

Cornelia Tröger

Gesellschaftspolitische Diskurse im US-amerikanischen Tierhorrorfilm der 1950er bis 1970er Jahre

2018

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2939>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Tröger, Cornelia: Gesellschaftspolitische Diskurse im US-amerikanischen Tierhorrorfilm der 1950er bis 1970er Jahre. In: *ffk Journal* (2018), Nr. 3, S. 137–152. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2939>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<http://www.ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path%5B%5D=52&path%5B%5D=55>

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>

Cornelia Tröger
Bayreuth

Gesellschaftspolitische Diskurse im US-amerikanischen Tierhorrorfilm der 1950er bis 1970er Jahre

Abstract: Im US-amerikanischen Tierhorrorfilm wird der Zuschauer nicht nur mit prähistorischen Dinosauriern, wilden Bestien und phantastischen Kreaturen aus fernen Ländern konfrontiert, auch ganz alltägliche, unscheinbare und kleine Tiere können zu einer ernst zu nehmenden Bedrohung mutieren. Drei derartige Tierhorrorfilme (*Tarantula*, *The Birds*, *Phase IV*) sollen beispielhaft veranschaulichen, wie gesellschaftspolitische Belange mit dem Kino interagieren. Das Ziel soll sein, sowohl die zugrundeliegenden Ängste und Diskurse zu beleuchten, als auch ihre Repräsentation im Film umfassend zu analysieren. Die Zirkulationen zwischen den Diskursen und dem Film sollen dabei im Zentrum stehen, ebenso wie das Zusammenspiel zwischen Zuschauer und Film, da ausschließlich durch die Rückbeziehung eines Filmes auf sein spezifisches historisches und kulturelles Umfeld seine unmittelbare soziale Relevanz herausgestellt werden kann.

Cornelia Tröger (M.A.), Doktorandin am Lehrstuhl für Medienwissenschaft an der Universität Bayreuth. Studium der Theater-, Literatur- und Musikwissenschaft, promoviert bei Prof. Dr. Jürgen E. Müller im internationalen Promotionsprogramm Medienkultur und Medienwirtschaft, Titel der Dissertation: *Kulturelle Diskurse der Angst im Horrorfilm*. Forschungsschwerpunkte: Horrorfilme, Angstdiskurse, Filmgeschichte. Gefördert von der Hanns-Seidel-Stiftung, Mitglied der Bayreuth Graduate School.

Veröffentlicht durch AVINUS
Sierichstr. 154
22299 Hamburg
unter der Lizenz CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Web: www.ffk-journal.de
ISSN 2512-8086

1. Einleitung

Die gesellschaftliche Bedeutung von Medien lässt sich kaum überschätzen. [...] Außergewöhnliche Ereignisse wie Kriege und Revolutionen sind ebenso mit Medien verbunden wie langfristige Deutungsmuster und Entwicklungen [...]. Medien sind dabei nicht einfach ein virtueller Spiegel von etwas „Realem“, sondern selbst Teil sozialer Wirklichkeiten.¹

Ausgehend von dieser These Frank Böschs sollten gesellschaftliche und politische Diskurse im Medium Film Einzug halten, umgekehrt müsste der Film diese Diskurse wiederum befeuern.² Im Folgenden soll nun der Frage nachgegangen werden, welche Diskurse im Tierhorrorfilm der 1950er bis 1970er Jahre verarbeitet worden sind. Im Horror werden per se primär angstbesetzte oder -auslösende Sujets filmisch umgesetzt, da dieses Genre sich mehr als jedes andere dafür anbietet. Der Tierhorrorfilm nahm seinen Anfang in den 1950er Jahren und prägte in der Folgezeit seine typologischen Motive aus, wofür je ein Beispiel aus den 1950er, 1960er und 1970er Jahren vorgestellt und untersucht werden soll. Als exemplarische Filmbeispiele werden *Tarantula* (1955), *The Birds* (1963) und *Phase IV* (1974) herangezogen. In *Tarantula* wird eine atomar mutierte Riesenspinne zur Bedrohung der Menschheit, in *The Birds* attackiert ein Zusammenschluss verschiedener Vogelarten systematisch die Einwohner einer Küstenstadt, und in *Phase IV* observieren intelligente Ameisen das Verhalten zweier Wissenschaftler.

Bei der Untersuchung wird auch berücksichtigt, dass das Tier im Film als Metapher bzw. Allegorie für Mensch und Gesellschaft verstanden werden will und muss,³ denn „[...] das Reden über das Tier [ist] immer auch eines über den Menschen [...]“⁴

¹ Bösch 2011: 7.

² Vgl. Riegler 2011: 241.

³ Vgl. Scheuer/Vedder/Schütz 2015: 11.

⁴ Ebd.: 14.

2. Annäherungen an den Begriff des Tierhorrorfilms

Um den Begriff des Tierhorrorfilms genauer erfassen zu können erscheint es zielführend, sich ihm motivisch anzunähern. Man spricht immer dann von einem Tierhorrorfilm, wenn Tiere im Horrorfilm⁵ als Täter auftreten und einen oder mehrere Menschen bedrohen oder sogar die gesamte Menschheit gefährden.⁶

Dabei können die Tiere in unterschiedlichsten Gestalten auftreten, so gibt es z. B. sogenannte Halbwesen, die sich aus einem Tierwesen und einem Menschen oder einer Pflanze zusammensetzen.⁷

Als Beispiel seien Werwölfe und Katzenmenschen genannt, wobei die Verwandlung eines Menschen in ein Tier hier nur temporär ist. Eine andere Art einer hybriden Kreatur kommt z. B. im Film *The Fly*⁸ vor, wo sich durch ein missglücktes Experiment die DNA eines Mannes mit der einer Fliege verbindet, so dass er fortan permanent als ein Mischwesen auftritt.

In *The Day of the Triffids*⁹ von 1963, das auf der Romanvorlage von John Wyndham aus dem Jahr 1951 basiert, wird die Menschheit durch die gleichnamigen, wandelnden Pflanzen bedroht, die jedoch ebenso viele tierische wie pflanzliche Eigenschaften besitzen. Sie können sich fortbewegen und verfügen demnach über rudimentäre Gliedmaßen, außerdem können sie Menschen gezielt durch ihre Giftstacheln verletzen oder töten.

