (Sontag 2008) oder Manny Farbers Termitenkunst (Farber 2007) bis hin zu Pauline Kaels Plädoyer für das Unterhaltungskino (Kael 1971).



Die Filme der Kuchar-Brothers, wie etwa *SINS OF THE FLESH-APOIDS* (1965; R: Mike Kuchar) sind beispielhaft für einen Camp-Stil der amerikanischen Avantgarde der 1960er Jahre



WALDEN. DIARIES NOTES AND SKETCHES (1969; R: Jonas Mekas) verdeutlicht die modernistische Linie der US-Avantgarde der 1960er Jahre

Die Abgrenzung zwischen Arthouse und Trash, zwischen anspruchsvollem Kino und Schundkino, ist ohnehin eine, die im amerikanischen Kontext seit den 1950er Jahren immer wieder neu ausgehandelt wurde (Betz 2003). Die sexuelle Freizügigkeit der europäischen Nachkriegsfilme führte in konservativen, nationalistischen Diskursen der Vereinigten Staaten wiederholt zu einer Gleichsetzung von Arthouse und als unamerikanisch empfundenem Schund –

eine Gleichsetzung, mit der sogar die ersten Arthousekinos, die sich explizit an ein intellektuelles Publikum wandten, kämpften. Und die wechselvolle Rezeptionsgeschichte von Filmen wie LISA E IL DIAVOLO (1974; R: Mario Bava), LES LÈVRES ROUGES (1971; R: Harry Kümel) oder selbst der Werke von Douglas Sirk zeigt, dass die Grenze zwischen Arthouse und Trash dünn ist und wechselnden Grenzziehungen unterworfen (vgl. Klinger 1994, Mathijs 2005, Hefernan 2007).

Trash als subversives Produkt des Fandom?

Ebenso wie die professionelle Filmkritik keinen rein aussondernden, Müll produzierenden Diskurs bildet, sondern vielmehr die Grenze zwischen gutem und schlechtem, zwischen legitimem und illegitimem Film stets neu aushandelt, genauso wenig lässt sich

Fandom als ausschließlich anti-hegemoniales, den Müll rehabilitierendes Gegenstück dazu sehen. Dabei läge dieser Schluss durchaus nahe, galt Fandom doch von Beginn an als dubioses kulturelles Konsumverhalten. Ein Fan zu sein, heißt mehr, als ein Geschmacksurteil über einen Film, ein Buch oder einen Musiker abzugeben. Fan zu sein meint auch, bestimmte, eher affektive Rezeptionspraktiken zu vollziehen, welche der interesselosen Kunstrezeption einer kanti-

Erste Annäherungen an das Phänomen des Trash

schen Ästhetik diametral entgegenstehen. Fan zu sein bedeutet, sich gegenüber einem Autor, einem Werk oder einer Gruppe von kulturellen Artefakten zu positionieren und diese Positionierung zur Identitätsbildung und zur Bildung sozialer Strukturen zu nutzen (Pearson 2007).

Das Fandom, das sich als die Kehrseite des Starkults im Bereich der Literatur, der Oper, des Theaters und des Sports entwickelte, brachte bereits im 19. Jahrhundert seine bis heute markanten Praktiken hervor – von der wiederholten Rezeption, der Reproduktion und Aneignung, etwa in Gestalt von Amateurdarstellungen, bis hin zum Sammeln von Trivia und der religionsähnlichen Verehrung von Starikonen (Cavicchi 1998: 4–6, Cavicchi 2007: 236). Die Kulturindustrie reagierte auf das Phänomen mit der entsprechenden Produktion von Zeitschriften, die wiederum die Schreibtätigkeit der Fans über selbst erzeugte Werke oder Leserbriefe förderte. Diesen Formen der Textproduktion gesellten sich ab den 1930er Jahren die Fanzines als in Eigenregie produziertem Amateurmedium der Fans zur Seite (Duncombe 2008: 11) – unterstützt durch kulturelle Bewegungen wie dem Sciencefiction-Boom der 1930er Jahre oder dem Punk der 1970er Jahre, schließlich auch beschleunigt durch technische Innovationen wie Fotokopierer, DTP und Internet.

Bereits im 19. Jahrhundert wurden die Konsumpraktiken der Fankultur auf Grund ihrer Exzessivität als pathologisch charakterisiert und marginalisiert (Jensen 2001). Im 20. Jahrhundert entwickelten sich jedoch auch entgegengesetzte Auffassungen vom Fandom, die dem Fan als Element in einem komplexen Geflecht von architektonischen, ökonomischen, semiotischen und dispositiven Beziehungen eine zentralere Rolle zusprachen (vgl. Hills 2007): Zum einen konnte eine Fanbasis durchaus als Konsumentengruppe direkt von der Kulturindustrie angesprochen

und strukturiert werden. Zum anderen kam auch die Idee auf, nach welcher das Fandom der Konsumentin die Handlungsmacht über die kulturellen Produkte der industrialisierten Welt zurückgab, ihre Entfremdung gegenüber diesen Produkten zumindest teilweise aufhob und sie selbst zur kulturellen Produzentin machte, wie Duncombe in Bezug auf die Fanzines erläutert:

»While consumer culture sucks you in, at the same time it pushes you away – for you can only enter on its terms, as a consumer. The big budgets and professional training necessary to emulate the commercial aesthetic insure that consumers will stay on their side of the line. Zines, on the other hand, while pushing readers away, also welcome them back in – but as equals who make the switch from spectator to collaborator.«
(Duncombe 2008: 135)

Dass sich das Fandom bisweilen im Gegensatz zu den wirtschaftlichen Interessen der Kulturindustrie befindet, zeigt auch die in den 1990ern aufgeflamnte Diskussion um die Rechte an kulturellen Gütern (vgl. Tushnet 2007) oder die Versuche der Industrie, durch *Customer Relations Management* die Diskurse des Fandoms zu beeinflussen (McCourt & Burkart 2001: 261).

Eine solche Gegenüberstellung ignoriert jedoch die Diversität auch innerhalb von Fangemeinden. Sinnvoller wäre es daher, Fandom in einem diskursiven Komplex mit der Kulturindustrie und den Deutungsproduzenten der professionellen journalistischen Filmkritik oder der akademischen Filmwissenschaft zu sehen, ein Komplex, in dem die Protagonisten sich in einem steten Ringen um die Interpretations- und Wertungsmacht befinden (Johnson 2001: 286). Eine einfache Gegenüberstellung von Fandom und Filmkritik, welche die bereits in der Einleitung dieser Arbeit erwähnte Opposition von ana-



Das Fanzine *Them!* des Glasgowers Andrew S. Rogers stellte bereits nach seiner ersten Ausgabe 1991 das Erscheinen ein

lytischer Wissenschaft und empfindsamem, lebensnahem Fandom reproduzierte (vgl. Seite 13), verschleiert zudem die strukturellen und methodischen Ähnlichkeiten beider kultureller Praktiken (Jenkins 2009: 86). Zwar gilt das Sammeln von nicht abstrahiertem Trivial- und Aufzählungswissen zur Distinktion innerhalb der Fangemeinde wie nach außen als charakteristische Eigenschaft des Fandoms (vgl. Hunt 2003); doch sieht man von den methodischen Differenzen und den Unterschieden im Abstraktionsgrad ab,

so befassen sich weite Teile des Fandoms mit Filmanalyse und -interpretation, mit der Auteurtheorie oder mit filmhistorischen Zusammenhängen – genauso wie die Filmkritik.

Im Falle des Trash entstehen aus dem Fandom heraus sogar neue Industrien: Da Trashfilme nicht selten von ephemeren Firmen produziert worden sind, die längst verschwunden sind, lassen sich ihre Rechte häufig nicht mehr eruieren. Eine Neuauflage der Filme lohnt sich für größere Firmen aufgrund des geringen potenziellen Umsatzes nur wenig, zumal der Vertrieb bei nicht abgeklärter Rechtslage ein hohes Risiko darstellen würde. Aus diesen Gründen drängen kleinere, aus dem Fandom entstandene Firmen wie Something Weird Video (Seattle, WA), Sinister Cinema (Medford, OR) oder Trash Palace (Frederick, MD) auf den Nischenmarkt, um mit der Wiederentdeckung, der

Digitalisierung und dem Veröffentlichen von Trashfilmen Umsatz zu machen. Mit Kim's Video entstand gar ein Filmarchiv aus dem Umfeld des Fandoms: 1986 als Videothek im New Yorker East End gegründet, erlangte die Firma Kim's Video and Music in den 1990er Jahren Kultstatus auf Grund ihrer eklektischen Sammlung. Als die Gewinne im neuen Jahrtausend zusammenbrachen, stiftete der Besitzer Yongman Kim die Sammlung an ein dafür neu zu gründendes Archiv in Sizilien (Johnston 2008, Hollander 2009).

Die Wechselwirkungen zwischen Fandom, Filmkritik und Industrie gestalten sich folglich komplizierter, als eine einfache Gegenüberstellung von nach hegemonialen Maßstäben wertender Filmkritik und oppositionellem Fandom erwarten ließe. Das Ringen um Diskursmacht und Hegemonie, um Deutungs- und Definitionshoheit ästhetischer Normen lässt sich nicht einem speziellen Teil des Dispositivs zuordnen. Ausgrenzende, ästhetisch legitimierte von illegitimen Filmen trennende Diskurse lassen sich ebenso wenig dauerhaft isolieren, wie antithetische, marginalere Diskurse, welche die auf dem Müll gelandeten Filme umdeuten und für sich vereinnahmen.

Es lohnt sich daher, beide Wertungsrichtungen nicht als zwei diskursive Strömungen, sondern als zwei paradoxe Aspekte *desselben* Wertungsprozesses aufzufassen: Der eine verwirft ein Werk als Müll, der andere kehrt diese Wertung ironisch um. Ein Film, der als Trash rezipiert wird, ist zwar auch unabhängig von dieser Rezeption in aller Regel ein marginaler Film. Doch erst in der Trashrezeption wird diese Marginalität, Unsichtbarkeit oder ökonomische Wertlosigkeit mit einem Konzept von Müll verknüpft und so gleichzeitig ein *Mainstream* wie ein Trashfilm konstruiert. Und die positive Wertung des Trash, der Spaß am schlechten Film, kehrt die Müllwertung des ersten Schrittes nicht um, sondern baut auf ironische Weise auf ihr auf.

Die folgenden Abschnitte sollen daher diese beiden Aspekte näher untersuchen. Die Verwerfung des Films *als* Trash lässt sich dabei über eine Mülltheorie fassen, die ausgehend vom Alltagsverständnis des Mülls als materiellem Abfall ein kulturtheoretisches Instrumentarium für diesen Entwertungsprozess zur Verfügung stellt. Die Umwertung zu einem guten schlechten Film schließlich deutet auf eine Konzeption von Ironie, welche die Absurditäten und Widersprüchlichkeiten dieses Entwertungsprozesses aufgreift.

Trash und die Entwertung als Müll

Um den Wertungsprozess zu begreifen, der einen Film zu einem schlechten und schließlich zu einem Trashfilm werden lässt, lohnt es sich, den Begriff des Trash, englisch für Müll, einmal wörtlich zu nehmen. Wenn ein Trashfilm tatsächlich *Trash* sein soll, was hat er mit anderen Formen des Mülls gemeinsam?

Weit vor der Etablierung industrieller Materialkreisläufe hat sich bereits zu Beginn der Neuzeit in der englischen Sprache die Unterscheidung zwischen Rohstoffen, Gütern und Abfall und damit ein Konzept von Müll als Wertzuweisung materieller Objekte durchgesetzt. »Trash«, vermutlich ein aus dem Norwegischen stammendes Wort für Späne und sonstige Holz- und Laubabfälle, ist seit dem 16. Jahrhundert belegt (Oxford English Dictionary Online 2003). Bereits zu dieser Zeit wird »trash« nicht nur für die Abfälle der Holzproduktion, sondern auch im übertragenen Sinne von wertlosen Objekten, unsinnigem Gerede und anrühigen Personen verwendet – so etwa 1604



Trash bedeutet in seiner ursprünglichen Wortbedeutung Holzabfall und zeigt damit, wie wichtig der Prozess der Abtrennung und Unterscheidung für ein Müllkonzept ist



Müll ist eine Folgeerscheinung jeglicher menschlichen Zivilisation, hat jedoch in der industriellen und postindustriellen Gesellschaft eine neue Dimension erlangt

in Shakespeares Othello: »Who steales my purse, steales trash« oder »I do suspect this Trash To be a party in this Iniurie« (Shakespeare 1992: III.iii.156 und V.i.85).

Die industrielle Moderne mit ihrem erhöhten und zunehmend linear verlaufenden Materialumsatz, mit ihrer Explosion des Haushalts- wie des industriellen Mülls auf der einen Seite (vgl. Strasser 1999: 13–19), sowie auf der anderen Seite die kulturelle Moderne mit ihrem immer währenden Streit zwischen Hoch- und Populärkultur (vgl. Maase 2007: 23f) verändern dieses Bild. Der Begriff des »trash« sowie seine benachbarten Begriffe »garbage«, »junk«, »waste«, »litter«, »rubbish«, »debris«, »scraps«, »smut«, »residue« oder »refuse« wandeln sich zu einem umfassenden theoretischen Konzept eines kulturellen und/oder ökonomischen

Anderen, das sich nicht nur aus technischen, ökonomischen, ökologischen und sozialhistorischen Diskursen zum Müll nährt, sondern auch einen ästhetischen Mülldiskurs umfasst (Moser 2002: 88). Auf diese Weise hat sich in den vergangenen Jahrzehnten eine umfangreiche kulturtheoretische Mülltheorie entwickelt, etwa von Wissenschaftlern wie John Scanlan (2005), Michael Thompson (2003), Susan Strasser (1999) oder den Autoren des Sammelbandes von Neville und Villeneuve (2002), die Erkenntnisse der Ökonomie, Ökologie, Handlungstheorie, Psychologie und Anthropologie in einen umfangreichen – und durchaus heterogenen – Müllbegriff überträgt.

Ein eng gefasster Müllbegriff, der dem Alltagsverständnis des Wortes am ehesten entspricht, würde die ökonomische Seite

von materiellen Objekten betrachten: Müll, das sind Objekte, die keinen Wert besitzen. Müll, das sind leere Jogurtbecher, zerfetzte Plastiktüten, benutzte Kondome oder Apfelfkitschen. Ein weiter gefasster Müllbegriff jedoch würde sich durch das Ziehen von Analogieschlüssen auf andere Ebenen ausdehnen: Der Begriff des »white trash« etwa deutet auf die Möglichkeit eines soziologischen Müllbegriffes hin, der die inhumane Abwertung spezifischer gesellschaftlicher Gruppen oder Klassen mit sich führt. Der Müllbegriff kann sich auch auf das Gebiet des Körpers erstrecken, etwa im biologischen Exkretionsbegriff, im psychoanalytischen Abjektkonzept oder in den verschiedenen Hygienediskursen. Und mit Schlagworten wie Kitsch, Schund oder eben auch Trash betritt der Müllbegriff die Bühne der Ästhetik.

Dabei ist der Müll – sei er nun materiell verstanden oder auch im übertragenen Sinne – stets von Verdrängung und Unsichtbarkeit bedroht. So stark ist die Notwendigkeit, ihn aus unseren Augen verschwinden zu lassen, dass er nicht nur wertlos wird, sondern gar einen negativen Wert bekommen kann: indem wir nämlich andere bezahlen, den Müll zu entsorgen (und uns damit der Sorge um ihn zu entledigen):

»In contemporary society the increase in the volume of consumer products may force a strict reorganization of time, in so far as the situation can be met by adherence to a regime that ensures the removal of these objects before they decay.« (Scanlan 2005: 34)

Diese Verdrängungsprozesse gestalten sich im Zeitalter von Digitalisierung und Immaterialisierung von Information und Arbeit nur umso heftiger, wenn man den erhöhten technologischen *Turnover* und die Verwendung seltener und meist giftiger chemischer Elemente in der elektronischen Industrie betrachtet (Gabrys 2007).

So sehr sich diese Bezugspunkte des Müllbegriffs auch unterscheiden, und so groß die Differenzen zwischen einem materiellen und den auf Analogien basierenden weiter gefassten Müllbegriffen sind, gibt es doch einige Dimensionen dieses Konzeptes, die allen Auffassungen von Müll gemein sind: Das Phänomen der Unterscheidung und Distinktion, die (negative) Wertzuweisung, das Problem der Materialität und der Objekthaftigkeit, die Gegenüberstellung von Reinheit und Unreinheit sowie die Temporalität der materiellen wie immateriellen Welt und ihre Konnotationen von Verfall, Vanitas und Tod (vgl. Moser 2007).

Müll als Nutzlosigkeit

Grundlegendes Merkmal von Müll ist die Tatsache, dass jedem Müllobjekt eine Unterscheidung vorausgeht: »Trash is created by sorting. [...] Keep it or toss it.« (Strasser 1999: 5). In erster Linie kann man diese Unterscheidung als Wertzuweisung zu einem bereits bestehenden Objekt verstehen, das Aussortieren, Aussondern, Wegwerfen von Dingen, die ihren ursprünglichen Nutzen verloren haben: »Die Guten ins Töpfchen, die schlechten ins Kröpfchen«. Zum anderen ist sie aber auch das elementare Korrelat jeder Produktion eines Objektes, ihr Resultat das notwendige Überbleibsel eines materiellen Herstellungsprozesses. Diese Form der Unterscheidung spiegelt sich auch in der Etymologie der Müllbegriffe in der englischen Sprache wider: »Trash« bezeichnet, wie oben erwähnt, die Abfallprodukte der Holzverwertung; »garbage« steht ursprünglich für nicht weiter nutzbare Produkte der Tierverwertung; im englischen »residue«, dem deutschen »Abfall« oder dem französischen »déchets« findet sich der Vorgang des Trennens, Abfallens und Übrigbleibens gar direkt wieder.

Als Müll kommen daher zwei verschiedene Dinge in Betracht: sowohl das ehemalige,

Theorie

nun außer Gebrauch geratene Objekt, wie auch das Nicht-Objekt, derjenige Bestandteil der materiellen Welt, der es nicht geschafft hat, zu einem Objekt geformt zu werden. Ein gebrauchtes Papiertaschentuch ist Müll der ersten Sorte, Holzspäne entsprechen der zweiten. Auf den Film bezogen heißt dies, dass es auf der einen Seite konkrete Abfallprodukte gibt, wie die Filmstreifen, die im Schneiderraum auf dem Boden landen; auf der anderen aber auch solche Filme, die außer Gebrauch geraten, ökonomisch nicht mehr verwertbar sind oder von den Archiven als nicht wert angesehen werden, aufbewahrt zu werden.

Beide Arten gehen mit einer Wertzuweisung einher, welche den abgetrennten Müllteil deutlich abwertet. Versteht man den Müllbegriff zunächst materiell, so ist diese Wertzuweisung geknüpft an einen Nutzbarkeitsdiskurs des entsprechenden Objektes: Müll ist wertlos, weil es innerhalb der ökonomischen bzw. utilitaristischen Skala nicht oder nicht mehr verwertbar ist, weil es unnützlich ist.

Eine Variante des Müllkonzeptes geht im Übrigen nicht vom Mangel an Nutzbarkeit aus, sondern von einer Idee des »improper use« (Scanlan 2005: 22). Damit wird die Verantwortung für den Müllcharakter vom Objekt auf den Nutzer übertragen. Das biblische Gebot der Nutzbarmachung, stärker noch das puritanische Nützlichkeitsethos, gehen von einem den Dingen innewohnenden »richtigen Gebrauch« aus, dem man als Mensch entsprechen muss. In einer solchen Denktradition ist all dasjenige Handeln »müllhaft«, das den richtigen Gebrauch, der diesen Objekten innewohnt, ignoriert, das sie also verschwendet, vernachlässigt oder falsch nutzt. Im englischen Wort »waste« verknüpft sich genau diese Bedeutung mit den anderen, oben genannten Komponenten des Müllbegriffes: »to waste« is equally to squander in the distinct sense of not making the best use

of something (time, resources, opportunities, and so on) [...]« (Scanlan 2005: 22). Überträgt man einen solchen Müllbegriff auf das Feld der Filmwissenschaft, etwa auf den »sinnvollen« oder »überflüssigen« Gebrauch narrativer oder stilistischer Mittel, gelangt man beispielsweise zum neoformalistischen Exzesskonzept von Thompson (2008). Exzessiv ist demnach all das, was im semantischen Sinne überflüssig ist, was die effiziente Bedeutungsproduktion eines Filmes übersteigt. Legte man nun eine Werteskala des angemessenen Gebrauchs stilistischer Mittel an (eine mit Sicherheit normative Entscheidung), so separiert man den Exzess als das Überflüssige, als Müll von den »wertvollen«, bedeutungstragenden Elementen, und den exzessiven Film von solchem, der sich in seinen Mitteln zu beschränken weiß.

Müll als Eigenschaftslosigkeit und als Zeitlichkeit

Den Prozess der Unterscheidung als elementare Eigenschaft des Müllbegriffes einzuführen, beschränkt sich nicht nur auf die Analyse von wertgesteuerten Produktionsprozessen oder Aussonderungsentscheidungen während der Konsumption. Er kann schließlich noch weiter abstrahiert werden, indem die Produktion eines materiellen Objektes und die korrelierende Entstehung von Abfall systemtheoretisch als objektgenerierende Unterscheidung gefasst werden:

»In an unproblematic sense garbage is leftover matter. [...] In another guise this is seen as a human propensity for differentiation [...] that inaugurates a lifetime of cutting-off, disconnection and removal. [...] We only acquire or understand the valuable [...] as the result of a galloping retreat from an *undifferentiated* mass of things (which may also be called »nature«) that could otherwise swamp us.« (Scanlan 2005: 13)

Das durch die Unterscheidung abgesonderte Andere wird nicht nur vom herausgestellten Objekt getrennt, sondern bleibt diesem wiederum eingeschrieben (Simon 2009: 63). Ein so verstandener Müllbegriff wäre dann zu verstehen als das Andere einer materiellen, ökonomisch strukturierten Objektwelt, das Andere all das, was kein Objekt sein kann.

Damit wäre man dann bereits bei einer weiteren Eigenschaft des Müllbegriffes, der Müll in die Nähe von undifferenzierter Materialität, Unordnung und Chaos rückt. Müll ist demnach all das, was dem Ordnungssystem der Kultur entfliehen kann oder ausgesondert wurde: »Symbols of waste all point to things that have eluded the guiding hand of human social organization, or indeed have simply got out of control« (Scanlan 2005: 32).

Doch scheint sich hier eine ähnliche Differenzierung des Müllbegriffes aufzutun, wie oben in der Gegenüberstellung von ehemaligem Objekt und Nicht-Objekt: So unterscheidet Moser etwa zwei verschiedene Zustandsformen des Mülls: »either an aggregate of particles or heteroclitic objects, whose origin in a disintegrated whole remains recognizable, or an amorphous mass, a magma in which the constituent particles have undergone a process of homogenization« (Moser 2002: 87). Es überrascht daher auch nicht, dass die Wörter für Müll in den meisten Sprachen entweder Pluraliatantum wie »déchets«, »ordures« oder »rifiuti«, oder Singulariatantum wie »basura«, »lixo«, »Müll« oder »trash« sind (Moser 2002).

Vor allem die letztere Form des amorphen, nicht weiter unterscheidbaren Mülls, des Staubs, Drecks und Matsches, knüpft an das oben genannte Konzept des Anderen einer materiellen Objektwelt an. Wenn das Andere das Überbleibsel der objektbildenden Unterscheidung ist, dann ist dieser Rest genau diese undifferenzierte, eigenschaftslose Masse, die sich allein durch ihre Form-

losigkeit und die Abwesenheit von Struktur auszeichnet. Diese amorphe Masse muss *per definitionem* nutzlos bleiben, da jede Zuweisung von Wert oder Nutzen des Vorhandenseins eines Objektes bedarf, sie aber genau dieses nicht ist. Paradoxerweise ist sie jedoch, neben jeglichem Mangel an Qualitäten, durch zwei Aspekte gekennzeichnet: durch die Teleologie, dass alles Materielle, dass jede Objektunterscheidung schließlich wieder in dieser amorphen Masse mündet, dass Asche stets zu Asche wird; zum anderen aber durch das Potenzial, proteisches Ausgangsmaterial für neue Systemunterscheidungen und Objektbildungen zu werden und die Rolle von Protomasse oder Humus zu übernehmen.

Dieser Gedankengang führt die Dimension der Zeitlichkeit als elementaren Bestandteil eines Müllbegriffes ein: Zeitlichkeit zum einen als Teleologie des Entropischen, als Konzept der Vanitas, dass alles Streben doch im Tod und im Verfall wieder zu seinem Ausgangspunkt zurückkehrt; zum anderen aber auch als ethischen Anspruch, diesen letztendlich unausweichlichen Verfall doch für einen kurzen Moment aufzuhalten:

»[I]t is principally time that structures the human orientation to waste [...]. Time is the proof that we do not escape these universal processes of generation and decay, and so lazyness (by inviting time to corrode life) has to be resisted lest it reveal the futility of our attempts to master it.« (Scanlan 2005: 33)

Ein solcher Vanitasdiskurs über die Natur des Verfalls ist selbstverständlich eine spezifisch historische Sichtweise auf die Materialkreisläufe unserer anthropozentrischen Lebenswelten. Der Verweis auf barocke wie romantische Konzepte der Vanitas wie auch auf existenzialistische Konzepte der Absur-

dität ist jedoch ein Anknüpfungspunkt, der für die Trashrezeption noch von Bedeutung sein wird.

Ein so verstandener Müllbegriff stellt die Eigenschaftslosigkeit und das Amorphe von Müll in den Vordergrund, eine Charakterisierung die von mehreren Autoren als elementar für den Müll angesehen wird (vgl. Scanlan 2005: 14, Engell 2000: 11). Ein anderes, bereits in den 1960er Jahren von Mary Douglas entwickeltes anthropologisches Konzept der Reinheit/Unreinheit (Douglas 2010) verweist jedoch auf ein Müllkonzept, dass das Ambivalente, Liminale eines Müllobjektes, das einst der Objektwelt angehörte, nun zum Müll gehört, aber noch nicht gänzlich in die amorphe Welt der Protomaterie übergegangen ist, in den Vordergrund rückt:

»Rubbish, for Douglas, is an ›in-between‹ state, both spatially and temporally: it describes an object bereft of its systemic functionality, though as yet not removed, a decayed object that finds itself ›out of place‹, an object, then, that endangers order.« (Moser 2002: 97)

Nicht das Amorphe, die Ununterscheidbarkeit ist das Beunruhigende an solcher Art Müll. Vielmehr ist es die bedrohlich ambivalente Nicht-mehr-Objekthaftigkeit, die nicht nur die systemische Ordnung gefährdet, sondern dem Müll darüber hinaus ein Gedächtnis verleiht: Müll hat eine Geschichte, einen vergangenen Nutzen (Allen 2007: 202), und Müll – so ließe sich ergänzen – erzählt auch davon:

»Declared garbage, dealt with as garbage, an object always represents the intrusion of the past of a system into its present. It reminds us of a past state of things, pleasantly or unpleasantly. [...] Garbage therefore often supports the dialectic and drama of remembering and forgetting.« (Moser 2007)

Müll und Recycling

Von diesem Nebeneinander von Teleologie, Potenzial und Gedächtnis innerhalb des Müllbegriffes ist es nur ein kurzer Schritt hin zu einer zyklischen Komponente, die seit einigen Jahren unter dem Schlagwort des Recyclings die ökonomischen wie kulturellen Debatten beherrscht. Materialkreisläufe waren bis zum 19. Jahrhundert fester Bestandteil kleinräumiger, vorindustrieller Ökonomien. Erst in der Konsumgesellschaft des 20. Jahrhunderts trat die zyklische Komponente, zumindest für gewisse Zeit, wie es scheint, in den Hintergrund: Ein höherer Produktumsatz, Obsoleszenz nicht aufgrund materiellen Alterns, sondern durch technologisches oder modisches ›Veralten‹, die gesteigerte Rolle der Verpackung und Diskurse über Hygiene und Zeitrationalität, die zur Erfindung von Dingen wie dem Papiertaschentuch oder dem Einwegkaffeebecher führten, ließen im vergangenen Jahrhundert die Müllberge wachsen und unsere Gesellschaften zu Wegwerfgesellschaften werden (Strasser 1999: 112, 191, 201). Wenn auch der Recyclinggedanke in Krisenzeiten wie dem Zweiten Weltkrieg mit seinem erhöhten Energie- und Materialverbrauch und der daraus resultierenden Knappheit immer wieder aufflackerte, so scheint er erst seit der Ölkrise der 1970er, spätestens aber seit der Ökologiebewegung der 1980er und 90er Jahre fester in den Diskursen westlicher Industrienationen verankert.

Ein geisteswissenschaftlicher Begriff des Recyclings ist erst in den letzten Jahren im Zuge der Diskussion um die Postmoderne und später im Zuge von Diskursen über kulturelle Eigentumsbegriffe deutlicher hervorgetreten (vgl. Lang 2007):

»The [...] term ›cultural recycling‹ appears to have become something of a switch-point in scholarly discourse, purporting to tell us something new about everything from postmod-

ern pastiche culture and its either ›terminal‹ (Jameson) or ›redemptive‹ mode of nostalgia (Benjamin, Bloch), to debates about intellectual property, sound sampling as piracy, and digital download as theft – all of which highlight the struggle to differentiate between culture and capital as these ideas circulate with increased speed and ease in today's technocultural economy.« (Kendall & Koster 2007)

Ja, es scheint, dass eine ganze Reihe von scheinbar unterschiedlichen kulturellen Erscheinungen wie Übersetzung, Imitation, Plagiat, Intertextualität, Palimpsest, Aneignung, Anspielung, Einfluss, Bricolage, Sampling oder eben Recycling nur jeweils akzentuell verschobene Sichtweisen auf dasselbe historisch alte Phänomen sind (Randall 2007). All diese Formen in Bezug zu einem wie auch immer gearteten Müllbegriff zu setzen, würde diesen sprengen. Zudem würde jeder Form von kultureller Zyklicität mit der Müllmetapher eine negative Konnotation beigefügt, von der fraglich ist, ob sie so funktioniert. Wenn in dieser Arbeit Zitate eingefügt sind, so ist dies eine Form kultureller Zyklicität und ›Wiederverwertung‹, ohne dass dadurch auch nur angedeutet werden soll, dass es sich bei den zitierten Werken um wertlosen Müll handelt. Ein weiteres Problem der Recyclingmetapher ist zudem ihre Utopie einer totalen Zyklicität:

»The ideal form of material recycling is a zero-sum game in which waste disap-

pears completely into new products which in turn are entirely consumed by the twin processes of consumption and recycling. In cultural recycling, however, while nothing is lost, something is always added to the stock of cultural products.« (Randall 2007)

Wenngleich die Metapher des Recyclings also mit Vorsicht zu genießen ist, sind zwei zyklische, den Müll aus seiner Versenkung holende Phänomene aus der Kultur- und Kunstwissenschaft bereits hinreichend bekannt. Auf der einen Seite haben sich seit den Anfängen der Collagestrategien im Kubismus und Dadaismus so unterschiedliche Künstler wie Marcel Duchamp, Joseph Cornell, Robert Rauschenberg, Arman und viele andere mehr mit Ma-



Fountain (Marcel Duchamp, 1917), Ready-made, hochkant gestelltes Pissoirbecken, 61 cm hoch, Original verschollen



Number 33A, Skulptur aus rostigem Almetall und Schuhen, 251 x 244 x 43 cm (Leonardo Drew, 1999)

terialität, Wert, Zufälligkeit und Vergänglichkeit gefundener oder weggeworfener Objekte auseinandergesetzt, mit *Assemblages*, *Ready-mades* und *Objets trouvés* neue Verfahren und Formen entwickelt und auf diese Weise die künstlerische Version eines Diskurses über Müll entworfen (Scanlan 2005: 89–119, Vergine 2007). Auf der anderen Seite deutet das kulturanthropologische Bild des Bastlers und *Bricoleurs*, der aus einem Sammelsurium an zunächst ungeeignet erscheinenden Dingen, aus ›Krams‹ etwas Neues schafft (Lévi-Strauss 2009: 29–31), auch auf nicht-künstlerischer Ebene ein Konzept von Medien- und Materialnutzung an, das als Beschreibung für die postmoderne Konsumgesellschaft nutzbar gemacht werden kann.

Hybridität als Bedrohung

Douglas Reinheitskonzept verweist indes noch auf eine andere Eigenschaft des Mülls. Zum einen ist materieller Müll eng mit einem körperlichen und medizinischen

Hygienesdiskurs verbunden: Müll gefährdet die Gesundheit und bedroht uns mit seinem durchdringenden Geruch. Selbst wenn bei Weitem nicht jedes Müllobjekt mit solchen Gefahren einhergeht, so ist der Ekel unausweichliches Korrelat jeden Müllbegriffes. Darüberhinaus ist die ›Eigenschaft‹ des Müllhaften hochgradig ansteckend: »The concept of trash is the Midas touch inverted, and its malleability allows it to convert any thing or any one into garbage« (Knechtel 2007: 8).

Zum anderen ist es aber gerade die Nicht- bzw.

Nicht-mehr-Objekthaftigkeit, die Nicht-mehr-Ganzheit des Müllobjektes, die uns an die Vergänglichkeit unseres Körpers erinnert: »Uncanny garbage then becomes capable of inducing horror because of the presumed harmful effect it has on the bodies of personal and social order, indicating their fragile and transient nature« (Scanlan 2005: 36). Zusammen mit der Liminalität, die Douglas für diese Art von Nicht-mehr-Objekten in den Vordergrund rückt, werden so die Hybridität und das Transitorische des Müllobjektes zum eigentlich Bedrohlichen gegenüber dem Purismus einer geordneten Objektwelt.

Es wundert daher auch nicht, dass die Gegenüberstellung Müll vs. Objektwelt und Hybridität vs. Reinheit der mittelalterlichen Ikonografie von Himmel und Hölle entspricht, wie ein Blick auf eine beliebige Höllendarstellung jederzeit bestätigt. Interessanterweise lässt sich jedoch gerade hier ein Umschlagen der negativen Bewertung des Müllbegriffes festmachen:

»The cleansed present and its uncanny other, garbage, seem also to reflect a duality that is strangely reminiscent of the Eden-Hell counterpoint that is found especially during the Middle Ages as part of the literature of Christianity. [...] Yet if this recognizable garbage comes to signify the kingdom of hell, then how curious that contemporary writers see another kind of hell in the sanitized, anonymous spaces of modern society [...], where the uniformity and lack of distinguishing characteristics mark these out as well as domains of nothingness.« (Scanlan 2005: 18f)

Dieses Umschlagen deutet auf eine Umwertung des Müllbegriffes, der dessen dialektisches Potenzial in den Vordergrund rückt, eine Umwertung wie sie etwa im Konzept der romantischen Ironie und ihrem Begriff von Werden und Kreativität anklingt (s. u.).

Jogurtbecher und Trashfilm

Fasst man die genannten Beobachtungen zusammen, so ergibt sich folgendes Bild eines abstrakten Müllbegriffes: Müll ist charakterisiert durch einen Unterscheidungsprozess und eine (negative) Wertzuweisung; Müll ist gleichzeitig gekennzeichnet durch eine gewisse Un- oder Unterstrukturiertheit und Formlosigkeit; im Gegensatz deutet Müll jedoch auf eine zeitliche Komponente, sei es allgemein durch den Verweis auf die Eitelkeit und Vergänglichkeit aller materiellen Objekte, sei es spezieller, dass es als Nicht-mehr-Objekt auf die Vergangenheit seiner selbst hinweist und so Gedächtnisfunktionen übernimmt; schließlich ist Müll gekennzeichnet durch eine als bedrohlich empfundene Verbindung zur Unreinheit, mehr noch: Müll besitzt die Fähigkeit zu Kontamination.

Bereits ein materieller und auf die Objektwelt gerichteter Müllbegriff ist in sich

heterogen: Müll kann einerseits Nicht-Objekt, Abfallprodukt eines Produktionsprozesses sein; aber auch Nicht-mehr-Objekt, materieller Rest eines vergangenen Objektes. Müll kann als amorphe proteische Materialität auftreten, aber auch in Gestalt eines Schattens seiner selbst, ein Schatten, welcher die Liminalität von Nicht-mehr-Objekten mit ihrer notwendigen wie bedrohlichen Gedächtnisfunktion ausdrückt.

Auf den Film lässt sich dieser enge Müllbegriff ohne Probleme anwenden: Filmschnipsel vom Boden des Schnitttraums, ausgediente Verleihkopien, ins Labor gebrachte und nie abgeholte Filmbüchsen – all dies sind Beispiele für filmischen Müll im materiellen Verständnis, mit all den oben genannten Charakteristika von Differenzierung, Unterstrukturiertheit und Vergangenheitsverweis. In diesem Sinne ist der experimentelle Found-Footage-Film sowohl Recycling von Müll, Wiedereinführung von verloren gegangenen Material in den kulturellen Verwertungsprozess, wie auch eine reflexive Form, welche über diese Wertungs- und Verwertungsprozesse nachdenkt. Auch die von *Something Weird Video* herausgegebene DVD zu *TAKE IT OUT IN TRADE* (1970; R: Edward D. Wood jr.) ordnet sich in diesen Müllbegriff ein, indem sie beim Schnitt entstandene Filmreste hintereinander montiert, um auf diese Weise einen Eindruck des verschollenen Films zu ermöglichen.

Für die Frage nach dem Trashfilm führt der eng gefasste, materielle Müllbegriff jedoch nicht weit genug. Zwar sind Elemente der Wiederverwertung von filmischem Material im Low-Budget-Bereich des Stummfilms, aber gerade auch des klassischen Hollywood an der Tagesordnung (vgl. Schaefer 2001: 56–68, Taves 1993: 326 oder auch von Keitz 2005: 150). Und auch Wood nutzt diese Strategie der Kostenreduktion, in dem er Archivmaterial in seinen Filmen verwendet, oder alte Sequenzen eines Filmes, der un-

Theorie

vollständig blieb, in einen neuen Film einbaute (vgl. Seite 149). Doch diese Strategien verlieren sich mit dem Ende des klassischen Hollywoods.

Für den Trashfilm ist daher ein weiter gefasster Müllbegriff notwendig. Das *tertium comparationis* der Analogiebildung, die einem solchen Müllbegriff zu Grunde liegt, kann dabei zweierlei Formen annehmen: Belanglose, beliebige, triviale, banale, gleichförmige, mit anderen Worten unterstrukturierte Objekte und Phänomene knüpfen an die Qualitäts- und Formlosigkeit des Mülls an; obszöne, dumme, eklige, widerwärtige Dinge verweisen auf die bedrohliche Unreinheit des Mülls. Diese beiden Formen spiegeln auch die zwei Seiten des Trashbegriffs wider, den der Ästhetik und den der Obszönität.

Umsetzen lässt sich ein solches normativ gefasstes Konzept von Trashfilm auf mehreren Ebenen. Eine mögliche Anwendung eines solchen metaphorischen Müllbegriffes findet sich etwa in der bis heute fort-dauernden Diskussion, dass Film *per se* als kulturelle Aktivität weniger anspruchsvoll, trivialer, unnützlich oder mit anderen Worten Müll sei. Die Schmutz- und Schunddebatte der 1910er und 20er Jahre in Deutschland (vgl. Schweinitz 1992) verweist allein durch ihre Metaphorik bereits auf einen Müll- und Reinlichkeitsdiskurs. Die Diskussion um den Film integrierte sexualwissenschaftliche, hygienische, medizinische, soziologische und eugenische Diskurse der Zeit mit den traditionellen Moralvorstellungen von Familie und Körper sowie soziologischen Vorstellungen der Schutzbedürftigkeit weiter Bevölkerungsgruppen. Argumentativ verknüpft wurden diese Elemente durch die rhetorische Verkettung von Scham (als individuellem, physiologischen Affekt), Anstand (als kollektiver Moralvorstellung) und öffentlicher Ordnung (als Funktionieren der Gesellschaft im Ganzen). Nicht selten waren dabei auch biologische oder medizinische

Metaphern, die Gesellschaft als »Volkkörper« begriffen und das Kino als Problem der »Volks-gesundheit«, als »moral malaria« oder als »Kientopp-Fusel« (Noack 1992: 71).

Doch lässt sich diese Schmutz- und Schunddebatte von Film als Müll auch noch in einen weiteren kultur- und medienapokalyptischen Diskurs über die Unterhaltung einordnen, der sich Anfang des 20. Jahrhunderts im Übergang von einer produktions- zu einer konsumorientierten Gesellschaft entwickelte. Die Trennung von (Lohn-)Arbeit und Freizeit im 19. Jahrhundert führte zu der Frage, wie sich Freizeit »sinnvoll« nutzen ließe – sei es, indem man sie als Rekreation der Arbeitskraft interpretierte, sei es, indem man sie mit Belehrung und Fortbildung füllte (Maase 2007: 156f). Gleichzeitig unterschieden sich die neuen kulturellen Angebote in ihrem Warencharakter und ihrer industriellen Fertigung so deutlich von einer kantianischen Ästhetik der Interesselosigkeit und einer goethezeitlichen Vorstellung von Originalität, dass sich eine ganze Reihe von Debatten um das Verhältnis zwischen Populär- und »Hoch-Kultur« entzündete. Von Greenbergs Kitschbegriff (Greenberg 2003) über Horkheimers und Adornos Konzept der Kulturindustrie (Horkheimer & Adorno 2004) bis hin zum (ursprünglich satirisch gemeinten) Konzept des Unterschichtenfernsehens, das 2005 den Topos der Klassengesellschaft zurück in die Mediendiskussion brachte (Schulze 2005: XVI), übernehmen diese Debatten Elemente des Müllkonzeptes und verknüpfen sie mit soziologischen Fragestellungen.

Die Paradoxa des Trashfilms

Mit Hilfe dieses auf den vorangegangenen Seiten entwickelten Müllbegriffes lässt sich das Phänomen des Trash als guter schlechter Film nun etwas genauer fassen: In einem Prozess der Wiederentdeckung holt die Trashrezept-

tion ein Müllobjekt aus der Liminalität des Vergessens und Entsorgens. Es findet dabei jedoch kein einfaches Recycling statt, das jegliche Erinnerung an das Gewesene verloren hätte; vielmehr bleibt der Müllcharakter des Ausgangsobjektes erhalten.

Zwei inhärente Widersprüche kennzeichnen bei diesem Vorgang den Trash, zwei Widersprüche, die jedoch Programm sind. Egal ob man unter Müll das amorphe Nicht-Objekt oder das vergangenheitsbelastete und transitorische Nicht-mehr-Objekt versteht: Ein aus dem Liminalen zurückgeholtes Trashobjekt ist automatisch selbstreflexiv, da es die Verbindung zum Liminalen auch als Trash nicht verliert. Im Falle des Nicht-mehr-Objektes besitzt Trash gar ein doppeltes Gedächtnis: Zum einen verweist das Trashobjekt auf die Müllwerdung innerhalb eines Wertungs- und Separationsprozesses, den Moment also, in welchem es als Objekt der Objektwelt ›im Kröpfchen‹ gelandet ist; zum anderen verweist das neue Objekt auf seine unaussprechliche Vergangenheit als Müll, auf den Moment, bevor es aus dem Kröpfchen herausgenommen und als Trash wiederhergestellt wurde.

Auf den Trashfilm heruntergebrochen heißt dies, dass ein als Trash behandelter Film stets auch den Prozess des Aussortierens und des Vergessens von Filmen reflektiert, ein Prozess, der im gleichen Moment auch den normativen Kanon des ›Mainstreams‹ konstruiert; auf der anderen Seite verweist ein Trashfilm als ein einzelner, aus der Masse an vergessenen Filmen herausgehobener Müllfilm auf die Unmenge an Filmen, die weiter dem Vergessen anheimgefallen bleiben.

Neben dieser widersprüchlichen Objekthaftigkeit ist Trash durch das Paradox der doppelten Wertung charakterisiert: Trash bedeutet eben nicht eine simple Rehabilitierung des Müllobjektes: Der Akt des Zümüll-Werdens, des Aussortierens, die Wertzuweisung als Müll wird nicht widerrufen;

Trash ist Trash, gerade weil er eigentlich immer noch Müll ist. Dies unterscheidet Trash beispielsweise von einfachen oppositionellen Lesarten. Ein Trashfilm bleibt auch in den Augen eines Trashconnaisseurs durchaus ›schlecht‹, die ›ursprüngliche‹, quasi hegemoniale Wertung wird in jedem Fall beibehalten. Positive Aufwertungen, die ein solcher Film aufgrund etwa nostalgischer, subversiver oder reflexiver Eigenschaften erfährt, stehen unverbunden neben der immer noch präsenten negativen Abwertung. Gerade in der Widersprüchlichkeit beider Wertungen, in der Ambivalenz des Trashobjektes, in seiner Absurdität, liegt das Grundelement jeder Trashrezeption.

Trash und die ironische Aufwertung

Die Abwertung eines Films als Müll ist folglich nur die eine Seite der Rezeption von Trash, geschieht doch eine solche Abwertung hier niemals ohne eine gleichzeitige, widersprüchliche Aufwertung. Trashfilme sind nicht einfach schlecht, sondern es macht gerade Spaß, dass sie so schlecht sind. Dieses Paradox der doppelten Wertung weist darauf hin, dass die Rezeption eines Films als Trash eine deutlich ironische, uneigentliche Komponente beinhaltet. Dabei ist die Ironie des Trash zunächst einmal nicht eine Eigenschaft des filmischen Textes oder gar ein von einem Autor intendierter Effekt. Ironie muss vielmehr als Praxis, als aktives Ironisieren betrachtet werden (Hutcheon 2005: 118), welche die Frage nach der Intentionalität von Trash allenfalls sekundär wieder in den Text hineinschreibt: »Sleaziness is a presence that must be inscribed into a text by some manner of evaluation and critical labor [...]« (Sconce 2007: 4).

Das heißt jedoch nicht, dass filmische Elemente keine Rolle in diesem Prozess spielen

Theorie

oder dass sich gar jeder Film für eine solche ironische Lesart eignet. Eine formalistische Analyse der Filme ist durchaus möglich, solange man nicht versucht, im Text nach intentionalen Markern von Ironie zu suchen, sondern nach denjenigen Stilmerkmalen Ausschau hält, an denen eine ironische Rezeption ansetzen kann.

Die ironische Begeisterung für etwas Schlechtes ist dabei eigentlich nichts gar so Neues. Denn das Phänomen des Trash hat durchaus eine Geschichte, die sich den regulären Literatur-, Kunst- und Kulturgeschichten allerdings in den meisten Fällen zu entziehen weiß: Die deutsch-jüdische Dichterin Friederike Kempner (1828–1904) zum Beispiel hat mit ihrem lyrischen Werk ein – wohl in dieser Form unbeabsichtigtes – Fandom um sich entstehen lassen, das bis ins 20. Jahrhundert Bestand hatte. Ihre Gedichte, die sie im Eigenverlag veröffentlichte, stießen zunächst auf breite Ablehnung – eine Ablehnung, die sicherlich auf frauenfeindliche Missbilligung des »Dilettantismus der Weiber« (Schiller & Goethe 2008) wie auf antisemitische Stimmungen der Literaturkritik zurückgreifen, die sich aber nicht zuletzt auch auf eine gewisse ›Qualität‹ ihrer Lyrik berufen konnte (vgl. Hacks 1989; Barkow 1989). Eine Ablehnung dieser Art war jedoch noch nichts Ungewöhnliches. Ungewöhnlicher war vielmehr, dass die Familie Kempner, peinlich berührt vom Misserfolg ihrer Angehörigen, ihre Bücher aufzukaufen begann, damit aber eine künstliche Nachfrage schuf, die Verleger zu weiteren Drucken anregte. Bereits Ende des 19. Jahrhunderts entstand so eine Begeisterung für den ›schlesischen Schwan, der sich in ironischer Doppeldeutigkeit, die sich nicht a priori auf eine affirmativ-reaktionäre oder auf eine kritische Dimension festlegen lässt, dem Fandom postmoderner Zeiten annähert. Der Kult um Kempner, der 1953 mit der Wiederauflage ihrer Werke (Mostar 1966)

erneut auflebte, nachdem sie 1933 verboten worden waren, konnte sich so bis weit ins 20. Jahrhundert erhalten.

Auch – und vielleicht gerade – das Kino rief von Beginn an ablehnende wie ironisch-distanzierte Reaktionen hervor. Als sich der Kinematograph in den 1910er Jahren aus dem abgrenzbaren und gesetzlich kontrollierten Sonderraum des Jahrmarkts herauswagte und sich in die Städte vortastete, reagierten die bürgerlichen Diskurse mit einer vehement negativen, filmkritischen »Kinodebatte« (vgl. etwa Kaes 1978, Schweinitz 1992). Gerade die Literaten jedoch standen dem neuen Medium durchaus ambivalent gegenüber, nicht selten auch ironisch. So beschreibt Kurt Tucholsky 1913 mit deutlichem Schmunzeln den Besuch eines Herrenabends mit erotischen Filmen, dessen sensationelle, lüsterne Anpreisung – wie so häufig im Exploitationfilm – wesentlich mehr versprach, als die Vorstellung zu halten in der Lage war (Tucholsky 1992).

Dass Trash nicht nur eine ironische Rezeptionshaltung ist, sondern häufig auch mit Elementen des Kults oder des Karnevals einhergeht, beschreibt Staiger (1997: 77f) in einem weiteren Beispiel: Der Film LA CONGA NIGHTS (1940, R: Lew Landers) wurde von den Kinos in Corsicana (Texas) als »the corniest pic ever« beworben, Werbung und Filmtheater mit Maismotiven ausgestattet und ein Preisausschreiben mit Maisprodukten als Gewinnen veranstaltet. Dieses Spiel der Theaterbesitzer mit der Doppeldeutigkeit von ›corny‹ zeugt nicht nur von einer gewissen Selbstironie einer landwirtschaftlich geprägten Gemeinde, sondern fordert auch eine ironische Haltung gegenüber dem Film und seiner illusionistischen Anspruchshaltung, an der dieser offensichtlich scheitert. Gleichzeitig wird um den Film herum ein Event aufgebaut, der den Werkcharakter des einzelnen Films sprengt und das eigentliche Vergnügen in der Kinopraxis findet.

Vier Arten des Umgangs mit schlechten Filmen

Wie also gehen Zuschauer mit schlechten Filmen um? In Weiterführung von Angs Zuschauermodell (Ang 1985) und in (äußerst freier) Anlehnung an die Begrifflichkeiten von Stuart Halls Interpretationsschemata (Hall 1999) kann man vier verschiedene Arten eines solchen Umgangs mit schlechten Filmen unterscheiden:

Ein erster Umgang übernimmt die hegemoniale Wertung des Films als schlecht, bewertet den Film also ebenfalls als unangemessen, langweilig oder obszön. Ein derartiger Zuschauer dürfte sich in aller Regel einer Rezeption von vornherein verweigern.

Ein zweiter Umgang, den man als oppositionelle Wertung bezeichnen könnte, lehnt die hegemoniale Beurteilung ab und ersetzt sie durch eine entgegengesetzte eigene – private oder subkulturelle – Wertung. Gerade diese Form ist vermutlich eher eine Extremform darstellen, die in ihrer Reinheit so nicht auftritt.

Weitaus häufiger dürfte die dritte Art des Umgangs mit schlechten Filmen sein: Bei einer solchen ausgehandelten Wertung werden ästhetische und ethische Urteile auf verschiedenen Ebenen des Films miteinander kombiniert und gegeneinander ausgespielt. Distanzierte, »ironische« Rezeptionsmechanismen wechseln sich mit stärker eingebundenen, identifikatorischen Zugangsweisen ab. Widersprüche zwischen einzelnen Wertungen und zwischen eher identifikatorischen und eher distanzierteren Zugängen werden jedoch aufgelöst, heruntergespielt oder verdrängt. Ang beschreibt in ihrer Untersuchung zur Rezeption der Fernsehserie *Dallas* (USA 1978–1991) die potenziell defensive Haltung dieser Lesart:

»Whereas those who hate the program can present their »opponents« as, for example,

»cultural barbarians«, »people with no taste« or »people who let themselves be led astray by the tricks of the commercial culture industry« (thus implying that they themselves are not), the fans do not have such a favourable representation on hand. They are not in a position to hit back by forming in their turn an equally negative image of those who dislike Dallas; they can only offer resistance to the negative identities that others ascribe to them.« (Ang 1985: 110)

Diesen drei Wertungsarten ließe sich eine vierte hinzuordnen, die die defensive Haltung der ausgehandelten Lesart in ihr offensives Gegenteil umkehrt. Eine solche ironische oder absurde Wertung würde die Widersprüche zwischen einzelnen Werturteilen und den Konflikt zwischen einem identifikatorischen und einem ironisch-distanzierten Zugang nicht auflösen oder verdrängen, sondern als Ausdruck einer als konstitutiv verstandenen Absurdität in den Vordergrund rücken. Diese absurde Zugangsweise stünde in einer Tradition der romantischen Ironie und des Absurdismus, die im Folgenden zu beschreiben ist. Zunächst jedoch sollen mit drei Beispielen die Unterschiede der verschied-



In REVENGE OF THE VIRGINS (1960; R: Peter Perry jr.), einem *Nudie Cutie*, überwältigen halbnackte Amazonen eine Gruppe von Schatzsuchern

Theorie

denen Zugänge zu schlechten Filmen näher erläutert werden.

In *REVENGE OF THE VIRGINS* (1960; R: Peter Perry jr.) stößt eine Gruppe von Goldgräbern auf einen Stamm barbusiger Indianerinnen, die die Männer der Goldgrä-



TELL YOUR CHILDREN (1936; R: Louis J. Gasnier) postuliert eine enge Beziehung zwischen jugendlichem Freizeitverhalten, Cannabiskonsum und Jugendgewalt

bergruppe einen nach dem anderen ermorden. Ein Zuschauer, welcher der (heutzutage) hegemonialen Wertung des Films folgt, würde sich wegen der veralteten Ästhetik, der banalen Dramaturgie, vor allem aber auf Grund des Rassismus und der Misogynie des Filmes einer Rezeption verweigern. Der Film steht ganz in der Tradition der *Nudie Cuties* der späten 1950er und frühen 60er Jahre und präsentiert seine Handlung als Vorwand, die nackten Oberkörper der Schauspielerinnen zu zeigen. Eine oppositionelle Wertung könnte nun die misogynie Interpretation des Films übernehmen, sie aber positiv bewerten, die objektivierende Darstellung der Frauen also gutheißen. Eine ausgehandelte Wertung würde Widersprüche innerhalb des Films gegeneinander ausspielen, um zu einem Kompromiss zu kommen. So könnte man etwa die objektivierende Darstellung der Frauen in der ei-

genen Wertung verdrängen, und dafür die Aktivität der Frauen als harte, brutale und zum Schluss auch siegreiche Kämpferinnen, als männermordende Amazonen in den Vordergrund rücken. Ein absurder, ironischer Zugang würde die Widersprüche innerhalb des Films, diese zentrifugalen Kräfte, die den Filmtext zu sprengen drohen, nicht aufzulösen versuchen, sondern gerade in ihrer Widersprüchlichkeit feiern. Die seltsame Ikonografie, welche durch die Genrehybridität von Western und Softporno entsteht, der Kontrast zwischen männlicher Erzählerstimme und weiblichen Antagonisten, die wechselseitig die Handlungsmacht über das filmische Geschehen beanspruchen, aber vor allem auch die Widersprüchlichkeiten des Frauenbildes sprengen jede Kohärenz, die dem Film in anderen Zugangsweisen zugeschrieben würde. Der Film gewinnt dadurch eine selbstreflexive Komponente, die weniger auf den Produktionsprozess oder den Artefaktcharakter des Filmes verweist, als auf den Wertungsprozess selbst.

REVENGE OF THE VIRGINS deutet jedoch auch auf den problematischen Gegensatz zwischen Interpretation und Wertung in diesem Modell (und hier liegt auch der Unterschied zu Halls Begrifflichkeiten der oppositionellen und ausgehandelten *Lesart*): Ein Publikum, das sich der zeitgenössischen Moralcodes für Nacktheit nicht bewusst ist und das selbst in andere Körpernormen verstrickt ist, würde, so könnte man spekulieren, die Barbusigkeit der Frauen in *REVENGE OF THE VIRGINS* nicht einmal als bedeutungstragendes Merkmal auffassen. Ein solches Publikum würde dem Film folglich keine Objektivierung der Frauenkörper zuschreiben und ausgehend davon den Film auch völlig anders bewerten. Der elementare Unterschied im Umgang mit schlechten Filmen, so könnte man dieses Problem lösen, ist also weniger der zwischen einer hegemonialen und einer oppositionellen Wertung,

sondern der zwischen einer zentripetalen, die Widersprüche auflösenden oder verdrängenden Wertungsweise, und einer solchen, die die zentrifugalen, absurden Merkmale des Filmtextes in den Vordergrund rückt und daraus ihren Genuss zieht.

Ein zweites Beispiel: TELL YOUR CHILDREN (1936; R: Louis J. Gasnier), der auch unter dem Titel THE BURNING QUESTION oder REEFER MADNESS in den Kinos lief, steht in einer Tradition von Drogenaufklärungsfilmern der 1930er Jahre, welche Cannabis eine Gewalt induzierende und aphrodisische Wirkung zuschreibt und den Drogenkonsum in den zeitgenössischen Diskurs um Jugendkriminalität einbindet (Schaefer 2001: 234).

In diesem Film sind faktische Widersprüche, ästhetische Stilbrüche und dramatische Inkonsistenzen so groß, dass eine Kohärenz stiftende, zentripetale Zugangsweise zum Film nur mit großer Mühe stattfinden kann. Der Film setzt sich den Anspruch von Tagesaktualität, hebt jedoch mit diesem Anspruch eher noch das stilistische und dramaturgische Alter des Films hervor und entlarvt so die historische Kontingenz von Drogen- und Jugendlichkeitsdiskursen wie von ästhetischen Normen: Nichts altert schneller, als etwas, das auf der Höhe der Zeit, das »in sein will. Ohnehin bilden Ästhetik und propagandistische Aussage des Films keine Einheit: Das exzessive Schauspiel steht in Kontrast zu zeitgenössischen Schauspielernormen und der Ernsthaftigkeit des Themas; und die filmische Konstruktion von Cannabis als Gewalt induzierender und antriebssteigernder Droge widerspricht heutigen Konnotationen von THC völlig. Diese textsprengenden Inkohärenzen und Widersprüche haben den

Film somit auch in den 1970ern zu einem Kultfilm der ironischen Rezeption werden lassen (Schaefer 2001: 2).

Als drittes Beispiel sei die Schlusszene von PINK FLAMINGOS (1972; R: John Waters) genannt, welche die Schauspieler:in



PINK FLAMINGOS (1972; R: John Waters) schockt durch eine koprophage Sequenz zum Ende des Films

und Hauptfigur Divine, im Film als »filthiest person alive« etabliert, beim Verspeisen von Kot eines kleinen Hundes zeigt. Die bildliche Repräsentation dieses Vorgangs, die bei den meisten Rezipienten vermutlich heftige Abwehrreaktionen hervorruft, unterbricht somit auch jegliche körperliche wie kognitive Einbindung des Zuschauers in den Film auf radikale Art und Weise. Eine zentripetale, Kohärenz stiftende Wertung des Films ist nur in einer koprophilen Umdeutung des Ekelgefühls möglich – ein Zugang, der, so ließe sich spekulieren, nur wenigen Zuschauern offensteht. Die rabiate Obszönität, den körperlichen Widerspruch zwischen viszeralem Ekel und Schaulust teilt diese Sequenz mit dem Schnitt durchs Auge in UN CHIEN ANDALOU (1929; R: Luis Buñuel) oder der ganz ähnlichen koprophagen Sequenz in SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA (1975; R: Pier Paolo Pasolini). PINK FLAMINGOS schafft in seiner geradezu schmerzhaften Absurdität den Übergang zu einem avantgardistische-

Theorie

ren Kino, der das hier entwickelte Modell einer ironischen, sich am Absurden erfreuenden Rezeptionshaltung auch für andere filmische Phänomene attraktiv werden lassen könnte.

Absurdismus und romantische Ironie

Wenn bisher von einer ironischen oder absurden Zugangsweise die Rede war, so mussten beide Begriffe alltagssprachlich ungenau bleiben. Im Folgenden sollen sie jedoch in einem kurzen Exkurs in ihren philosophie- und ästhetikgeschichtlichen Zusammenhang gestellt werden. Eine ironische Rezeptionsweise ordnet sich in eine lange philosophische Tradition ein, die Ironie nicht als rhetorische Figur, sondern als Geisteshaltung begreift, eine Tradition, die sich von Friedrich Schlegels romantischer Vorstellung von Ironie bis hin zu postmodernen Konzepten von Selbstreflexivität und Performanz erstreckt.

»Romantische Ironie« als Korrelat von Schlegels Universalpoesie ist dabei zunächst einmal eine Theorie der Produktionsästhetik, ja mehr noch, eine Konzeption von Subjektivität als Performativität (vgl. Kremer 2007: 92–95). Ironie bei Schlegel, das ist ein genereller Ausdruck eines Paradoxes, eines Widerspruches zwischen dem Anspruch an Universalität und Transzendenz auf der einen Seite, der als produktiv verstandenen Unabschließbarkeit, diesem Anspruch Genüge zu tun, auf der anderen (Kremer 2007: 92). Ironie ist daher eine Geisteshaltung, welche in der Kunst die Selbsterschaffung des Künstlers sieht und so die Prozesshaftigkeit von Kreativität in den Vordergrund rückt. Im Blickpunkt des Interesses des Romantikers steht folglich auch nicht das Ergebnis seines Schaffens, das erstarrte Kunstobjekt, sondern vielmehr der kreative Vorgang selbst.

Diese romantische Auffassung vom Schaffensprozess, die das Fragmentarische, Unvoll-

endete zum Ideal des Kunstwerks erhebt, lässt sich schließlich auch auf die Schaffung eines ebenso fragmentarischen Selbst übertragen – weit entfernt von der Meisterschaft der Weimarer Literaten und ähnlicher den Dilettanten der französischen Debatte (Hibbitt 2006: 77–83, vgl. auch Seite 163). Ironisch ist hier die unabdingbare Unvollständigkeit dieses künstlerischen wie subjektiven Schaffensprozesses, »a concept of a self always becoming and always free, hovering exultantly over a chaotically abundant *Fülle*« (Mellor 1980: 183).

Diese Konzeption von performativer Subjektivität, die sich vom Meisterschaftsbegriff der Klassik genauso deutlich wie von den irrationalen Genieskonzepten des früheren Sturm und Drang und des späteren Biedermeier unterscheidet (Strohschneider-Kohrs 2002: 225, Schmidt 2004a, Schmidt 2004b), mutet vielmehr erstaunlich modern an und deutet auf konstruktivistische Subjektivitätskonzepte des 20. Jahrhunderts. Gegenüber dem existenzialistischen Subjektivitätsbegriff wirkt die romantische Ironie sogar (post)moderner:

»Existentialism and romantic irony share an ontological vision of the universe as chaotic and incomprehensible. But whereas the romantic ironist embraces this becoming as a merrily multiplying life-process, the existentialist sees it as absurd or benignly indifferent, without inherent meaning for man. [...] Thus, romantic irony and existentialism confront the same incomprehensible universe, but with very different emotional responses: the romantic ironist delights in its creative possibilities, while the existentialist anxiously seeks to establish at least one still point in the turning world, namely his own identity or essence.« (Mellor 1980: 183f)

Die postmoderne Spielart der romantischen Ironie ließe sich viel eher in Richard Rortys

Konzeption der Ironikerin finden, »nie ganz dazu in der Lage, sich selbst ernst zu nehmen, weil immer dessen gewahr, daß die Begriffe, in denen sie sich selbst beschreibt, Veränderungen unterliegen; immer im Bewußtsein der Kontingenzen und Hinfälligkeit ihrer abschließenden Vokabulare, also auch ihres eigenen Selbst« (Rorty 1992: 128). Hegels Vorwurf an den Solipsismus der romantischen Ironie (vgl. Hegel 1995: 118–125), der auch Ende des 19. Jahrhunderts bei Paul Bourget wiederholt wird (Hibbitt 2006: 94–99) und bis heute die Diskussion prägt, ist also nur bedingt berechtigt, ignoriert er doch das konstruktive und dialektische Potenzial einer solchen ironischen Subjektivität.

Ein für die vorliegende Arbeit geeigneter Subjektivitätsbegriff müsste die produktionsästhetische Konzeption von Schlegels ironischem Künstler-Subjekt auf einen Rezipienten umschreiben, ein Rezipient, der sicherlich aktiv am Prozess der Bedeutungsproduktion teilnimmt, dennoch zunächst einmal industriell gefertigte und massenmedial verbreitete Kulturartefakte konsumiert. Die Frage nach einem solchen Subjektbegriff sprengt jedoch den Rahmen dieser Arbeit und muss hier nur angerissen bleiben. Für das Problem der Trashrezeption relevant sind allerdings zwei mit diesem Subjektbegriff verbundene ästhetische Konzepte, welche die romantische Ironie in den Vordergrund rückt.

Das erste dieser Konzepte ist die Forderung nach einer dauerhaften Selbstreflexivität des Kunstwerkes. Zwar ist bereits Cervantes *Don Quijote* durch seine Fiktionalitätsbrüche geprägt (Müller 1995: 53f); und auch Velázquez' *Las Meninas* schreibt Foucault eine ironische Selbstreflexivität zu, welche den Prozess des Betrachtens zum Thema des Bildes macht (Foucault 1974: 35). Doch erst in Schlegels romantischer Ironie wird die Selbstreflexivität oder die Parekbase, wie er sich ausdrückt, das Heraustreten des Chores aus dem dramatischen

Geschehen, zum Programm (Schlegel 1956: 159–161). Die Selbstreflexivität ist dabei insofern eine grundsätzlich ironische, als dass sie den Schaffensprozess des Kunstwerkes in den Vordergrund rückt und gleichzeitig das bereits erstarrte, den Schaffensprozess nur andeutende Kunstobjekt in den Hintergrund treten lässt.

So betrachtet ist das in diesem Kapitel beschriebene Müllkonzept gar die Kehrseite des romantischen Kunstbegriffes: Wie das Kunstobjekt nur noch lebloser Schatten seines Schaffensprozesses ist, so ist Müll umgekehrt im liminalen, prozesshaften Übergang zwischen Objekt und undifferenzierter Materialität anzusiedeln. Ein Trashobjekt schließlich, das selbstreflexiv auf seine Vergangenheit als liminaler Müll hinweist, funktioniert ähnlich wie ein Kunstobjekt der romantischen Ironie, welches auf seine Vergangenheit als Werden, In-Erschaffung-Begriffenes verweist.

Das zweite Konzept, das für die Rezeption als Trash relevant ist, ist die in der romantischen Ironie unauflösbare Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen (Colebrook 2004: 58). Ironie ist eben nicht einfach nur das Gegenteil des Gesagten, wie es der Begriff der rhetorischen Ironie nahelegen würde. Es ist auch nicht etwas anderes als die wörtliche Bedeutung; es ist vielmehr tatsächliche Uneigentlichkeit, die logisch unmögliche Gleichzeitigkeit von Gesagtem und Nicht-Gesagtem, welches die eigentliche Ironie ausmacht (Hutcheon 2005: 60). Dieses Konzept gemahnt zunächst an etwa eine neuplatonische oder mystische *coincidentia oppositorum* cusanischer Prägung (Prang 1972: 13). Doch sollte man diese Ironiekonzeption im Sinne der Romantik eher als ziel- und endlose Dialektik *contra* Hegel, als Dialektik ohne Teleologie, ohne Absolutes lesen (Müller 1995: 75, Strohschneider-Kohrs 2002: 235), als eine dem Existenzialismus ähnliche, wenngleich in ihrer Wertung umgekehrte Form der Absurdität.

Theorie

Eine der romantischen Ironie verpflichtete Rezeptionshaltung würde einen Film also zunächst als inkonsistentes Fragment wahrnehmen wollen, als Text, dessen Kohärenzstiftende Kräfte nur unvollständig wirken und der stets von zentrifugalen, den Text sprengenden Kräften in Frage gestellt wird. Eine solche Rezeptionshaltung würde diese Widersprüche nicht nur suchen, sondern sich genau an ihnen erfreuen, da sie jenes »Gefühl der Absurdität« hervorruft und so die ironische Geisteshaltung des Rezipienten bestätigt.

Eine parallele Traditionslinie der Absurdität lässt sich auf Seiten der Kunstproduktion von einigen Symbolisten des 19. Jahrhunderts wie etwa Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud oder Lautréamont, aber auch Edgar Allan Poe bis hin zum Dada und Surrealismus und – auf die Gefahr der Vereinfachung – dem absurden Theater ziehen. Der Trashfilm öffnet sich daher auch einer Reihe von existenzialistischen wie surrealistischen Interpretationen, welche die Absurdität des jeweiligen Subjektivitäts- wie Weltbegriffes aufgreifen und mit dem Film verknüpfen:

»[Exploitation movies] simply don't play by the same rules as other films. Anything can happen, and usually does. Exploitation cinema embraces the darker side of our psyche. These twisted cinematic experiences take our unspoken instincts, fears, social ills, and fantasies, and deliver them back to us as a socially confronting form of entertainment.« (Ryan 2008: 7)

Trashrezeption als Suche nach Widersprüchlichkeiten

Ausgangspunkt der Überlegungen dieses Kapitels war die Frage, wie Filme so schlecht sein können, dass sie schon wieder gut sind. Betrachtet man die Ausführungen zur Diskursivität von Trash, zum Müllbegriff und zur

Ironie, so lässt sich dieses Phänomen wie folgt umformulieren: Trash entsteht innerhalb eines komplexen diskursiven Zusammenhangs, welcher einerseits das entsprechende Kulturobjekt als Müll aussortiert und ihm den Status von Müll zuschreibt, welcher ihn andererseits aber *als Trash* wieder aufnimmt. Die Müllcharakteristika von Marginalität, Wertlosigkeit, Unreinheit, Vanitas, Liminalität oder Hybridität werden dem Film durch die Unterscheidung als Müll eingeschrieben und dienen der Rezeption als Grundlage für einen selbstreflexiven und auf die Absurdität, Kontingenz und Performativität alles Kulturellen bedachten ironischen Zugangs.

Aus dieser Perspektive betrachtet erscheint Ecos These zum Kultcharakter von CASABLANCA (1942; R: Michael Curtiz) in einem neuen Licht und eröffnet die grundlegenden Analysemöglichkeiten für den Trashfilm: So sieht Eco als Voraussetzungen dafür, dass ein Film ein Kultfilm werden kann, nicht nur die Dichte der erzählten Welt (vgl. Eco 2007: 209), sondern auch die Möglichkeit, sich einzelne Elemente aus dieser Fülle herauszubereichen:

»In order to transform a work of art into a cult object one must be able to break, dislocate, unhinge it so that one can remember only parts of it, irrespective of their original relationship with the whole.« (Eco 1985: 3)

Dieser »collage effect« (Grant 1991: 125), der sich bei Ecos Konzept des Kultfilm in der Rezeption ergibt, lässt sich für den Trashfilm ebenso erkennen, nur dass hier die Dichte und Kohärenz des filmischen Textes von vornherein gar nicht gegeben ist. Die Bruchstellen des Trashfilms liegen offen zu Tage, müssen nicht erst lange gesucht werden und rücken jede Möglichkeit, den Film als etwas anderes denn als inkohärenten Müll zu sehen, in weite Ferne. Die ironische Rezeption, die am Trash Gefallen findet, nährt sich

dagegen an diesen Bruchstellen, an den zentrifugalen Kräften und Inkohärenzen eines filmischen Textes und freut sich am Müllhaften der Filme.

Für den vorliegenden Fall des Filmwerks von Edward D. Wood jr. lassen sich die Bruchlinien vor allem an drei Stellen verorten: Erstens finden sie sich innerhalb des Spannungsverhältnisses von Marginalität und Konventionalität, zwischen Stereotypie und Variation. Sie finden sich bei Wood beispielsweise in der Art und Weise, wie sich die Filme als Genrefilme geben, aber auch in gewissen Formen des Schauspiels und der Figurentypage. Das Spannungsverhältnis zwischen Stereotypie und Variation durchzieht zwar grundsätzlich jede kulturelle Äußerung, wird im Spielfilm jedoch meist dialektisch aufgelöst. In Trashfilmen bleibt diese Dialektik häufig aus – exzessive Marginalität und banale Konventionalität stehen unverändert und auf sich selbst deutend nebeneinander, wie etwa Eco erläutert:

»Wenn man aus dem Repertoire des bereits Erprobten eine beschränkte Auswahl trifft, gelangt man zum Genrefilm, zum Serienfilm oder gar zum Kitsch. Wenn man jedoch mit vollen Händen hineingreift und wirklich alles nimmt, gelangt man zu einer Architektur wie der von Gaudis Sagrada Familia. Man gerät ins Taumeln, man streift die Genialität.« (Eco 2007: 209)

Zweitens erbt der Trashfilm von seiner Müllmetapher das Konzept der Zeitlichkeit und Vanitas. Trashfilme sind niemals zeitlose Filme. Im Gegenteil: Gerade ihr Alterungsprozess, der die historische Kontingenz ästhetischer und narrativer Normen offenbart, macht einen großen Anteil ihrer Faszination

aus. Bei Wood ergeben sich solche Effekte von Zeitlichkeit ebenfalls in den Genrebeziehungen der Filme, die immer ein wenig altmodisch wirken, aber auch in der Verwendung von Special Effects, dem Aufbau der *Mise en scène* und überhaupt den Spuren, die in den Filmen auf ihre Produktionsbedingungen hinweisen.

Drittens finden sich Verwerfungen in Form ästhetischer oder dramaturgischer Inkohärenzen, logischer Widersprüche oder Stilbrüche, mit anderen Worten, all jener textuellen Effekte, die Schlegels *Parekbase* weiterführen und somit am klarsten den selbstreflexiven Charakter dieser Brüche verdeutlichen. Sie finden sich dort, wo Schauspieler aus ihrer Rolle fallen und Tricks nicht funktionieren. Sie finden sich dort, wo Pathos und Banalität in eine seltsame Wechselbeziehung treten. Und sie finden sich dort, wo Raum, Zeit und Diegese durch ungewöhnliche Erzähltechniken zu zersplittern beginnen.

