



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Exploiting Exploitation

**Die Entwicklung des Exploitation-Genres und die Möglichkeit seiner weiblichen
Aneignung**

Verfasserin

Magdalena Eder

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag^a.Phil.)

Wien, im September 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Thetaer-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Mag^a. Drⁱⁿ. Andrea B. Braidt, Mlit

1	Einleitung.....	6
1.1	Problemstellung und Zielsetzung.....	6
1.1.1	Vorgehensweise.....	10
2	Das Exploitationgenre.....	12
2.1	Einführung.....	12
2.2	60er und 70er: Filmhistorischer Hintergrund.....	17
2.2.1	Produktion: Aus der Not eine Tugend.....	21
2.2.2	Vermarktung: 'Gotta tell 'em to sell 'em'.....	27
2.2.3	Darstellung: Frauen als Spektakel und Bedrohung.....	30
2.3	Space and Opportunity: Raum zur Aneignung.....	39
2.3.1	A fine Line: Zwischen Kunst und Pornografie.....	41
2.3.2	Sex durch Gewalt vs. Gewalt durch Sex.....	46
2.3.3	Appropriation: Aneignung aus Begehren.....	51
3	Das filmische Material.....	58
3.1	Analyse und Filmkorpus.....	58
3.2	Aneignung des filmischen Materials.....	62
3.2.1	Sexuelles Selbstbewusstsein.....	65
3.2.2	Rachegelüste.....	82
3.2.3	Lust an der Gewalt.....	92
3.3	Im Vergleich: Remake und Original.....	107
	Exkurs: Quentin Tarantino und Robert Rodriguez.....	112
	Inhalt von Planet Terror (2007) und Death Proof (2007)	
	113
3.3.1	Produktion.....	116

3.3.2 Vermarktung.....	121
3.3.3 Darstellung und Aneignungen.....	123
4 Schluß.....	132
4.1 Kritische Würdigung.....	132
5 Anhang.....	135
Zusammenfassung.....	135
Abstract (english).....	136
Bibliographie.....	137
Videographie.....	143
Datenblätter.....	152
Danksagung.....	164
Curriculum Vitae.....	166
Anlage.....	167

1 Einleitung

1.1 Problemstellung und Zielsetzung

After Mr. Edison made these tintypes gallop, it wasn't but two days later that some enterprising guy had his girlfriend take her clothes off [for the camera]. (David F. Friedman)¹

Dieses Zitat von David F. Friedman, einer der bekanntesten Exploitation-Regisseure seiner Zeit, führt sehr anschaulich bereits zwei der wichtigsten Merkmale des Exploitationgenres auf: eine Frau – reduziert auf ihre Körperlichkeit – und ein Mann, der sie zum Vergnügen filmt. Es geht um das Ausbeuten ihrer Nacktheit, der weiblichen Silhouette und das Zeigbarmachen des sonst intimen Anblicks. Darüber hinaus geht es um den simplen Akt, diese Nacktheit aufzunehmen, um sie immer wieder sehen und zeigen zu können – es benötigt keinen tieferen Sinn, keine Handlung. Friedman impliziert hier außerdem, dass es die Ausbeutung gewisser Sujets, in diesem Fall die weibliche Nacktheit, und Themen, hier die sexualisierte Nacktheit durch den Voyeurismus, den der Blick durch die Kamera erzeugt, zur reinen Unterhaltung bereits seit Anbeginn des Kinos gab, des Films überhaupt. Diese Tatsache macht deutlich, dass es einer genaueren Definition bedarf, um das Genre des Exploitationfilms von anderen Genres und mannigfaltigen Subgenres abzugrenzen.

Das Genre des Exploitationfilms ist ein Gebiet, dem es an klaren Grenzen und umfassender Fachliteratur fehlt. Ein Grund hierfür mag die offenkundig kommerzielle Ausrichtung der Exploitationfilme sein, welche sie einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Genre nicht würdig scheinen lässt (vgl. Despineux/Mund 2000: 27). Die Hochblüte des Exploitation-Kinos waren die 60er

¹ From an interview of David F. Friedman by David Chute In: Wages of Sin. Film Comment. August 1986. S 38 oder auch zit. In: Schaefer 1999: 6

1 Einleitung

und 70er Jahre. Danach verschwand der Markt für diese Filme und die Lücke, welche sie bis dahin füllten, wurde durch den Einzug von Gewalt und Sex in Mainstreamfilme, den Bau großer Multiplex-Kinos und das Aufkommen von Pornografie auf VHS geschlossen. In der Zeit Ihrer Produktion waren diese Filme für ein junges, männliches Publikum gedacht, welches auf der Suche nach Vergnügen und Stimulanz seine Neugierde stillen wollte.