Daneben gibt es noch fiktionale Tiere, die einerseits aus Märchen, Fabeln und Mythen stammen können, wie z. B. Drachen, oder andererseits auch realen Tieren nachempfunden sein können. Letztere Kreaturen sind jedoch aufgrund bestimmter körperlicher Eigenschaften, vornehmlich ihrer Größe, in den fiktionalen Bereich einzuordnen, wie der 20 Meter große Menschenaffe *King Kong*¹⁰ oder die ca. 30 Meter langen Raketenwürmer.¹¹

⁵ Für das Verständnis des Begriffes des Horrorfilms soll an dieser Stelle die weitgefasste und allgemeine Deutung ausreichen, nach der es sich um ein Filmgenre handelt, das primär das Gefühl von Angst bzw. Schrecken beim Zuschauer evozieren soll, häufig, aber nicht zwingend, in Verbindung mit dem Auftreten eines übernatürlichen Wesens bzw. Ereignisses.

⁶ Vgl. Wulff 2013: 1. Vgl. auch Penner/Schneider/Duncan 2012: 55f. Dort wird der Begriff „Rache-der-Natur-Filme“ verwendet, der nur teilweise deckungsgleich mit Wulffs Verständnis vom Tierhorrorfilm ist. Ich verwende den Begriff daher wie oben erläutert und verstehe ihn als Motivkreis innerhalb des Horrorfilmgenres im Wulff'schen Sinne.

⁷ Vgl. Seeßlen/Jung 2006: 18ff.

⁸ *The Fly*. USA 1958, Kurt Neumann. (Diese und alle weiteren Angaben zu den Filmen, auch im Anhang, stammen, soweit nicht anders angegeben, aus der internationalen Filmdatenbank: www.imdb.com)

⁹ *The Day of the Triffids*. GB 1963, Steve Sekely, Freddie Francis.

¹⁰ *King Kong*. USA 1933, Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack. Die Körpergröße des Menschenaffens variiert sehr stark im Film, teilweise sogar von Szene zu Szene, um ihn im Verlauf des Films immer größer und gefährlicher erscheinen zu lassen.

¹¹ *Tremors*, USA 1990, Ron Underwood.

Und zu guter Letzt gibt es noch die real existierende Fauna. Dazu gehören per se gefährliche Tiere wie Haie,¹² Nashörner¹³ und Löwen,¹⁴ aber auch Tierarten wie die längst ausgestorbenen Dinosaurier können dazu gezählt werden.¹⁵

Die vorliegende Untersuchung setzt sich jedoch lediglich mit an sich alltäglichen Tieren, deren Auftreten nicht als bedrohlich wahrgenommen wird, auseinander. Dabei soll dargelegt werden, wie der Tierhorrorfilm es schafft, den Zuschauer mittels harmloser, kleiner Tiere wie Insekten und Vögeln dennoch in Angst und Schrecken zu versetzen. Ihr erstes Auftreten wird von den Charakteren einer Filmhandlung nicht als bedrohlich empfunden, erst ihr spezifisches Verhalten oder durch den Menschen verursachte Veränderungen an den Tieren machen sie zu ernst zu nehmenden Gegenspielern, die von den Protagonisten eliminiert werden müssen. Lediglich die Horrorfilme, die sowohl seitens des Filmemachers als auch des Zuschauers als solche angesehen werden, sollen dem Tierhorrorfilm zugeordnet werden. Die enge zeitliche Eingrenzung (zwischen 1950 und 1970) ist dem Umstand geschuldet, dass in diesem Zeitraum bereits auf alle wesentlichen Motive filmisch Bezug genommen wurde, auf die auch spätere Tierhorrorfilme zurückgreifen.

Um nun die grundlegende Frage zu beantworten, wie man nun eigentlich zu den einzelnen Deutungen gelangt, muss man zunächst die politischen, kulturellen und soziologischen Hintergründe näher betrachten. Prinzipiell kann davon ausgegangen werden, dass jeder Künstler möchte, dass sein Werk auf der inhaltlichen Ebene verstanden wird, so dass ein Film, und dies schließt den Tierhorrorfilm mit ein, die Decodierungs- bzw. Interpretationsfähigkeiten seiner Rezipienten in dieser Hinsicht nicht vollständig überfordern darf.¹⁶ Demnach ist für den zeitgenössischen Zuschauer eine naheliegende Deutung auch eine wahrscheinliche. Der Tierhorrorfilm bedient sich bei einer Motivilk und Bildsprache, die als zur Entstehungszeit allgemein geläufig betrachtet werden kann.¹⁷ Um nun dieses sogenannte „selbstverständliche Verstehen“ eines Filmes zu erfassen und die inhärente Aussage entschlüsseln zu können, bietet sich die Methode der Semio-Historik nach Georg Schmid an, die im Folgenden Anwendung findet.¹⁸

¹² Vgl. z. B. *Killer Shark*. USA 1950, Budd Boetticher.

¹³ Vgl. z. B. *Rhino!* (Safari zur Hölle). USA 1964, Ivan Tors.

¹⁴ Vgl. z. B. *Black Zoo*. USA 1963, Robert Gordon

¹⁵ Vgl. z. B. *The Beast from 20.000 Fathoms*. USA 1953, Eugène Lourié.

¹⁶ Gleichzeitig kann der Rezipient durchaus in filmästhetischer und/oder moralischer Hinsicht ‚überfordert‘ werden, wie dies gerade im Horrorfilm oft geschieht. Vgl. Hartwig 1986: 93.

¹⁷ Vgl. Schmid 2000: 257ff.

¹⁸ Vgl. ebd.: 17ff.

3. Die exemplarischen Filme (Inhalt, Diskurse, Deutungen)

3.1 *Tarantula* (USA 1955, Jack Arnold)

Im Schwarz-Weiß-Horrorfilm *Tarantula* aus dem Jahr 1955 von Jack Arnold steht eine Spinne im Mittelpunkt. Dem Wissenschaftler Prof. Deemer, der Experimente mit einer selbstentwickelten radioaktiven Nährlösung durchführt, gelingt es, eine gewöhnliche Spinne innerhalb kurzer Zeit immens wachsen zu lassen. Seine beiden Kollegen wagen den Selbstversuch mit der Lösung, bei ihnen führt sie jedoch zu erheblichen Deformationen. Im Verlauf der Handlung injizieren sie sie auch bei Deemer.