Am Beispiel von Edward D. Wood jr. lässt sich gar noch eine weitere, vierte Bruchlinie ausmachen, die über die einzelnen Werke hinausgeht und die paratextuelle Starkonstruktion von Ed Wood als Filmemacher betrifft: Aus den oben genannten Brüchen ergibt sich eine Ästhetik des Scheiterns, welche die Künstlichkeit und Konventionalität der Filme mit der Authentizität eines tragikomischen *Auteurs* in Verbindung bringt. Ed Wood – als Konstruktion eines fanbasierten Hypertextes – wird so zum stolzen *Bricoleur*, der mit dem, was ihm die Kulturindustrie zur Verfügung stellt, operieren muss; er wird zum ästhetischen Widerstandskämpfer gegen industrielle Zwänge, zum tapferen Dilettanten unter langweilig braven Profis, gar zum existenzialistischen Sisyphos. □

Geschichte

»Ed Wood was not unique.«

Robert S. Birchard
(in Birchard 1995: 450)

Trash, das haben die Ausführungen des vorangegangenen Kapitels gezeigt, hat ein doppeltes Gedächtnis: Er deutet nostalgisch auf eine Vergangenheit, in der er noch nicht zum Müll gehörte, noch Wert besaß. Er verweist aber als Trashobjekt, das aus dem Vergessen gezogen wurde, auch auf den Part seiner Geschichte, in der er noch Teil des indifferenten, liminalen Mülls war. Der bereits dem Trashkonzept inhärente Vergangenheitsverweis wird in Woods Werk mehrfach verstärkt: Die sichtbare Billigkeit lässt auf ästhetischer Ebene längst verblässelte Produktionsbedingungen wieder aufleben. Begleitet werden die Filme zudem von einem Fandiskurs, der sie in einen mal mehr, mal weniger mythologisierten historischen Zusammenhang einordnet. Es ist daher notwendig und soll im folgenden Kapitel versucht werden, die geschichtliche Ausgangslage, in der Woods Werk entstanden ist und auf die Filme wie Fandiskurse verweisen, aufzuzeichnen und näher zu charakterisieren.

Wenn die Filme Edward D. Woods tatsächlich zu den schlechtesten der Filmgeschichte gehören, warum wurden sie überhaupt produziert? In welchem institutionellen Zusammenhang entstanden sie? Unter welchen ökonomischen Rahmenbedingungen? Wer zahlte für sie, wer verdiente damit? In der Tat wirkt die Finanzierung seiner Filme häufig abenteuerlich: BRIDE OF THE MONSTER wurde von einem Schlachtereibesitzer ermöglicht, PLAN 9 FROM OUTER SPACE

von einer Baptistengemeinde (Grey 1995: 63,75). Es wundert daher nicht, dass das Fandom um den Filmemacher eine Reihe von Anekdoten und Kurzerzählungen positioniert und mithilfe dieser Miniaturen die Legende von Wood als Guerillafilmemacher am untersten Rande Hollywoods, als finanziellem Scharlatan und als Sisyphos gegen den Mainstream konstruiert. Gerade die Entstehung eines Starkults um die Person Ed Wood macht eine historische Kontextualisierung schwierig, aber unumgänglich. Es ist daher notwendig, das Legendenbild Wood zu dekonstruieren und Person wie Filme in einen geschichtlichen Zusammenhang zu stellen.

Zeitgenössische Zeugnisse und Dokumente zu Wood sind rar, die Quellenlage häufig dünn. Ein erster, methodischer Schritt liegt daher im Rückgriff auf die in der Forschung bereits gut bearbeitete Industriegeschichte Hollywoods (für einen Überblick über die hier relevanten Jahrzehnte siehe Schatz 1997, Lev 2003 und Monaco 2001). Die dispositiven Veränderungen, die das amerikanische Kino in den 1950er Jahren durchläuft, verflüssigten das starre Oligopol des Klassischen Hollywoods, bewegten das Feld der Billigproduktionen und öffneten den Markt für unbekanntere Seiteneinsteiger. In diesem industriellen Umfeld wird der widersprüchliche und hybride Charakterzug von Woods Werk offenbar, steht er doch mit seinen Produktionsbedingungen zwischen den Modellen des alten Hollywoods und der klassischen Exploitation einerseits, und den neueren Strategien des Teenploitationmarkts andererseits.

Die Hollywoodindustrie in den 1950ern

Die 1950er Jahre standen für die USA wie für die meisten Länder im Zeichen des Kalten Krieges. Der Koreakrieg (1950–53), das Zünden der ersten Wasserstoffbombe (1952), der Wettlauf um die Satellitentechnologie, den die Sowjetunion 1957 mit dem Start von Sputnik gewann, sowie die Kubanische Revolution (1959) und die daraus entstehenden Migrationsbewegungen prägten die außenpolitischen Rahmenbedingungen dieses Jahrzehnts. Innenpolitisch waren die amerikanischen 1950er die Phase der *Red Scare*, der an Massenhysterie grenzenden Verfolgung vermeintlicher Kommunisten durch staatliche Institutionen. Und sie waren in der zweiten Hälfte der Beginn der Bürgerrechtsbewegung, ausgehend vom Montgomery Busboykott (1955/56) und den Unruhen in Little Rock, Arkansas (1957). Auch auf sozialer Ebene veränderte sich in den 1950er Jahren einiges: Das Bevölkerungswachstum im Zuge des Baby Booms, Binnenmigration und Suburbanisierung prägten die Sozialstruktur des Landes auf mehrere Jahrzehnte. Und nicht zuletzt wurden mit dem Rock 'n' Roll erstmals rassistische Grenzziehungen in der Musikbranche verworfen und die Populärkultur als Pop endgültig in eine kapitalistische Unterhaltungsindustrie eingegliedert. (Einen Überblick über die Kulturgeschichte der Vereinigten Staaten in den 1950ern bieten unter anderem etwa Young 2004 oder Halliwell 2007).

Die Hollywoodindustrie, die 1946 die höchsten Einnahmen ihrer Geschichte erwirtschaften konnte (Schatz 1997: 331), war im darauffolgenden Jahrzehnt im Umbruch. Das Oligopol des Klassischen Hollywoods begann, sich aufzulösen. Bereits Ende der 1940er Jahre mussten die Studios durch Inflation, das Ende des Kriegsaufschwungs und

die zunehmende Suburbanisierung Gewinneinbußen verzeichnen und befanden sich Anfang der 1950er in schlechter finanzieller Position (Schatz 1997: 331). Zudem verlangte 1948 das Paramount-Urteil von den Majors, ihre rentablen Kinoketten abzustoßen. Die Trennung von Produktion und Exhibition öffnete den Kinomarkt für neue Firmen und verwischte die Grenzen zwischen Major und Independent. Und nicht zuletzt erwuchs dem Kino in den 1950er Jahren mit dem Fernsehen ein neuer Medienkonkurrent und -partner. Das stabile Oligopol des Studiosystems, das die industrielle Grundlage des Klassischen Hollywoods gebildet hatte, war damit Vergangenheit.

Das Paramount-Urteil öffnet den Kinomarkt

Am 3. Mai 1948 beendete der Oberste Gerichtshof der Vereinigten Staaten im sogenannten Paramount-Urteil einen langjährigen Kartellrechtsstreit zwischen Behörden und Filmindustrie. Der Prozess, der in einer lebhaften amerikanischen Tradition von antimonopolistischen Bestrebungen, dem 'Trust Busting', stand (vgl. Gould 2001: 25f, MacCraw 1984: 143–152), erklärte mit einem Schlag die industrielle Praxis des Studiosystems für nichtig. Bis dahin waren die großen Studios vertikal integriert, besaßen stattliche Theaterketten und kontrollierten damit ihren eigenen Absatzmarkt:

»Distribution and exhibition were structured so that films from the established Hollywood studios could count on a profitable release pattern, and well-connected theaters (usually first-run houses owned by the majors or by local chains) could count on a steady supply of good-quality films.« (Lev 2003: 9)

Die Dominanz der fünf großen Studios – Paramount, MGM, 20th Century Fox, War-

Geschichte



Das Paramount Theater in St. Paul, Minneapolis, ca. 1965; nach dem Paramount-Urteil von 1948 wurde der Konzern geteilt, Kinokette und Filmproduktion gingen getrennte Wege

ner Bros. und RKO – wurde als Marktverzerrung gegenüber den unabhängigen Kinos und Kinoketten gesehen und war einer der Hauptkritikpunkte im Prozess. So heißt es im Urteil:

»The five majors, in 1945, had [direct] interests in somewhat over 17 percent of the theaters in the United States – 3,137 out of 18,076. Those theaters paid 45 percent of the total domestic film rental received by all eight defendants. [...] In the 92 cities of the country with populations over 100,000, at least 70 percent of all the first-run theaters are affiliated with one or more of the five majors.« (United States v. Paramount Pictures, Inc., 3.5.1948)

Die Kontrolle über den Absatzmarkt hatten die Filmstudios jedoch nicht nur durch den Besitz eigener Kinoketten erlangt, sondern auch durch eine Reihe von monopolistischen Vertragsstrategien wie dem Blockbuchen, den *Clearances* oder den *Formula Deals* (United States v. Paramount Pictures, Inc., 3.5.1948). Beim Blockbuchen beispielsweise wurden

Filme im Paket vertrieben, statt sie einzeln anzubieten. Billigere Produktionen konnten so an einen prestigeträchtigen, teuren Film gekoppelt werden. *Clearances* verzerrten den Wettbewerb, indem sie Lichtspielhäuser in Erst- und Zweitauswertungskinos trennten und vertraglich eine Mindestzeit festlegten, die zwischen beiden Verwertungsphasen verstreichen musste. Beim *Formula Deal* wurden die Preise der Lizenzierung an den bundesweiten Nettogewinn gebunden, was Kinos in Nischenmärkten oder

solche mit geringerer Marktposition natürlich benachteiligte.

Den unabhängigen Kinobetreibern waren solche Geschäftspraktiken von Beginn an ein Dorn im Auge. Ihre Beschwerden führten 1938 zur ersten Klage (Schatz 1997: 18). Nach längerem Weg durch die Instanzen waren schließlich alle fünf Majors sowie die drei Minors, Columbia Pictures, Universal und United Artists, angeklagt. Das abschließende Urteil des Obersten Gerichtshofes vom 3. Mai 1948 bestätigte die Kritikpunkte der unabhängigen Theaterbetreiber, verbot die genannten wettbewerbsverzerrenden Praktiken zu weiten Teilen und verpflichtete die Studios zum Abstoßen ihrer Theaterketten (United States v. Paramount Pictures, Inc., 3.5.1948). Das Blockbuchen war bereits zwei Jahre zuvor in einem Urteil untersagt worden (Lev 2003: 10). Der Kinotheatermarkt wurde geöffnet: Unabhängige Kinos hatten nun die Chance, große Studioproduktionen zu zeigen, während unabhängige Filmproduktionen die Möglichkeit bekamen, in den ehemaligen Studiokinos unterzukommen.

Billigfilme werden zur Mangelware

Die Auflage des Obersten Gerichtshofes an die Studios, sich von ihren Theaterketten zu trennen, bedeutete für diese nicht nur den Verlust eines profitablen Geschäftsbereiches. Sie mussten sich auch von einem sicheren Absatzmarkt verabschieden. Filmproduktionen waren von da an einem wesentlich höheren finanziellen Risiko ausgesetzt als zuvor. Das Paramount-Urteil beschleunigte aus diesen Gründen den Ausstieg der Majors aus der Produktion von B-Filmen. Diese hatten noch Ende der 1930er die Hälfte aller von den großen Studios produzierten Filme ausgemacht (Schatz 1997: 43).

Bereits in den 1940ern hatten die Majors damit begonnen, den Markt für B-Filme mehr und mehr der *Poverty Row* zu überlassen (Schatz 1997: 72) – Studios wie Republic, Monogram oder Mascot also, die im Schatten der Majors und Minors operierten, oder gar denjenigen Studios, die ephemere für ein, zwei Filmproduktionen gegründet wurden und danach vom Markt verschwanden. Nach dem Paramount-Urteil konzentrierten sich die Majors ausschließlich auf die teuren A-Produktionen mit hohem Staraufgebot und großem *Production Value* (Staiger 1997: 72) und überließen das Segment der Billigfilme fast vollständig den unabhängigen Firmen.

Für die Theaterbetreiber hatte das Paramount-Urteil daher durchaus ungewünschte Folgen: Der Ausstieg der Majors aus der B-Produktion führte zumindest kurzfristig zu einer Unterversorgung an billiger Ware, die von der *Poverty Row* und den neugegründeten Firmen nur bedingt aufgefangen werden konnte (Heffernan 2004: 71).

Unit-Producer-Modell flexibilisiert den Arbeitsmarkt

Zusätzlich dazu entstand Anfang der 1950er ein Geschäftsmodell, das den Arbeitsmarkt

Hollywoods aufwühlte und die Grenzen zwischen Majors und Independents verwischte. Im Unit-Producer-Modell nämlich schnürten unabhängige Produzenten ein Paket zusammen, während das Studio im Extremfall nur noch Infrastruktur, Knowhow und Finanzierung bereitstellte (Staiger 1985a: 330). Das Modell war bei United Artists von Beginn an üblich gewesen, wurde nun aber mehr und mehr auch von den anderen Studios angewendet. Die Übernahme des Unit-Producer-Modells bedeutete das Ende des Angestelltensystems, welches das klassische Hollywood geprägt hatte. Studios stellten technisches Personal wie Stars nun nicht mehr dauerhaft an, sondern kauften sie individuell für einzelne Produktionen ein (Lev 2003: 26).

Der Arbeitsmarkt wurde nicht nur durch das Unit-Producer-Modell flexibilisiert. Die größeren Studios begannen auch mehr und mehr, ihre Produktionen ins – meist europäische – Ausland zu verlagern. Niedrigere Lohnkosten in Europa und Subventionen durch die dortigen Regierungen versprachen den Produktionsfirmen Möglichkeiten, ihrer klammen Finanzsituation daheim zu entkommen (Doherty 2002: 17, Lev 2003: 10). Diese »Runaway Production« und die Flexibilisierung des Arbeitsmarkts, mit anderen Worten das Outsourcen auf Binnen- wie auf internationaler Ebene, führten nicht zuletzt zu einer größeren Verfügbarkeit von Arbeitskräften, die sich für billige, unabhängige Produktionen zur Verfügung stellen konnten.

Das Auslagern betraf nicht nur den Arbeitsmarkt: Die Auflösung der klassischen Studiostruktur durch das Unit-Producer-System ließ eine ganze Reihe von unterstützenden Firmen entstehen, die etwa technisches Material oder Studiofläche bereitstellten (Staiger 1985b: 330). Indem Teilbereiche der Produktion in eigenständige Unternehmen verlagert wurden, standen diese natürlich auch unabhängigen Produzenten zur Ver-

Geschichte

fügung. Independent-Produktionen konnten so wesentlich einfacher Studioflächen, Technik oder technisches Personal anmieten (Staiger 1985b: 332).

Hollywood und das Fernsehen

Als die Zuschauerzahlen nach ihrem historischen Höhepunkt von 1946 einbrachen, hatte die irritierte Hollywoodindustrie im neuen und boomenden Medium Fernsehen einen Schuldigen schnell gefunden. Während die Kinobesuche nämlich stetig weniger wurden, wuchs die Anzahl der Haushalte mit Fernsehapparaten (Lev 2003: 9, Steinberg 1985). Doch der Schluss entsprach nur auf den ersten Blick den tatsächlichen Entwicklungen (Wasko 2003a: 127): Die Besucherzahlen in den Kinos nahmen bereits ab, als sich das Fernsehen noch gar nicht flächendeckend etabliert hatte. Zudem waren für den Einbruch der Zuschauerzahlen eine ganze Reihe von soziokulturellen Veränderungen der Nachkriegszeit verantwortlich: von der Suburbanisierung und der damit verbundenen, auf die neue Privatheit zugeschnittenen Freizeitkultur bis hin zur Etablierung einer Jugendkultur mit dazugehöriger kaufkräftiger Jugend, auf die das etablierte Hollywood allenfalls verspätet reagierte (Lev 2003: 7–9, Doherty 2002: 1f).

Obwohl die Technik für einen regulären Fernsehbetrieb schon Anfang der 1940er Jahre zur Verfügung stand (Edgerton 2007: 65), konnte sich das amerikanische Fernsehsystem erst in der zweiten Hälfte der 1940er und vor allem dann in den 1950er Jahren etablieren. Mit zunehmender Geschwindigkeit eroberte das neue Medium nun die Haushalte. Und von Beginn an strukturierte sich das US-amerikanische Fernsehen als privatwirtschaftlich dominiertes System mit seiner Aufteilung in einen Network- und einen Syndicate-Markt und mit seinen vier großen Networks – CBS, NBC, ABC und DuMont

(das bereits in den 1950ern wieder von der Bildfläche verschwand).

Das Verhältnis der Filmindustrie zum neuen Medium war ambivalent und spiegelte die Unsicherheit Hollywoods gegenüber dieser bis dahin unbekannt Form von Unterhaltungsindustrie wieder, von der noch nicht klar war, wohin sie sich bewegen würde (Wasko 2003a). Das Fernsehen begann sich in den 1950er Jahren erst zu finden, hin und hergerissen zwischen den Dispositiven des Rundfunks und des Theaterkinos, zwischen Liveperformance und gespeichertem Material, zwischen der in New York ansässigen Radioindustrie (und dann auch der Fernsehnetworks) und der in Kalifornien verorteten Filmindustrie (vgl. Boddy 1993: 73).

Die Hollywood-Majors versuchten durchaus, sich direkt am Fernsehmarkt zu beteiligen (vgl. etwa Boddy 1993: 67, Anderson 1997: 432). Doch wengleich ihnen das Paramount-Urteil dies nicht explizit verbot, sprach der Geist des Urteils gegen Verflechtungen der Studios mit dem Fernsehmarkt; die FCC zeigte sich dementsprechend äußerst ablehnend gegenüber Lizenzanträgen der Studios (Wasko 2003a: 129). Selbst alternative Exhibitionsverfahren wie das *theater television* oder erste Formen eines Abonnementfernsehens, mit welchen die Hollywoodstudios experimentierten, blieben in ihren Ansätzen stecken (Wasko 2003a: 129–134, Hilmes 1990: 118–128).

Die direkte industrielle Beteiligung der Hollywoodmajors am Fernsehmarkt war also – zumindest Anfang der 1950er – zunächst einmal gescheitert. Engere Verbindungen zwischen dem Dispositiv Hollywood und dem des Fernsehens zeigten sich allerdings auf einer ganz anderen Ebene: der des Programminhalts. Der Bedarf der Stationen nach sendefähigem Material war groß. Neben Formaten wie der *Soap Opera* oder der *Variety Show*, die aus dem Radio oder vom Theater übernommen wurden, fanden – trotz heftiger Kritik seitens



Das Fernsehen prägte in den 1950ern mehr und mehr das Freizeitverhalten; Hollywood sah im Fernsehen zum einen eine Konkurrenz für ihre Kinos, zum anderen aber auch die Möglichkeit zur Kooperation

der Networks und Filmkritiker – mehr und mehr auch aus dem Kino stammende Formate wie Serien und Fernsehspiele einen Platz im Programm (Boddy 1993: 75f).

Der Hunger nach sendefähigem Material führte um die Jahrzehntwende 1950 zu einem Goldrausch auf dem Fernsehproduktionsmarkt, zeitweise mit über 800 Produzenten (Wasko 2003a: 136).

»Neglected studios, empty warehouses, supermarkets, and family garages were transformed into temporary soundstages; 16mm cameras disappeared from stores; personal savings accounts were drained – all in the frantic gold rush years of the early telefilm industry.« (Anderson 1997: 438)

Doch der Boom war kurzlebig. Erhöhte Produktionskosten, heftige Konkurrenz und die hohen Spekulationsrisiken reduzierten die Anzahl der Unternehmen schnell. Mitte der 1950er waren nur noch einige wenige Firmen auf dem Markt: »Time in 1954 wrote that of five hundred telefilm firms recently established in Hollywood, only forty-six survived and only six made substantial profits« (Boddy 1993: 70). Im Laufe des Jahrzehnts gewannen die Networks außerdem mehr und mehr die Kontrolle über den Programminhalt ihrer Sender, während der Markt der Syndication schrumpfte. Unabhängige Fernsehproduzenten mussten ihre Produkte nun direkt an die Networks verkaufen, vor allem, wenn sie sie in der begehrten Prime Time

Geschichte

unterbringen wollten (Boddy 1993: 171). Zudem verstärkte sich das Engagement der größeren Hollywoodstudios im Fernsehproduktionsmarkt. Anfang der 1950er hatten nur einige Minors wie Columbia und Universal Abteilungen für die Fernsehproduktion gegründet – und dies auch meist nur für die Produktion von Werbefilmen (Anderson 1997: 441). 1965 stammten dagegen fast 70 % der Prime-Time-Programme aus den neu entstandenen Fernsehteilungen der großen und kleinen Hollywoodstudios (Hilmes 1990: 426).

Die ambivalente Haltung der Majors, die Anfang der 1950er noch nicht alle ihre Kinoketten abgestoßen hatten und somit bisweilen in direkter Konkurrenz zum Fernsehen standen, wie auch die Position der kleineren Studios zeigt sich in den jeweiligen Strategien der Produktdifferenzierung. Die eine Strategie sah vor, sich durch aufwändige und ausstattungsreiche Monumentalfilme oder durch technische Innovationen wie dem Breitwandkino, dem Farbfilm oder dem kurzlebigen Ausflug ins 3D- und Geruchskino weitmöglichst von der »kleinen Leinwand« abzugrenzen (vgl. Lev 2003: 107–126). In der anderen Strategie dagegen, am unteren ökonomischen Rand des Filmproduktionsmarktes, verflüssigten sich die Grenzen zwischen Film und Fernsehen. Formate und Genres wie die Kinoserie oder der B-Film-Western wanderten ins Fernsehen ab. Die Produktion des klassischen *B-Movies* kam zum Erliegen und wurde durch den auf das Teenager-Publikum gerichteten Exploitationfilm ersetzt (s. u.), beeinflusste jedoch auch die Herstellung von Fernsehfilmen. Die Art und Weise, in der diese gegenseitige Beeinflussung von Film und Fernsehen auf der »unteren« Qualitätsskala vonstatten ging, bildet nach wie vor ein Desiderat der Forschung.

Das Verhältnis zwischen Kino und Fernsehen verkomplizierte sich noch weiter, als sich den Filmstudios auf Grund des Ma-

terialhungers der Sender ein völlig neuer Markt eröffnete: dem der Zweitverwertung ihrer Kinoprodukte. In den 1950er Jahren war der Verkauf oder die Lizenzierung von Kinofilmen ans Fernsehen zwar noch stark eingeschränkt: Streitigkeiten mit den Gewerkschaften über die Beteiligung des Produktionsteams an den zusätzlichen Einnahmen verhinderten die Verwertung von Filmen, die nach 1948 produziert wurden. Erst 1960 kam es hier mit der Screen Actors Guild unter Ronald Reagan zu einer Einigung (Monaco 2001: 18).

Nichtsdestotrotz begann das Archiv eines Studios nun, einen eigenständigen Wert zu erlangen, während das Starsystem durch das neue Unit-Producer-Modell als Vermögenswert an Bedeutung verlor. Bereits 1948 wurde eine Reihe von britischen Filmen auf dem Fernsehmarkt lanciert, gefolgt von Produktionen kleinerer Firmen wie Republic und Monogram (Wasko 2003a: 138). Und 1957 verkaufte Universal Pictures ihr gesamtes Korpus von Horrorfilmen über den Syndicate-Markt an das Fernsehen, wo dieses unter dem Label »Shock Theater« gezeigt wurde (Grey 1995: 8).

Der Anfang vom Ende des Production Codes

Das Paramount-Urteil, das Unit-Producer-System und die neue Konkurrenz durch das Fernsehen veränderten die industrielle Landschaft Hollywoods bereits in den 1950ern radikal. Im Bereich der Zensur und Selbstzensur von Filmen kündigte sich ebenfalls ein Wechsel an, der sein volles Ausmaß allerdings erst im darauffolgenden Jahrzehnt erreichen sollte.

Zensur war von Beginn an Bestandteil jeglicher massenmedialer Populärkultur, so auch des Kinos (Maltby 1993: 41). Mit dem *Production Code* hatte sich die Filmindustrie Anfang der 1930er Jahre ein Regelwerk

aufgelegt, das eine ganze Reihe von Themen und Motiven regulierte und auf diese Art den Zorn der moralischen Vereine wie etwa der katholischen Legion of Decency abwenden und eine bundesweite Zensur verhindern sollte (vgl. Vasey 1997: 133, Leff & Simmons 2001). Das Regelwerk blieb bis auf wenige Ausnahmen unhinterfragt (vgl. aber Koppers 1997: 263 oder Bryant 1997: 31): Wer seinen Film in den Kinoketten der Majors platzieren wollte, musste sich für ein Siegel der Production Code Administration (PCA) qualifizieren oder auf den marginalen Markt der klassischen Exploitation (vgl. Seite 63) ausweichen.

Die Nachkriegszeit hatte die Situation deutlich verändert: Der Kalte Krieg und eine an Massenhysterie grenzende Angst vor linken Ideologien prägten nun das politische Klima in den USA. Der öffentliche Diskurs über das Kino wandelte sich von einem Moral- und Sexualdiskurs zu einem über den vermeintlichen Einfluss von ebenso vermeintlichen Kommunisten auf das Hollywoodsystem (vgl. Brinson 2001, Neve 2003 oder Eckstein 2004). Das House of Unamerican Activities Committee (HUAC) führte 1947 Verhöre mit den Angestellten Hollywoods durch. Die »Hollywood Ten«, die zehn Personen, die sich der Aussage unter Berufung auf das Recht auf Meinungsfreiheit verweigerten, wurden verurteilt. Andere wurden auf eine schwarze Liste gesetzt. Die Berufsverbote der McCarthy-Ära und Verurteilungen *in dubio contra reum* hatten enorme Auswirkungen auf das Betriebsklima in Hollywood und nicht zuletzt natürlich auf das Leben der verfolgten Filmemacher. Gleichzeitig schwächten sie den Zensurdiskurs ums Kino ab und verlagerten ihn – zumindest kurzfristig – in die politische Arena. Zensur fand nun nicht primär auf der Ebene von Filmen, sondern von Personen statt.

Auch andere Faktoren schwächten den moralischen Zensurdiskurs. Die Auflösung der vertikalen Integration im Laufe der

1950er Jahre führte zum Verlust des wichtigsten Druckmittels, das die moralistischen Nichtregierungsorganisationen besaßen: dem Boykott. Ohne vertikale Integration konnten nicht mehr ganze Produktions-Exhibitions-Ketten boykottiert werden, sondern nur einzelne Kinos oder Filme. Ohnehin entwickelte sich im Zuge des Aufblühens der Jugendkultur im Rock 'n' Roll ein neues Zielobjekt der verbleibenden Sittenwächter (Doherty 2002: 63).

Der *Production Code* begann in den 1950er und 60er Jahren mehr und mehr an Bedeutung zu verlieren (Lev 2003: 87–105). Die Liberalisierung des Exhibitionsmarktes erleichterte es Filmen, ohne PCA-Siegel in einem Kino unterzukommen. Der im Mainstream etablierte Produzent Otto Preminger brachte beispielsweise zwei Filme – *THE MOON IS BLUE* (1953) und *THE MAN WITH THE GOLDEN ARM* (1955) – ohne Zustimmung der PCA heraus (Lev 2003: 89), ein Wagnis, das sich zuvor nur Filmemacher auf dem marginalen Exploitationmarkt leisten konnten. Das freizügigere europäische Kino der Nachkriegszeit stellte außerdem die amerikanischen Moralcodizes infrage und war mit ein Grund dafür, dass der Code auch in der dortigen Produk-



Otto Premingers *THE MAN WITH THE GOLDEN ARM* (1955) war einer der ersten Hollywood-Filme, die ohne Zustimmung der PCA herausgegeben wurden

Geschichte

tion zunehmend freier interpretiert wurde (Lev 2003: 94). Und nachdem der Oberste Gerichtshof 1915 noch auf dem Standpunkt beharrt hatte, dass der Film durch das in der Verfassung verankerte Recht auf freie Meinungsäußerung nicht geschützt sei (Mutual Film Corp. v. Industrial Comm'n of Ohio, 23.2.1915), revidierte er 1952 dieses Urteil und schränkte somit die Möglichkeiten lokaler Zensur stark ein (Jowett 2006). 1956 trat eine Neustrukturierung des *Codes* in Kraft. Doch selbst die konnte den Bedeutungsverlust nicht aufhalten, der 1968 schließlich zur Abschaffung des *Production Codes* und der Einführung eines *Rating Systems* führte (Monaco 2001: 63–65).

Trotz alledem darf man die Bedeutung des *Codes* in den 1950er Jahren nicht unterschätzen. Die meisten Filme und Firmen auf dem neu entstehenden Markt der Teenploitation nutzten die Lockerung allenfalls in Hinblick auf die Darstellung von Drogenkonsum oder Kriminalität, stellten die Selbstzensur des *Production Codes* an sich aber nicht infrage (Doherty 2002: 129f). Ähnliches gilt für die Filme Edward D. Woods: *GLEN OR GLENDA* (1953) thematisiert Transsexualität und Crossdressing, *SINISTER URGE* (1960) die Verbindungen von pornografischer Industrie und organisiertem Verbrechen. Beide erlangten auf Grund ihrer Thematik kein Siegel der PCA. Doch alle anderen Filme – vom Krimi *JAIL BAIT* (1954) bis hin zum Sciencefiction-/Horrorfilm *PLAN 9 FROM OUTER SPACE* (1959) bekamen die Zustimmung der Production Code Administration, wie das Siegel im Abspann zeigt.

Die Strategien der Verleiher und Kinobetreiber

Die betriebliche Trennung von Produktion und Exhibition und die Konkurrenz durch das Fernsehen betraf nicht nur die in Hollywood ansässige Produktionsindustrie. Auch

die über das ganze Land verteilten Kinos, die nach dem Paramount-Urteil auf sich allein gestellt waren, sahen sich von den Umwälzungen des Kinodispositivs betroffen (Heffernan 2004: 7). Die Suburbanisierung entzog zudem städtischen Theatern das zahlungskräftige Publikum. Die bis dahin gültige Einteilung der Kinos in prestigeträchtige *First-runs* und billigere *Second-runs* veränderte sich durch das Paramount-Urteil. Der Typus des *Grindhouse*, benannt nach den heruntergekommenen Burlesketheatern in New Yorks 42nd Street und ihren ›bump-and-grind‹-Tanznummern, begann sich als Kino im unteren Preissegment zu etablieren. Die ökonomische Diversifizierung der Kinotheater wurde verstärkt von einer geografischen Segmentierung überlagert: Während die innerstädtischen Theaterkinos für die folgenden Jahrzehnte mit der Abwanderung des Publikums in die Suburbs und dem Verfall ihrer Viertel zu kämpfen hatten, entstanden neue Kinos in den Einkaufskomplexen der Vorstädte (Monaco 2001: 48–50). Zudem ändert sich die Politik der Verleiher: Massenstarts, bis dahin eine eher unübliche Strategie (Hediger 2005), wurden zu einem Schachzug der Exploitationfirmen, allen voran American International Pictures (Cook 2000: 324), und verringerten so den Unterschied zwischen Erst- und Zweitauswertungskinos.

Die Kinos reagierten auf die andauernde Krise mit verschiedenen Strategien: Mit der *Double Bill* boten sie zwei Filme zum Preis von einem – eine Verfahrensweise, die bereits seit den 1930ern etabliert war (Balio 1993: 28f). Durch technische, oft mit hohem Investitionsaufwand verbundene Neuerungen wie dem Breitwandkino oder dem 3D-Kino, das 1953 einen äußerst kurzlebigen, dafür umso intensiveren Boom erlebte (Mitchell 2004), versuchten die Kinobetreiber, sich stärker vom Rezeptionserlebnis des Fernsehens abzuheben.

Die Hollywoodindustrie in den 1950ern

Nicht zuletzt aber fand die Strategie des Verbund- und vor allem des Ereignismarketings einen Aufschwung. Diesen Versuch, das Filmerlebnis selbst mit Hilfe einer Reihe von Gadgets und Gimmicks zu einem Ereignis über das herkömmliche Filmschauen hinaus zu machen und den eigentlichen Filmtext durch nichtfilmische Elemente zu erweitern, verdeutlicht am besten die – zugegebenermaßen außergewöhnliche – Exhibition der Filme William Castles: Bei HOUSE ON HAUNTED HILL (1959) etwa ließ Castle an einer bestimmten Stelle des Films ein knapp vier Meter großes Skelett vor der Leinwand herunterrasseln, für THE TINGLER (1959) ließ er Vibrationsgeräte in den Sitzen eines Kinos einbauen, und in MR. SARDONICUS

(1961) konnten die Zuschauer den Verlauf der Handlung mit Pappkarten beeinflussen (Waters 2005).

Diese pragmatische Erweiterung der Rezeption findet ihre – gemäßigte – Parallele in einer Sonderform des Kinos, das in den 1950er Jahren zur Blüte gelangte: dem Autokino. Ein erstes Autokino wurde bereits 1933 in Camden, New Jersey, eingerichtet (Monaco 2001: 16). Doch erst Suburbanisierung, erschwingliche Automobile, Wirtschaftsaufschwung und der damit verbundene Wohlstand breiterer Bevölkerungsschichten ermöglichten den Erfolg dieser Kinoform in den 1950er Jahren. 1956 wurden in den USA 4.500 Autokinos gezählt (Monaco 2001: 46), 1961 gar 6.000 (Schatz 1997: 293). Und sie



Autokinos fanden in den 1950er Jahren immer mehr Zuspruch

Geschichte

waren lukrativ: Ende der 1950er konnten sie etwa ein Drittel aller Kinoeintritte für sich verbuchen (Monaco 2001: 46).

Autokinos passten mit ihrer häufig suburbanen oder ländlichen Lage in die Gesamt-tendenz der geografischen Verlagerung der Exhibitionsindustrie. Doch ein anderer Faktor erweist sich im Rückblick als wesentlich bedeutsamer. Sie veränderten zumindest für einen Teil des Publikums die Rezeptions-gewohnheiten des Klassischen Hollywoods und knüpften an die Sehgewohnheiten des frühen Kinos an:

»Many critics have observed that classical cinema imposes middle-class standards of consumption, preventing audiences from interacting with each other and reacting collectively to the film. It imposes a ›discipline of silence‹ whereby audience members are asked to sit politely in the darkened theatre and are discouraged from talking or commenting aloud on the film. Far from demanding this type of genteel spectator, drive-in theatres encouraged their audience to do all the things proscribed in conventional theatres. At the drive-in, spectators could smoke, eat, talk, and make out, and many ads and programmes encouraged them to do so.« (Cohen 1994: 471)

Es wundert daher nicht, dass Autokinos von Studios wie Kritik oft als qualitativ minderwertig eingestuft und entsprechend beachtet wurden (Cohen 1994: 470). Nicht allein die sicherlich schlechte Qualität der Bild- und Tonprojektion führte zu diesem Urteil. Autokinos waren häufig Teil eines größeren Unterhaltungskomplexes; Konzessionsstände nicht selten die eigentliche Einnahmequelle der Betreiber (Cohen 1994: 472). Karnevalisierung und Trivialisierung der Rezeption und die enge Verknüpfung mit adoleszenten Balzritualen mussten bei den Befürwortern des herkömmlichen Kinoerlebnisses Skepsis

hervorrufen. Die an das bürgerliche Theater angelegte Kinokonzeption, deren Entwicklung in den 1910er und 20er Jahren begann, hatte im Autokino ausgedient. Für das ›normale‹ Kino, das sich weiterhin am Modell des bürgerlichen Theaters ausrichtete, blieb dies zwar ohne Konsequenzen; Filme werden in Kinos auch heute noch meist in diszipliniertes Stille rezipiert. Doch für eine bestimmte Form des Trashkinos und der Mitternachtshauptvorstellungen und selbst für Formen des heimischen Video- und DVD-Erlebnisses war das Autokino Vorreiter in seiner Vermischung von Semiprivatheit, Event und Karnevaleske.

Nur scheinbar auf dem anderen Ende der Legitimitätsskala entwickelte sich in den 1950er Jahren das Arthousekino. Bereits in den 1920ern waren in der ›Little-Cinema‹-Bewegung eine Reihe von Kinos entstanden, die sich der Vorführung seltenerer, ›anspruchsvollerer‹ Filme widmeten (Guzman 2005). Doch erst in den 1950ern begannen diese Theater, sich fester zu etablieren (Wilinsky 1996: 143). Im Anschluss an den französischen Film *ET DIEU ... CREA LA FEMME* (1956; R: Roger Vadim), der 1958 einen überragenden Erfolg an den amerikanischen Kinokassen verbuchen konnte, entwickelte sich in den USA ein Nischenmarkt für europäische Filme, den dieser neue Kinotypus in Metropolen und Universitätsstädten bediente (Monaco 2001: 54). Nach Schätzung des Filmimporteurs und Kinobetreibers Arthur L. Mayer gab es so 1958 etwa 800 Arthousekinos in den USA (zit. nach Doherty 2002: 26).

Die Selbstzuschreibung und Konzeption als qualitativ höherwertiges Kino fand in den zeitgenössischen Diskursen jedoch nicht immer Zustimmung. Denn gerade die europäischen Filme, die in diesen Kinos gespielt wurden, zeichneten sich durch lockere moralische Standards und v. a. eine gewisse sexuelle Freizügigkeit aus, die man

von amerikanischen Produkten nicht kannte. Die Arthousekinos gerieten so in eine ambivalente Situation zwischen gehobener, kultivierter Ästhetik und sensationellem Voyeurismus und fanden sich im Kreuzfeuer von anti-intellektuellen und moralistischen Diskursen wieder:

»The conflicting views of art houses as sites of prestigious culture and as camouflages for purely economic interests resulted in two radically different conceptions of these theatres: the art theatre as a source of cultural enlightenment, offering spectators films of a quality supposedly higher than Hollywood studio films and the art cinema as a place to go in order to see more off-colour films that could not be produced by mainstream Hollywood cinema still restricted by the Production Code. This association of the art theatre with »sexy« and perhaps even »perverse« films (most often foreign films) gave the theatres a risqué quality.« (Wilinsky 1996: 144)

Diese Konzeption von Kino als Hochkultur und Sexploitation verweist in ihrer Ambivalenz bereits auf die Kinokultur der 1970er Jahre, die sich an Phänomene des Camps und der ironischen Rezeption anlehnte. In den Trashkinos und Mitternachtstvorstellungen der ROCKY HORROR PICTURE SHOW (1975; R: Jim Sharman) fand schließlich sogar das Element des Karnevalesken und Performativen einen Platz im Arthousekino.

Das Phänomen der billigen Filme

Nicht nur auf wirtschaftlicher Ebene sind im Hollywood der 1950er Jahre enorme Umwälzungen zu erkennen. Die strategische Binnendifferenzierung des klassischen Hollywoods in qualitativ hochwertige, teure A- und billige B-Filme war durch das Ver-

bot des Blockbuchs im Paramount-Urteil hinfällig geworden. Der Billigmodus der B-Filme mutierte und mündete schließlich in den Exploitationfilm der 1950er und 60er Jahre. Das Aufkommen der Jugendkultur und die damit verbundene Konstruktion des Teenagers als einem bestimmten Konzept von Teenploitationgenres, wie dem *Rock 'n' Roll Film*, dem *Beach Party Movie* oder dem *Motorcycle Flic*, die direkt auf dieses neue Marktsegment zugeschnitten waren.

Auch an den Grenzen von Hollywood zeichneten sich Veränderungen ab: Das marginale Parallelsystem der klassischen Exploitation, das die Filme auffing, die dem *Production Code* nicht im Entferntesten entsprachen, begann sich aufzulösen und in das System Hollywood zu integrieren. Das pornografische Kino, das sich langsam als eigenständige Industrie etablierte und eine bis anhin unbekannte Sichtbarkeit erlangte, stellte ein neues Dispositiv dar, gegenüber dem Hollywood sich erst noch positionieren musste.

Die B-Movies des Klassischen Hollywoods

Das System der *Double Bills* hatte in der Studioära der 1930er und 40er zu einer mehr oder weniger strikten Differenzierung der Filmproduktion geführt. (Die Quellen in diesem und dem folgenden Unterkapitel stammen, sofern nicht anders angegeben, aus Taves 1993). Filme wurden als A- oder B-Filme produziert und vermarktet, je nachdem, für welchen Slot sie vorgesehen waren. Die A-Filme reichten von den prestigeträchtigen, höchst budgetierten und über zwei Stunden langen Blockbustern *avant la lettre* bis hin zu den besseren Low-Budget-Produktionen der Studios, die als *Programmers* je nach Situation auch in B-Position platziert werden konnten (vgl. Jacobs 1992). Sie wurden von den Ma-

Geschichte

jors hergestellt und kosteten üblicherweise über 350.000\$. Allein Warner Bros., die fast alle ihre Filme für unter 200.000\$ drehten, machten hier eine Ausnahme.

Auf der anderen Seite standen die B-Filme, welche den zweiten Platz einer *Double Bill* einnehmen konnten. Produziert wurden diese Filme sowohl von den Majors als auch von einer Reihe von Firmen der *Poverty Row* wie zum Beispiel Republic, Monogram, Mascot oder Grand National. Die Produktionskosten lagen bei den Majors zwischen 50.000\$ und 200.000\$, bei den Independents meist unter 100.000\$. Die Produktionszeit war mit ein bis fünf Wochen extrem knapp gehalten. Die Länge erreichte mit 55 bis 70 min nicht die der A-Produktionen. Verliehen wurden die Filme im Gegensatz zu den A-Filmen häufig zu einem Festpreis, so dass Gewinne zwar klein, aber stetig und kalkulierbar blieben, während A-Filme mit ihrer prozentualen Gewinnbeteiligung und dem größeren Investitionsvolumen stets ein hohes Risiko darstellten.

Für die Majors ergaben sich weitere Vorteile: Da die Studios ihre Crews nicht für jeden Film neu engagierten, sondern einen festen Stab an Mitarbeitern anstellten, waren ihre Fixkosten hoch; Leerlaufzeiten zwischen den großen Produktionen konnten so mit billigeren B-Filmen ausgefüllt werden. Und durch das System des Blockbuchens war ihren B-Filmen ein Absatzmarkt stets garantiert, indem sie nämlich im Paket mit einer prestigeträchtigen A-Produktion verliehen wurden.

Die Strategien, die Kosten der B-Filme minimal zu halten, waren vielfältig: So wurde auf den Einkauf von Themen aus Literatur und Theater verzichtet; stattdessen wurden Stoffe selbst entwickelt oder gar ohne Abklärung von Rechten übernommen. Oft griff man dabei auf formelhafte Erzählstrukturen zurück, die in den Genrefilmen und besonders in der Schundliteratur, der *Pulp Fiction*, bereits etabliert waren. Alte A-Produktionen

wurden unter geringen Änderungen recycelt. Die Produktion von Zyklen und Serien, die zudem bei Erfolg ein stabiles Fanpublikum entwickelten, vereinfachte noch einmal die Entwicklung einer Story. Viele dieser Serien wie *Roy Rogers* (Columbia), *Charlie Chan* (Fox, später Monogram) oder *Flash Gordon* (Universal) fanden Eingang in das kulturelle Gedächtnis und sind auch heute noch bekannt.

Gerade diese Formelhaftigkeit ist ein wichtiges Element des B-Films, das von der Kritik häufig angegriffen, vom Publikum aber durchaus gewünscht wurde. So spricht Traves von »plots that were often simple, standardized, and repetitive, almost obsessively so, giving the audience the same situations over and over, deliberately remaining unoriginal« und führt weiter: »[The] familiarity of the most undemanding and rigid formulas was both expected and desired« (Taves 1993: 333). Diese narrative Repetition, die auch in anderen Trashfilmen zu finden ist, zeigt bereits ein selbstreflexives Moment der *B-Movies* auf, die von den Zuschauern durchaus wahrgenommen wurde.

Die B-Filme unterschieden sich darüber hinaus deutlich in der Personalstruktur der beteiligten Crew. Das intermediale Starsystem – in den A-Filmen mit bis zu 50 % für die Kosten *above the line* verantwortlich (Wasko 2003b: 33) – wurde aus Gründen der Ersparnis nicht übernommen. Viele der Nebendarsteller reizten zudem die gewerkschaftlichen Grenzen aus und traten zu extrem geringen Preisen auf, stets in der Hoffnung, von Hollywood entdeckt zu werden.

Der B-Film als Aufstiegschance, wie etwa im Falle von John Wayne, Douglas Sirk oder Michael Curtiz, blieb allerdings die Ausnahme. Häufiger war der Abstieg aus der A-Liga wie zum Beispiel bei Bela Lugosi, Vincent Price oder Karen Black. Letztendlich fand jedoch eine recht undurchlässige Trennung zwischen der A- und B-Produktion statt:

Selbst talentierten B-Regisseuren war ein Aufstieg selten vergönnt. Ihr kreatives Talent, innerhalb kurzer Zeit gute Filme zu drehen, ihr visuelles Vorstellungsvermögen, eine Szenenauflösung im Kopf zu entwickeln, wurde gerade im B-Film benötigt.

Die Quickies am untersten Rande Hollywoods

Der am niedrigsten budgetierte Bereich der B-Filme unterschied sich von den Low-Budget-Produktionen der Majors wie der etablierten Firmen der *Poverty Row* so sehr, dass die zeitgenössische Kritik ihm ein eigenes Label, das des *Quickie*, des C- oder gar des Z-Films zuwies. Seine Produktionsfirmen waren meist ephemere Konstrukte ohne Zugang zu herkömmlichen Finanzquellen und ohne Ausstattung an Studiofläche oder Technik. Um die Finanzierung zu sichern, verkauften die Firmen ihre Filme üblicherweise vorab auf dem *States-Rights*-Markt, bevor sie überhaupt produziert wurden.

Das Budget der Filme lag zwischen 5.000\$ und 20.000\$, so dass jede denkbare Form von Kostenreduktion genutzt werden musste: Szenen wurden in möglichst wenige Einstellungen aufgelöst, der Schnitt gar in der Kamera gemacht, die Lichtsetzung auf ein Minimum reduziert. Häufig waren einfach zu drehende, actionbetonte Sequenzen, die den *Quickie* in die Nähe des Attraktionskinos rückten. Auf Grund fehlender Studiofläche, die extra hätte angemietet werden müssen, wurden Innenaufnahmen vermieden und Außenaufnahmen bevorzugt. Es wundert folglich nicht, dass der Western das beliebteste Genre dieser *Quickies* war.

Die Drehzeit lag meist bei einer Woche; bereits die Krankheit eines Hauptdarstellers oder ein verregneter Tag konnte das Budget sprengen. Die strikte Einhaltung des Zeitplans führte nicht selten dazu, dass die Produktionsfirma einen unvollendeten, in-

kohärenten Film herausgab, dem sie allenfalls einige Archivaufnahmen hinzugefügt hatte. Schauspieler bezahlte sie gering oder gar nicht, zumindest bis 1937 die Screen Actors Guild gegründet wurde, die Mindeststandards für die Beschäftigung von Schauspielern festsetzte und so die durchschnittlichen Produktionskosten eines *Quickies* auf einen Schlag um 1.100\$ erhöhte (Taves 1993: 326).

Classical Exploitation

Die Zensurdiskussionen in den 1920er und frühen 30er Jahren, die schließlich in die Einführung des *Production Codes* mündeten, separierten ein legitimes von einem illegitimen Kino. Aufklärungs- und Hygienefilme, Nudisten- oder ethnografische Filme waren aus dem legitimen Hollywoodkino verbannt. Doch der *Production Code* war nur eine Selbstzensur, gedeckt von der geballten ökonomischen Macht Hollywoods und seinen Distributions- und Exhibitionskanälen, doch niemals lückenlos. Eine bundesweite Zensur war durch den *Production Code* ja gerade verhindert worden. Und die Unübersichtlichkeit der lokalen Zensursysteme bot genügend Schlupflöcher für einen extrem marginalisierten selbstständigen Markt.

Auf diese Weise konnte eine Reihe von billig produzierten Filmen der sogenannten *Classical Exploitation* ihren eigene, kleine Nische finden. (Die Quellen in diesem Unterkapitel stammen, sofern nicht anders angegeben, aus Schaefer 2001). In der Tradition der Aufklärungsfilme verhandelten sie Themen von Sexualität, Körper und Gewalt, die vom Mainstream-Hollywood tabuisiert wurden: vom Drogenmissbrauch in *NARCOTIC* (1934; R: Dwain Esper), Geburt in *THE BIRTH OF A BABY* (1938; R: Al Christie), ungewollter Schwangerschaft in *MOM AND DAD* (1945; R: William Beaudine), Re-



Das grafisch einfach gehaltene Plakat zu *GLEN OR GLENDA*, dessen Grundgestaltung bereits vor der Produktion des Films fertig gestellt war, verzichtet auf Angaben zur Besetzung und skizziert mit einer Strichzeichnung den Aufhänger des Films, ohne gleichzeitig zu viel festzulegen. Das Plakat ist sogar so gestaltet, dass es auch für andere Titel wie *I CHANGED MY SEX* verwendet werden konnte

produktionsmedizin in *TEST TUBE BABIES* (1948; R: W. Merle Conell) bis hin zu Crossdressing und Transsexualität in Ed Woods *GLEN OR GLENDA* (1953). Zu diesen gesellen sich weiter pseudoethnografische Filme wie *INGAGI* (1930; R: William Campbell)

oder *MAU MAU* (1955; R: Elwood Price), die den Fokus von Sexualität auf grafische Gewalt oder Rassismus verlagerten, oder *Vice Films* wie *THE WAGES OF SIN* (1938; R: Willis Kent), die in der Tradition der *White Slavery Films* der 1910er und 20er den Komplex Prostitution und Verbrechen/Unterwelt behandelten.

Produktions- und Distributionsweise ähneln in weiten Teilen denen der oben beschriebenen *Quickies*. Eine klare Abgrenzung dieser Filme zum unteren Segment des *B-Movies* ist schwierig und im Zweifelsfalle nur am fehlenden Siegel der PCA festzumachen. Doch ist es gerade die Thematisierung von verbotenen Themen, ihre unerlaubte Sichtbarkeit und Obszönität, welche die klassische Exploitation vom *Quickie* der *Poverty Row* unterscheidet (vgl. Schaefer 2001: 2).

Das Kino des klassischen Exploitationfilms ist bislang nur wenig untersucht. Das Thema stellt Forscherinnen und Forscher auch vor enorme filmhistoriografische Herausforderungen: Zum einen sind die Filme

nur selten überliefert – ein Problem, das sich bei vergleichbaren Formen der Low-Budget-Produktion ebenso ergibt. Zum anderen hat das Werkkonzept, welches das übrige Kino prägt, in der klassischen Exploitation keine Gültigkeit: Filme werden je nach Bedarf

Das Phänomen der billigen Filme

und den Zensurbedingungen vor Ort umgeschnitten, in mehreren Fassungen (zahmen oder gewagteren) vertrieben oder unter neuem Titel herausgebracht. Recycling von Filmen, Kürzungen, Neuauflagen und Kompilationen waren an der Tagesordnung. Nicht selten konnten Filme so unter verschiedenen Titeln und in leicht veränderten Fassungen bis zu 10, 20 Jahre im Umlauf bleiben (Schaefer 2001: 6).

Der Vertrieb der Exploitationfilme lehnte sich an die Strategien des frühen Kinos an: Filme wurden auf dem *States-Rights*-Markt für einzelne Gliedstaaten und Territorien separat verliehen, da auf lokale Zensurgegebenheiten Rücksicht genommen werden musste und ein übergreifender Distributionsarm nicht vorhanden war. In einigen Fällen basierte die Distribution sogar noch auf dem Modell der *Roadshow*, bei der der Produzent von Ort zu Ort fuhr. Der Produzent vereinigte so die Rollen des Filmemachers, Investors, Marketingdirektors, Kinobetreibers und des *Showman*.

Bereits beim Start eines Films wurde Rücksicht auf die Bedürfnisse des jeweiligen Marktes genommen. So existiert beispielsweise auch Ed Woods erster Langfilm *GLEN OR GLENDA*, der sich noch ganz in die Tradition der klassischen Exploitation einreicht, nicht nur unter diesem Titel, sondern unter einer Reihe anderer:

»When you sell state's rights, each territory has the right, not only to change the title, but to exploit it in a title that's befitting: *GLEN OR GLENDA* won't mean a dime in Texas. But when they put out *HE OR SHE?*, then they had a chance to survive. *I CHANGED MY SEX*, that was the second title that came out, and that was because, if you didn't like *GLEN OR GLENDA*, you could have this one. Everybody that was in exploitation did that.« (George Weiss, Produzent von *GLEN OR GLENDA*, zit. nach Grey 1995: 46)

Das Marketing war an die marginale Situation dieses Filmsegmentes angepasst: Filme, die per *Roadshow* vertrieben wurden, konnten in einen ganzen Event von »wissenschaftlichen« Vorträgen oder Diashows eingebettet und durch den Verkauf von Broschüren, Büchern und Infoblättern zum Thema ergänzt werden. Gezeigt wurden die Filme außerhalb des Kinos in Gemeindefhäusern oder öffentlichen Einrichtungen, aber auch in unabhängigen Filmtheatern, die nach Abwechslung im Programm suchten und ihr erwachsenes Zielpublikum in ersten Mitternachtsvorstellungen ansprechen wollten. Versuchte man einerseits häufig, den Film in einen Rahmen der Legitimität einzubetten, zeigten die Filmplakate ein ganz anderes Bild: Hier wurde



TEST TUBE BABIES (1948; R: W. Merle Conell)



INGAGI (1930; R: William Campbell)

Geschichte

in grafischer und typografischer Deutlichkeit auf das Sensationselement der Filme verwiesen, auf die sexuelle Thematik, die Aktualität des Themas, die Gefahren und negativen Folgen von Sex. Es war durchaus üblich (und den Zuschauern wohl meist bewusst), dass die Filmplakate weit mehr versprachen, als die Filme selbst halten konnten (Schaefer 2001: 103-119).

Finanziert wurden die Filme üblicherweise vom Produzenten selbst oder durch den Vorverkauf auf dem States-Rights-Markt. Unternehmen wie Jay Dee Kay Productions, Dwain Esper Productions, Willis Kent Productions oder Samuel Cummings Jewel Productions hatten eine Größe von 1 bis 10 Mitarbeitern, die ihre Filme mit ihren bisherigen Erlösen produzierten (Schaefer 2001: 44, 48). Gab das Finanzvolumen der Firma eine neue Produktion nicht her, so zögerten die Filmemacher nicht, im familiären oder freundschaftlichen Umfeld nach Kleinkrediten zu suchen (Schaefer 2001: 48). Die Filme waren aufgrund ihrer marginalen Stellung äußerst billig produziert: »Compared with both A and B films in any given period, their product had the lowest budgets, the shortest shooting schedules, and the fewest stars of any films appearing on American screens« (Schaefer 2001: 49).

Die Ambivalenz zwischen erotischer Sensation und Aufklärung teilen die Filme der klassischen Exploitation mit den Aufklärungsfilmern anderer Länder wie etwa Deutschland in den 1920er Jahren (vgl. Hagener & Hans 2000). Dieselbe Ambivalenz und Doppeldeutigkeit führte ab den 1970er Jahren auch zu einer ironischen Neurezeption zumindest der amerikanischen Aufklärungsfilmern als Trash. Doch die klassische Exploitation als eigenständiges System kam in den 1950ern zum Erliegen. Die Aufweichung des *Production Codes* ermöglichte es, Sexualität innerhalb des Hollywood-Systems freizügiger dar-

zustellen: Mit dem *Nudie Cutie* und dem Softporno etablierten sich Genres, die ihre voyeuristische Absicht nicht hinter entsprechenden Legitimationsstrategien verstecken mussten. Die Darstellung von Gewalt fand im Splatterfilm eine neue Heimat. Und der Aufklärungsfilm integrierte sich schließlich, von jeglicher Sensation befreit, in die Gattung des Schul- und Lehrfilms.

Teenploitation

Die billigen Filme der 1950er Jahre entfernten sich ökonomisch wie ästhetisch deutlich vom vorherigen Modell des *B-Movies* oder des *Quickies* (Taves 1993: 350). Die Praxis des Blockbuchens war durch das Paramount-Urteil verboten worden. Den B-Filmern der größeren Studios war somit eine wichtige wirtschaftliche Grundlage entzogen. Die *Double Bill* blieb in diesem Jahrzehnt zwar verbreitete Exhibitions- und Distributionspraxis, doch nahm sie mehr und mehr an Bedeutung ab, bis sie sich in den 1960ern gänzlich verlor. Dort, wo man sie weiterhin anbot, wurden auch immer seltener A- und B-Produktionen in einer Vorstellung gezeigt. Die Kombination von zwei qualitativ gleichwertigen Billigfilmen wurde nun zum Standard. Die Independents übernahmen sogar – von den Kartellbehörden unbeeindruckt – eine eigene Form des Blockbuchens, in dem sie zwei Low-Budget-Filme gemeinsam als *Double Feature* vertrieben (Lev 2003: 206f).

Die Aufweichung des *Production Codes* verhiess das Ende vom Parallelkino der klassischen Exploitation, die sich nun zunehmend in die Low-Budget-Filme Hollywoods integrierte (Schaefer 2001: 325f). Auch verlagerten sich die Genreschwerpunkte: Dominierten im *B-Movie* Western und Krimi, so wanderten die Billigproduktionen dieser Genres in den 1950er Jahren ins Fernsehen ab (Lev 2003: 204). Rock-'n'-Roll-, Sci-

Das Phänomen der billigen Filme

encefiction- und Horrorfilme prägten nun das Segment (Doherty 2002, Shary 2005). Sexuelle Freizügigkeit führte zudem Ende des Jahrzehnts zu einer Reihe von erotisch aufgeladenen Sexploitationgenres. Mit zunehmender Bedeutungslosigkeit des klassischen B-Films wandelte sich der Begriff von einer ökonomischen in eine reine Wertungskategorie. *B-Movies* waren nun und sind bis heute nicht weiter charakterisierte 'schlechte' Filme.

Die industriellen Umwälzungen im Hollywood der 1950er Jahre eröffneten neuen Firmen eine Marktlücke. Paradigmatisch und durch ihre weitere filmhistorische Entwicklung von Bedeutung ist die Firma American International Pictures (vgl. Doherty 2002: 125–131). 1954 gründeten James H. Nicholson, vormals Vertriebsleiter von Realart Pictures, und Anwalt Samuel Z. Arkoff die Vertriebsfirma American Release Corporation (ARC), die 1956 als American International Pictures (AIP) auch in das Produktionsgeschäft einstieg. AIP und vor allem ihr Hausregisseur und -produzent Roger Corman erhöhten die Produktion bald über das Maß eines typischen *Poverty Row* Studios hinaus: »[B]y 1964 AIP was annually producing twenty-five feature films, a quantity that substantially outnumbered features being financed by any of the major Hollywood studios« (Monaco 2001: 27). Mit Filmen wie *THE UNDEAD* (1957; R: Roger Corman), *EARTH VS. THE SPIDER* (1958; R: Bert I. Gordon), *BIKINI BEACH* (1964; R: William Asher) oder dem für AIP erfolgreichsten Film *THE WILD ANGELS* (1966; R: Roger Corman) prägten

AIP das Teenploitationkino der 1950er und 60er Jahre. In ihrer Herstellung ähnelten die neuen Low-Budget-Produktionen ihren Vorgängern:

»As a production strategy, the 1950s exploitation formula typically had three elements: (1) controversial, bizarre, or timely subject matter amenable to wild promotion (exploitation, potential in its original sense); (2) a substandard budget; and (3) a teenage audience.« (Doherty 2002: 7)

Insbesondere der dritte Punkt, die Entdeckung eines eigenständigen Teenagermarktes, ist es jedoch, welche den Low-Budget- oder Exploitationfilm dieser Epoche charakterisierte und von seinen Vorläufern trennte. Teenager und der von heftigen Diskursen begleitete Aufschwung der Jugendkultur in Mode, Musik und Sozialverhalten wurden vom Mainstream-Hollywood nur zögerlich



MUSCLE BEACH PARTY (1964; R: William Asher) aus der Reihe der *Beach Party* Movies



THE WILD ANGELS (1966; R: Roger Corman)

Geschichte

angesprochen. Die Majors produzierten zwar ebenfalls Filme über die neuen Themen der Jugend, richteten ihre Werbekampagne aber normalerweise auf eine Blockbusterstrategie aus und nicht auf ein enger eingegrenztes Marktsegment. Selbst wenn Filme wie *REBEL WITHOUT A CAUSE* (1955; R: Nicholas Ray) von Warner Bros. oder *BLACKBOARD JUNGLE* (1955; R: Richard Brooks) von MGM adoleszente Probleme thematisierten, zielten sie dennoch auf ein generationenübergreifendes Publikum ab und standen eher in der Tradition des sozialen Melodramas oder *Social Problem Film* (Doherty 2002: 58). Die Teenploitation sprach ihre jugendlichen Zuschauer dagegen direkt an, ohne auf die Bedürfnisse von Erwachsenen eingehen zu müssen: »[T]he early rock 'n' roll cycle, like teenpics in general, willfully banished adults from their ceremonies on and off screen« (Doherty 2002: 79).

Die Konzentration auf ein männliches, adoleszentes Publikum wird in einem – genderpolitisch aussagekräftigen – Syllogismus deutlich, der in den 1960ern unter dem Titel »Peter-Pan-Syndrom« als Eigenwerbung von AIP verwendet wurde und die Produktions- und Marketingstrategie der Firma auf einen Punkt bringt:

- a) a younger child will watch anything an older child will watch;
 - b) an older child will not watch anything a younger child will watch;
 - c) a girl will watch anything a boy will watch;
 - d) a boy will not watch anything a girl will watch; therefore,
 - e) to catch your greatest audience, you zero in on the 19-year-old male.«
- (zit. nach Doherty 2002: 128)

So fragwürdig die Prämissen dieses Syllogismus seien mögen, zeigt er doch deutlich das Übergewicht von Jugend und der da-

mit verbundenen Jugendkultur, aber auch die Dominanz des heterosexuell-männlichen Blicks, welche die Filme von AIP wie überhaupt die gesamte Teenploitation der 1950er und 60er Jahre prägt.

Sexploitation

Nicht nur die Jugend, auch erwachsene Zuschauer wurden in den 1950er Jahren als spezielles Publikumssegment entdeckt. Die Nachkriegszeit und das darauffolgende Jahrzehnt wiesen eine Tendenz zur Erotisierung und Sexualisierung auf, die sich durch alle Medien zog: von Fotografie bis Literatur und mit leichter Verspätung selbst dem Kino. Die *Pulp Fiction* widmete sich (wieder) verstärkt *Sex and Crime*, das Medium des Pinup-Kalenders erreichte seinen Höhepunkt, der 1953 gegründete *Playboy* sprach als neue pornografische Zeitschrift auch intellektuelle Leserschaften an und die 1951 erstmals publizierte *Physique Pictorial* rückte den halbnackten männlichen Körper ins erotische Licht (Slade 2000: 94–97). Sexuell explizitere Darstellungen im Kino waren während der Wirkungsphase des *Production Codes* auf die marginalen Filme der klassischen Exploitation beschränkt, die mit ihren Nudistenfilmen ein erstes, noch sehr verschämtes Genre des Sexploitation bildeten (Schaefer 2001: 291–302). Im Marketing ihrer Stars wussten die Hollywoodstudios jedoch auch schon zu Zeiten des züchtigen *Codes* gewisse intermediale Strategien des Pornografischen für sich zu nutzen:

»The chief purveyors [of seminude photos] were the Hollywood studios, who used pinups to advertise movies and balloon the careers of major stars; the practice circumvented the restrictions of the Motion Picture Production Code by making both films and performers seem sexier than they really were.« (Haralovich 1985)

Verschiedene liberale Gerichtsurteile zur Obszönität (vgl. Slade 2000) und die zunehmende Bedeutungslosigkeit des *Production Codes* ließen Ende der 1950er Jahre die ersten eigentlichen Sexploitationgenres entstehen. Die *Nudie Cuties* wie THE IMMORAL MR. TEAS (1959; R: Russ Meyer), NUDE ON THE MOON (1963; R: Doris Wishman) oder auch ORGY OF THE DEAD (1965; R: Stephen C. Apostolof), zu dem Wood die Drehbuchvorlage lieferte, bauten ihre Geschichte um die nackten Oberkörper ihrer weiblichen Figuren auf. Die *Roughies* schließlich wie FASTER PUSSYCAT, KILL! KILL! (1966; R: Russ Meyer) oder BLOOD FEAST (1963; R: David Friedman) verbanden Sexualität mit ästhetisierter Gewalt und nicht selten einer deutlichen Portion an Misogynie.

Die Jahrzehnte von 1950 bis 1980 und die Emanzipierung sowohl des Hardcore- wie des Softpornos zwangen das Mainstreamkino, auf das Dispositiv der Pornografie zu reagieren. Grenzen zum pornografischen Kino mussten neu abgesteckt und erotische Genres und Gattungen innerhalb des Mainstreamkinos neu erfunden werden. Im Laufe der 1960er und 70er Jahre sollte sich eine ganze Bandbreite von Sexploitationgenres entwickeln. Nacktheit des weiblichen Körpers, aber auch Misogynie und Verbindung von Gewalt und Sexualität waren für die nächsten beiden Jahrzehnte aus dem Exploitationfilm nicht wegzudenken.

Für Ed Woods Hauptwerk aus den 1950er Jahren spielte der neue Sexploitationfilm jedoch keine herausragende Rolle. GLEN OR GLENDA (1953) ordnete sich mit seiner sexualpolitischen Thematik von Crossdressing und Transsexualität noch ganz in das Schema der klassischen Exploitation ein. Die Sciencefictionfilme von BRIDE OF THE MONSTER (1956) bis PLAN 9 FROM OUTER SPACE (1959) transponierten Sexualität bestenfalls auf eine symbolische Ebene. Und auch THE SINISTER URGE (1960), die

Geschichte eines illegalen Pornorings und eines Sexualserienmörders ähnelt in seiner zaghaften Darstellung von Nacktheit eher den *Vice Films* der klassischen Exploitation als den aufreizenden Sexploitationfilmen derselben Epoche. Allenfalls Woods Drehbuch zu REVENGE OF THE VIRGINS (1959; R: Peter Perry jr.) – dem im ersten Kapitel bereits erwähnten Film von Schatzsuchern, die auf einen Indianerstamm von barbusigen Frauen treffen – stößt in das Genre der *Nudie Cuties* vor.

In den 1960ern sollte sich dies für Wood ändern. Er schrieb nun Drehbücher für Sexploitationfilme wie ORGY OF THE DEAD (1965; R: Stephen C. Apostolof) oder ONE MILLION AC/DC (1969; R: Ed de Priest) und drehte mit TAKE IT OUT IN TRADE (1970) oder NECROMANIA (1971) auch eigene Pornos. Von den Filmen der 1950er Jahre sind diese Werke jedoch meilenweit entfernt.

Edward D. Wood jr. im historischen Kontext

Die vorangegangenen Ausführungen zeigen deutlich den Umbruch, der sich im US-amerikanischen Kino der 1950er Jahre vollzieht: vom rigiden Industriesystem des klassischen Hollywoods hin zu einem flexibleren System, vom *B-Movie* und *Classical Exploitation* hin zur neuen Teen- und Sexploitation. Doch wo ordnet sich Ed Wood mit seinem Werk in diesen Wechsel ein? Wo widersetzt er sich einer Einordnung?

Die Wiederentdeckung seiner Filme, die in den 1980ern einsetzte, hat einen Starkult entstehen lassen, den es von der historischen Gestalt Edward D. Wood jr. zu trennen gilt. Gleichwohl ist die Quellenlage zur realen Person mager. Woods erratische Arbeitsweise hat kaum schriftliche Dokumente hinterlassen. Ein Nachlass ist ebenfalls nicht vorhanden: Nur wenige Tage vor seinem Tod wurde

Geschichte

Woods Wohnung auf Grund von Mietrückständen zwangsgeräumt, so dass er nur eine Handvoll Habseligkeiten mitnehmen konnte (Grey 1995: 158f). Viele seiner Briefe, Drehbücher und Romanentwürfe müssen daher als verloren angesehen werden.

Die vorliegende Arbeit sieht sich nicht als filmhistorische Studie. Hierfür wäre weitergehende Forschung nötig, die den Rahmen dieses Forschungsprojektes gesprengt hätte und auch nicht im Fokus der Forschungsfrage stand. Aufgrund der begrenzten Quellenlage und hinsichtlich des Ziels, die Starfigur Ed Wood von der historischen Person Edward D. Wood jr. zu trennen, ist es somit unumgänglich, dass die historische Gestalt bis zu einem gewissen Grad im Dunkeln bleibt.

Ed Wood als Regisseur und Drehbuchautor

Edward Davis Wood jr. wurde am 10. Oktober 1924 als Sohn eines Postangestellten und einer Warenhausverkäuferin in Poughkeepsie (NY) geboren. (Die Quellen dieses Unterkapitels stammen, sofern nicht näher angegeben, aus Grey 1995). 1942 trat er dem U. S. Marine Corps bei und wurde im Pazifik stationiert, wo er an Kriegshandlungen bei Tawara und Nanumea teilnahm.

Vermutlich während dieser Phase zeugte Wood eine Tochter, die er jedoch erst 1967 kennen lernte (Grey 1995: 115). Als er 1946 aus der Armee entlassen wurde, besuchte er für kurze Zeit eine Schauspielschule und reiste mit einer Schaustellertruppe in der Rolle des ›Geek‹ und ›Half-Man/Half-Woman‹ durchs Land.

Seine Filmkarriere begann Ende der 1940er Jahre: 1947 traf Wood in Hollywood ein, wo er zunächst kleinere Theaterrollen übernahm. Mit dem Schauspielkollegen John Crawford Thomas drehte er *CROSSROADS OF LAREDO* (1948), einen ersten Serienpiloten, der allerdings unvollendet bleiben musste. Wood führte Regie in dem Theaterstück *The Casual Company* und arbeitete für kurze Zeit sogar in der Nachtschicht des Story Department von Universal (Grey 1995: 31). Für die 1949 von ihm mitgegründete Firma Story-Ad Films produzierte er etwa 125 Werbefilme, für die Firma Play Ad Films um die 30 weitere (Grey 1995: 215).

Selbst nach dem Scheitern von *CROSSROADS OF LAREDO* versuchte Wood einen Fuß im Genre der Westernserie zu fassen – mit 20 bis 30minütigen Serienpiloten wie *THE SUN WAS SETTING* (1951), *BOOTS* (1953) und die im Doppelpack angebotenen *CROSSROAD AVENGER: THE ADVENTURES*



Edward D. Wood jr. in der Rolle des Glen in *GLEN OR GLENDA* (1953) und im Drag in *TAKE IT OUT IN TRADE* (1970)

OF THE TUCSON KID (1953) und CROSSROAD AVENGER RETURNS (1953). Doch die Versuche blieben erfolglos. Weder Fernsehen noch Filmverleih zeigten sich interessiert.

Sein eigentliches Hauptwerk als Regisseur begann mit dem Aufklärungsfilm GLEN OR GLENDA (1953), den er für die Exploitation-Firma Screen Classics drehte. Es folgten in den 1950er Jahren der Krimi JAIL BAIT (1954) und die drei Filme der »Kelton-Trilogie«: die finanziell »erfolgreichste« Wood-Produktion BRIDE OF THE MONSTER (1956), der unveröffentlichte NIGHT OF THE GHOULS, der erst in den 1980ern in die Kinos kam, ebenso wie der Film, der Woods posthumen Ruhm als schlechtesten Regisseur begründen sollte: PLAN 9 FROM OUTER SPACE (1959).

Gleichzeitig fuhr er fort, Serienpiloten und Kurzfilme wie FINAL CURTAIN (1957) und THE NIGHT THE BANSHEE CRIED (1957) sowie verschiedene Werbefilme zu drehen. Bereits in den 1950er Jahren begann er auch damit, Drehbücher nicht nur für seine eigenen Filme zu schreiben: THE LAWLESS RIDER (1952/54; R: Yakima Canutt), THE VIOLENT YEARS (1956; R: William M. Morgan) und THE BRIDE AND THE BEAST (1958; R: Adrian Weiss) stammten aus der Feder Woods, wurden aber von anderen Regisseuren gedreht.

Am 7. Oktober 1955 ließen sich Edward D. Wood jr. und Norma McCarty trauen; die Ehe wurde jedoch schon kurze Zeit später annulliert – angeblich auf Grund von Woods



Ed Wood in GLEN OR GLENDA (1953)

Transvestitismus (Grey 1995: 57). Am 11. März 1956 heiratete er Kathy O'Hara Everett, mit der er bis zu seinem Tod zusammenlebte.

Der 1960 gedrehte Film THE SINISTER URGE stellte das Ende von Woods filmischem Hauptwerk dar. Die Alkoholkrankheit, welche die Dreharbeiten bereits während der 1950er Jahre eingeschränkt zu haben schien (Grey 1995: 68, 92), und sein Ruf in den sozialen Netzwerken Hollywoods machte ihm weitere Filmprojekte unmöglich. 1960/61 drehte er noch einige Industrie-/Werbefilme für den Flugzeughersteller Autonetics. 1970/71 versuchte er mit den extrem billig produzierten Softpornos TAKE

Überblick über das Filmwerk Edward D. Woods

GLEN OR GLENDA / I CHANGED MY SEX / I LED TWO LIVES / HE OR SHE?

Drehzeit: 1953 – Veröffentlichung: April 1953 – Produktion: Screen Classics – Produzent: George Weiss – Distribution: Screen Classics.

JAIL BAIT

Drehzeit: 1954 – Veröffentlichung: 12.5.1954 – Produktion: Howco Productions – Produzent: Edward D. Wood jr. – Distribution: Howco Productions.

BRIDE OF THE MONSTER

Drehzeit: 1954-1955 – Veröffentlichung: 11.5.1955 (Preview), Juli 1956 (Release) – Produktion: Rolling M. Productions – Produzent: Edward D. Wood jr. – Distribution: Banner Productions.

PLAN 9 FROM OUTER SPACE

Drehzeit: 1955-1956 – Veröffentlichung: 15.3.1957 (Preview), 2.7.1959 (Release) – Produktion: Reynold Pictures – Produzent: Edward D. Wood jr. – Distribution: Distributors Cooperation of America.

NIGHT OF THE GHOULS

Drehzeit: 1958 – Veröffentlichung: 1959 (Preview), erst in den 1980ern veröffentlicht – Produktion: Atomic Productions – Produzent: Edward D. Wood jr. – Distribution: –

THE SINISTER URGE

Drehzeit: 1960 – Veröffentlichung: 8.12.1960 – Produktion: Headliner Productions – Produzent: Roy Reid – Distribution: Headliner Productions.