Doch nach dem 'Tod' des Exploitationkinos wurden einige der Produktionen in den 80ern geradezu zu Kultfilmen hoch-stilisiert und sogar von lesbischen Frauen und Feministinnen für sich entdeckt. Diese sahen die Filme anhand neuer Gesichtspunkte und entdeckten in Ihnen auch die Macht der Frauenfiguren. Sie nahmen Frauen wahr, welche sich emanzipierten und gegen ihre männlichen Aggressoren wendeten – auch wenn sie dabei leicht bis kaum bekleidet waren, oder gar ihre Weiblichkeit als Waffe einsetzten. Dieser Umstand lässt sich durch Bev Zalcocks Ansicht verdeutlichen, wenn sie in ihrem Beitrag zu *girlsgangsguns* schreibt:

Schließlich wird das Exploitation-Kino von einer nur spärlich verdeck-ten Kastrationsangst und dem Bedürfnis angetrieben, die weibliche Bedrohung in Zaum zu halten. (Bev Zalcock 2000: 114)

Obwohl die Produktion von Exploitationfilmen als nicht mehr existent gilt, brachten 2007 die beiden Regisseure Quentin Tarantino und Robert Rodriguez mit *DEATH PROOF* (Quentin Tarantino: 2007. USA) und *PLANET TERROR* (Robert Rodriguez: 2007. USA)² zwei Filme auf den Markt, welche sie selbst als Exploitation bezeichnen. Sie wenden dabei viele der für Exploitation typischen Mittel und Merkmale an und versuchen somit, dieses vergangene Genre neu zu beleben. Mich hat dieser Umstand auf das Genre aufmerksam gemacht und war der Aus-

² In weiterer Folge werden RegisseurInnen, Produktionsjahr und Produktionsland immer nur bei der ersten Nennung der Filme vermerkt und in späteren Erwähnungen nur noch mit dem Filmtitel genannt.

gangspunkt für diese Arbeit. Katrin Oltmann stellt in ihrem Werk *Remake|Pre-make*³ fest:

Durch den zeitlich und kulturell veränderten Kontext eröffnen Remakes neue Blickwinkel auf ihre Vorgängerfilme; der zweite Film fungiert dabei als Kontrastfolie, auf der sich das (kulturell oder historisch) Spezifische der früheren Produktion präzise konturieren lässt (und vice versa) (Oltmann 2008: 13).

Mir sollen diese beiden aktuellen Produktionen also dazu dienen, Ihre Vorgänger besser zu verstehen und sie in gewisser Weise in die Gegenwart zu holen.

Ziel meiner Arbeit ist es, mein Hauptaugenmerk auf die Darstellung der Frauenfiguren zu legen und aufzeigen, wie sie dazu beitragen können, dass dieses ursprünglich chauvinistische Kino zur Identifikationsfläche starker, selbstbewusster Frauen werden könnte und kann. Gertrude Koch hat sich in Folge der Ablehnung der willenslosen Übernahme des skopophilen Blicksystems die Frage gestellt, „ob es nicht so etwas wie eine Subgeschichte der weiblichen Aneignung gegeben haben könnte, die nicht ausschließlich vom Diktat des männlichen Blicks bestimmt war, sondern minimale Spiel-räume für weibliche Projektionen eröffnet hat“ (Koch 1989: 132). Für meine Arbeit möchte ich den, auch von Claire Whatling vorgeschlagenen, Begriff der Aneignung – auf Englisch 'appropriation' - und seine Methodik näher betrachten und umsetzen. Das Gesamtziel der Arbeit ist also herauszufinden wo bzw. wie, sich das Exploitationgenre für eine feministische Leseweise aneignen (appropriate⁴) lässt. Mit den gesammelten Informationen soll dann geprüft werden, ob *DEATH PROOF* und *PLANET TERROR* in Produktion, Vermarktung und Darstellung dem gängigen Exploitationmuster entsprechen und sich so als geeignete und würdige Nachfolger dieses Genres dar-

³ *Remake|Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930-1960*

⁴ Siehe dazu Kapitel 2.3

1 Einleitung

stellen. Zusätzlich werde ich auch diese modernen Versionen auf ihr Aneignungspotential prüfen.

1.1.1 Vorgehensweise

Anfangs wird die Entwicklung des Exploitation-Kinos und seine Bedeutung in der Entwicklung des Kinos im Allgemeinen kurz beschrieben. Es folgt eine Darstellung des typischen Exploitationmusters in dessen Hochzeit – den 60ern und 70ern – anhand der Punkte: Produktion, Vermarktung und (schauspielerische) Darstellung. Diese Bestimmung soll den allgemeinen Konsens darlegen, was 'Exploitation' meint und somit den, im Rahmen dieser Arbeit gültigen, Begriff 'Exploitation' definieren.