Um nun herauszufinden, was mit seiner radioaktiven Nährlösung alles bewirkt werden kann, testet der Professor sie an unterschiedlichen Tieren, neben der erwähnten Spinne auch an Meerschweinchen und Ratten. Mit den jeweiligen Konsequenzen seiner Experimente setzt er sich jedoch erst auseinander, als diese bereits eingetreten und nicht mehr umzukehren sind. So bemerkt er zu spät, dass die Spinne durch das durchaus beabsichtigte Riesenwachstum zu einer Gefahr für den Menschen geworden ist. Die Spinne kann aus dem Laboratorium entkommen, wächst auch in ihrer neu gewonnenen Freiheit beständig weiter und greift schließlich die nächstgelegene Stadt an. Dort frisst sie mehrere Pferde, deren Größe sie inzwischen überschritten hat, und wirft auch fahrende Autos um.¹⁹ Die Einwohner versuchen sie zunächst mit Gewehrfeuer und Sprengstoff aufzuhalten, was jedoch misslingt. Der Film endet damit, dass die Tarantel mit Napalmbomben beworfen und endgültig vernichtet wird.

Auffällig ist, dass die gleiche Nährlösung zu völlig unterschiedlichen Ergebnissen bei Mensch und Tier führt; während die Versuchstiere immens wachsen, führt sie beim Menschen zu entstellenden Deformationen. Damit zeigt sich auch die Sinnlosigkeit der Tierversuche an sich, da deren Ergebnisse keinerlei Rückschlüsse auf die Wirkung der Nährlösung beim Menschen zulassen. Die wissenschaftlichen Experimente garantieren keinen Fortschritt, sondern resultieren in Quälerei und irreparablen Schäden – bei Mensch und Tier gleichermaßen. Vor allem aber zeigt sich daran, wie wenig man die unmittelbaren oder langfristigen Folgen nuklearer und radioaktiver Experimente, wie beispielsweise von Atomtests, abschätzen kann, und wie schnell sich diese Kraft gegen jene richten kann, die sie einsetzen.

Auch andere Filme setzten sich mit der Atomenergie auseinander, wie z. B. *It came from beneath the sea*²⁰, wo ein durch Atomtests mutierter Kraken Teile San Franciscos und die Golden Gate Bridge zerstört. Oder *The Beast from 20.000 Fathoms*²¹, wo nach einem Atomwaffentest ein prähistorischer Dinosaurier in der Arktis auftaut und zum Leben erweckt wird, der am Ende auch nur durch Atomenergie wieder vernichtet werden kann.

¹⁹ Schoell beschreibt die Körpergröße der Tarantel als vergleichbar mit einem kleinen Berg. Vgl. Schoell: 46.

²⁰ *It came from beneath the sea* (*Das Grauen aus der Tiefe*). USA 1955, R.: Robert Gordon.

²¹ S. FN 15.

All diese Filme weisen signifikante Gemeinsamkeiten auf: Ein einzelnes Tier wird durch das Einwirken des Menschen, meist mittels Atomenergie, extrem vergrößert, greift eine Großstadt an und kann anschließend nur mittels Atomenergie wieder vernichtet werden. Dadurch gestaltet sich die Atomenergie als Segen und Fluch zugleich, mit deren Hilfe man die Probleme lösen kann, die sie selbst verursacht hat. Außerdem verweisen die Filme auf die Gefahr, dass zu großer Fortschrittswille und wissenschaftlicher Ehrgeiz dazu verleiten können, in das Gleichgewicht der Natur einzugreifen und Experimente durchzuführen, die unabsehbare Folgen für die Menschheit haben können.

Die Gefahren einer nuklearen Katastrophe wurden im Verlauf der 1950er Jahre vor allem deswegen immer wieder filmisch umgesetzt, weil die Angst davor gesellschaftlich allgegenwärtig war und politisch in der Kuba-Krise gipfelte.²² Bereits 1945 hatten die immensen kurz- und mittelfristigen Konsequenzen der Atombombenabwürfe über Hiroshima und Nagasaki diverse Diskurse ausgelöst, vor allem in Hinblick darauf, dass als Abwurforte keine militärischen, sondern zivile Ziele ausgewählt worden waren.²³ Die künstlerische Auseinandersetzung mit der Thematik der Atomenergie erfolgte aufgrund ihrer bedrohlichen und allgemeinen Präsenz unverlüsselt und direkt, sowohl in Jack Arnolds wie auch in den anderen in diesem Zusammenhang bereits erwähnten Horrorfilmen wird sie unumwunden als Ursache für den jeweiligen Riesenwuchs benannt.

Der zeitgenössische Zuschauer wurde in *Tarantula* (Abb. 1) weder mit einem animierten Modell wie z. B. in *King Kong* noch mit einer Plastikattrappe, sondern mit einer echten Spinne konfrontiert.²⁴ Wie Dorothe Malli in ihrem Artikel „Der Facettenblick“ feststellt, verkörperten Insekten schon immer, also vermutlich schon zu Beginn der Menschheitsgeschichte, „das Andere schlechthin.“²⁵ Und dieses Andere gilt wiederum als eine Verkörperung des Fremden und Unheimlichen, das Abneigung und Ekel evozieren kann.²⁶ Die Tarantel im Speziellen steigert diese Aversion noch um ein Vielfaches, denn „[e]ine Spinne mit ihren langen, behaarten Beinen und den drohend dreinblickenden Augenpaaren bedeutet für viele Menschen Horror pur“²⁷ und kann in panischer Arachnophobie münden.

²² Vgl. Seeßlen/Jung 2006: 630.

²³ O. V. 2014: <http://www.geschichte-lexikon.de/atombombenabwurf-hiroshima-nagasaki.php>.

²⁴ Vgl. Lawrence 2013.

²⁵ Malli 2009: 178.

²⁶ Vgl. Finzsch 2009: 163.

²⁷ Zit. Kremer/Richarz 2006: 131.



Abb. 1: Standbild aus *Tarantula*: Angriff der atomar vergrößerten Spinne²⁸

Damit sie glaubhaft in Erscheinung treten kann, wurde für den Dreh eine tatsächliche Vogelspinne in eine Miniaturlandschaft gesetzt. In diesem Punkt greift der Film Alfred Hitchcocks *The Birds* von 1963 voraus, denn auch hier sind die (un)heimlichen Protagonisten Vertreter der lebenden Fauna.