TAKE IT OUT IN TRADE

Drehzeit: 1970 – Veröffentlichung: ? – Produktion: Ashdown-Gonzales Productions – Produzent: Edward Ashdown, Richard Gonzales – Distribution: ?

NECROMANIA – A TALE OF WEIRD LOVE

Drehzeit: 1971 – Veröffentlichung: 29.12.1971 – Produktion: Cinema Classics Production – Produzent: Edward D. Wood jr. – Distribution: Stacey Distributors.

THE ONLY HOUSE

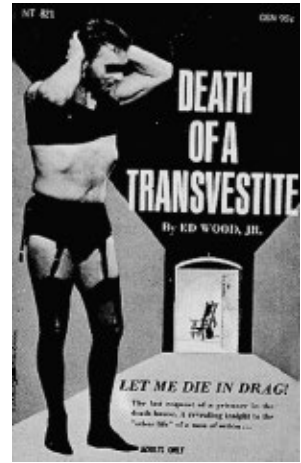
Drehzeit: 1971 – Veröffentlichung: ? – Produktion: Cinema Classics Production – Produzent: Edward D. Wood jr. – Distribution: Stacey Distributors – evtl. identisch mit NECROMANIA oder THE YOUNG MARRIEDS.

Eine detaillierte Aufstellung, die auch die unvollendeten Projekte umfasst, findet sich in Grey (1995).

IT OUT IN TRADE (1970), ›NECROMANIA – A TALE OF WEIRD LOVE (1971) oder den in seiner Quellenlage umstrittenen THE ONLY HOUSE (1971) ein Comeback, das gleichwohl nicht von Erfolg gekrönt war. In den 1970ern drehte er auch eine nicht weiter bekannte Anzahl an 12minütigen Hardcorefilmen für Swedish Erotica (Grey 1995: 215) sowie 1975 für die Sex Education Correspondence School zwölf Super-8-Filme (Grey 1995: 214).

Wenngleich Wood in den 1960ern und 70ern kaum noch selbst Regie führte, so schrieb er doch weiterhin eine ganze Reihe von Drehbüchern, ab 1965 vor allem für und in enger Zusammenarbeit mit dem Sexploitationregisseur Stephen C. Apostolof. Zu den Drehbucharbeiten dieser Zeit gehören Filme wie ORGY OF THE DEAD (1965; R: Stephen C. Apostolof), THE PHOTOGRAPHER (1969; R: Joseph F. Robertson), DROP-OUT WIFE (1972; R: Stephen C. Apostolof) oder FUGITIVE GIRLS / 5 LOOSE WOMEN (1974; R: Stephen C. Apostolof).

Am produktivsten arbeitete Wood ab 1963 jedoch im Bereich der Literatur: Er schrieb Hunderte von erotischen Kurzgeschichten, die in Zeitschriften oder Sammelbänden herausgegeben wurden. Eine genaue Angabe der Anzahl ist kaum möglich, da er – wie in diesem Geschäft üblich – häufig unter verschiedenen Pseudonymen veröffentlichte. Die Identifikation seiner Arbeiten ist sogar zu einem eigenen Teilbereich des Fandoms und der Sammlerkultur geworden (vgl. Hayes 2006: 136). Wood schrieb außerdem über 80 erotische Romane, darunter *Black Lace Drag* (1963) und *Death of*



In den 1960er und 70er Jahren arbeitet Wood vor allem im Bereich der Pulpliteratur, hier vertreten mit den Covers zu *Black Lace Drag* (1963), *Death of a Transvestite* (1967)

a Transvestite (1967), pornografische ›Aufklärungsliteratur‹ wie *Sexual Practices in Witchcraft and Black Magic* (1971) oder *A Study of Fetishes and Fantasies* (1973) und sogar ein ›filmwissenschaftliches‹ Buch, das zweibändige *A Study in the Motivation of Censorship, Sex & The Movies* (1973) (Hayes 2006: 17, 116–121).

Das Filmwerk Woods steht an der Grenze zwischen den industriellen Formen der klassischen und der neuen Exploitationgenres. Filme wie GLEN OR GLENDA lassen sich eindeutig im Modus der klassischen Exploitation verorten (s. o.). Die *Weirdies* der Kelton-Trilogie dagegen versuchen – mit mehr oder weniger Erfolg – vom neuen Markt der Teenploitation zu profitieren, verweisen gleichzeitig aber, wie das Genrekapitel zeigen wird, auf ältere Modelle des klassischen Horrorfilms (vgl. Seite 89). Mit dem Spätwerk nach 1960 betritt Wood das Gebiet der Sexploitation oder gar der Hardcorepornografie und entfernt sich damit weitestgehend von seinen Filmen der 1950er Jahre.

Geschichte

Von Alkoholabhängigkeit und sozialem Abstieg gezeichnet, starb Wood am 10. Dezember 1978 in North Hollywood an Herzversagen.

Das Team Wood zwischen altem und neuem Hollywood

Der Kult um die Gestalt Edward D. Woods jr. lenkt die Aufmerksamkeit auf die Figur des Regisseurs, wie in der Tradition des Autorenfilms üblich. Doch ist Filmproduktion stets die Arbeit eines ganzen Teams, ein Team, das trotz wechselnder Produktionsfirmen und Produzenten eine hohe Stetigkeit aufwies und das, besonders in der Riege der in ihrem Look auffälligen Schauspieler Lugosi, Nurmi, Johnson oder Criswell, zu Woods Entourage, zu einer »monstrously queer but loving family of Hollywood misfits« (Benshoff 1997: 162) hochstilisiert wurde.

Die Zusammensetzung seiner Teams verdeutlicht die ambivalente Position seiner Filme zwischen altem und neuem Hol-

lywood. Viele seiner Crewmitglieder hatten bereits in den 1930er Jahren Erfahrung im Low-Budget-Bereich der Traumfabrik gesammelt, sahen sich nun aber gegen Ende ihrer Karriere gezwungen, Jobs in Woods Filmen anzunehmen. Kameramann William C. Thompson (1889–1963) beispielsweise war seit 1914 in Hollywood tätig, vor allem in *B-Movies* und Aufklärungsfilmern. So führte Thompson in *MANIAC* (1934; R: Dwain Esper) die Kamera – ebenfalls ein Exploitationfilm, der zum Kultfilm werden sollte. Thompson war farbenblind und verlor mit zunehmendem Alter seine gesamte Sehkraft (Grey 1995: 99).

Bela Lugosi (1882–1956) war der einzige Star, auf den die Filme Woods zurückgreifen konnten (und dies im Marketing auch taten). Der aus Ungarn stammende Schauspieler mit dem markanten Akzent und dem histrionischen Darstellungsstil war neben Boris Karloff die Ikone des Universal-Horrorfilms der 1930er Jahre und hatte mit Filmen wie *DRA-CULA* (1931; R: Tod Browning), *THE BLACK CAT* (1934; R: Edgar G. Ulmer) oder *SON OF FRANKENSTEIN* (1939; R: Rowland V. Lee) Weltruhm erlangt. In den 1940ern konnte er jedoch nicht mehr an seine vorherigen Erfolge anknüpfen und stieg immer weiter in die Tiefen des *B-Movies* ab. Mit zunehmendem Alter litt Lugosi zudem stark unter Medikamenten- und Morphinabhängigkeit und starb 1956 während der Dreharbeiten zu *PLAN 9 FROM OUTER SPACE* (vgl. Bojarski 1980, Lennig 2003).

Lyle Talbot (1902–1996) war ebenfalls ein etablierter Schauspieler unzähliger *B-Movies* der Warner Bros.



Die Wood-Crew mit William C. Thompson, Harry Thomas, Tor Johnson und Edward D. Wood jr. beim Dreh von *NIGHT OF THE GHOULS*

und Mitbegründer der Screen Actors Guild in Hollywood. In der Kinoserie *Atom Man vs. Superman* (USA 1950) spielte er den Bösewicht Luthor. Vor allem aber verkörperte er den Mann des Gesetzes: Commissioner Gordon in der Serie *Batman and Robin* (USA 1949), den Krimi-Kommissar oder den Frontier-Sheriff. Mit dem Abwandern der Low-Budget-Western und Kinoserien ins Fernsehen verlagerte auch Talbot seine Aktivitäten mehr und mehr in das neue Medium. Der Wechsel war durchaus von Erfolg gekrönt. Doch seine Filmkarriere war damit Mitte der 1950er Jahre weitestgehend beendet.

Von den Veteranen des Filmgeschäftes konnte allein der Maskenbildner Harry Thomas (1909–1996) einen zumindest mäßigen Erfolg im Kino der 1950er Jahre verbuchen. Thomas hatte bereits in den 1930ern Erfahrungen bei MGM gesammelt und sollte in den 1950ern die Maske für eine ganze Reihe von Sciencefiction- und Horrorfilmen machen, darunter *CAT-WOMEN ON THE MOON* (1953; R: Arthur Hilton), *PROJECT MOONBASE* (1953; R: Richard Talmadge) oder *THE LITTLE SHOP OF HORRORS* (1960; R: Roger Corman).

Den bewährten Filmemachern, die sich in den 1950er Jahren am Ende ihrer Kinokarriere befanden, standen die Neueinsteiger gegenüber, die mit meist weniger denn mehr Glück versuchten, im Showbiz Fuß zu fassen. Igo Kantor (geb. 1930), ein in Österreich geborener junger Politikwissenschaftler,

war eines der seltenen Beispiele, in denen ein solcher Neueinstieg von Erfolg gekrönt war. Kantor hatte für Wood den Schnitt übernommen und machte in den 1960er Jahren in Filmen wie *VIXEN!* (1968; R: Russ Meyer) oder *THE PROJECTIONIST* (1971; R: Harry



Beim Dreh von *BRIDE OF THE MONSTER* im Griffith-Park bei Hollywood

Hurwitz) eine internationale Karriere als Filmmusiker und Produzent. Dale Knight, der bei den Produktionen Woods für den Ton verantwortlich war, konnten sich dagegen nicht im Filmgeschäft etablieren und war ab den 1960ern von der filmhistorischen Bildfläche verschwunden.

Deutlicher wird dieser Topos, in der Traumfabrik einen festen Stand zu finden,

Geschichte

vor allem in der Riege der Schauspieler: Neben Talbot und Lugosi stammten auch andere Darsteller aus der älteren Generation, konnten jedoch wesentlich weniger Erfahrung im Spielfilm aufweisen. Jeron Criswell King (1907–1982) etwa war als Wahrsager in Zeitung, Radio und Fernsehen zu lokalem Ruhm in Hollywood gelangt und betrieb dieses Geschäft nach seinem Ausflug in die Filmwelt Woods auch erfolgreich weiter. Der schwedischstämmige Tor Johnson (1903–1971) dagegen war hauptberuflich Wrestler, hatte aber seit den 1930er Jahren wiederholt Statistenrollen in verschiedenen Hollywoodproduktionen übernommen. Eine Halloweenmaske mit seinen Gesichtszügen, die von den Don-Post-Studios gestaltet wurde, ist bis heute ein bekanntes und beliebtes Kinderspielzeug.

Den älteren Schauspielern standen jüngere Darsteller wie Maila Nurmi (1922–2008), Dolores Fuller (1923–2011), Timothy Farrell (1922–1989) und Paul Marco (1927–2006) gegenüber, die allesamt keinen Fuß im Filmgeschäft fassen konnten. Die gebürtige Finnnurmi hatte mit ihrer Kunstfigur Vampira in der Saison 1954/55 eine kurze, aber spektakuläre Karriere als Horrorfilmhostess im Fernsehen hingelegt, verließ jedoch in den 1960ern das Film- und Fernsehgeschäft und eröffnete eine Boutique für Kunsthandwerk. Fuller beendete Ende der 1950er Jahre ihre erfolglose Filmkarriere und stieg in die Musikproduktion der boomenden Country-Industrie ein. Farrell, hauptberuflich Gerichtsvollzieher, hatte die Schauspielerei ohnehin nur nebenberuflich betrieben und widmete sich ab den 1960ern wieder seiner eigentlichen Karriere bei der Polizei von Los Angeles. Marco konnte seine Schauspielkarriere ebenfalls nicht weiterverfolgen, tauchte jedoch hier und da noch als Ausstatter in Hollywood auf.

Wood engagierte auch einige Darsteller, für die der Film eine einmalige Bege-

benheit bleiben sollte. Tony McCoy bekam die Hauptrolle in *BRIDE OF THE MONSTER* nur, weil sein Vater, Donald McCoy, dies als Bedingung für die Finanzierung des Films formuliert hatte. Tom Mason, der eine kleine Nebenrolle in *NIGHT OF THE GHOULS* spielte und in *PLAN 9 FROM OUTER SPACE* den während der Dreharbeiten verstorbenen Lugosi ersetzte, war Woods Chiropraktiker. Und Clancy Malone, der die Rolle des in die Kriminalität abrutschenden Sohnes Don in *JAIL BAIT* übernahm, war eigentlich der Lebensmittellieferant für Wood.

Die Zusammensetzung der Teammitglieder spiegelt somit die hybride Positionierung von Woods Filmen zwischen altem und neuem Hollywood wider und verdeutlicht die Dynamiken und Spannungen, die sich im Systemwechsel weg vom klassischen Studiosystem ergaben. Sie zeichnen indes auch zwei Motive vor, die sich in der Gestaltung der Heldenfigur Wood im Fandom wiederfinden lassen: der Topos des Abstiegs auf der einen Seite, verknüpft mit dem Vanitasmotiv, der Wertlosigkeit der Arbeitskraft wie des Images am Ende einer Karriere; und auf der anderen Seite das Motiv des Fußfassens in Hollywood, die Hoffnung und der Enthusiasmus der zum Scheitern verurteilten Neueinsteiger. Beide Motive hat Wood in seinen Filmwerken, vor allem aber in seinen literarischen Werken wiederholt und meist in kritischer, wenn nicht gar zynischer Weise aufgegriffen (vgl. Seite 161).

Erratische und fragmentarische Arbeitsweise

Die Zusammenarbeit der Teammitglieder gestaltete sich auf Grund der finanziellen Mangelsituation häufig nicht einfach. Mehrere Kommentare von Zeitzeugen berichten auch von Konflikten mit der SAG über Bezahlung und Arbeitszeiten (Grey 1995: 48, 63, 69). Nichtsdestotrotz haben alle Produktionen

der 1950er Jahre das Gewerkschaftssiegel der American Federation of Labour (AFL). Dies steht deutlich im Gegensatz zu Cormans Anfängen, der laut Aussage von Sam Arkoff mit *THE BEAST WITH A MILLION EYES* (1955; R: David Kramarsky/Roger Corman) mindestens einen Film an der Gewerkschaft vorbei gedreht hatte (diFranco 1979: 5).

Die Arbeit an Woods Filmen entsprach den oben erwähnten, auf Kostenersparnis zielenden Modi des *B-Movies* oder des *Quickies*, erwies sich aber auch darüber hinaus als höchst erratisch: Gedreht wurde nur, wenn wieder ein wenig Geld zur Verfügung stand. Drehgenehmigungen wurden nicht immer eingeholt, Special Effects wurden mit handwerklichen Mitteln aus dem Haushalt oder dem Spielzeugladen improvisiert, Takes wurden nur wenige Male wiederholt, die Filme mit Found-Footage aus dem Archiv auf die benötigte Kinolänge gebracht. Die Arbeitsweise des Regisseurs und seiner Crew bilden einen umfassenden Fundus an Anekdoten, die die Konstruktion der Starfigur beeinflussen und ihn als ›Guerillaproduzenten‹ und Scharlatan erscheinen lassen. Für *BRIDE OF THE MONSTER* etwa stahl Woods Team ein Krakenmodell aus einem Lager der Republic Pictures (Grey 1995: 66). Für *PLAN 9 FROM OUTER SPACE* modellierten sie ohne Erlaubnis einen ganzen Friedhof um (Grey 1995: 78). Und für denselben Film ließ sich – auf Bitte der Baptistengemeinde, welche die Gelder zur Verfügung stellte – sogar ein Großteil der Filmcrew taufen (Grey 1995: 76).

Die erratische Arbeitsweise, das wiederholte Abbrechen und Wiederaufnehmen von Filmdrehs verkomplizieren den Werkcharakter der Filme Woods: Mehrere Produktionen kamen über das Drehbuchstadium nicht hinaus. Bei anderen wurden der Dreh zwar begonnen, jedoch nicht weiterverfolgt. Das gedrehte Material konnte aber in zusätzliche Produktionen einfließen. *SINISTER URGE*, für den Wood ein erstes Skript bereits 1959

unter dem Titel *RACKET QUEEN* schrieb, wurde im März 1960 für Headliner Productions noch einmal überarbeitet. Darüber hinaus wurde dem Film eine ganze Sequenz hinzugefügt: die ›Pizza-Joint Sequence‹ aus der 1956 für Screen Classics begonnene Produktion *ROCK AND ROLL HELL / HELLBORN*, die selbst nie vollendet wurde. Der neu produzierte Film wurde mehrfach umbenannt und kam schließlich im Dezember 1960 als *THE SINISTER URGE* in die Kinos. 1961 drehte Wood nach dem Release noch eine zusätzliche Szene, die in spätere Fassungen des Films eingebaut wurde.

Ähnlich kompliziert ist die Fassungs-geschichte von *GLEN OR GLENDA*: Ohnehin schon angereichert mit einer auffälligen Menge an Archivmaterial, fügte der Produzent George Weiss (angeblich ohne das Wissen von Wood) eine Reihe von Filmclips aus älteren Produktionen hinzu. Der Film wurde darüber hinaus in mehreren Schnittfassungen auf *States-Rights*-Basis vertrieben und existiert heute unter verschiedenen Titeln in Fassungen von 61 bis 74 Minuten (Grey 1995: 46).

Die Produktionsfirmen von Woods Filmen

Zu den Firmen, die Woods Filme produzierten und finanzierten, gehörten zum einen etablierte Firmen des *Classical Exploitation*, zum anderen aber (meist erfolglose) Neugründungen und rein ephemere Konstruktionen, die nur um einen Film herum aufgebaut wurden.

Screen Classics etwa war eine typische Kleinstfirma des klassischen Exploitationmarkts unter dem Produzenten George Weiss, die zuvor bereits reißerische Aufklärungsfilme wie *TEST TUBE BABIES* (1948; R: W. Merle Cornell) produziert hatte. Als sich um die Jahreswende 1952/53 ein großer Presserummel um die Geschlechtsoperati-

Geschichte

on von George William/Christine Jorgensen entwickelte, reagierte Weiss als paradigmatischer Exploitationproduzent: ›Be the first, not the best.‹ Er ließ ein Plakat entwerfen, mit dessen Hilfe er den Film, der noch gar nicht existierte, an lokale Distributoren verkaufte. Nachdem Jorgensen, die Weiss zunächst für das Unternehmen zu gewinnen versuchte, eine Beteiligung abgelehnt hatte, engagierte er Edward D. Wood jr. für Regie und Hauptrolle. Wood, auch aus persönlichen Gründen von dem Thema begeistert, holte den Horrorfilmstar Lugosi ins Projekt, den er durch seinen Mitbewohner Alex Gordon kennen gelernt hatte (Lennig 2003: 388), und verlagerte den Inhalt des Films von einem Exploitation-Dokumentarfilm über Geschlechtsumwandlungen hin zu einer gattungsmäßig kaum fassbaren, fiktionalisierten Abhandlung über Transgender wie Crossdressing. Der Film wurde als GLEN OR GLENDA, I LED 2 LIVES, I CHANGED MY SEX, HE OR SHE? und vermutlich noch anderen Titeln landesweit und sogar international nach Frankreich, Belgien und Argentinien verkauft (Grey 1995: 40-42, 46, 198).

Einen ähnlichen industriellen Hintergrund in der klassischen Exploitation hatte Woods letzter Film, THE SINISTER URGE, der von Roy Reids Firma Headliner produziert wurde. Reid hatte langjährige Erfahrung als Roadshow-Distributor von Exploitationfilmen wie TELL YOUR CHILDREN (1936; R: Louis J. Gasnier), NARCOTIC (1933; R: Dwain Esper) oder MAD YOUTH (1939; R: Melville Shyer). (Die Geschichte dieser Firma ist filmhistorisch nicht aufgearbeitet. Die hier zitierten Daten stammen aus einer Fanrezension von THE VIOLENT YEARS, Plambeck 2000). Headliner sollte Reids Einstieg in die Filmproduktion bilden. Bereits 1956 hatte das Unternehmen THE VIOLENT YEARS (1956; R: William Morgan) produziert, zu dem Wood das Drehbuch lieferte. Doch trotz seiner Kontakte

im States-Rights-Markt war Reids Firmen-gründung nicht von Erfolg gekrönt. Nach den beiden Produktionen THE VIOLENT YEARS und THE SINISTER URGE verschwand Headliner von der Bildfläche.

Die zunehmende Bedeutung, die unabhängige Exhibitoren nach dem Paramount-Urteil erlangten, wird in der Firma Howco Productions deutlich, die den Film JAIL BAIT produzierte. J. Francis White, Besitzer der Consolidated Theaters Kinokette mit 31 Häusern in North Carolina, South Carolina sowie Virginia, und Joy Houck, Besitzer von Joy's Theaters mit 29 Häusern in Arkansas, Louisiana und Mississippi, gründeten 1951 Howco, um den Mangel an preiswertem Filmmaterial, der bei den Kinobetreibern auf Grund des Einbruchs an B-Produktionen entstanden war, durch Eigenproduktionen auszugleichen (Heffernan 2004: 72). Das Unternehmen war mit Filmen wie MESA OF LOST WOMEN (1953; R: Ron Ormond, Herbert Tevos) oder KENTUCKY RIFLE (1956; R: Carl K. Hittleman) sogar verhältnismäßig aktiv und konnte sich bis mindestens in die 1970er Jahre als Produzent und Distributor halten.

Sind die genannten Firmen sicherlich am unteren Rand der *Poverty Row* einzu-sortieren, so hatten sie doch zumindest für eine gewisse Zeit Bestand. Auf der anderen Seite standen dagegen ephemere Unternehmen und Eigengründungen, die kaum eine einzelne Filmproduktion überlebten. Bereits Ende der 1940er Jahre hatte Wood mit John Crawford Thomas die Firma Wood-Thomas-Productions gegründet und den Serienpiloten CROSSROADS OF LAREDO produziert, jedoch niemals fertig gestellt (Grey 1995: 25f). Eine weitere, in ihrem Bereich etwas erfolgreichere Firma, Story-Ad Films, kreierte Wood mit Rene Lenoir, Robert Ganon und Jack Ganon 1949 zur Produktion von Werbefilmen. Zusammen mit Major J. C. Foxworthy schuf er 1957/58 Atomic Pro-

ductions, die seine Einakter FINAL CURTAIN (1957) und THE NIGHT THE BANSHEE CRIED (1957) produzierte, sich mit dem Dreh von NIGHT OF THE GHOULS (1958) allerdings finanziell übernahm. Und Reynolds Pictures, die Gründung des Baptisten J. Edward Reynolds, konnte ihr Vorhaben, mit PLAN 9 FROM OUTER SPACE (1959) so viel Geld zu verdienen, dass sie danach ohne Rücksicht auf den Erfolg an der Kinokasse religiöse Filme produzieren konnte, nicht in die Tat umsetzen. Die Dreharbeiten an PLAN 9 wurden teurer als gedacht, der Film, der schon 1956 begonnen wurde, fand drei Jahre lang keinen Verleih und wurde nicht zu dem Verkaufsschlager, den sich die Baptisten erhofft hatten.

Die Finanzierung von Woods Filmen

Aussagen zur Finanzierung der Filme zu machen, ist angesichts der Datenlage äußerst schwierig. Bei solchen, die von Screen Classics, Howco oder Headliner Productions produziert wurden, war das Budget in gewissem Rahmen vom Unternehmen vorgegeben, aber eben auch abgesichert. Bei denjenigen Produktionen, für die eine eigene Firma gegründet wurde, waren dagegen Investoren nötig, die Wood durchaus mit Kreativität und Chuzpe zu finden und zu überzeugen verstand. Den Schlachtereibesitzer Donald McCoy überzeugte er von der Finanzierung des Films BRIDE OF THE MONSTER; als Gegenleistung verlangte McCoy nur, dass sein Sohn Tony die Hauptrolle übernehmen würde. Und die bereits erwähnte Baptistengemeinde von J. Edward Reynolds finanzierte PLAN 9 FROM OUTER SPACE. Doch deutet vieles darauf hin, dass das Budget dieser Filme häufig aus dem Ruder gelaufen ist. Ohnehin scheint Wood in seiner Filmarbeit die Frage der Finanzen äußerst ungeplant angegangen zu haben:

»Ed never started with a budget; he raised a certain amount of money, and then went into production. He'd get this far, and then he'd buy six more cans of film, and pay off Lugosi a little bit, so he could go down to see his chiropodist and pick up his drugs, and then they'd work for a while, and then he'd run around and get some more money to just keep everybody happy, while he kept trying to finish the film. So, by the time he got finished with the film, he couldn't remember how many bits and pieces of money he got, to pay off who, to buy how much film when, and it was sort of deficit financing.« (Robert Cremer, Biograph von Bela Lugosi, zit. nach Grey 1995: 70)

Andere Aussagen unterstützen diese Charakterisierung von Wood als budgetärem Charakter. Kollegen und Freunde erzählen von

	Budgetierung
Mimeographing	\$ 87
Direction	\$ 2.600
Cast	\$ 3.020
Studio Rental (3 days)	\$ 750
Sets (6 sets) - fully constructed	\$ 750
Set Dressing & Props	\$ 550
Camera Crew & Equipment	\$ 2.835
Sound Crew & Equipment	\$ 660
Laboratory:	
Raw Stock	\$ 1.000
Developing & Print	\$ 2.750
Dubbing	\$ 750
Title & Ending, Inserts & Dissolves	\$ 600
Music Score	\$ 750
Editing	\$ 900
Audit	\$ 250
Insurance, Taxes, Legal	\$ 400
Production Supervision Expenses	\$ 1.500
TOTAL	\$ 20.152

Überlieferter Budgetentwurf für THE SINISTER URGE (1960) von Headliner Productions (Grey 1995: 99)



Poster zu THE SINISTER URGE

wiederholten Pitchingversuchen bei Klein- und Kleinstinvestoren oder von Streitigkeiten mit Schauspielern und der Screen Actors Guild um die Bezahlung. Bei BRIDE OF THE MONSTER (dem einzigen Film, der Gewinn abgeworfen zu haben scheint) gab es sogar Zerwürfnisse unter den Investoren, weil Wood über 100 % des Gewinns verteilt hatte (Grey 1995: 53).

Ein überlieferter Budgetentwurf für THE SINISTER URGE zeigt die Verteilung der

einzelnen Kosten (Tabelle S. 79). Am höchsten waren die Personalkosten, die auf Grund gewerkschaftlicher Bestimmungen auch kaum weiter gesenkt werden konnten. Gerade bei den ersten Filmen sorgte allerdings das Starimage Lugosis für zusätzliche Belastungen: Für GLEN OR GLENDA bekam Lugosi für einen Tag Drehzeit 1.000\$, in BRIDE OF THE MONSTER zwischen 2.000\$ und 5.000\$ (Grey 1995: 39f, Lennig 2003). In SINISTER URGE, der ohne Stars auskam, fielen die Personalkosten entsprechend niedriger aus.

Zweiter großer Betrag des Budgets waren in der Regel die Laborkosten, die auch durch eine Reduktion des Drehverhältnisses nur bis zu einem gewissen Grad verringert werden konnten. Es wundert daher nicht, dass bei mehreren Filmen Woods die Laborkosten die Produktion fast zum Kippen brachten und in einem Fall – NIGHT OF THE GHOULS – die zeitgenössische Veröffentlichung sogar ganz ver-

hinderten. Reduziert werden konnten die Kosten dagegen im Bereich der Studiomiete und der Ausstattung, indem die Drehzeit auf wenige Tage beschränkt wurde.

Eine Übersicht über die Gesamtkosten aller Filme zu gewinnen, ist von noch größeren Ungenauigkeiten behaftet. Wood selbst schreibt in *Censorship, Sex and the Movies* (1973) im Rückblick: »[I] produced pictures at a budget of between forty and sixty thousand dollars each« (zit. nach Grey 1995: 136f).

Edward D. Wood jr. im historischen Kontext

Für GLEN OR GLENDA und JAIL BAIT erwähnt Grey Gesamtkosten von 26.000\$ bzw. 22.000\$ (Grey 1995: 198, 201), der Budgetentwurf von THE SINISTER URGE setzte die Kosten auf 20.152\$ fest. Dies sind auch die Filme, die von den externen Firmen Screen Classics, Howco und Headliner Productions produziert wurden. Die Produktionskosten von PLAN 9 FROM OUTER SPACE dagegen schätzt IMDb auf 60.000\$, und laut Eigenaussage Woods

	Produktionskosten
CREATURE OF THE BLACK LAGOON (Jack Arnold, Universal International Pictures, USA 1954)	1.300.000 \$ (1)
IT CAME FROM OUTER SPACE (Jack Arnold, Universal International Pictures, USA 1953)	800.000 \$ (1)
THE INCREDIBLE SHRINKING MAN (Jack Arnold, Universal International Pictures, USA 1957)	750.000 \$ (1)
THE HOUSE ON THE HAUNTED HILL (William Castle, William Castle Productions, USA 1959)	200.000 \$ (1)
MACABRE (William Castle, Susina Productions, USA 1958)	90.000 \$ (1)
BRIDE OF THE MONSTER (Edward D. Wood jr., Rolling M. Productions, USA 1955)	> 89.000 \$ (2)
IT CONQUERED THE WORLD (Roger Corman, Sunset Productions, USA 1956)	80.000 \$ (3)
ATTACK OF THE CRAB MONSTER (Roger Corman, Los Altos Productions, USA 1957)	70.000 \$ (3)
THE UNDEAD (Roger Corman, American International Pictures, USA 1957)	60.000 \$ (3)
PLAN 9 FROM OUTER SPACE (Edward D. Wood jr., Reynolds Pictures, USA 1959)	60.000 \$ (1)
THE BEAST WITH A MILLION EYES (David Kramarsky/Roger Corman, San Mateo Prod., USA 1955)	< 30.000 \$ (4)
GLEN OR GLENDA (Edward D. Wood jr., Screen Classics, USA 1953)	26.000 \$ (2)
JAIL BAIT (Edward D. Wood jr., Howco Productions, USA 1954)	22.000 \$ (2)
THE MONSTER FROM THE OCEAN FLOOR (Wyott Ordnung, Palo Alto Productions, USA 1954)	12.000 \$ (3,5)

Produktionskosten einiger Sciencefiction- und Horrorfilme der 1950er Jahre (Quellen: [1]: IMDb, [2]: Grey 1995, [3]: Bourgoïn 1983: 9, 11, [4]: Dixon 2006, [5]: diFranco 1979: 5f)

Geschichte

überstiegen sie für BRIDE OF THE MONSTER sogar 89.000\$ (Grey 1995: 63). Die Zahlen, so vorsichtig man sie behandeln sollte, deuten zumindest darauf hin, dass Wood in den Fällen, in denen eine Neugründung oder gar eine eigene Firma die Produktion übernahm, das Budget für seine Filme tendenziell höher ansetzte und den Bereich der *B-Movies* und Teenploitation betrat, während er in den anderen Fällen im minimalen Finanzrahmen der klassischen Exploitation oder der *Quickies* des klassischen Hollywoods verblieb.

Vergleicht man die Produktionskosten von Woods Werk mit anderen Low-Budget-Filmen der 1950er, so ergibt sich ein ähnliches Bild. Das sicherlich unvollständige Feld der *Weirdies* und Horrorfilme in der Tabelle (S. 81) weist zum einen Big-Budget-Produktionen mit einem Finanzrahmen weit über 200.000\$ auf. Eine zweite Gruppe von Filmen belegt ein Mittelfeld, das in etwa den Produktionsrahmen des klassischen *B-Movies* abbildet, mit Budgets von 50.000\$ bis 100.000\$. Ein drittes Feld schließlich entspricht den *Quickies* und Produktionen der *Classical Exploitation*, mit Budgets von 10.000\$ bis 30.000\$. Es fällt jedoch auf, dass Filme, die im weiteren Verlauf der Rezeptionsgeschichte als Trashkult eine größere Verbreitung erfahren durften, tendenziell den ersten beiden Gruppen zugehören. Roger Corman produzierte nach seinen frühen Anfängen meist mit einem Budget um die 100.000\$ (Dixon 2006). Jack Arnold war als Filmemacher von Universal gar mit dem Finanzrahmen eines etablierten Studios gesegnet. Filme aus der untersten Kategorie scheinen dagegen eher selten eine Neurezeption im Trash gefunden zu haben – mit GLEN OR GLENDA als einer großen Ausnahme.

Der Staffelung der Budgets entspricht eine des Investitionsrisikos. Zeitgenössische Beispiele zeigen, dass sich hochriskante Investitionen durchaus lohnen konnten. Der von Roger Corman produzierte Film MONSTER

FROM THE OCEAN FLOOR (1954; R: Wyott Ordnung) kostete gerade einmal 12.000\$, konnte an den Kinokassen aber 110.000\$ einspielen (Bourgoin 1983: 9). Und TEENAGERS FROM OUTER SPACE (1959; R: Tom Graeff) wurde laut der bislang nur auf ihrer Webseite publizierten Nachforschung der Dokumentarfilmer Elle Schneider und Will Campos für ca. 14.000\$ abgedreht und für 28.000\$ an Warner Bros. verkauft, die mit dem Vertrieb des Filmes wiederum etwa 1,8 Mio. \$ verdienten (Attention Soldier! Productions 2010). Zwar waren derartige Überraschungserfolge sicherlich die Ausnahme, doch machte die geringe Höhe der Investitionen solche Spekulationen durchaus attraktiv und erklärt die Tatsache, dass Wood die finanzielle Unterstützung eines Schlachters oder einer Baptistengemeinde für sich gewinnen konnte.

Eine These, die hier allerdings nur als Vermutung geäußert werden kann, könnte das Interesse von Mittelstand und Kleininvestoren für das Filmgeschäft noch weiter erklären: Im Geschäftsmodell des frühen amerikanischen Fernsehens wurden Sendungen von einem einzigen Werbesponsor finanziert, statt dass der Werbeblock auf mehrere Sponsoren bzw. Werbeträger aufgeteilt wurde (Boddy 1993). Damit war ein Kooperationsmodell zwischen Privatwirtschaft und Unterhaltungsindustrie entstanden, das auch auf den Kinomarkt ausgestrahlt und zumindest als Vorbild für die genannten Finanzierungsmodelle gedient haben könnte. Eine ökonomisch und filmhistorisch abgesicherte Begründung dieser Vermutung ist gleichwohl das Thema einer noch zu schreibenden Arbeit.

Ed Wood im Kontext der 1950er

Die Traumfabrik der 1950er Jahre befand sich in einer Zeit des Übergangs und damit auch der Ungleichzeitigkeiten. Strukturen des klassischen Hollywoods und der *Classical Exploitation* existierten neben solchen

Verleih und Vertrieb in Kino und Fernsehen

des neuen postklassischen Kinosystems. Die Zusammenarbeit Woods mit Screen Classics oder Headliner Productions in GLEN OR GLENDA oder THE SINISTER URGE fand noch weitestgehend nach dem Schema der klassischen Exploitation oder des *Quickies* statt, mit minimalem Budget um die 20.000\$, Distribution auf *States-Rights*-Basis, Marketing mit einem einzelnen, klar definierten Aufhänger und einer flexiblen Auffassung des Werkbegriffs. Die eigenständigen Produktionen von BRIDE OF THE MONSTER bis PLAN 9 FROM OUTER SPACE lehnten sich demgegenüber an das Independent-Schema des neuen Low-Budget-Films an. Ihr Budget lag zwischen 60.000\$ und 80.000\$, der Verleih erfolgte über bundesweite Distributoren, führte aber zu der Notwendigkeit, einen solchen Distributor überhaupt erst zu finden und dann entsprechend an etwaigen Gewinnen zu beteiligen.

Der *Production Code* und die damit verbundenen Diskurse spielte für Woods Werk allerdings nur eine geringe Rolle. Seine klassischen Exploitation-Filme kümmerte das Siegel der PCA ohnehin kaum, da sie über eigene Distributionskanäle verfügten, für die eine Zustimmung der industrieeinternen Zensur nicht notwendig war. Und die *Weirdies* der neuen Teenploitation sublimierten Sex allenfalls auf eine symbolische Ebene und waren durch den Code nicht eingeschränkt. Allein das Spätwerk Woods in den 1960er und 70er Jahren, die erotische Literatur und die Soft- und Hardcorepornos, machten sich die Lockerung und schließlich Abschaffung des *Production Codes* und den gleichzeitigen Aufstieg eines pornografischen Dispositivs zu Nutze.

Zum Fernsehen bestanden reichliche Verbindungen auf persönlicher Ebene. Die Abwanderung des B-Westerns zog alte Veteranen wie Lyle Talbot mit ins neue Medium. Andere Neueinsteiger wie Maila Nurmi machten ihre ersten Schritte im Fernsehen,

bevor sie in Woods Kinoproduktionen mitarbeiteten. Das Fernsehen tritt im Zusammenhang mit Woods Filmen aber vor allem als möglicher oder tatsächlicher Absatzmarkt auf. Woods Serienpiloten waren genauso wie der Direktverkauf seiner Filme ans Fernsehen in den 1950er Jahren noch gescheitert. In den 1960ern sollte das Fernsehen jedoch die Filme übernehmen, bewahren und für eine neue Generation von Rezipienten aufbereiten.

Doch wie kam es dazu, dass Wood Filme, die später als schlechteste Filme der Kinogeschichte ein Fanpublikum finden sollten, produzieren konnte? Die Auflösung der vertikalen Integration nach dem Paramount-Urteil, das Verbot des Blockbuchens und der Ausstieg der Majors aus der Produktion von B-Filmen führte für eine gewisse Zeit zu einem Mangel an billigem Spielfilmmaterial. Die *Double Bill* war auch in den 1950ern weiterhin ein beliebtes Mittel der Kinobetreiber gerade schwächerer Kinos, das schwindende Publikum anzulocken. Der Goldrausch auf dem Fernsehproduktionsmarkt verlief zwar unabhängig zu den Entwicklungen im Kino, deutete jedoch auf Verschiebungen und Umwälzungen im Entertainmentbusiness hin, die auch kleineren Unternehmen eine Chance bot. Dass nicht alle Firmen diese Chance so weit nutzen konnten, sich dauerhaft auf dem Markt zu etablieren, ist die Kehrseite dieses Wandels.

Verleih und Vertrieb in Kino und Fernsehen

Der zeitgenössische Verleih von Woods Filmen hing stark von den Möglichkeiten und dem Status der jeweiligen Produktionsfirma ab. Die Exploitationfirmen Screen Classics und Headliner Productions konnten ihre personellen Kontakte in der *States-Rights*-Distribution nutzen. Im Falle von Screen

Geschichte

Classics GLEN OR GLENDA waren die Rechte sogar bereits verkauft, bevor der Film überhaupt produziert wurde.

Howco hatte vermutlich ebenfalls keine Schwierigkeiten, ihren Film JAIL BAIT zu vertreiben. Die Firma war schließlich eine Gründung von Exhibitoren, eine Platzierung in den Südstaaten der USA damit zumindest abgesichert. Dass ein gesicherter Absatz nicht unbedingt Edward Wood zugutekam, verdeutlicht eine – wenngleich voreingenommene – Aussage von Howcos Konkurrenten George Weiss:

»They really took him on JAILBAIT. Howco. They were down in Texas. They were supposed to share the film in distribution profits, and he never got a quarter. I should think it was kind of his fault for not collecting. Because Joy Houck [Teilhaber von Howco, Anm. DK] had about 80, 90 theatres throughout Texas and Louisiana, and I didn't think that they were kind of rooby-dooby, to use a N.Y. expression.« (George Weiss, zit. nach Grey 1995: 50f)

Andere Filme hatten bei der Distribution wesentlich größere Probleme. Die Atomic Production NIGHT OF THE GHOULS blieb im Labor, da die Firma die Entwicklungskosten nicht mehr bezahlen konnte. Obwohl im April 1959 eine vierseitige Vorankündigung in der Horrorzeitschrift *Famous Monsters* abgedruckt wurde (Grey 1995: 8) und 1960 auch in *Monsters of Filmland # 7* noch ein von Wood geschriebener Artikel erschien, kam der Film in den 1950ern niemals in die Kinos. Erst 1982 bezahlte der Sammler und Exhibitor Wade Williams die Laborrechnung und präsentierte den Film der Öffentlichkeit. BRIDE OF THE MONSTER blieb ebenfalls im Labor stecken, bis Wood die Rechte an den Anwalt Sam Arkoff, den späteren Mitgründer von American International Pictures, verkaufte (Fuller 2009: 114, Craig 2009:

102f). Und im Falle von PLAN 9 FROM OUTER SPACE dauerte es drei Jahre, bis mit Hal Roachs Distributors Corporation of America ein Verleih gefunden war.

Inwieweit die Filme durch die jeweilige lokale und staatliche Zensur gekommen sind, lässt sich am Beispiel der Zensurbehörde des Staates New York erläutern. Die Motion Picture Commission des Bundesstaates, die 1921 gegründet wurde, war seit 1926 dem State Education Department in Albany untergeordnet (Andress n. d.). Allein GLEN OR GLENDA hatte Probleme mit der Zensur. Der Film wurde in der ersten Fassung 1953 nicht zugelassen (Flick 27.4.1953, State of New York 28.5.1953), mit dem Hinweis, dass der Film »indecent« und »immoral« sei (Flick 2.6.1953). Nachdem der Verleiher Nathan C. Braunstein jedoch eine Szene hatte herauschneiden lassen, in der Glenda von einem Homosexuellen angesprochen wurde, sowie eine Voice-over geändert hatte, die direkt auf die Unterscheidung von Homosexualität und Cross-Dressing einging (Braunstein 14.11.1956), wurde der Film 1956 für New York zugelassen (State of New York 29.11.1956). Noch 1964 plante die American Film Distributing Corp., die nach Braunsteins Tod die Filmrechte für New York übernommen hatte, den Film unter dem Titel I CHANGED MY SEX in die Kinos zu bringen (Joe Stern 6.2.1964).

JAIL BAIT, BRIDE OF THE MONSTER und PLAN 9 FROM OUTER SPACE dagegen wurden von der Staatsbehörde ohne weitere Verzögerung zugelassen (State of New York 2.9.1954, State of New York 23.12.1955, State of New York 30.7.1957). Selbst THE SINISTER URGE fand sofort eine Zulassung (State of New York 18.4.1961), wenngleich der Vorsitzende des Boards die Verleiher warnte, die Werbung nicht allzu suggestiv zu gestalten (Pesce 18.4.1961).

Neben der Kinodistribution stand Spielfilmen in den 1950er Jahren zunehmend

auch das Fernsehen als Absatzmarkt offen. In mindestens einem Fall scheint Wood versucht zu haben, seine Spielfilme direkt ans Fernsehen zu verkaufen:

»Am seeing Corridine at KTTV again tomorrow about the picture [NIGHT OF THE GHOULS, Anm. DK]. He has been talking for over a week – but nothing definite as yet. He's got the cash if he decides to go ahead – he also has a picture which this one would go with for a double bill.« (Brief von Edward D. Wood jr. an Anthony Cardoza, 2.8.1959, zit. nach Grey 1995: 94)

Das Zitat lässt offen, ob bei diesem Deal, der nicht zu Stande kam, eine Kinoverwertung, eine Fernsehverwertung oder beides intendiert war. Eine direkte Verwertung seiner Filme im Fernsehen blieb Wood in den 1950ern verschlossen.

Doch bereits im darauffolgenden Jahrzehnt konnten eine ganze Reihe seiner Filme im Fernsehen gezeigt werden und so eine breitere Öffentlichkeit erreichen. 1960 etwa kaufte die Firma Flamingo die Rechte an einer Gruppe von DCA-Titeln, darunter PLAN 9 FROM OUTER SPACE, um sie ans Fernsehen weiter zu verkaufen (Heffernan 2004:161). Dasselbe Paket meint vermutlich auch Grey, wenn er aus eigener Erfahrung beschreibt:

»In 1961, WPIX-11, an independent New York television station bought a package of then recent horror and science fiction movies. Included in this group were two by Edward D. Wood, Jr.: BRIDE OF THE MONSTER (1955) and PLAN 9 FROM OUTER SPACE (released 1959). For over five years these two films played about every seven weeks.« (Grey 1995:8)

Der Verkauf ans Fernsehen musste nicht notwendigerweise ein Ende für die Kino-

auswertung bedeuten: AIP hatte sich in ihrem Vertrag mit dem Fernsehen die weitere Nutzung der Kinorechte abgesichert und konnte noch im Mai 1966 BRIDE OF THE MONSTER im Doppelpack mit der Komödie WHO'S MINDING THE STORE (1963; R: Frank Tashlin) in einem Kino in Philadelphia präsentieren (Heffernan 2004: 212). Doch wie Greys Zitat zeigt, scheint der Erstkontakt einer ganzen Generation von Ed-Wood-Fans primär über das Fernsehen gelaufen zu sein (vgl. auch Grey 1995: 121).

Inwieweit der Regisseur von diesen Veröffentlichungen wirtschaftlich profitiert hat, ist ungeklärt. Woods mangelndes Finanzgeschick, das sich aus den erwähnten Beispielen herausschält, und seine finanzielle Situation in den 1960er Jahren lässt die Vermutung entstehen, dass er sich gegenüber den Produktionsfirmen und/oder Distributoren keine gute Position sichern konnte. Wood schrieb andererseits in den 1960ern diverse Artikel in Horrorfanzi-nes und -zeitschriften, um seine Filme zu bewerben – so etwa in *Monster World* #5 (1965) über BRIDE OF THE MONSTER (Hayes 2006: 90) – was darauf hindeutet, dass er noch ein gewisses ästhetisch oder finanziell motiviertes Interesse an ihrem Vertrieb hatte.

Die Fernsehausstrahlungen im Mitternachtsprogramm der 1960er und 70er Jahre bereiteten den Boden für das Revival der Wood-Filme in den Kinos. Im Dezember 1978 begann das Thalia-Theater in New York mit Freitag-Mitternachts-Screenings von GLEN OR GLENDA (Grey 1995: 9; Stevenson 2003a: 50), der zuvor weitestgehend von der Bildfläche verschwunden war. Die Veröffentlichung der *Turkey Awards* von Harry und Michael Medved 1980 bildete schließlich die Initialzündung für die Wiederentdeckung Woods in Universitätskinos und Mitternachtsvorstellungen (Stevenson 2003a).

Geschichte

Recht bald wurde das Revival auch großformatig aufgezogen. Wade Williams bezahlte 1982 die Laborrechnung, welche in den 1950ern die Veröffentlichung von NIGHT OF THE GHOULS verhindert hatte, und brachte die drei Filme der Kelton-Trilogie, BRIDE OF THE MONSTER, NIGHT OF THE GHOULS und PLAN 9 FROM OUTER SPACE mit neuen Kopien in die Kinos. Paramount Pictures versuchte sich 1982 mit einer Wiederauflage von GLEN OR GLENDA, blieb damit aber weitestgehend erfolglos (Craig 2009: 68).

Zu Edward D. Wood entstanden bereits in den 1980ern einige Film- und Fernsehdokumentationen: In dem von Paramount produzierten IT CAME FROM HOLLYWOOD (1982; R: Malcolm Leo, Andrew Solt), der sich dem schlechten Film im Allgemeinen verschreibt, ist Edward D. Wood ein ganzer Abschnitt gewidmet. Die Folge 2.4 der Dokumentationsserie *The Incredibly Strange Film Show* (USA 1989) vom 13. Oktober 1989 beschäftigt sich ebenfalls mit dem Filmmacher.

Die Veröffentlichung des Biopics ED WOOD (1994; R: Tim Burton) gab dem Fandom um den Filmmacher einen neuen Schub und ermöglichte es so weiteren Publikumsschichten, einen Einblick in sein Werk zu bekommen. 1995 zeigte das Filmfest München die Filme Edward D. Woods als Werkschau in Verbindung mit Burtons Biopic (Fuller 2009: 225) und propagierte so das Schaffen des Trashfilmers in Europa. Im selben Zeitraum erschienen zwei Dokumentationen: ED WOOD: LOOK BACK IN ANGORA (1994; R: Ted Newsom) und THE HAUNTED WORLD OF EDWARD D. WOOD, JR. (1995; R: Brett Thompson). 1996 veröffentlichte Dolores Fuller eine mit neuer Musik unterlegte Version des unveröffentlicht gebliebenen Erstlings, CROSSROADS OF LAREDO (Fuller 2009: 231–324). Und 2006 brachte Legend Films gar eine kolorierte Fassung von PLAN 9 heraus.

Im Zuge der Digitalisierung der Kommunikationswege ist zunehmend das Copyright in den Blickpunkt des Interesses geraten. Die Rechtelage der Filme war und ist bis heute weitestgehend ungeklärt. Das amerikanische Urheberrecht sah lange Zeit vor, dass der Rechtsanspruch auf einen Film nach 28 Jahren verlängert werden musste. Filme, die zwischen 1923 und 1963 veröffentlicht wurden, bei denen der Antrag auf Verlängerung des Copyrights jedoch nicht gestellt wurde, gingen daher nach Ablauf der 28 Jahre in die Public Domain über (Fishman 2010: 175). Dies gilt für eine ganze Reihe von *B-Movies* – vor allem dann, wenn die Produktionsfirmen, welche die Rechte hielten, längst vom Markt verschwunden waren – aber selbst für einige Großproduktionen, deren Verlängerung versäumt wurde.

Ein solcher Fall liegt vermutlich bei JAIL BAIT vor, der 1954 angemeldet, jedoch niemals verlängert wurde. Komplizierter scheint es bei PLAN 9 FROM OUTER SPACE zu sein, den das Internet Archive (www.archive.org) zum Beispiel als Teil der Public Domain behandelt und auch zum kostenlosen Download zur Verfügung stellt. In einem Blogbeitrag auf der Seite des Internet Archive begründet dies der Fan und Sammler Shane Sullivan zum einen durch Formfehler beim Antrag, den Wade Williams 1986 zur Verlängerung des Copyrights eingereicht hatte. Zum anderen hatte Williams dem Antrag Verzichtserklärungen von Parteien beigelegt, die keinerlei Rechte an dem Film besaßen, wie etwa Kathy Wood oder Woods erste Ehefrau, Norma McCarty. Die eigentlichen Erben wären aber, laut Sullivan, die Firmen James Flocker Enterprises, Gold Key Video, Vidtronic oder Medallion Pictures gewesen (Sullivan 2010). Inwieweit diese Schlussfolgerung rechtens ist, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geklärt werden.

Verleih und Vertrieb in Kino und Fernsehen

Die unsichere Rechtslage der Filme ist erst im Zeitalter des Internets und seinen Urheberrechtsdiskursen zum öffentlichen Diskussionspunkt geworden. Sie hat nicht verhindert, dass alle Filme Woods aus den 1950er Jahren auf VHS und später auf DVD erschienen sind. Für ein bestimmtes Segment dürfte die Rechtslage eine Veröffentlichung gar begünstigt haben: Im Gegensatz zu bekannteren Filmen, bei denen Mitte der 1980er noch das Recht bei größeren Verleihern lag, konnten die seltensten, obskursten und verloren geglaubten Produktionen, wie zum Beispiel Woods *THE SINISTER URGE*,

ohne Abklärung von Nutzungsrechten von kleineren Firmen wie Rhino, Something Weird Video oder Sinister Cinema von alten 16mm-Kopien der Fernsehfassungen auf Video übertragen und so auf den Markt gebracht werden (Heffernan 2004: 225). Die komplizierte juristische Lage hat die Möglichkeit von Neuauflagen, Adaptionen und Verfilmungen vermutlich sogar eher gefördert: So wurde *PLAN 9 1995* als Musical produziert (Everett 1995); und Woods Novelle *Devil Girls* (1967) ist unter demselben Titel als Independent-Produktion verfilmt worden (1999; R: Andre Perkowski). □

Genre

Während das vorangehende Kapitel das Werk Ed Woods mit den Möglichkeiten und Entwicklungen des industriellen Dispositivs in Verbindung gebracht hat, soll das folgende seine Filme in einen stilistischen Kontext stellen. Vom Horror der Kelton-Trilogie bis hin zu den sexuell aufgeladenen Krimis sind es allesamt Genrefilme. Sie bedienen sich konventionalisierter Muster und Bilder, greifen, mit anderen Worten, auf ein semantisches wie syntaktisches Archiv an Stereotypen zurück.

Unabhängig davon, ob man den Begriff des Genres als Fabrikationsanleitung, als formale Struktur, als Label oder als Interpretationsanweisung und Zuschauervertrag begreift, ungeachtet dessen also, ob man den Ursprung auf der Ebene der Produktion, der Formalästhetik, des Marketings oder der Rezeption sucht, ist es stets die Repetitivität, die als charakteristische Eigenschaft von Genres gesehen wird (Altman 1999: 14, 25, Grant 2003: xv). Das Formelhafte und der Rückgriff auf Stereotype oder Schemata machen zwar die Dialektik von Wiederholung und Innovation, von Wiedererkennen und Überraschung erst möglich, welche die Grundlage von Genrekonventionen bildet (vgl. Schweinitz 2006: 84, 98). Doch sind Stereotype im Verlaufe der Geschichte der Film- und Kulturkritik immer auch beliebte Ansatzpunkte gewesen, um dem populären Kino vermeintliche kulturelle und ästhetische Fehlentwicklungen zu attestieren (Schweinitz 2006: 98).

Gerade bei denjenigen Genrefilmen, bei denen die Dynamik zwischen Innovation und Wiederholung sich in Richtung des Stereotyps und Klischees verschiebt, sind abwer-

tende Urteile als Exploitation, Kitsch oder Müll nie weit. Der exzessive Rückgriff auf Stereotype verweise solchen Urteilen zufolge auf eine vermeintliche Unterstrukturiertheit des Filmtextes, auf die Ununterscheidbarkeit und fehlende Produktdifferenzierung zu Konkurrenzprodukten, mit anderen Worten, auf die Müllhaftigkeit des billigen Genrefilms. Wood ist also bereits dadurch in die Nähe von Müll zu rücken, weil er exzessiv mit Stereotypen und Mustern des jeweiligen Genres arbeitet.

Was Woods Filme noch markanter als Müll erscheinen lässt, ist ihre Nähe zu einer bestimmten Sorte von Genres, die auf Grund ihres deutlichen Bezugs auf den Körper – sowohl den dargestellten wie den der Zuschauer – in einer rationalistischen und/oder körperfeindlichen Werteskala als kulturell minderwertig gewertet werden. Linda Williams hat gerade in Pornografie, Horrorfilm und Schmachtfetzen die Hauptvertreter solcher *Body Genres* gefunden (Williams 1999). Mit der Kelton-Trilogie fallen bereits drei von Woods Filmen in die Kategorie des Horrors und damit in eines von Williams Körpergenres. Doch auch andere seiner Filme weisen in ihrer erotischen Aufladung einen deutlichen Körperbezug auf und lassen sich durchaus in einer erweiterten Auffassung von Körpergenres ansiedeln.

Ein dritter Faktor, der für den Müllcharakter von Woods Werk verantwortlich ist, findet sich in der Tatsache, dass seine Filme zwar ihrem Exploitationcharakter gemäß stets tief in die Historie des Genres und ihren Zyklen verstrickt sind, dass gleichzeitig aber häufig der Eindruck entsteht, dass sie

ein wenig zu spät kommen. Woods Filme, so wird dieses Kapitel zeigen, orientieren sich meist mehr an den Zyklen der 1930er und 40er Jahre, als an den Entwicklungen der 1950er, und beinhalten damit stets ein Element des Vergänglichen und Nicht-Zeitgemäßen. Von vornherein wohnt ihnen ein nostalgisches Moment inne, das sich vom postmodernen »nostalgia for the present« (Jameson 2003) aber deutlich unterscheidet. Während der Nostalgiefilm der 1970er und 80er Jahre, wie etwa *AMERICAN GRAFITTI* (1973; R: George Lucas), die Kindheit der Babyboomer stilisiert und sie – zumindest vordergründig – als authentische Realität heraufbeschwört, artikulieren Woods Filme gar nicht erst irgendeinen Authentizitätsanspruch, sondern erinnern sich nur an eine explizit mediale Vergangenheit von Monstergeschichten und Horrorfilmen.

Vom klassischen Horror zum Weirdie

Doktor Eric Vornoff, der Bösewicht in Woods *BRIDE OF THE MONSTER* (1956), lebt abgeschieden in einem Sumpf in der amerikanischen Provinz und widmet sich erfolglos der Züchtung »atomarer Supermenschen«. Bei der Suche nach Opfern für seine tödlichen Versuche wird er von seinem voluminösen, stummen Assistenten Lobo wie von einem gigantischen Monsterkraken unterstützt. Da die Polizei der benachbarten Kleinstadt den Geschichten über das Monster im Sumpf keinen Glauben schenken will, macht sich die Reporterin Janet Lawton allein auf den Weg zu Vornoff, um die Geschehnisse zu klären, wird von diesem jedoch überwältigt. Lawtons Verlobter, der Polizist Dick Craig, versucht sie zu retten, scheitert aber kläglich. Erst mit Hilfe von Lobo, der sich gegen seinen Meister auflehnt, gelingt es den Polizisten um Craig, Vornoff zu bezwingen.

Der klassische Horrorfilm und seine Wurzeln

BRIDE OF THE MONSTER greift auf stereotype Handlungsmuster und Bilder zurück, die im Hollywood der 1950er Jahre bereits fester Bestandteil des Horrorgenres waren und auf eine zwanzigjährige Tradition zurückblicken konnten. Der klassische Horrorfilm, der sich in den 1930er und 40er Jahren vor allem im Umfeld von Universal entwickelte, hatte eine Entwicklung fortgesetzt, die schon Anfang des 19. Jahrhunderts in der englischen *Gothic Novel*, im französischen *Roman noir* und in der deutschen Schauerromantik begonnen hatte und Teil einer größeren literarischen Erzähltradition der Fantastik war (vgl. Lovecraft 1973, Todorov 1975, Durst 2010: 29).

Die literarische Tradition des 19. Jahrhunderts schuf einen bis heute maßgeblichen ikonografischen Katalog des Horrors – von Friedhof und Krypta über das Landhaus auf dem Hügel bis hin zu verwesenden Leichen und ätherischen Dämonen – und entwickelte mit Mary Shelleys *Frankenstein, or, The Modern Prometheus* (1818), Robert Louis Stevensons *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) und Bram Stokers *Dracula* (1897) das inzwischen mythologische Figurenarsenal des Horrors, aus dem das Kino sich bedienen konnte (Worland 2007: 30). Dass die Diskussion einer etwaigen Unterscheidbarkeit von Horror und Sciencefiction, welche die heutigen Debatten prägt, damals noch keine Rolle gespielt hat, zeigt der fließende Übergang zwischen beiden Modi, der um die Jahrhundertwende gar noch ein eigenes literarisches Genre der *Weird Tale* (Lovecraft 1973: 60–75) ausgebildet hatte. Ja, selbst das gleichnamige Pulpmagazin *Weird Tales* (1923–1954) versammelte in seinen Heften noch bis in die 1950er Jahre hinein Geister- und Gruselgeschichten wie Sciencefiction im gleichen Heft.

Eine zweite Wurzel des klassischen Horrorfilms in Hollywood findet sich im populären Theater und Karneval: Zum einen besaß der Broadway bereits eine langjährige Tradition von *Horror Plays*, die so weit gediehen war, dass sie als Hintergrundfolie für Anspielungen und Parodien dienen konnte (Hardy 1995: ix). Es wundert daher auch nicht, dass es die Theaterversionen von *Dracula* und *Frankenstein* waren, die als Vorlage für die Filme dienten, und nicht die literarischen Werke von Shelley und Stoker (Hardy 1995: ix). Zum anderen hatten Zirkus und Karneval mit der Freakshow ein Unterhaltungsformat kreiert, welches mit der tabuisierten Darstellungsmöglichkeiten grotesker Körperlichkeit spielte (Skal 1993). In Paris war mit dem *Grand Guignol* gar eine Theaterform entstanden, die neue, blutige Formen des Makabren entwickelte, deren viszerale Sichtbarkeiten aber erst mit dem Gorefilm der 1960er Jahre einen festen Platz im Horror-Kino fanden (Gordon 1997: 40–43, Worland 2007: 36).

Der klassische Horrorfilm der 1930er und 40er Jahre griff nicht nur diese literarischen wie dramatischen Vorläufer auf. Vielmehr konnte auch an eine amerikanische Horrortradition des Stummfilms anschließen (Conrich 2004) und war zudem direkt oder indirekt vom Weimarer Expressionismus der 1920er Jahre und den europäischen Horrorfilmtraditionen beeinflusst (Tybjerg 2004, Tudor 1989: 27,162).

Der erste Zyklus an Filmen der Tonfilmzeit brachte mit *DRACULA* (1931; R: Tod Browning), *FRANKENSTEIN* (1931; R: James Whale), *DR. JEKYLL AND MR. HYDE* (1931; R: Rouben Mamoulian), *THE MUMMY* (1933; R: Karl Freund), *THE INVISIBLE MAN* (1933; R: James Whale) und *KING KONG* (1933; R: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack) innerhalb weniger Jahre das Grundarsenal an Figuren ins Spiel, das später nur noch variiert werden musste. Die Filme

aus dem Umfeld der Universal-Studios etablierten auch Bela Lugosi und Boris Karloff als die beiden paradigmatischen Darsteller des Genres. Produziert in der technischen Übergangsphase der frühen 1930er und damit offen für Experimente mit dem neuen Medium Tonfilm, kennzeichnet diese Horrorfilme zudem eine eigene, schaurige Qualität. Die Filme spielen die Körperlichkeit der Figuren des Stummfilms und die des Tonfilmes gegeneinander aus und konstruieren den Figuren durch dieses Oszillieren einen unheimlichen, an- wie abwesenden Körper (Spadoni 2007: 6f).

Bereits in diesem Zyklus knüpften Sequels wie *BRIDE OF FRANKENSTEIN* (1935; R: James Whale) oder *DRACULA'S DAUGHTER* (1936; R: Lambert Hillyer) an die Erfolge der ersten Filme an. Ein zweiter Zyklus begann 1938 mit der Wiederaufführung von *DRACULA* und *FRANKENSTEIN* als *Double Bill* (Balio 1993: 309). Doch mit Ausnahme von *THE WOLF MAN* (1941; R: George Waggner), der nicht nur eine neue Figur, sondern mit Lon Chaney jr. auch einen neuen Star einführte, beschränkte sich dieser Zyklus auf die Wiederverwertung des Figurenkatalogs in Anschlussfilmen oder in Rekombinationsfilmen wie *FRANKENSTEIN MEETS THE WOLF MAN* (1940; R: Roy William Neill), *HOUSE OF FRANKENSTEIN* (1944; R: Erle C. Kenton) oder *HOUSE OF DRACULA* (1945; R: Erle C. Kenton), welche die verschiedenen Figuren aufeinandertreffen ließen (Neale 2000: 95). Allenfalls als Abstecher aus dem Kanon entwickelte das Team um den Produzenten Val Lewton bei RKO mit Filmen wie *CAT PEOPLE* (1942; R: Jacques Tourneur) oder *ISLE OF THE DEAD* (1945; R: Mark Robson) einen erwachseneren, psychologischeren Horrorfilm, der jedoch für die weitere Entwicklung des Genres weitestgehend bedeutungslos blieb (Neale 2000: 95).

Woods *BRIDE OF THE MONSTER* hat wesentlich mehr mit der Tradition des klassi-

schen Horrors der 1930er und 40er gemein, als mit den Trends, die das Genre in den 1950er Jahre erfassten. Das Figurenrepertoire mitsamt dem obsessiven, isolierten Wissenschaftler, dem krüppeligen Assistenten, dem jungen, heterosexuellen Pärchen und den aus dem kleinbürgerlichen Umfeld erwachsenden Autoritätsfiguren war spätestens seit FRANKENSTEIN steter Bestandteil jedes Mad-Scientist-Films (Tudor 1989: 29). Das verwunschene Landhaus mit seinen Geheimtüren und versteckten Gängen war schon in der Literatur des 19. Jahrhunderts fest etabliert (Humphries 2002: 9). Auch der Topos der Hypnose war seit DAS CABINET DES DR. CALIGARI (1920; R: Robert Wiene) regelmäßig wiederkehrender Bestandteil des Genres. Ja, selbst die Figur der Reporterin, die sich als Detektivin um Aufklärung des Mysteriums bemüht, war seit der Warner-Produktion MYSTERY AT THE WAX MUSEUM (1933; R: Michael Curtiz) im Horrorfilm nicht unbekannt.

BRIDE OF THE MONSTER und der verrückte Wissenschaftler

Paradigmatisch für den klassischen amerikanischen Horrorfilm der 1930er und 40er Jahre ist die Figur des verrückten Wissenschaftlers. Der transgressive Gelehrte, der auf seiner Suche nach Wissen eine verbotene Grenze überschreitet, das Monster entfesselt und so Unglück über die Welt bringt (Hark 2004: 303), steht im Zentrum einiger der ältesten Mythen der Menschheit und manifestiert sich im Prometheus-Mythos, dem Sündenfall, der Legende vom Golem bis hin zu den jüngeren Rezeptionen bei Goethe, Hoffmann oder Shelley. Die Hauptfigur in der Edison-Produktion FRANKENSTEIN (1910; R: J. Searle Dawley), einer älteren Verfilmung von Shelleys Werk, ist noch ganz durch die in der frühen Neuzeit entwickelte alchemistische Symbolik dieses Typus von



FRANKENSTEIN (1910), eine der ersten Verfilmungen des Stoffes, verankert den verrückten Wissenschaftler noch ganz in der ikonografischen Welt des Alchemischen



Der verrückte Wissenschaftler in THE CORPSE VANISHES (1942) ist, ähnlich wie die Figur des Dracula, auf die er anspielt, einer Blutsymbolik verpflichtet

Wissenschaftler geprägt. Frankenstein kriecht seinen Homunculus hier nicht aus Leichenteilen, sondern genuin aus Feuer und Pulver mitsamt den pyrotechnischen und kinematografischen Special Effects der Zeit.

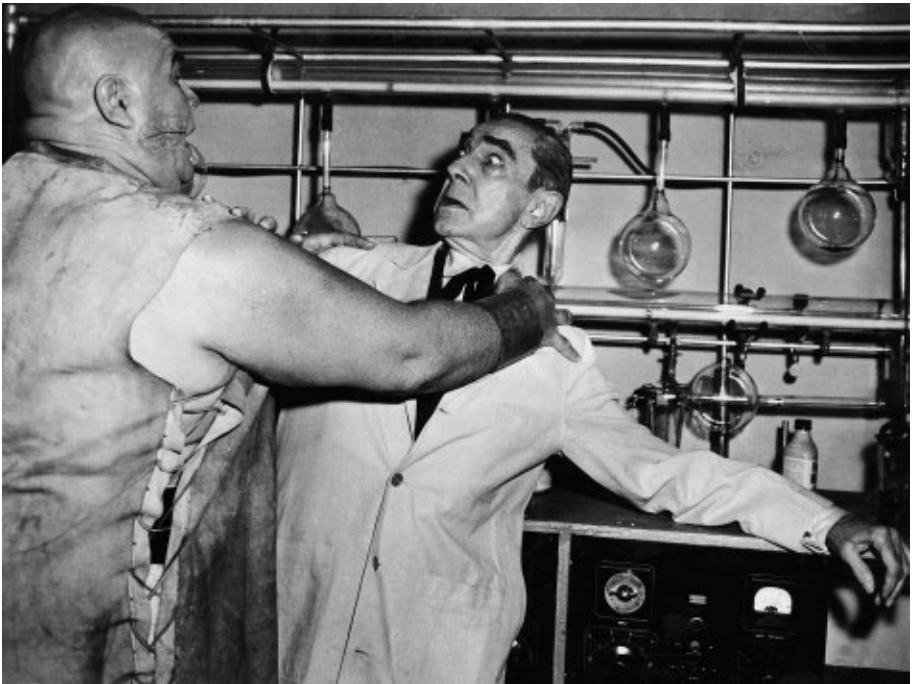
Im klassischen Horrorfilm der 1930er Jahre verbindet sich dieser Typus mit modernen naturwissenschaftlichen Diskursen der Physik und Medizin sowie mit der neu entstandenen Psychoanalyse. Der grenzüberschreitende, suchende Gelehrte wird nun zum *verrückten* Wissenschaftler, des-

Genre

sen narzisstische Egomanie ihn selbst zum eigentlichen Monster werden lässt. Damit einher geht auch eine Übersteigerung des Typus, weg vom existenzialistischen Impetus eines Faust, hin zu den machthungrigen, wahnsinnigen und abgrundtief bösen Mächtgern-Weltbeherrschern, »characterized by a campy excess of villainy« (Hark 2004: 303).

Ein Vergleich von *BRIDE OF THE MONSTER* mit dem mehr als ein Jahrzehnt vorher von Monogram produzierten *THE CORPSE VANISHES* (1942; R: Wallace Fox) zeigt, wie sehr *BRIDE OF THE MONSTER* die Muster älterer Filme aufgreift oder gar direkt wiederholt. In *THE CORPSE VANISHES* entführt der Mediziner und *Mad Scientist* Dr. Lorenz die Bräute von ihrer Hochzeit, um mit dem Blut,

das er ihnen entnimmt, seine Ehefrau am Leben zu erhalten. Dr. Lorenz aus *THE CORPSE VANISHES* und Dr. Vorloff aus *BRIDE OF THE MONSTER*, beide gespielt von Bela Lugosi, sind Paradebeispiele des wahnsinnigen, bösen Wissenschaftlers, der jegliches Maß an Rationalität und Ethik verloren hat. In *THE CORPSE VANISHES* wie in *BRIDE OF THE MONSTER* ist es eine Reporterin, die sich über die Ignoranz und Frauenfeindlichkeit ihrer Umgebung hinwegsetzt und sich um die Aufklärung des Mysteriums bemüht. In beiden Filmen wird der verrückte Wissenschaftler von ungestalten, hässlichen Helferfiguren unterstützt, die von ihm gleichwohl brutal misshandelt werden. Eine Sequenz in *BRIDE* (33:07) wiederholt sogar bis in die Bildkomposition eine Stelle aus *THE CORPSE VANISHES* (18:29),

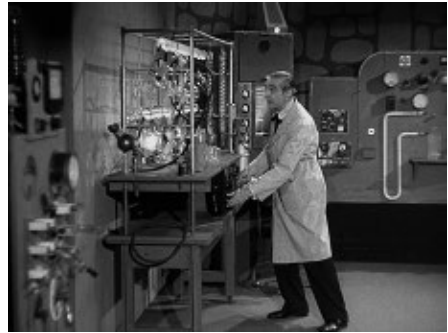


Auch in *BRIDE OF THE MONSTER* wird der großenwahnsinnige Wissenschaftler von seinem misshandelten Assistenten gestürzt

in welcher der Wissenschaftler seinen Helfer auspeitscht. In beiden Fällen ist es daher auch eine Assistentenfigur, die den Größenwahnsinnigen zu Fall bringt.

Die beiden Filme unterscheiden sich jedoch deutlich hinsichtlich ihrer Genderkonstellation: In *THE CORPSE VANISHES* ist die Reporterin Patricia Hunter die eigentliche Hauptfigur. Zwar wird sie zum Schluss von Dr. Lorenz entführt und erst durch die Polizei gerettet, doch steht ihre Aufklärung des Mysteriums und ihr Kampf gegen die Ignoranz ihrer männlichen Mitmenschen im Fokus der Handlung. Spannung entsteht über die Dauer des Spielfilms vor allem dadurch, dass unklar ist, ob, wann und wie Dr. Lorenz sie entführen wird. In *BRIDE OF THE MONSTER* wird die Reporterin Janet Lawton dagegen schon in der ersten Hälfte von Dr. Vorloff entführt. Der Rest der Handlung widmet sich den Versuchen der Polizei, sie zu retten. Der Fokus der Erzählung verlagert sich allerdings weniger auf den impotenten Verlobten und Polizisten, der vergeblich versucht, sie zu befreien, als auf den *Mad Scientist* Vorloff selbst. Relevant ist daher auch, dass der Wissenschaftler hier nicht, wie noch in *THE CORPSE VANISHES*, Teil einer heterosexuellen Paarbeziehung ist. Dr. Lorenz in *THE CORPSE VANISHES* benötigt explizit Frauen, besser noch Jungfrauen, für seine Bluttransfusion. Dr. Vorloff dagegen akzeptiert auch männliche Opfer. Und während Dr. Lorenz wenigstens noch ein lauterer Motiv hat – seine sterbende Ehefrau am Leben zu erhalten – ist es in *BRIDE OF THE MONSTER* der infantile Wunsch, die Welt zu beherrschen, um eine alte Demütigung wiedergutzumachen.

Die Filme unterscheiden sich auch hinsichtlich ihres Umgangs mit der Starpersona Lugosis, die auf Grund seiner erfolgreichen Darbietung des Grafen in *DRACULA* fest mit dieser Rolle verknüpft war. *THE CORPSE VANISHES* greift in mehreren Einstellungen



Dracula-Verweis und Blutsymbolik stehen in *BRIDE OF THE MONSTER* in Konflikt mit der elektronischen, funkensprühenden Bildwelt der 1950er Jahre

und Handlungsmotiven auf die Figur des Dracula zurück, und verstärkt so den ohnehin schon vorhandenen Verweis durch Stimme und Körper des Schauspielers Bela Lugosi. So schläft Dr. Lorenz, ansonsten als völlig diesseitiger Mediziner gezeichnet, in einem Sarg. Seine Frau kann er nur dadurch retten, dass er sie mit Blut versorgt, die er mit einer Spritze seinen Opfern entnimmt. Und während Laura bei Lorenz zu Gast ist, beugt er sich über die schlafende Reporterin, zögert jedoch im letzten Moment vor dem Kuss/Biss zurück. *BRIDE OF THE MONSTER* versucht ebenfalls in Gestik, Mimik und Sprache Lugosis auf dessen Starimage zurückzugreifen. Doch in *BRIDE* ist die Blut- und Vampirsymbolik durch eine der Elektrizität und Nuklear-technologie ersetzt. Das Geheimlabor mit seinen blubbernden Erlenmeyerkolben, funkensprühenden Jakobsleitern, gewundenen Neonröhren und Oszillografen ist eine ikonografische Konstellation, welche den Verweis auf die Draculafigur widersprüchlich werden und letztendlich in sich zusammen brechen lässt.