Vor allem für die Darstellung möchte ich mein Interesse auf die Frauenfiguren richten, da sie das überwiegende Ziel der Ausbeutung darstellen und ihre Entwicklung für die spätere Aneignung durch eine feministische⁵ Sichtweise bedeutsam ist. In diesem Sinne stelle ich in Kapitel 2.3 Theorien und Überlegungen vor, welche es Frauen ermöglichen, dieses Genre für sich produktiv nutzbar zu machen. Diese Arbeit stellt keinen Anspruch auf Vollständigkeit und zielt nicht darauf ab, gänzlich neue Wege zu beschreiten. Vielmehr ist das Ziel, bereits angestellte Überlegungen von fachkundigen und engagierten KollegInnen zu erweitern, und für die speziellen Bedürfnisse dieses Kinos anzuwenden. Ich möchte versuchen, Anregung und Anleitung zu geben, um dieses chauvinistische Kino als Frau genießen zu können. Was das Versuchsobjekt 'Frau' in diesem Fall angeht, ist zu erwähnen, dass es natürlich so viele Meinungen wie Zuschauerinnen geben kann. Ich möchte es hier daher mit Clare Whatling halten und vermerken, dass die Frau „most clearly implied in this book is the one I know best, that is, myself“ (Whatling 1997: 5).

In meinem Analyseteil kommen die vorgeschlagenen Überlegungen zur Anwendung und werden auf ihre Eignung geprüft. Zur Analyse werden die geeignets-

⁵ Wichtig scheint mir an dieser Stelle festzulegen, was in meiner Arbeit unter dem Begriffe einer feministischen Sichtweise zu verstehen ist. Angelehnt an Andrea B. Braidts Überlegung soll der feministische Begriff in meiner Arbeit „im Singular auf jenen Fokus verweisen, den“ er in sich zu bündeln in der Lage ist „die Kategorie Geschlecht.“ (Braidt 2008: 45).

1 Einleitung

ten Filme exemplarisch zur qualitativen Analyse herangezogen. Als geeignet sind Filme zu beurteilen, welche die Merkmale des Genres besonders deutlich veranschaulichen und zu denen sich bereits verwertbare Informationen in einschlägiger und valider Literatur finden lassen. In gewisser Weise ist also die Auswahl der Filme als idiosynkratisch zu beurteilen. Es kann daher auch hier nicht von einer absoluten Vollständigkeit ausgegangen werden, sondern von einer, für das Ziel dieser Arbeit nützlichen Eingrenzung, die ein Argument sinnvoll veranschaulicht. Ich bitte die Leserschaft hier in Erinnerung zu behalten, dass dies keine Arbeit zu feministischen Exploitationfilmen ist, sondern zur Möglichkeit des feministischen Rezipierens von Exploitationfilmen.

Zugleich sollen diese Exempel auch als Grundlage für den Vergleich mit *DEATH PROOF* und *PLANET TERROR* vor dem Hintergrund der Produktion, Vermarktung und Darstellung dienen. Dies hat den Zweck, das Thema in die Gegenwart zu holen und im praktischen Teil der Arbeit die Aktualität des Themas zu veranschaulichen.

2 Das Exploitationgenre

2.1 Einführung

These films existed outside the mainstream of Hollywood. It was similar to the way punk rock was. That shit was raw. Shit was off the hook. Sexuality was wild (Tarantino In: Volk 2007:12).

Exploitation kommt vom Wort 'to exploit' und bedeutet übersetzt 'ausbeuten', 'verwerten'⁶. In Bezug auf den Exploitationfilm findet sich diese Ausbeutung auf drei Ebenen: **Film, Produktion** und **Vermarktungsebene**.

Inhaltlich meint 'to exploit', „dass ein Thema, ein Motiv, ein Sujet nicht auf angemessene Weise diskutiert wird, sondern wegen seiner sensationellen Präsentierbarkeit aufgegriffen wird oder kürzer: um des reinen Spektakels willen“ (Schmitt 2007:255). Die zentralen Themenbereiche des Exploitationkinos in den 60er und 70ern bilden Sex- und/oder Gewalt. Oft werden Abfolgen von sexuell aufgeladenen Bildern oder brutalen Gewalt-, Rache oder Vergewaltigungsdarstellungen durch lose oder abstruse Handlungsstränge, mehr oder weniger nachvollziehbar, zusammengehalten. Im filmischen Bereich sind es meist der weibliche Körper, welcher im Zentrum dieser Bilder steht. Wenngleich auch die Nacktheit des Mannes in manchen Filmen vorkommt, so ist sie doch eher als Beiwerk – als Notwendigkeit -.zu sehen, wohingegen die Zurschaustellung weiblicher Nacktheit, vor allem der Brüste, ein wesentlicher Bestandteil aller Exploitationfilme ist.