3.2 *The Birds* (USA 1963, Alfred Hitchcock)

Was *The Birds* ganz wesentlich von *Tarantula* und auch von dem noch im Folgenden zu besprechenden Film *Phase IV* unterscheidet ist der Umstand, dass hier dressierte Tiere eingesetzt werden konnten.²⁹ Es handelt sich daher um real abgefilmte Vögel, die sich zusammenschließen, um Menschen zu attackieren. Die Besonderheit bei Hitchcock ist, dass die aggressiven Tiere nicht mutiert oder atomar vergrößert wurden, sondern sich ganz unterschiedliche Vogelarten zusammenrotten, was in der Natur so nicht vorkommt. Für Hitchcock, der sich zu diesem Film einerseits von Daphne Du Mauriers gleichnamiger Kurzgeschichte sowie von einer Zeitungsmeldung über Vogelangriffe in San Francisco inspirieren ließ,³⁰ liegt genau darin die dramaturgische Besonderheit: „Ich hätte den Film nicht gedreht, wenn es sich um Geier oder andere Raubvögel gehandelt hätte. Mir hat gefallen, daß es um ganz gewöhnliche Vögel ging, Alltagsvögel.“³¹

²⁸ Standbild aus: *Tarantula* 01:17:18.

²⁹ Vgl. Truffaut 1973: 287.

³⁰ Vgl. ebd.: 277ff.

³¹ Zit. ebd.: 277.

Hitchcocks Film unterscheidet sich ebenso darin, dass hier aus der Luft angegriffen wird, und nicht, wie in all den genannten Filmen, ebenerdig oder aus der Tiefe.

Eine junge Frau, Melanie Daniels, reist mit einem Käfig, in dem sich zwei Sperlingspapageien befinden, in den kleinen Küstenort Bodega Bay. Dort kommt sie im Haus von Mitch Brenner zusammen mit dessen kleiner Schwester und Mutter unter, während allmählich diverse Angriffe von Vögeln überhand nehmen.

Besonders in Erinnerung bleibt beim Zuschauer wohl die Sequenz, als Melanie sich vor dem Spielplatz einer Schule auf eine Bank setzt, während sich hinter ihrem Rücken und von ihr unbemerkt unzählige Vögel versammeln.³² Der kurz darauf folgende Angriff der Vögel ähnelt einer geplanten militärischen Operation: Zunächst observieren die Tiere Melanie, formieren sich dann an einem strategisch günstigen Platz und zwingen Melanie durch ihr Verhalten dazu, in die Schule zu gehen. Dort werden die Kinder wie bei einer Bombenschutzübung instruiert, was der zeitgenössische Zuschauer umgehend als solches erkannte. Als sie die Schule verlassen, greifen die Vögel plötzlich an.³³

Dass sich unter den Todesopfern auch zahllose unschuldige Kinder finden, war selbst in den Horrorfilmen jener Zeit eher untypisch, da man die Distanzierung des Zuschauers zur Handlung fürchtete und diese Thematik noch tabuisiert wurde. Im Film drückt sich sowohl bei den handelnden Personen als auch beim Zuschauer ein starkes Gefühl der Hilflosigkeit aus, denn nirgends ist man vor den Vogelangriffen sicher, weder inner- noch außerhalb von Gebäuden, weder an Land noch auf dem Wasser, da selbst Fischerboote angegriffen werden.³⁴

Wie ernst die Lage ist, macht Hitchcock dem Zuschauer immer wieder deutlich. So führt er die Figur einer Ornithologin ein, die die Unerklärbarkeit der Ereignisse unterstreicht und die Vorgänge erstmals mit dem Begriff des Krieges umschreibt. Zudem nimmt sie bereits vorweg, dass die Menschheit nur verlieren kann, die Bewohner Bodega Bays also von Anfang an auf verlorenem Posten gekämpft haben.³⁵

Dass es sich bei dem Tierhorrorfilm um die Thematisierung von Luftangriffen und Krieg handelt, lässt sich relativ einfach herausfiltern und wird auch durch die Bildsprache nahegelegt (Abb. 2 und 3). Die Luftaufnahmen der Vögel sind vergleichbar mit typischen Kriegsluftbildern, da sie wie diese ausschnittsweise den Angreifer (die Vögel bzw. das Flugzeug) und ihr Angriffsziel (die darunter liegende Stadt) mittels einer übergeordneten Perspektive abbilden.

³² *The Birds* 01:05:28–01:09:02.

³³ Über die besondere Bedeutung dieser Sequenz sowie ihrer unmittelbaren Suspense-Wirkung auf den Zuschauer spricht Hitchcock ausführlich in seinem Interview mit Truffaut aus dem Jahr 1962 (ebd.: 285f.).

³⁴ Vgl. Reuter 2005: 177.

³⁵ „Es gibt auf diesem Planeten Vögel seit der Zeit des Archäopteryx, also seit 140 Millionen Jahren. Ist es nicht sonderbar, dass sie die ganze Zeit gewartet haben, um jetzt einen Krieg gegen die Menschen anzufangen?“ [...] „Dass Vögel verschiedener Arten sich zusammenscharen ist nie vorgekommen. Die Vorstellung ist vollkommen undenkbar. Ich bitte Sie; wenn es das gäbe, wären wir alle verloren! Wie sollten wir uns wohl gegen sie wehren?“ Zit. der Ornithologin, *The Birds* 01:16:49–01:18:15.

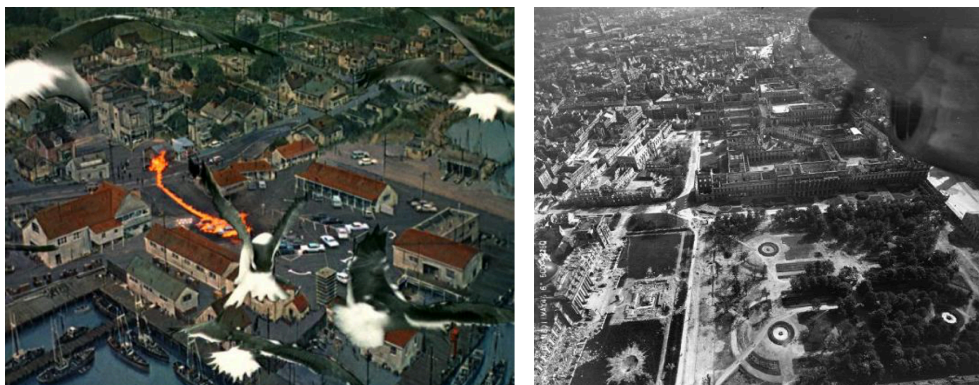


Abb. 2: Standbild aus *The Birds*: Vogelangriff,³⁶
 Abb. 3: Historisches Kriegsluftbild der USAF, 1945³⁷