Die Unterschiede zwischen den beiden Horrorfilmen deuten bereits auf die zentrifugalen Tendenzen in Woods Filmen hin, die in



Filmposter zu BRIDE OF THE MONSTER

den späteren Kapiteln im Mittelpunkt stehen (vgl. Seite 116). Sie lassen sich auch als gewisse Anpassung an Trends der 1950er Jahre erfassen. So versucht BRIDE etwa auch, den verrückten Wissenschaftler zu politisieren, in dem er, auf Lugosis ungarischem Akzent aufbauend, ihn als ein geografisches wie politisches Anderes konstruiert. Vorloff ist ein narzisstisch gedemütigter Exilant aus einem totalitären wie imaginären Ost- oder Mitteleuropa, der sich der Züchtung einer ato-

maren Superrasse widmet. Eine solche Politisierung ist keine Neuerung der 1950er Jahre. Bereits der noch vor Kriegsbeginn entstandene THE PHANTOM CREEPS (1939; R: Ford Beebe, Saul A. Goodkind) verbindet den Plot des verrückten Wissenschaftlers mit dem Motiv feindlicher, ausländischer Spione. Die plumpe Verknüpfung von antifaschistischer bzw. antikomunistischer Metaphorik mit dem paradigmatischen Symbol der Atombombe jedoch entspricht ganz der Zeichenwelt der amerikanischen 1950er.

Dass der Film eine unbestimmte Position zwischen klassischem Horror und den neuen Genres der 1950er Jahre besetzt, dass er sich, simpel gesagt, nicht entscheiden kann, ob er ein klassischer Horrorfilm oder doch lieber ein moderner Sciencefictionfilm sein will, zeigt auch die Titulung des Films. Ursprünglich geplant als THE MONSTER OF THE MARSHES, ging der Film als

BRIDE OF THE ATOM in Produktion, bevor er als BRIDE OF THE MONSTER in die Kinos kam (Grey 1995: 201).

Der Sciencefictionfilm der 1950er

BRIDE OF THE MONSTER unterscheidet sich auch dadurch von seinen traditionellen Vorbildern, dass der Film seinem verrückten Wissenschaftler einen monströsen Kraken

zur Seite stellt, ein Zugeständnis an das in den 1950ern neu entstandene Subgenre des *Creature Film*. Der klassische Horrorfilm und seine der Gothic-Literatur entstammenden Monster wurden bereits in den 1940ern immer weiter in randständige Positionen verdrängt, die selbst durch das Horror-Revival der späten 1950er Jahre (s. u.) nur wenig abgemildert wurde. Der Schwerpunkt des Genres hatte sich längst verlagert, weg von den Filmen des klassischen Horrors, hin zu solchen, welche sich offen für aktuelle Entwicklungen der Sciencefictionliteratur zeigte (Worland 2007: 77, Pinedo 2004: 89). Die Sciencefiction, in den 1930ern und 40ern noch eine Domäne der Kinoserien, Pulp und Comics, drängte auf den Langfilmmarkt und konnte dabei auf bereits existierende Fangemeinden aufbauen (O'Donnell 2003: 169f, Cornea 2007: 31) oder sich im turbulenten Markt der 1950er neue Publika generieren.

Besonders auf dem Teenagermarkt konnte die Sciencefiction, vor allem in der Variante des *Weirdies*, Gewinne verzeichnen. Die *Weirdies*, »[o]ffbeat science fiction, fantasy, monster, zombie, or shlock film[s], usually of marginal financing, fantastic content, and ridiculous title« (Doherty 2002: 119), umfassten Filme wie *THE AMAZING COLOSSAL MAN* (1957; R: Bert I. Gordon), *ATTACK OF THE 50 FT. WOMAN* (1958; R: Nathan Juran), *TEENAGE ZOMBIES* (1959; R: Jerry Warren), *CREATURE FROM THE BLACK LAGOON* (1954; R: Jack Arnold), *I WAS A TEENAGE WEREWOLF* (1957; R: Gene Fowler jr.) oder *I WAS A TEENAGE FRANKENSTEIN* (1957; R: Herbert L. Strock). Sie griffen zum Teil auf ältere Figuren des klassischen Horrors zurück, banden sie aber an einen adoleszenten Erfahrungsrahmen. Hier war es das Monster, biologisch labil und von der Gesellschaft ausgestoßen, das in seiner Hybridität und Andersartigkeit den Jugendlichen eine geeignete Identifikationsfigur of-

ferierte (Doherty 2002: 119). Hormonell herausgeforderte Riesen und Zwerge, von verrückten Wissenschaftlern gezüchtete und ausgenutzte Bestien oder Werwölfe mit einer doppelten, stets sexuell konnotierten Identität boten Projektionsflächen für adoleszente Fantasien.

Die Sciencefictionfilme der 1950er Jahre wurden in der filmwissenschaftlichen Forschung darüber hinaus vielfach mit der Paranoia des Kalten Krieges, mit Angst vor atomarer Apokalypse oder kommunistischer Unterwanderung in einen symbolischen Bezug gesetzt (Hendershot 1999: 1, O'Donnell 2003: 169, Cornea 2007: 34). Was dabei häufig aus dem Auge verloren wird, ist indes die Tatsache, dass der Sciencefictionfilm der 1950er Jahre auch Teil eines kulturellen Aushandlungsprozesses über den Status der naturwissenschaftlichen Forschung ist. Parallel zu den zwei wichtigsten Subgenres der Sciencefiction dieses Jahrzehnts, dem *Alien Invasion Film* und dem *Creature Film*, verlaufen zwei populärwissenschaftliche Diskurse, die das häufig instabile Verhältnis zwischen Leichtgläubigkeit und Skeptizismus gegenüber Wissenschaft und staatlichen Institutionen widerspiegeln, gleichzeitig aber auch zeigen, wie sehr das Interesse an naturwissenschaftlichen Themen in den 1950er Jahren gewachsen war.

Am 24. Juni 1947 beobachtete ein Agrarpilot aus Idaho ein unbekanntes Flugobjekt und löste damit den ersten Medienrummel um die UFOs aus, welche die fliegende Untertasse zum Symbol der 1950er werden ließ (Gardner 1957: 55). Eine zweite Welle der Medienhysterie wurde durch einen *Life*-Artikel vom 7. April 1952 ausgelöst und zwang die amerikanischen Behörden sogar zu einer Reihe von Untersuchungen. Zwar konnten weder Regierung noch Wissenschaft die Vorkommnisse bestätigen. Doch sahen die Medien, die mit der uneindeutigen, vorsichtigen Sprache der

Genre

offiziellen Stellen nichts anzufangen wussten, im Fehlen eines Gegenbeweises gerade den Beweis für die Existenz von UFOs. Es entstanden so eine Reihe von paranoiden Theorien (Gardner 1957: 55–68), die auch auf das Kino zurückwirkten. Motive wie die Verschwörung der Regierung gegen den Mann in der Kleinstadt, das ambivalente Verhältnis des Kleinbürgertums gegenüber jeder Form von Wissenschaft und die Einschätzung, dass außerirdische Invasoren ohnehin nichts Gutes im Schilde führen konnten, waren nicht nur in den UFO-Diskursen der 1950er Jahre, sondern auch im Subgenre der *Alien Invasion Films* durchgängig präsent.

Wachsende Erkenntnisse der Biologie und ein äußerst zwiespältiges Verhältnis der US-Bevölkerung gegenüber der Evolutionstheorie im Speziellen und der naturwissenschaftlichen Lehre im Allgemeinen führten zu einem zweiten, weniger auffälligen Diskurs (Gardner 1957). Im August 1933 füllte der schottische *Inverness Courier* sein Sommerloch, indem er eine Legende über ein Ungeheuer im Loch Ness aufgriff. 1951 belebte ein Foto von Eric Skipton die Mär vom Yeti, und 1958 wurden im Del Norte County in Kalifornien vermeintliche Fußabdrücke gefunden, die man mit der lokalen Erzählung von Bigfoot in Verbindung brachte (Eberhart 2002: 52, 375, 608). Hinzu kamen neue Formen der populärwissenschaftlichen Fotografie – wie etwa die Unterwasserfotografie Jacques-Yves Cousteaus – oder neue Strategien der Anthropomorphisierung – wie die der Tierfilme des Disney-Konzerns – die Zuschauerinnen mit bislang unbekanntem Lebensformen dieser Erde konfrontierte (Chris 2006: 28–44, Mitman 2009: 109–131, 164f).

Kryptozoologische Legenden, evolutionstheoretisches Halbwissen und eine nie dagewesene Sichtbarkeit der Tierwelt fanden ihr filmisches Gegenstück im *Creature Film*. Baute die eine Hälfte dieser Filme,

wie etwa *CREATURE FROM THE BLACK LAGOON* (1954; R: Jack Arnold) noch auf den anthropomorphen Tiermonstern des älteren *Jungle Picture* auf (s. u.), so traten andere vielmehr in einen Wettbewerb um Größe und Anzahl der Beine: seien es die von überdimensionalen Ameisen in *THEM!* (1954; R: Gordon Douglas), gigantischen Spinnen in *TARANTULA* (1955; R: Jack Arnold), Riesengrashüpfern in *BEGINNING OF THE END* (1957; R: Bert I. Gordon), Monsterkraken in *IT CAME FROM BENEATH THE SEA* (1955; R: Robert Gordon) oder Krebsen in *ATTACK OF THE CRAB MONSTERS* (1957; R: Roger Corman).

Wenngleich klassische Horrortiere wie Katzen, Wölfe oder Fledermäuse im *Mad Scientist*-Film nicht unbekannt waren – *THE DEVIL BAT* (1940; R: Jean Yarbrough) etwa erzählt von einem Riesenfledermäuse züchtenden Wissenschaftler – so sollte man den Kraken, der in *BRIDE OF THE MONSTER* Dr. Vorloff zur Seite steht, eher als Anpassung an die kryptozoologisch begeisterten 1950er Jahre fassen.

Das Zugeständnis änderte jedoch nichts daran, dass die Blütezeit des verrückten Forschers, wie er die 1930er und 40er geprägt hatte, vorbei war. *Mad Scientists* fanden sich in den 1950ern nur noch in einigen wenigen Filmen wie *DONOVAN'S BRAIN* (1953; R: Felix E. Feist), *CREATURE WITH THE ATOM BRAIN* (1955; R: Edward L. Kahn), *THE UNEARTHLY* (1957; R: Boris Petroff) oder *WOMANEATER* (1958; R: Charles Saunders). Der Sciencefictionfilm dieser Dekade verlagerte dagegen den Fokus vom einzelgängerischen, grenzüberschreitenden Wissenschaftler auf ein außer Kontrolle geratenes Dispositiv der Wissenschaft, demgegenüber die Einzelwissenschaftler – und zunehmend auch Wissenschaftlerinnen – positiv konnotiert waren (Tudor 1989: 136, Noonan 2005: 44,48). Gleichzeitig verschob sich die fundamentale Frage nach Leben und Tod, der

sich die medizinisch orientierten Gelehrten des klassischen Horrorfilms stellen mussten, hin zu einer Frage der physisch normalen oder abnormalen Körperlichkeit und einer Ursachenforschung in einer zumindest dem Namen nach nuklearen Wissenschaft (Tudor 1989: 88). Mit *BRIDE OF THE MONSTER* hat dieser neue Sciencefiction jedoch nichts mehr zu tun.

NIGHT OF THE GHOULS und die Anbiederung an das Teenagerkino

Wie Woods *NIGHT OF THE GHOULS* in dieser Atmosphäre beim Publikum angekommen wäre, ist müßig zu spekulieren, da der 1958 gedrehte Film in den 1950ern niemals in die Kinos kam. Ähnlich wie *BRIDE OF THE MONSTER*, zu dem er als lose Fortsetzung geplant war, ist *NIGHT OF THE GHOULS* in Traditionen des klassischen Horrors verankert, versucht jedoch gleichzeitig, sich an zeitgenössische Trends anzupassen. Im Gegensatz zu *BRIDE OF THE MONSTER*, bei dem diese Anpassungen mehr oder weniger in das Gesamtkonzept der Handlung eingebaut sind, finden sie sich in *NIGHT OF THE GHOULS* aber konzentriert am Anfang. Eine Montagesequenz fasst eine lose Abfolge von Polizeiautos, feiernden Jugendlichen, einer Schlägerei und einem Autounfall zusammen. Die Tonspur begleitet die Bilder mit Sirenen, einem schnellen Jazzrhythmus sowie einer Voice-over, die erklärt:

»Your daily newspapers, radio and television dares to

relate the latest in juvenile delinquency. At times, it seems, juvenile delinquency is a major problem of our law enforcing officers. But is this the major horror of our times? Is this violence and terror the small few perpetrate the most horrible, terrifying of all crimes our civil servants must investigate? The National Safety Council keeps accurate records on highway fatalities. They can even predict how many deaths will come on a drunken holiday weekend. But what records are kept, what information is there, how many of you know the horror, the terror, I will now reveal to you!« (*NIGHT OF THE GHOULS*, 4:31–5:55)

Die Montagesequenz endet in einer Einstellung zweier sich küssender Teenager in einem Auto und leitet so zu der eigentlichen Handlung des Films über, die nicht im Geringsten etwas mit dieser Eingangssequenz zu tun hat. Der Anfang verweist auf den in den 1950ern virulenten Diskurs um Jugendkriminalität und die in diesem Umfeld entstandenen Filmzyklen (s. u.), der Rest ist eine



In einer Montagesequenz am Anfang von *NIGHT OF THE GHOULS* (1959) bieder sich der Film an die Modewelle der Teenagerfilme an



Die Montagesequenz ist jedoch weitestgehend unverbunden mit dem Rest des Films. Nur dieses Teenagerpaar, welches das erste Opfer wird, bildet eine Brücke zur Geschichte danach

Geistergeschichte. Zwar sind beide Motive über einige Einstellungen hinweg durch das Teenagerpaar verbunden, welches das erste Opfer des Geistes wird. Doch der Film verlässt daraufhin das Motivfeld Jugend, um im weiteren Verlauf nicht wieder dorthin zurückzukehren.

NIGHT OF THE GHOULS verläuft im Anschluss an diese Sequenz vielmehr in den Bahnen des klassischen Horrorfilms. Der Film beschreibt die Machenschaften eines Scharlatans, der unbeholfenen Leuten ihre verstorbenen Anverwandten zu kontaktieren verspricht. Das betrügerische Medium übernimmt dabei die Position eines bösen *Mad Scientist*, wenn auch in der übersinnlichen Variante des Magiers. Und wie der verrückte Wissenschaftler stürzt er an seiner eigenen Hybris. Denn neben der von ihm produzierten Geistershow wird das Haus tatsächlich von Geistern bewohnt, die den Scharlatan schließlich zu sich holen. Der Polizist, der die Machenschaften des Betrügers aufdecken soll, bleibt dabei

passiv und dient allenfalls als Fokalisationspunkt der Geschichte.

Geistergeschichten bildeten selbst im klassischen Horrorfilm eine Ausnahme. Mitte der 1940er Jahre lassen sich zwar einige vereinzelte Geisterfilme wie THE UNINVITED (1944; R: Lewis Allan), THE CURSE OF THE CAT PEOPLE (1944; R: Gunther von Fritsch, Robert Wise), STRANGLER OF THE SWAMP (1946; R: Frank Wisbar) oder THE UNKNOWN (1946; R: Henry Levin) finden. Doch diese Filme haben, abgesehen vom Motiv des Geistes oder des Geisterhauses, nur wenig ge-

meinsam und bilden daher auch kein eigenständiges Subgenre aus (Tudor 1989:37).

Nichtsdestotrotz ist NIGHT OF THE GHOULS, ähnlich wie sein Vorgängerfilm, eher dem klassischen Horrorfilm verbunden als neuen Entwicklungen der 1950er Jahre. Architektur, Low-Key-Beleuchtung, nebelverhangene Mise en scène und das Figureninventar bedienen sich im etablierten Stereotypenarchiv des Fantastischen. Die Montagesequenz zu Beginn wirkt in ihrer jugendlichen Ikonografie dagegen allenfalls als Anbiederung an zeitgenössische Moden. In ihrer mangelhaften narrativen Motivation, in ihrer fehlenden Verknüpfung mit dem Rest des Films und in ihrer an Lautréamont erinnernden rhetorisch freien Assoziation von adoleszenter Aggressivität, Verkehrsunfällen und Geistern ist die Sequenz gleichzeitig auch ein Beispiel für gewisse absurde Effekte, wie sie sich in Woods Werk finden. Doch dies soll in einem späteren Kapitel genauer behandelt werden (Seite 146).

THE BRIDE AND THE BEAST und das *Jungle Picture*

THE BRIDE AND THE BEAST (1958; R: Adrian Weiss), zu dem Edward D. Wood jr. das Drehbuch schrieb, ist insofern ein Sonderfall, als dass er einem Subgenre angehört, das in seiner Hybridität schon von vornherein als Fremdkörper innerhalb des Horrorgenres wirkt: Das *Jungle Picture* entwickelte sich zu Beginn der Tonfilmära aus dokumentarischen Formaten der Reiseberichterstattung und den exotischen Varianten des Abenteuerfilms, reicherte diese Mischung jedoch mit Elementen des Horrorfilms an (Berenstein 1994: 314, Erb 2009: 59f). Das äußerst vielgestaltige Subgenre knüpfte an die bereits in den 1920ern verbreitete Begeisterung für einen kulturell indifferenten Primitivismus an, welcher afrikanische, ozeanische, arabische und andere Bausteine dekontextualisierte und als Pastiche miteinander vermischte (Erb 2009: 60). Gleichzeitig orientierte es sich aber auch an den in der Depressionszeit verschärften rassistischen Diskursen der USA (Robinson 1998: 3).

Im *Jungle Picture* steht die weiße Frau im Mittelpunkt, die von einem schwarzen, tierischen und urwaldhaften Anderen körperlich bedroht wird (Berenstein 1994: 315). Allerdings repräsentiert sie nicht nur das Opfer. Vielmehr wird an ihr eine gewisse sexuelle Faszination für das Andere manifest, die sie in eine seltsam hybride Position zwischen männlicher Ordnung und dem erotischen Fremden manövriert. Zwar ändert das wenig am durchgehend rassistischen Charakter dieses Genres, vermischen sich doch eher Rassismus und Misogynie, indem das Weibliche mit diesem bedrohlichen, tierhaften Anderen zusammenfällt (Berenstein 1994: 315, Robinson 1998: 3). Es eröffnet allerdings, in seiner potenziellen Widersprüchlichkeit, die Möglichkeit für alternative Lesarten, bei welchem Zuschauer

und Zuschauerinnen die Position des weiblichen Blicks einnehmen können.

Die Vielfalt des *Jungle Pictures* zeigte sich bereits zu Anfang mit Filmen wie dem pseudodokumentarischen INGAGI (1930; R: William Campbell), dem nach einem klassischen Belle-et-la-Bête-Schema aufgebauten KING KONG (1933; R: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack) oder dem Untotenfilm WHITE ZOMBIE (1932; R: Victor Halperin), blieb jedoch weitestgehend auf die Depressionszeit beschränkt. Während KING KONG in seiner Erstauswertung relativ erfolglos war, konnte er durch Neuauflagen 1938, 1942 und vor allem 1952 wesentlich mehr Zuschauer für sich einnehmen und so seinen populärkulturellen Status gewinnen, den er bis heute beibehalten sollte (Erb 2009: 123, 125). Mit dem steigenden Erfolg von KING KONG im Kino der 1950er Jahre ging allerdings eine Verschiebung in der Genrezuordnung des Films einher, weg vom exotischen *Jungle Picture*, hin zum Horror- und Sciencefictionfilm (Erb 2009: 127). KING KONG vermittelt somit auch zwischen dem Genre des *Jungle Picture*, den amerikanischen *Creature Films* und den japanischen *Kaiju eiga*, die wie etwa GOJIRA (1954; R: Ishirô Honda) deutlich vom älteren Affenfilm und seinen Wiederholungen im Kino beeinflusst wurden (Erb 2009: 127).

Die mit einer Neuinterpretation verbundene Rezeptionsgeschichte von KING KONG in den 1950ern lassen, zusätzlich zu den gesellschaftlichen Veränderungen dieses Jahrzehnts im Zuge der Bürgerrechts- und Antipartheidbewegung, das *Jungle Picture* als äußerst veraltet erscheinen. Es wundert daher nicht, dass Filme, die sich trotz allem in der Tradition der Subgenres einordneten, dies mit einer deutlichen Verschiebung taten. So kehrt der an ein Familienpublikum gerichtete MIGHTY JOE YOUNG (1949; R: Ernest B. Schoedsack), der von der gleichen

Genre

Crew produziert wurde wie zuvor KING KONG, das Schema des *Jungle Picture* um und stellt die Domestikation des Anderen und nicht seine Bedrohlichkeit in den Mittelpunkt (Erb 2009: 129). BRIDE OF THE GORILLA (1951; R: Curt Siodmak) dagegen



Woods Drehbuch zu THE BRIDE AND THE BEAST (1958; R: Adrian Weiss) geht insofern einen ungewöhnlichen Weg, als dass es die in der Regel sublimierte erotische Spannung zwischen Mensch und Tier kaum noch verhehlt

psychologisiert die Plotstruktur und lässt den Gorilla zum Symbol eines schuldbelasteten Es werden.

Woods Drehbuch geht allerdings einen diametral entgegengesetzten Weg und übersteigert das subversive Potenzial, welches der Dreieckskonstellation des *Jungle Picture* zu Grunde liegt: THE BRIDE AND THE BEAST präsentiert die frisch verheiratete Laura, die jedoch von Tieren faszinierter ist als von ihrem Angetrauten. Sie wird von Albträumen geplagt und entdeckt mit Hilfe von Hypnose, dass ihre Träume Erinnerungen an ein früheres Leben als Gorilla darstellen. Auf einer Safari nähert sie sich dieser gefährlichen Tierwelt an, während ihr Ehemann jagen geht. Damit ist der Film zwar nach einem klassischen Figurendreieck aufgebaut: wilde Bestie, erotisch berauschte Frau und eifersüchtiger, die Ordnung be-

wahrender Gatte. Doch widerspricht THE BRIDE AND THE BEAST dieser ideologischen Struktur, indem die Ehefrau sich im Finale für den Verbleib beim Affen entscheidet und ihren Mann machtlos und gedemütigt zurücklässt.

Der Film ist durch eine zeitgenössische Aktualität gekennzeichnet, die für die heutige Rezeption allerdings kaum noch erkennbar ist. Dass Laura sich nämlich an ein früheres Leben erinnert und so erst die Motivation für ihre Lust am Wilden entdeckt, knüpft direkt an einen medialen Hype um Wiedergeburt und Geisterbeschwörung an: 1952 hatte die in Colorado beheimatete Virginia Tighe unter Hypnose behauptet, sich an ein vorheriges Leben als die Irin Bridey Murphy aus dem 19. Jahrhundert erinnern zu können. Die Geschichte wirbelte die amerikanische Medienlandschaft von 1954 bis 1956 auf und führte zu einer Reihe von Publikationen zu Reinkarnation, Hypnose und Okkultismus, bis sie schließlich als einfacher Fall von Kryptomnesie entlarvt wurde (Gardner 1957: 315).

Selbst wenn der Film auf solch einer Welle der Berichterstattung zu reiten versuchte und auch wenn die Auflösung der Geschichte die ideologische Grundstruktur des *Jungle Picture* zu Fall bringt, wirkt THE BRIDE AND THE BEAST im zeitgenössischen Kontext dennoch fehl am Platze. Nicht zuletzt war die auf Recycling beruhende Machart von THE BRIDE AND THE BEAST eher eine Strategie der *Classical Exploitation* und damit Ende der 1950er nicht mehr zeitgemäß. Ähnlich den billiger produzierten *Jungle Pictures* der 1930er Jahre, die sich wie etwa INGAGI ohne Scham bei älterem dokumentarischen Material bedienten (Berenstein 1994: 314), besteht auch THE BRIDE AND THE BEAST zu einem Großteil aus archivarischem Found-Footage von Tier- und Jagdaufnahmen diverser Safaris, die mit Einstellungen der Dreieckshandlung verknüpft werden.

PLAN 9 zwischen Horror und Sciencefiction

Hybrider noch als die *Jungle Pictures*, die Anfang der 1930er Jahre zumindest die Stabilität eines Zyklus erlangen konnten, gebärdet sich PLAN 9 FROM OUTER SPACE (1959), der in seiner Widersprüchlichkeit und Inkohärenz weitestgehend allein steht. In diesem berühmtesten Film von Wood wollen Außerirdische die Menschheit vor den Folgen ihrer Aufrüstungspolitik warnen, stoßen dabei aber auf taube Ohren. Irritiert von der militaristischen und nationalistischen Arroganz der Menschen, greifen die Aliens daher auf ihren ›Plan 9‹ zurück, in welchem sie Leichen zum Leben erwecken, um mit ihrer Hilfe die Erde gewaltsam umstimmen zu können. Eine Ausbreitung der Zombies kann durch Einsatz der Polizei, des Militärs und eines kleinbürgerlichen jungen Paares verhindert werden. Trotz ihres eigentlich hehren Zieles, die Menschheit davon abzuhalten, mit ihren Waffen das Universum zu zerstören, unterliegen die Außerirdischen und müssen von der Erde fliehen.

PLAN 9 verbindet Elemente des klassischen Horrorfilms mit solchen des zeitgenössischen Sciencefictionfilms. Die Wiedergängerfigur des Zombies, die ursprünglich einem Yoruba-Mythos entstammte und während der Besatzung Haitis durch amerikanische Truppen (1915–1934) auch zunehmend in den USA adaptiert wurde, war mit Filmen wie WHITE ZOMBIE (1932; R: Victor Halperin), REVOLT OF THE ZOMBIES (1936; R: Victor Halperin) oder KING OF THE ZOMBIES (1941; R: Jean Yarbrough) bereits Bestandteil des Horrorfilmarsenals geworden.

Die Kombination von Untoten mit Aliens, einer typischen Horrorfilmfigur mit einer paradigmatischen Sciencefictionfigur, kam jedoch nur selten vor. In der Republic-Serie *Zombies of the Stratosphere* (USA 1952) etwa ist der Figurentyp reiner Aufhänger für

die Werbung; die von der Serie als »Zombies« bezeichneten Figuren sind klassische, anthropomorphe Außerirdische. Anders ist dies in CREATURE WITH THE ATOM BRAIN (1955; R: Edward L. Cahn), in welchem ein verrückter Wissenschaftler ein Heer funkgesteuerter, atomgetriebener »Zombies« kontrolliert. Und in INVISIBLE INVADERS (1959; R: Edward L. Cahn) finden wir eine PLAN 9 recht ähnliche Konstellation von Aliens, die menschliche Leichen als Wiedergänger auferstehen lassen.

Die Kombination ungewöhnlich und inkompatibel erscheinender Figuren war im Rekombinationsfilm des klassischen Horrors bereits üblich gewesen. So hatte man keine Scheu, Dracula und Frankenstein aufeinanderzutreffen zu lassen (s. o.). Die Strategie scheint jedoch im Zuge der Verlagerung des Horrorfilms hin zur Sciencefiction schwieriger geworden zu sein, kollidierten doch schnell die Realitätskonstruktionen der beiden Modi miteinander. Das offensichtlich Wunderbare oder das absichtlich in der Schwebelagehaltene Fantastische, welches das Horrorgenre häufig prägte, stand diametral dem Erklärungsanspruch der Sciencefiction gegenüber, der eine Kontinuität der fiktionalen zur empirischen Welt zumindest postuliert (vgl. Spiegel 2007: 46f).

Dass PLAN 9 FROM OUTER SPACE auch anderweitig als inkohärent und widersprüchlich erscheint, wird an anderer Stelle ausführlich behandelt werden (Seite 142). Deutlich wird jedoch bereits hier, dass der Film an der Kreuzung zwischen zwei verschiedenen Formationen lag, die sich in den 1950ern zunächst voneinander getrennt hatten. Während der Horrorfilm sich auf die Sciencefiction zu bewegt und mit ihr ein gemeinsames Genre des *Weirdies* bildet, verschwindet der klassische Horror weitestgehend von der Leinwand. PLAN 9 fühlt sich aber beiden Formationen zugehörig. Die Anpassungen an zeitgenössische Moden, die

Genre

bei BRIDE OF THE MONSTER oder NIGHT OF THE GHOULS bereits kleinere Risse in die dem klassischen Horrorfilm verpflichteten Filme eingefügt hatten, lassen hier tektonische Klüfte entstehen, die eine dialektische Auflösung der Widersprüche und Hybriditäten verunmöglichen.

Woods Horrorfilme und ihre Zeitlichkeit

Mit den Teenie-Horrorfilmen I WAS A TEENAGE FRANKENSTEIN (1957; R: Herbert L. Strock) oder I WAS A TEENAGE WEREWOLF (1957; R: Gene Fowler jr.) war Ende der 1950er ein erfolgreicher Zyklus entstanden, der sich auf die alten Filme bezog. Hier hätte sich, so könnte man spekulieren, die Kelton-Trilogie einreihen können, wäre sie denn bereit gewesen, sich mehr auf die Erfahrungswelt der Teenager einzulassen. Doch die Filme belassen es bei einigen unzusammenhängenden Anbiederungen. Jugendliche Figuren finden sich kaum. Adoleszente Probleme werden allenfalls am Rande thematisiert und niemals aus Sicht der Heranwachsenden. Im vom klassischen Horrorfilm so weit entfernten Kontext der 1950er Jahre muten NIGHT OF THE GHOULS, THE BRIDE AND THE BEAST, PLAN 9 FROM OUTER SPACE und selbst der nicht völlig erfolglose BRIDE OF THE MONSTER daher seltsam fehl am Platze an. Die Kinogenres hatten sich längst in andere Richtungen weiterentwickelt.

Zum Ende des Jahrzehnts machten sich gar Bewegungen bemerkbar, die schließlich zum postmodernen Horrorfilm überleiten sollten. Die britische Firma Hammer Films produzierte mit THE CURSE OF FRANKENSTEIN (1957; R: Terence Fisher) den ersten einer Reihe von Horrorfilmen, die sich in ihrer farbigen Blutrünstigkeit und grafischen Darstellung von Gewalt radikal von denen der 1930er und 40er unterschieden und die

Entwicklung hin zum Gore der 1960er Jahre öffneten (Worland 2007:82). Filme wie PSYCHO (1960; R: Alfred Hitchcock) und PEEPING TOM (1960; R: Michael Powell) läuteten schließlich eine neue Generation des Horrorfilms ein, welche die Tradition des klassischen amerikanischen Horrors endgültig abschloss.

Nichtsdestotrotz konnten die Produktionen der Kelton-Trilogie ihren bescheidenen Platz in der Filmgeschichte der 1950er finden: Die nostalgische Erinnerung an den klassischen Horrorfilm blieb durch Wiederaufführungen erhalten. Der erhöhte Bedarf an billigem Material ermöglichte es auch weniger erfolgsversprechenden Spielfilmen, auf den Markt zu kommen. Und der neu entstandene Fernsehmarkt führte zudem zu einem weiteren Absatzmarkt, in dem gerade der klassische Horror eine Nische finden konnte.

Sex and Crime

Während die Filme der Kelton-Trilogie recht einfach in den Genrekomplex des Horrors und der Sciencefiction einzugliedern sind, ist eine solche Zuordnung für die andere Hälfte von Woods Werk in den 1950er Jahren schwieriger. GLEN OR GLENDA (1953) steht in der Tradition der Aufklärungsfilme, die jenseits des *Production Codes* ihre Nische in der klassischen Exploitation gefunden hatten. JAIL BAIT (1954) ist ein Krimi, der sich von den zeitgenössischen Strömungen des *Film noir* unbeeinflusst zeigt. THE VIOLENT YEARS (1956; R: William Morgan), zu dem Wood das Drehbuch schrieb, ist ein typisches soziales Melodrama um das Thema der Jugendkriminalität. Und THE SINISTER URGE (1960) greift auf die bereits in der klassischen Exploitation beliebte Form des *Vice Films* zurück. Die These des Unzeitgemäßen, die oben für die Horrorfilme Woods

entwickelt wurde, ist bei diesen Produktionen weniger eindeutig nachzuweisen. Während GLEN OR GLENDA und THE SINISTER URGE durch ihre Verankerung in der klassischen Exploitation deutlich in die Vergangenheit weisen, gehört THE VIOLENT YEARS einem höchst aktuellen Genre an und unterscheidet sich allenfalls in seiner auf weibliche Delinquenten gerichtete Genderkonstellation von anderen Filmen seiner Art.

GLEN OR GLENDA und der Aufklärungsfilm

Nach mehreren Werbefilmen und kurzen Western war GLEN OR GLENDA (1953) Woods erster Langfilm. GLEN OR GLENDA, der auch unter Titeln wie I LED 2 LIVES, HE OR SHE? oder I CHANGED MY SEX in die Kinos kam (Grey 1995: 198), ist ein charakteristischer Aufklärungsfilm im Modus der *Classical Exploitation*, jenseits der industrieeinternen Zensur und marginalisiert in Marktnischen (vgl. Seite 63).

Woods Erstling ist, wie Aufklärungsfilme generell, gefangen in einer seltsamen Dialektik zwischen Attraktion und Voyeurismus auf der einen und sexualpolitischer Aufklärung auf der anderen Seite. Mehrere Sequenzen in GLEN OR GLENDA sprengen die ohnehin fragmentarische Handlung und lassen die skopische Faszination in den Vordergrund rücken: In einer Traumsequenz etwa verlässt der Film den Handlungsverlauf und fügt über 6 min Archivmaterial pornografischer Szenen ein (38:47–44:51). Und die dokumentarischen Aufnahmen einer Operation, wel-

che im Film als Geschlechtsumwandlung beschrieben wird (58:55–60:32), lösen eher Kastrationsängste aus, als dass sie der Information dienen.

Die Widersprüchlichkeit zwischen Attraktion und Aufklärung sowie die ständige Bedrohung durch die lokale Zensur zwingen Filme und Filmemacher üblicherweise zu einer Reihe von Legitimationsstrategien, Strategien, die Woods Film ebenfalls anwendet. GLEN OR GLENDA befasst sich mit Cross-Dressing und Transsexualität und handelt diese Themen an zwei Fallbeispielen, dem Transvestiten Glen/Glenda und der Transsexuellen Allan/Ann ab. Eingebunden werden die Geschichten in eine Rahmenhandlung, in welcher ein unwissender Polizist bei einem Arzt um Rat sucht, wie er mit Cross-Dressing und Transsexualität umzugehen hat. Die beiden Fälle sind somit von vornherein an Autoritätsfiguren angebunden, die das obszöne Thema legitimieren. Vor allem der Arzt dient als Aufhänger der Erzählung, als Repräsentant eines medizinischen Dispositivs, als Ratgeber und Mentor für die Figuren des



GLEN OR GLENDA (1953) erzählt zunächst die Geschichte des Cross-Dressers Glen, gespielt von Edward D. Wood jr.

Genre

Films, aber auch als Aufklärer des Publikums (Schaefer 2001: 69–73).

Eine weitere typische Legitimationsstrategie des Hygienefilms waren Texttafeln im Vorspann, die den Zuschauern versicherten, dass es sich um eine Produktion mit



In einer zweiten, wesentlich kürzeren Geschichte wird die operative Geschlechtsumwandlung der Mann-zu-Frau-Transsexuellen Ann beschrieben

der dokumentarischen und pädagogischen Zielsetzung handelte, über Devianzen aufzuklären und auf sexualpolitische Gefahren aufmerksam zu machen (Schaefer 2001: 69–73). Auch GLEN OR GLENDA verwendet eine solche Texttafel:

»In the making of this film, which deals with a strange and curious subject, no punches have been pulled--no easy way out has been taken. Many of the smaller parts are portrayed by persons who actually are, in real life, the character they portray on the screen. This is a picture of stark realism---taking no sides---but giving you the facts---All the facts---as they are today....
You are society---JUDGE YE NOT.....« (GLEN OR GLENDA, 1:06–1:33)

Wie beim Aufklärungsfilm üblich steht der Verweis auf Authentizität und Realismus des Dargestellten im Mittelpunkt der Legitimationsstrategie. Auffällig ist jedoch, dass diese Texttafel das Deviante zunächst nicht abwertet, sondern allenfalls als selten und exotisch darstellt. Einen pädagogischen Anspruch formuliert sie (und der Film) nicht darin, die Zuschauer vor sexuellen Verhaltensweisen zu warnen. Stattdessen fordert sie zu Toleranz gegenüber der Abweichung auf. Bemerkenswert ist in diesem Zuge auch das biblische Toleranzgebot des »Judge ye not«, das sogar durch die Typografie noch hervorgehoben wird. Hier macht sich ein Unterschied zu den anderen Filmen des Genres bemerkbar. Denn eine weitere Legitimationsstrategie des Hygienefilms war ihre inhärente konservative Grundhaltung, die den

sexualpolitischen Entwicklungen der Nachkriegszeit kritisch gegenüberstand:

»[T]he conservatism of the films served as a buffer between the titillating spectacle and the threat of censorship. Because they critiqued the emerging status quo [of post-industrial sexual politics], sex hygiene films and other exploitation movies operated out of a nostalgia trope in which the present was unfavorably compared to an ill-defined but idealized past.« (Schaefer 2001: 44, 168)

Gegenüber den Hygienefilmen der klassischen Exploitation, welche den weiblichen Körper als pathologischen konstruierten (Feaster 1994: 341), verweigert sich GLEN OR GLENDA in seiner Argumentation und

Rhetorik einer eindeutigen, kohärenten und logischen Position. GLEN OR GLENDA ist, wie alle Aufklärungsfilme, eng mit den zeitgenössischen Diskursen über Sex, Gender und Körper verbunden. Die in den 1940ern aufblühende amerikanische Sexualwissenschaft übernahm die Einflüsse aus Europa und brachte mit Alfred Kinseys *Sexual Behavior in the Human Male* (1948) und *Sexual Behavior in the Human Female* (1953) eine bis dahin verborgen gebliebene Welt an sexueller Vielfalt ans Licht (D'Emilio & Freedman 2004). Gleichzeitig bewegte sich die Diskussion um das Geschlechtliche, ähnlich wie zuvor in Europa, weg von moralischen hin zu medizinisch-naturwissenschaftlichen Diskursen und gerade in Amerika auch zur neu aufblühenden Psychoanalyse. Das »moralische Dilemma« sexueller Devianz im realen Leben wie in den fiktionalen Welten schien nun nicht mehr notwendigerweise im Suizid enden zu müssen, sondern konnte auf Grund der Formbarkeit des menschlichen Körpers in der plastischen Chirurgie oder der Formbarkeit der menschlichen Psyche in der Psychotherapie gelöst werden.

Die sexualwissenschaftliche Thematisierung von Transgender-Phänomenen hat bereits um die Jahrhundertwende in Deutschland, aber auch in den USA, Cross-Dressing und Transsexualität von anderen sexuellen Devianzen, insbesondere von der Homosexualität unterschieden (Herrn 2005: 31–34). In den späten 1940ern und frühen 50er Jahren fand in den Arbeiten der Mediziner David O. Cauldwell und Harry Benjamin zudem eine Trennung der Kategorien von Transsexualität und Cross-Dressing statt.

Transgender-Phänomene waren in den USA bereits in den 1930er Jahren stetes, wenn auch randständiges Dauerthema der Sensationspresse (Meyerowitz 2001: 377). Ein neues Ausmaß erreichte die Berichterstattung allerdings ab der Jahreswende

1952/53 mit der Geschlechtsoperation des amerikanischen Soldaten George William Jorgensen jr. zu Christine Jorgensen:

»In the 1950s, Jorgensen made sex change a household term. She served as a focal point for hundreds of news stories that broached the topic of changing sex and as a publicity agent for the hormones and surgery that enabled bodily transformation. Reporters debated whether Jorgensen qualified as a woman, whether science could create a woman, and how a »normal« woman should behave. And Jorgensen allowed the reporters and the public to satisfy the idle and not-so-idle curiosities that prompted them to observe her.« (Meyerowitz 2004: 51f)

GLEN OR GLENDA, der als Exploitationfilm natürlich genau auf dieser medialen Welle reiten wollte, reiht sich auch sonst in die sexualwissenschaftlichen Diskurse seiner Zeit ein, wenngleich nicht immer auf dem aktuellsten Stand. Cross-Dressing und Transsexualität werden als unterschiedliche Ausprägungen desselben Phänomens gegenüber der negativ konnotierten Homosexualität abgegrenzt. Erklärungs- wie Legitimationsversuche des Phänomens weisen jedoch in verschiedene Richtungen und widersprechen sich gar des Öfteren: Glen/Glendas Faible für Frauenkleider etwa wird zunächst einmal mit dem psychoanalytischen Konzept des Fetischismus erklärt. Cross-Dressing ist hier die versuchte Emanzipation des Mannes vor dem Kastrationskomplex. Glen projiziert seine Kastrationsangst auf die weibliche Kleidung (und besonders auf den bei Wood ohnehin häufig verwendeten Fetisch des Angora). Die Kastrationsangst wird in der Traumsequenz (35:17–49:28) gar explizit gemacht, indem die von Lugosi gespielte Erzählerfigur den Kinderreim »Snips and snails, and puppy dogs tails / That's what little boys are made of!« mehrfach wiederholt (Der Kinderreim,

Genre

dem englischen Dichter Robert Southey (1774-1843) zugeschrieben, lautet vollständig: »What are little boys made of? / Snips and [of?] snails, and puppy dogs tails / That's what little boys are made of! / What are little girls made of? / Sugar and spice and all things nice / That's what little girls are made of!« (Halliwell 1970: 119). Eine Lösung von Glens »Problem« sieht der betreuende Psychoanalytiker darin, dass Glen lernen soll, seine in Glenda inkorporierten Ängste und Wünsche auf seine Freundin Barbara zu projizieren (65:43).

Eine ganz andere Erklärung für Cross-Dressing bietet der Film in der (bei Stöckelschuhen weniger als bei Angora überzeugenden) Argumentation, dass feminine Kleidung angenehmer zu tragen seien. So scheut er auch nicht davor zurück, legitimatorische Argumentationsmuster von Populär- und Freizeitkultur als Ausgleich zur produktiven Arbeitswelt zu verwenden: GLEN OR GLENDA zeigt hart arbeitende Männer, die nach ihrer körperlichen Tätigkeit in »gemütlichen« Frauenkleidern ihre Produktivität wiederherstellen (15:56–17:16). Und in einer anderen Sequenz (27:59–29:11) unterhalten sich zwei männliche Stimmen über die Toleranz gegenüber Cross-Dressing und Sexualität, während die Bildspur industrielle Bilder der Stahlherstellung zeigt.

Die chirurgische »Korrektur« des Körpers in der Geschlechtsoperation von Ann/Allan unterstützt GLEN OR GLENDA durch eine durchgängig positive Bewertung von Technologie. In einer rhetorischen Montagesequenz etwa (12:16–13:52) vergleicht der Film, bekräftigt von der Voice-over, die technologischen Entwicklungen des Autos und Flugzeuges mit denen der plastischen Chirurgie, setzt die Widerstände, die sich gegen die verkehrstechnischen Fortschritte richteten, mit denen gegen die neuen Körpertechnologien gleich und macht sie so lächerlich:

Alton: »Once, not so very long ago, the people of the world were saying:«

Woman's voice: »Airplanes, ha. Why, it's against the creator's will. If the creator wanted us to fly, he'd 'a given us wings.«

Alton: »But we fly. Maybe some of you may still remember an even sillier remark:«

Man's voice: »Audey-mo-beels? Bah. They scare the hosses. If the creator had 'a meant for us to roll around the country side, we'd 'a been born with wheels. «

Alton: »Silly? Certainly! We were not born with wings; we were not born with wheels. But in the modern world of today, it is an accepted fact, that we must have them. So we have corrected that, which nature has not given us. Strangely enough, nature has given us all these things. We just had to learn how to put nature's elements together for our use. That's all. Yet, the world is shocked by a sex change.«

Woman's voice: »If the creator had wanted us to fly, he'd 'a given us wings.«

Man's voice: »If the creator had meant for us to run around the country side, we'd 'a been born with wheels. «

Another Woman's voice: »If the creator had meant us to be boys, we certainly would have been born boys.«

Another Man's voice: »If the creator had meant us to be born girls, we certainly would have been born girls.«

Alton: »Are we sure? Nature makes mistakes. It's proven every day.«

(GLEN OR GLENDA, 12:16–13:52)

Die Erklärungsansätze wie die Legitimationsversuche des Films bleiben jedoch in Ansätzen stecken und verstricken sich in Widersprüche: Cross-Dressing als Kompensation des Kastrationskomplexes, als matriarchal geprägtem Aneignungsprozess des *eigentlich* stärkeren Geschlechtes seitens des Mannes, als falsche Erziehung oder als performatives *Doing Gender* ... Transsexualität und Ge-

schlechtsoperationen als konstruktivistische Körperlichkeit oder als Wiederherstellung von Geschlechterbinarität ... Beides als unterschiedlich markante Ausprägung desselben Phänomens ... GLEN OR GLENDA bietet verschiedene Erklärungen an, entscheidet sich aber für keine. Die Ambivalenz des Filmes ermöglicht so zum einen mehrfache Zuschauerpositionen. Zum anderen lässt sie sich auch als die eigentliche Position des Textes selbst lesen, als von Grund auf widersprüchliche Konstruktion, deren Inkohärenz Programm ist und die nur durch Ironie zu fassen ist. Gerade das Ende von Glens Fallstudie ist hier von Bedeutung:

Alton: »Thus the ruse of Glen's fictitious character [=Glenda]. He invented it when he could find no love from his mother and no love from his father. His mother had hated her own father. Glen reminded her of her father. Therefore, she gave all her affection, love and attention to her daughter. Glen then decided also to become a daughter. Glen, you can kill this fictitious character of yours any time you wish. For your happy ending, it's the only way.«

Glen: »Then you think I can kill this second character by transferring her qualities to Barbara?«

Alton: »Exactly. But as the author and his character, the elements must be right. It's up to you, Barbara. You must take the place, give the love, and accept the facts that Glenda has always accepted. If you love each other, as you now believe you do, it'll be a hard job, but you'll enjoy doing the job.«

Barbara: »Should I let him continue to wear girl's clothing? Or should I put my foot down?«

Alton: »If you put your foot down, it'll only go behind closed doors. Love is the only answer. Glenda must be transferred to you.«

Barbara: »Supposing Glen never gets over wearing girl's clothing...?«

Alton: »Would it matter to you very much?«

Barbara: »I love Glen. I'll do everything I can to make him happy.«

(GLEN OR GLENDA, 1:04:40–1:06:00)

Garber betont hier die Reetablierung von Geschlechterbinarität sowohl im Falle des »geheilten« Cross-Dressers Glen wie im Falle der geschlechtsoperierten Ann (Garber 1997: 113). Der Dialog am Schluss von Glens Geschichte beraubt Barbara jeglicher eigenständiger Subjektivität und konstruiert das Weibliche als Projektionsfläche für Glens Fetischismus. Garbers Einschätzung des Endes als konservativ ist daher auf den ersten Blick richtig. Gerade Altons letzter Satz jedoch, »Would it matter to you very much?«, relativiert alle medizinischen und psychologischen Versuche der »Heilung« Glens und lässt das Cross-Dressing in seiner Performativität bestehen.

Das Genre der Aufklärungsfilm hatte in den 1950ern bereits seinen Zenit überschritten. MOM AND DAD (1945; R: William Beaudine) war der erfolgreichste Hygiene-film der amerikanischen Filmgeschichte gewesen, so erfolgreich, dass er ohne Weiteres mit den großen Hollywoodproduktionen der Nachkriegszeit gleichziehen konnte (Schaefer 2001: 197). Doch die Faszination des Genres nahm während des Jahrzehnts kontinuierlich ab. Der neue Striptease-Film, das Revival des Nudistenfilms, freizügige Streifen aus Europa und die Entstehung des *Nudie Cuties* zogen die Aufmerksamkeit der Zuschauer mehr und mehr vom Aufklärungsfilm ab (Schaefer 2001: 208f).

GLEN OR GLENDA durchzieht somit, ähnlich wie Woods Horrorfilme, eine komplexe Zeitlichkeit: In seinem Status als Hygiene-film der klassischen Exploitation verweist er auf die Vergangenheit des Dispositivs Hollywood, wie auch auf die Geschichte gewisser damit verbundener Sexualdiskurse. In seiner

Genre

progressiven Einstellung zu Cross-Dressing, die aber mit einer abwertenden Haltung gegenüber Homosexualität einhergeht, und durch die Tatsache, dass der Film Anfang des 21. Jahrhunderts gleichzeitig modern wie rückständig erscheint, erinnert er heutige Zuschauer an die Genese des Sexualdiskurses vergangener Jahrzehnte.

JAIL BAIT als Krimi

JAIL BAIT (1954) in einen historischen Ablauf von Genres und Zyklen einzuordnen, erweist sich als schwierig. Der Kriminalfilm, der sich auf so unterschiedliche Genres wie den Detektivfilm, den Gangsterfilm oder den *Suspense Film* verteilt, je nachdem ob er aus der Warte der aufklärenden Institutionen, der Verbrecher oder der Opfer erzählt ist, ist so alt wie das Kino selbst (Neale 2000: 71f, Leitch 2002: 16). Der Krimi der 1940er und 50er Jahre ist in der Filmgeschichtsschreibung zudem eng mit dem Phänomen des *Film noir* verbunden, eine Korrelation, die nicht immer gerechtfertigt ist.

Der *Film noir* hatte literarische Einflüsse aus den kriminalistischen Groschenromanen und ihren Privatdetektiven aufgenommen, vor allem aus der *Hard-boiled Tradition* in den Werken von Dashiell Hammett, Raymond Chandler und vielen anderen (Schradler 2003: 233). Neben der Literatur wurden auch kinematographische Traditionen – die amerikanische Rezeption des deutschen Expressionismus oder die Fortschreibung bereits existierender Filmgenres wie dem Gangsterfilm – und gesellschaftliche Diskurse – wie die in den 1940er und 50er Jahren virulente Psychoanalyse – stilbildend für diese bis dahin unbekannt Form der Filmästhetik. Die Einflüsse bündelten sich in einem stilistischen Modus des *Film noir*, der mit seinem Figureninventar von Privatdetektiv und *Femme fatale*, seiner narrativen Komplexität mit Rückblendenstruktur und

Voice-over, seinem Chiaroscuro und seiner dynamischer Bildkomposition bis heute präsent ist (vgl. Durnat 1970, Röwekamp 2003, Schradler 2003).

Die Fokussierung der Filmkritik wie der Filmwissenschaft auf den *Film noir* hatte zur Folge, dass parallel verlaufende Strömungen, die sich nicht unter dieses stilistische Ensemble subsummieren lassen, bislang weitestgehend unbearbeitet geblieben sind (vgl. Langman & Finn 1995, Neale 2000: 72, Leitch 2002: 1f). Nicht zuletzt im Bereich der Serie, in den 1940ern noch vorrangig im Kino, ab den 1950ern dann vor allem im Fernsehen, konnte der Kriminalfilm Muster entwickeln, die mit dem *Film noir* nur wenig zu tun hatten (vgl. etwa Leitch 2002:37f).

JAIL BAIT verbindet auf äußerst inkohärente und konstruierte Weise Elemente verschiedener Strömungen des Krimis jenseits des *Film noir*, ohne dass man ihn auf einen bestimmten Zweig des Genres festlegen wollte. In seiner ersten Hälfte erzählt der Film die Geschichte von Don Gregor, einem jungen Mann, der trotz aller Versuche seiner Schwester und seines Vaters, ihn auf den rechten Pfad zu bringen, ins Verbrechen abrutscht. Nachdem ein Überfall im Mord endet, bereut Don seine Taten, wird jedoch von seinem Komplizen Vic Brady umgebracht, bevor er sich der Polizei stellen kann. Während dieser erste Teil ganz in den Bahnen eines gesellschaftskritischen Dramas verläuft, das nach sozialen wie individuellen Ursachen für Kriminalität sucht, wechselt der Film nach dem Tod von Don sein Genre und wird zum Thriller. Dons Vater, von Beruf plastischer Chirurg, wird nun von Brady erpresst, diesem ein neues Gesicht zu verpassen, damit er der Verfolgung durch die Polizei entkommen kann. Dons Vater geht auf die Erpressung ein, verpasst Brady jedoch das Gesicht seines verstorbenen Sohnes, der noch immer von der Polizei gesucht wird. Als Brady

der Verband abgenommen wird, steht die Polizei bereit, um Brady, den sie für den Mörder Don hält, zu verhaften.

Die Gesichtschirurgie als Identitätswandel ist ein nicht unbekannter Topos des Kriminalfilms – etwa in *THE MENACE* (1932; R: Roy William Neill), *ANOTHER FACE* (1935; R: Christy Cabanne), *DARK PASSAGE* (1947; R: Delmer Daves) oder *G-MEN NEVER FORGET* (1948; R: Fred C. Brannon, Yakima Canutt). Häufig dient das Motiv allerdings dazu, dem Publikum einen Wissensvorsprung über die Identität einer Figur zu geben: Da die Prozedur meist am Anfang der Erzählung steht, weiß der Zuschauer bereits von der Maskenhaftigkeit eines Protagonisten, während die Umgebung diese erst entlarven muss. In *JAIL BAIT* ist das Resultat der Gesichtschirurgie jedoch Spannungs- und schließlich auch Überraschungsmoment. Bis kurz vor Schluss wissen wir nicht, wie der Vater die angespannte Situation lösen wird. Das Motiv gerät dadurch allerdings zu einem *deus ex machina*, einem irrwitzigen narrativen Winkelzug, der zu den zentrifugalen Kräften des Films beiträgt.

Allein das Plakat zum Film bliebe noch zu erwähnen. Die grafische Vermarktung von *JAIL BAIT* verläuft ganz in den Bahnen der reißerischen Exploitation, deren Werbestrategien in den 1950er Jahren sich in



Das im Original in kräftigen Farben gehaltene Filmplakat für *JAIL BAIT* (1954) führt die Zuschauer bewusst in die Irre, indem es ihnen eine Geschichte mit attraktiven, minderjährigen Frauen (engl. ›jail bait‹) vorgaukelt, die im Film aber nicht erzählt wird

ihren Grundzügen nicht ändern. Bereits der Titel verspricht mehr, als er zu halten in der Lage ist. »Jail bait« ist im Englischen ein umgangssprachlicher Ausdruck für eine sexuell reife Frau unterhalb des Schutzalters, mit der ein Mann keinen Sexualkontakt haben kann, ohne strafrechtlich verfolgt zu

Genre

werden. Dass eine solche Figur im Film gar nicht vorkommt, geschweige denn im Mittelpunkt der Handlung steht, ist für die Werbung irrelevant. Die weibliche Erotik wird auf dem Filmplakat sogar noch betont, indem die abgebildeten Protagonisten hier von zwei Frauen gerahmt werden, der Freundin Vics sowie einer Zeugin des Mords, ohne dass diese beiden für die Erzählung von Bedeutung sind. Darüber hinaus verspricht das Plakat in der Kopfzeile reißerisch: »Danger! These girls are hot!« Dass die Handlung des Films auf zwei Männer, Don und Vic, zentriert ist, ja, dass es nicht einmal einen romantischen Subplot gibt, spart es dagegen aus.

THE VIOLENT YEARS und die weiblichen Halbstarke

Im Rahmen der Teenploitation differenzierte sich eine ganze Reihe von eigenständigen Genres aus (vgl. Doherty 2002). Rock-'n'-Roll-Filme wie *ROCK AROUND THE CLOCK* (1956; R: Fred F. Sears) oder *JAILHOUSE ROCK* (1957; R: Richard Thorpe) verbanden rebellische Grundstimmung mit einer neuen Konsum- und Genussskultur und schlugen



JAIL BAIT (1954), der in dieser Einstellung deutlich auf *DARK PASSAGE* (1947) verweist, löst seine Geschichte auf äußerst konstruierte Weise, indem dem Verbrecher Vic in einer Gesichtsoperation das Aussehen eines gesuchten Mörders verpasst wird

im Kino wie im Marketing eine intermediale Brücke zur Rockmusik, die werbetechnisch ausgeschlachtet werden konnte. Filme über Jugendkriminalität wie *TEEN-AGE CRIME WAVE* (1955; R: Fred F. Sears) oder *JUVENILE JUNGLE* (1958; R: William Witney) knüpften an die Gangsterfilme der 1930er Jahre an und schufen mit ihren (Anti-)Helden ungewohnte Typen von sexuell attraktiven, nun aber adoleszenten Bösewichten. *Motorcycle Flics* wie *THE WILD ONE* (1953; R: Laslo Benedek) begründeten eine Tradition des medialen Rebellentums, die in *THE WILD ANGELS* (1966; R: Roger Corman) ihren Höhepunkt finden sollte und in Form von *EASY RIDER* (1969; R: Dennis Hopper) sogar das neue Hollywood in die Wege leitete.

Die Geschichte des Jugendlichen, der wie Don in *JAIL BAIT* trotz der Bemühungen seiner Familie immer stärker in den Sog der Kriminalität gerät, ist ein Topos, der bereits vor den 1950er Jahren nicht unbekannt war: *ANGEL OF THE CROOKED STREET* (1922; R: David Smith) oder *THE GODLESS GIRL* (1928; R: Cecil B. DeMille) führen beispielsweise die Figur des delinquenten *Reform School Girl* ein. Drogenaufklärungsfilm wie *MARIHUANA* (1936; R: Dwain Esper) oder *TELL YOUR CHILDREN* (1936; R: Louis J. Gasnier) diskutierten die vermeintlichen Verbindungen zwischen Cannabiskonsum, Gewalt und Verbrechen und betonten die individuelle Verantwortung im Falle von Jugendkriminalität. Eine Reihe von Filmen, die während der Kriegszeit entstand, befasste sich mit den Folgen der kriegsbedingt unbeaufsichtigten Jugend, darunter etwa *WHERE ARE YOUR CHILDREN* (1943; R: William Nigh), *I ACCUSE MY PARENTS* (1944; R: Sam Newfield) oder *TEEN AGE* (1944; R: Richard L'Estrange), und beschuldigte die Eltern als Ursache für Jugendgewalt, verlagerten die den Diskurs also von einem sozialen auf einen pädagogischen (Schaefer 2001: 202f).

Doch erst in den 1950er Jahren entzündete sich ein landesweiter Diskurs über Ursachen und Therapie jugendlicher Kriminalität, dem sich der *Juvenile Delinquency Film*, ins Deutsche genderpolitisch etwas problematisch als Halbstarkefilm übersetzt, anschließt (Doherty 2002: 93). Jugendkriminalität wurde nun nicht mehr als Problem der städtischen Unterschicht, sondern auch als solches der kleinbürgerlichen Familie der Suburbs und Kleinstädte gesehen (Morton 1988b: 143, Doherty 2002: 100).

Filme wie *BLACKBOARD JUNGLE* (1955; R: Richard Brooks), *REBEL WITHOUT A CAUSE* (1955; R: Nicholas Ray) oder *TEEN-AGE CRIME WAVE* (1955; R: Fred F. Sears) griffen Formeln des Gangsterfilms wie des sozialen Melodramas der 1930er Jahre auf und wandten sie auf jugendliche, in eine Kleinfamilie eingebettete Protagonisten an (Doherty 2002: 96). Dem attraktiven, von Identitätskonflikten geplagten jungen Mann stehen die Vertreter der gesellschaftlichen Institutionen, die Sozialarbeiter und Psychologen gegenüber, welche den Eltern einen gewissen Teil der Erziehungskompetenz absprechen. Auch wenn in den meisten dieser Filme der männliche Jugendliche im Mittelpunkt steht, ist die weibliche Bandenführerin und Delinquentin in Werken wie *GIRL GANG* (1954; R: Robert C. Dertano) oder *GIRLS ON THE LOOSE* (1958; R: Paul Henreid) nicht unbekannt.

THE VIOLENT YEARS (1956; R: William Morgan), zu dem Edward D. Wood jr. das Drehbuch schrieb, ist insofern seine im zeitgenössischen Kontext aktuellste Produktion, als dass sie passgenau diesem boomenden Genre entspricht. Der Film beschreibt die Geschichte des Teenagers Paula Parkins. Gemeinsam mit ihren Freundinnen überfällt Paula eine Tankstelle, vergewaltigt einen Mann und demoliert, von ihrer Hehlerin angestiftet, eine Schule. In einer Verfolgungsjagd sterben die anderen



THE VIOLENT YEARS (1956) erzählt von den Missetaten einer nur aus weiblichen Mitgliedern bestehenden Jugendgang

Gangmitglieder, während Paula gefasst wird. Im Gefängnis bringt sie schließlich eine Tochter zur Welt, verstirbt jedoch bei der Geburt.

Ähnlich wie die Filme der Kriegszeit (und im Gegensatz etwa zum typischen sozialen Melodrama à la Warner) verzichtet *THE VIOLENT YEARS* auf eine soziologische Erklärung der Jugendkriminalität und gibt stattdessen den Eltern die volle Schuld. Die aus einer kleinbürgerlichen Familie stammende Paula wird nur deswegen kriminell, weil sie von ihnen zu wenig Aufmerksamkeit erhält. Die Mutter engagiert sich auf Wohltätigkeitsveranstaltungen, zeigt sich jedoch uninteressiert, ein intimeres Gespräch mit ihrer Tochter zu führen (3:38). Und der Vater ist so sehr mit seiner Arbeit beschäftigt, dass er gar Paulas Geburtstag vergisst (18:46). Im Finale des Films wird die Schuld der Erziehungsberechtigten sogar noch einmal explizit dargelegt: Nach dem Tod ihrer Tochter im Gefängnis beantragen die Eltern die Adoption ihrer Enkelin. Das Gericht lehnt die Adoption jedoch ab, und der Film endet mit einem pathetischen wie proklamatorischen Monolog des Richters, der den Eltern ihre mangelhaften Erziehungsfähigkeiten vorwirft (52:22 bis 56:29).

THE SINISTER URGE und der Pornoring

Ähnlich wie in *THE VIOLENT YEARS* stellt auch *THE SINISTER URGE* (1960) eine weibliche Täterin in den Mittelpunkt. Doch Gloria Henderson, die Hauptfigur des Films ist kein Teenager, sondern eine etablierte Geschäftsfrau, welche als Produzentin von (illegaler) Pornografie die ökonomische Gewalt über ihre Welt besitzt, eingeschränkt allenfalls durch die männlich konnotierte Mafia, der sie Rede und Antwort zu stehen hat. Zusammen mit ihrem Ehemann und Regisseur Johnny sowie dem jugendlichen Gewalttäter Dirk bildet Gloria die Parodie der amerikanischen Kleinfamilie aus der Vorstadt. Die Delinquenz und moralische Verwerflichkeit dieser drei Protagonisten und der Verrat, der diese dysfunktionale Familie zu Fall bringen wird, machen den Großteil der Handlung des Films aus.

THE SINISTER URGE übernimmt Elemente des Halbstarkenfilms: Die Figur des Dirk ist angelehnt an die pathologische Variante

des männlichen Gewalttäters, wie sie etwa in *BLACKBOARD JUNGLE*, *NO TIME TO BE YOUNG* (1957; R: David Lowell Rich) oder *THE YOUNG CAPTIVES* (1959; R: Irvin Kershner) auftritt. Der Film nutzt zudem die Jugendlichen, um an ihnen die gesellschaftliche Gefahr von Pornografie zu demonstrieren: Pornografie, so argumentiert der Film innerhalb eines vulgären Behaviourismus, ist für Teenager über ihre Dealer frei zugänglich und führt direkt zu Gewalt.

Trotz dieser Verbindungen zum Thema der Jugendkriminalität, die sich auch visuell in der Darstellung von Jugendtreffs und Straßenschlägereien niederschlagen, ist *THE SINISTER URGE* wesentlich augenfälliger den älteren Traditionen der klassischen Exploitation verbunden, hier vor allem dem *Vice Film*. Der *Vice Film*, der sich aus den *White-Slavery Films* der 1910er Jahre entwickelte, zentrierte sich um Zwangsprostitution und deren Organisation in mafiosen Vereinigungen und verband Elemente des Gangsterfilms mit der sexuellen Freizügigkeit der *Classical Exploitation* (Schaefer 2001: 254–265).

Im Zuge der Verhaftung des Mafioso Charles 'Lucky' Luciano 1936 konnte der *Vice Film* gar mit Produktionen wie *SLAVES IN BONDAGE* (1936; R: Elmer Clifton), *SMASHING THE VICE TRUST* (1937; R: Melville Shyer) oder *THE WAGES OF SIN* (1938; R: Herman E. Weber) einen eigenständigen Zyklus ausbilden.

Die Wurzeln von *THE SINISTER URGE* im *Vice Film* lassen sich nicht nur an der Thematik der Erzählung festmachen. Die Figur von Dirk etwa ist mehr als der pathologische, jugendliche Gewalttäter des Halbstar-



THE SINISTER URGE (1960) parodiert mit der Pornoproduzentin, ihrem Ehemann und Regisseur sowie dem jugendlichen Triebmörder Dirk die amerikanische Kleinfamilie

kenfilms. Vielmehr gleicht sie dem Mafioso des *Vice Film*, in welchem der männliche, ost- oder südeuropäische Immigrant als das allem Amerikanischen entgegengesetzte Andere konstruiert wird (Schaefer 2001: 259f). Zudem verwendet *THE SINISTER URGE*, ähnlich dem Aufklärungsfilm des *Classical Exploitation*, einige Legitimationsstrategien, um sein anzüglisches Thema zu rechtfertigen. So ist der dysfunktionalen Pornofamilie nicht nur der Polizist Carson als positiv konnotierter Vertreter der Ordnung gegenübergestellt.

Als Carson von einem braven Bürger besucht wird, der sich darüber beklagt, dass die Polizei ihre Ressourcen mit der Suche nach harmlosen Bildern vergeudet, übernimmt er die Rolle des moralischen Sprechers des Films und antwortet ihm und damit allen potenziellen Kritikern in einem pathetischen Monolog:

Carson: »Let these pictures get in the hands of certain characters, and they just have to go out and try it themselves! You know what pictures like this can cause? Sex maniac headlines! Murder! Some characters will steal or kill, just to get this stuff! It's worse than dope for them! Mr. Taxpayer, the smut picture racket is worse than kidnapping or dope, and can lead to the same place for somebody – the morgue! Show me a crime, and I'll show you a picture that could have caused it!« (*THE SINISTER URGE*, 13:51–14:27)

Ungeachtet der aus heutiger Sicht mangelnden Überzeugungskraft dieser Stimulus-Response-Argumentation verweist diese



Um pornografische Bilder zeigen zu können, verwendet *THE SINISTER URGE* eine Reihe von Distanzierungsstrategien, wie hier das Bild im Film

Legitimationsstrategie auf die Ambivalenz dieser wie überhaupt aller Filme der klassischen Exploitation: Zwar wertet *THE SINISTER URGE* das pornografische Dispositiv als gesellschaftlich gefährlich ab, zieht seinen Attraktionswert jedoch gerade aus dieser Sichtbarkeit des Pornografischen. Die moralische Doppelbödigkeit findet sogar ihr visuelles Pendant, werden doch die anzüglischen Szenen grundsätzlich medial distanziert. *THE SINISTER URGE* präsentiert die erotischen Fetischbilder des Pornorings als Fotos oder Filme im Film und behält den Bildrand als Erinnerung an diese mediale Distanzierung stets im Blickfeld.

THE SINISTER URGE greift also in seiner Doppelmoral und seinen Legitimationsstrategien auf Modelle der klassischen Exploitation zurück. Die züchtige Körperdarstellung und die fadenscheinige Sublimierung von Sexualität, wie sie diese Filme prägt, wirken jedoch angesichts der neuen Sexploitation, welche die Nacktheit ihrer weiblichen Figuren ohne Scheu und ohne Legitimation zur Schau stellen, nicht mehr zeitgemäß.

Genre

Das Spätwerk: Sexploitation und Porno

Mit *THE SINISTER URGE* endet das in dieser Arbeit behandelte Hauptwerk Edward D. Woods. Die Produktionen, für die er in den 1960er und 70er Jahren die Drehbücher schrieb, und die wenigen Filme, in denen er selbst Regie führte, stammen alle aus dem Bereich des Softpornos – mit Ausnahme von *NECROMANA – A TALE OF WEIRD LOVE!* (1971), der neben der Softcoreversion auch in einer drei Minuten längeren Hardcorefassung existiert.

Die meisten dieser Softsex-Streifen reihen verschiedene Sexualkontakte aneinander und verbinden sie mit einer rudimentären Handlung – dem Leben eines prähistorischen Clans in *ONE MILLION AC/DC* (1969; R: Ed de Priest), den Eskapaden einer sexuell frustrierten Ehefrau in *DROP-OUT WIFE* (1972; R: Stephen C. Apostolof) oder den Abenteuern einer aus dem Gefängnis entflohenen, unschuldig beschuldigten Frau in *FUGITIVE GIRLS* (1974; R: Stephen C. Apostolof). Auffällig ist bei dem nur als Fragment überlieferten *TAKE IT OUT IN*

TRADE (1970; R: Edward D. Wood jr.), dass er in einer Sequenz auch ein schwules Paar zeigt, wobei nach heutigem Kenntnisstand offen bleiben muss, wie dieses Paar in die sexuelle oder narrative Handlung des Films eingebaut ist.

Aus der Reihe dieser Filme fällt allenfalls *ORGY OF THE DEAD* (1965; R: Stephen C. Apostolof), der eine Anzahl von Tanzszenen mit halb nackten bis nackten Tänzerinnen aneinanderreihet. Verbindendes Element zwischen diesen erotischen Szenen, die mehr an die Striptease-Tänze des Burleskefilms der 1950er Jahre erinnern denn an zeitgenössische Softpornos, ist eine Rahmenhandlung, welche das Figureninventar des klassischen Horrorfilms mitsamt Vampir, Werwolf und Mumie als Beobachter der Tänzerinnen auftreten lässt. Die Harmlosigkeit der erotischen Szenen und ihre weitestgehend variationslose Repetitivität, aber auch der nostalgische wie ironische Verweis auf den klassischen Horrorfilm gibt dem Film einen spielerischen, fast infantilen Charakter, der dem Erektionsanspruch des Softpornos diametral entgegensteht.



ORGY OF THE DEAD (1965; R: Stephen C. Apostolof) reiht verschiedene erotische Tanzszenen hintereinander und bettet sie in eine der Ikonografie des Horrorfilms verpflichtete Friedhofsszenerie



Der Pornofilm *TAKE IT OUT IN TRADE* (1970) ist nur als Fragment überliefert. Anhand des Materials ist jedoch erkennbar, dass zwei Schwule in diesem Film eine (nicht vollständig geklärte) Rolle spielen

Wood, Trash und Genre

Woods Filme, so lässt sich zusammenfassen, sind stereotype Genrefilme, die sich nicht vor Klischees, Wiederholungen und eklatantem Abkupfern scheuen und sich schon von daher als billig und müllhaft charakterisieren lassen. Sie sind Müll aber auch dadurch, dass sie als *Body Genres* Körper und die leiblichen Reaktionen der Zuschauer in den Mittelpunkt rücken – eine Strategie, die gegenüber einem der bürgerlichen Ästhetik verpflichteten »Kopfkino« deutlich negativ bewertet ist. Und sie sind Müll, weil sie selbst in ihrem zeitgenössischen Kontext bereits veralteten, nicht mehr aktuellen Genres angehören und sich nur unzulänglich mit Hilfe kurzatmiger Modernisierungsversuche an Trends der 1950er anzupassen versuchen.

Gerade in ihrer Zeitlichkeit, die sich eben nicht nur durch ein »zu spät«, sondern durch ein unverbundenes Pastiche verschiedener Genre- und Stilepochen auszeichnet, bieten die Filmbeispiele Ansatzpunkte für eine ironische Lesart, welche die zentrifugalen Kräfte des Filmtexts stärker gewichtet und goutiert als die kohärenzstiftenden. Ebenso eine Quelle ironischer Rezeptionsmöglichkeiten ist die ins Auge springende Hybridität von Genres, mit der Woods Filme immer wieder operieren. Es ist eine Hybridität, die

eben nicht in einer neuen Ganzheit aufgelöst wird und in der die einzelnen Elemente auch nicht in einen sinnhaften dialektischen Austausch zueinander treten, sondern geradezu surrealistisch miteinander kollidieren (vgl. S. 146).

Diese Formen der Inkonsistenz sind es schließlich, die Woods Werk von Parodien und vergleichbaren intertextuellen Strategien unterscheiden: Nicht nur fehlen hier typische Topoi der Parodie wie etwa Reiteration, Inversion oder die wörtliche Interpretation toter Metaphern (vgl. Harries 2000); es mangelt auch grundlegend am kommentierenden Charakter der Parodie. Woods Trashfilme reihen sich zunächst unschuldig in ihr Genre ein, um es durch Versagen von innen zu sprengen. Distanzierende und nicht-distanzierende Elemente stehen unverbunden nebeneinander; eine kohärente, vom Text zur Verfügung gestellte Metaebene, von der aus eine Interpretation starten kann, gibt es hier nicht. Die Filme sind ein Pastiche ohne vereinheitlichendes Firnis. Die Ironie von Trashfilmen ist gerade keine rhetorische, die ausgehend von einer übergeordneten Sinnebene ohne größere Irritationen aufgelöst werden könnte. Sie ist vielmehr eine romantische Ironie, die von der Gleichzeitigkeit des Unvereinbaren ausgeht. □

Ästhetik

»You see? You see?
Your stupid minds!
Stupid! Stupid!«

Eros (in PLAN 9 FROM OUTER SPACE)

Was macht Woods Filme so schlecht? Gibt es spezifische, textinterne Qualitäten, die dafür sorgen, dass sie als Müll bezeichnet und in ironischer Umkehrung gefeiert werden? Dass Trash in erster Linie ein Rezeptionsmodus ist, scheint zunächst in eine andere Richtung zu deuten. Trash, das liegt im Auge des Betrachters. Doch nicht jeder Film ist ein möglicher Trashfilm, der Rezeptionsmodus nicht auf jeden beliebigen Film anwendbar.