Zudem unterstützen andere Autoren und Wissenschaftler die These, dass es sich hierbei um eine filmische Bezugnahme von Krieg handelt. Claudia Lenssen zum Beispiel bezeichnet die Vögel als „gefiederte Atombomben“, als ein Angriff seitens der Natur. Weiter schreibt sie: „War die absurde Geschichte nicht plausibel, angesichts der vielen Atombombenpilze dieser Region, von deren Spätfolgen auf die Natur man nichts wußte?“³⁸ An anderer Stelle kommt sie zu dem Schluss, dass die Deutung durchaus auch weitgefasster und unspezifischer ausfallen kann. Laut Lenssen „[...] erscheint die Faszination von *The Birds* wie ein Ventil, das die allgegenwärtige Furcht vor Katastrophen und Untergang in eine Geschichte faßte.“³⁹ Es ist ergo ebenso gut denkbar, dass der Mensch nur einer plötzlich und unerwartet auftretenden Übermacht gegenübergestellt werden sollte und Hitchcock hier bereits den vor allem in den 1990er Jahren populären Katastrophenfilmen vorausgegangen ist. Die Intention war möglicherweise einen beliebigen Krieg um die Vorherrschaft auf der Erde und den Umgang mit einer praktisch ausweglosen Situation darzustellen.⁴⁰

Vor allem durch das Element des Suspense, ein Begriff, der eng mit Hitchcock und seinem Werk verbunden ist, erzeugt der Film in erster Linie Spannung bzw. Anspannung und in zweiter Linie auch Angst beim Rezipienten. François Truffaut definiert Suspense als Dramatisierung des Erzählmateriale eines Films, als intensivste Darstellung dramatischer Situationen, die möglich ist. Suspense lässt sich prinzipiell auf zwei Ebenen betrachten. Auf der einen Seite als psychologische Reaktion des

³⁶ Standbild aus: *The Birds* 01:22:38.

³⁷ Bild aus: München Wiki.

³⁸ Lenssen 1999: 408.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Vibeke Reuter fasst diesen Aspekt pragmatisch als „[...] den praktischen Umgang einer Familie [...] mit einer kriegsähnlichen Extremsituation [...]“ zusammen, und bleibt mit dieser Deutung – die jedoch an anderer Stelle dezidiert auf die inneren und äußeren psychologischen Verwicklungen verweist – ähnlich vage und damit gleichermaßen universell wie eben dieser Interpretationsansatz. Vgl. Reuter 2005: 176f.

Zuschauers, auf der anderen Seite als spezifisches dramaturgisches Erzählverfahren.⁴¹ Am deutlichsten zeigt sich dies im Film auf der auditiven Ebene: Immer kurz vor oder während eines Vogelangriffes hört man durchdringende Vogellaute, so dass das Publikum nach relativ kurzer Zeit auf diese Laute hin konditioniert wird,⁴² vergleichbar mit der Signalwirkung von Sirenen, deren Funktion es ist, die Menschen vor nahenden Luftangriffen und Bombenabwürfen zu warnen. Sind die Vögel zu hören, erwartet man einen Angriff, so entsteht allein durch das Geräusch Spannung. Erst die Einbeziehung der diegetischen Bedeutung erschafft in die intendierte Wirkung des Suspense-Empfindens.⁴³

Doch das Überraschendste und Ungewöhnlichste für den zeitgenössischen Zuschauer war der Schluss des Films. Es gibt keine Auflösung der Handlung; warum die Vögel so plötzlich und ausgerechnet in dieser Küstenstadt angreifen, bleibt dem Rezipienten verborgen.⁴⁴ Die wohl naheliegendste Erklärung, nämlich dass die Ereignisse in irgendeinem Zusammenhang mit der Ankunft Melanies und der beiden Sperlingspapageien stehen, wird durch den Bericht eines Vogelangriffs zwei Wochen vor ihrer Ankunft widerlegt. Außerdem gibt es kein glückliches oder zumindest versöhnliches Ende, jedoch auch kein katastrophales oder hochdramatisches: Die Vögel besetzen einfach nur die Küstenstadt und die Menschen fliehen freiwillig. Wie Hitchcock selbst erklärte, ist der Schluss des Films eigentlich überhaupt nicht als Endpunkt zu verstehen, weshalb er auch auf die in jener Zeit typische Einblendung des THE END-Schriftzugs bewusst verzichtet hat.⁴⁵

3.3 Phase IV (USA 1974, Saul Bass)

Einige der technischen und narrativen Innovationen, mit denen Hitchcock den Tierhorrorfilm bereichert hat, werden in *Phase IV* erneut aufgegriffen und noch ergänzt. Saul Bass, der bereits mit Hitchcock zusammengearbeitet hatte und für ihn als Vorspann-Regisseur tätig war, liefert mit diesem Werk sein Debut.⁴⁶ Der Film gliedert sich, wie der Name schon sagt, in vier Phasen:

In Phase I werden Veränderungen im Weltraum beschrieben,⁴⁷ woraufhin sich Ameisen zusammenrotten, unterschiedliche Gattungen bilden eine Gemeinschaft.

⁴¹ Vgl. Weibel 2008: 14ff.

⁴² Im Übrigen verzichtet der Film beinahe komplett auf Musik, auch der von Bernard Herrmann konzipierte Soundtrack enthält keine musikalische Komposition. Vgl. Fründt 1986: 222.

⁴³ Laut Fründt stellen die Vögel selbst bereits einen Suspense-Moment dar, da sie, auch in anderen Filmen Hitchcocks, als visuelle „Vorboten des Unglücks“ eingesetzt werden, dadurch zu einem Bestandteil seiner Bildsprache werden und bei seinen Zuschauern folglich Spannung erzeugen. Vgl. Fründt 1986: 221f.

⁴⁴ Vgl. Aster 1999: 329.

⁴⁵ Vgl. Lenssen 1999: 413 u. Fründt 1986: 224.

⁴⁶ Vgl. Lorenz 2017.

⁴⁷ „Als die Auswirkungen eintraten, blieben sie fast unbemerkt, weil sie sich an einer kleinen und unbedeutenden Form von Leben zeigten. [...] Gewöhnliche Ameisen diverser Spezies taten Dinge, die Ameisen sonst nicht tun. Sie versammelten sich, teilten sich mit, tauschten Erfahrungen aus, trafen offensichtlich irgendwelche Entscheidungen.“ Zit. aus *Phase IV* 00:01:30–00:02:25.