In den theoretischen Ausführungen des ersten Kapitels wurde postuliert, dass sich ein potenzieller Trashfilm zunächst durch Merkmale auszeichnet, die in einem bestimmten hegemonialen Wertesystem als minderwertig charakterisiert werden, dass sich an diesen Merkmalen jedoch Brüche, Inkohärenzen und zentrifugale Kräfte formieren, an welchen sich eine ironische Trashrezeption entzünden kann. Diese Brüche sind zunächst einmal Irritationen, die einem »normalen« Filmgenuss im Wege stehen, die Zuschauerin aus der Immersion reißen und einen Großteil des Publikums davon abhalten, den entsprechenden Film überhaupt zu konsumieren. Sie sind insofern irritierend, als dass sie gewissen Grundprinzipien eines erzählerischen Kinos widersprechen, einer kinematographischen Ästhetik, die sich in die aristotelische oder französisch-akademische Tradition der Dramaturgie einordnet und im Hollywoodkino der Studiozeit ihre

klassische Ausprägung erfährt (vgl. Bordwell 1985a: 157–164, Bordwell 1985b: 3). Erst innerhalb dieses Normsystems erhalten eventuelle Irritationen die Kraft, zu stören und den Film zu einem minderwertigen Müllfilm werden zu lassen.

Die Gegenüberstellung von illusionistischem Hollywoodkino und Alternativen, die die Illusion zu brechen gewohnt sind, ist allerdings nicht so klar, wie sie auf den ersten Blick scheint. Deutlich wird dies am Begriff der Selbstreflexivität, die ähnlich wie die Irritationen, wenngleich wesentlich kontrollierter und bedeutungshafter, den Illusionscharakter des Kinos unterbricht (vgl. Stam 1992: xiii–xv). Bereits in der historischen Epoche des klassischen Hollywood zeichnet sich der in der amerikanischen Filmproduktion etablierte Stil durch einen gewissen Grad an Selbstreflexivität aus (Bordwell 1985a: 160), der aristotelische Forderungen nach Textgeschlossenheit wieder relativiert. Dass sich das ökonomische und technische Dispositiv, das diesem Stil zu Grunde liegt, in den 1950er Jahren radikal zu wandeln beginnt, und dass sich mit der jegliche narrative Notwendigkeit überschreitenden Effekthascherei des 3D- und des Breitwandkinos deutlich selbstreflexive Elemente behaupten können, schränkt eine Gegenüberstellung von erzählerischem *Classical Hollywood* und marginaleren Formen weiter ein.

Woods Filme sind zunächst einmal Hollywoodfilme, stammen sie doch vom Rande dieses Dispositivs und beziehen sich ästhetisch, ikonografisch und durch ihre Genrezuordnungen darauf zurück. Die Trashrezeption basiert jedoch, wie das erste Kapitel dieser

Arbeit zeigen konnte, auf einer Opposition von *Mainstream* und *Trash*, die von einem entsprechenden Fandiskurs konstruiert werden muss. Die Lage verkompliziert sich also noch weiter dadurch, dass die Rezipientin eines *Wood*-Films in der Regel nicht den historischen Entstehungskontext des Werkes zu Grunde legt, sondern ein Konstrukt von *Mainstream*, das den Diskursen ihrer eigenen Zeit erwächst und die Entwicklungen des Systems *Hollywoods* von den 1950er Jahren bis heute mit einschließt.

Trotz dieser ungenauen, da diskursiv stets neu konstruierten Genese eines »*Mainstreams*« lassen sich doch einige Merkmale skizzieren, welche den hegemonialen Maßstab des *Hollywoodkinos* über mehrere Jahrzehnte ausmachten und bis heute ausmachen: Filme innerhalb dieses Regelwerkes gestalten eine widerspruchsfreie *Diegese*, die den Regeln von *Kausalität* wie von *Plausibilität* gehorcht. Sie verwenden für die Konstruktion von *Raum*, *Zeit* und *Handlung* eine Reihe von interpretierbaren, stimmigen, redundanten und in ihren Mitteln gemäßigten Verfahren. Sie arrangieren ihre Darstellung derart, dass sie für breite Zuschauerschichten über verschiedene soziale und kulturelle Kontexte verständlich bleibt. Nur selten wird das Produktions- und Rezeptionsdispositiv thematisiert und selbst wenn, dann nur in indirekter Weise. Zentrales Kriterium ist vielmehr, dass der Film eine emotionale und kognitive Einbindung des Zuschauers in den filmischen Prozess ermöglicht, ohne dass diese Einbindung bewusst gemacht oder sichtbar wird.

Ausgehend von diesen Überlegungen lassen sich nun einige Merkmale von *Woods* Filmen herausarbeiten, anhand derer diese als minderwertig und schlecht charakterisiert werden können, die gleichzeitig aber auch als *Bruchlinien* und *Widersprüche* fungieren, die den eigentlichen Spaß an diesen Filmen ausmachen.

Das sind zum einen diejenigen filmischen Störungen, die als *Spuren des Produktionsprozesses* hinter den *Illusionismus* des Filmes schauen lassen. Sie sind insofern widersprüchlich, als dass der Film sich, indem er sich vordergründig in das System *Hollywood* einordnet, durchaus einem *illusionistischen Anspruch* stellt. Die Störungen, die man als *Spuren* lesen kann, verweisen auf das *Vorfilmische* und seine ökonomische *Begrenztheit*. Sie konstruieren darüber hinaus eine *Autorenfigur*, der als *Dilettant* und *Schluderer* die Verantwortung für die »*Fehler*« des Filmwerkes überantwortet werden.

Das ist aber auch das nicht mehr angebrachte Maß der *stilistischen Mittel*, vor allem die *Hypertrophierung* in *Schauspiel* und *Sprache* sowie die *Unvereinbarkeit* von *Stilregistern*, die im Kontext der *trivialen Handlung* einen *Widerspruch* zwischen *Pathos* und *Banalität* aufscheinen lässt.

Das ist drittens der *Mangel an Logik* und *Plausibilität* auf der *Erzählebene*, welche den Rezipienten dauerhaft vor die *Frage der Sinnhaftigkeit* oder *Sinnlosigkeit* dessen stellt, was da auf der *Leinwand* passiert.

Und das ist viertens eine gewisse *Fragmentierung* von *Raum*, *Zeit* und *diegetischen Ebenen*, welche den Film eher zu einem *Kaleidoskop* verschiedener *Ansichten* werden lässt, als zu einer *kohärenten Erzählung*. Diese *Fragmentierung* der *Ansichten* führt, zusammen mit dem *Topos der Nacht* als *Heterotopie*, schließlich auch zu der *Möglichkeit*, *Woods* Filme durch den *Begriff des Surrealistischen* noch einmal anders zu fassen.

Spuren des Billigen

Eine Teilmenge der *Störungen* und *Irritationen* in *Woods* Filmen bieten dem Rezipienten die *Möglichkeit*, sie als *Artefakte* eines *Herstellungsprozesses* zu begreifen. Ein Zu-

schauer, der an derartigen Merkmalen sein Vergnügen findet, begibt sich auf eine archäologische Spurensuche, um das Geschehen der Filmherstellung zu rekonstruieren. Der Begriff der Spur, wie er etwa von Krämer (2007) entwickelt wurde, ermöglicht es, diese



Das Schauspiel Dolores Fullers in GLEN OR GLENDA (1953) verweist in seinen Brechungen als Spur auf die reale Person und die Beziehung zwischen Fuller und Wood

Artefakte genauer zu fassen: Spuren deuten stets auf etwas Abwesendes, das diese Spur unabsichtlich hinterlassen hat. Der Prozess des Spurenlesens ist daher auch immer mit der Konstruktion eines Urhebers verbunden und postuliert, dass die Spur nicht bewusst gelegt wird. Vielmehr »passieren« sie zunächst einmal nicht-intentional. Sie sind zudem stets Störungen einer Ordnung, die überhaupt erst dafür sorgt, dass eine Spur als solche auffällt. Sie sind außerdem nicht nur Resultat desjenigen, der die Spur hinterlässt, sondern immer auch ein Effekt eines Prozesses des Lesens: Alles kann zur Spur werden, vorausgesetzt, es gibt einen Spurenleser, der sie deuten kann (Krämer 2007: 14–18).

Mögliche Ansatzpunkte für solche Spurensuche finden sich in Woods Filmen zur Genüge: In GLEN OR GLENDA (1953) etwa gesteht Glen (gespielt von Ed Wood) seiner Verlobten Barbara (Dolores Fuller) seinen

Hang zum Cross-Dressing. Barbara, voller Liebe zu ihrem Angebeteten, verzeiht Glen dieses »Laster« sofort. Irritierend an dieser Sequenz ist das Schauspiel Fullers, das ein uneinheitliches Bild der Figur Barbara zeichnet: Ihre Körperhaltung in dieser Szene wirkt mechanisch und verstockt, die Gestik angeleitet, während die reduzierte Mimik mit gesenktem Kopf und nach vorne gerichtetem Blick zwischen Versöhnung, Verführung und Abscheu zu wechseln scheint. Innerhalb des Films wird dieser Widerspruch nicht weiter aufgelöst und bleibt in seiner Irritation bestehen. Greift man allerdings auf biographisches Wissen zur Person Edward D. Wood jr. und Dolores Fuller zurück, lässt sich ihr Schauspiel hier als Spur deuten. Die beiden Darsteller waren nämlich zur Drehzeit von GLEN OR GLENDA in einer Beziehung, die Fuller jedoch kurze Zeit später mit Hinweis auf Woods Transvestitismus abbrechen sollte (vgl. Fuller 2009: 69, 72f). Gleichzeitig hat Wood sich die Rolle des Glen gleichsam auf den Leib geschrieben. Wood und Fuller spielten hier also nicht nur Glen und Barbara, sondern auch sich selbst. Dass die Versöhnung, die im Film zwischen den beiden Figuren stattfindet, in der Realität aber eben nicht so geschah, bietet nun das Hintergrundwissen, mit der sich die Inkohärenz des Films verstehen lässt. Fullers Schauspiel ist ein temporäres Aus-der-Rolle-Fallen, in der die vom Film verdrängte Spannung zwischen der Rolle der Barbara und der außerfilmischen Person Dolores Fuller für einen Moment sichtbar wird. Die innerhalb der Logik des Films inkohärente Figurenzeichnung wird so zur Spur hin zu den historischen, realen Menschen.

Auf dieselbe Weise verweist auch die auffällige Doppelbesetzung des *Ghoul Man* in PLAN 9 FROM OUTER SPACE (1959) als Spur auf einen erratischen Herstellungsprozess. Ein Teil der Szenen dieser Figur wurden 1956 mit Bela Lugosi gedreht. Nach Lugosis

Tod im August desselben Jahres wurde die Rolle mit Tom Mason besetzt, ohne dass die Aufnahmen von Lugosi verworfen wurden. Auf diese Weise brechen solche filmischen Störungen durch die Transparenz des erzählerischen Dispositivs und lassen die Realität hinter den Filmen, ihr Geschaffensein und ihre Künstlichkeit aufscheinen.

Um eine Irritation als Spur eines Produktionsprozesses zu fassen und sie zum Ausgangspunkt für eine Rekonstruktion dieses vorfilmischen Geschehens zu nutzen, bedarf es zusätzlicher Kenntnis über zeitgenössische Produktionsbedingungen im Allgemeinen, die reale Person Woods im Speziellen. Erst das Wissen über die Regelmäßigkeit jener Welt, die durch die Spur gestört wird, erlaubt eine historische Rekonstruktion dessen, was die Spur hinterlassen hat (Krämer 2007: 16). Solche Spurensuche ist daher stets eine Form amateurhafter oder professioneller Filmgeschichtsschreibung und entsprechend mit Diskursen des Fandoms oder der Wissenschaft verbunden. Spurensuche ist demgemäß natürlich auch eine Form von Expertenwissen, welches sich für Distinktion anbietet. Der einzelnen Zuschauerin bereitet sie Vergnügen, indem sie Spuren als solche erkennt, sie richtig zu interpretieren glaubt und so ihre intimen Kenntnisse der Materie wie ihre Fähigkeit zur Beobachtung bestätigt sieht.

Störungen können in verschiedenen Formen auftreten, von denen nicht alle dieselbe Bedeutung für das Filmwerk Woods haben. Materialitätsspuren beispielsweise, Körnung, Kontrastschärfe oder Kratzer spielen bei Wood nur insofern eine Rolle, als dass Wood häufig Archivmaterial verwendet, um Filme auf eine geforderte Länge zu bringen, und sich so Materialunterschiede zwischen einzelnen Fragmenten ergeben. Ähnliches trifft auf Day-for-Night-Aufnahmen zu, deren Kontrastarmut und fehlende Weißwerte auf die Künstlichkeit eines Tricks verweisen.

Häufiger sind allerdings solche Störungen, die sich als *Goofs*, als abgrenzbare Fehler oder Pannen anbieten und auf das handwerkliche Können der beteiligten Filmemacher verweisen. Und üblich sind auch diejenigen Störungen, welche weniger klar abgeschieden und isoliert als Spuren des *Production Value* auf die billigen Produktionsbedingungen der Filme schließen lassen. Auf diese beiden Gruppen soll daher im Folgenden genauer eingegangen werden. Zudem finden sich Spuren des Vorfilmischen auch im Schauspiel, sobald Darsteller »aus der Rolle fallen« oder ihre Figur auf widersprüchliche Art und Weise konstruieren.

Filmpannen

Auf den Fanseiten und in den unter offener Beteiligung entstandenen Datenbanken des Internets bilden die *Goofs* oder Pannen eine eigene Kategorie an Informationen, die über einen Film gesammelt werden. Als kleinste Einheit einer abgegrenzten Spur, als auffälliger Fußabdruck des Vorfilmischen, als Einbruch des Zufälligen und Ungewollten bricht der sichtbare Patzer mit den Minimalstandards des Hollywoodkinos und bildet so die Möglichkeit lokaler Selbstreflexivität:

»*Goofs* wirken nicht nur irritierend, sondern auch historisierend. Als Sand im Getriebe jenes Regelwerks, das eine geschlossene diegetische Oberfläche herstellt, reißen *Goofs* die Zuschauer aus ihrer Versunkenheit und ihrer Identifikation mit der Handlung und den Charakteren. Sie machen die Zuschauer zu Betrachtern, die des medialen und technischen Apparats gewahr werden und eine distanzierte, kritische Haltung gegenüber der Erzählung einnehmen können. Wie das Brecht'sche Verfremden, so historisiert auch der *Goof* auf ganz radikale Weise, in dem er die Aufmerksamkeit auf die geschichtliche und damit auch »veränderliche« Gemachtheit

des Kinoapparats und der im Film erzählten Handlung lenkt.« (Butis Butis 2009: 9)

Eine Figur wird innerhalb derselben Sequenz mal mit, mal ohne Schuhe gezeigt (Paula in PLAN 9 FROM OUTER SPACE, 31:20–34:20). Ein Objekt, das kurz zuvor noch da war, ist nun verschwunden (ein Grabstein in PLAN 9 FROM OUTER SPACE, 13:27, ein Bleistift in BRIDE OF THE MONSTER, 18:36). Ein Darsteller, der sich tapfer aus einer Grube, die allen Anschein nach Treibsand darstellen soll, freikämpft, ist plötzlich wieder trocken und sauber (Craig in BRIDE OF THE MONSTER, 46:38/51:10). Die Narbe auf dem Gesicht einer Figur verschiebt ihre Position (Vic Brady in JAIL BAIT, 69:10/70:06). Und die Stewardess in PLAN 9 FROM OUTER SPACE trägt ihr Notizbrett mal rechts, mal links (28:22). Solche Anschlussfehler sind Beispiele für die häufigste Kategorie von Pannen, bei der die Welt der Objekte ihre Kontinuität verliert und es der Montage lokal misslingt, einen kohärenten Raum zu generieren.

Eine weitere Rubrik von Patzern, die in den *Goof*-Listen des Internets regelmäßig auftaucht, ist die der Anachronismen und faktischen Fehler. Bei diesen stimmt der vom Film postulierte Bezug der diegetischen zur realen Welt nicht mit dem überein, was der Film letztendlich zeigt. So nennen sich die Polizisten in Los Angeles nicht »Inspector« wie in PLAN 9 FROM OUTER SPACE (9:46) und kratzen sich wohl auch nicht mit einer geladenen Pistole am Kopf (15:42). Und ein General der amerikanischen Luftwaffe hat – so darf man mit dem Weltwissen des angehenden 21. Jahrhunderts vermuten – auch keine Karte der Santa Fe Railroad im Büro hängen (43:14) (alle Beispiele aus IMDb).

Pannen sind mitnichten eine Spezialität schlechter Filme. IMDb zählt zwar für den für seine stilistische Unzulänglichkeit

berüchtigten PLAN 9 FROM OUTER SPACE 71 Fehler auf. Für BRIDE OF THE MONSTER listet dieselbe Datenbank allerdings nur 13 *Goofs* auf und für JAIL BAIT gar keinen Einzigigen. BEN HUR (1959; R: William Wyler) ist dagegen mit 33, SINGIN' IN THE RAIN (1952; R: Stanley Donen) mit 29, und FORBIDDEN PLANET (1956; R: Fred M. Wilcox) mit 26 Einträgen verzeichnet. Folglich sind *Goofs* Manifestationen einer Rezeptionsstrategie, die sich prinzipiell an jedem Film delectieren kann.

Pannen spielen in gewissen Formaten des Privatfilms, des Fernsehens und des Internets die zentrale Rolle, etwa in den *Outtakes* oder *Bloopers*, die im Abspann oder als Zusatzmaterial auf DVDs zu finden sind. Die *Goofs* der Filme dagegen müssen vom Zuschauer erst gefunden werden. Beide oben genannten Kategorien von *Goofs* lassen erkennen, dass es einer genauen Beobachtungsgabe sowie bisweilen eines außerordentlich speziellen Weltwissens bedarf, um diese als Fehler und als Störungen zu entlarven. Patzer geraten daher auch schnell zum Suchspiel, mit dem ein Rezipient sein Expertenwissen unter Beweis stellen kann. Das von einem Ingenieur geschriebene Buch *Insultingly Stupid Movie Physics* (Rogers 2007) beispielsweise setzt sich zum Ziel, den Umgang mit physikalischen Gesetzen in Hollywoodfilmen zu hinterfragen, tut dies aber ganz explizit aus der Sicht der Technik und Physik. Die Grenze zwischen neugieriger Spurensuche und kleinlicher Pedanterie, die bei dieser Rezeptionsart zum Problem wird, muss dabei von jedem subkulturellen Diskurs neu gezogen werden. Der Distinktion als Experte ist in diesem Feld die gegenläufige soziale Abwertung als *Nerd* jeweils mit eingeschrieben.

Wenn *Goofs* Irritationen sind, die einem durchschnittlichen Zuschauer vielleicht gar nicht auffallen würden, so gibt es in Woods Filmen doch eine Reihe von »Fehlern«, die sofort ins Auge springen. Natürlich ist es

auch bei Wood von der medialen Vorbildung des Publikums abhängig, ab wann ein Patzer als solcher unübersehbar wird und wann nicht. Und es ist sicherlich auch davon beeinflusst, von welchem Interesse ein jeweiliger Zuschauer geleitet ist. Doch wenn das Licht eines UFOs in PLAN 9 FROM OUTER SPACE nicht nur das Cockpit eines Flugzeuges erleuchtet, sondern gleichzeitig auch den großen Schatten einer Tonangel wirft (4:33), wenn ein Polizist im selben Film bei einem Sturz einen Grabstein umstößt, der offensichtlich aus Pappe und nicht aus Stein ist (13:27) oder wenn der massive Tor Johnson in BRIDE OF THE MONSTER gegen einen Türrahmen stolpert und so die gesamte Kulisse zum Schwanken bringt (62:45), dann sind diese Pannen kaum zu übersehen.

Die filmischen Fehler sind in den verschiedenen Projektionsformen der Filme nicht immer gleichermaßen sichtbar. Medved und Medved (1980: 177) etwa bilden einen – im Layout ihres Buches über die *Turkey Awards* nachträglich beschnittenen – Screenshot aus PLAN 9 ab, in welchem Lobo überwältigt wird und dabei die ohnmächtige Paula, die er trägt, fallen lässt. In dem Bild sind die Sofakissen, auf die Paula stürzt, deutlich am Boden sichtbar. Der Band *Incredibly Strange Films* (Morton 1988a: 158) zeigt dieselbe Einstellung, etwas anders beschnitten, aber ebenfalls mit Kissen. Die DVD-Version von Winkler Film präsentiert die Sequenz dagegen nur bis Paulas Knie und behält die Kissen im Off (73:40). Es lässt sich mutmaßen, dass die DVD – ebenso wie die meisten der im Internet verfügbaren Versionen – auf eine Fernsehfassung zurückzuführen ist, welche die Kadrierung noch nachträglich verändert hat, um größere Schnitzer der Bildkomposition auszumerzen. Eine andere Erklärung läge darin, dass die Fassung, auf die die Medveds sich beziehen, eine unzureichend abgekasschte Kinofassung war, deren Bildgestaltung so ursprünglich gar nicht intendiert war.

Durch den Rückgriff auf das Vorfilmische generiert die Suche nach *Goofs* ebenso wie die Spurensuche im Allgemeinen einen Diskurs über einen Filmemacher, der hier stets auch ein Diskurs über Dilettantismus ist (vgl. Seite 160). Etwas als *Goof* zu bezeichnen, postuliert gerade die Abwesenheit von Absicht. Hätte der Regisseur den Fehler gesehen, hätte er genug Zeit und Geld gehabt, ihn zu korrigieren, so wäre er nicht im Film gelandet. Pannen lassen so nicht nur den Zufall als bedrohliches Substrat eines jeden Produktionsprozesses durchscheinen, sondern binden die Produktion auch auf einen auktorialen Filmemacher zurück, dessen handwerkliches Geschick dafür zu sorgen hat, diesen Zufall unter Kontrolle zu halten. Pannen deuten, so betrachtet, als Fehler des Regisseurs auf das Ungeschick und das mangelnde Talent der entsprechenden Person hin.

Sichtbar schlechte Kulissen

Dabei sind es gar nicht nur die offensichtlichen Pannen, die Woods Filme prägen, sondern vielmehr die augenscheinliche Gemachtheit des Bühnenbildes im Ganzen. Die Abbildung auf Seite 122 oben zeigt ein düsteres, nebelverhangenes Waldstück aus dem von Universal produzierten *B-Movie* THE WOLF MAN (1941; R: George Waggner). Das Bild wirkt durch seine austarierte Tiefenstaffelung, seine ungleichgewichtige Verteilung von hellen und dunklen Flächen sowie die dynamische Linienführung äußerst expressiv. Eine vergleichbare Sequenz spielt in PLAN 9 FROM OUTER SPACE auf einem nebelverhangenen Friedhof: Die Raumtiefe ist in diesem Bild kaum ausdifferenziert, stattdessen ist die Hinterwand des Studios deutlich zu erkennen. Die kümmerlichen Zweige der Sträucher leuchten zudem unnatürlich hell gegenüber dem dunklen Hintergrund. Die Bildkomposition beschränkt sich darauf, die abgebildete Figur im goldenen Schnitt zu situieren. Beide



In *THE WOLF MAN* (1941; R: George Waggener) wird ein Waldstück durch Lichtsetzung und Bildkomposition äußerst expressiv gestaltet

Bilder beeindrucken durch ihre Artifizialität. Doch während der Wald aus *THE WOLF MAN* für eine expressionistische Form von Künstlichkeit steht, ist diejenige des Friedhofs von *PLAN 9* eine der Sichtbarkeit eines Produktionsdispositivs: Man sieht nicht den Friedhof,



PLAN 9 FROM OUTER SPACE (1959) dagegen fällt durch minimalistische Ausstattung und ungewöhnliche Lichtsetzung auf

sondern ein Studio mit drei Zweigen, die einen Friedhof symbolisieren.

Die *Mise en scène* in *Woods* Filmen ist keine expressionistische und schon gar keine naturalistische, sondern meist eine metaphorische, die auf die Bildwelt des Horrors verweist, ohne sie jedoch auch nur in Ansätzen zu naturalisieren. Kaum auf ikonische Abbildung und noch weniger auf künstlerischen Aus- und Eindruck bedacht, funktioniert sie vor allem durch die Montage isolierter Requisiten, die, wie im vorliegenden Beispiel die Zweige und der

Nebel, *pars pro toto* als Zeichen für einen unheimlichen Friedhof stehen sollen.

Ähnlich zusammengewürfelt aus einzelnen symbolischen Attraktionen präsentiert sich auch das Labor des verrückten Wissenschaftlers in *BRIDE OF THE MONS-*

TER (Abb. rechts oben, vgl. auch Abb. auf Seite 93). Ein Mikroskop, ein Vergrößerer auf einem Stativ, ein Behandlungsstuhl, ein Kühlschrank, ein Oszilloskop sowie einige Neonröhren und weitere elektrische Anzeigen entsprechen zwar den Standards einer solchen Szenerie, füllen den Raum aber kaum aus. Die in kruder Steinimitation bemalten Studiowände entlarven schließlich endgültig jeden Ansatz von Illusion.

Noch anschaulicher wird die Minimalisierung in der Theaterbühne, die das Büro

des außerirdischen Anführers darstellen soll. Und ihre deutlichste Ausprägung findet diese Form von improvisierter Pappwandästhetik schließlich im Bühnenbild des Cockpits aus PLAN 9 (Abb. S. 124 links): Bestehend aus selbst gebastelten Armaturen, einem kreisförmigen Winkelmesser, einem Notizbrett und einem Duschvorhang aus Plastik deutet diese Mise en scène ein Cockpit nur noch durch einzelne, minimalistische Zeichen an. Als Spur dagegen ist sie Anzeichen eines Produktionsprozesses, der auf billigste Weise mit den einfachsten Mitteln zurecht kommen musste. Versteht man *Production Value* als die vermarktbare Visualisierung von Produktionskosten, so ist die Mise en scène ein direktes Korrelat des *Production Values* eines Films. Bei Wood ist es jedoch nicht der hohe, sondern vor allem der niedrige *Production Value*, der sich in der sichtbaren Billigkeit der Mise en scène ausdrückt. Schon auf Grund dieser Bezifferung ästhetischer Eigenschaften werden die Filme in die Nähe des Mülls gerückt.

Mit einer solchen Pappwandästhetik stehen Woods Produktionen allerdings nicht allein: Sie findet sich mit den ersten Sciencefictionserien des Kinos, z. B. *Flash Gordon* (USA 1936), bereits im Kino der 1930er Jahre. In den 1950ern übernimmt neben den Sciencefictionfilmen vor allem das



Das Labor des Wissenschaftlers in *BRIDE OF THE MONSTER* besteht aus einer bemalten Holzwand und einzelnen, zusammengewürfelten Requisiten

Fernsehen diese Art der Ästhetik, etwa in Serien wie *Captain Video and His Video Rangers* (USA 1949–55) (Abb. S. 124 rechts). Zwar war die Bildqualität des Fernsehens in der ersten Hälfte der 1950er sicherlich so gering, dass die materiellen Mängel der Mise



Das Büro des außerirdischen Anführers in *PLAN 9 FROM OUTER SPACE* ist auf eine Theaterbühne reduziert



Die minimalistische Mise en scène in PLAN 9 deutet das Cockpit, das sie darstellen soll, nur noch an. Oben im Bild ist außerdem der Schattenwurf des Mikrofons zu sehen



Die ins Auge springende Verwendung von Pappwänden als Hintergrund ist eine Strategie vor allem der Fernsehserie, wie hier in einer unbekannteren Folge von *Captain Video and His Video Rangers* (USA ca. 1950)

en scène ohnehin weniger ins Gewicht fielen. Doch hielt sich diese Form der Ästhetik selbst mit steigender Qualität der Darstellung bis in die Sciencefictionserien späterer Zeit wie etwa *Star Trek* (USA 1966–69).

Nichtsdestotrotz ist eine derartige Ästhetik gerade in einem Kinofilm in den 1950er Jahren bereits zu einer Seltenheit geworden. Sie verweist ebenso wie die *Goofs* auf das Vorfilmische. Im Gegensatz zu den Pannen konstruiert sie jedoch weniger einen dilettantischen *Auteur*, als dass sie den Film als billigen Film innerhalb eines ökonomischen, institutionellen wie ästhetischen Dispositivs Hollywood positioniert.

Spezialeffekte

Was für die Mise en scène und ihr im Kino der 1950er Jahre selten erreichtes Maß an Minimalismus und billiger Künstlichkeit gilt, lässt sich umso mehr für die Spezialeffekte konstatieren. Die 1950er haben in ihrer Begeisterung für das Spektakel die handwerklichen Techniken der Special Effects wesentlich erweitert. Fantastischer noch als die Masken des klassischen Horrorfilms waren es nun naturgetreue Monstermodelle mit

hydraulischen oder mechanischen Antrieben, aufwändig produzierte Gummikostüme oder komplizierte pyrotechnische Effekte, welche das Staunen der Zuschauer hervorzurufen versuchten (Johnson 1996:3–5).

Ähnlich dem Bühnenbild sind die Spezialeffekte als Ausdruck billiger oder teurer *Production Values* zu betrachten. Und mehr noch als das Bühnenbild sind sie den Rezipienten Anknüpfungspunkt für mögliches Expertenwissen über die Produktionsbedingungen. Effekte beeindruckten nicht nur durch ihr visuelles oder akustisches Spektakel, sondern lösen stets auch das Bedürfnis aus, hinter die Kulissen zu blicken und den Trick zu durchschauen. Es wundert daher auch kaum, dass dieses fragile Gleichgewicht zwischen Illusionismus und reflexiver Zurschaustellung mit zunehmendem Alter des Films kippt: Nichts wirkt antiquierter als ein nicht mehr ganz so illusionistischer Effekt der Vergangenheit, der von neuen, technisch weiter entwickelten Verfahren abgelöst wurde. Historischen Spezialeffekten wohnt daher auch immer etwas Nostalgisches inne.

In Woods Filmen ist das Gleichgewicht zwischen Illusion und Reflexivität gestört,



Die aus Spielzeugbausätzen gebastelten UFOs aus PLAN 9 FROM OUTER SPACE



Die Flammen des brennenden UFO verraten die eigentliche Größe des Objekts

weil die Effekte von vornherein so offensichtlich, fast ungeschickt künstlich wirken: Die aus einem Spielzeugbausatz gebauten fliegenden Untertassen in PLAN 9 FROM OUTER SPACE hängen an deutlich sichtbaren Schnüren und bewegen sich völlig ungenlenk (17:16, 24:40). Als sie explodieren, macht die Größe der Flammen, die aus dem Spielzeug schlagen, klar, dass es sich bei den UFOs nur um Miniaturen handelt (1:16:00). Die idyllische Szenerie mit Kirche, über die eine der Untertassen hinwegschwebt, ist ein in der Tradition des Primitivismus gehaltenes Gemälde (5:32), weit davon entfernt, wie ein naturalistisches Abbild einer kalifornischen Landschaft auszusehen.

Die sichtbare Konstruktion der Spezialeffekte mit ihren Versuchsaufbauten, Hintergründen und Miniaturen lässt sie, ähnlich wie die Bühnenbilder, zu symbolistischen Varianten der auf Illusion und Spektakel abzielenden »großen« Effekte werden: Die Spezialeffekte in Woods Filmen stehen eher sinnbildlich für Explosionen oder fliegende Raumschiffe, als dass sie diese nachzubilden versuchen. Dieses So-tun-als-ob lässt ihnen zudem etwas Spielerisches angedeihen, das ein rein illusionistisches Kino so nicht hat. Das Dispositiv des Kinos wird zum Spielplatz, auf welchem der Filmemacher sich austoben darf.

In einigen Fällen verzichtet PLAN 9 sogar ganz auf die Special Effects und deutet sie allein durch das Schauspiel an, etwa wenn sich die Darsteller auf den Boden werfen, um die brachiale Druckwelle eines UFOs zu simulieren (13:06). Auch in BRIDE OF THE MONSTER findet sich ein ähnlicher »Spezialeffekt«: Hier wird der wahnhaftes Wissenschaftler im Finale von seiner Monsterkrake überwältigt (67:33). Der Oktopus war ein mehrere Meter großes Modell, das jedoch in sich immobil war. Bela Lugosi, der den Wissenschaftler spielte, musste nun nicht nur mit dem Kraken kämpfen, sondern gleichzeitig auch dafür sorgen, dass dieser sich überhaupt bewegte. Dieses absurde Gefecht mit einem unbeweglichen Gummitier ist dabei auch ohne das Hintergrundwissen sofort in seiner Falschheit erkennbar.

Laienspiel

Neben den Kulissen und Spezialeffekten ist das Schauspiel eine weitere ergiebige Quelle für filmische Spurenleser: nicht nur, wie oben angedeutet, auf dahinterstehende soziale Beziehungen in der Realwelt, sondern auch insofern, als dass Fehler im Schauspiel auf mangelndes Talent, Inkompetenz, zu geringe Probezeit oder zu knappe Drehpläne

zurückgeführt werden können. In PLAN 9 FROM OUTER SPACE etwa muss John Breckinridge, der den Herrscher der Außerirdischen spielt, wiederholt ins Skript schauen (22:22–23:26), sein Diener verpasst seinen Abgang (46:53). Tor Johnson, der den reanimierten Zombie verkörpert, rutscht aus, als er aus dem Grab steigt (32:53). Tom Mason, der Lugosi als Darsteller des Vampirzombies ersetzt hatte, verrutscht der Mantel (55:00). Und Maila Nurmi, die ebenfalls eine Untote spielt, zuckt kurz zusammen, als auf sie geschossen wird (15:05).

Diese Fehler funktionieren wie die oben untersuchten Pannen als kurzfristiges Hereinbrechen des Zufälligen in das Illusionswerk des Films: Die Darsteller fallen – häufig im wahrsten Sinne des Wortes – für einen kurzen Moment aus ihrer Rolle. Doch ähnlich wie bei den oben genannten Beispielen sind es nicht nur die Patzer, die als flüchtige Aussetzer die Illusion ins Stottern bringen. Die Besetzung mit ungeübten oder untalentierten Schauspielern sowie eine unzureichende Schauspielführung vereinigen sich bisweilen zu einem eigenständigen Darstellungsstil, der in seiner Künstlichkeit und Unbeholfenheit, seiner Inkonsistenz und Inkohärenz, ebenfalls zur durchgehenden Spur der Gemachtheit des Films wird.

Zwei Beispiele sollen erläutern, woran sich ein solches »schlechtes Schauspiel« in Woods Filmen festmachen lässt. In JAIL BAIT kommen die Hauptfigur Don und sein Ganovenfreund Vic in einer kurzen Sequenz aus einer Bar (13:47 – 14:48). Don ist auf Grund einer vorhergehenden Begegnung mit zwei Polizisten wütend; Vic wirft ihm vor, zu emotional zu reagieren und will ihn vielmehr auf den neuen Coup vorbereiten, worauf Don jedoch zögerlich reagiert. Der bereits berufserfahrene Timothy Farrell, der die Rolle von Vic spielt, spricht äußert langsam, mit überdeutlicher Artikulation und ausgeprägter Satzmelodie. Er steht ausdruckslos gerade, die Schultern

heruntergezogen, die Arme an der Seite hängend. Die lasche, indifferente Körperhaltung wird jedoch durch den vorwurfsvollen Blick, den er auf Don wirft, sowie eine kurze Arm-bewegung, mit der er Don am Ellbogen greift und zur Raison zu rufen versucht, infrage gestellt. Der unerfahrene Clancy Malone spricht ebenfalls langsam, wechselt aber zwischen vernuschelten Satzanfängen und -enden und deutlicherer Artikulation. Die Satzmelodie, die bisweilen ins Weinerliche verfällt, und der Satzrhythmus, der ab und zu ins Stocken gerät, geben der Aussprache zudem etwas Betrunkenes. Malone steht locker, die Hände in den Hosentaschen, die Mimik jedoch wirkt verbissen, die Blickrichtung dagegen sogar schüchtern.

Das Schauspiel beider Darsteller ist marionettenhaft und hölzern, die Bewegungen isoliert und abgehackt, die Sprache überartikuliert und auffällig langsam; im Falle von Malone angereichert mit kurzen Versprechern und Hasplern sowie einer teils leiernden Sprachmelodie. Gerade er spielt eine völlig widersprüchliche Figur, die sich nicht mit seiner in vorangegangenen Sequenzen geformten Don-Figur in Einklang bringen lässt und deren innerer emotionaler Zustand durch das Schauspiel nicht deutlich wird.

Ein zweites Beispiel: In einer Sequenz von NIGHT OF THE GHOULS erzählt die erschreckte Tochter, gespielt von Valda Hansen, ihrem Vater von einer Begegnung mit einem Geist (38:51–40:41). Die expressive Mimik und die Bewegung von Schultern und Kopf stimmen mit der Gefühlslage der Figur überein, die zwischen Angst sowie Wut und Enttäuschung über die ignorante Reaktion ihres Vaters wechselt, und irritiert allenfalls durch eine gewisse Übertreibung. Im Widerspruch zum Gesicht und zur emotionalen Agitiertheit bleibt der Oberkörper der Darstellerin jedoch völlig starr. Die Mimik gewinnt dadurch etwas Abgesetztes, Isoliertes und lässt die Kohärenz der Figur zerbre-



Clancy Malone und Timothy Farel spielen ihre Figuren Don und Vic in *JAIL BAIT* hölzern und widersprüchlich



Valda Hansen reichert ihr Spiel in *NIGHT OF THE GHOULS* mit reicher Mimik an, widerspricht diesen Ausdrucksgesten allerdings in ihrem bewegungslosen Körper

chen. Noch undeutlicher werden die Konturen der Protagonistin in der Montage: Im Schuss-Gegenschuss mit ihrem Vater folgt der Schnitt nicht einmal ungefähr dem Gespräch. So kommt es an einer Stelle gar dazu, dass ein ganzer Satz der Tochter übersprungen wird: Während die Einstellung auf den Vater gerichtet bleibt, spricht sie, ohne dass er aber eine nennenswerte Reaktion auf das von der Tochter Gesagte zeigt. Die Figur der Tochter, deren Körper ohnehin schon zwischen Mimik und Körperhaltung gebrochen war, wird so zur reinen Stimme.

Beispiele dieser Art finden sich in Woods Filmen zuhauf. Sie lassen einen Stil des »schlechten Schauspiels« erkennen, der sich in einem monotonen, überartikulierten oder in einem schludernden, stolpernden Sprachrhythmus manifestiert sowie durch marionettenhafte, hölzerne, isolierte Körperbewegungen geprägt ist. Vor allem aber führt dieser Schauspielstil zentrifugale Kräfte auf mehreren Ebenen ein: Inkohärent verhalten sich die verschiedenen Kommunikationsebenen von Körper und Stimme zueinander. Inkonsistent verbleibt das Schauspiel zu der bis dahin von der Handlung entwickelten Figur. Inkohärenz wie Inkonsistenz lassen sich dabei stets

als Spuren auf das Vorfilmische lesen, als Hinweise auf die berufliche Erfahrung der Darsteller, als Index sozialer Konstellationen des Afilmischen, mit anderen Worten, als Aus-der-Rolle-Fallen.

Die Trashfilme von Ed Wood bieten, so ließe sich dieser erste Abschnitt zusammenfassen, eine Reihe von Störungen, die sich als Spuren eines vorangehenden Produktionsprozesses lesen lassen: Fehler, Pannen, Versprecher und all die plötzlichen Eruptionen des Zufalls bleiben auf Grund der Produktionsbedingungen sichtbar und durchbrechen punktuell den Illusionismus. Die billige Künstlichkeit des Bühnenbildes wie der Spezialeffekte funktioniert dagegen nicht nur lokal, sondern dauerhaft als Erinnerungsspur für die Gemachtheit des Filmes.

Da diese Spuren auch auf die ökonomische Seite des Produktionsprozesses verweisen, lässt sich diese Form auch als eine Ästhetik des Billigen fassen. Und diese ökonomische Konnotation von Ästhetik ist auch einer der Faktoren, die Woods Filme zu Müll machen. Sie sind, anders formuliert, Müll, weil sie einfach so unglaublich billig aussehen. Ihre zentrifugale Kraft und ihre Fähigkeit zur Absurdität erlangt diese Äs-

Ästhetik

thetik des Billigen allerdings erst dadurch, dass die Filme sich dem stilistischen Dispositiv Hollywoods unterordnen und damit zumindest implizit den Anspruch erheben, die Normen dieses kulturellen Systems erfüllen zu wollen. Erst mit dieser Vergleichsfolie wird ihre Ästhetik zu einer des Billigen und des Scheiterns.

Künstlichkeit und Pathos

Ein zweites Merkmal der Ästhetik von Woods Werk findet sich im überbordenden Stil von Sprache und Schauspiel sowie in der Inkonsistenz von Stilregistern und –ebenen. Hypertrophierung und Stilbruch ergeben in ihrem Wechselspiel eine Konstellation, die zwischen Pathos und Banalität oszilliert. Denn Pathos läuft in Woods Filmen meist ins Leere, verweist auf die Nichtigkeit der dahinterstehenden Idee und wird zu einem Stilmittel der Selbstreflexivität.

Die Analyse der sprachlichen Qualitäten, die sein Filmwerk wie auch seine Drehbücher und literarischen Werke betrifft, hat auch in den Sammlergemeinden des Fandoms gewisse Bedeutung erlangt. Da Wood einen Großteil seiner schriftstellerischen Produktion in den 1960er und 70er Jahren unter Pseudonym verfasste, ist eine vollständige Bibliografie bisher nicht verfügbar. Gerade Sammler von Wood-Paraphernalia stehen daher vor der Herausforderung, einzelne, bislang unentdeckte Werke als solche von Wood zu identifizieren. Hayes (2006) verweist in seinem an ein derartiges Publikum adressierten Buch zunächst auf einige wiedererkennbare Motive wie Cross-Dressing, Angora, die wiederholte Verwendung derselben Figurennamen oder den Verweis auf einzelne Filme wie auf das Dispositiv der Filmindustrie. Den eigentlichen Charakter von Woods Schreibweise macht er jedoch auf der sprachlichen Ebene fest:

»The biggest clue in the hunt for obscure volumes penned by Ed Wood is his quirky grammar. It has been surmised that Wood typed faster than he thought (and that is entirely possible). Much of the grammar in the Wood books is a little off. Run on sentences, eight or twelve ideas packed into a single paragraph, etc.« (Hayes 2006: 138f)

Dieselbe »schrullige Schreibweise« prägt nicht nur die Kurzgeschichten der 1960er Jahre, sondern lässt sich auch für die Filme der 1950er konstatieren, für die Wood die Drehbücher geschrieben hat. Zwei Beispiele sollen dies deutlich machen: In einer kurzen Sequenz in JAIL BAIT unterhalten sich Vater und Tochter über den missratenen Sohn/Bruder:

Marilyn: »But, Dad! He's out there somewhere with a gun!«

Gregor: »Oh, I know, I should have called the Inspector and told him. But I just couldn't make up my mind to do it. I just can't see Don doing anything wrong! I just can't make up my mind to believe it! Where have I failed?«

Marilyn: »You haven't failed, Dad.«

Gregor: »Words, my daughter, just words! The proof is in the fact!«
(JAIL BAIT, 15:35–16:09)

Es sei betont, dass dieses Zitat den gesamten Dialog der kurzen Sequenz darstellt. Der erste Satz, der nach der Aufblende gesprochen wird, fängt aus dem Nichts mit »But, Dad!« an, ohne dass diese Widerrede an etwas Bestimmtes anknüpft. Die Anapher, die durch das wiederholte »I just« entsteht und schließlich im Klimax des »Where have I failed?« mündet, bildet zwar ein Crescendo der Affektstruktur, stolpert jedoch in jedem Schritt über die psychische Logik der Figur. Zu Beginn des Dialogs drückt der Vater noch seine gemischten Gefühle zwischen Zweifel an seinem Sohn und Verantwortungsbewusst-

sein ihm gegenüber aus. Innerhalb weniger Sekunden wechselt er dann aber zu einer Verdrängung dieses Zwiespalts bis hin zu einem wehleidigen Schuldbewusstsein, ein Schritt, der in dieser Schnelle nicht nachvollziehbar ist. Der Klimax wird schließlich im elliptischen, gestelzten »Words, my daughter, just words« sowie im enigmatischen »The proof is in the fact!« zum Abschluss gebracht. Nicht nur wechselt der Vater hier radikal die Stilebene; es bleibt zudem auch völlig unklar, warum er hier einen Diskurs über das Referenzverhältnis von Sprache und Objektwelt anschneidet, der mit den vorhergehenden Themen nur wenig zu tun hat.

In einem anderen Dialog aus *THE SINISTER URGE* betrachten Kommissar Matt und sein Assistent Randy eine Leiche an ihrem Tatort:

Randy: »Just like the others.«

Matt: »Pretty kid, too.«

Randy: »She doesn't look much like a kid now.«

Matt: »Maybe she grew up during that ›moment of truth‹. As she died.«

Randy: »Same way [...] She was killed the same way. The same M.O. The same everything.«

Matt: »With one great difference.«

Randy: »What's that?«

Matt: »Her name will be different than the others.«

(*THE SINISTER URGE*, 4:40–4:53)

Die Selbstkorrektur des »Same way« entsteht durch einen unsauberen Schnitt, der den Versprecher zum Teil noch anklingen lässt und einen Materialitätseffekt selbst auf Syntaxebene der Sprache einführt. Die pathetische Formel des »moment of truth« öffnet den Dialog auf eine existenzialistische Ebene, die man in der berufsaltäglichen Situation der beiden Polizisten zunächst nicht erwarten würde. Diese tiefsinnige Öffnung gegen-

über dem Thema Tod, die an sich schon nahe am Stilbruch liegt, wird jedoch im folgenden Spannungsaufbau *ad absurdum* geführt. Matt behauptet, größere metaphysische Weisheiten über den Tod zu besitzen, gibt allerdings nur die banale Information preis, dass das Opfer einen anderen Namen hat als die übrigen Ermordeten.

Ein Arbeitsbegriff des Pathos

Wenn im vorangehenden Abschnitt vom Pathetischen gesprochen wurde, so muss dieser Begriff näher expliziert werden, greift er doch auf einen seit der antiken Rhetorik bekannten Diskurs über die affektive Wirkung von Texten zurück. In der Tradition der Antike umfasst Pathos noch weitestgehend wertneutral all diejenigen Affektstrukturen und -strategien eines Textes, die auf eine momenthafte Erregung, auf Aufwühlung und Gefühlsausbrüche seitens des Publikums abzielen (Plett 2001: 4). Nicht erst mit Schillers Begriff des Pathetisch-Erhabenen ergibt sich jedoch die Notwendigkeit der Legitimation für solche Gefühlsausbrüche, die dann in Folge auch stets negativ konnotiert sind. Bei Schiller dient das mit Leiden gleichgesetzte affektive Empfinden als Ugrund, über dessen Materialität und Körperlichkeit der Verstand sich erheben muss, um Freiheit zu erlangen: »Das Sinnenwesen muß tief und heftig leiden; Pathos muß da sein, damit das Vernunftwesen seine Unabhängigkeit kund thun und sich handelnd darstellen könne« (Schiller 2008: 423). Doch nicht nur die Freiheit des Verstandes, auch andere »höhere Ideen«, Mythen und Ideologien dürfen als Legitimation für derartige Affektivitäten herhalten:

»Der Affektausbruch eines Einzelnen ist ein Verstoß gegen die guten Sitten [...]. Nur wenn sich der Redner auf ein höheres Ziel verpflichtet, das er mit dem Publikum gemeinsam hat, scheint die Gefahr der Anarchie

Ästhetik

der Affekte, des Rückfalls in die Animalität gebannt.« (Dachselt 2003: 149)

Eine parallele, abwertende Deutung des Konzeptes reiht das Pathetische als etwas übertrieben Affekthaftes in eine Tradition von Begriffen wie Manierismus, Preziosität, Theatralität oder Schwulst. Ein solcher negativer Pathosbegriff greift auf die antike Auffassung vom Unangemessenen zurück, der auf die Passgenauigkeit zwischen Stil und Gegenstand einer Rede abzielt. Der Stil muss stets der Rede angemessen sein, darf nicht überbordend, aber auch nicht nüchtern zurückbleiben. Dahinter steckt natürlich eine konzeptionelle Trennung von Form und Inhalt, von Stil als eher fakultativem und nur in Maßen erträglichem Schmuck, der dem eigentlich wichtigen Inhalt einer Rede aufgesetzt wird (Plett 2001: 32), eine Gegenüberstellung, die selbst noch das neoformalistische Konzept vom Exzess prägt (vgl. Thompson 2008).

Beide Traditionslinien werden in Schmitts Konzeption zum Kinopathos zusammenge-

führt, die für diese Arbeit als Vorlage dienen soll (Schmitt 2009): Bereits Barthes hatte in seinem Mythosbegriff die semiotische Öffnung der Zeichen hin zu einer ›höheren Idee‹ untersucht (Barthes 2003: 92–94). Auch beim Pathos scheint immer mehr hinter der Affektstruktur zu stecken, als oberflächlich zu erkennen ist:

»Die pathetische Semiose behauptet einen (Gesamt-)Sinn hinter den offensichtlichen Bildern und Tönen einer kontingenten Welt der Einzelheiten, der nicht sofort auf den Begriff zu bringen ist, aber die Rezipientin des Films dazu auffordert, genau das zu tun.« (Schmitt 2009: 53).

Wie der Mythos bei Barthes ist Pathos also etwas, das »nicht Bedeutung, sondern ›Bedeutbarkeit‹ generiert« (Schmitt 2009: 42). Ganz im Gegensatz zum Mythos jedoch, der seine semiotische Wirksamkeit stets verbergen muss, operiert Pathos mit offensichtlichen Mitteln. Hier ist es die Evidenz der sinnlichen, affektiven Durchsetzungskraft, die mit der ideologischen Komponente in Verbindung tritt, nicht aber, wie beim Mythos, eine vermeintlich unvermittelte Referentialität (Schmitt 2009: 46).

Aus dem bisher Gesagten lässt sich leicht erkennen, wie fragil ein solches semiotisch-affektives Gebäude ist, wie instabil das Gleichgewicht zwischen Selbstreflexivität, Affekt, und Begeisterung für eine höhere Idee. Ein wenig zu viel an Stilmitteln, eine zu stereotype Pathosformel oder ein Stilbruch steigern die Künstlichkeit auf der textuellen Seite. Eine vom Zuschauer nicht geteilte ›höhere



Die ausdrucksstarke Mimik, Gestik und Körperhaltung von Bela Lugosi überträgt das Pathos auf die Ebene des Schauspiels, hier in *BRIDE OF THE MONSTER* während seiner Ansprache

Idee oder ein zu ungenauer Verweis lässt die Pathosformel ins Leere laufen. Zudem gönnt die historische Variabilität von Ideologie wie von Angemessenheit dem Pathos nur einen kurzfristigen Erfolg, wirkt die dahinterliegende Formel doch schnell veraltet, wenn sie denn überhaupt je so funktioniert hat.

Das Pathos des Sprachlichen

Ein sprachliches Pathos im ursprünglichen Sinne der Rhetorik findet sich in Woods Filmen an mehreren Stellen. Figuren wechseln ihr Stilregister und brechen in pathetische Monologe aus: etwa im abschließenden Plädoyer des Richters in *THE VIOLENT YEARS* (52:16–56:23), in der Rechtfertigung des Polizisten in *THE SINISTER URGE* (13:12–15:15) oder in der Stilistik des Erzählers in *GLEN OR GLENDA*. In *BRIDE OF THE MONSTER* konfrontiert der Ausländer Strowski seinen alten Landsmann, den verrückten Wissenschaftler Vornoff, um diesen nach Hause zurückzulocken. Vornoff jedoch weigert sich zurückzukehren und antwortet:

Vornoff: »Home? I have no home! Hunted! Despised! Living like an animal! The jungle is my home! But I will show the world that I can be its master. I will perfect my own race of people. A race of atomic supermen, which will conquer the world!«

Strowski: »Ahhh, yes, yes, of course. A truly great master race. Such as I convinced my superiors only you could create. One with which our government can rule the world without debate.«

Vornoff: »You misunderstand me, Strowski. I don't intend to return home. My plans are for myself.«

Professor: »Are you mad, Vornoff?«

Vornoff: »One is always considered mad when one discovers something that others cannot grasp.«

(*BRIDE OF THE MONSTER*, 41:11 – 42:50)

Pathetisch ist dieser Wortwechsel im Sinne einer auf Mitleid und Mitgefühl gerichteten Affektstruktur, pathetisch ist er aufgrund eines Leidens, über das Vornoff sich erhebt, und pathetisch ist er, indem er den Begriff der persönlichen Freiheit den sozialen Verpflichtungen gegenüber einem etwaigen Heimatland entgegensetzt. Doch da das Leiden, auf das Vornoff anspielt, im Film vorher nicht gezeigt, sondern nur durch diese wenigen Sätze konstatiert wird, wird es mehr Selbststilisierung denn tatsächliches Martyrium und lässt das Pathos brechen. Das Pathos bricht auch dadurch, dass das existenzielle Elend, auf das der Wissenschaftler verweist, nicht überwunden wird, sondern auf narzisstische Weise gerächt werden soll, die zudem in keinem maßvollen Zusammenhang zum Leiden selbst steht. Elliptische Sätze, Alliterationen, die Epipher des Wortes »home« oder die exklamatorische Akkumulation mit ihrer Natur- und Jagdmetaphorik machen darüber hinaus die Künstlichkeit der Sprache sichtbar, die gleichzeitig auf äußerst stereotype Hyperbeln zurückgreift. Die Verallgemeinerung im »one« des letzten Satzes rückt endgültig die Phrasenhaftigkeit der Sequenz in den Vordergrund. Das ins Leere laufende, hypertrophierte Pathos lässt die Banalität der Figur Vornoff nur stärker hervortreten und ihn umso lächerlicher erscheinen.

Ein zweites Beispiel ist der Sermon, den der außerirdische Eros im Finale von *PLAN 9 FROM OUTER SPACE* rezitiert:

Eros: »I, a fiend? I am a soldier of our planet! I, a fiend? We did not come as enemies. We came only with friendly intentions. To talk. To ask your aid.«

Colonel: »Our aid?«

Eros: »Yes. Your aid for the whole universe. But your governments of earth refuse even to accept our existence. Even though you have seen us, heard our messages, you still refuse to accept us.«

Colonel: »Why is it so important that you wanna contact the governments of our Earth?«

Eros: »Because of death! Because all you of earth are idiots.«

Jeff: »You just hold on, Buster ...«

Eros: »No, you hold on! First was your firecracker. A harmless explosive. – Then your hand grenade. They began to kill your own people, a few at a time. – Then the bomb. Then a larger bomb. Many people are killed at one time. – Then your scientists stumbled upon the atom bomb. Split the atom. – Then the hydrogen bomb where you actually explode the air itself. – Now you [can destroy whole cities of people in one big explosion. There is only one step left until you and your Earthman's stupidity] brings the total destruction of the entire universe served by our sun. The only explosion left is the solaronite.«

Colonel: »But there is no such thing.«

Eros: »Perhaps to you. But we have known it for centuries. Your scientists will stumble upon it as they have all the others. But the juvenile minds which you possess will not comprehend its strength until it's too late.«

Colonel: »You're way above our heads.«

Eros: »The solaronite is a way to explode the actual particles of sunlight.«

Colonel: »But that's impossible!«

Eros: »Even now, your scientists are working on a way to harness the sun's rays. The rays of sunlight are minute particles. Is it so far from your imagination they cannot do as I have suggested?«

Colonel: »Why, a particle of sunlight can't even be seen or measured.«

Eros: »Can you see, or measure, an atom? Yet, you can explode one. A ray of sunlight is made up of many atoms.«

Jeff: »So what if we do develop this solaronite bomb? We'd be an even stronger nation than now.«

Eros: »Stronger? You see? You see? Your stupid minds! Stupid! Stupid!«

Jeff: »That's all I'm taking from you.«

(PLAN 9 FROM OUTER SPACE, 1:04:44–1:07:15, Ergänzungen wurden aus dem Drehbuch hinzugefügt, vgl. Wood 1956)

Auch hier führen Archaismen (»fiend«), Inversionen, verschiedene Wiederholungsstrukturen wie etwa die Anaphern des »I«, »We«, »To« oder »Then« oder die Wortneubildung des »solaronites« zu einem hypertrophierten Sprachstil. Mehr noch als der Auszug aus BRIDE OF THE MONSTER ist diese Stelle jedoch nicht nur durch Übertreibung, sondern auch durch Stilbrüche gekennzeichnet: Eros wechselt innerhalb einer Sekunde von einem pathetischen (»Because of death«) zu einem beleidigenden, vulgären Stilregister (»Because all you of earth are idiots«). Hinzu kommen ungewöhnliche grammatikalische Konstruktionen (»all you of earth« oder »your scientists will stumble upon it as they have all the others«). Die Klimaxstruktur, die das zentrale Argument von Eros bildet, ist nicht nur stilistisch, sondern auch in seinen semantischen Verweisen befremdend: Statt, wie man erwarten könnte, den menschlichen Waffengebrauch in den Mittelpunkt zu stellen und die Klimax beispielsweise mit dem Bild einer Keule beginnen zu lassen, fängt die Reihe mit einem Knallfrosch an. Und völlig in sich zusammen bricht die Argumentation in dem falschen Syllogismus, mit dem die Ausführungen Eros' enden: Atome sind Teilchen und unter Abgabe von Energie teilbar; Licht lässt sich in der Quantentheorie ebenfalls als Teilchen fassen; dementsprechend lässt sich Licht ebenfalls unter Abgabe von Energie spalten. Markant ist hier weniger die pseudowissenschaftliche Argumentation, ist diese doch regulärer Bestandteil von Sciencefiction. Bemerkenswert ist vielmehr der logische Fehlschluss, der auch Zuschauern ohne naturwissenschaftliche Vorbildung auffallen kann.

Das Pathos von Eros Rede scheitert jedoch nicht nur an stilistischen und semantischen Widersprüchlichkeiten oder an einer allzu künstlichen Hypertrophierung, sondern auch an dem Verweis auf die ›höhere Idee«. Schließlich ist die Motivation der Außerirdischen völlig unklar und scheint von Satz zu Satz zwischen dem Wunsch nach Kooperation oder Unterwerfung, zwischen Pazifismus und Militarismus zu wechseln. Die Rede von Eros, die die Unmöglichkeit der Kommunikation verdeutlicht, ist somit gleich auch Beispiel für das Fehlen von Logik und Sinnhaftigkeit, welche die meisten der Filme prägt, und welche an anderer Stelle (Seite 141) behandelt werden soll.

Posen

Das Pathetische ergibt sich nicht allein auf einer sprachlichen Ebene, sondern im Falle eines semiotisch gefassten Pathosbegriffes auch auf der Ebene des Schauspiels. Die Begrifflichkeiten des Über- und Unterspielens weisen bereits darauf hin, dass das rhetorische Prinzip des Angemessenen auch in den Körper-, Kamera- und Montagecodes des Schauspiels Anwendung finden kann. Die verschiedenen Darstellungsstile der Filmgeschichte machen zudem deutlich, wie variabel

diese Grenze ist und wie sehr der Eindruck von Künstlichkeit, Stilisierung oder Naturalismus von historisch kontingenten Normen reguliert wird. Was im melodramatischen oder histrionischen Stil des frühen Kinos als akzeptable Ausdrucksgeste gilt, wird im naturalistischen Stil der neuen Sachlichkeit oder im amerikanischen *Method Acting* als künstlich abgelehnt, im Vaudevillestil dagegen gerade auf Grund seiner Künstlichkeit für selbstreflexive Lacher verwendet (vgl. Dyer 1998: 137–142).

Die Schauspielstile in Woods Filmen sind vielgestalt und wechseln je nach Genre und Darsteller, aber auch innerhalb der Figuren zwischen naturalistischen oder theatralischeren Stilen. Gerade die Horrorfilme lassen einen – durchaus genretypischen – Darstellungsstil erkennen, der durch eine deutliche Künstlichkeit und Selbstreflexivität der Körperhaltung, Gestik und Mimik geprägt ist.

Am prägnantesten ist dieser Stil sicherlich beim Schauspieler Bela Lugosi vertreten: Lugosis Körperbewegungen sind gerade nicht organisch, nicht natürlich fließend, sondern in abgehackte, oft körperlich anstrengend erscheinende Posen getrennt, die Körperdynamik durch ein stetes Wechselspiel zwischen Bewegung und Stillstand rhythmisiert. Die



Schauspiel in Woods Filmen ist zuweilen eine Attraktionsmontage aus einzelnen Posen ... wie hier in GLEN OR GLENDA



Lugosi in BRIDE OF THE MONSTER, in WHITE ZOMBIE (1932; R: Victor Halperin) ...

Mimik ist meist deutlich überbetont: Aufgerissene Augen und nach unten gezogene Mundwinkel wechseln mit zusammengekniffenen Augen und einem verschmitzten Lächeln ab. Unterstützt wird der Eindruck des Grimassenhaften durch die bewegungslose Kopfhaltung, welche die mimischen Bewegungen, ähnlich wie die des Körpers, isoliert erstarren lässt. Hinzu kommt bei Lugosi ein im Laufe seiner Rollenbiografie immer weiter standardisiertes Gestenrepertoire, in dem die Feingliedrigkeit seiner Arme und Hände sichtbar wird: der in Ellbogen und Handgelenken nach vorne abgerollte, in den Fingergelenken jedoch starr gekrümmte Arm; die ineinander verschlungenen Finger; die waagrecht ausgestreckten Arme, die den Mantel Draculas aufspannen.

Dieser fast schon konstruktivistische Schauspielstil Lugosis prägt auch das Spiel anderer Darsteller, etwa von Tor Johnson oder Maila Nurmi, wird dort jedoch noch weiter gedrosselt bis hin zu in Bewegungslosigkeit gefangenen Posen. Tor Johnson übernimmt in BRIDE OF THE MONSTER und NIGHT OF THE GHOULS die Rolle des Lobo wie auch den zum Zombie wiederauferstandenen Polizisten in PLAN 9 FROM OUTER SPACE. Beide Figuren spielt er mit einer extrem reduzierten Mimik und Gestik und lässt stattdessen die Massivität seines Körpers in

seiner Ausdruckskraft wirken. Auch Maila Nurmi, welche nur in einer Rolle in PLAN 9 FROM OUTER SPACE auftritt, auf Grund dieser Figur jedoch zur Ikone des Wood'schen Kinos wurde, wirkt zunächst einmal mit ihrer Körperlichkeit, vor allem natürlich ihrer extreme Wespentaille, sowie durch eine zur Maske erstarrten Mimik mit weit aufgerissenen Augen und verzerrten Gesichtszügen. Sowohl Johnsons als auch Nurmis Schauspiel zeigt gerade auch die intertextuelle Komponente dieser Posen auf, die hier nicht, wie bei Lugosi, auf eine Rollenbiografie verweist, sondern auf das Korpus der Filme von Ed Wood. Die Zombi Pose nämlich – die starre, hölzerne Körperhaltung, die nach vorne gestreckten, nur leicht angewinkelten Arme, die deutlich davon abgegrenzten, erstarrten Hände mit ihren abgespreizten Fingern sowie die ausdrucksleere Gesichtsmimik mit den weit aufgerissenen Augen – findet sich nicht nur im Spiel von Johnson und Nurmi, sondern bereits in der Figur der Barbara in der Traumsequenz von GLEN OR GLENDA (47:11). Es wundert daher auch nicht, dass all diese Rollen stumm sind: Lobo wie der von Nurmi gespielte Zombie haben keinen Dialog, der von Johnson dargestellte Polizist spricht nur einige, wenige Sätze, bevor er zum Wiedergänger wird, und Barbara ist zumindest in der Traumsequenz wortlos.



... und in PLAN 9 FROM OUTER SPACE



Maila Nurmi in PLAN 9 FROM OUTER SPACE

Die genannten Figuren ersetzen das Pathos der Sprache durch einen pathetischen Schauspielstil: durch übertriebene, unangemessene Pointierung, die es an jeglichen Nuancen vermissen lässt, durch die Isolierung einzelner, abgetrennter Gesten und Posen aus dem Kontinuum der Bewegung sowie durch einen offensichtlichen Verweischarakter, der die symbolische Komponente der Gebärde über die indexikalischen Funktionen stellt. Die Ausdrucksgeste wird zum pathetischen Zeichen, das auf etwas Höheres verweist. Gleichzeitig ist sie jedoch ins Leere laufenden, gebrochenes Pathos, da die Zeichen mehr Bedeutsamkeit generieren als Bedeutung, ihr Verweis undeutlich bleibt und die Hypertrophierung ihres Aus- und Eindrucks sie ins Künstliche kippen lässt.

Gar nicht so sehr als pathetische Pose im eigentlichen Sinne lassen sich einige Bilder fassen, die in ihrer visuellen Heraushebung aber trotzdem seltsam eigenständig und wenig nuanciert wirken. In ihnen rückt die Ausdrucksgeste und der kinematografische Apparat den männlichen Körper in den Blickpunkt und eröffnet so auch die Möglichkeit, ihnen ein homoerotisches Moment zuzuschreiben. Homoerotik ist kein dominantes, doch ein stetig wiederkehrendes Merkmal von Woods Filmen. In JAIL BAIT etwa wird der von Schauspieler und Bodybuilder Steve Reeves gespielte Poli-

zist ausführlich dabei gezeigt, wie er sich ein Hemd überzieht (Abb. S. 136 oben). Besonders auffällig wird diese Form der Inszenierung aber bei der Figur des Ordnungshüters Craig in BRIDE OF THE MONSTER, der seine Verlobte, die Reporterin Lawton aus den Fängen des verrückten Wissenschaftlers befreien will. Craigs Befreiungsversuch scheitert kläglich. Vielmehr wird er gefangen und mit zerrissenem Hemd in Kreuzigungspose an die Wand gekettet. Lawton wird schließlich von Lobo befreit und kann, während Lobo und Vornoff miteinander kämpfen, ihren Verlobten befreien. Craig macht sich daraufhin, unterstützt von seinen Kollegen von der Polizei, auf die Jagd nach dem flüchtenden Vornoff, die Brust frei, das Hemd immer noch in der Armbeuge hängend, und überwältigt den verrückten Wissenschaftler. Zwar stellt er so die patriarchale Ordnung wieder her und befreit sich vom zuvor etablierten Makel der Impotenz, bleibt jedoch über die gesamte Szene Schaubjekt in seiner erzähltechnisch wenig überzeugenden, dafür umso erotischeren Nacktheit (Abb. S. 136 unten).

Intertextualität der Figuren

Die Zombiepose, die durch ihren Verweis auf die anderen Filme Woods zu einem wiedererkennbaren Markenzeichen wird, zeigt



Steve Reeves zieht sich in *JAIL BAIT* etwas zu langsam sein Hemd an (oben); Tony McCoy als Polizist Craig muss am Ende von *BRIDE OF THE MONSTER* seine Männlichkeit wiederherstellen, indem er Vornoff verfolgt, vergisst dabei aber, das erotisch um ihn geschlungene Hemd fortzuwerfen (unten)

deutlich, dass die bedeutungsträchtigen gestischen und mimischen Zeichen nicht nur eine affektbeladene Konnotation eines höheren Sinn beinhalten, sondern auch zu einem intertextuellen Spiel werden können. Die durch einen lebhaften ungarischen Akzent geprägte, markante Stimme Lugosis wie

sein langgliedriger, starrer Körper verbinden sich mitsamt dem standardisierten, theatralischen Gestenrepertoire zu einer einzigen, textübergreifenden Figur, die sich auf die gesamte Rollenbiografie Lugosis erstreckt und stets zur Rolle des Grafen in *DRACULA* (1931; R: Tod Browning) zurückführt. So schreibt auch die Filmkritikerin Carroll Borland: »To me Dracula is Bela Lugosi, and Lugosi is Dracula. There is no separation of the two« (Borland 1980: 9).

Mehr noch als die Starfigur Lugosis, die sich in erster Linie mittels seines Schauspiels in über 100 Filmen konstruiert, ist Vampira eine durch und durch intertextuelle, gar intermediale Figur. Maila Nurmi erlangte in der Fernsehseason 1954/55 Berühmtheit als Ansagerin für Horrorfilme und wurde 1954 gar für einen Emmy als »Most Outstanding Female Personality« nominiert (vgl. etwa Northside 2008). Die von Nurmi erschaffene Schaugestalt Vampira baute auf einem medialen Stereotyp des weiblichen Bösewichtes

auf, das den bereits vorhandenen Typus des Vamps übersteigert. Dessen kurvenreiche Stilistik findet sich vor allem in Comic und Grafik, etwa in der Drachenslady aus der Comicserie *Terry and the Pirates* (Milton Caniff, 1934–1946, George Wunder, 1946–1973) oder in John Willies

Illustrationen des Fetischmagazins *Bizarre* (1946–1959), aber auch in der bösen Königin aus SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS (1937; R: David Hand). Vor allem findet Vampira jedoch ihren Vorläufer in der Figur der Morticia aus den Comicstrips zur *Addams Family*, die der Zeichner Charles Addams ab 1938 unregelmäßig veröffentlichte (Topliss 2005: 149).

Nicht nur bündelt Vampira eine ganze medienübergreifende Tradition von weiblichen Typen. Sie bietet auch den Ausgangspunkt für eine Reihe von Nachahmerinnen. Der enorme, wenngleich kurzfristige Erfolg der Kunstgestalt in der Saison 1954/55 und die Wiederaufführungen von Horrorfilmen im Fernsehen institutionalisierten einen Typus von Horrormoderatorin, der sich an der Figur Maila Nurmis orientierte. Verfestigt noch einmal in der Verfilmung der *Addams Family* als Fernsehserie (USA 1964–1966), bleibt dieser Typus bis in die Gegenwart lebendig.

Im Intro zu ihren Fernsehsendungen schreitet Vampira durch das von Trockeneis vernebelte Studio auf die Kamera zu, bis ihr Gesicht den Kader füllt, und kreischt laut. Dann kiekst sie mit hoher Kopfstimme, fährt sich verführerisch durch das Haar und sagt mit ihrer normalen, tiefen Stimme: »Screaming relaxes me so!« In der Anmoderation des Horrorfilms ihrer entsprechenden Sendung sitzt sie schließlich auf einem viktorianischen Sofa, umgeben von einem Schädel, Kerzenhaltern, stilisierten Spinnweben und giftig dampfenden Pokalen und erklärt den Zuschauern mit Augenzwinkern Dinge wie die Zusammensetzung ihres Vampira-Cocktails (*The Vampira Show*, USA 1954). Die Figur ist somit nicht nur hochgradig intertextuell, sondern auch auf fast postmoderne Weise selbstreflexiv und ironisch. Dass Maila Nurmi alias Vampira in PLAN 9 FROM OUTER SPACE die Rolle eines der Zombies über-

nimmt, ist daher eher ein selbstbewusster Cameo-Auftritt denn normales Schauspiel. Nurmi spielt in PLAN 9 Vampira, die wiederum einen Zombie spielt.

Die Figuren, die von Lugosi, Johnson, Nurmi oder auch Criswell gespielt werden, sind hochgradig stilisiert und vereinfacht und verweisen auf einen ganzen intertextuellen Komplex an Typen. Dennoch lassen sie sich mit herkömmlichen Begriffen der Typage kaum fassen. So übersteuert und hypertrophiert ist die Art ihrer Stilisierung, dass jede Form von Pathos bricht und die Figuren lächerlich werden. So selbstbewusst ist das Spiel mit medialen Stereotypen, dass die Mechanismen der Typage sofort offengelegt werden. Und so eigentümlich wirken die Figuren in ihrer Kombinatorik und Bricolage von Stereotypen, dass sie das Gebiet des Klischeehaften auf der gegenüberliegenden Seite verlassen und zu idiosynkratischen Zeichen werden. Die damit beschriebenen Figuren sind also, um es mit einem anderen Wort zu fassen, Karikaturen des medialen Stereotyps, auf das sie verweisen.

Ansteckende Künstlichkeit

Die bislang besprochenen Figuren und Darsteller sollten nicht den Eindruck erwecken, dass damit bereits das gesamte Spektrum des Schauspiels in Woods Filmen abgedeckt sei. Dem oben beschriebenen hyperexpressiven Stil ist vielmehr ein naturalistischer entgegengesetzt, der diesem als Kontrastfolie dienen kann.

Lyle Talbot steht für diesen eher unter-spielten, naturalistischen Zugang zum Schauspiel. Ein solcher Stil versucht, die Künstlichkeit des Performativen durch Nachahmung von alltäglichen Ausdrucksgesten und ins Gesicht geschriebenen Emotionen zu verbergen (Maltby 2003). Er baut auf diese Weise auf einer Common-Sense-Ideologie

Ästhetik

und einer Rhetorik des Realismus und des Authentischen auf.

Talbots Rollenbiografie ist vielfältig, Anfang der 1950er jedoch größtenteils auf Autoritätspersonen wie Sheriffs oder Polizisten fixiert. Gegenüber den mannigfal-



Lyle Talbots Schauspiel als General in *PLAN 9 FROM OUTER SPACE*, wie in seinen anderen Rollen, ist geprägt durch einen naturalistischen, unspielten Stil, der den Figurentypen, die er spielt, entspricht und bei den Filmen von Wood als Gegenpol zum theatralischen Stil der übrigen Figuren dient

tigen Rollen ist der soziokulturelle Typus, den er in diesen Rollen verkörpert, meist der des »Good Joe« (Dyer 1998: 48).

»[The Good Joe type is] friendly and easy going; he fits in and likes people; he never sets himself above others but goes along with the majority; he is a good sport – but, also a he-man who won't let anyone push him around where basic rights are concerned. [He is characterised by a] dislike of bullies, snobs, authoritarians, and stuffed shirts; sympathy for the underdog; and liking for the good Joe or regular fellow who, for all his rough-and-ready air wouldn't try to dominate anybody, not even his wife.« (Klapp 1962: 108)

Talbots unterspielter, naturalistischer Zugang zum Schauspiel ist eng mit diesem

Typus des gutmütigen, aber selbstbewussten Durchschnittsamerikaners (und seiner nationalistischen Authentizitätskonstruktion) verknüpft. Er lässt sich jedoch selbst in solchen Rollen zu beobachten, die eigentlich einen anderen Schauspielstil erwarten ließen, wie etwa die des Bösewichts Luthor in *Atom Man vs. Superman* (USA 1950). In Woods Filmen spielt Talbot zum einen narrative Leerstellen, die als Projektionsfläche für die Rezipientin dienen. Es sind Männer ohne Eigenschaften, deren einzige Aufgabe es ist, die Unwissenheit des Publikums zu spiegeln. Gemeinsam mit diesen lernt der Zuschauer etwas über Cross-Dressing, wie in *GLEN OR GLENDA*, oder beobachtet, wie der Fall sich ohne Zutun dieser Figur von selbst löst, wie in *JAIL BAIT*. Gleichzeitig sind Talbots Rollen auch bei Wood stets Autoritätspersonen, die den positiv konnotierten Ruhepol gegenüber dem exaltierten Schauspiel der anderen Charaktere bilden: In *GLEN OR GLENDA* wie in *JAIL BAIT* spielt er einen Polizisten, in *PLAN 9 FROM OUTER SPACE* einen General im Pentagon.