Gleichzeitig verschwinden auf unerklärliche Weise deren Fressfeinde, so dass die Ameisenpopulation rapide ansteigt. In einem abgelegenen Hochland in Arizona nehmen sich die beiden Wissenschaftler Hubbs und Lesko der Aufgabe an, das biologische Gleichgewicht wiederherzustellen, indem sie die Möglichkeiten eines Vorgehens gegen die Ameisen abwägen. Sie bemerken, dass die Ameisen über erstaunliche architektonische Fähigkeiten verfügen: Anstelle der üblichen Ameisenhaufen bauen sie meterhohe Türme.

In Phase II beginnt nun ein regelrechter Kampf zwischen den Forschern und den Ameisen. Die Wissenschaftler bauen ihre Forschungsstation in unmittelbarer Nähe zu den Ameisen auf, dann reißt Hubbs deren Türme nieder, um eine Reaktion zu provozieren. Diese erfolgt prompt: Die Ameisen zerstören den Stromgenerator der Station und töten einige Zivilisten, selbst ein aggressives Schädlingsbekämpfungsmittel kann sie nicht aufhalten.

In Phase III gelingt es den beiden Parteien, miteinander zu kommunizieren. Lesko kann sich durch die Bewegungen und die Geräusche, die die Ameisen von sich geben, mit ihnen verständigen, er schickt ihnen eine Botschaft. Die Antwort der Ameisen lässt ihn erkennen, dass er und Hubbs zu Versuchsobjekten der Ameisen geworden sind und nicht umgekehrt. Der Film endet mit Leskos Satz: „Wir wussten nun, dass wir verändert und zu einem Teil ihrer Welt gemacht worden waren. Wir wussten nicht zu welchem Zweck, aber wir waren sicher, man würde es uns eines Tages sagen.“⁴⁸

An dieser Stelle beginnt nun die namensgebende Phase IV, doch wie diese aussehen könnte, wird nicht angedeutet, denn genau hier endet der Film.

In *Phase IV* liegt die Gefahr, ähnlich wie in Hitchcocks *The Birds*, in der Masse der attackierenden Tiere, aber auch in ihrer kollektiven Intelligenz, ihrer Opferbereitschaft, die nicht vor dem Verlust einzelner Tiere zurückschreckt, sowie ihrer ausgeklügelten Kommunikations-, Kooperations- und Angriffsfähigkeit.⁴⁹ Was diesen Film von den anderen bereits genannten unterscheidet, ist vor allem der Wunsch seitens der Menschen, die Tiere zunächst nur zu erforschen, anstatt sie vernichten oder vor ihnen fliehen zu wollen. Es handelt sich quasi um eine Begegnung auf Augenhöhe, da die Ameisen das gleiche Ziel verfolgen.

⁴⁸ Ebd.: 01:17:58–01:18:13.

⁴⁹ „Es sind keine Individuen, es sind individuelle Zellen; kleine, funktionierende Bausteine des Ganzen. Denken Sie an Ihre Gesellschaftsform: Vollkommene Harmonie, totaler Altruismus, absolute Opferbereitschaft, perfekte Arbeitsteilung und Einordnung in vorher bestimmte Rollen. Oder denken Sie an ihre Fähigkeit zum Bau von kunstvollen und komplexen Strukturen nach Plänen, von denen sie nichts wissen, und die sie doch perfekt ausführen. [...] So wehrlos im Einzelnen, und so mächtig in der Masse.“ Zit. Hubbes, *Phase IV* 00:31:07–00:31:51.

Die Veränderungen, die die Ameisen so gefährlich machen, werden hier, im Gegensatz zu *Tarantula*, nicht vom Menschen herbeigeführt, sondern haben ihren Ursprung in kosmischer Strahlung aus dem Weltall, von deren Auswirkungen die Menschheit selbst nur mittelbar betroffen ist.

Ameisen werden schon seit Jahrhunderten, vor allem in der Literatur, als Metapher für Menschen und Massengesellschaften genutzt. Während eine einzelne Ameise noch positiv als fleißig und emsig konnotiert wird,⁵⁰ gilt eine größere Ansammlung bzw. ein Ameisenhaufen bereits als chaotisch und als Sinnbild für eine anonyme, entindividualisierte Masse.⁵¹ Das Besondere an einem Ameisenstaat ist jedoch, dass es sich hierbei um eine tatsächliche Staatsform handelt, bei deren Betrachtung sich durchaus Parallelen zu humanen Gesellschaftsformen ziehen lassen.⁵²

Damit sind Ameisen als staatenbildende und arbeitsteilig unterirdisch lebende Insekten eine Metapher par excellence für die sogenannte „rote Gefahr“, der Angst vor der Unterwanderung durch den Kommunismus.⁵³ Welche Ausmaße diese Angst annahm, zeigt die berüchtigte schwarze Liste Hollywoods, die von der Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals, kurz MPA, und dem House Committee of Un-American Activities, kurz HUAC, erstellt wurde.⁵⁴ Diese Organisationen hatten es sich zum Ziel gesetzt, die angebliche heimliche Unterwanderung der Filmindustrie durch Kommunisten zu stoppen, und all jene, die dessen verdächtigt wurden, erhielten Vorladungen und mussten sich zu den Anschuldigungen äußern.⁵⁵ Für zahlreiche Personen, die auf dieser schwarzen Liste standen, wurden Berufsverbote und sogar Haftstrafen ausgesprochen. Erst 1975, ein Jahr nach dem Kinostart von *Phase IV*, wurde die MPA aufgelöst, nachdem deren Vorgehen hitzig diskutiert worden war, vor allem da Kritik aus den eigenen Reihen aufkam.⁵⁶

Aber nicht nur die heimliche Unterwanderung der Filmbranche, auch der immense wissenschaftliche Fortschritt kommunistisch regierter Länder wurde als besorgniserregend empfunden.⁵⁷ Die Kuba-Krise hatte verdeutlicht, dass die Aufrüstung und der Bau von Atomwaffen nicht unterschätzt werden durfte, und der sogenannte Wettlauf ins All, bei dem es darum ging, das erste erfolgreiche Raumfahrtprojekt zu verwirklichen, konnte nur knapp entschieden werden.⁵⁸ Auf diese Thematik wird in *Phase IV* durch die beiden Wissenschaftler, die unbemerkt auch von den Ameisen

⁵⁰ Wie z. B. in der Fabel *Die Ameise und die Heuschrecke* von Äsop, die bereits aus dem 6. Jh. v. Chr. stammt, oder auch die Adaption von Jean de La Fontaine unter dem Titel *Die Grille und die Ameise*. Vgl. Kuhn.

⁵¹ Vgl. Schütz 2015: 206.