Eine Beispiel aus *PLAN 9* mag den minimalistischen, aber naturalistischen Stil seines Schauspiels verdeutlichen. In der Sequenz (40:53–46:38) wird Colonel Tom Edwards (Tom Keene), einer der positiven Protagonisten, zu seinem Vorgesetzten (Lyle Talbot) berufen. Talbot sitzt leicht schräg vor seinem Schreibtisch, bewegt nur kurz den Kopf zur Seite um seine Vorbehalte zu markieren oder die Arme, um sich eine Zigarette anzuzünden, bleibt jedoch ansonsten still. Die Mimik ist reduziert und dort, wo sie vorkommt, naturalistisch, wenn er etwa skeptisch Augenbrauen hochzieht. Die diagonale Haltung des Körpers, die bei Talbot stets ein Schmunzeln andeutenden, leicht angezogenen Mundwinkel und die Lebendigkeit der Augen lassen die geringe Bewegung nicht in Starrheit ausarten. Der General ist hier der ruhende, autoritäre, aber

letztendlich gutmütige Pol, demgegenüber der herbeizitierte Colonel nervös auf seinem Hosenboden hin und herrscht.

Die Gegenüberstellung von naturalistischen und hyperexpressionistischen, pathetischen Schauspielstilen sollte nicht zu der Schlussfolgerung verleiten, dass die Abgrenzung beider Felder stabil ist. Das Gegenteil ist vielmehr der Fall, sind naturalistische Figuren in Woods Filmen doch stets von Künstlichkeit und Pathos bedroht. Die Ausführungen zum sprachlichen Pathos (s. o.) haben Beispiele aufgeführt, bei denen ansonsten natürlich gespielte Figuren, wie etwa der Polizist in *THE SINISTER URGE* oder der Vater in *JAIL BAIT* in inbrünstige Dialoge ausbrechen. Die ebenfalls bereits erwähnten Elemente des schlechten Schauspiels zeigen zudem, dass auch solche Figuren durch Fehler, Stilbrüche und Inkonsistenzen gestört sein können.

Naturalistische, »realistische« Figuren gehen im Mainstreamkino häufig einen Mittelweg zwischen Typisierung und Individualisierung, entsprechen also in weiten Teilen »vertrauten Typen, die in einem begrenzten Rahmen differenziert, modifiziert und individualisiert werden« (Eder 2008: 403). Dabei sollten die Figuren dieses Mainstreams weitestgehend kohärent sein, indem ihre Eigenschaften eng miteinander verknüpft werden und aufeinander verweisen. Sie sollten aber auch konsistent sein, indem Widersprüche zwischen verschiedenen Eigenschaften vermieden oder zumindest fruchtbar gemacht werden für Erzählung oder Psychologisierung der Figur (Eder 2008: 391).

Dieses »organische« Modell der halb typisierten, halb individualisierten Figurenkonzeption bricht bei Woods Filmen. Die medialen Typen, auf denen die Figuren aufbauen, bleiben deutlich sichtbar und werden nur durch nicht weiter motivierte, in ihrer Eigenartigkeit allerdings auffallende Tics oder Idiosynkrasien gekennzeichnet. So wird der stereotype ältere Polizist Robbins in *BRIDE OF*

THE MONSTER seinem Namen entsprechend in seinem Büro als Vogelliebhaber gezeigt, ohne dass darüber hinaus darauf eingegangen wird. In *PLAN 9 FROM OUTER SPACE* trägt der Anführer der Außerirdischen ein Kostüm mit dem pseudomittelalterlichen Emblem einer Hellebarde, das einem Karnevalskostüm angemessen scheint. Und die toughe Reporterin Janet Lawton hat, wie so viele Charaktere in den hier behandelten Filmen, ein außergewöhnliches Faible für Angora. Die Begeisterung für den Wollstoff wird nicht weiter in die Handlung eingebunden oder gar psychologisch begründet, ist in seiner emphatischen Eigenständigkeit aber rückblickend zur Signatur von Woods Werk geworden. Die stereotype Konzeption der Figuren und die Individualisierung mit Hilfe von abweichenden, jedoch völlig separierten Eigenschaften entwirft kein kohärentes Bild und lässt die aufgepfropften Attribute als Spleens erscheinen. Die Widersprüche lassen zudem auch keinerlei psychologische Tiefe anklingen; die Figuren bleiben flach und schablonenhaft; selbst an den Rissen, die sich durch die Klischeehaftigkeit ziehen, sind tiefschürfenden semantische Ebenen nicht auszumachen.

Es ist daher von Bedeutung, dass die Figurenkonstellation auf Seite der Protagonisten sich häufig nicht auf einen Helden konzentriert, sondern auf mehrere Rollen verteilt. In *JAIL BAIT* etwa befinden sich sowohl die beiden Polizeibeamten wie auch Vater und Tochter im Wettstreit mit dem Bösewicht Vic um die Kontrolle über Don. In *BRIDE OF THE MONSTER* machen sich die Reporterin Lawson und die Polizisten Robbins und Craig auf der Suche nach dem bösen Vornoff. In *PLAN 9 FROM OUTER SPACE* sind es mit dem Piloten, dem Kommissar und dem Colonel sogar drei Figuren, die weitestgehend individualisiert und ohne psychologische Tiefe als Vertreter ihres Standes auf der Seite des Guten stehen. Jeff ist der heterosexuelle,

kleinbürgerliche, stürmische und muskulöse junge Mann, der seine Frau – wie jeder anständige Amerikaner – vor Außerirdischen zu beschützen hat. Harper bleibt als Polizist völlig ohne differenziertere Zeichnung und erfüllt nur seine soziale Funktion als lokale Respektsperson. Edwards schließlich steht als Armeeingehöriger und Vertreter der bundesweiten, regierungsnahen Autorität zwar für die brutale Reaktion der Menschheit auf die Kommunikationsversuche der Aliens, wird im Film allerdings meist als passiver Beobachter gezeigt: In seiner ersten Sequenz (20:15–21:35) mustert er mit einem Fernglas das Schlachtfeld. In einer zweiten wird er vor seinen Vorgesetzten zitiert, um von ihm Befehle zu erhalten (40:46–46:39). Und in der Konfrontation mit Eros im Finale ist Edwards der Einzige, der dem Außerirdischen geduldig zuhört, ohne daraus jedoch weitere Konsequenzen zu ziehen (1:00:51–1:10:09). Alle drei bilden zusammen daher eher eine auf nationale, patriarchale Kollektivität gerichtete »Gruppenfigur« (Tröhler 2007: 49) des kleinbürgerlichen, autoritätstreuen Amerika, das sich gemeinsam gegen die Bedrohung der Aliens stellt.

Mit Ausnahme von PLAN 9 sind in den meisten Filmen Woods allerdings Figurenkonstellationen vorzufinden, die angesichts der Polyfokalisierung, mit der die Erzählungen von einer zur nächsten Figur springen, zum Figurenensemble tendieren (vgl. Tröhler 2007: 209). Zusammengehalten werden diese lockeren Konstellationen oft nur dadurch, dass sie mehr oder weniger unabhängig voneinander auf ein übereinstimmendes Zielobjekt oder einen gemeinsamen Antagonisten ausgerichtet sind. Im Mittelpunkt steht daher auch nicht so sehr das Beziehungsgeflecht der einzelnen Figuren eines etwaigen Ensembles. Vielmehr wird der Bösewicht zur eigentlichen Hauptfigur des Films.

Der sich aus dieser Figurenkonstellation ergebende notwendige Bezug zum exal-

tierten Bösen ist nicht nur strukturell stets präsent. Bei mehreren Rollen lässt sich gar ein völliger Wechsel des Schauspielstils vom naturalistischen zum hyperexpressionistischen feststellen, sobald sie den narrativen Raum wechseln. Die Reporterin Janet Lawton wie ihr Verlobter und Polizist Dick Craig geraten in BRIDE OF THE MONSTER in die Fänge des verrückten Wissenschaftlers und werden dabei zu passiven und pathetischen Opfern (s. o.). Dasselbe gilt für Paula, die Ehefrau des Piloten in PLAN 9 FROM OUTER SPACE, die zu Beginn noch selbstbewusst die unheimliche Atmosphäre des nahen Friedhofs beiseiteschiebt, zum Ende des Films aber ohnmächtig getragen wird. Signifikant ist natürlich, dass alle drei Figuren durch den Wechsel des semantischen Raums auch körperlich bedroht werden. Gerade diese leibliche Gefahr knüpft die Wendung im Schauspielstil der beiden Frauen wie des Mannes zunächst einmal an Weiblichkeitskonstruktionen des Hysterischen. Die offensichtliche Plötzlichkeit, mit der diese Figuren nicht nur körperlich, sondern auch stilistisch bedroht und überwältigt werden, die Camp-Faszination, welche die exaltierte Andersartigkeit der verrückten Wissenschaftler, Monster, Zombies und Außerirdischen hervorruft, lassen jedoch das künstliche Pathos dieser Hysterie hervorspringen und damit ihre Artifizialität und Kontingenz. Wie sehr diese Form der hysterischen Performanz dann nur noch ein Kostüm ist, das man sich nach Gelegenheit an- und auszieht, zeigt die Figur des Cross-Dressers Glen/Glenda.

Pathos ist, so lässt sich zusammenfassen, in Woods Filmen allgegenwärtig. Pathetisch sind die exaltierten Bösewichte, verrückten Wissenschaftler und seltsamen Aliens; von Kontamination durch Pathos bedroht sind aber selbst die naturalistischen Vertreter des Guten. Pathetisch ist die Sprache, doch auch das Schauspiel. Das

pathetische Zeichen verweist auf etwas Höheres, scheitert jedoch an dieser Referenz und läuft ins Leere. Durch Hypertrophierung und Stilbruch wird es selbstreflexiv und macht auf seine eigene Künstlichkeit aufmerksam. Bisweilen werden die Pathosformeln gar zu einem intertextuellen Spiel der Signifikanten, die bereits in den 1950er Jahren auf die späteren Strategien der Postmoderne verweisen.

Sinnlosigkeit und Sinnhaftigkeit

Die Patzer der *Continuity* und die faktischen Fehler, die oben unter Kategorie der *Goofs* erwähnt wurden, deuten auf einer lokalen Ebene bereits die Frage nach der Sinnhaftigkeit oder Sinnlosigkeit der Filmhandlung an. Spätestens seit Aristoteles wird von einer Erzählung gefordert, dass sie einzelne Handlungen zu einer abgegrenzten und in sich stimmigen Geschichte verknüpft (Poetik 8, 1451a [30], vgl. Aristoteles 2005: 29). Die Kriterien dieser Verknüpfung sind gerade im Lichte einer kognitiv inspirierten Filmtheorie genauer herausgearbeitet und unter dem Begriff der narrativen Motivation zusammengefasst worden (Bordwell 1985b: 13,19). Die so entstehende Einheitlichkeit der Handlung, in der alles seinen Platz hat, alles motiviert ist, kann ein Film auf verschiedenen Ebenen unterlaufen. Vier dieser Ebenen sollen im Folgenden kurz vorgestellt werden.

Die Konsistenz, d. h. die Widerspruchsfreiheit der erzählten Welt, wird zum einen dadurch gefährdet, dass die vom Film vermittelten Informationen sich gegenseitig logisch ausschließen. Dabei ist zu beachten, dass solche Informationen nicht einfach nur miteinander verglichen werden, um ihre Stimmigkeit zu prüfen, sondern dass dies stets mithilfe eines vom Film implizit oder

explizit kommunizierten Bezugssystems an diegetischen Regeln vollzogen wird. So ist das Geräusch einer Explosion im Weltraum zwar in der Realität nicht möglich (ohne Atmosphäre gibt es keine Schallausbreitung), daher eigentlich kontrafaktisch, innerhalb der Genreregeln der Sciencefiction jedoch völlig üblich.

Inkonsistenzen sind aber nicht nur im Mikroskopischen zu beobachten, wie etwa bei den bereits behandelten *Goofs*, die sich dann als Spuren eines Produktionsprozesses interpretieren lassen. Sie treten auch im globalen Maßstab des Filmtextes auf, wo sie die basalen Motivationen der Figuren, die Thematik des Films oder die Zeitstruktur und Zielrichtung der Erzählung verwirren können. Eine zweite Ebene, auf der die Einheit der Handlung unterlaufen werden kann, ist daher die Frage, in welchem Ausmaß einzelne Handlungsteile durch verschiedene Formen der Motiviertheit untereinander verbunden werden oder inwieweit sie nur episodisch nebeneinanderstehen. Sind die Elemente der Erzählung aufeinander bezogen? Sind sie kausal oder durch die psychologische Charakterisierung der Figuren miteinander verknüpft? Passiert etwas, weil es sich aus der Handlung so ergibt, weil es dem Film um einen stilistischen Effekt geht oder weil es das Genre so vorschreibt?

Weitere Fragen bezüglich der Handlungs- und Ereignisstruktur ergeben sich durch den Zeitbezug: Welche Reihenfolge wohnt den Handlungselementen inne? Und wie steuern sie zielgerichtet auf das Ende der Erzählung hin? In welcher zeitlichen Struktur vergibt der Film seine Informationen und steuert die kognitive wie emotionale Einbindung der Zuschauer? Und ergibt sich daraus gar eine musikalische, rhythmische Qualität?

Eine vierte Ebene schließlich modifiziert die Frage nach der Motiviertheit der einzelnen Handlungselemente und verbindet sie

mit einem Konzept narrativer Wahrscheinlichkeit. Inwiefern ist das entsprechende Element zu erwarten gewesen? Inwieweit wird es vom Publikum als unwahrscheinlich und damit als illusionsbrechend wahrgenommen? Gefragt ist hier allerdings *nicht* eine an der Realität messbare Stochastik; vielmehr ist es ein auf dem Alltagsverständnis der Zuschauer beruhendes ›Gefühl‹ für Wahrscheinlichkeit, mit anderen Worten Plausibilität, die als Kriterium erhalten muss.



Poster zu PLAN 9 FROM OUTER SPACE

PLAN 9 als ein sinnloser Film

PLAN 9 FROM OUTER SPACE ist ein geeignetes Beispiel dafür, wie inkonsistent, unlogisch und sinnfrei die Handlung bei Wood werden kann. In diesem Film wollen Außenirdische die Menschheit davor warnen, ihre technische und militärische Aufrüstung fortzusetzen, weil sie damit den Fortbestand des Universums gefährden würden. Nachdem die Menschen auf die Kommunikationsversuche der Aliens nur mit Waffengewalt reagieren, versuchen diese, die Erde zu überwältigen, indem sie die Toten auferstehen lassen. Die Menschen, vertreten durch einen Piloten, einen Polizisten und einen Angehörigen der Armee, konfrontieren die Außerirdischen jedoch und treiben sie zurück.

Die Handlung entspricht dem von Carroll für Horrorfilme entworfenen Schema des vierstufigen *Complex Discovery Plot* (Carroll 1990: 99–103): In einer ersten Stufe, dem *Onset*, wird das Monster für das Publikum etabliert. In einer zweiten, dem *Discovery*, entdeckt auch eine Gruppe von Protagonisten das Monster, müssen diese Entdeckung jedoch in einem dritten Schritt, der *Confirmation*, vor einer anderen, skeptischen Gruppe erfolgreich verteidigen, bis sie sich im vierten Schritt, der *Confrontation*, dem Monster entgegen stellen können.

PLAN 9 übernimmt diese Grundstruktur, verkompliziert sie allerdings dadurch, dass es zunächst einmal zwei Monstrositäten gibt, die es zu entdecken und zu konfrontieren gilt – die Zombies wie die Außerirdischen – und die zusätzlich noch in eine kausale Relation gebracht werden müssen. Schon zu Beginn der Geschichte entdeckt der Pilot Jeff die UFOs, und auch das Militär reagiert bereits auf die Ankunft der extraterrestrischen Eindringlinge. Die Handlung setzt auf dieser Ebene also mit der *Discovery* ein. Die Entdeckung der Untoten durch die Protagonisten wird dagegen deutlich verzögert. Erst im Finale begegnet das Trio aus Polizist, Oberst und Pilot einem Zombie, während das Publikum hier schon wesentlich früher Bescheid weiß.

Bereits bei der Klärung, welche Informationen welchen Figurengruppen zur Verfügung stehen, bleibt der Film allerdings undeutlich: Jeff beobachtet zu Beginn der Handlung das UFO (4:34), in einer Montagesequenz (17:04–20:15) wird gleichermaßen die mediale Massenhysterie gezeigt wie die Raketen, mit denen die Armee auf die fliegenden Untertassen schießt. In einer späteren Sequenz jedoch (40:46–46:39), in welcher der Oberst vor seinen Vorgesetzten zitiert wird, tut die Erzählung, als wären die UFOs während dieser Ereignisse geheim gehalten worden. Die ohnehin schon unklare Informationsverteilung unter den Figuren wird hier noch überlagert durch einen nur leise angedeuteten Topos der Verschwörung, dass regierungsnahen Organisationen stets mehr im Bilde sein, als sie zugeben, dass gleichzeitig aber die ehrlichen, kleinen Leute, welche die Protagonisten der Geschichte stellen, ihre neue Erkenntnis gegenüber diesen Institutionen verteidigen müssen. Welche Figur über welche Gruppe wie viel weiß und wie viel sie letztendlich zugibt zu wissen, wird im Film nur unvollständig geklärt. Die Strategien der Informationsvermittlung lassen

die Zuschauerinnen größtenteils im Dunkeln über den Kenntnisstand der jeweiligen Figurengruppe.

Umso unbeholfener wirkt es dann auch, wenn ein großer Teil dieser Informationen über die erklärende Rede einer Figur geliefert wird. Nach der Montagesequenz, welche die waffenstrotzende Reaktion der Armee und die Massenpanik angesichts der UFO-Besuche zeigt, erklärt Colonel Edwards einem anderen Soldaten die Gründe für diese kriegerische Erwidern, während er mit dem Feldstecher ins Leere schaut (18:55). PLAN 9 begeht damit genau den »Fehler«, vor dem, in Anlehnung an Aristoteles' Konzeption der mimetischen Künste, auch folgendes Lehrbuch für die Techniken des Drehbuchschreibens warnt:

»Der Dialog ist erklärend, wenn sich die Figuren ostentativ seiner bedienen, um dem Publikum Informationen zukommen zu lassen, anstatt natürlich miteinander zu sprechen. Ein solcher Dialog entsteht nicht »aus der Situation heraus«, ist weder lebendig noch glaubwürdig, sondern trägt der Bequemlichkeit des Autors Rechnung.« (Chion 2001: 239)

Kausalität und Plausibilität

Allein die gedoppelte Dramaturgie der Informationsvergabe, welche die Zuschauerinnen über die Außerirdischen wie über die Zombies informieren muss, stellt PLAN 9 vor Herausforderungen, die der Film nicht immer meistert. Spätestens bei der kausalen Verknüpfung von Aliens und Untoten jedoch scheitert er und lässt jede Sinnhaftigkeit fallen.

Bereits die Exposition der Erzählung (vgl. Tab. S. 144) vertauscht jegliche kausale Reihenfolge. Rekonstruiert man die vom Film postulierte Logik der Handlungselemente, so stehen am Anfang die erfolglosen Kom-

Handlungsabfolge der Exposition von PLAN 9 FROM OUTER SPACE

Nr.	TC	Dauer	
1	2:29	1:19	Ein Mann (Bela Lugosi), der spätere <i>Ghoul Man</i> , steht am Grabe seiner kürzlich verstorbenen Frau.
2	3:58	2:38	Pilot Jeff Trent (Gregory Walcott) und sein Copilot sitzen im Cockpit ihres Flugzeugs und beobachten ein UFO; das UFO fliegt weiter zum Friedhof, wo die Totengräber der vorangegangenen Beerdigung fliehen und <i>Vampire Girl</i> (Vampira) als Zombie erscheint.
3	6:36	1:23	Der spätere <i>Ghoul Man</i> verlässt trauernd sein Haus und wird von einem Auto überfahren.
4	7:59	0:43	Die Beerdigung des <i>Ghoul Man</i> wird von <i>Vampire Girl</i> aus dem Hintergrund beobachtet; die Leichen der Totengräber werden entdeckt.
5	8:42	2:32	Die Polizei unter Inspector Clay (Tor Johnson) beginnt auf dem Friedhof ihre Untersuchung zum Tod der Totengräber.
6	11:14	2:07	Jeff erzählt seiner Frau von seiner UFO-Sichtung.
5b	13:21	3:07	Ein UFO landet auf dem Friedhof; <i>Ghoul Man</i> entsteigt als Zombie der Krypta; gemeinsam mit <i>Vampire Girl</i> tötet er Inspector Clay.
7	16:28	0:36	Die Beerdigung von Inspector Clay wird von <i>Vampire Girl</i> aus dem Hintergrund beobachtet.
8	17:04	3:11	Montagesequenz von fliegenden UFOs, der medialen Berichterstattung und der gewaltsamen Reaktion der Armee.
9	20:15	1:20	Colonel Edwards erklärt einem Soldaten, warum der Einsatz von Gewalt notwendig wurde, nachdem die ersten Kontaktversuche scheiterten.
10	21:35	3:16	Die UFOs kehren zu ihrem Mutterschiff zurück; die beiden Außerirdischen Eros und Tanna erstatten Bericht und schlagen Plan 9 vor, bei dem zur Unterwerfung der Erde die Toten auf-erweckt werden sollen.

munikationsversuche beider Seiten, worauf die Menschen mit Gewalt reagieren, was wiederum die Außerirdischen mit ihrem Plan 9, d. h. der Auferweckung von Leichen beantworten. Ausgangslage (verfehlte Verständigung) und Eskalation (wechselseitig ausartende Aggression) sind in der Exposition allerdings umgekehrt: Zunächst werden die Zombies zum Leben erweckt, dann wird die Waffengewalt der Menschen präsentiert, und *erst dann* entsteht der Plan, die Toten

aufstehen zu lassen. Das Publikum wird zwar zum Ende der Exposition nach über 20 Minuten darüber aufgeklärt, wie die bisher gezeigten Ereignisse zu deuten seien. Doch dürfte die Verwirrung an dem Punkt bereits so groß sein, dass die Zuschauer sich auf andere Rezeptionsmodi verlagert haben.

Neben der gestörten Kausalität kennzeichnet die Exposition an einer Stelle auch ein hervorstechender Mangel an Plausibilität. Gemeint ist der urplötzliche tödliche Unfall

der von Lugosi gespielten Figur, der für die Handlung jedoch äußerst gelegen kommt (6:35–7:51). Nach dem Tod seiner Ehefrau wird Lugosi im Vorgarten eines Bungalows gezeigt, wie er bedrückt Haus und Blumen betrachtet. Er geht links ab, der Film verharrt im *Freeze Frame*, die Tonspur spielt das Geräusch kreischender Bremsen. Der Trauernde ist, durch Zufall selbstverständlich, ebenfalls umgekommen, um gemeinsam mit seiner verstorbenen Gattin als Zombie aufzuerstehen. Der plötzliche Tod einer zunächst als wichtig und sympathisch etablierten Figur – im Übrigen ein häufigeres Motiv in Woods Filmen wie Drehbüchern (Craig 2009: 31) – wird hier zum *deus ex machina*, zum unwahrscheinlichen, vor allem aber unplausiblen Kniff, die Handlung vorwärtszubringen.

Dabei ist selbst die strengste normative Dramaturgie aristotelischer Prägung nicht in der Lage, das Zufällige pauschal aus der Handlung ausschließen und zu fordern, dass alles kausal aufeinander zu beziehen sei. Gerade als Element der Verwicklung in der ersten Hälfte der Erzählung kann der Zufall punktuell und in Maßen als Auslöser für Handlungsstränge dienen (Chion 2001). In gewissen Genres ist er sogar elementar – man denke nur einmal an die ungeplante Begegnung der Liebenden in der romantischen Komödie. Und bisweilen wird er selbst zur dramaturgischen Notwendigkeit: Wenn die Nachricht von Julias Tod eher zu Romeo gelangt als die Botschaft des Paters Lorenzo, so verkörpert die Kontingenz hier das Schicksal und manifestiert den existentialistischen Verlust von Freiheit und Kontrolle über den Lauf der Dinge (Freytag 2003: 244f).

Auf Unmut des Publikums treffen Zufälle vor allem im *Dénouement*: solche Fügungen, beispielsweise, die Entwicklungslinien der Erzählung auflösen, ohne dass diese Lösung narrativ vorbereitet worden wäre, Glücksumstände, die den Helden (und

den Drehbuchautor) aus der Affäre ziehen (Chion 2001). Doch auch wenn der Tod des *Ghoul Man* am Anfang des von PLAN 9 keinen Handlungsstrang auflöst, sondern erst beginnt, wirkt der Tod dieser Figur in seiner radikalen Plötzlichkeit und in seinem Mangel an ursächlicher Verknüpfung als billiger Taschenspielertrick. Dieser Effekt von *deus ex machina* oder vielleicht besser *diabolus ex machina* schon zu Beginn des Films stört das Plausibilitätsgefüge der Erzählung grundlegend und sprengt das kausale Netzwerk der einzelnen Handlungseinheiten.

Die Handlungsmotivation der Figuren

Die Exposition des Films ist darüber hinaus durch eine eher zyklische denn nach vorne gerichtete Struktur gekennzeichnet. Drei Begräbnisse werden präsentiert, denen schließlich drei verschiedene Zombies erwachsen; gleichzeitig werden die drei Figuren vorgestellt, die sich auf Seite der Menschen gegen die Untoten wie die Aliens stellen: der Pilot Jeff, der Polizist Harper und der Oberst Edwards. Gerade bei den Zombies findet keinerlei Entwicklung statt, die auf eine Verwicklung der Ausgangslage deutet. Die Exposition erlangt dadurch ein rhythmisches Element, welches das Augenmerk auf den Attraktionswert des Geschehens lenkt, anstatt auf das Vorwärtkommen der Handlung.

Eine Verbindung der einzelnen Handlungselemente durch eine figurengebundene, psychologische Motivation bleibt genauso schwierig wie eine kausal fundierte Verknüpfung. Die drei Protagonisten besitzen, wie oben erwähnt, kaum Tiefe, sie sind Typen, ja mehr noch, reine Vertreter ihrer sozialen Gruppe oder ihres Berufsstandes. Differenziertere Beweggründe, die über das *erst* schießen, dann fragen hinausgehen, weisen sie nicht auf.

Ist das Verhalten der menschlichen Figuren zwar plump, jedoch in sich konsequent, so stimmen Handlungslogik und psychologische Motivation der Außerirdischen überhaupt nicht mehr. Warum senden die Aliens ihre Funksprüche in einer für die Menschen nicht verständlichen Sprache (weswegen ja die Kommunikationsversuche in Gewalt enden), wenn sie doch, wie in der letzten Sequenz, eine Übersetzungsmaschine fürs Englische besitzen? Warum opfern sie direkt vor dem Finale einen ihrer Zombies, um Zeit zu gewinnen, wenn sie damit nur die Menschen auf die Wiedergänger aufmerksam machen und auf ihre Fährte locken? Und was, das fragt sich der Zuschauer von Beginn bis Schluss des Films, wollen diese Außerirdischen jetzt eigentlich? Die Erde erobern? Mit den Erdbewohnern sprechen? Selbst Eros Rede, die oben bereits analysiert wurde, zeigt diese doppelte, schizophrene Motivationsstruktur auf.

Interessanterweise stehen zwischen den Menschen und ihrer einfältigen, stereotypen Motivation und den Aliens mit ihren inkonsequenten, unsinnigen Beweggründen eine weitere Gruppe von Figuren, die man angesichts ihres Schauwertes als die tatsächlichen Hauptfiguren ansehen kann: die Zombies. Frei von aller Motivation, frei von jeglicher psychologischen Tiefe *ek-sistieren* sie einfach in ihrer überstilisierten Stummheit. Sie sind daher auch weniger Werkzeuge der extraterrestrischen Eindringlinge innerhalb einer kausal strukturierten, zielgerichteten Verschwörung. Vielmehr sind sie die eigentliche Attraktion.

PLAN 9 ist, so ließe sich zusammenfassen, ein Film, der die Unmöglichkeit von Verständigung nicht nur in der Handlung thematisiert, indem die Außerirdischen und Menschen stets an gemeinsamer Kommunikation scheitern. Es ist auch ein Film, der diese Unmöglichkeit von Sinnproduktion *an sich selbst* exerziert. PLAN 9 zeigt

die Grenzen von Handlungslogik, Kausalität und Plausibilität auf und entwirft eine künstliche Welt, in der nichts vorhersehbar ist und alles passieren kann.

Kaleidoskop-Räume

Die bisherigen Irritationen fanden sich dort, wo das Produktionsdispositiv seine Unsichtbarkeit verlor, wo die Metrik vom Angemessenen ins Künstliche, Übertriebene kippte und wo die klassischen Regeln der Sinnhaftigkeit und Plausibilität nicht mehr eingehalten wurden. Der einleitende Monolog, mit dem der Selbstdarsteller Criswell zu Beginn von PLAN 9 FROM OUTER SPACE die Filmhandlung amoderniert, lässt noch viele dieser Irritationen anklingen – mit seiner theatralischen Stimm-Melodie, den Verhasplern und der mangelnden Logik dessen, was er sagt:

Criswell: »Greetings, my friend! We are all interested in the future, for that is where you and I are going to spend the rest of our lives. And remember, my friend, future events such as these will affect you in the future. You are interested in the unknown, the mysterious, the unexplainable. That is why you are here. And now for the first time, we are bringing to you the full story of what happened on that fateful day. We are giving you all the evidence based only on a secret testimony of the miserable souls who survived this terrifying ordeal. The incidents, the places. My friend! We cannot keep this a secret any longer. Let us punish the guilty! Let us reward the innocent! My friend! Can your heart stand the shocking facts about graverobbers from outer space?«

(PLAN 9 FROM OUTER SPACE, 0:05–1:13)

In diesem Monolog manifestieren sich jedoch noch ganz andere kategoriale Dimensionen, in denen Brüche und Irritationen stattfinden

können: die von Raum, Zeit und Diegese. Criswells Ansprache verwirrt die Erzählebenen und die diegetische Verlässlichkeit des Gezeigten, indem er gleichzeitig von »Fakten«, »Beweisen«, aber auch von »Zeugenaussagen« (und folglich metadiegetisch Erzähltem) redet. Sie konstruiert Criswells Figur als Enthüller, der die unbekanntesten Umstände ans Licht holt, aber auch als Vermittler, der durch die joviale Ansprache seines Publikums (»my friend«) den parasozialen Charakter dieser Interaktion zu überspielen versucht. Vor allem aber deutet er auf eine zeitliche Verwirrung, in der Vergangenheit und Zukunft zusammenfallen, in der von einem Satz zum anderen das Tempus gewechselt werden kann: Spricht er zunächst noch von »future events«, ist es drei kurze Sätze später bereits die »story of what happened on that fateful day«.

Die unsichere Positionierung des delegierten Erzählers

Criswell übernimmt in NIGHT OF THE GHOULS wie in PLAN 9 FROM OUTER SPACE die Rolle eines Gastgebers und Ansagers. Die kurzen Sequenzen zu Beginn und Schluss der beiden Filme bilden eine diegetisch übergeordnete Ebene und rahmen die eigentliche Handlung. Sie imitieren gleichzeitig die Anmoderation des Varietés wie des Fernsehens. Dadurch fügen sie nicht nur eine intermediale Komponente hinzu. Sie übernehmen auch die dem Zuschauer bekannten Aufgaben dieser medialen Vermittlungsinstanzen wie überhaupt die Funktionen delegierter Erzähler. Sie geben dem Publikum Interpretationsanweisungen und betten den Film in kulturell verankerte hermeneutische Schemata ein. Sie schaffen Übergänge, verketteten Einzelteile und glätten die Montage. Im Extremfall begünstigen sie gar die Ökonomisierung der Narration, wenn sie nämlich ganze Handlungsstränge nacherzählen, ohne dass der Film diese in Bilder umsetzt

– ähnlich der oben erwähnten Strategie, eine diegetische Figur die Handlung erzählen zu lassen, statt sie auszuspielen. Und sie dienen der Distanzierung gegenüber dem eigentlich Erzählten, dem Einführen einer zwischengelagerten Instanz, die das Erzählte kommentieren oder ironisieren kann.

Criswells Erzählerfigur fügt sich in dieses wohl bekannte Schema, bricht jedoch immer wieder mit der narrativen Funktionalität, die mit dieser Rolle einhergeht. Eine Irritation der Erzählerposition folgt beispielsweise aus dem Wechselspiel von Voice-over und Bild. Der sichtbare Körper Criswells, der Blick in die Kamera und bisweilen auch die direkte Ansprache ans Publikum (»my friend«) in den Rahmensequenzen werden während des Films konterkariert durch die Weiterführung dieser Erzählerfigur in Form einer Voice-over. Da der Körper eine diegetisch anders gelagerte Ebene besetzt und im Laufe der Handlung nur noch als Stimme weiterexistiert, oszilliert diese Figur stets zwischen Körperhaftigkeit und Körperlosigkeit. Da sie gleichzeitig als delegierter Vermittler der Erzählung fungiert, überträgt sich die Ambivalenz und Unsicherheit gegenüber ihrer Anwesenheit/Nichtanwesenheit auch auf den Film.

Diese Weiterführung ist für Filme mit extradiegetischer Rahmenhandlung zunächst



Criswell in PLAN 9 FROM OUTER SPACE

nichts Ungewöhnliches. In NIGHT OF THE GHOULS wird die potenzielle Irritation, die sich aus der An- wie Abwesenheit des Körpers der Voice-over ergibt, jedoch nicht verdrängt, sondern weiter ausgebaut. Bereits zu Beginn und Ende des Films wird die Körper-



In GLEN OR GLENDA hat die von Lugosi gespielte Figur eine nicht ganz eindeutige Funktion zwischen Erzähler und Demiurg

lichkeit der Erzählerfigur relativiert, indem Criswell sich nämlich als Vampir aus einem Sarg erhebt und so eine physische Sonderstellung jenseits von Leben und Tod in Anspruch nimmt.

Die Zuverlässigkeit dieser Erzählinstanz wird ferner noch dadurch erschüttert, dass in einer Sequenz (41:22–43:16) eine zweite Voice-over, nämlich die der Hauptfigur, des Kommissars Daniel Bradford, hinzukommt. An dieser Stelle erkundet Bradford unbeobachtet die Villa des verdächtigen Scharlatans, erinnert sich aber zur selben Zeit an einen Jahre zurückliegenden Fall im selben Haus. Criswells Voice-over leitet die Sequenz ein, indem sie – mit Pathos und Stilbrüchen – diese Erinnerungen verankert und gleichzeitig Bradfords Gefühle zur Sprache bringt. Es setzt dann ein Selbstgespräch des Kommissars ein,

in hörbar schlechterer Tonqualität, welche die Erinnerung weiterführt. Die Sequenz wird durch einige Zwischensequenzen unterbrochen, bis sie kurz darauf mit der Voice-over Bradfords weitergeführt wird (45:43–47:58). Erst gegen Ende der zweiten Teilsequenz

taucht die Stimme Criswells wieder auf. Ist die Konkurrenz der beiden Voice-over ohnehin schon irritierend, so gilt dies umso mehr für die dazwischengelagerten Sequenzen, deren Enunziation zwar eigentlich der Haupterzählinstanz zuzuordnen ist, die jedoch von einer ihr nicht zugeordneten Erzählstimme umgeben ist.

Die Position des delegierten Erzählers in NIGHT OF THE GHOULS wird schließlich noch ambivalenter, indem die Figur zum Ende des Films die diegetische Ebene wechselt und eine Rolle innerhalb der Figurenkon-

tellation übernimmt. Criswell tritt hier auf, um den Scharlatan zu stürzen. Er wird zum Racheengel, der die Untaten des unseriösen Mediums bestraft und ihn in das Reich der Toten, das dieser betrügerisch imitiert hatte, entführt.

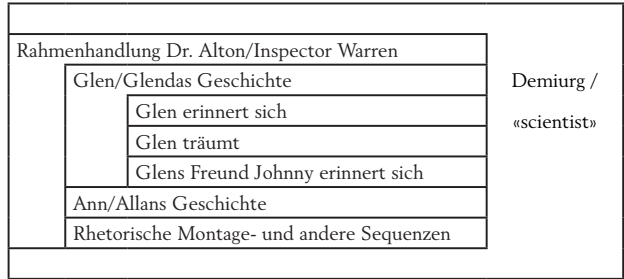
Eine noch komplexere Konstellation von diegetischen Ebenen und delegierten Erzählern findet sich in GLEN OR GLENDA (vgl. Tab. rechts). Der Film erzählt zwei Fallgeschichten: die des Cross-Dressers Glen/Glenda und die der Transsexuellen Allan/Ann. Die Geschichten sind durch ein Gespräch zwischen dem Polizisten Warren und dem Psychiater Dr. Alton gerahmt, in welchem Alton dem neugierigen Kriminalbeamten die beiden Transgender-Phänomene medizinisch-autoritär erklärt. Alton ist nicht nur der delegierte Erzähler der Fallgeschichten.

Der Film fügt auch einige rhetorisch gestaltete Montagesequenzen hinzu, die mit Hilfe von Altons Voice-over die Fortschrittlichkeit und Modernität der behandelten Begebenheiten betonen.

Erschwert wird diese Konstruktion dadurch, dass zumindest Glens Fallgeschichte auch noch eine Rückblende und eine

Traumsequenz mit einbindet. In diesen wird die Rolle des delegierten Erzählers an Glen weitergegeben wird. Hinzu kommt ein weiterer Flashback, der an eine Nebenfigur und deren Erinnerung gedoppelt ist.

Vollends unübersichtlich wird diese komplexe verschachtelte diegetische Struktur durch eine allem übergeordnete Erzählinstanz: Die im Abspann als »scientist« genannte, von Bela Lugosi gespielte Figur ist kaum Wissenschaftler, vielmehr ein anarchischer Demiurg. Lugosi lässt die anderen Protagonisten des Films – auch Alton – als Marionetten tanzen. Er schaut mit Schmunzeln auf die wissenschaftlichen Erklärungsversuche Altons wie auf das Cross-Dressing Glens herab und fungiert mehr als ein surrealistischer Ausbruch eines allegorischen Unterbewusstes denn als narrative Instanz. Zwar nimmt die Figur in der Pose des Märchenonkels oder der des Marionettenspielers vordergründig durchaus die Rolle des Erzählers ein. Doch während der Psychiater Alton durch eine ruhige, klare Stimme, durch Verankerung im autoritären Dispositiv der Medizin und durch (pseudo-)rationale Argumentation den Erzählkonventionen des Aufklärungsfilms entspricht, spricht Lugosi mit deutlichem Akzent und stark prononciert, theatralischer Stimme, in kurzen, elliptischen Sätzen, die auf dadaistische Weise den hochtrabenden Diskurs des Psychiaters konterkarieren.



Die komplexe Erzählstruktur von GLEN OR GLENDA verschachtelt mehrere diegetische Ebenen miteinander

Die Konfusion und Widersprüchlichkeit in den Erzählebenen, die sich durchaus auch in der Argumentation des Films wie überhaupt in den nicht einheitlichen (Trans-)Genderkonzepten widerspiegelt, bildet gleichzeitig auch das subversive Potenzial von GLEN OR GLENDA. Die absurden Kommentare der Lugosi-Figur wie auch die inhärenten Widersprüche der Rhetorik machen sich über die wissenschaftlich-medizinische Rechtfertigung des Filmes lustig und werten so die eigentlichen Transgender-Geschichten auf, von denen von oben herab berichtet werden sollte. Diese Inkonsistenz und Absurdität ist mit ein Grund dafür, dass der Film gar nicht so paternalistisch-konservativ wirkt, wie er vordergründig erscheinen mag.

Found-Footage, Archivmaterial und Recycling

Das Spiel mit Vervielfältigungen und Uneindeutigkeiten auf der Ebene der Erzählinstanzen findet sich auch auf einer rein materiellen Ebene des Filmischen wieder. Denn Wood griff bei der Produktion seiner Filme häufig auf Schnipsel und Fragmente anderer Filme oder älterer, unvollendeter Projekte von ihm selbst zurück.

Ein Beispiel für solches Selbstrecycling fand sich bereits bei der Konstruktion der Zombiefigur aus zwei verschiedenen Dar-

Ästhetik

stellern in PLAN 9 FROM OUTER SPACE. Ein weiteres bietet die »Pizza-Joint Sequence«, eine Schlägerei unter Jugendlichen, die ursprünglich für ROCK AND ROLL HELL gedreht wurde. Die Dreharbeiten zu ROCK AND ROLL HELL, auch als HELLBORN geplant, waren im Juli 1956 gestartet, kurz bevor Produzent George Weiss die Produktion stoppte. Der Film blieb unvollendet, das Filmmaterial wurde an den Schauspieler Conrad Brooks verkauft und von Wood sowohl in NIGHT OF THE GHOULS wie in THE SINISTER URGE wiederverwendet (Grey 1995: 216).

Eine andere Sequenz aus dem verschollenen Kurzfilm FINAL CURTAIN (1957) wurde ebenfalls in NIGHT OF THE GHOULS recyclet. In diesem Fall wurde gar die Geschichte des aufnehmenden Films entsprechend angepasst: FINAL CURTAIN ist eine Horrorgeschichte, in welcher ein Schauspieler nach Ende der Vorstellung durch das leere Theatergebäude irrt. In NIGHT OF THE GHOULS wird die Hauptfigur des Kommissars vom selben Darsteller (Duke Moore) gespielt, so dass die Sequenz aus FINAL CURTAIN auf die neue Figur übertragen werden konnte. Damit das Kostüm jedoch übereinstimmte, wurde dem Polizisten von Beginn des Films an der rollenuntypische Anzug eines großbürgerlichen Theaterbe-



Besonders GLEN OR GLENDA zeichnet sich durch die Fülle an Found-Footage aus, das in den Film montiert wurde

suchers verpasst. Die aus FINAL CURTAIN übernommene Sequenz (dieselbe, die oben im Rahmen der gedoppelten Voice-over erwähnt wurde), sticht allerdings auf Grund der materiellen Qualität von Filmbild wie Ton, aber auch auf Grund der nur oberflächlichen Einbindung in die Geschichte von NIGHT OF THE GHOULS deutlich hervor.

Die materielle wie inhaltliche Uneinheitlichkeit solcher Wiederverwertung, aber auch die Möglichkeit, die daraus resultierenden Brüche als Anhaltspunkt für intertextuelle Hinweise und Suchspiele zu nutzen, findet sich noch deutlicher in denjenigen Fällen, in denen Wood nicht nur auf eigenes Material zurückgreift, sondern auf Archivmaterial fremder Filme. In JAIL BAIT etwa stammt die Filmmusik aus dem ebenfalls von Howco produzierten MESA OF LOST WOMEN (1953; R: Ron Ormond, Herbert Tevos). Die Minsirel-Sequenz aus demselben Film wurde aus YES SIR, MR. BONES (1951; R: Ron Ormond) übernommen.

Hinsichtlich der Verwendung von Found Footage fällt jedoch vor allem Woods erster Langfilm, GLEN OR GLENDA, aus dem Rahmen: Der Film beinhaltet über 13 Minuten an Archivmaterial, was etwa 20 % der gesamten Filmlänge ausmacht (IMDb). Verwendet wurden Aufnahmen von Blitzen, Fußgängern, Autobahnen, einer Bisonherde, Flugzeugen, einem Stahlwerk und vielem mehr. Ein deutlicher Teil der Traumsequenz besteht aus pornografischem Material älterer Exploitationfilme, die jedoch in ihrem SM-Charakter kaum zur sonstigen Handlung des Traumes passen.

GLEN OR GLENDA steht hier ganz in der Tradition der klassischen Exploitation, in welcher der Werkcharakter ohnehin äußerst brüchig war (vgl. Seite 64): Filme wurden in Anpassung an lokale Zensur- und Marktbedingungen umgeschnitten oder in verschiedenen Versionen herausgebracht. Nach einer ersten Auswertungstour war es leicht, sie,

neu montiert und durch kurze Szenen ergänzt, unter einem anderen Titel nochmals auszuwerten. Auch konnte man die einzelnen Sequenzen in einem Kompilationsfilm aufgehen lassen (Schaefer 2001: 56–68). Und diese Tradition gilt nicht nur für den amerikanischen Exploitationfilm: Auch im Dokumentar- und Kulturfilm der deutschen Stummfilmzeit waren solche Strategien gang und gäbe und traten vereinzelt selbst in fiktionalen und semifiktionalen Filmen auf (vgl. Keitz 2005: 151).

Die besonders kleinräumige Verwendung von Archivmaterial, die nicht nur ganze Sequenzen übernimmt, sondern auch einzelne Einstellungen, lässt die Montage von GLEN OR GLENDA bisweilen in die Nähe von Eisensteins Attraktionsmontage rücken (vgl. Eisenstein 2006a und Eisenstein 2006b). Doch die Dialektik, die Eisensteins Konzept zu Grunde liegt, wird in diesem Film nur selten vollständig, ja, häufig nicht einmal ansatzweise aufgelöst. Drei Beispiele mögen dies erläutern:

Zum Ende des Gespräches zwischen Alton und Warren (10:57) zeigt der Film das Gesicht des Psychiaters, der nun direkt in die Kamera schaut. Der Film verlagert den Fokus ins Unschärfe und schneidet dann auf die trickgrafische Einstellung eines Blitzes, bevor die nächste Sequenz zu der von Lugosi gespielten demiurgischen Figur des »scientist« wechselt. Das zwischengeschobene Insert des Blitzes verstärkt hier die durch die Schärfeverlagerung bereits markierte Sequenzgrenze. Dialog wie Unschärfe deuten allerdings nicht nur auf einen Sequenzwechsel, sondern auch auf einen Wechsel der diegetischen Ebene. Die Zuschauer erwarten, dass nun die Geschichte folgt, die der Psychiater sich zu erzählen aufmacht. Stattdessen wird der Demiurg gezeigt. Die Attraktions-einstellung des Blitzes verweigert sich einer dialektischen Zusammenarbeit mit der vorhergehenden Einstellung und verändert die



GLEN OR GLENDA zeigt in der Traumsequenz Ausschnitte aus verhalten pornografischen Filmen

Konstruktion der nachfolgenden Figur, die in den Credits als Wissenschaftler genannt wird, in Darstellungen wie diesen jedoch als Demiurg erscheint.

Ganz ähnlich funktioniert ein anderer Übergang (27:48): Hier trennt ebenfalls ein Blitz zwei völlig verschiedene Perspektiven: eine Sequenz von Glen in einem Lingeriegeschäft sowie eine rhetorische Montagesequenz, in welcher zwei Industriearbeiter in der Voice-over über den Komfort von Frauenkleidern diskutieren, während gleichzeitig Bilder von Industrieanlagen und Autobahnen gezeigt werden. Der Blitz mag hier durchaus als sinnbildlicher Ausdruck der erotischen Erregung Glens dienen. Doch wird diese Symbolik in den darauffolgenden Einstellungen nicht nur nicht weitergeführt, sondern durch die (mehr oder weniger) sachliche Argumentation der Montagesequenz und ihre industriellen Bilder konterkariert.

Ihren Höhepunkt findet diese absurde Attraktionsmontage jedoch an einer anderen Stelle (25:27). In einem intimen Gespräch gesteht Barbara Glen gewisse Zweifel an ihrer Beziehung ein. Es folgt die Einstellung einer Büffelherde, in Doppelbelichtung überlagert von einer im Hintergrund erkennbaren Helebarde und dem Demiurg/Scientist, der mit

Ästhetik

wütender Gestik und Mimik und in gepresster, theatralischer Stimme sagt:

Scientist: »Pull the string! Pull the string! A mistake is made. A story must be told.«
(GLEN OR GLENDA, 25:27–25:46)

Die enigmatischen Sätze der Lugosi-Figur, die pathetische Körpersprache, die durch die Hellebarde in Erinnerung gerufene, zusammengewürfelte *Mise en scène* des Demuirgen-Labors und die Büffelherde in der Doppelbelichtung eröffnen ein Kaleidoskop an Attraktionen, deren Dialektik jedoch nicht einmal ansatzweise aufgelöst wird, sondern in ihrer ganzen Absurdität stehen bleibt.

Nächtliche Räume

Fehlende Logik und Kohärenz sowie die Sprunghaftigkeit von Ästhetik und Handlung erschüttern regelmäßig den Status der Räume in Woods Filmen. Sie erhalten so den Charakter von Träumen, Wachträumen oder Halluzinationen, ohne sich auf eine bestimmte Ontologie festzulegen. Der dadurch entstehende surreale Duktus der diegetischen Räume wird durch den Topos der Nacht noch verstärkt. Die Nacht besetzt in Woods Filmen häufig eine zentrale Stellung und prägt in *JAIL BAIT* gar einen ganzen Film. Zwar klärt *JAIL BAIT* nicht darüber auf, ob seine Handlung sich über einen längeren Zeitraum erstreckt, ob also auch Tage dazwischen liegen. Doch spielt jede der Szenen, innen wie außen, zu dieser Tageszeit.

Die Nacht lässt sich, in Anschluss an Foucault (Foucault 1990), als Anders-Raum, als Heterotopie betrachten, die den normalen Räumen des Tages entgegengelagert, jedoch mit diesen verschränkt ist:

»Als Bühne für das Ausleben all jener Phantasien, die im gewöhnlichen Leben keinen Platz haben, dient [die Nacht] zugleich ei-

nem Wettstreit zwischen der ungehemmten Phantasie und den Verboten, die die Vernunft dieser auferlegt. Denn als Ort des Rückzugs steht die Nacht immer auch im Bezug zu jener Tageswelt, von der sie sich absetzt. Die ästhetisch erzeugte Nacht bildet einen anderen Zeitraum, einen Gegenort und einen Kommentar zum Alltag, und lässt sie deshalb als besonders prägnante Ausprägung dessen verstehen, was Michel Foucault Heterotopie nennt.« (Bronfen 2008: 162)

Eine solche Rückführung der Nacht auf den Heterotopos von Foucault ist nicht über jeden Zweifel erhaben. Dass Foucaults Konzept einer Verschränkung des Raums mit der Zeit aus dem Weg geht, ist hier weniger von Bedeutung als die Tatsache, dass seine Heterotopien metonymisch in die Welt hinausdeuten, aber stets Teil von ihr bleiben. Sie sind also auf derselben ontologischen Ebene verortet wie die Welt, auf die sie verweisen. Der Alptraumcharakter der Nacht dagegen verschränkt unterschiedliche, ontologisch jeweils anders gelagerte psychologische Bewusstseins Ebenen sowie verschiedenste soziale, ethische und semantische Räume, die zusammen einen komplexen Raumzeitbegriff konstituieren und sich nicht an einer konkreten, abgrenzbaren Örtlichkeit festmachen lassen. Ein solcher Nachtbegriff stellt eine radikale Weiterführung und Abstraktion des Modells von Foucault dar, inspiriert zudem von Bachtins Chronotopos (vgl. Bachtin 2008), ist aber deswegen nicht weniger praktikabel.

Bereits die Filmmusik von *JAIL BAIT* schreibt dem Raum durch ihr gespenstisches, monotones Tremolo und die dissonanten Akkorde des Klaviers etwas Alptraumhaftes oder Unheimliches zu. Die Lichtgestaltung der Szenen, die sich von der Stilistik des *Film noir* sichtlich unterscheidet, unterstützt diese Unheimlichkeit: Außenaufnahmen, die im Gegensatz zu späteren Filmen von Wood auch tatsächlich nachts gedreht wurden, zeichnen



Außenaufnahmen in *JAIL BAIT* sind in extremem Low-Key gehalten und erinnern an die Lichtgestaltung von Tierfilmen



Die Lichtsetzung in *JAIL BAIT* wirft Schatten, die als Schattentheater ihre eigene Geschichte zu erzählen scheinen

sich durch ein ungewöhnliches Chiaroscuro aus, wie das Beispiel oben deutlich macht: Der Himmel ist pechschwarz, die Hauswände scheinen dagegen aus sich selbst heraus zu leuchten. Die graue Figur, eigentlich im Zentrum der Handlung, verliert sich in dem architektonischen Kontrast zwischen Himmel und Haus. Die Aufnahme ähnelt in ihrer Lichtsetzung einem Tierfilm, der mit seinem investigativen Licht ein nachtaktives Geschöpf entlarvt. Dem umgebenden Raum wird – ganz im Gegensatz etwa zum expressionistischen Film oder zum *Film noir* – keine fassbare Tiefe zugeschrieben. Die herausgehobenen Objekte, Häuser oder Autos, selten auch Figuren, verlieren sich vielmehr in einem unendlich schwarzen, unheimlichen Raum.

Innenaufnahmen sind in *JAIL BAIT* in ihrer Lichtverteilung eher ausgewogen und nur geringfügig stilisiert. Allerdings hinterlassen die Produktionsbedingungen ihre deutlichen Spuren. Im Gegensatz zu den Außenaufnahmen sind es hier weniger die Kontraste als die Schatten, die das Unheimliche ausmachen. Lichtsetzung durch diegetische Lichtquellen wie durch die Studiobeleuchtung werfen häufig mehrfache Schatten. Die Verwendung ungewöhnlicher Requisiten im Bühnenbild, wie etwa die Topfpflanze oben rechts, zeich-

net zudem Silhouetten, die die Komplexität der eigentlichen *Mise en scène* übersteigern. Nicht selten lassen die Konturen auf den hellen Wänden so eine zweite, sinnlose Erzählebene aufleben, welche von der vordergründigen Erzählung ablenkt, sie verwirrt oder konterkariert.

Ceci n'est pas un lieu

Nicht nur der diegetische Status der Räume ist häufig unsicher, selbst in sich sind sie nicht kohärent und zerbrechen in sich widersprechende Fragmente. Es liegt daher nahe, den Räumen in Woods Filmen eine surreale Qualität zuzuschreiben, ganz in der Tradition der Malerei etwa René Magrittes, Salvador Dalis oder Conroy Maddox'. Es ist hier nicht der Ort, diese Raumqualität des Surrealistischen kunsthistorisch genau abzugrenzen etwa gegen die *Pittura metafisica* von Giorgio de Chirico oder gegen den Dadaismus, der auch den ersten unter dem Signé des Surrealismus entstandenen Film, *UN CHIEN ANDALOU* (1929; R: Luis Buñuel), noch deutlich prägte.

Festzuhalten bleiben jedoch zwei Aspekte, die, der avantgardistischen Bewegung des Surrealismus entlehnt, diese spezielle Qualität ausmachen. Erstens ist dies die Tendenz,

Objekte aus einem banalen, funktionierenden Kontext, wie etwa einer Handlung, herauszulösen, die Erzählung so aufzubrechen und dem Objekt einen ungeklärten ontologischen Sonderstatus, eben einen surrealen Status zu geben:

»[A] facet of Surrealist interest in popular culture, then, involves a cluster of related techniques all bearing on the foregrounding and release of objects from their everyday utility and/or overt narrative motivation. The renewed attention to the object involved the evocation of the ›secret life‹ of the object, a kind of alternative or ›sur‹-narrative.« (Smith 1999: 18)

Es ist beachtenswert, dass es sich bei diesem Prozess des Herauslösens von Objekten aus ihrem Kontext zunächst einmal um einen Vorgang der Rezeption handelt, ähnlich zu dem Herausarbeiten von Widersprüchen, welche die Rezeption von Woods Filmen prägt. Ganz im Gegensatz beispielsweise zu Brechts Verfremdungstechniken, die sich ja in erster Linie als poetische bzw. dramaturgische Verfahren verstehen, ergibt sich die surreale Qualität hier zunächst nicht auf Ebene des Textes oder gar der Produktion, sondern allein durch einen Vorgang auf Seiten der Rezeption, durch eine bestimmte Art zu lesen. Rückgebunden auf Produktion oder Text wird dieser rezeptionsästhetische Blickwinkel auf das Surreale allenfalls dadurch, dass, wie die vorliegende Arbeit zeigt, dieser Prozess des Herauslösens natürlich durch gewisse textuelle Merkmale gefördert werden kann.

Ein zweiter Aspekt, der Charakteristika des Surrealistischen anklingen lässt, ist auf textlicher oder bildlicher Ebene ein ganz besonderer Umgang mit Objekten und ihrem Raum. Die paradoxe, unlogische und fragmentarische Räumlichkeit bei Magritte etwa entsteht, indem er Objekten eine präzise Verortung verweigert oder sie in wider-

sinnigen Situationen platziert. Sie entwickelt sich aber auch, indem das Bild Gegenstände isoliert, aus ihrem dreidimensionalen Kontinuum reißt oder Relationen zu einem Kontext zwar andeutet, ihnen dann jedoch widerspricht (Levy 2005: 60f).

Eine solche paradoxe, unlogische und fragmentarische Räumlichkeit entsteht in den Filmen Woods sowohl auf globaler, wie auf lokaler Ebene. In *BRIDE OF THE MONSTER* sind die dargestellten Räume recht eindeutig semantisiert und gewertet – ganz im Sinne des Lotman'schen Raumkonzeptes, in dem Handlung als Grenzübergang zwischen zwei oppositionären Topologien analysiert wird (vgl. Lotman 1993: 311–340). Die Ortschaften der Protagonisten sind in Form eines Polizeibüros, eines Zeitungsarchivs oder eines Diners gegeben, Insignien eines zivilisatorischen, kleinbürgerlichen Amerikas, wie sie im raumästhetischen Vokabular Hollywoods entwickelt wurden. Die Seite der Antagonisten jedoch ist weitaus weniger kohärent: Der Sumpf, in welchem das Haus des *Mad Scientist* liegt, kombiniert Aufnahmen einer subtropischen Flusslandschaft mit solchen aus dem trocken-mediterranen Griffith-Park in Los Angeles (Grey 1995: 63). Das Haus selbst ist eine Bricolage aus einer für den klassischen Horrorfilm typischen, in Chiaroscuro gehaltenen Außenansicht, einem expressionistisch verzerrten Eingangsreich, einer fast realistischen, viktorianischen Wohneinrichtung und einem technizistischen Labor. Der Raum der Antagonisten ist somit zusammengewürfelt, inkonsistent und kaleidoskopartig, mehr eine Kreation eines kinematografischen Frankenstein als eine des klassischen Hollywoodkinos.

Selbst auf der lokalen Ebene einer einzelnen Sequenz kann eine solche Fragmentierung auftreten: In der Mitte von *PLAN 9 FROM OUTER SPACE* flieht Paula vor dem *Ghoul Man* aus dem Haus und über den Friedhof (Abb. S. 156–158). Der Verfolgung gesellen sich mit

dem *Vampire Girl* und dem wiederauferstandenen Inspector Clay zwei weitere Zombies hinzu, bis Paula schließlich zu einer Landstraße gelangt, wo sie von einem vorbeifahrenden Auto gerettet wird (natürlich erst, nachdem sie in Ohnmacht gefallen ist).

Die Verfolgungsjagd, zunächst als einfacher Parallelschnitt zwischen Paula und *Ghoul Man* gehalten, erweitert sich bereits zu Anfang der Sequenz zu drei verschiedenen Hetzjagden: Nun wird zwischen Paula und den drei Verfolgern geschnitten, ohne dass die drei Verfolger gemeinsam agieren oder überhaupt genau lokalisierbar wären. POV-Strukturen treten zwar auf; jedoch bleibt auf Grund ihres Charakters als »interlocked POV« (Branigan 1985) unklar, welchen ihrer Jäger Paula nun eigentlich anschaut. Die Bewegungsachse der meisten Einstellungen ist auf den vorderen Offraum ausgerichtet, es kommen gar einzelne Blicke in die Kamera vor. Der Schnitt verzichtet auf die Errichtung eines kohärenten Raumes und betont vielmehr die konfrontative, ja viszerale Seite der Actionsequenz. Hinzu kommt eine deutlich expansive Montage, die mehrere ähnliche, teilweise gar identische Einstellungen wiederholt. Die Expansion situiert die Sequenz zwischen einer pathetischen Attraktionsmontage à la Eisenstein und den Verfolgungsjagden der Keystone-Burleske. Gleichzeitig unterstreicht sie auch durch die Ziellosigkeit von Verfolgern wie Verfolgter die Absurdität des Todes.

Die einzelnen Einstellungen sind darüber hinaus in ihrer materiellen Qualität völlig unterschiedlich: Die Sequenz kombiniert Aufnahmen, die noch vor dem Tod Bela Lugosis aufgenommen wurden, mit solchen nach seinem Tod, in welchen er durch Tom Mason ersetzt wurde. Sie vereint zudem äußerst dunkel gehaltene Einstellungen aus dem Studio mit eher grauen Außenaufnahmen, die als *Day-for-Night* ihren nächtlichen Charakter allenfalls andeuten können. Es entsteht so ein Flimmern, dass nicht nur die räumliche,

sondern selbst die zeitliche Dimension der Sequenz zerbrechen lässt.

Die Beispiele zeigen, dass sich eine surreale Räumlichkeit, die sich im Bereich der Malerei entwickelt hat, nur bedingt auf eine solche des Films übertragen lässt. Die Eigenschaft des Surrealistischen im Film wurde, in Anlehnung an die Diskussionen der Avantgarde der 1920er, daher vor allem im Begriff der Schockmontage gesehen, bei dem sich durch das Aufeinanderprallen inkompatibler Elemente ein ästhetischer Funke entzündet (vgl. etwa Schneede 1982, Flitterman-Lewis 1987). Ein solches Moment ist ohne Zweifel auch im Filmwerk Woods zu finden, wie die oben genannten Beispiele zur »Attraktionsmontage« zeigen.

Ein in den letzten Jahren im Anschluss an Deleuze entwickeltes Konzept jedoch erlaubt es, die surreale Qualität dieser Bilder noch anders zu fassen. Der Surrealismus der Malerei ergibt sich vor allem auf Grund der inkonsistenten oder widersprüchlichen Relationen von Objekten im/zum Raum. Die zeitlichen Charakteristika des Films als fotografisches wie bewegtes Bild erlauben es jedoch, von einem Surrealismus des Filmbildes selbst zu sprechen. So definieren Lommel *et al.* diese surreale Qualität in Anschluss an Deleuze als eine dem Bewegtbild von vornherein als Potenz inliegende Eigenschaft:

»Die Ästhetik des Surrealen dringt zum ontologischen Kern des Films vor. Und zwar deshalb, weil die bewegten Bilder im Kino keinen Zeitindex, keine Tempi wie die Sprache besitzen. [...] Die Zeitenthobenheit, der fehlende Zeitindex, verleiht dem Kino eine besondere Fähigkeit. Die Bilder können dadurch ihren Bezug zwischen Traum, Wirklichkeit und Erinnerung in der Schwebelage halten.« (Lommel et al. 2008: 13)

Wohlgermerkt: Die Bilder *können* ihren ontologischen Status in der Schwebelage halten,

Ästhetik



Einstellungen der Friedhofssequenz aus PLAN 9 FROM OUTER SPACE
(Lesart seitensweise von links nach rechts, oben nach unten)





müssen dies aber nicht. Im Gegensatz zu klassischen Auffassungen des Kinobildes als von vornherein gegenwärtigem Bild, dessen Zeitmodulationen gesondert gekennzeichnet werden müssen, und in deutlicher Abgrenzung zu linguistischen Analogien des Kinos geht Deleuze von einer tendenziellen »Ununterscheidbarkeit von imaginären und realen, aktuellen und virtuellen Bildern« (Schaub 2003: 182) aus. Die Gegenwärtigkeit des Bildes ist nicht einfach gegeben, sie kann ihm aber, wie alle anderen Zeitformen auch, über verschiedene Kennzeichen eingeschrieben werden (Schaub 2003: 124).

Dem Gedankengang unterliegt eine ganze filmtheoretische Tradition, die von bildtheoretischen Überlegungen der frühen Filmtheorie (Epstein u.a.) über Barthes' *Troisième Sens* bis hin zu Deleuzes Konzept des Zeit-Bildes reicht, und die hier nur in diesen wenigen Punkten angedeutet werden kann (vgl. Barthes 1990, Deleuze 1999). Natürlich lässt sich diese Traditionslinie kaum in der hier gebotenen Kürze zusammenfassen. Doch allen Modellen ist gemein, dass in ihnen das kinematografische Bild zum einen durch gewisse eruptive Qualitäten gekennzeichnet ist, die aus dem ungesicherten ontologischen Status des Bewegtbildes resultieren; dass diese Qualitäten zum anderen innerhalb der Kohärenz eines stilistischen Systems gezähmt werden müssen; dass diese jedoch zum Dritten die Kohärenz stets auch wieder zu Fall bringen können. Film wird so zu einer Dialektik zwischen Eruption und Zähmung, zwischen auratischer Bildlichkeit und systematischer Textualität, die mal in die eine, mal in die andere Richtung zu kippen droht.

So deutet auch Schaub Deleuzes Konzept des Zeit-Bildes als filmhistorische Kippbewegung von der Zähmung hin zur Eruption:

»Die künstliche, konventionell geregelte Identifizierung und Markierung der Bilder nach unterschiedlichen Zeitebenen verschleiert

nur die eigentliche Potenz des Bildes als Simulacrum. Indem es von jeglicher Verpflichtung gegenüber einem Objekt, das es abbilden könnte, aber nicht länger abbilden muß, befreit ist, kann es erst zu einem ›direkten‹ Zeit-Bild werden, zum Bild einer Zeit, die ihrerseits von der Zuordnung zu einer bestimmten Bewegung befreit ist.« (Schaub 2003: 182)

Die ›surreale‹ Qualität des Filmbildes ist, so verstanden, nicht mehr als eine aktualisierte Möglichkeit des Filmischen überhaupt. Der Unterschied zwischen surrealistischen und nicht-surrealistischen Filmen läge nur darin, inwieweit sie ihre Potenz als Simulacra reflektieren und vorführen, oder inwiefern sie diese kaschieren oder ungenutzt lassen (Lommel et al. 2008: 14f).

Übernimmt man die Metapher der Zähmung, lässt sich das Surreale in Woods Filmen weniger an einem speziellen ›surrealistischen‹ Merkmal der Filme festmachen, und auch nicht an einer bestimmten Form von Montage. Vielmehr liegt das Surreale darin, dass das zähmende stilistische Regelwerk, welches normalerweise für die Kohärenz von Raum, Zeit, Diegese und Handlung zu sorgen hat, bei Wood scheitert. Die ästhetischen Normen des Hollywoodkinos werden von Wood missachtet. Das surreale Potenzial, das dem Film von jeher innewohnt, wird so freigesetzt.

Die Eigenschaft des Surrealen lässt sich für Wood daher auch weiter fassen, als nur in Bezug auf die Räumlichkeit: Die im Laufe dieses Kapitels genannten Merkmale von Woods Filmen – die Sichtbarkeit des Produktionsdispositivs, die scheiternden Pathosformeln, die mangelnde Logik der Erzählung wie eben auch die Fragmentierung des Raumes – lassen sich alle unter diesem Begriff des Surrealistischen wiederfinden. Das Konzept des Surrealen fiele hier zusammen mit den zentrifugalen Kräften, die als Ausgangspunkt der Überlegungen dieses Kapitels dienen. □

Dilettantismus

Die Produktionen Woods skizzieren in ihren Widersprüchen und Inkohärenzen, ihrer Selbstreflexivität und ihren Verwerfungen eine Ästhetik des Trash, in der die zentrifugalen Kräfte als Ansatzpunkte für eine ironische Rezeption dieser so schlechten Filme dienen. Die Trash-Ästhetik, die bisher auf Merkmale des Werkes selbst zurückgeführt wurde, lässt sich jedoch auch weiter fassen, indem der Filmtext auf einen verantwortlichen Filmemacher Rückschluss zu geben scheint. Zusammen mit einem filmhistorischen Fandiskurs ergibt sich so eine konstruierte Figur »Ed Wood«, die dem Fandom als Repräsentation der realen Person dient.

Eine Ästhetik des Scheiterns

Bereits im vorangehenden Kapitel wurde der Begriff der Spur als Index auf einen vermeintlichen Filmemacher eingeführt. Die Sichtbarkeit des Produktionsdispositivs, die *Goofs*, die fehlende Handlungslogik, ja, allgemein die Ignoranz gegenüber stilistischen Regeln Hollywoods lässt daher die Möglichkeit zu, die Ästhetik des Trash als eine Ästhetik des Scheiterns zu fassen. Trash, so gefasst, sind Filme eines an den hegemonialen Normen scheiternden Regisseurs, der es einfach nicht besser kann, mit anderen Worten, eines Dilettanten. Die Diskreditierung eines Films als Müll ähnelt dann der Abwertung des Filmemachers.

Damit kein Missverständnis entsteht: Es geht an dieser Stelle nicht darum zu klä-

ren, ob Edward D. Wood jr. ein Dilettant ist. Die Rede ist hier nicht von der realen Person, sondern vielmehr von einem textuellen und paratextuellen Effekt; die Rede ist von einer Filmemacher- oder Autorenfigur, die sich im Fandom aus den Spuren innerhalb der Filme und den paratextuellen Elementen diskursiv gestaltet.

Die Bildung eines konstruktivistisch gedachten *Auteurs* ist keine Besonderheit des Trashfilms. Sie findet sich überall da im Kino, wo die Urheberschaft des kollektiven Werks auf die künstlerische Ausdruckskraft einer einzelnen Person zurückgebunden wird und diese so als Filmkünstler oder Autor hervorgehoben wird. Eine solche Konstruktion einer dahinterstehenden, kreativen Einzelperson folgt bei den meisten Filmen (und nicht nur dort) zwei Idealtypen, denen sich der Dilettant dann als dritter, antithetischer Typus hinzugesellt. Der erste Idealtypus ist derjenige der technisch-beruflichen Professionalität oder Meisterschaft, demgegenüber der Dilettantismus sich als »technischer Dilettantismus« (Stenzel 2007: 19) gebiert, als Stümperei und Puscherei, als Unvermögen, die handwerklichen Standards des Metiers einzuhalten. Der zweite Idealtypus ist dagegen das seit Aufklärung und seit Sturm und Drang präsente Genie, demgegenüber ein »epigonaler Dilettantismus« (Stenzel 2007: 19) nur abfallen kann, da dieser nur plagiiert und nachäfft, was jenes an Originalen neu erschafft. Der Dilettantismus ergibt sich in beiden Fällen aus einer Form des Scheiterns, als Scheitern an technischen Qualitätsstandards auf der einen, an genieästhetischen Forderungen nach Originalität auf der anderen Seite.

If you can't make it there ...

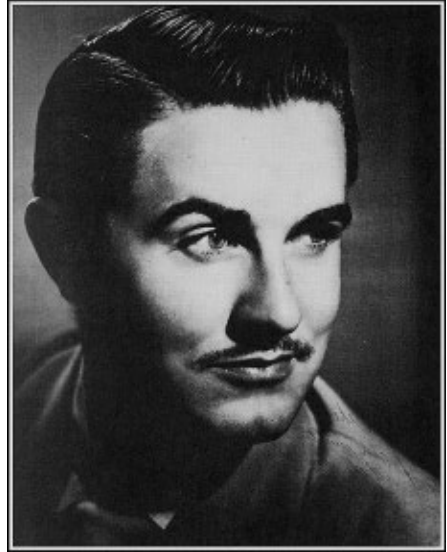
Edward D. Wood jr. selbst hat dieses Scheitern häufig direkt thematisiert. In vielen seiner Werke spielt der magische Ort Hollywood und der Topos des Entdecktwerdens eine herausragende Rolle – jedoch stets mit einer zynischen und enttäuschten Note, die der Traumfabrik von vornherein jeglichen Glamour abspricht. In *THE SINISTER URGE* etwa missbrauchen die beiden Hauptdarsteller, eine Pornoproduzentin und ihr Regisseur, die Naivität und Eitelkeit einer jungen Frau aus der Provinz, um sie in die Pornografie zu drängen, statt sie zum Schauspiel zu führen (36:18–47:05). Im selben Film dient die Figur des Pornoregisseurs als Woods Alter Ego und fokussiert gleichzeitig seine Enttäuschung über das kommerzielle System Hollywood (Graham 1991):

Johnny: »I look at this slush and try to remember. At one time I made good movies ...«

Gloria: »You're making more money now than you ever made in your life. Who needs good films in this business, anyway. Oh, give those suckers hot advertising and they'll spring with their money every time. No refunds, you understand. It's all cash.«

(*THE SINISTER URGE*, 33:00–33:34)

In seinen literarischen Werken wird diese Enttäuschung ebenfalls verhandelt (Hayes 2006: 110). Mit *Hollywood Rat Race*, in den 1960ern geschrieben, doch erst posthum 1998 veröffentlicht, schreibt er sogar einen (autobiografisch geprägten) Ratgeber, in welchem er junge Aspirantinnen einer Darstellerkarriere vor den Irrwegen der Traumfabrik warnt. Der Anfang des Buches, der in Woods typisch elliptischer Fassung verfasst ist und der ganz nebenbei Schauspiel in Hollywood und Cross-Dressing in eins setzt, stellt seine zynische Version des *American Dream* vor:



Die reale Person Edward D. Wood jr. verschwindet hinter den Starkonstrukten des Fandoms

»You became a typist for an insurance company!

You became a clerk in a department store!

You tried your hand in one of the many laundries!

You had to take a waitress job at a drive-in!

You failed as an actor or actress in Hollywood!

Some of you started in grade school or even as early as kindergarten. Perhaps it was only to dress up in Mother's clothes or put on Dad's pants, hat, and vest, but in actuality you were playing a part. It is natural in the very young to play act, to make believe.«

(Wood 1998: 1)

Diese Kritik am Topos des amerikanischen Traums, die der Filmemacher selbst artikuliert, kann nun im Fandom auf ihn zurückreflektiert werden. Wood, so scheint es dann,



Der konstruierte Charakter einer jeden Kunstgestalt wird auch in Woods Filmen selbst reflektiert, hier in GLEN OR GLENDA

warnt in nostalgischer Art und Weise sein jugendliches, vergangenes Ich vor dem unausweichlichen Scheitern.

Die ironische Aufwertung des Dilettanten

Die Abwertung des Regisseurs führt, wie bei den Filmen, zu einer ironischen Wiederaufwertung im Sinne des im ersten Kapitel entwickelten Trashkonzeptes. Ausgehend von einem negativ gewerteten Dilettanten als unfähigem Filmemacher, bietet der Begriff des Dilettantismus genug Ambivalenzen, um eine ironische Konstruktion eines solchen scheiternden *Auteurs* zu fassen. Denn Dilettantismus beinhaltet, selbst in seiner heutigen, alltagssprachlich negativ konnotierten Bedeutung, immer auch eine Form von Schwärmerei und Leidenschaft, eine Liebhaberei, die dem Phänomen durchaus einen Eigenwert zuweist.

Die ambivalente Eigenart erbt der Begriff von seiner bewegten Geschichte innerhalb von Kunst-, Musik- und Literaturdiskursen seit dem 18. Jahrhundert (einen Forschungs-

überblick bieten etwa Vaget 1971, Wieler 1996 oder Hibbitt 2006). Die ursprüngliche Bedeutung ist sogar vollständig positiv konnotiert: Mit dem Wort Dilettant, das sich vom lateinischen »delectare« bzw. vom italienischen »dilettare«, »sich vergnügen«, ableitet, bezeichneten sich ab dem 16. Jahrhundert vor allem Hofleute, die sich nicht-professionell und nicht-beruflich mit Musik oder Theater beschäftigten und so vom Brotkünstler absetzten (Hibbitt 2006: 6, Wieler 1996: 31).

Goethes und Schillers Dilettantismuskonzept

Der Wechsel von positiver Selbstzuschreibung zu negativer Fremdzuschreibung verläuft parallel zum sozialen und demografischen Wandel des 18. und 19. Jahrhunderts und dem damit verbundenen Aufstieg des Bürgertums. Der Bedeutungswandel und die Wertungsverschiebung sind dabei als »semantisches Korrelat der Ausdifferenzierung moderner Funktionssysteme« (Stanitzek 2000: 408) zu betrachten: Mit zunehmender ökonomischer und gesellschaftlicher Bedeutung von Fachberuflichkeit übernimmt der Begriff des Dilettantismus die Funktion eines Exklusionsbegriffes, welcher die Profis von den Laien trennt.

Die sozioökonomische Professionalisierung erfasst nicht zuletzt den Bereich der Kunst und Literatur. Vor allem in der Literaturtheorie entstanden daher die ersten konzeptionellen Entwürfe zum Dilettantismus: Mit ihrem unvollendet gebliebenen Projekt *Über den Dilettantismus* (1799) etwa reagierten Goethe und Schiller auf die Genie-

debatten des 18. Jahrhunderts, aber ebenso auf vermeintlich negative Entwicklungen der Literaturindustrie, die sich aus der Ausweitung von Leser- und Autorenschaft ergaben, welche die Weimarer allerdings in erster Linie auf mangelnde Ausbildung und Talent der Autoren zurückführten (Hibbitt 2006: 37, vgl. auch Schiller & Goethe 2008).

In ihrem Schema stellen Goethe und Schiller Dilettantismus und Meisterschaft als zwei Pole gegenüber. Sie greifen dabei aber seltsam ambivalent auf Elemente einer auf Könnerschaft basierenden Normästhetik wie auf eine dem Idealismus verpflichtete Genieästhetik zurück, deren inhärente Widersprüche in dem Projekt nicht aufgelöst werden (Golz 2007). Dem Dilettantismus wird selbst in diesem Modell noch ein positiver Wert zugeschrieben, insofern er als Rezeptions- oder Bildungsfähigkeit verstanden wird, insoweit also dem Dilettanten die Tendenz innewohnt, »die individuellen Fähigkeiten durch Wahrnehmung und Schöpfung von Kunst herausbilden und steigern zu können« (Golz 2007: 32). Als schöpferische Kategorie ist er indes radikal negativ gewertet, allenfalls als private Spielerei akzeptabel, in den meisten Fällen jedoch enthusiastische Nachahmerei (Immer 2007: 62), unproduktiver Empfindungstrieb (Wirth 2007: 44) und für einen professionellen Literaturmarkt nicht geeignet.

Die Kritik am Dilettantismus verläuft somit analog zur Kritik an der Schwärmerie der Genieästhetik – ein Topos, der schon *Die Leiden des jungen Werthers* von 1774 prägt (Schmidt 2004a: 325). Das Projekt von Schiller und Goethe steht am Anfang der Umwertung des Terminus vom adeligen Inklusions- hin zum bürgerlichen Exklusionsbegriff. Es zeigt aber auch deutlich die dem Begriff bis heute inhärenten Widersprüche und Ambivalenzen zwischen einem auf Originalität basierenden Subjektivitätsbegriff und einer Könnerschaft, die

auf einer kollektiv gesetzten Normativität beruht. Gleichzeitig steht das Modell für eine bürgerliche Ästhetik wie Arbeitsethik und dient so darüber hinaus als Wetzstein für antithetische Konzeptionen, die sich um eine andere Auffassung von Ästhetik oder Professionalität bemühen.

Der französische Dilettantismusbegriff

Parallel zur Diskussion in Deutschland, aber mit gänzlich anderen Gewichtungen, verläuft die Geschichte des Dilettantismusbegriffes in Frankreich. Hier behält der Ausdruck die ursprüngliche positive Konnotation von Begeisterung und Enthusiasmus und bezeichnet, ähnlich wie der Begriff des *Mélomane*, zunächst die Musik-, Theater- und Opern-Aficionados der jungen Bourgeoisie (Hibbitt 2006: 70). Der Terminus des Dilettanten steht so bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht nur für die – dem Bürgertum inhärente – antibürgerliche Geste des Bohémiens, sondern bildet sogar den Anfang dessen, was heute unter Fandom gefasst wird.

Charles-Pierre Baudelaire verbindet die dem Dilettantismus implizite ästhetische Empfindungsfähigkeit Mitte des 19. Jahrhunderts mit Ideen des *L'art pour l'art*, aber ebenso mit einem Konzept von romantischer Ironie, die den Dilettanten in direkte Nachbarschaft zum Dandy und zum Flaneur rückt (Hibbitt 2006: 72–80). Bei Paul Bourget schließlich, der über Hugo von Hoffmannsthal und die Brüder Mann auch wieder auf die deutsche Literaturszene zurückwirkt, gesellt sich dem Begriff des Dilettanten eine spielerisch-distanzierte Unverbindlichkeit hinzu, die er in seinen ersten Artikeln noch ambivalent-positiv bewertet (Bourget 1993). Bourgets »Dilettantism is not so much a doctrine as a mental disposition, both intelligent and voluptuous, which encourages individuals to experience diverse forms of life

Dilettantismus

without giving themselves to one in particular« (Hibbitt 2006: 88). Erst in den späteren Werken beurteilt Bourget diese Variante des Skeptizismus radikal negativ als Phänomen der Dekadenz. Er greift damit einerseits Argumente auf, die schon bei Goethes Kritik an der mangelnden Spezialisierung des Dilettanten oder bei Nietzsches Missbilligung des »geistige[n] Anschmecken[s]« (Nietzsche 1954: 371) zu finden sind, nimmt andererseits aber auch Vorwürfe vorweg, die der Postmoderne des späten 20. Jahrhunderts entgegengebracht werden.

Die Verwendung des Dilettantismusbegriffes im 20. Jahrhundert ist mindestens ebenso vielfältig wie die des Jahrhunderts davor. Zum einen hat sich im Alltagssprachlichen die negative Konnotation weitestgehend durchgesetzt. Andererseits wird der Dilettant in Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts eben auch positiv konnotiert, sei es in Anlehnung an das Konzept von Baudelaire und Bourget, oder sei es in kritischer Antithese zum Modell von Goethe und Schiller. Die Malerei des 20. Jahrhunderts etwa sah in der *Écriture automatique*, dem Primitivismus, der Kunstproduktion von Kindern oder psychisch Kranken Ansatzpunkte für »Techniken des Verlernens« (Hofmann 1995), in welchen der Dilettant »eine Bannung der kunsthistorischen Tradition und der durch sie provozierten Einflussangst in Aussicht stellt« (Wittmann 2010: 185). Man beachte: Der Dilettant, in der negativen Wertungstradition des 19. Jahrhunderts noch Inbegriff des Plagiators, wird hier zum Garant für Originalität! Auch Jelinek sieht den Dilettantismus als Form von Kreativität und Nicht-Lernbarkeit von Kunst:

»Wir sind ja auch alle Dilettanten. Schreiben kann man ja kaum lernen. Man kann auf nichts, auf keine feste Basis zurückgreifen.« (Elfriede Jelinek, zit. nach Stanitzek 2000: 412)

Schwärmer, Schelm, Sisyphos

Die kurze Skizze der Begriffsgeschichte macht die Vielgestalt des Dilettantismus deutlich. Hibbitt (2006) fasst die Dimensionen des Begriffes daher in folgenden, hier mit einigen assoziativ verknüpften Strichen gezeichneten Kategorien zusammen:

1. Nicht-Professionalität, Amateur, Autodidakt, Do-it-yourself
2. Lernbereitschaft, Empfängnisfähigkeit, Offenheit
3. Pfusch, Stümperei, schlechte Kunst, Trash
4. Nachahmerei, Kopie, Kitsch, Nicht-Originalität
5. Ästhetizismus, »Schöngesteiererei«
6. Skeptizismus, Unverbindlichkeit, »geistiges Anschmecken«

Die Ähnlichkeiten dieses Konzeptes mit dem in Kapitel 1 beschriebenen Müllkonzept sind deutlich: Hier wie dort sind Bewegungen der Exklusion und Distinktion, der Abwertung zu erkennen. Hier wie dort kann durch die Hintertür jedoch auch wieder aufgewertet werden, indem dem Phänomen eine gewisse Potenzialität (Empfängnisfähigkeit beim Dilettanten, Noch-nicht-Objekthaftigkeit beim Müll) zugestanden wird. Und hier wie dort ist eine kritische Dimension zu entdecken, die beim Müll auf seine eigene verwertbare Objekthaftigkeit reflektiert, beim Dilettanten auf die Einbindung des Menschen innerhalb des beruflichen Verwertungssystems.

In Bezug auf die Konstruktion einer ‚Figur‘ Wood lässt sich das Schema etwas vereinfachen: Aus einer Ästhetik des Scheiterns folgt notwendigerweise ein Konzept von (zunächst negativ konnotiertem) Dilettantismus. Denn scheitern kann nur ein Akteur, der es eigentlich hätte besser können sollen. Doch der Trashrezeption ist die ironische Umwertung eigen, auch die des Filmemachers als Dilettanten. Die Reevaluation eines solchen Dilettantismus orientiert

tiert sich dabei an drei Achsen: Der Regisseur wird zum Scharlatan, zum kindlichen wie weisen Schelm umgedeutet, der sich die Lücken des kommerziellen Kultursystems zu Nutze zu machen weiß. Oder er wird zum jugendlichen Schwärmer, der, unbeeindruckt vom Gewicht der materiellen Realität, sich die Welt erhofft und enträumt. Oder aber er wird zum Sisyphos, der sich ewig scheiternd, doch mit unermüdlicher Verve und antibürgerlichem Gestus gegen das hegemoniale System an Normen auflehnt. Diese drei Figuren, eher Fassetten ein und desselben denn tatsächlich getrennte Typen, können daher als Richtpunkte einer Analyse der Woodfigur im Fandom werden.

Die Konstruktion von Wood im Fandom der 1980er

Die Wiederentdeckung Woods begann bereits wenige Monate nach seinem Tod. Seine Filme waren im Mitternachtsprogramm des Fernsehens wie im ein oder anderen, vereinzelt Kino über die 1960er und 70er Jahre gerettet worden. Doch fand die Reinkarnation, die zur Konsolidierung des Fandoms beitragen sollte, durch eine Publikation der Brüder Harry und Michael Medved statt, die 1980 Edward D. Wood jr. zum schlechtesten Regisseur aller Zeiten erkor und im Gleichzug PLAN 9 FROM OUTER SPACE zum schlechtesten Film.

Harry Medved hatte bereits 1978 zusammen mit Randy Dreyfuss das Filmlexikon *The 50 Worst Films of All Time (And How They Got That Way)* veröffentlicht (Medved & Dreyfuss 1978). In der Fortführung, den *Turkey Awards*, die er 1980 mit seinem Bruder Michael Medved publizierte, parodierte er das kulturindustrielle System der Preisverleihungen. Die Autoren verliehen

Negativauszeichnungen in 31 Kategorien, von »The Ecclesiastical Award for the Worst Performance by an Actor or Actress as a Clergyman or Nun« über »The Worst Vegetable Movie of All Time« bis hin zu »The Worst Lines of Romantic Dialogue in Movie History« (Medved & Medved 1980).

In der Kategorie »Worst Director of All Times« standen neben Wood der äußerst produktive William »One Shot« Beaudine, der u.a. für den kommerziell erfolgreichsten Hygienefilm MOM AND DAD (1944) verantwortlich zeichnete (Schaefer 2001:197), Herschell Gordon Lewis, der mit BLOOD FEAST (1963) das Goregenre begründete, sowie der wie Wood in den 1950er Jahren aktive Phil Tucker, Regisseur von ROBOT MONSTER (1953), zur Auswahl.

Die Laudatio der Medveds deutet bereits auf einige charakteristische Elemente der Konstruktion des Trashregisseurs als Autorenfigur: Skizziert wird dieser Wood zunächst anhand der Spuren, die er in den Filmen zu hinterlassen scheint. Ergänzt werden diese Spuren durch Kommentare und Anekdoten von Zeitgenossen, in diesem Fall durch Zitate von Charles Anderson, der in den 1970ern Autor und Herausgeber bei Pendulum Publications war, für die auch Wood gearbeitet hatte (Grey 1995: 163).

Die Medveds beschreiben den Regisseur als einen Außenseiter des Systems Hollywoods, als einen »Fringie«, als Tagelöhner der *Poverty Row*. Sie greifen damit einen nicht erst seit dem Roman *The Day of the Locust* (Nathanael West, 1939) beliebten Topos der Gegenüberstellung von glamourösem Hollywood und den von Elend und Verwahrlosung bedrohten Randgebieten der Traumfabrik auf. Explizit erwähnt werden daher auch Woods Alkoholismus, seine Arbeit als Pornograf und sein Abstieg in die Armut.

Trotz dieser sozialen Randständigkeit wird er nicht als isolierter Einzelkämpfer charakterisiert. Vielmehr wird er als Kris-



Golden Turkey Awards (1980)

tallisationspunkt einer Gruppe gezeichnet, eines Underground fast. Wenn die Laudatio ihn dann mit Fellini und Warhol vergleicht, so werden Wood und seine Entourage zu Vertretern eines avantgardistischen, dem Kommerz Hollywoods entgegengesetzten Kinos.

Eine zweite Publikation, die das Fandom um Wood prägen sollte, entstand 1986 in Form der 10. Ausgabe von *Re/Search* (1988). Das Magazin war 1980 als Nachfolger der Punkfanzine *Search & Destroy* (1977–1979) gegründet worden. Seine zehnte Veröffentlichung widmete es dem Thema »Incredibly Strange Films« und versammelte dort eine Reihe von Interviews, etwa mit Russ Meyer und Doris Wishman, sowie einige Genreartikel, wie zum Beispiel zum *Women-in-Prison Film* oder den *Beach Party Movies*. Bereits die Präambel des Magazins verdeutlicht das Trashkonzept der Magazinautoren, aber auch die Konzeption eines dahinterstehenden Filmemachers als

sich selbst verwirklichenden, spielerischen und romantischen Künstler:

»Often the films are eccentric – even *extreme* – presentations by individuals *freely expressing their imaginations*, who throughout the film-making process improvise creative solutions to problems posed either by circumstance or budget – mostly the latter. Secondly, they often present unpopular – even radical – views addressing social, political, racial or sexual inequities, hypocrisy in religion or government; or in other ways they assault taboos related to the presentation of sexuality, violence, and other mores.« (Vale & Juno 1988: 5, Hervorhebung im Original)

Der – angesichts seiner Bedeutung im Fandom recht kurze – Artikel über Wood (Morton 1988a) knüpft an die Beschreibung des Filmemachers als produktiven Außenseiter an. Mehr noch als die Medveds hebt er den Tabubruch des Cross-Dressing hervor. Gleichzeitig betont er den Self-Made-Charakter gegen jegliche ökonomischen Widerstände Hollywoods.

Die Veröffentlichungen aus dem Diskurs des Fandoms fand ihren Höhepunkt 1992 in Rudolf Greys Biografie *Nightmare of Ecstasy – The Life and Art of Edward D. Wood, Jr.* Grey hatte mehr als 14 Jahre lang Fotos, Dokumente, vor allem aber Interviews von Zeitgenossen gesammelt und zu einer losen und absichtlich inkonsistenten Ansammlung von *Oral-History*-Fragmenten gebündelt. Die unverbundenen Anekdoten, Erzählungen und Wertungen von/über Wood prägen bis heute die Konzeption des Trashregisseurs. Die Widersprüchlichkeit jedoch, die Grey explizit als biografische Methode verwendet und hinter der er die »wahre Person« durchschimmern sieht (Grey 1995: 7), lassen auch die Figur Wood als kontradiktorische, nicht greifbare und absurde erscheinen.

Gerade die Produktionsanekdoten um den Filmemacher kreieren die Figur eines Schalks im Profibusiness Hollywoods, der es trotz seiner technischen wie ökonomischen Inkompetenz immer wieder schafft, seine Filme zu realisieren. Die Finanzierung von *PLAN 9 FROM OUTER SPACE* durch eine baptistische Gemeinde etwa wird in Grey zur Schelmenepisode:

»J. Edward Reynolds was a highly respected man among southern Baptist churches in the area. He did a lot of evangelistic singing in the churches. He asked me to ride with him one day on his route for an electronics firm. In the course of the day he told me he had *The Billy Sunday Story* and Ma Sunday's permission to develop it and produce it on film. He wanted to do that very badly, but didn't have the capital to produce it. He hit upon this idea that we would produce his friend Ed Wood's script, which was a science fiction thing, and we'd form a corporation, and we'd pool our resources, develop, produce that film, sell it, take the profits from it, put them back into the corporation, and produce *The Billy Sunday Story*. And thereafter we'd produce nothing but religious films. So he wanted to know if I would like to come in on it – it sounded good to me, so I borrowed some money on my life insurance, and put \$500 into it.« (Reverend Lyn Lemon, zit. nach Grey 1995: 75)

J. Edward Reynolds gelang es tatsächlich, von seiner Gemeinde das Geld für die Filmproduktion von *PLAN 9* zusammenzusammeln. Der religiöse Streifen über William Ashley Sunday, einem US-amerikanischen Sportler und Massenprediger, der 1935 gestorben war, kam hingegen nie zustande. *PLAN 9* war kein finanzieller Erfolg beschieden. Und die für den Film gegründete Firma Reynolds Pictures reihte sich ein in die Masse ephemerer Produktionsfirmen der 1950er Jahre.



Incredibly Strange Films (1988)

Wood war jedoch nicht nur der Schelm, der die Baptisten um den Finger wickelte, Drehgenehmigungen ignorierte oder der ein Krakenmodell aus den Republic-Studios entwendete (Grey 1995: 66). Er war gleichzeitig der begeisterte Dilettant, der jugendliche, naive Schwärmer, wie er bereits in der deutschen Dilettantismuskonversation um 1800 auftaucht.

»To put it perhaps too simplistically, Ed Wood Jr. didn't become celebrated because he made bad films: he became famous because he wanted to make good films that instead were only good at showing how badly he wanted to make them.« (Stevenson 2003c: 118)

Und er ist drittens auch der unermüdliche Kämpfer, der sich nicht beeindrucken lässt von seinen Misserfolgen, ein rebellischer Sisyphos, der sich gegenüber einem hegemonialen Mainstream positioniert:



Pressefoto zum Biopic ED WOOD

»[...] Ed Wood emerges as a schizophrenic character, at once a victim of capitalist oppression, denied access to the means of production and distribution by the dark forces of commercialism, while at the same time strangely able to express his (admittedly alternative) psyche in a highly personal autobiographical cinema.« (Birchard 1995: 450)

Die Wood-Figur, die vom Fandom gezeichnet wird, ist eine inhärent widersprüchliche, hybride Figur, die sich über ihr Scheitern wie über die immer wieder versuchte und stets erneut erfolglose Überwindung

dieses Scheiterns definiert. Sie verdeutlicht den unvollendeten und auch nicht zu vollendenden Prozess dieser Selbsterschaffung, den sie allerdings nicht als existenzialistisches Trauma fasst, sondern mit einem an Don Quijote gemahnenden Enthusiasmus verbindet. Das Fandom rückt Wood daher in die Nähe der romantischen Künstlergestalt, deren laufende Genese von Subjektivität stets Fragment bleibt, deren fragmentarischer Charakter aber genau den Kern dessen ausmacht, was sie zum werdenden und nicht zum seienden Subjekt macht.

Das Biopic ED WOOD als Trivialisierung

Das mit den hier aufgeführten Veröffentlichungen das Fandom nur in einigen an-

fänglichen Punkten angedeutet ist, ist offensichtlich. Trashfanzines wie *Zontar*, *Subhuman*, *Trashola*, *Ungawa* oder *Pandemonium* (zit. nach Sconce 1995: 353) haben ein ganzes Feld an Diskursen über Trash eröffnet, das sich natürlich auch an Wood abarbeitet. Besagte Fanzeitschriften, aber ebenso Phänomene wie die satirische Ed-Wood-Church (vgl. Galindo 2009) oder gar die Vielfältigung und Öffnung des Fandoms im Internet sind bislang nur wenig erforscht. Ihre wissenschaftliche Aufarbeitung bleibt künftigen Forschungsarbeiten überlassen. Die erwähnten Veröffentlichungen unrei-

ßen jedoch die Grundzüge des auf subkulturelle Distinktion bedachten Wood-Fandom der *Film Buffs* und *Connaisseurs*. Gegenüber einer solchen Kennerschaft, welche ganz bewusst und vielleicht sogar primär auch die Schattenseiten wie den Alkoholismus und den sozialen Abstiegs mit einbezieht, erscheint Fankritikern wie etwa Jack Stevenson das Biopic ED WOOD (1994; R: Tim Burton) als Trivialisierung und Glättung der Figur Woods zum »lovable loser« (Stevenson 2003c: 118).

Eine Analyse des ausge-rechnet von der Disney-Tochterfirma Touchstone produzierten Films unterstützt diese Interpretation: Die Konstruktion der Figur folgt hier zwar durchaus dem oben angelegten Dreierschema aus Schelm, Schwärmer und Sisypfos. Doch indem der Film dieses Dreieck mit dem Topos der Kindheit assoziiert, gleichzeitig aber jegliche Hybriditäten und Inkonsistenzen tilgt, beraubt er das Modell seines subversiven Potenzials.

Das Schauspiel von Johnny Depp, der die Rolle von Ed Wood übernimmt, vor allem aber auch Depps Rollenbiografie verankern die Figur des Regisseurs in der Tradition des tragikomischen Außenseiters. Die Handlung geht von den in Greys Biografie aufgeführten Anekdoten aus, um mit ihnen ein Bild des Filmemachers zu zeichnen. Gleichzeitig greift das Biopic auf die Spuren innerhalb von Woods Werk selbst zurück: Indem er die Filmhandlung

auf die Dreharbeiten zu drei Filmen, GLEN OR GLENDA, BRIDE OF THE MONSTER und PLAN 9 FROM OUTER SPACE, konzentriert, gibt er sich die Möglichkeit, nicht nur die Produktionsbedingungen zu zeigen, sondern auch einzelne, als repräsentativ gedachte Szenen der Filme nachzuspielen. Der soziale Abstieg Edward D. Woods in den 1960er Jahren ist nicht Teil der Handlung, sein Alkoholismus wird allenfalls angedeutet. Pornografisches wird völlig ausgespart.



In einer zentralen Sequenz von GLEN OR GLENDA (1953) akzeptiert Barbara das Cross-Dressing ihres Verlobten und reicht ihm den symbolischen Angora-Pullover (oben); ED WOOD (1994) spielt diese Sequenz nach, um in ihr den tatsächlichen Konflikt zwischen Wood und Fuller zu spiegeln



Wood (Johnny Depp) und Lugosi (Martin Landau) schauen ein Kind an, das sich von Lugosis Draculakostüm unbeeindruckt zeigt und erst vor Woods Zahnprothese davonläuft

Alle drei Akte des Biopics beginnen mit einer horrennen Niederlage in Form einer ignorierten oder ausgebuhten Vorstellung; und in jedem Akt erkämpft Wood sich tapfer und voller Enthusiasmus die nächste Produktion. Prägnant ist also zunächst einmal ein wiederholter Wechsel von Enttäuschung und Verwirklichung des eigenen Traumes. Selbst das (durchaus auch ironisch zu lesende) Happy End, in welchem PLAN 9 Erfolge feiert und Wood mit seiner neuen Verlobten zum Heiraten nach Nevada fährt, stört dieses Auf und Ab nur wenig. Vielmehr bindet sich der Film in einen Mythos des *American Dream* ein. Die performative Subjektivität des romantischen Künstlers, die noch die Konzeption der Künstlergestalt etwa bei Grey prägt, wird auf einen müden Selbstverwirklichungstopos reduziert, indem er der Figur jegliche absurden und hybriden Züge entzieht. Dieser Mythos steht dann auch diametral der zynischen Auffassung in Woods Werken selbst entgegen, wie sie oben angedeutet wurde.

Ein Kommentar des im Biopic auftretenden Orson Welles – eine Anmerkung, die

in ihrem Pathos an den der Filme Woods heranreicht – zeigt deutlich die Verschiebung hin zum Topos des *American Dream*:

Ed: »Ah, Mr. Welles, is it all worth it?«

Orson Welles: »It is when it works. You know the one film of mine I can stand to watch? »Kane«. The studio hated it ... But they didn't get to touch a frame. Ed, visions are worth fighting for. Why spend your life making

someone else's dreams?«

(ED WOOD, 1:46:18–1:46:38)

Die dilettantische Gestalt wird sogar noch weiter entschärft, indem nämlich das Streben und das Widerständige der filmischen Figur Wood in Verbindung zum kindlichen Spieltrieb gesetzt wird und sie so als infantiler Peter Pan erscheint. Eine kurze Sequenz (22:17–22:50) verdeutlicht diese unterschwellige Seelenverwandtschaft: Lugosi und Wood schauen am Abend von Halloween im Fernsehen alte Horrorfilme. Als eine Gruppe von verkleideten Kindern an der Tür klingelt, versucht Lugosi, sie mit seinem Draculakostüm zu erschrecken, scheitert jedoch bei einem Kind. Erst als Wood seine Zahnprothese herausnimmt, rennt auch dieses mit gespielter Schrecken weg. Durch diese kindliche Komplizenschaft, die zunächst über die Zahnprothese wirkt, wird allerdings ebenso das Cross-Dressing Woods entschärft: Das von einem Mann getragene Frauenkleid wird zu einem infantilen Narrenkostüm, das jegliche die Konstruktion von Gender destabilisierende Wirkung verloren hat. □

Schlusswort

»The road to any dream, to make that dream a reality, is a tough road. Dreams can only become a reality if you face facts. Face them squarely and realize all those around you have their dreams also. Perhaps you may have to dream a little deeper!«

(Ed Wood 1998: 51)

Wie kann es sein, dass ein Film so schlecht ist, dass er schon wieder gut ist? Was ist, mit anderen Worten, ein Trashfilm? Ansätze, das Phänomen des Trash über ein fest umrissenes Korpus zu begreifen, sind zunächst zum Scheitern verurteilt. Zu unscharf erweisen die Grenzen, zu flüchtig die Konsistenz, die einen Trashfilm zu dem guten schlechten Film macht, der er ist.

Angesichts dieser Schwierigkeiten begreift diese Arbeit den Trash mit Hilfe eines kulturtheoretischen Müllbegriffs sowie eines Konzepts von romantischer Ironie. Diese unterscheidet sich insoweit von einer rhetorischen Ironie, als dass es hier nicht um die Umkehrung des Gemeinten geht, sondern um eine Geisteshaltung, die sich an Uneigentlichkeit, Ungleichzeitigkeit, Unfertigkeit und logischer Inkonsistenz erfreut. Müll ist dann, in dieser theoretischen Auffassung, zunächst etwas, das in einem Separationsprozess unterschieden und innerhalb eines bestimmten Wertesystems abgewertet wird. Die Eigenschaft des Mülls als entweder Nicht-Objekt (die Späne der Holzverwertung) oder Nicht-mehr-Objekt (die Plastikbecher im Kehrriech) trennen ihn von der regelhaften Welt der Dinge, binden ihn allerdings unablässig darauf zurück. Die liminale Hybridität zwischen Objekt-

welt und proteischer Materie lassen ihn als etwas Bedrohliches erscheinen. Sie gibt ihm zudem eine Zeitlichkeit und Zyklizität, die verdrängt wird, jedoch stets wieder hervorbricht. Müll konnotiert Unreinheit, Verfall, Vanitas und Tod. Müll konnotiert aber immer auch den damit verbundenen Verdrängungsprozess.

Die Rezeption von kinematografischen Werken als Trash greift diese Vorstellung von Müll implizit auf. Trashrezeption umfasst eine paradoxe doppelte Wertung, die einen Film sowohl ab- wie aufwertet. Es ist zunächst ein individuell zu begreifendes Rezeptionsphänomen, ein Geschmacksurteil, bei dem sich der Zuschauer auf konkrete textuelle Merkmale stützt. Gleichzeitig ist es aber auch ein diskursives Wertungsphänomen, an dem Fandom, Filmkritik und Filmwissenschaft ihre Anteile haben.

In einem Prozess der Abwertung werden dem Film Charakteristika wie Marginalität, Wertlosigkeit, Unreinheit, Eitelkeit oder Hybridität eingeschrieben. In einem gleichzeitig, aber entgegengesetzt ablaufenden Vorgang findet eine ironische Umkehrung statt. Diese nimmt die erste Wertung nicht zurück, sondern stellt vielmehr gerade die Stückelung und die Widersprüche, die sich aus dem Müllcharakter des Werkes ergeben, in den Mittelpunkt. Eine solche Rezeptionsart steht in der Tradition der romantischen Ironie, indem sie sich an den Fragmenten, Inkonsistenzen, Brüchen und zentrifugalen Kräften des Textes erfreut und an ihr eine Ästhetik des Absurden konstruiert. Sie ist es, die einen Film zu einem Trashfilm macht, zu einem Film, der so schlecht ist, dass er schon wieder gut ist.

Schlusswort

Edward D. Wood jr. ist seit seiner Wiederentdeckung Anfang der 1980er Jahre zu einer Ikone des Trashfilms geworden. Sein Filmwerk hat er fast vollständig in den 1950ern geschaffen – ohnehin äußerst ergiebige Zeiten für ein mögliches Trashkorpus. Das System Hollywood befand sich in diesem Jahrzehnt im Umbruch. Der Oberste Gerichtshof hatte die vertikale Integration der Hollywoodstudios beendet und damit das hierarchische Oligopol aufgelöst. Das Zensursystem fing an, sich aufzuweichen. Die alte Aufteilung zwischen legitimem B-Movie auf der einen Seite und anzüglichen Exploitationfilmen, die nur mit Mühen einen randständigen Markt erreichen konnten, auf der anderen begann, sich aufzulösen. Die Produktion im Low-Budget-Bereich diversifizierte sich nun in Richtung speziellerer Zuschauersegmente, in Form etwa der Teenploitation oder der Sexploitation.

Die Bewegung, in die das System Hollywood Anfang der 1950er geriet, führten zu einem erhöhten Bedarf an billigen Produktionen, die es auch Leuten wie Edward D. Wood jr. erlaubten, Geldgeber zu finden und ihre Filme zu produzieren. Das Fernsehen, das seit den 1950ern als Konkurrent aber ebenso als Kooperationspartner des Kinos auftrat, diente besonders dem Trashfilm als kulturelles Archiv, das das Werk der schlechten Regisseure für spätere Generationen aufbewahrte.

Woods Filme sind aus der Warte heutiger Zuschauer Müll, weil sie zunächst einmal Jahrzehnte alte stereotype Genrefilme sind: Die Kelton-Trilogie mit *BRIDE OF THE MONSTER*, *NIGHT OF THE GHOULS* und *PLAN 9 FROM OUTER SPACE* besteht aus klassischen Horrorfilmen. *GLEN OR GLENDA* ist ein Aufklärungsfilm, der sich den konservativen Strategien klassischer Exploitation bedient, um sein avantgardistisches Thema von Cross-Dressing und Transsexualität zu behandeln. *JAIL BAIT* positioniert sich zwi-

schen Krimi und sozialem Melodrama. Und *THE SINISTER URGE* ist ein erotisch aufgeladener Streifen, der in der Tradition der *Vice Films* steht.

Woods Filme sind außerdem Müll, weil sie kulturell meist wenig geschätzten Genres angehören. Sie sind Vertreter von *body genres*, sie thematisieren Sexuelles und Monströses. Doch trotz dieser tendenziellen Anrüchigkeit machen sie sich bereits in den 1950ern etwas altmodisch aus: Die Formen des klassischen Horrorfilms der 1930er Jahre, auf die Wood sich bezieht, sind in diesem Jahrzehnt, das sich viel eher für Sciencefiction und jugendliche Themen begeistern können, nicht mehr aktuell. Die erotisch aufgeladenen Krimis wirken gegenüber der Freizügigkeit in der Sexploitation unzeitgemäß prüde.

Das Rückständige von Woods Werk wird angesichts der Versuche, sich an Trends der 1950er anzupassen, nur noch offensichtlicher. Die Strategien der Anbietung sind meist nur peripher an den Film gekoppelt und sprengen ihn eher, als dass sie die Produktionen in die Reihe der Teenploitation hätten einreihen können. Selbst *THE VIOLENT YEARS*, der vom Konzept her ein typischer Vertreter des neuen Jugendfilms ist, weicht durch die Tatsache, dass er eine weibliche Gang porträtiert, die gar einen Mann vergewaltigt, vom Mainstream der Filmproduktion radikal ab.

Woods Filme sind aber vor allem deswegen Müll, weil sie eine eigenständige Ästhetik aufweisen, eine Ästhetik der Widersprüchlichkeit, des Fragmentarischen, des Inkohärenten und Inkonsistenten, die innerhalb des Normsystems des Hollywoodkinos nicht akzeptabel ist. Die Pappwandästhetik der *Mise en scène* und das hölzerne Schauspiel der unerfahrenen Darsteller verhöhnend die Forderung nach einem transparenten Dispositiv und verweisen als Spuren auf das Vorfilmische, das so als besonders billig (re)konstruiert werden kann. Mimik, Gestik

und Sprache sind häufig hypertrophiert und lassen auf diese Art ein Pathos entstehen, das durch Stilbrüche und ins Leere laufende Pathosformeln ebenfalls ins Künstliche kippt und selbstreflexiv wird. Inkonsistenzen der Handlung und Figurenmotivation sowie mangelnde Plausibilität rücken das Absurde und Unvorhersehbare in den Vordergrund. Fragmentierung von Erzählinstanzen, diegetischen Ebenen und Räumen ergeben schließlich, zusammen mit dem Topos der Nacht, eine filmische Qualität, die sich als surreale beschreiben ließe.

Anhand der Spuren aus den Filmen, aber auch ausgehend von eigenen filmhistorischen Diskursen konstruiert sich das Fandom eine Figur Ed Wood, die als absurde, widersprüchliche, romantische Autorenfigur der Filme fungiert. Fasst man die oben umrissene Ästhetik als eine Ästhetik des Scheiterns, so wird Wood zum Inbegriff des Dilettanten, zum König des Trash, zum schlechtesten Regisseur aller Zeiten.

Angesichts der Komplexität des Dilettantismusbegriffes lässt sich dieser im Falle Woods auf drei Fassetten reduzieren: den Schwärmer, den Schelm und den Sisyphos. In diesen Teilaspekten spiegelt sich die Begeisterung der Fans für die Figur des Regisseurs wie für sein Werk. In ihnen wird daher klar, nicht nur wie, sondern auch warum ein Film so schlecht sein kann, dass er schon wieder gut ist. Ed Wood, das ist der jugendliche Schwärmer und Enthusiast. Ed Wood ist gleichzeitig der Bürgerschreck, der als Schelm hegemoniale ökonomische wie ästhetische Setzungen unterwandert. Ed Wood ist aber stets auch – und das unterscheidet ihn von den Künstlern der diversen Avantgarden – eine Figur des perpetuierten existenzialistischen Scheiterns, ein Scheitern, das für das nur teleologisch als Ganzheit gedachte romantische Subjekt allerdings konstitutiv ist. Edward D. Wood jr., der schlechteste Filmemacher der Welt, ist, mit anderen Worten, Sisyphos. □

Kurzglossar

- B-Movie: a) Zweiter, meist kürzerer und billigerer Film innerhalb eines *double features*, welches in den 1930er Jahren als Vertriebspraxis v.a. des U.S.-amerikanischen Marktes auftritt und in den 1960ern an Bedeutung verliert; b) in Ausweitung des industriellen Begriffes des B-Movies abwertende oder ironisch abwertende Bezeichnung für jegliche Form von schlechten Filmen.
- Classical Exploitation: Während der Geltungsphase des amerikanischen *Production Codes* existierendes Parallelkino, das die Richtlinien des Codes nicht erfüllte und dem die Vertriebskanäle des Studiosystems Hollywood somit verwehrt blieben; vor allem Hygiene-, Nudisten- oder Drogenaufklärungsfilme.
- C-Movie, Z-Movie: Hyperbolisierung des Begriffes B-Movies in Fandom und Marketing, ohne allerdings die Verankerung in einer speziellen Distributions- und Exhibitionspraxis; vgl. B-Movie.
- Cult Film: a) jegliche Form von Film, bei der eine Ritualisierung der Rezeption im Kino und häufig auch eine kommunikative Gruppenbildung in Form eines Fandoms zu beobachten ist; b) gerade im anglo-amerikanischen Kontext aber bezeichnet der Begriff in Abgrenzung zu Blockbustern solche Filme, die nur Teilpublika anzusprechen vermögen, spezieller auch mit dem Mainstream nicht konform gehende Filme.
- DtV, Direct-to-Video (heute auch Direct-to-DVD): direkt für den Videomarkt und häufig mit geringem finanziellen Aufwand produzierte Filme ohne Erstauswertung im Kino.
- Exploitation: a) Gesamtheit der Marketingstrategie eines Films; b) als ausbeutend gewertete Marketingstrategie, die besonders auf Verbund- und Event-Werbung setzt; c) billig produzierte Filme, bei denen die Vermarktungsfähigkeit höher gewertet wird als ästhetische und gesellschaftliche Normen.
- Gross, Schlock, Sleazy, Slick, Bizarre, Weird, Strange, Odd: häufig speziellen Varietäten des Englischen wie der Jugendsprache (gross) oder dem amerikanischen Jiddisch (schlock) entstammende Attribute für schlechte oder ungewöhnliche Filme, die in ihrer Verwendung selten eine genaue Extension des Begriffes festsetzen.
- Midnight Movie: a) Kinematografische Praxis der Mitternachtsvorführung, die v.a. im New York der 1970er Jahre zum subkulturellen Ritual wird, aber auch in anderen cinephilen Publika als Praxis übernommen wird; b) Filme, die in solchen Mitternachtsvorführungen gezeigt werden und die sich häufig vom Mainstream-Kino des Tages- und Abendprogrammes unterscheiden.
- Paracinema: Von Sconce (1995: 535) gebildeter Begriff für schlechte Filme, der v.a. die Eigenart von Trash als Rezeptionsmodus und die sub- oder gegenkulturelle Sensibilität der Zuschauer in den Vordergrund rückt.
- Psychotronic Movies: Vom Filmkritiker Michael Weldon in Fanzines und Publikationen geprägt und in Anlehnung an THE PSYCHOTRONIC man gebildeter Neologismus für jegliche Form von Trashfilmen.
- Quota Quickie: a) Abwertende Bezeichnung für eine auf ein tagesaktuelles Bedürfnis des Publikums reagierende Filmproduktion, die hohen Wert auf Schnelligkeit der Produktion, geringen Wert auf die Qualität des Filmes legt; vgl. Exploitation.
- Underground Cinema: Filme, die außerhalb eines kulturindustriellen Produktions- und Verwertungsdispositivs und häufig in engem Zusammenhang mit historisch spezifischen Subkulturen entstanden und – zumindest in ihrer ersten Auswertung – rezipiert wurden.

Bibliografie

- Allen, Barry (2007): »The Ethical Artifact. On Trash«. In: John Knechtel, Hg.: *Trash*. Cambridge: MIT Press, 196–213.
- Altman, Rick (1999): *Film/Genre*. London: British Film Institute.
- Anderson, Christopher (1997): »Television and Hollywood in the 1940s«. In: Thomas Schatz: *Boom and Bust. The American Cinema in the 1940s*. New York: Charles Scribner's Sons, 422–444.
- Andress, Richard (n.d.): »Film Censorship in New York State«. Online unter http://www.archives.nysed.gov/a/research/res_topics_film_censor.shtml [23.11.2010].
- Ang, Ien (1985): *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London: Routledge.
- Aristoteles (2005): *Poetik*. Stuttgart: Reclam.
- Attention Soldier! Productions (2010): »tomgraeff.org«. Online unter <http://www.tomgraeff.org/tomgraeff-trivia.html> [24.11.2010].
- Babuscio, Jack (2008): »The Cinema of Camp (aka Camp and the Gay Sensibility)«. In: Fabio Cleto, Hg.: *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 117–135.
- Bachtin, Michail M. (2008): *Chronotopos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Balio, Tino (1993): *Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939*. Berkeley: University of Berkeley Press, 179–312.
- Barkow, Nick (1989): »Kerrs Tante oder Die Rache der Dialektik«. In: Friederike Kempner: *Dichterleben, Himmelsgabe. Sämtliche Gedichte*. 9. Auflage. Berlin: Rütten & Loening, 251–274.
- Barthes, Roland (1990): »Der dritte Sinn«. Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 47–68.
- Barthes, Roland (2003): *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Baudelaire, Charles (1861): *Les fleurs du mal*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise. Faksimile online unter http://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Baudelaire_-_Les_Fleurs_du_mal_1861.djvu [28.11.2010].
- Baudelaire, Charles (2008): *Die Blumen des Bösen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Benshoff, Harry M. (1997): *Monsters in the Closet. Homosexuality and the Horror Film*. Manchester: Manchester University Press.
- Berenstein, Rhona J. (1994): »White Heroines and Hearts of Darkness. Race, Gender and Disguise in 1930s Jungle Films«. *Film History*, 6, 314–339.
- Betrock, Alan (1986): *The I Was a Teenage Juvenile Delinquent Rock 'n' Roll Horror Beach Party Movie Book. A Complete Guide to the Teen Exploitation Film, 1954–1969*. London: Plexus.
- Betz, Mark (2003): »Art, Exploitation, Underground«. In: Mark Jancovich, Hg.: *Defining Cult Movies. The Cultural Politics of Oppositional Taste*. Manchester: Manchester University Press, 202–222.
- Birchard, Robert S. (1995): »Edward D. Wood, Jr. Some Notes on a Subject for Further Research«. *Film History*, 7:4, 450–455.
- Boddy, William (1993): *Fifties Television. The Industry and Its Critics*. Urbana: University of Illinois Press.
- Bojarski, Richard (1980): *The Complete Films of Bela Lugosi*. New York: Citadel Press.
- Bordwell, David (1985a): *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David (1985b): »The Classical Hollywood Style, 1917–60«. In: David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, Hg.: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1–84.
- Borland, Carroll (1980): »Introduction«. In: Richard Bojarski: *The Complete Films of Bela Lugosi*. New York: Citadel Press, 9–10.
- Bourdieu, Pierre (2006): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourget, Paul (1993): *Essais de psychologie contemporaine*. Études littéraires. Paris: Gallimard.
- Bourgoin, Stéphane (1983): *Roger Corman*. Paris: Ediliv.

Bibliografie

- Boyreau, Jacques (2002): *Trash. The Graphic Genius of Exploitation Movie Posters*. San Francisco: Chronicle Books.
- Branigan, Edward (1985): »The Point-of-View-Shot«. In: Bill Nichols, Hg.: *Movies and Methods*. Band 2. Berkeley: University of California Press, 672–691.
- Brinson, Susan L. (2001): »War on the Homefront in World War II. The FCC and the House Committee on Un-American Activities«. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 21:1, 63–75.
- Bronfen, Elisabeth (2008): *Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht*. München: Hanser.
- Bryant, Wayne M. (1997): *Bisexual Characters in Film. From Anaïs to Zee*. New York: Harrington Park Press.
- Burch, Noël (1998): »Cinophilie et masculinité«. *Iris*, 26, 191–206.
- Butis Butis (2009): *Goofy history. Fehler machen Geschichte*. Köln: Böhlau.
- Carroll, Noël E. (1990): *The Philosophy of Horror, or, Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge.
- Cartmell, Deborah (1997): *Trash Aesthetics. Popular Culture and its Audience*. London: Pluto Press.
- Cavicchi, Daniel (1998): *Tramps Like Us. Music and Meaning Among Springsteen Fans*. New York: Oxford University Press.
- Cavicchi, Daniel (2007): »Loving Music. Listeners, Entertainments, and the Origins of Music Fandom in Nineteenth-Century America«. In: Jonathan Alan Gray, Cornel Sandvoss, C. Lee Harrington, Hg.: *Fandom. Identities and Communities in a Mediated World*. New York: New York University Press.
- Certeau, Michel de (1988): *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve-Verlag.
- Chion, Michel (2001): *Techniken des Drehbuchschreibens*. Berlin: Alexander-Verlag.
- Chris, Cynthia (2006): *Watching Wildlife*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cohen, Mary Morley (1994): »Forgotten Audiences in the Passion Pits. Drive-in Theatres and Changing Spectator Practices in Post-war America«. *Film History*, 6, 470–486.
- Colebrook, Claire (2004): *Irony*. London: Routledge.
- Conrich (2004): »Before Sound. Universal, Silent Cinema, and the Last of the Horror-spectaculars«. In: Stephen Prince, Hg.: *The Horror Film*. New Brunswick: Rutgers University Press, 40–57.
- Cook, David A. (2000): *Lost Illusions. American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970–1979*. Berkeley: University of California Press.
- Cooling, Chris (2003): »Ed Wood, »GLEN OR GLENDA« and the Limits of Foucauldian Discourse«. In: Gary D. Rhodes, Hg.: *Horror at the Drive-in. Essays in Popular Americana*. Jefferson: McFarland, 141–154.
- Cornea, Christine (2007): *Science Fiction Cinema. Between Fantasy and Reality*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Craig, Rob (2009): *Ed Wood, Mad Genius. A Critical Study of the Films*. Jefferson: McFarland & Co.
- Cross, Robin (1981): *The Big Book of B movies, or, How Low Was My Budget*. London: Frederick Muller.
- Dachselt, Rainer (2003): *Pathos. Tradition und Aktualität einer vergessenen Kategorie der Poetik*. Heidelberg: Winter.
- Deleuze, Gilles (1999): *Das Zeit-Bild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- D’Emilio, John & Freedman, Estelle B. (2004): *Intimate Matters. A History of Sexuality in America*. 2. Auflage. Chicago: University of Chicago Press.
- diFranco, J. Philip (1979): *The Movie World of Roger Corman*. New York: Chelsea House Publishers.
- Dixon, Wheeler Winston (2006): »Roger Corman«. *Senses of Cinema*, 38. Online unter <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/06/corman.html> [15.3.2010].
- Doherty, Thomas Patrick (2002): *Teenagers and Teenpics. The Juvenilization of American Movies in the 1950s*. Philadelphia: Temple University Press.
- Douglas, Mary (2010): *Purity and Danger. An Analysis of Concept of Pollution and Taboo*. London: Routledge.
- Duncombe, Stephen (2008): *Notes From Underground. Zines and the Politics of Alternative Culture*. Bloomington: Microcosm Publishing.
- Durgnat, Raymond (1970): »The Family Tree of the Film noir«. *Cinema (UK)*, 6/7, 48–56.
- Durst, Uwe (2010): *Theorie der phantastischen Literatur*. 2. Auflage. Berlin: Lit.
- Dyer, Richard (1998): *Stars*. 2. Auflage. London: British Film Institute.

- Dyer, Richard (2008): »It's Being so Camp as Keeps Us Going«. In: Fabio Cleto, Hg.: *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 110–116.
- Eberhart, George M. (2002): *Mysterious Creatures. A Guide to Cryptozoology*. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Eckstein, Arthur (2004): »The Hollywood Ten in History and Memory«. *Film History*, 16:4, 424–436.
- Eco, Umberto (1985): »Casablanca. Cult Movies and Intertextual Collage«. *SubStance*, 47:2, 3–12.
- Eco, Umberto (2007): »Casablanca oder die Wiedergeburt der Götter«. Ders.: *Über Gott und die Welt. Essays und Glossen*. 8. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 208–213.
- Eder, Jens (2008): *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.
- Edgerton, Gary R. (2007): *The Columbia History of American Television*. New York: Columbia University Press.
- Egan, Kate (2007): *Trash or Treasure? Censorship and the Changing Meanings of the Video Nasties*. Manchester: Manchester University Press.
- Eisenstein, Sergej M. (2006a): »Montage der Attraktionen«. Ders.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 9–14.
- Eisenstein, Sergej M. (2006b): »Montage der Filmatraktionen«. Ders.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 15–40.
- Engell, Lorenz (2000): »Über den Abfall«. In: Ulrike Bergermann, Hg.: *TV-Trash. The TV-show I love to hate*. Marburg: Schüren, 11–22.
- Erb, Cynthia Marie (2009): *Tracking KING KONG. A Hollywood Icon in World Culture*. 2. Auflage. Detroit: Wayne State University Press.
- Everett, Todd (1995): »PLAN 9 FROM OUTER SPACE – The Musical«. *Variety*. Online unter <http://www.variety.com/review/VE1117903725?refcatid=33> [14.11.2010].
- Farber, Manny (2007): »White Elephant Art vs. Termite Art«. In: Viennale, Hg.: *Der Weg der Termiten. Beispiele eines essayistischen Kinos 1909–2004. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums, 1. bis 31. Oktober 2007*. Marburg: Schüren, 36–46.
- Feaster, Felicia (1994): »The Woman on the Table. Moral and Medical Discourse in the Exploitation Cinema«. *Film History*, 6, 340–354.
- Fishman, Stephen (2010): *The Public Domain. How to Find & Use Copyright-free Writings, Music, Art & More*. 5. Auflage. Berkeley: Nolo.
- Fiske, John (2007): »Understanding Popular Culture«. In: Will Brooker, Deborah Jermyn, Hg.: *The Audience Studies Reader*. London: Routledge, 112–116.
- Flitterman-Lewis, Sandy (1987): »The Image and the Spark. Dulac and Artaud Reviewed«. In: Rudolf E. Kuenzli, Hg.: *Dada and Surrealist Film*. New York: Willis Locker & Owens, 110–127.
- Foucault, Michel (1974): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1990): »Andere Räume«. In: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Hg.: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam, 34–46.
- Freytag, Gustav (2003): *Die Technik des Dramas*. Berlin: Autorenhaus Verlag.
- Fuller, Dolores (2009): *A Fuller life. Hollywood, Ed Wood and Me. The Autobiography of Dolores Fuller*. Albany: BearManor Media.
- Gabrys, Jennifer (2007): »Media in the Dump«. In: John Knechtel, Hg.: *Trash*. Cambridge: MIT Press, 156–165.
- Gaines, Jane (2005): »Von Elefanten zur Luxus-Seife. Programmierung und ›Flow‹ der frühen Ereignis- und Verbundwerbung für Filme«. In: Vinzenz Hediger, Patrick Vonderau, Hg.: *Demnächst in ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*. Marburg: Schüren, 76–107.
- Galindo, Steve (2009): »Oh My God? God is the Producer of Our Lives but We are the Directors«. Online unter http://www.huffingtonpost.com/rev-steve-galindo/ioh-my-godi-god-is-the-pr_b_362417.html [21.10.2010].
- Garber, Marjorie (1997): *Vested Interests. Cross-dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge.
- Gardner, Martin (1957): *Fads and Fallacies. In the Name of Science*. 2. Auflage. New York: Dover.
- Giesen, Rolf (1984): *Kino wie es keiner mag. Die schlechtesten Filme der Welt*. Frankfurt am Main: Ullstein.
- Golz, Jochen (2007): »Dilettantismus bei Goethe. Anmerkungen zur Geschichte des Begriffs«. In: Stefan Blechschmidt, Andrea Heinz, Hg.: *Dilettantismus um 1800*. Heidelberg: Winter, 27–40.

Bibliografie

- Gordon, Mel (1997): *The Grand Guignol. Theater of Fear and Terror*. New York: Da Capo Press.
- Gould, Lewis L. (2001): *America in the Progressive Era. 1890–1914*. Harlow: Longman.
- Graham, Allison (1991): »Journey to the Center of the Fifties. The Cult of Banality«. In: Jay P. Telotte, Hg.: *The Cult Film Experience. Beyond All Reason*. Austin: University of Texas Press, 107–121.
- Grant, Barry Keith (1991): »Science fiction double feature. Ideology in the cult film«. In: Jay P. Telotte, Hg.: *The cult film experience. Beyond all reason*. Austin: University of Texas Press, 122–137.
- Grant, Barry Keith (2000): »Second Thoughts on Double Features. Revisiting the Cult Film«. In: Xavier Mendik, Graeme Harper, Hg.: *Unruly Pleasures. The Cult Film and Its Critics*. Guildford: FAB Press, 13–28.
- Grant, Barry Keith (2003): »Introduction«. In ders., Hg.: *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, xv–xx.
- Greenberg, Clement (2003): »Avantgarde und Kitsch«. In: Charles Harrison, Sebastian Zeidler, Hg.: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstler-schriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*. Ostfildern-Ruit: Hatje, 656–666.
- Grele, Ronald J. (1998): »Movement Without Aim. Methodological and Theoretical Problems in Oral History«. In: Robert Perks, Alistair Thomson, Hg.: *The Oral History Reader*. London: Routledge, 38–52.
- Grey, Rudolph (1995): *Nightmare of Ecstasy. The Life and Art of Edward D. Wood, Jr.* London: Faber and Faber.
- Guzman, Tony (2005): »The Little Theatre Movement. The Institutionalization of the European Art Film in America«. *Film History*, 17, 261–284.
- Haberski, Raymond J. (2001): *It's Only a Movie! Films and Critics in American Culture*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Hacks, Peter (1989): »Die Kempner wäre nicht so komisch, wenn sie nicht so gut wäre«. In: Friederike Kempner: *Dichterleben, Himmelsgabe. Sämtliche Gedichte*. 9. Auflage. Berlin: Rütten & Loening, 7–34.
- Hagener, Malte & Hans, Jan (2000): »Von Wilhelm zu Weimar. Der Aufklärungs- und Sittenfilm zwischen Zensur und Markt«. In: Malte Hagener, Hg.: *Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918–1933*. München: Edition Text und Kritik, 7–22.
- Hall, Stuart (1999): »Kodieren/Dekodieren«. In: Roger Bromley, Udo Göttlich, Carsten Winter, Hg.: *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Lüneburg: zu Klampen, 92–112.
- Halliwell, James Orchard (1970): *The Nursery Rhymes of England, Collected Chiefly From Oral Tradition*. 5. Auflage. London: Bodley Head.
- Halliwell, Martin (2007): *American Culture in the 1950s*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Haralovich, Mary Beth (1985): »Film Advertising, the Film Industry and the Pin-up. The Industry's Accommodations to Social Forces in the 1940s«. In: Bruce A. Austin, Hg.: *Current Research in Film. Audiences, Economics, and Law*. Norwood: Ablex, 127–164.
- Hardy, Phil (1995): »The Horror Film in Perspective«. In: Phil Hardy, Tom Milne, Paul Willemsen, Hg.: *The Overlook Film Encyclopedia. Horror*. Woodstock: Overlook Press, ix–xiii.
- Hark, Ina Rae (2004): »Crazy Like a Prof. Mad Science and the Transgressions of the Rational«. In: Murray Pomerance, Hg.: *Bad. Infamy, Darkness, Evil, and Slime on Screen*. Albany: State University of New York Press, 301–313.
- Harries, Dan (2000): *Film Parody*. London: bfi publishing.
- Hayes, David C. (2006): *Muddled Mind. The Complete Works of Edward D. Wood, Jr.* 2006 Update. Vanleave: Ramble House.
- Hediger, Vinzenz (2005): »Blitz Exhibitionismus«. Der Massenstart von Kinofilmen und die verspätete Revolution der Filmvermarktung«. In: Vinzenz Hediger, Patrick Vonderau, Hg.: *Demnächst in ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*. Marburg: Schömann.
- Heffernan, Kevin (2004): *Ghoul, Gimmicks, and Gold. Horror Films and the American Movie Business, 1953–1968*. Durham: Duke University Press.
- Heffernan, Kevin (2007): »Art House or House of Exorcism? The Changing Distribution and Reception Contexts of Mario Bava's »Lisa and the devil«. In: Jeffrey Sconce, Hg.: *Sleaze Artists. Cinema at the Margins of Taste, Style, and Politics*. Durham: Duke University Press, 144–166.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1995): *Vorlesungen über die Ästhetik*. Stuttgart: Reclam.
- Hendershot, Cynthia (1999): *Paranoia, the Bomb, and 1950s Science Fiction Films*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- Hepp, Andreas (1999): *Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Herrn, Rainer (2005): *Schnittmuster des Geschlechts. Transvestitismus und Transsexualität in der frühen Sexualwissenschaft*. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Hibbitt, Richard (2006): *Dilettantism and Its Values. From Weimar Classicism to the Fin de Siècle*. London: Legenda.
- Hills, Matt (2007): *Fan Cultures*. London: Routledge.
- Hilmes, Michèle (1990): *Hollywood and Broadcasting. From Radio to Cable*. Urbana: University of Illinois Press.
- Hoberman, J. & Rosenbaum, Jonathan (1991): *Midnight Movies*. New York: Da Capo Press.
- Hofmann, Werner (1995): »Die Kunst des Verlernens«. In: Jonathan Fineberg, Hg.: *Kinderzeichnung und die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Ostfildern-Ruit: Hatje, 136-134.
- Hollander, Sophia (2009): »La Dolce Video«. *New York Times*. Online unter http://www.nytimes.com/2009/02/08/nyregion/thecity/08kims.html?_r=1 [4.8.2010].
- Hollows, Joanne (2003): »The Masculinity of Cult«. In: Mark Jancovich, Hg.: *Defining Cult Movies. The Cultural Politics of Oppositional Taste*. Manchester: Manchester University Press, 35–53.
- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. (2004): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. 15. ungekürzte Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Humphries, Reynold (2002): *The American Horror Film. An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Hunt, Nathan (2003): »The Importance of Trivia. Ownership, Exclusion and Authority in Science Fiction Fandom«. In: Mark Jancovich, Hg.: *Defining Cult Movies. The Cultural Politics of Oppositional Taste*. Manchester: Manchester University Press, 185–201.
- Hutcheon, Linda (2005): *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge.
- Illing, Frank (2006): *Kitsch, Kommerz und Kult. Soziologie des schlechten Geschmacks*. Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft.
- Immer, Nikolas (2007): »Der Dilettant als Nachahmer«. In: Stefan Blechschmidt, Andrea Heinz, Hg.: *Dilettantismus um 1800*. Heidelberg: Winter, 51–68.
- Isherwood, Christopher (2008): »From The World in the Evening«. In: Fabio Cleto, Hg.: *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 49–52.
- Jacobs, Lea (1992): »The B Film and the Problem of Cultural Distinction«. *Screen*, 33:1, 1–13.
- Jameson, Fredric (2003): *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. 10. Auflage. Durham: Duke University Press.
- Jancovich, Mark (2002): »Cult Fictions. Cult Movies, Subcultural Capital and the Production of Cultural Distinctions«. *Cultural Studies*, 16:2, 306–322.
- Jancovich, Mark (2003a): *Defining Cult Movies. The Cultural Politics of Oppositional Taste*. Manchester: Manchester University Press.
- Jancovich, Mark, Lázaro Reboll, Antonio, Stringer, Julian, Willis, Andy (2003): »Introduction«. In: Mark Jancovich, Hg.: *Defining Cult Movies. The Cultural Politics of Oppositional Taste*. Manchester: Manchester University Press, 1–13.
- Jenkins, Henry (2009): *Textual Poachers. Television Fans & Participatory Culture*. New York: Routledge.
- Jenkins, Henry (2010): *Confessions of an Aca-Fan. The Official Weblog of Henry Jenkins*. Online unter <http://www.henryjenkins.org/> [30.11.2010].
- Jensen, Joli (2001): »Fandom as Pathology. The Consequences of Characterization«. In: Lisa A. Lewis, Hg.: *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*. London: Routledge, 9–29.
- Johnson, Derek (2001): »Fan-tagonism. Factions, Institutions, and Constitutive Hegemonies of Fandom«. In: Lisa A. Lewis, Hg.: *The Adoring Audience. Fan culture and Popular Media*. London: Routledge, 285–300.
- Johnson, John (1996): *Cheap Tricks and Class Acts. Special Effects, Makeup and Stunts From the Films of the Fantastic Fifties*. Jefferson: McFarland.
- Johnston, Lauren (2008): »East Village Icon Kim's Video Heads to... Sicily«. *New York Daily News*. Online unter http://www.nydailynews.com/entertainment/movies/2008/12/30/2008-12-30_east_village_icon_kims_video_heads_to_s.html [4.8.2010].
- Jowett, Garth (2006): »A Significant Medium for the Communication of Ideas«. *The Miracle*

Bibliografie

- Decision and the Decline of Motion Picture Censorship, 1952–1968«. In: Francis G. Couvares, Hg.: *Movie Censorship and American Culture*. Amherst: University of Massachusetts Press, 258–276.
- Kael, Pauline (1963): »Circles and Squares. Joys and Sarris«. *Film Quarterly*, 16, 12–26.
- Kael, Pauline (1971): »Trash, Art, and the Movies«. In dies.: *Going Steady*. New York: Bantam Books, 105–158.
- Kaes, Anton (1978): *Kinodebatte*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Kawin, Bruce (1991): »After Midnight«. In: Jay P. Telotte, Hg.: *The Cult Film Experience. Beyond All Rreason*. Austin: University of Texas Press, 18–25.
- Keitz, Ursula von (2005): *Im Schatten des Gesetzes. Schwangerschaftskonflikt und Reproduktion im deutschsprachigen Film 1918 bis 1933*. Marburg: Schüren.
- Kempner, Friederike (1989): *Dichterleben, Himmelsgabe. Sämtliche Gedichte*. 9. Auflage. Berlin: Rütten & Loening.
- Kendall, Tina & Koster, Kristin (2007): »Critical Approaches to Cultural Recycling. Introduction«. *Other Voices*, 3:1. Online unter <http://www.othersvoices.org/3.1/guesteditors/index.php> [20.07.2009].
- Klapp, Orrin E. (1962): *Heroes, Villains and Fools*. Prentice-Hall: Englewood Cliffs.
- Klinger, Barbara (1994): *Melodrama and Meaning. History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*. Bloomington: Indiana University Press.
- Knechtel, John (2007): »Introduction«. In dies., Hg.: *Trash*. Cambridge: MIT Press, 8–9.
- Koppers, Clayton R. (1997): »Regulating the Screen. The Office of War Information and the Production Code Administration«. In: Thomas Schatz: *Boom and Bust. The American Cinema in the 1940s*. New York: Charles Scribner's Sons, 262–281.
- Krämer, Sybille (2007): »Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme«. In dies. et al., Hg.: *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 11–33.
- Kremer, Detlef (2007): *Romantik*. 3., aktualisierte Aufl. Stuttgart: Metzler.
- Lang, Daniel (2007): »Give Us the Dumpsters or Give Us Life«. *Res Derilictae and the Trash of Free Trade*«. *Other Voices*, 3:1. Online unter <http://www.othersvoices.org/3.1/dlang/index.php> [20.07.2009].
- Langman, Larry & Finn, Daniel (1995): *A Guide to American Crime Films of the Forties and Fifties*. Westport: Greenwood Press.
- Leff, Leonard J. & Simmons, Jerold L. (2001): *The Dame in the Kimono. Hollywood, Censorship, and the Production Code*. 2. Auflage. Lexington: University Press of Kentucky.
- Leitch, Thomas M. (2002): *Crime Films*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lennig, Arthur (2003): *The Immortal Count. The Life and Films of Bela Lugosi*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Lev, Peter (2003): *Transforming the Screen. 1950–1959*. New York: Charles Scribner's Sons, 87–105.
- Lévi-Strauss, Claude (2009): *Das wilde Denken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Levy, Silvano (2005): »Menace. Surrealist Interference of Space«. In: Thomas Mical, Hg.: *Surrealism and Architecture*. London: Routledge, 60–80.
- Lommel, Michael, Maurer Queipo, Isabel, Roloff, Volker (2008): »Einleitung«. In dies., Hg.: *Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch*. Bielefeld: Transcript, 7–18.
- Lotman, Jurij M. (1993): *Die Struktur literarischer Texte*. 4., unveränderte Auflage. München: Fink.
- Lovecraft, Howard Phillips (1973): *Supernatural Horror in Literature*. New York: Dover.
- Lucanio, Patrick (1987): *Them or Us. Archetypal Interpretations of the Fifties Alien Invasion Films*. Bloomington: Indiana University Press.
- Maase, Kaspar (2007): *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970*. 4. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- MacCraw, Thomas K. (1984): *Prophets of Regulation. Charles Francis Adams, Louis D. Brandeis, James M. Landis, Alfred E. Kahn*. Cambridge: Belknap Press.
- Maltby, Richard (1993): »The Production Code and the Hays Office«. In: Tino Balio: *Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939*. Berkeley: University of Berkeley Press, 37–72.
- Maltby, Richard (2003): *Hollywood Cinema*. 2. Auflage. Malden: Blackwell.

- Mathijs, Ernest & Mendik, Xavier (2004): *Alternative Europe. Eurotrash and Exploitation Cinema Since 1945*. London: Wallflower.
- Mathijs, Ernest (2005): »Bad Reputations. The Reception of 'Trash' Cinema«. *Screen*, 46:4, 451–472.
- McCarty, John, Hg. (1995a): *The Sleaze Merchants. Adventures in Exploitation Filmmaking*. New York: St. Martin's Press.
- McCarty, John (1995b): »Interview with Herschell Gordon Lewis«. In: John McCarty, Hg.: *The Sleaze Merchants. Adventures in Exploitation Filmmaking*. New York: St. Martin's Press, 35–53.
- McCourt, Tom & Burkart, Patrick (2001): »Customer Relationship Management. Automating Fandom in Music Communities«. In: Lisa A. Lewis, Hg.: *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*. London: Routledge, 261–270.
- Medved, Harry & Dreyfuss, Randy (1978): *The Fifty Worst Films of All Time (and How They Got That Way)*. New York: Popular Library.
- Medved, Harry & Medved, Michael (1980): *The Golden Turkey Awards. Nominees and Winners – The Worst Achievements in Hollywood History*. 5. Auflage. New York: Perigee Books.
- Mellor, Anne Kostelanetz (1980): *English Romantic Irony*. Cambridge: Harvard University Press.
- Mendik, Xavier & Harper, Graeme (2000): *Urruly Pleasures. The Cult Film and Its Critics*. Guildford: FAB Press.
- Menninghaus, Winfried (2002): *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Meyerowitz, Joanne J. (2001): »Sex Change and the Popular Press. Historical Notes on Transsexuality in the United States, 1930–1955«. In: Elizabeth Reis, Hg.: *American Sexual Histories*. Malden: Blackwell, 377–398.
- Meyerowitz, Joanne J. (2004): *How Sex Changed. A History of Transsexuality in the United States*. Cambridge: Harvard University Press.
- Mitchell, Rick (2004): »The Tragedy of 3-D Cinema«. *Film History*, 16, 208–215.
- Mitman, Gregg (2009): *Reel Nature. America's Romance With Wildlife on Film*. Seattle: University of Washington Press.
- Monaco, Paul (2001): *The Sixties. 1960–1969*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Morton, Jim (1988a): »Ed Wood Jr.«. In: V. Vale, Andrea Juno, Hg.: *Incredibly Strange Films*. San Francisco: Re/Search Publications, 158–159.
- Morton, Jim (1988b): »Juvenile Delinquency Films«. In: V. Vale, Andrea Juno, Hg.: *Incredibly Strange Films*. San Francisco: Re/Search Publications, 143–145.
- Moser, Walter (2002): »The Acculturation of Waste«. In: Brian Neville, Johanne Villeneuve, Hg.: *Waste-site Stories. The Recycling of Memory*. Albany: State University of New York Press, 85–106.
- Moser, Walter (2007): »Garbage and Recycling. From Literary Theme to Mode of Production«. *Other Voices*, 3:1. Online unter <http://www.othervoices.org/3.1/wmoser/index.php> [23.06.2009].
- Mostar, Gerhart H. (1966): *Friederike Kempner, der schlesische Schwan*. 2. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Muggleton, David (2007): »Inside Subculture. The Postmodern Meaning of Style«. In: Will Brooker, Deborah Jermyn, Hg.: *The Audience Studies Reader*. London: Routledge, 199–212.
- Müller, Marika (1995): *Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Neale, Steve (2000): *Genre and Hollywood*. London: Routledge.
- Neve, Brian (2003): »HUAC, the Blacklist, and the Decline of Social Cinema«. In Peter Lev: *Transforming the Screen. 1950–1959*. New York: Charles Scribner's Sons, 65–86.
- Neville, Brian & Villeneuve, Johanne (2002): *Waste-site Stories. The Recycling of Memory*. Albany: State University of New York Press.
- Nietzsche, Friedrich (1954): »Unzeitgemäße Betrachtungen«. In ders., Hg.: *Werke in drei Bänden*. München: Hanser, 137–434.
- Noack, Victor (1992): »Der Kientopp«. In: Jörg Schweinitz, Hg.: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig: Reclam, 70–74.
- Noonan, Bonnie (2005): *Women Scientists in Fifties Science Fiction Films*. Jefferson: McFarland.
- Northside, Danny (2008): »Rest in Peace Vampira 1921–2008«. *I Can Smell Your Brains.com*. Online unter <http://icansmellyourbrains.com/index.php?page=article&cmd=view&entryid=1339> [5.9.2010].
- O'Donnell, Victoria (2003): »Science Fiction Films and Cold War Anxiety«. In Peter Lev: *Transforming the Screen. 1950–1959*. New York: Charles Scribner's Sons, 169–196.
- Olster, Stacey Michele (2003): *The Trash Phenomenon. Contemporary Literature, Popular Culture,*

Bibliografie

- and the Making of the American Century. Athens: University of Georgia Press.
- Oxford English Dictionary Online (2003): »Trash«. Online unter <http://dictionary.oed.com/cgi/entry/50256721> [23.06.2009].
- Paszylk, Bartłomiej (2009): *The Pleasure and Pain of Cult Horror Films. An Historical Survey*. Jefferson: McFarland.
- Pearson, Roberta (2007): »Bachies, Bardies, Trekkies, and Sherlockians«. In: Jonathan Alan Gray, Cornel Sandvoss, C. Lee Harrington, Hg.: *Fandom. Identities and Communities in a Mediated World*. New York: New York University Press, 98–109.
- Pinedo, Isabel Cristina (2004): »Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film«. In: Stephen Prince, Hg.: *The Horror Film*. New Brunswick: Rutgers University Press, 85–117.
- Plambeck, Chad (2000): »THE VIOLENT YEARS. Review«. Online unter <http://www.badmovieplanet.com/3btheater/v/violentyears.html> [20.11.2010].
- Plett, Heinrich F. (2001): *Einführung in die rhetorische Textanalyse*. 9. Auflage. Hamburg: Buske.
- Pomerance, Murray, Hg. (2004): *Bad. Infamy, Darkness, Evil, and Slime on Screen*. Albany: State University of New York Press.
- Prang, Helmut (1972): *Die romantische Ironie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Prinz, Sophia (2009): »Geschmack (goût)«. In: Gerhard Fröhlich, Boike Rehbein, Hg.: *Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler, 104–109.
- Randall, Marilyn (2007): »Recycling Recycling or plus ça change...«. *Other Voices*, 3:1. Online unter <http://www.othervoices.org/3.1/mrandall/index.php> [20.07.2009].
- Read, Jacinda (2003): »The Cult of Masculinity. From Fan-boys to Academic Bad-boys«. In: Mark Jancovich, Hg.: *Defining Cult Movies. The Cultural Politics of Oppositional Taste*. Manchester: Manchester University Press, 54–70.
- Rehbein, Boike (2006): *Die Soziologie Pierre Bourdieus*. Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft.
- Rhodes, Gary D., Hg. (2003): *Horror at the Drive-in. Essays in Popular Americana*. Jefferson: McFarland.
- Robinson, Cedric J. (1998): »Blaxploitation and the Misrepresentation of Liberation«. *Race & Class*, 40:1. Online unter <http://mhis429.pbworks.com/f/Robinson-blaxploitation.pdf> [15.08.2010], 1–12.
- Rogers, Tom (2007): *Insultingly Stupid Movie Physics. Hollywood's Best Mistakes, Goofs, and Flat-out Destructions of the Basic Laws of the Universe*. Naperville: Sourcebooks Hysteria.
- Rorty, Richard (1992): *Kontingenz, Ironie und Solidarität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Routt, William D. (2001): »Bad for Good«. *Intensities*, 2. Online unter <http://intensities.org/Essays/Routt.pdf> [8.11.2010].
- Röwekamp, Burkhard (2003): *Vom Film noir zur méthode noire. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei*. Marburg: Schüren.
- Ryan, Blake (2008): *Trash Cinephile*. Danville: StoneGarden.net Publishing.
- Scanlan, John (2005): *On Garbage*. London: Reaktion.
- Schaefer, Eric (2001): »Bold! Daring! Shocking! True!«. *A History of Exploitation Films, 1919–1959*. 2. Auflage. Durham: Duke University Press.
- Schatz, Thomas (1997): *Boom and Bust. The American Cinema in the 1940s*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Schaub, Mirjam (2003): *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*. München: Fink.
- Schiller, Friedrich (2008): »Über das Pathetische«. Ders.: *Theoretische Schriften*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 423–451.
- Schiller, Friedrich & Goethe, Johann Wolfgang von (2008): »Über den Dilettantismus«. In Friedrich Schiller: *Theoretische Schriften*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1121–1123.
- Schlegel, Friedrich von (1956): *Schriften und Fragmente*. Stuttgart: Kröner.
- Schmidt, Jochen (2004a): *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik, 1750–1945. Band 1: Von der Aufklärung bis zum Idealismus*. 3. Auflage. Heidelberg: Winter.
- Schmidt, Jochen (2004b): *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik, 1750–1945. Band 2: Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs*. 3. Auflage. Heidelberg: Winter.
- Schmitt, Christian (2009): *Kinopathos. Große Gefühle im Gegenwartsfilm*. Berlin: Bertz + Fischer.
- Schneede, Uwe M. (1982): »Surrealistische Filme. Das Prinzip der Schockmontage«. In: Peter Bürger, Hg.: *Surrealismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 313–322.
- Schrader, Paul (2003): »Notes on Film noir«. In: Barry Keith Grant, Hg.: *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 229–242.