⁵² Vgl. Werber 2013: 172.

⁵³ Vgl. Butzer/Jacob 2012: 17.

⁵⁴ Vgl. O.V. „The Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals“.

⁵⁵ Vgl. Nowell-Smith 1998: 308f. u. o.V.: „The Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals“.

⁵⁶ Vgl. Liebrand 2002: 188.

⁵⁷ Wie stark das Unsicherheitsgefühl und die Angst vor Terror und Kommunismus in den Vereinigten Staaten weiter zunahm, bis er in den 1980er Jahren kumulierte, beschreibt Riegler in Kap.III. „1980s: Enter Religious Fanatics, Red Saboteurs“ seines Artikels *Hollywood's Terrorists*. Vgl. Riegler 2011: 244f.

⁵⁸ Vgl. Weingart 2003: 226.

observiert werden, filmisch Bezug genommen (Abb. 4), denn auch hier geht es um die Vormachtstellung durch schnellere Fortschritte. Auch eine allgemeinere und weiter gefasste Deutung könnte zutreffend sein, möglicherweise zeigt der Film eine alternative Umgangsmöglichkeit mit einer fremden Gesellschaftsform.



Abb. 4: Standbild aus *Phase IV*: Die Wissenschaftler gehen gegen die durch kosmische Strahlung veränderten Ameisen vor. Die Bildsprache legt eine Referenz zur Raumfahrt nahe.⁵⁹

Bass setzt in seinem Film dokumentarisch anmutende Naturaufnahmen ein, die mit den einleitenden Worten eines Voice-Over-Erzählers, die sich im Nachhinein als ein retrospektiver Kommentar von Lesko herausstellen, begleitet werden.⁶⁰ Man könnte annehmen, dass die Ameisen, schon aufgrund ihrer geringen Körpergröße, von oben gefilmt werden, doch Bass stellt sie vis-à-vis dem Zuschauer gegenüber. Auch dadurch, dass einzelne Tiere in Nahaufnahmen zu sehen sind, wirken die Tiere größer und bedrohlicher als dies mit Aufnahmen aus einer übergeordneten Perspektive der Fall wäre.⁶¹

Untermalt werden diese Aufnahmen mit einem Klangteppich aus klassischen Instrumenten und Synthesizer, der die beklemmende Atmosphäre noch unterstreicht. Doch es ist letztlich vor allem die schlüssige und nachvollziehbare Handlung, die verstörend auf den Zuschauer wirkt.⁶² Die dokumentarisch festgehaltenen Aktivitäten der Ameisen fügen sich dabei nahtlos in den fiktiven Plot ein.

⁵⁹ Standbild aus *Phase IV* 00:29:08.

⁶⁰ *Phase IV* 00:01:29–00:05:55.

⁶¹ Vgl. Seeßlen 2006: 624.

⁶² Vgl. Aster 1999: 261f.

Wie bereits in *The Birds* bleibt auch in *Phase IV* das Ende offen, es lässt sich nicht zweifelsfrei sagen, ob Ameisen und Menschen friedlich koexistieren können oder ob die eine Spezies die andere unterwerfen wird.⁶³

4. Zusammenfassung

Der US-amerikanische Tierhorrorfilm der 1950er bis 1970er Jahre, der harmlose und alltägliche Tiere der Menschheit als existenzielle Bedrohung gegenüberstellt, greift auf eine heterogene Motivik und Bildsprache zurück und thematisiert relevante gesellschaftliche und politische Diskurse wie Krieg, die Verantwortung der Wissenschaft, die Folgen von Umweltverschmutzung und -zerstörung sowie die Unterwanderung durch nicht-demokratische Systeme.

Die Tierhorrorfilme, die nach den 1970er Jahren gedreht wurden, bedienen sich im Wesentlichen der gleichen Motive, wenngleich sich auch die Bildsprache, die Dramaturgie und die Spezialeffekte in den nachfolgenden Jahrzehnten verändert haben.

Die Bedrohlichkeit der Tiere wird dabei beispielsweise durch ihr massenhaftes Auftreten, ihre übermäßige Intelligenz, ihre militärisch perfekt geplanten und durchgeführten Angriffe, ihr ungewöhnlich kooperatives Verhalten zwischen verschiedenen Arten einer Gattung oder den durch den Menschen verursachten Riesenwuchs inszeniert.

Dabei kann die Angriffsrichtung der Tiere plausible Deutungsoptionen aufzeigen; ein von oben auf die Menschen herabstürzender Schwarm legt die Annahme nahe, dass hier auf einen militärischen Luftangriff Bezug genommen wird, während unterirdisch lebende Tiere als Gefahr der Unterwanderung gesehen werden können. Bei ebenerdig attackierenden Tieren handelt es sich nicht selten um eine Bedrohung, die sowohl diegetisch als auch extradiegetisch vom Menschen selbst geschaffen worden ist. Damit gestaltet sich das Tier nicht zuletzt als „des Menschen bester Feind.“⁶⁴

Literaturverzeichnis

- Aberdeen, J.A. (2005): „The Independent Producers Face the Hollywood Blacklist. Introduction to the House Un-American Activities Committee (HUAC)“ (Webseite). *The SIMPP Research Database, Cobblestone Entertainment*.
www.cobbles.com/simpp_archive/huac_intro.htm. (28.09.2017)
- Aster, Christian (1999): *Horror-Lexikon. Von Addams-Family bis Zombieworld: Die Motive des Schreckens in Film und Literatur*. Berlin: Lexikon Imprint Verlag.
- Bösch, Frank (2011): *Mediengeschichte. Vom asiatischen Buchdruck zum Fernsehen*. Historische Einführungen, Bd. 10. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.) (2012): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2. Auflage, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler.

⁶³ Vgl. Lorenz 2017.

⁶⁴ Seeßlen 2006: 605.

- Finzsch, Norbert (2009): „I don't rejoice in insects at all. Soziale Insekten in der westeuropäischen Kulturgeschichte und im Science-Fiction-Film.“ In: Möhring, Maren/Perinelli, Massimo/Stieglitz, Olaf (Hrsg.): *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*. Köln: Böhlau Verlag, S. 163–176.
- Fründt, Bodo (1986): *Alfred Hitchcock und seine Filme*. München: Wilhelm Heyne Verlag.
- Hartwig, Helmut (1986): *Die Grausamkeit der Bilder. Horror und Faszination in alten und neuen Medien*. Berlin: Quadriga Verlag.
- Kremer, Bruno P./Richarz, Klaus (2006): *Wer lässt die Katze aus dem Sack? Redensarten über Tiere und Pflanzen und was dahinter steckt*. Stuttgart: Kosmos Verlag.
- Kuhn, Lorelies (o.J.): „Jean de La Fontaine - Die Grille und die Ameise“ (Webseite). *Spiegel Online: Projekt Gutenberg*. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/jean-de-la-fontaine-fabeln-4576/36> (30.09.2017).
- Lawrence, Daz (2013): „Tarantula (USA, 1955)“ (Webseite). *Horrorpedia*. <https://horrorpedia.com/2013/01/19/tarantula-film-review/> (30.09.2017)
- Lenssen, Claudia (1999): „The Birds (1962)“. In: Beier, Lars-Olav/Seeßlen, Georg: *Alfred Hitchcock*. Berlin: Bertz Verlag, S. 408–413.
- Liebrand, Claudia (2002): „'Literatur und Linse'. Kinodiskurse der 50er Jahre“. In: Schneider, Irmela/Spangenberg, Peter M. (Hrsg.): *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 177–190.
- Lorenz, Christian (2017): „Phase IV“ (Webseite). *Filmzentrale.com*. <http://www.filmzentrale.com/rezis/phaseIV.htm#Weblinks> (30.09.2017)
- Malli, Dorothe (2009): „Der Facettenblick. Insekten vor der Kamera“. In: Möhring, Maren/Perinelli, Massimo/Stieglitz, Olaf (Hrsg.): *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*. Köln: Böhlau Verlag, S. 177–192.
- Nowell-Smith, Geoffrey (1998): „Sozialismus, Faschismus und Demokratie.“ In: Nowell-Smith, Geoffrey: *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag, S. 301–309.
- o.V. (2005): „The Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals“ (Webseite). The SIMPP Research Database, Cobblestone Entertainment. http://www.cobbles.com/simpp_archive/huac_alliance.htm (28.09.2017).
- o.V. (2014): „Atombombenabwurf auf Hiroshima und Nagasaki“ (Webseite). *Geschichte-Lexikon.de*. <http://www.geschichte-lexikon.de/atombombenabwurf-hiroshima-nagasaki.php> (30.09.2017).
- Penner, Jonathan/Schneider, Steven Jay/Duncan, Paul (Hrsg.) (2012): *Horror Cinema*. Köln: Taschen.
- Reuter, Vibeke (2005): *Alfred Hitchcocks Handschrift. Vom literarischen zum filmischen Text*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Seeßlen, Georg/Jung, Fernand (2006): *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms. Grundlagen des Populären Films*. Marburg: Schüren Verlag.
- Riegler, Thomas (2011): „Hollywood's Terrorists: How Cinema Shaped the Popular Image of Political Violence“. In: Deiters, Franz-Josef et al. (Hrsg.): *Terror und Form. Terror and Form*. Limbus. Australisches Jahrbuch für germanistische Literatur- und Kulturwissenschaft. Freiburg: Rombach Verlag, S. 241–257.
- Schmid, Georg (2000): *Die Geschichtsfalle. Über Bilder, Einbildungen und Geschichtsbilder*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag.
- Schoell, William (2008): *Creature Features. Nature turned nasty in the movies*. North Carolina: McFarland & Company Publishers.

- Schütz, Erhard (2015): „'... ein Vorbild für jedes Menschenvolk'. Mit Ameisen (und Termiten) durch die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts“. In: Scheuer, Hans-Jürgen/Vedder, Ulrike (Hrsg.): *Tier im Text. Exemplarität und Allegorizität literarischer Lebewesen*. Bern: Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, S. 193–212.
- Seeßlen, Georg/Jung, Fernand (2006): *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms. Grundlagen des Populären Films*. Marburg: Schüren Verlag.
- Truffaut, François (1973): *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München: Carl Hanser Verlag.
- Weibel, Adrian (2008): *Spannung bei Hitchcock. Zur Funktionsweise des auktorialen Suspense*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Weingart, Brigitte (2003): „Alles. (McLuhans Fernsehen im global village)“. In: Schneider, Irmela/Hahn, Torsten/Bartz, Christina (Hrsg.): *Medienkultur der 60er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945*. Bd. 2. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Werber, Niels (2013): *Ameisengesellschaften. Eine Faszinationsgeschichte*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Wulff, Hans J. (2013): „Tierhorrorfilm. Ein Dossier.“ (Webseite). *Medienwissenschaft / Hamburg: Berichte und Papiere 150*. http://berichte.derwulff.de/0150_13.pdf (28.09.2017).

Medienverzeichnis

- Black Zoo*. USA 1963, Robert Gordon, 78 Min.
- It came from beneath the Sea* (Das Grauen aus der Tiefe). USA 1955, Robert Gordon, 79 Min.
- Killer Shark*. USA 1950, Budd Boetticher, 76 Min.
- King Kong* (*King Kong und die weiße Frau*). USA 1933, Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 100 Min.
- Phase IV*. USA 1974, Saul Bass, 84 Min.
- Rhino!* (*Safari zur Hölle*). USA 1964, Ivan Tors, 91 Min.
- Tarantula*. USA 1955, Jack Arnold, 80 Min.
- The Beast from 20.000 Fathoms* (*Dinosaurier in New York*). USA 1953, Eugène Lourié, 80 Min.
- The Birds* (*Die Vögel*). USA 1963, Alfred Hitchcock, 119 Min
- The Day of the Triffids* (*Blumen des Schreckens*). GB 1963, Steve Sekely, Freddie Francis, 93 Min.
- The Fly* (*Die Fliege*). USA 1958, Kurt Neumann, 94 Min.
- Tremors* (*Im Land der Raketenwürmer*). USA 1990, Ron Underwood, 96 Min.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Standbild aus *Tarantula*. USA 1955, Jack Arnold, 80 Min: 01:17:18.
- Abb. 2: Standbild aus *The Birds* (*Die Vögel*). USA 1963, Alfred Hitchcock, 119 Min: 01:22:38.
- Abb. 3: USAF: „Kriegsluftbild der Münchner Innenstadt 1945“. Das Bild befindet sich in den nationalen Archiven der USA (NARA Washington), Quelle ist die *Luftbilddatenbank* (www.luftbilddatenbank.de) bzw. *München Wiki*. http://www.muenchenwiki.de/wiki/Datei:Luftbild_muenchen_1945_klein.jpg (30.09.2017).
- Abb. 4: Standbild aus *Phase IV*. USA 1974, Saul Bass, 84 Min: 00:29:08.