- Schulze, Gerhard (2005): »Übergang wohin? Kommentar im Jahr 2005«. Ders.: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Campus, I–XXII.
- Schumacher, Eckhard (2010): »Existentielles Beserwissen. Dilettantismus und Professionalität im Pop-Diskurs«. In: Safia Azzouni, Uwe Wirth, Hg.: *Dilettantismus als Beruf*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Schweinitz, Jörg (1992): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig: Reclam.
- Schweinitz, Jörg (2006): *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Sconce, Jeffrey (1995): »Trashing the Academy. Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style«. *Screen*, 36:4, 371–393.
- Sconce, Jeffrey (2007): *Sleaze Artists. Cinema at the Margins of Taste, Style, and Politics*. Durham: Duke University Press.
- Sconce, Jeffrey (2007a): »Introduction«. In ders., Hg.: *Sleaze Artists. Cinema at the Margins of Taste, Style, and Politics*. Durham: Duke University Press, 1–18.
- Shakespeare, William (1992): *Othello*. Ware: Wordsworth Editions.
- Shary, Timothy (2005): *Teen Movies. American Youth on Screen*. London: Wallflower.
- Simon, Fritz B. (2009): *Einführung in Systemtheorie und Konstruktivismus*. 4. Auflage. Heidelberg: Carl-Auer-Verlag.
- Simon, Richard Keller (1999): *Trash Culture. Popular Culture and the Great Tradition*. Berkeley: University of California Press.
- Skal, David J. (1993): *The Monster Show. A Cultural History of Horror*. London: Plexus.
- Slade, Joseph W. (2000): *Pornography in America. A Reference Handbook*. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Slide, Anthony (2007): *Incorrect Entertainment, or, Trash From the Past. A History of Political Incorrectness and Bad Taste in 20th Century American Popular Culture*. Albany: BearManor Media.
- Smith, Murray (1999): »Superfiends, Surrealism and Sublation. On the Dialectic of Avant-garde and Popular Culture«. *Film Studies*, 1, 14–31.
- Sontag, Susan (2008): »Notes on »Camp««. In: Fabio Cleto, Hg.: *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 53–65.
- Spadoni, Robert (2007): *Uncanny Bodies. The Coming of Sound Film and the Origins of the Horror Genre*. Berkeley: University of California Press.
- Spiegel, Simon (2007): *Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*. Marburg: Schüren.
- Staiger, Janet (1985a): »The Hollywood Mode of Production. 1930–1960«. In: David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, Hg.: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 309–338.
- Staiger, Janet (1985b): »The Hollywood Mode of Production to 1930«. In: David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, Hg.: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 85–154.
- Staiger, Janet (1997): »Duals, B's, and the Industry Discourse About Its Audience«. In: Thomas Schatz: *Boom and Bust. The American Cinema in the 1940s*. New York: Charles Scribner's Sons, 72–78.
- Stam, Robert (1992): *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press
- Stanitzek, Georg (2000): »Poetologien des Dilettantismus – ironisch?«. In: Karl Heinz Bohrer, Hg.: *Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 404–414.
- Steinberg, Cobbett S. (1985): *TV Facts*. New York: Facts on File.
- Stenzel, Jürgen (2007): »Ästhetischer Dilettantismus in der Literatur. Private Absicht und ästhetische Präntention«. In: Stefan Blechschmidt, Andrea Heinz, Hg.: *Dilettantismus um 1800*. Heidelberg: Winter, 19–26.
- Stevenson, Jack (1996): *Camp America. The Films of John Waters & the Kuchar Brothers*. London: Creation Books.
- Stevenson, Jack (2003a): »A Secret History of Cult Movies. A Biblical Tale of the Holy Unlikely«. Ders.: *Land of a Thousand Balconies. Discoveries & Confessions of a B-movie Archeologist*. Manchester: Headpress, 47–57.
- Stevenson, Jack (2003b): *Land of a Thousand Balconies. Discoveries & Confessions of a B-movie Archeologist*. Manchester: Headpress.

Bibliografie

- Stevenson, Jack (2003c): »The Passionate Plastic Pleasure Machine. Or, Camp Film About to Turn Fat and Forty«. In ders., Hg.: *Land of a Thousand Balconies. Discoveries & Confessions of a B-movie Archeologist*. Manchester: Headpress, 113–124.
- Strasser, Susan (1999): *Waste and Want. A Social History of Trash*. New York: Henry Holt and Comp.
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid (2002): *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. 3. Auflage. Tübingen: Niemeyer.
- Suárez, Juan Antonio (1996): *Bike Boys, Drag Queens & Superstars. Avant-garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Sullivan, Shane (2010): »Copyright Notice. Blogeintrag zu »PLAN 9 FROM OUTER SPACE« (1959)«. Online unter http://www.archive.org/details/Plan_9_from_Outer_Space_1959 [14.11.2010].
- Taves, Brian (1993): »The B Film. Hollywood's Other Half«. In: Tino Balio: *Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939*. Berkeley: University of Berkeley Press, 313–350.
- Taylor, Greg (1999): *Artists in the Audience. Cults, Camp, and American Film Criticism*. Princeton: Princeton University Press.
- Telotte, Jay P. (1991): »Beyond All Reason. The Nature of the Cult«. In ders., Hg.: *The Cult Film Experience. Beyond All Reason*. Austin: University of Texas Press, 5–17.
- Thompson, Kristin (2008): »The Concept of Cinematic Excess«. In: Philip Rosen, Hg.: *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 130–142.
- Thompson, Michael (2003): *Mülltheorie. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten*. Essen: Klartext-Verlag.
- Todorov, Tzvetan (1975): *Einführung in die fantastische Literatur*. Frankfurt am Main: Ullstein.
- Topliss, Iain (2005): *The Comic Worlds of Peter Arno, William Steig, Charles Addams and Saul Steinberg*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Tröhler, Margrit (2007): *Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film*. Marburg: Schüren.
- Tucholsky, Kurt (1992): »Erotische Films«. In: Jörg Schweinitz, Hg.: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig: Reclam, 51–54.
- Tudor, Andrew (1989): *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*. Oxford: Blackwell.
- Tushnet, Rebecca (2007): »Copyright Law, Fan Practices, and the Rights of the Author«. In: Jonathan Alan Gray, Cornel Sandvoss, C. Lee Harrington, Hg.: *Fandom. Identities and Communities in a Mediated World*. New York: New York University Press, 60–74.
- Tybjerg, Casper (2004): »Shadow-souls and Strange Adventures. Horror and the Supernatural in European Silent Film«. In: Stephen Prince, Hg.: *The Horror Film*. New Brunswick: Rutgers University Press, 15–39.
- Tyler, Parker (1995): *Underground Film. A Critical History*. New York: Da Capo Press.
- Vaget, Hans Rudolf (1971): *Dilettantismus und Meisterschaft. Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe*. Praxis, Theorie, Zeitkritik. München: Winkler.
- Vale, V. & Juno, Andrea (1988): *Incredibly Strange Films*. 4. Auflage. San Francisco: Re/Search Publications.
- Vale, V. & Juno, Andrea (1988): »Introduction«. In ders., Hg.: *Incredibly Strange Films*. San Francisco: Re/Search Publications, 4–6.
- Vasey, Ruth (1997): *The World According to Hollywood, 1918–1939*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Vergine, Lea (2007): *When Trash Becomes Art. Trash, Rubbish, Mongo*. Milan: Skira.
- Warhol, Andy & Hackett, Pat (2006): *POPism. The Warhol Sixties*. Orlando: Harcourt.
- Wasko, Janet (2003a): »Hollywood and Television in the 1950s. The Roots of Diversification«. In Peter Lev: *Transforming the Screen. 1950–1959*. New York: Charles Scribner's Sons, 127–146.
- Wasko, Janet (2003b): *How Hollywood Works*. London: Sage.
- Waters, John (2005): »Was ist bloß aus dem Showgeschäft von einst geworden?«. In: Vinzenz Hediger, Patrick Vonderau, Hg.: *Demnächst in ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*. Marburg: Schüren, 376–387.
- Watson, Paul (1997): »There's No Accounting for Taste. Exploitation Cinema and the Limits of Film Theory«. In: Deborah Cartmell, Hg.: *Trash Aesthetics. Popular Culture and Its Audience*. London: Pluto Press, 66–83.
- Weldon, Michael J. (1996): *The Psychotronic Video Guide*. New York: St. Martin's Griffin.

- Weingart, Brigitte (2002): »Faszinationsanalyse«. In: Gerald Echterhoff, Michael Eggers, Hg.: *Der Stoff, an dem wir hängen. Faszination und Selektion von Material in den Kulturwissenschaften*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 19–30.
- Wieler, Michael (1996): *Dilettantismus – Wesen und Geschichte. Am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Wilinsky, Barbara (1996): »A Thinly Disguised Art Veneer Covering a Filthy Sex Picture«. Discourses on Art Houses in the 1950s«. *Film History*, 8, 143–158.
- Williams, Linda (1999): »Film Bodies. Gender, Genre, and Excess«. In: Leo Braudy, Marshall Cohen, Hg.: *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. New York: Oxford University Press, 701–715.
- Wirth, Uwe (2007): »Der Dilettantismus-Begriff um 1800 im Spannungsfeld psychologischer und prozeduraler Argumentationen«. In: Stefan Blechschmidt, Andrea Heinz, Hg.: *Dilettantismus um 1800*. Heidelberg: Winter, 41–50.
- Wittmann, Barbara (2010): »Das Steckenpferd als Lebenswerk. Ironie und Utopie der Dilettanten in der Kunst der Moderne«. In: Safia Azzouni, Uwe Wirth, Hg.: *Dilettantismus als Beruf*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 181–200.
- Wood, Edward D., Jr. (1998): *Hollywood Rat Race*. New York: Four Walls Eight Windows.
- Worland, Rick (2007): *The Horror Film. An Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Young, William H. & Young, Nancy K. (2004): *The 1950s*. Westport: Greenwood Press.

Archivquellen und Urteile

- Braunstein, Nathan Cy (1956). Letter to Louis M. Pesce, Motion Picture Division, 14.11.1956. *New York States Archives*: 63486-2557.
- Flick, Hugh M. (1953). Letter to Nathan Cy Braunstein, 2.6.1953. *New York States Archives*: 58896-1752.
- Flick, Hugh M. (1953). Letter to Nathan Cy Braunstein, 27.4.1953. *New York States Archives*: 58896-1752.
- Jacobellis v. Ohio. 378 U.S. 184 (1964). Urteil des Supreme Court vom 22.6.1964. Online unter <http://supreme.justia.com/us/378/184/case.html> [5.8.2010].
- Mutual Film Corp. v. Industrial Comm'n of Ohio. 236 U.S. 230 (1915). Urteil des Supreme Court vom 23.2.1915. Online unter <http://supreme.justia.com/us/236/230/case.html> [15.3.2010].
- Pesce, Louis M. (1961). Letter to Hesel Inc., 18.4.1961. *New York States Archives*: 68523-2275.
- State of New York, Education Department Motion Picture Commission (1953). Review Report for glen or glenda, 28.5.1953. *New York States Archives*: 58896-1752.
- State of New York, Education Department Motion Picture Commission (1954). Original License for JAIL BAIT, 2.9.1954. *New York States Archives*: 60593-1841.
- State of New York, Education Department Motion Picture Commission (1955). Original License for BRIDE OF THE MONSTER, 23.12.1955. *New York States Archives*: 62332-1931.
- State of New York, Education Department Motion Picture Commission (1956). Original License for GLEN OR GLENDA, 29.11.1956. *New York States Archives*: 63486-2557.
- State of New York, Education Department Motion Picture Commission (1957). Original License for Grave Robbers from Outer Space, 30.7.1957. *New York States Archives*: 64296-2036.
- State of New York, Education Department Motion Picture Commission (1961). Original License for THE SINISTER URGE, 18.4.1961. *New York States Archives*: 68523-2275.
- Stern, Joe (1964). Letter to Louis Pesce, Motion Pictures Division, 7.2.1964. *New York States Archives*: 63486-2557.
- United States v. Paramount Pictures, Inc. 334 U.S. 131 (1948). Urteil des Supreme Court vom 3.5.1948. Online unter <http://supreme.justia.com/us/334/131/case.html> [1.2.2010].
- Wood, Edward D. (1957): »Grave Robbers From Outer Space. Original Story and Screenplay«. *New York States Archives*: 64296-2036.

Fotonachweis

- 17: MANIAC (1934, R: Dwain Esper). Internet Archive, online unter <http://archive.org/details/tails/Maniac> [27.03.2012], 42:05.
HERCULES IN NEW YORK (1969, R: Arthur Allan Seidelmann). DVD, EuroVideo, 2003, 4:31.
TEENAGERS FROM OUTER SPACE (1959; R: Tom Graeff). Internet Archive, online unter http://archive.org/details/teenagers_from_outerspace [27.03.2012], 36:47.
BAD TASTE (1987; R: Peter Jackson), DVD, 4front, 2002, 3:18.
FASTER PUSSYCAT! KILL! KILL! (1965; R: Russ Meyer), DVD, Arrow Films, 2005, 1:04:17.
DIE BETTWURST (1971; R: Rosa von Praunheim), DVD, absolut Medien, 2004, 54:37.
- 21: UN CHIEN ANDALOU (1929; R: Luis Buñuel), DVD, Pierrrot le Fou, 2010, 1:10.
- 22: CASABLANCA (1942; R: Michael Curtiz), DVD, Warner Home Video, 1999, 32:59.
- 27: SINS OF THE FLESHAPOIDS (1965; R: Mike Kuchar), DVD, Other Cinema, 2005, 18:21.
- 28: WALDEN. DIARIES, NOTES AND SKETCHES (1969; R: Jonas Mekas), Screenshot unter <http://jonasmekasfilms.com/available/index.php?film=walden> [27.03.2012].
- 30: <http://www.moviemags.com/main.php?title=THEM&etos=%> [27.03.2012].
- 31: <http://georgeisted.blogspot.com/2011/01/lots-of-wood-shavings-and-three-sided.html> [23.01.2012].
- 32: <http://picasaweb.google.com/110562041007144757583/Israel2008#5207081968998572018> [28.11.2010].
- 37: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marcel_Duchamp.jpg [23.11.2010].
- 38: <http://www.artlies.org/article.php?id=1800&issue=63&s=0> [27.03.2012].
- 43: REVENGE OF THE VIRGINS (1960; R: Peter Perry jr.), DVD, Something Weird Video, 2003, 2:09.
- 44: TELL YOUR CHILDREN (1936; R: Louis J. Gasnier), DVD, Something Weird Video, 2000, 54:23.
- 45: PINK FLAMINGOS (1972; R: John Waters), DVD, New Line Home Entertainment, 2004, 1:31:41.
- 52: http://www.flickr.com/photos/john_mcnab/5000606931/#/photos/johnmcnab/5000606931/in/pool-798324@N25/[28.11.2010].
- 55: National Archives and Records Administration. Online unter http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Family_watching_television_1958.jpg [28.11.2010].
- 57: THE MAN WITH THE GOLDEN ARM (1955; R: Otto Preminger), DVD, Koch Media, 2009, 1:42:32.
- 59: <http://www.vendio.com/stores/skyllarstuff/item/root/drive-in-movie-theatre-aerial-/lid=2463610> [23.01.2012].
- 64: http://www.wrongsideoftheart.com/wp-content/gallery/posters-g/glen_or_glenda_poster_01.jpg [28.11.2010].
- 65: TEST TUBE BABIES (1948; R: W. Merle Cornell), Internet Archive, online unter http://archive.org/details/Test_Tube_Babies_1948 [27.03.2012], 5:13.
INGAGI (1930; R: William Campbell), unbekanntes Still aus privater Sammlung, online unter <http://monsterkidclassichorrorforum.yuku.com/topic/1415/INGAGI-1930-original-movie-scans?page=2#TyheZvmp18E> [27.03.2012].
- 67: MUSCLE BEACH PARTY (1964; R: William Asher), DVD, MGM, 2003, 9:28.
THE WILD ANGELS (1966; R: Roger Corman), DVD, Alive, 2009, 1:03.
- 70: GLEN OR GLENDA (1953; R: Edward D. Wood jr.), DVD, Winkler Film, 2005, 31:45.
TAKE IT OUT IN TRADE (1970; R: Edward D. Wood jr.), DVD mit Outtakes, Something Weird Video, 2006, 25:55.
- 71: http://3.bp.blogspot.com/-wvvpO2BqE90/Ttg0UG3MozI/AAAAAABdnY/fv_JN_sco8wU/s1600/05_glenorglenda_edwood.jpg [27.03.2012].
- 73: <http://www.edwoodonline.com/thehunt/BOOKSa-m.html> [28.11.2010].

- <http://www.edwoodonline.com/thehunt/BOOKSa-m.html> [28.11.2010].
- 74: <http://lanocheintermitente.tumblr.com/post/6517354560/william-c-thompson-harry-thomas-tor-johnson-and> [27.03.2012].
- 75: http://4.bp.blogspot.com/-BwpcfDyAQMCY/Ttgzt1Xi2I/AAAAAAAAABdkI/RsYUQA8RUjA/s1600/22_bridemonster_griffithparkset.jpg [27.03.2012].
- 80: <https://www.wrongsideoftheheart.com/2009/09/the-sinister-urge-1960-usa/> [27.03.2012].
- 91: FRANKENSTEIN (1910; R: Searle Dawley), Internet Archive, online unter http://www.archive.org/details/Frankenstein_628 [23.11.2010], 4:29.
THE CORPSE VANISHES (1942; R: Wallace Fox), Internet Archive, online unter <http://www.archive.org/details/TheCorpseVanishes> [23.11.2010], 17:04.
- 92: Archiv Bertz + Fischer.
- 93: BRIDE OF THE MONSTER (1955; R: Edward D. Wood jr.), DVD, Winkler Film, 2005, 8:38.
- 94: http://www.wrongsideoftheheart.com/wp-content/gallery/posters-b/bride_of_monster_poster_01.jpg [27.03.2012].
- 97: NIGHT OF THE GHOULS (1959; R: Edward D. wood jr.), DVD, Winkler Film, 2005, 4:40.
- 98: NIGHT OF THE GHOULS, 5:53.
- 100: THE BRIDE AND THE BEAST (1958; R: Adrian Weiss), DVD, Retromedia Entertainment, 2002, 14:50.
- 103: GLEN OR GLENDA, 14:19.
- 104: GLEN OR GLENDA, 1:00:14.
- 109: http://www.wrongsideoftheheart.com/wp-content/gallery/posters-j/jail_bait_1954_poster_01.jpg [28.11.2010].
- 110: JAIL BAIT (1954; R: Edward D. Wood jr.), DVD, Winkler Film, 2005, 1:03:33.
- 111: THE VIOLENT YEARS (1956; R: William Morgan), DVD, Something Weird Video, 2001, 21:30.
- 112: THE SINISTER URGE (1960; R: Edward D. Wood jr.), DVD, Sinister Cinema, 2002, 16:01.
- 113: THE SINISTER URGE, 13:47.
- 114: ORGY OF THE DEAD (1965; R: Stephen C. Apostolof), DVD, Rhino Home Video, 2004, 15:21
- 114: TAKE IT OUT IN TRADE, 1:02:01.
- 118: GLEN OR GLENDA, 52:08.
- 121: THE WOLF MAN (1941; R: George Waggner), DVD, Universal Studios, 2004, 17:05.
- 122: PLAN 9 FROM OUTER SPACE (1959; R: Edward D. Wood jr.), DVD, Winkler Film, 2005, 14:55.
BRIDE OF THE MONSTER, 43:49.
- 123: PLAN 9, 21:56.
- 124: PLAN 9, 4:33.
CAPTAIN VIDEO AND HIS VIDEO RANGERS (1949-1955; Dumont Television Network), unbekannte Episode, ca. 1950, Internet Archive, online unter http://www.archive.org/details/Captain_Video-3 [27.11.2010], 10:10.
- 125: PLAN 9, 19:12.
PLAN 9, 1:16:00.
- 127: JAIL BAIT, 13:56.
NIGHT OF THE GHOULS, 39:12.
- 131: BRIDE OF THE MONSTER, 40:17.
- 131: GLEN OR GLENDA, 36:22.
GLEN OR GLENDA, 36:19.
- 134: BRIDE OF THE MONSTER, 49:45.
WHITE ZOMBIE (1932; R: Victor Halperin), Internet Archive, online unter http://www.archive.org/details/White_Zombie_ACM [23.11.2010], 29:41.
- 135: PLAN 9, 29:59.
PLAN 9, 15:16.
- 136: JAIL BAIT, 49:22.
BRIDE OF THE MONSTER, 1:04:21.
- 138: PLAN 9, 41:35.
- 142: http://unimonsterscrypt.blogspot.de/2010_11_01_archive.html [27.03.2012].
- 147: PLAN 9, 0:44.
- 148: GLEN OR GLENDA, 1:46.
- 150: GLEN OR GLENDA, 28:00.
- 151: GLEN OR GLENDA, 40:50.
- 153: JAIL BAIT, 5:06.
JAIL BAIT, 9:08.
- 156: PLAN 9, 31:28 bis 35:10.
- 161: http://3.bp.blogspot.com/-nA9pzN7SeK4/Ttg0a8eBk5I/AAAAAAAAABdoI/NV0fEVTyj8g/s1600/01_edwood.jpg [27.03.2012].
- 162: GLEN OR GLENDA, 49:49.
- 166: Archiv Autor.
- 167: Archiv Autor.
- 168: Archiv Verlag.
- 169: GLEN OR GLENDA, 52:17.
ED WOOD (1994; R: Tim Burton), DVD, Buena Vista Home Entertainment, 2003, 35:11.
- 170: ED WOOD, 22:43.

Filmtitel

- ALARM IM WELTALL** *siehe* FORBIDDEN PLANET
- AMAZING COLOSSAL MAN, THE (Der Koloss; USA 1957; R: Bert I. Gordon) 95
- AMERICAN GRAFITTI (USA 1973; R: George Lucas) 89
- ANDALUSISCHER HUND, EIN *siehe* CHIEN ANDA-LOU, UN
- ANGEL OF THE CROOKED STREET (USA 1922; R: David Smith) 110
- ANGRIFF DER KILLERTOMATEN *siehe* ATTACK OF THE KILLER TOMATOES!
- ANOTHER FACE (Mädchen, Masken, Mörder; USA 1935; R: Christy Cabanne) 109
- ASPHALT-HYÄNEN *siehe* GIRLS ON THE LOOSE
- Atom Man vs. Superman* (USA 1950; R: Spencer Gordon Bennett) 75, 138
- ATTACK OF THE 50 FT. WOMAN (USA 1958; R: Nathan Juran) 95
- ATTACK OF THE CRAB MONSTERS (USA 1957; R: Roger Corman) 81, 96
- ATTACK OF THE KILLER TOMATOES! (Angriff der Killertomaten; USA 1978; R: John De Bello) 16
- AUGEN DER ANGST *siehe* PEEPING TOM
- AUSGEBURT DER HÖLLE *siehe* BEAST WITH A MILLION EYES, THE
- AUSSER RAND UND BAND *siehe* ROCK AROUND THE CLOCK
- BAD GIRLS GO TO HELL /** BAD GIRLS GO TO HEAVEN (Ich will dich ohne...; USA 1965; R: Doris Wishman) 16
- BAD TASTE (Neuseeland 1987; R: Peter Jackson) 16, 17
- Batman and Robin* (USA 1949; R: Spencer Gordon Bennett) 75
- BEAST WITH A MILLION EYES, THE (Ausgeburd der Hölle; USA 1955; R: David Kramarsky, Roger Corman) 77, 81
- BEGINNING OF THE END (USA 1957; R: Bert I. Gordon) 96
- BEN HUR (USA 1959; R: William Wyler) 120
- BETTWURST, DIE (BRD 1971; R: Rosa von Praunheim) 16, 17
- BIKINI BEACH (USA 1964; R: William Asher) 67
- BILLY JACK GOES TO WASHINGTON (USA 1977; R: Tom Laughlin) 16
- BIRTH OF A BABY (USA 1938; R: Al Christie) 63
- BLACK CAT, THE (Die schwarze Katze; USA 1934; R: Edgar G. Ulmer) 74
- BLACKBOARD JUNGLE (Die Saat der Gewalt; USA 1955; R: Richard Brooks) 68, 111, 112
- BLOOD FEAST (USA 1963; R: Herschell Gordon Lewis) 69, 165
- BLUT AN DEN LIPPEN *siehe* LÈVRES ROUGES, LES
- BLUTGEIL (Schweiz 1993; R: Lölje) 16
- BOOTS (USA 1953; R: Edward D. Wood jr.) 70
- BRAINDEAD (Neuseeland 1992; R: Peter Jackson) 15
- BRAUT DES GORILLA, DIE *siehe* BRIDE OF THE GORILLA
- BRIDE AND THE BEAST, THE (USA 1958; R: Adrian Weiss) 71, 99, 100
- BRIDE OF FRANKENSTEIN (Frankensteins Braut; USA 1935; R: James Whale) 90
- BRIDE OF THE ATOM *siehe* BRIDE OF THE MONSTER
- BRIDE OF THE GORILLA (Die Braut des Gorilla; USA 1951; R: Curt Siodmak) 100
- BRIDE OF THE MONSTER (Die Rache des Würgers; USA 1956; R: Edward D. Wood jr.) 50, 69, 71, 76, 77, 79, 82–86, 89, 90, 91–94, 97, 120, 122, 125, 131, 134, 135, 139, 154
- BURNING QUESTION, THE *siehe* TELL YOUR CHILDREN
- CABINET DES DR. CALIGARI,** DAS (Deutschland 1920; R: Robert Wiene) 21, 91
- CAMKILLER (Schweiz 2002; R: Curdin Schneider) 16
- Captain Video and his Video Rangers* (USA 1949–1955; P: Dumont Television Network) 123, 124
- CASABLANCA (USA 1942; R: Michael Curtiz) 21, 48
- CAT PEOPLE (Katzenmenschen; USA 1942; R: Jacques Tourneur) 90
- CAT-WOMEN ON THE MOON (USA 1953; R: Arthur Hilton) 75

- CHIEN ANDALOU, UN (Ein andalusischer Hund; Frankreich 1929; R: Luis Buñuel) 20, 45, 153
- CONGA NIGHTS, LA (USA 1940; R: Lew Landers) 42
- CORPSE VANISHES, THE (USA 1942; R: Wallace Fox) 92, 93
- CREATURE FROM THE BLACK LAGOON (Der Schrecken vom Amazonas; USA 1954; R: Jack Arnold) 95, 96
- CREATURE WITH THE ATOM BRAIN (USA 1955; R: Edward L. Cahn) 96, 101
- CROSSROAD AVENGER RETURNS (USA 1953; R: Edward D. Wood jr.) 71
- CROSSROAD AVENGER: THE ADVENTURES OF THE TUCSON KID (USA 1953; R: Edward D. Wood jr.) 70
- CROSSROADS OF LAREDO (USA 1948; R: Edward D. Wood jr.) 70, 78, 86
- CURSE OF FRANKENSTEIN, THE (Frankensteins Fluch; Großbritannien 1957; R: Terence Fisher) 102
- CURSE OF THE CAT PEOPLE, THE (USA 1944; R: Gunther von Fritsch, Robert Wise) 98
- Dallas** (USA 1978–91; P: Lorimar Productions) 11, 43
- DANIEL, DER ZAUBERER (Deutschland 2004; R: Ulli Lommel) 16
- DARK PASSAGE (Die schwarze Natter; USA 1947; R: Delmer Daves) 109, 110
- DAUGHTERS OF DARKNESS *siehe* LÈVRES ROUGES, LES
- DEAD AND BREAKFAST (USA 2004; R: Matthew Leutwyler) 16
- ... DENN SIE WISSEN NICHT, WAS SIE TUN *siehe* REBEL WITHOUT A CAUSE
- DEVIL BAT, THE (USA 1940; R: Jean Yarbrough) 96
- DEVIL GIRLS (USA 1999; R: Andre Perkowski) 87
- DONOVAN'S BRAIN (Donovans Hirn; USA 1953; R: Felix E. Feist) 96
- DONOVANS HIRN *siehe* DONOVAN'S BRAIN
- DR. JEKYLL AND MR. HYDE (Dr. Jekyll und Mr. Hyde; USA 1931; R: Rouben Mamoulian) 90
- DRACULA (USA 1931; R: Tod Browning) 74, 90, 93, 136
- DRACULA'S DAUGHTER (Draculas Tochter; USA 1936; R: Lambert Hillyer) 90
- DRACULAS TOCHTER *siehe* DRACULA'S DAUGHTER
- DROP-OUT WIFE (Sexpraxis '74; USA 1972; R: Stephen C. Apostolof) 73, 114
- DU SOLLST MEIN GLÜCKSTERN SEIN *siehe* SINGIN' IN THE RAIN
- EARTH VS. THE SPIDER** (Die Rache der schwarzen Spinne; USA 1958; R: Bert I. Gordon) 16, 67
- EASY RIDER (USA 1969; R: Dennis Hopper) 110
- ED WOOD (USA 1994; R: Tim Burton) 10, 86, 168–170
- ED WOOD: LOOK BACK IN ANGORA (USA 1994; R: Ted Newsom) 86
- ERASERHEAD (USA 1976; R: David Lynch) 16
- ET DIEU... CRÉA LA FEMME (... und ewig lockt das Weib; Frankreich 1956; R: Roger Vadim) 60
- FALSCHER SCHAM** *siehe* MOM AND DAD
- FASTER, PUSSYCAT! KILL! KILL! (USA 1965; R: Russ Meyer) 16, 17, 69
- FINAL CURTAIN (USA 1957; R: Edward D. Wood jr.) 71, 79, 150
- FIVE LOOSE WOMEN *siehe* FUGITIVE GIRLS
- Flash Gordon (USA 1936; R: Frederick Stephani) 62, 123
- FORBIDDEN PLANET (Alarm im Weltall; USA 1956; R: Fred M. Wilcox) 120
- FORMICULA *siehe* THEM!
- FRANKENSTEIN (USA 1910; R: J. Searle Dawley) 91
- FRANKENSTEIN (USA 1931; R: James Whale) 90, 91
- FRANKENSTEIN MEETS THE WOLF MAN (Frankenstein trifft den Wolfsmenschen; USA 1943; R: Roy William Neill) 90
- FRANKENSTEINS BRAUT *siehe* BRIDE OF FRANKENSTEIN
- FRANKENSTEINS FLUCH *siehe* CURSE OF FRANKENSTEIN
- FRANKENSTEINS SOHN *siehe* SON OF FRANKENSTEIN
- FRANKENSTEINS TOD *siehe* I WAS A TEENAGE FRANKENSTEIN
- FUGITIVE GIRLS (USA 1974; R: Stephen C. Apostolof) 73, 114
- GEFAHR AUS DEM WELTALL** *siehe* IT CAME FROM OUTER SPACE
- GEHEIMNIS DES WACHSFIGURENKABINETTS, DAS *siehe* MYSTERY OF THE WAX MUSEUM
- GIRL GANG (USA 1954; R: Robert C. Dertano) 111
- GIRLS ON THE LOOSE (Asphalt-Hyänen; USA 1958; R: Paul Henreid) 111
- GLEN OR GLENDA (USA 1953; R: Edward D. Wood jr.) 9, 13, 19, 58, 64, 65, 69, 71, 73, 77, 78, 80, 81, 83–86, 103, 118, 130, 134, 138, 148, 150

Index

- G-MEN NEVER FORGET (USA 1948; R: Fred C. Bannon, Yakima Canutt) 109
- GODLESS GIRL, THE (Das gottlose Mädchen; USA 1929; R: Cecil B. DeMille) 110
- GOJIRA (Godzilla; Japan 1954; R: Ishirō Honda) 99
- GOTTLOSE MÄDCHEN, DAS *siehe* GODLESS GIRL, THE
- GRAUEN AUS DER TIEFE, DAS *siehe* IT CAME FROM BENEATH THE SEA
- H**AUNTED WORLD OF EDWARD D. WOOD, JR., THE (USA 1995; R: Brett Thompson) 86
- HAUS AUF DEM GEISTERHÜGEL, DAS *siehe* HOUSE ON HAUNTED HILL
- HELLBORN *siehe* ROCK AND ROLL HELL
- HE OR SHE? *siehe* GLEN OR GLENDA
- HERCULES IN NEW YORK (USA 1969; R: Arthur Allan Seidelman) 16, 17
- HIM (USA 1974; R: Ed D. Louie) 16
- HOUSE OF DRACULA (USA 1945; R: Erle C. Kenton) 90
- HOUSE OF FRANKENSTEIN (USA 1944; R: Erle C. Kenton) 90
- HOUSE ON HAUNTED HILL (Das Haus auf dem Geisterhügel; USA 1959; R: William Castle) 59, 81
- 120 TAGE VON SODOM, DIE *siehe* SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA
- I** ACCUSE MY PARENTS (USA 1944; R: Sam Newfield) 110
- I CHANGED MY SEX *siehe* GLEN OR GLENDA
- I LED 2 LIVES *siehe* GLEN OR GLENDA
- I WAS A TEENAGE FRANKENSTEIN (Frankensteins Tod; USA 1957; R: Herbert L. Strock) 95, 102
- I WAS A TEENAGE WEREWOLF (Der Tod hat schwarze Krallen; USA 1957; R: Gene Fowler jr.) 95, 102
- ICH WILL DICH OHNE ... *siehe* BAD GIRLS GO TO HELL
- IMMORAL MR. TEAS, THE (Der unmoralische Mr. Teas; USA 1959; R: Russ Meyer) 69
- INCREDIBLE SHRINKING MAN, THE (Die unglaubliche Geschichte des Mr. C.; USA 1957; R: Jack Arnold) 81
- Incredibly Strange Film Show, The* (Großbritannien 1988–89; P: Channel X) 86
- INGAGI (USA 1930; R: William Campbell) 65, 99, 100
- INVISIBLE INVADERS (USA 1959; R: Edward L. Cahn) 101
- INVISIBLE MAN, THE (Der Unsichtbare; USA 1933; R: James Whale) 90
- ISLE OF THE DEAD (Die Todesinsel; USA 1945; R: Mark Robson) 90
- IT CAME FROM BENEATH THE SEA (Das Grauen aus der Tiefe; USA 1955; R: Robert Gordon) 96
- IT CAME FROM HOLLYWOOD (USA 1982; R: Malcolm Leo, Andrew Solt) 86
- IT CAME FROM OUTER SPACE (Gefahr aus dem Weltall; USA 1953; R: Jack Arnold) 81
- IT CONQUERED THE WORLD (USA 1956; R: Roger Corman) 81
- J**AIL BAIT (USA 1954; R: Edward D. Wood jr.) 58, 71, 76, 78, 81, 84, 86, 108, 120, 126, 128, 135, 138, 139, 150, 152
- JAILHOUSE ROCK (Rhythmus hinter Gittern; USA 1957; R: Richard Thorpe) 110
- JESUS CHRIST SUPERSTAR (USA 1973; R: Norman Jewison) 16
- JUVENILE JUNGLE (USA 1958; R: William Witney) 110
- K**ATZENMENSCHEN *siehe* CAT PEOPLE
- KENTUCKY RIFLE (USA 1956; R: Carl K. Hittleman) 78
- KING KONG (USA 1933; R: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack) 90, 99
- KING OF THE ZOMBIES (USA 1941; R: Jean Yarbrough) 101
- KLEINER LADEN VOLLER SCHRECKEN *siehe* LITTLE SHOP OF HORRORS, THE
- KOLOSS, DER *siehe* AMAZING COLOSSAL MAN, THE
- L**ADENHÜTER, DER *siehe* WHO'S MINDING THE STORE?
- LASS JUCKEN, KUMPEL! (BRD 1972; R: Franz Marischka) 16
- LAWLESS RIDER, THE (USA 1954; R: Yakima Canutt) 71
- LEVRES ROUGES, LES (Blut an den Lippen; Belgien, Frankreich, BRD 1971; R: Harry Kümel) 28
- LISA E IL DIAVOLO (Der Teufelische; Italien, BRD, Spanien 1974; R: Mario Bava) 28
- LITTLE SHOP OF HORRORS, THE (Kleiner Laden voller Schrecken; USA 1960; R: Roger Corman) 75
- M**ACABRE (USA 1958; R: William Castle) 81

- THE MADMEN OF MANDORAS *siehe* THEY SAVED HITLER'S BRAIN
- MAD YOUTH (USA 1940; R: Melville Shyer) 78
- MANIAC (USA 1934; R: Dwain Esper) 12, 16, 17, 74
- MAN WITH THE GOLDEN ARM, THE (Der Mann mit dem goldenen Arm; USA 1955; R: Otto Preminger) 57
- MARIHUANA (USA 1936; R: Dwain Esper) 110
- MAU MAU (USA 1955; R: Elwood Price) 64
- MENACE, THE (USA 1932; R: Roy William Neill) 109
- MESA OF LOST WOMEN (USA 1953; R: Ron Ormond, Herbert Tevos) 78, 150
- MIGHTY JOE YOUNG (Panik um King Kong; USA 1949; R: Ernest B. Schoedsack) 99
- MOM AND DAD (Falsche Scham; USA 1945; R: William Beaudine) 63, 107, 165
- MONSTER FROM THE OCEAN FLOOR (USA 1954; R: Wyott Ordung) 81, 82
- MONSTER OF THE MARSHES, THE *siehe* BRIDE OF THE MONSTER
- MOON IS BLUE, THE (Wolken sind überall; USA 1953; R: Otto Preminger) 57
- MR. SARDONICUS (Der unheimliche Mr. Sardonicus; USA 1961; R: William Castle) 59
- MUMMY, THE (Die Mumie; USA 1932; R: Karl Freund) 90
- MUSCLE BEACH PARTY (USA 1964; R: William Asher) 67
- MUTTERS MASKE (BRD 1988; R: Christoph Schlingensief) 16
- MYSTERY OF THE WAX MUSEUM (USA 1933; R: Michael Curtiz) 91
- N**ARCOTIC (USA 1933; R: Dwain Esper) 63, 78
- NATURAL BORN KILLERS (USA 1994; R: Oliver Stone) 12
- NECROMANIA (USA 1971; R: Edward D. Wood jr.) 69, 73, 114
- NEKROMANTIK (BRD 1987; R: Jörg Buttgerit) 15
- NIGHT OF THE GHOULS (USA 1958; R: Edward D. Wood jr.) 71, 76, 79, 84, 86, 97, 126, 134, 147, 148, 150
- NIGHT THE BANSHEE CRIED, THE (USA 1957; R: Edward D. Wood jr.) 71, 79
- NIGHTMARE ON ELM STREET, A (Nightmare – Mörderische Träume; USA 1984; R: Wes Craven) 12
- NO TIME TO BE YOUNG (USA 1957; R: David Lowell Rich) 112
- NUDE ON THE MOON (USA 1961; R: Doris Wishman) 69
- O**HNE GNADE – SCHÄTZCHEN *siehe* VIXEN!
- ONE MILLION AC/DC (USA 1969; R: Ed De Priest) 69, 114
- ONLY HOUSE, THE (USA 1971; R: Edward D. Wood jr.) 73
- ORGY OF THE DEAD (USA 1965; R: Stephen C. Apostolof) 69, 73, 114
- P**ANIK UM KING KONG *siehe* MIGHTY JOE YOUNG
- PEEPING TOM (Augen der Angst; Großbritannien 1960; R: Michael Powell) 102
- PHANTOM CREEPS, THE (USA 1939; R: Ford Beebe, Saul A. Goodkind) 94
- PHOTOGRAPHER, THE (USA 1969; R: Joseph F. Robertson) 73
- PINK FLAMINGOS (USA 1972; R: John Waters) 16, 45
- PLAN 9 FROM OUTER SPACE (Plan 9 aus dem Weltall; USA 1959; R: Edward D. Wood jr.) 16, 50, 58, 69, 71, 74, 76, 77, 79, 81, 83–86, 101, 118, 120–122, 125, 126, 131, 134, 139, 142, 146, 147, 154
- kolorierte Version 99
- PROJECT MOONBASE (USA 1953; R: Richard Talmadge) 75
- PROJECTIONIST, THE (USA 1971; R: Harry Hurwitz) 75
- PSYCHO (USA 1960; R: Alfred Hitchcock) 102
- PSYCHOTRONIC MAN, THE (USA 1980; R: Jack M. Sell) 18
- R**ACHE DER SCHWARZEN SPINNE, DIE *siehe* EARTH VS. THE SPIDER
- RACHE DES WÜRGERS, DIE *siehe* BRIDE OF THE MONSTER
- RACKET QUEEN *siehe* SINISTER URGE, THE
- REBEL WITHOUT A CAUSE (... denn sie wissen nicht, was sie tun; USA 1955; R: Nicholas Ray) 68, 111
- REEFER MADNESS *siehe* TELL YOUR CHILDREN
- REVENGE OF THE VIRGINS (USA 1959; R: Peter Perry jr.) 44, 69
- REVOLT OF THE ZOMBIES (USA 1936; R: Victor Halperin) 101
- RHYTHMUS HINTER GITTERN *siehe* JAILHOUSE ROCK

Index

- ROBOT MONSTER (USA 1953; R: Phil Tucker) 16, 165
- ROCK AND ROLL HELL (USA 1956; R: Edward D. Wood jr.) 77, 150
- ROCK AROUND THE CLOCK (Außer Rand und Band; USA 1956; R: Fred F. Sears) 110
- ROCKY HORROR PICTURE SHOW, THE (Großbritannien, USA 1975; R: Jim Sharman) 61
- SAAT DER GEWALT, DIE** *siehe* BLACKBOARD JUNGLE
- SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA (Die 120 Tage von Sodom; Italien, Frankreich 1975; R: Pier Paolo Pasolini) 45
- SATANSWEIBER VON TITTFELD, DIE *siehe* FASTER, PUSSYCAT! KILL! KILL!
- SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN ZWERGE *siehe* SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS
- SCHRECKEN VOM AMAZONAS, DER *siehe* CREATURE FROM THE BLACK LAGOON
- SCHREI, WENN DER TINGLER KOMMT *siehe* THE TINGLER
- SCHULMÄDCHENREPORT: WAS ELTERN NICHT FÜR MÖGLICH HALTEN (BRD 1970; R: Ernst Hofbauer) 16
- SCHWARZE KATZE, DIE *siehe* BLACK CAT, THE
- SCHWARZE NATTER, DIE *siehe* DARK PASSAGE
- SEXPRAXIS '74 *siehe* DROP-OUT WIFE
- SIEGFRIED (Deutschland 2005; R: Sven Unterwaldt jr.) 16
- SINGIN' IN THE RAIN (Du sollst mein Glücksstern sein; USA 1952; R: Stanley Donen) 120
- SINISTER URGE, THE (USA 1960; R: Edward D. Wood jr.) 58, 69, 71, 72, 77-84, 87, 102, 112-113, 129, 130, 139, 150, 161, 172
- SLAVES IN BONDAGE (USA 1937; R: Elmer Clifton) 112
- SMASHING THE VICE TRUST (USA 1937; R: Melville Shyer) 112
- SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS (Schneewittchen und die sieben Zwerge; USA 1937; R: David Hand) 137
- SON OF FRANKENSTEIN (Frankensteins Sohn; USA 1939; R: Rowland V. Lee) 74
- Star Trek* (USA 1966-1969; P: Desilu Productions) 124
- STRANGLER OF THE SWAMP (USA 1946; R: Frank Wisbar) 98
- SUN WAS SETTING, THE (USA 1951; R: Edward D. Wood jr.) 70
- TAKE IT OUT IN TRADE** (USA 1970; R: Edward D. Wood jr.) 39, 70, 72, 114
- TARANTULA (USA 1955; R: Jack Arnold) 96
- TEEN AGE (USA 1944; R: Richard L'Estrange) 110
- TEEN-AGE CRIME WAVE (USA 1955; R: Fred F. Sears) 110, 111
- TEENAGE ZOMBIES (USA 1959; R: Jerry Warren) 95
- TEENAGERS FROM OUTER SPACE (USA 1959; R: Tom Graeff) 16, 17, 82
- TELL YOUR CHILDREN (USA 1936; R: Louis J. Gasnier) 16, 45, 78, 110
- TEST TUBE BABIES (USA 1948; R: W. Merle Connell) 64, 65, 77
- TEUFLISCHE, DER *siehe* LISA E IL DIAVOLO
- THEM! (Formicula; USA 1954; R: Gordon Douglas) 96
- THEY SAVED HITLER'S BRAIN (USA 1968; R: David Bradley) 16
- TINGLER, THE (Schrei, wenn der Tingler kommt; USA 1959; R: William Castle) 59
- TOD HAT SCHWARZE KRALLEN, DER *siehe* I WAS A TEENAGE WEREWOLF
- TODESINSEL, DIE *siehe* ISLE OF THE DEAD
- TOTSCHLÄGER, DER *siehe* YOUNG CAPTIVES, THE
- UNDEAD, THE** (USA 1957; R: Roger Corman) 67, 81
- UNEARTHLY, THE (USA 1957; R: Boris Petroff) 96
- UNGLAUBLICHE GESCHICHTE DES MR. C., DIE *siehe* INCREDIBLE SHRINKING MAN, THE
- UNHEIMLICHE GAST, DER *siehe* UNINVITED, THE
- UNHEIMLICHE MR. SARDONICUS, DER *siehe* MR. SARDONICUS
- UNINVITED, THE (Der unheimliche Gast; USA 1944; R: Lewis Allen) 98
- UNKNOWN, THE (USA 1946; R: Henry Levin) 98
- UNSICHTBARE, DER *siehe* INVISIBLE MAN, THE
- VAMPIRE JOURNALS** (Rumänien, USA 1997; R: Ted Nicolaou) 15
- VIOLENT YEARS, THE (USA 1956; R: William Morgan) 71, 78, 102, 110-111, 130, 172
- VIXEN! (Ohne Gnade – Schätzchen; USA 1968; R: Russ Meyer) 75

WAGES OF SIN, THE (USA 1938; R: Herman E. Webber) 64, 112
WHERE ARE YOUR CHILDREN? (USA 1943; R: William Nigh) 110
WHITE ZOMBIE (USA 1932; R: Victor Halperin) 99, 101, 134
WHO'S MINDING THE STORE? (Der Ladenhüter; USA 1963; R: Frank Tashlin) 85
WILD ANGELS, THE (Die wilden Engel; USA 1966; R: Roger Corman) 67, 110
WILD ONE, THE (Der Wilde; USA 1953; R: Laslo Benedek) 110

WILDEN ENGEL, DIE *siehe*
WILD ANGELS, THE
WINDOW WATER BABY MOVING (USA 1962; R: Stan Brakhage) 20
WIZARD OF OZ, THE (Der Zauberer von Oz; USA 1939; R: Victor Fleming) 21
WOLF MAN, THE (Der Wolfsmensch; USA 1941; George Waggner) 90, 121, 122
WOLKEN SIND ÜBERALL *siehe*
MOON IS BLUE, THE
WOMANEATER (Großbritannien 1958; R: Charles Saunders) 96

YES SIR, MR. BONES (USA 1951; R: Ron Ormond) 150
YOUNG CAPTIVES, THE (Der Totschläger; USA 1959; R: Irving Kershner) 112

ZAUBERER VON OZ, DER *siehe* **WIZARD OF OZ, THE**
ZOMBIES OF THE STRATOSPHERE (USA 1952; R: Fred C. Bannon) 101

Personen

Addams, Charles 137
Allan, Lewis 98
Anderson, Charles 165
Ang, Ien 11, 43
Apostolof, Stephen C. 69, 73, 114
Argento, Dario 16
Arkoff, Sam 67, 84
Arman 37
Arnold, Jack 82, 95, 96
Asher, William 67
Barthes, Roland 130, 159
Baudelaire, Charles 15, 48, 163
Bava, Mario 12, 16, 28
Beaudine, William 63, 107, 165
Beebe, Ford 94
Benedek, Laslo 110
Benjamin, Harry 105
Black, Karen 62
Bourdieu, Pierre 11, 25
Bourget, Paul 47, 163
Bradley, David 16
Brakhage, Stan 20
Brannon, Fred C. 109

Braunstein, Nathan C. 84
Breckinridge, John 125
Brooks, Conrad 150
Brooks, Richard 68, 111
Browning, Tod 74, 90, 136
Buñuel, Luis 20, 45, 153
Burton, Tim 10, 86, 169
Buttgereit, Jörg 15
Cabanne, Christy 109
Cahn, Edward L. 101
Campbell, William 64, 65, 99
Caniff, Milton 137
Canutt, Yakima 71, 109
Castle, William 59
Cauldwell, David O. 105
Cervantes Saavedra, Miguel de 47
Chaney jr., Lon 90
Christie, Al 63
Clifton, Elmer 112
Conell, W. Merle 64, 65
Cooper, Merian C. 90, 99
Corman, Roger 16, 22, 67, 75, 77, 82, 96, 110
Cornell, Joseph 37
Cornell, W. Merle 77

Cousteau, Jacques-Yves 96
Craven, Wes 12
Criswell 76, 146, 147
Curtiz, Michael 21, 48, 62, 91

Daves, Delmer 109
Dawley, J. Searle 91
de Bello, John 16
de Priest, Ed 69, 114
Deleuze, Gilles 155
DeMille, Cecil B. 110
Dertano, Robert C. 111
Donen, Stanley 120
Douglas, Gordon 96
Douglas, Mary 36, 38
Drew, Leonardo 38
Dreyfuss, Randy 165
Duchamp, Marcel 37

Eco, Umberto 48
Esper, Dwain 12, 16, 63, 74, 78, 110
Everett, Kathy O'Hara *siehe*
Wood, Kathy

Farber, Manny 27
Farrell, Timothy 76, 126

Index

- Feist, Felix E. 96
Fellini, Federico 166
Fisher, Terence 102
Fleming, Victor 21
Fowler jr., Gene 95, 102
Foxworthy, J.C. 78
Freund, Karl 90
Friedman, David 69
Fritsch, Gunther von 98
Fuller, Dolores 13, 76, 86, 118
- G**
Ganon, Jack 78
Ganon, Robert 78
Gasnier, Louis J. 16, 45, 78, 110
Godard, Jean-Luc 11
Goethe, Johann Wolfgang von 21, 91, 162
Goodkind, Saul A. 94
Gordon, Bert I. 16, 67, 95, 96
Gordon, Robert 96
Graeff, Tom 16, 82
Grey, Rudolph 9, 13, 166
- H**
Hall, Stuart 43
Halperin, Victor 99, 101
Hand, David 137
Hansen, Valda 126
Henreid, Paul 111
Hillyer, Lambert 90
Hilton, Arthur 75
Hitchcock, Alfred 102
Hittleman, Carl K. 78
Hofbauer, Ernst 16
Honda, Ishirō 99
Hopper, Dennis 110
Houck, Joy 78
Hurwitz, Harry 75
- I**
Isherwood, Christoph 21
- J**
Jackson, Peter 15–17
Jewison, Norman 16
Johnson, Tor 76, 126, 134
Jorgensen, Christine 19, 78, 105
Juran, Nathan 95
- K**
Kael, Pauline 27
Kahn, Edward L. 96
Kantor, Igo 75
Karloff, Boris 74, 90
- Kempner, Friederike 42
Kent, Willis 64
Kenton, Erle C. 90
Kershner, Irvin 112
Kinsey, Alfred 105
Kluge, Alexander 11
Knight, Dale 75
Kramarsky, David 77
Kuchar Brothers 27
Kümel, Harry 28
- L**
L'Estrange, Richard 110
Landers, Lew 42
Laughlin, Tom 16
Lautréamont 48, 98
Lee, Lö 16
Lee, Rowland V. 74
Lenoir, Rene 78
Leo, Malcolm 86
Leutwyler, Matthew 16
Levin, Henry 98
Lewig, Herschell Gordon 165
Lewton, Val 90
Lommel, Ulli 16
Louie, Ed D. 16
Lucas, George 89
Lugosi, Bela 62, 74, 78, 80, 90, 92, 118, 125, 133, 136, 145, 149, 155
Lynch, David 16
- M**
Malone, Clancy 76, 126
Mamoulian, Rouben 90
Marco, Paul 76
Marischka, Franz 16
Mason, Tom 76, 119, 126, 155
Mayer, Arthur L. 60
McCarty, Norma 71, 86
McCoy, Donald 76, 79
McCoy, Tony 76, 79
Medved, Harry 9, 16, 85, 121, 165
Medved, Michael 9, 16, 85, 121, 165
Mekas, Jonas 27
Meyer, Russ 16, 69, 75, 166
Moore, Duke 150
Morgan, William M. 71, 78, 102, 111
Morrisset, Paul 11
Murphy, Bridey 100
- N**
Neill, Roy William 90, 109
Newfield, Sam 110
Newsom, Ted 86
Nicholson, James H. 67
Nicolaou, Ted 15
Nigh, William 110
Nurmi, Maila 76, 83, 126, 134, 136
- O**
Ordung, Wyatt 82
Ormond, Ron 78, 150
- P**
Pasolini, Pier Paolo 45
Perry jr., Peter 44, 69
Petroff, Boris 96
Poe, Edgar Allan 48
Powell, Michael 102
Praunheim, Rosa von 16
Preminger, Otto 57
Price, Elwood 64
Price, Vincent 62
- R**
Rauschenberg, Robert 37
Ray, Nicholas 68, 111
Reeves, Steve 135
Reid, Roy 78
Reynolds, J. Edward 79, 167
Rich, David Lowell 112
Rimbaud, Arthur 48
Robertson, Joseph F. 73
Robson, Mark 90
Romero, George 16
Rorty, Richard 46
- S**
Sarris, Andrew 27
Saunders, Charles 96
Scanlan, John 32–39
Schiller, Friedrich 129, 162
Schlegel, Friedrich 46–48
Schlingensief, Christoph 11, 16, 22
Schneider, Curdin 16
Schoedsack, Ernest B. 90, 99
Sconce, Jeffrey 11, 174
Sears, Fred F. 110, 111
Seidelman, Arthur Allan 16
Sell, Jack M. 18
Sharman, Jim 61
Shelley, Mary 89, 91
Shyer, Melville 78, 112
Siodmak, Curt 100

Sirk, Douglas 28, 62
 Skipton, Eric 96
 Smith, David 110
 Solt, Andrew 86
 Sontag, Susan 21, 27
 Stevenson, Robert Louis 89
 Stewart, Potter 20
 Stoker, Bram 89
 Stone, Oliver 12
 Strasser, Susan 32
 Strock, Herbert L. 95, 102

Talbot, Lyle 74, 83, 137
 Talmadge, Richard 75
 Tarantino, Quentin 11
 Tashlin, Frank 85
 Tevos, Herbert 78, 150
 Thomas, Harry 75
 Thomas, John Crawford 70, 78
 Thompson, Brett 86
 Thompson, Michael 32
 Thompson, William C. 74
 Thorpe, Richard 110
 Tighe, Virginia *siehe* Murphy, Briday

Tourneur, Jacques 90
 Tucholsky, Kurt 42
 Tucker, Phil 16, 165
 Tyler, Parker 27

Ulmer, Edgar G. 16, 74
 Unterwaldt jr., Sven 16

Vadim, Roger 60
 Vampira *siehe* Nurmi, Maila
 Velázquez, Diego 47

Wagner, George 90, 122
 Warhol, Andy 24, 27, 166
 Warren, Jerry 95
 Waters, John 11, 16, 22, 45
 Wayne, John 62
 Webber, Herman E. 112
 Weiss, Adrian 71, 99
 Weiss, George 65, 77, 84, 150
 Weldon, Michael J. 18, 174
 Welles, Orson 170
 West, Nathanael 165
 Whale, James 16, 90
 White, J. Francis 78

Wiene, Robert 21, 91
 Wilcox, Fred M. 120
 Williams, Wade 84, 86
 Willie, John 137
 Wisbar, Frank 98
 Wise, Robert 98
 Wishman, Doris 12, 16, 69, 166
 Witney, William 110
 Wood, Edward D. jr.
 Biografie 13, 69, 70–73, 166
 Distribution der Filme 83–87
 Drehbücher 73, 99, 111, 128, 145
 Erratische Arbeitsweise 69, 76, 77, 79, 118
 Filmografie 70–73
 Literarische Produktion 13, 73, 76, 128, 161
 Wood, Kathy 71, 86
 Wunder, George 137
 Wyler, William 120

Yarbrough, Jean 96, 101

Stichworte

Absurdes Theater 48
 Absurdität 31, 35, 41, 46–48, 127, 149, 152, 155, 166
 Aca-Fan 13
Addams Family, The 137
 AIP *siehe* American International Pictures
 Akademie *siehe* Filmwissenschaft
 Alien Invasion Film 95, *siehe auch* Sciencefiction
 Amateur 164
 American Dream 161, 170
 American International Pictures 58, 67, 68, 84, 85
 A-Movie 61
 Angora 128, 139
 Ansager 136, 137, 147, *siehe auch* Erzähler, extradiagegetischer

Anschlussfehler 120, 141
 Archiv 26, 30, 56, 77
 Archivmaterial *siehe* Found Footage
 Arthouse 27, 28, 60, 61, 166
 Assemblages 38
 Ästhetik des Billigen 117–128
 Ästhetik des Scheiterns 49, 160, 168
 Ästhetik des Trash *siehe* Trash
 Atomic Productions 78, 84
 Attraktionsmontage 122, 151, 155
 Aufklärungsfilm 18, 24, 45, 63, 78, 103, 107, 110
 Aus-der-Rolle-Fallen 118, 126, 127
 Autokino 59
 Autonetics 71

Autoritätsfigur 75, 103, 113, 130, 138, 140, 148

Beach Party Movie 18, 61, 166
 Bigfoot 96
 Bizarre 137
Black Lace Drag 73
 Blaxploitation 19
 Blockbuchen 52, 62
 B-Movie 53, 56, 61, 66, 77, 82
 Body Genres 11, 88, 115
 Breitwandkino 56, 58, 116
 Bricolage 26, 37, 38, 49, 137, 154

Camp 21–24
 Carsploitation 19
Casual Company, The 70

Index

- Chiaroscuro 108, 152–154
Classical Exploitation 63–66,
73, 77, 82, 103–108, 112,
150, 174
Classical Hollywood *siehe*
Klassisches Hollywood
Clearances 52
C-Movie 18, 63, 174
Coincidentia oppositorum 47
Complex Discovery Plot 142,
siehe auch Horror
Connoisseur 16, 22, 25, 41,
169, *siehe auch* Sammler
Consolidated Theaters 78
Copyright 86
Creature Film 95, 96, 99
Cross-Dressing 78, 84,
103–108, 118, 128, 140,
148, 166, 170
Cult Criticism 23, 24, *siehe*
auch Filmkritik, *siehe auch*
Kultfilm
Cult Film *siehe* Kultfilm
- D**
Dada 37, 48
Day-for-Night 119, 125,
155
Day of the Locust 165
DCA *siehe* Distributors Cor-
poration of America
Death of a Transvestite 73
Detournement 26
Deus ex machina 109, 145
Dilettantismus 46, 49, 76,
117, 121, 160–170
D. bei Goethe und Schiller
162
D. im 20. Jahrhundert 164
D. in den französischen
Diskursen 163
D. und Müll 164
Etymologie des D. 162
Direct-to-Video 174
Distinktion *siehe* Unterschei-
dung, *siehe auch* Bourdieu,
Pierre
Distributors Corporation of
America 84, 85
Don Quixote 47, 168
Doppelvorstellung *siehe*
Double Bill
- Double Bill 58, 61, 66, 90
3D-Kino 56, 58, 116
Drive-in-Theater *siehe* Auto-
kino
DtV *siehe* Direct-to-Video
Dwain Esper Productions 66
- E**
Ed-Wood-Church 168
Eigenschaftslosigkeit *siehe*
Unterstrukturiertheit
Ekel 20, 38, 45
Ereignismarketing *siehe* Event-
marketing
Erzähler, extradiegetischer
146, 147–149, *siehe auch*
Ansager
Ethnic Film 19
Eventmarketing 19, 42, 59
Experimentalfilm 16, 20, 27,
166, *siehe auch* Surrealis-
mus
Expertenwissen 23, 25, 119,
120, 124, *siehe auch* Con-
noisseur
Exploitation 19, 42, 56, 67,
78, 83, 105, 109, 174,
siehe auch Classical Exploi-
tation, *siehe auch* Event-
marketing
Exzess 23, 34, 130
- F**
Famous Monsters 84
Fandom 12, 13, 26, 28–31,
86, 95, 128, 160, 163,
165–168
Fanzine 29, 84, 85, 168
Fernsehen 12, 54–56, 84–86,
123, 136
Fernsehmoderator *siehe* An-
sager
50 Worst Films of All Time,
The 165
Figurenensemble 140
Figurenkonstellation 139
Film noir 108, 152
Film Buffs *siehe* Filmkritik,
siehe auch Cult Criticism,
siehe auch Expertenwissen,
siehe auch Connoisseur
Filmbudget 62, 63, 79–82
Filmfest München 86
- Filmkritik 13, 22, 26–28
Filmmusik 97, 150, 152
Filmpannen *siehe* Goofs
Filmplakat 13, 64, 65, 109
Filmwissenschaft 13, 26, 119
Flamingo (Firma) 85
Flimmern 155
Formlosigkeit *siehe* Unter-
strukturiertheit
Formula Deal 52
Found Footage 39, 63, 77,
100, 103, 119, 149–152
Fragmentarische, Das 46, 49,
63, 117, 149–152, 168,
siehe auch Inkohärenz,
siehe auch Werkcharakter,
fragmentarischer
Freakshow 70, 90
Freeze Frame 145
Friedhof 121, 140, 154
- G**
Gedächtnis und Müll *siehe*
Müll
Geistergeschichte 98
Geisteshaltung, ironische 46
Genieästhetik 160, 162
Geschlechtsumwandlung *siehe*
Transsexualität
Geschmacksurteil 25, *siehe*
auch Wertung
Gesichtschirurgie 109
Gestik 118, 133–135, 138
Giallo 18
Gleichzeitigkeit des Unver-
einbaren *siehe* Absurdität,
siehe auch Inkonsistenz,
siehe auch Coincidentia
oppositorum
Gold Key Video 86
Good Joe 138
Goofs 119–121, 141, 160
Gothic Novel 89, 95
Grand Guignol 90, *siehe auch*
Horror Play
Grindhouse 58
Gruppenfigur 140
Guilty Pleasure List 24
- H**
Halbstarkenfilm *siehe* Jugend-
kriminalität
Hammer Films 102

- Headliner Productions 77, 78, 79–81, 83
Heterotopie 152
Hollywood *siehe* Klassisches Hollywood, *siehe auch* Mainstream, *siehe auch* Studiosystem
Hollywood Rat Race 161
Homoerotik 14, 135, 136
Homosexualität 84, 105, 108, 114
Horror 18, 56, 67, 73, 82, 88, 89, 101, 102, 142, *siehe auch* Complex Discovery Plot, *siehe auch* Gothic Novel, *siehe auch* Klassischer Horrorfilm
Horror Play 90
Howco Productions 78, 79, 81, 84, 150
Hybridität 38, 50, 99, 101, 115, 168, 169
Hypertrophierung *siehe* Exzess, *siehe auch* Schauspiel, *siehe auch* Sprache
- I**
Idiosynkrasie 137, 139
Inaptum *siehe* Unangemessene, Das
Incredibly Strange Films 26, 121, 166
Inkohärenz 49, 63, 103, 116, 117, 118, 126, 150, 153, 166
Inkonsistenz 49, 115, 117, 126, 139, 141, 146, 149, 153, 166, 168, 169
Intentionalität 22, 42, 160
Internet Archive 86, *siehe auch* Archiv
Intertextualität 134, 136, 137
Ironie 10, 15, 22, 23, 31, 41–49, 66, 107, 114, 115, 116, 147, 162, 164
Ironie, Romantische *siehe* Ironie
Ironikerin, Die 47
- J**
James Flocker Enterprises 86
Jay Dee Kay Productions 66
Joy's Theaters 78
- Jugendkriminalität 97, 108, 110, 112
Jungle Picture 96, 99, 100
- K**
Kadrierung 121
Kelton-Trilogie 71, 86, 88, 102
Kim's Video 30
Kinodebatte *siehe* Schmutz- und Schunddebatte
Kitsch 33, 40, 88
Klassischer Horrorfilm 89, 90, 91, 95, 97, 98, 114
Klassisches Hollywood 50, 51, 116
Körper, *siehe auch* Body Genres
K. der Figur 140, 147
K. der Rezipienten 20, 88, 115
Körperhaltung 118, 126, 133–135, 138
Körpertechnologie 106, *siehe auch* Transsexualität
Kriminalfilm 108
Kritik *siehe* Filmkritik
Kryptomnesie 100
Kryptozoologie 96
Kultfilm 21–24, 42, 48, 174
Künstlergestalt, Romantische 46, 47, 168, 170
- L**
Latsploitation 19
Legend Films 86
Legitimationsstrategie 65, 103, 113
Licht 152, *siehe auch* Chiaroscuro, *siehe auch* Day-for-Night, *siehe auch* Schatten
Liminalität 36, 38, 41
Little-Cinema-Bewegung 60
Logik, mangelnde *siehe* Inkonsistenz
Low-Budget-Film 66, 82, 83, *siehe auch* B-Movie, *siehe auch* Exploitation, *siehe auch* Filmbudget
- M**
Mad Scientist 91–94, 96, 98, 122, 130, 154
Mainstream 26, 117
- Manierismus 130
Massenstart 58
Medallion Pictures 86
Meisterschaft *siehe* Dilettantismus
Meninas, Las 47
Metatrash 11
Mexploitation 19
Midnight Movie 18, 85, 174
Mimik 118, 126, 133–135, 138
Mise en scène 98, 121–124, 154
Moderator *siehe* Ansager
Monogram 53, 56, 62
Monolog 111, 113, 130–133, 146
Monster 94–97, 99, 100, 124, 125, 142
Monster World 85
Monsters of Filmland 84
Montage, expansive 155
Montagesequenz 97, 98, 106, 143, 149, 151
Motivation, narrative 129, 141, 143–146
Motivation, psychologische 129, 139, 141, 145, 146
Motorcycle Flic 18, 61, 110
Müll *siehe auch* Ekel, *siehe auch* Liminalität, *siehe auch* Nicht-mehr-Objekt, *siehe auch* Nicht-Objekt, *siehe auch* Nutzlosigkeit
M. und Gedächtnis 36, 39, 41
M. und Trash 48, 49
Theorie des M.s 32–41
Mythos 130
- N**
Nacht 117, 152, 153
Nazisploitation 19
Nessie 96
New York Underground 27
Nicht-mehr-Objekt 34, 38, 39
Nicht-Objekt 34, 35, 38, 39
Nightmare of Ecstasy 166
Nostalgie 49, 89, 102, 114, 115, *siehe auch* Zeitlichkeit
Nudie Cutie 18, 44, 66, 69, 107

Index

- Nudistenfilm 63, 68, 107
Nunsplotation 19
Nutzlosigkeit 33
- Objet trouvé** 38
Obszönität 20, 40, 64, 69
Ontologie des Filmbildes 155–159
Outsourcen 53
- Pandemonium** (Fanzine) 168
Pappwandästhetik 123, 124, *siehe auch* Mise en scène
Paracinema 19, 174
Paradox der doppelten Wertung 10, 31, 41
Paramount 51, 86
Paramount-Urteil 51
Parekbase 47, 49
Parodie 115
Pathos 49, 117, 128–141
PCA *siehe* Production Code Administration
Pendulum Publications 165
Physique Pictorial 68
Pizza-Joint-Sequence 77, 150
Plakat *siehe* Filmplakat
Plausibilität 117, 142–146, *siehe auch* Deus ex machina, *siehe auch* Motivation, narrative
Play Ad Films 70
Playboy 68
Point of View 155
Pop Art 27
Pornografie 69, 73, 83, 88, 112, 113, 114, 150, 161, *siehe auch* Softporno
Poverty Row 53, 62, 67, 78, 165
Production Code 56–58, 61, 63, 66, 68, 83
Production Code Administration 56–58, 64, 83
Production Value 53, 80, 119, 123, 124, *siehe auch* Filmbudget
Professionalität *siehe* Dilettantismus
Programmer 61
Psychotronic Movie 18, 174
Public Domain, *siehe* Copyright
- Queer Reading** 23, 27, 99
Quickie 63, 66, 77, 82, 83
Quota Quickie 174
- Race Film** 19
Re/Search 166, 167
Ready-made 38
Reality TV 12
Recycling 36–39, 62, 63, 65, 90, 100, 115
Reinheit *siehe* Unreinheit
Rekombinationsfilm 90, 101
Republic Pictures 53, 56, 62, 77, 101, 167
Reynolds Pictures 79
Roadshow 65, 78
Romantische Künstlergestalt *siehe* Künstlergestalt, romantische
Rock 'n' Roll 57, 61, 67, 110
Roughies 69
Rückblende 149
Runaway Production 53
- SAG** *siehe* Screen Actors Guild
Sammler 13, 30, 73, 128
Samuel Cummings Jewel Productions 66
Sandalenfilm 18
Schalk 167
Scharlatan 165
Schatten 153
Schauspiel 118, 125–128, 133–137
Schelm 165
Schlechter Geschmack *siehe* Geschmacksurteil
Schmutz- und Schunddebatte 40, 42
Schockmontage 155
Schwärmer 167
Schwulst 130
Sciencefiction 18, 24, 67, 89, 95, 96, 101, 123
Screen Actors Guild 63, 75, 76, 80
Screen Classics 71, 77, 79, 81, 83
Search & Destroy 166
- Selbstreflexivität 41, 47, 49, 62, 116, 124, 128
Serienpilot 70, 83
Sex Education Correspondence School 73
Sexploitation 18, 19, 61, 67, 68, 73, 83, 114, *siehe auch* Nudie Cutie, *siehe auch* Roughie, *siehe auch* Women-in-Prison Film
Sexual Practices in Witchcraft and Black Magic 73
»Shock Theater« 56
Sinister Cinema 30, 87
Sisyphos 49, 50, 164, 165, 167, 169, 173
Slasher 20, 23, 24
Something Weird Video 30, 39, 87
So-tun-als-ob 125
Special Effects 77, 124, 125
Splatter 18, 66, 165
Sprache 128, 130–133
Spur 117–128, 160, 165
States-Rights-Distribution 63, 65, 66, 77, 78, 83
Stereotyp 49, 62, 88, 115, 131, 137, 139
Stilbruch 49, 129, 132, 139, 141
Stimme 126, 136, 146
Störung 117, 127
Story-Ad Films 70, 78
Studiosystem 50, 51
Study in the Motivation of Censorship, Sex & The Movies, A 73
Study of Fetishes and Fantasies, A 73
Subhuman (Fanzine) 168
Subjektivität, ironische *siehe* Geisteshaltung, ironische
Surreale, Das 117, 153, 159
Surrealismus 48, 117, 153, 155
Swedish Erotica 73
- Techniken des Verlernens** 164
Teenplotation 18, 56, 58, 61, 67, 73, 95, 97, 102, 110
Termitenkunst 27

- Terry and the Pirates* 137
 Textual Poaching 26
 Thalia Theater 9, 85
The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde 89
 Touchstone 169
 Transsexualität 78, 103, 105, 148
 Trash
 Ästhetik des T. 116, 160
 Etymologie 31, 33
 T. als Diskurs 26
 T. als Müll 10, 31, 39, 127
 T. als Rezeptionsmodus 10, 41, 116
 T.-Korpus 14–16, 23, 24
 T. und Genre 88, 115
 Trash Palace 30
Trashola (Fanzine) 168
 Traum 149, 152
 Troisième Sens 159
Turkey Awards 9, 12, 16, 85, 121, 165, 166
- Über den Dilettantismus** 162
 UFO Craze 95
 Unangemessene, Das 117, 130, 133
 Underground Cinema 174
Ungawa (Fanzine) 168
- Unit-Producer-Modell 53
 Universal 52, 56, 62, 70, 74, 82, 90
 Universal-Horror *siehe* Klassischer Horrorfilm
 Unordnung 35
 Unreinheit 20, 36
 Unterscheidung 33, 34, 39, 41
 Unterschichtenfernsehen 40
 Unterstrukturiertheit 36, 39, 40
 Urheberrecht *siehe* Copyright
- V**anitas 35, 49, 76
 Verbundmarketing 19, 42, 59, 110, *siehe auch* Exploitation
- Vice Film 64, 69, 112
 Video Nasties 12
 Vidronics 86
 Voice-over 84, 97, 106, 108, 147–149
 Vorfilmische, Das 117, 118, 124, 127, *siehe auch* Spur
- Weird Tale** 89
Weirdie 73, 82, 83, 95, 101
 Werkcharakter, fragmentarischer 63, 64, 77, 103, 149, 150
- Wertung
 absurde W. 43
 ausgehandelte W. 43
 hegemoniale W. 43
 oppositionelle W. 43
 W. als Unterscheidung 33, 39, 41
 White Slavery Film 64, 112
 White Trash 12, 33
 Widersprüchlichkeit, logische *siehe* Inkonsistenz
 Willis Kent Productions 66
 Wissenschaft *siehe* Filmwissenschaft
 Woman-in-Prison Film 18, 23, 166
 Wood-Thomas-Productions 78
- Yeti** 96
- Zeit-Bild** 159
 Zeitlichkeit 35, 41, 49, 89, 107, 115, 147, 155, *siehe auch* Nostalgie
 Zensur 56, 63, 84, 150
 Z-Movie 18, 63, 174
 Zombie 99, 101, 143, 146
 Zombiepose 134
Zontar (Fanzine) 168
 Zufall *siehe* Deus ex machina, *siehe* Plausibilität

**SEIT 1989 DER STÄNDIGE
BEGLEITER IN DIE WELT DES
UNTERSCHLAGENEN FILMS**

**Splattung
Image**

**ALLE DREI MONATE NEU MIT
KOMPETENTEN FILMKRITIKEN & INTERVIEWS
SKURRILEN AUSFLÜGEN IN DAS EXPLOITATIONKINO
FUNDIERTEN ESSAYS ZU CINEASTISCHER KUNST
GEWISSENHAFTEN TESTS AKTUELLER
DVD-VERÖFFENTLICHUNGEN**

**ERHÄLTlich IN GUTSORTIERTEN BUCHLÄDEN
ODER ONLINE BESTELLBAR UNTER
WWW.SPLATTING-IMAGE.COM**