Die Ausbeutung in der Produktionsebene begründet sich dadurch, dass Exploitationfilme grundsätzlich auf ihren kommerziellen Erfolg hin ausgelegt sind. Für das Budget und die Produktion bedeutet das knappe finanzielle Mittel, niedrige Qualitätsstandards und eine Ausbeutung von Arbeitskraft im Sinne ei-

⁶ Siehe z.B.: <http://www.dict.cc/englisch-deutsch/to+exploit.html>

2 Das Exploitationgenre

ner Gewinnspannenmaximierung. Um möglichst hohe Gewinne aus den billig produzierten Filmen zu schlagen, bedarf es einer aufwändigen Marketingstrategie. Die aggressive Verwertung der Vermarktungsebene trifft vor allem das Publikum. Nicht selten sind die Ankündigungen, Trailer und Werbemaßnahmen für ein Exploitation-Feature aufwändiger gestaltet als der tatsächliche Film. Das Publikum wird so unter Vorspielung falscher Tatsachen für ein Produkt begeistert, für das es an der Kinokasse bereitwillig zahlt, um meist umgehend in seiner Erwartung enttäuscht zu werden.

Wie bereits eingangs erwähnt wurde, findet sich eine solche Art und Weise der Ausbeutung seit Anbeginn des bewegten Bildes. So ist David F. Friedman mit der Vorstellung der Geschichte des Exploitationfilms als immanenten Teil der Filmgeschichte nicht allein. Gleichmaßen versteht Jürgen Müller die Geschichte des Kinos auch als eine Geschichte des Exploitationfilms. Seiner Meinung nach „[w]aren die Filmproduzenten doch von jeher bestrebt, Modetrends oder auch die oft nur kurzfristige Beliebtheit von Popsternen für das Kino auszubeuten. Zudem versuchte man stets – eine zwangsläufige Folge von Zensurbestimmungen -, das Publikum mit der Versprechung in die Filmtheater zu locken, hier gäbe es etwas zu sehen, was man so zuvor noch nie gesehen habe: Sex und übersteigerte Gewaltdarstellungen sind naturgemäß das Herzstück des Exploitationkinos“ (Müller 2004:385).

Martin Schmitt vertritt in seinem Beitrag zu *Maske und Kothurn* sogar die These, „dass Exploitation das Genre ist, das seinem Wesen nach die stärkste Affinität zur Kunst der bewegten Bilder hat“(Schmitt 2007: 255). Er stützt sich hier auf zwei Argumente:

1. Exploitation bedient sich seit dem Beginn in den 1910er- Jahren nur Sujets, die Visualität ad hoc verlangen.
2. Exploitation verweigert sich ästhetischer Polyvalenz und der Diskussion auf einer Metaebene. Abstraktion entspricht nicht ihrem Wesen. Das, was sie artikulieren will, muss der Rezipient im Gezeigten finden (vgl. Schmitt 2007: 255).

Schmitts Argumente rühren an den Grundfesten meiner Arbeit. Einerseits erklären sie das Fehlen umfassender wissenschaftlicher Literatur zu diesem Thema und die Schwierigkeiten, die damit verbunden sind, sich diesem Thema produktiv zu nähern. Viel bedeutender aber ist, dass Schmitts Theorie die Möglichkeit einer Vereinnahmung dieser Filme durch eine weibliche Sichtweise kategorisch ausschließt, da davon ausgegangen werden muss, dass diese Filme nicht für ein feministisches Publikum gemacht wurden. Dass dem nicht so ist möchte ich in dieser Arbeit zeigen, wenn es darum geht, darzustellen, wie die produzierten Stoffe durch neue Blickwinkel entweder einem anderen Genre zugeschrieben werden können, oder weiter, dem chauvinistischen Patriarchat entrissen und zu Ikonographien weiblicher Stärke werden. Schmitts erstes Argument impliziert außerdem ein weiteres mal, dass es Exploitation als Genre für sich bereits seit 1910 gibt und nicht erst seit den 60ern. Auch wenn für meine Arbeit das Hauptaugenmerk auf die Zeit zwischen 1959 und 1979 gerichtet ist, gilt es hier also einen kurzen Blick auf die Geschichte und Entwicklung dieses Genres zu werfen, um die Grenzen sichtbar und den Erfolg nachvollziehbar zu machen.

Um dies alles in weiterer Folge zu beleuchten gilt es vorweg einen, für diese Arbeit, gültigen Begriff des 'Exploitation' zu definieren. Auch wenn schon mehrmals erwähnt wurde, dass die Art der Produktion in der Lage ist, den Film von seinem Anbeginn an zu beschreiben, so wurde der Begriff 'Exploitation' erst ab den 1920ern mit einer Kategorie von Filmen verknüpft, welche sich dezidiert mit den 'forbidden topics' beschäftigten. In den 60ern und 70ern wurde der Begriff des Exploitation weiter modifiziert, um das Thema, welches ausgeschlachtet wurde, genauer zu deklarieren. Begriffe wie 'sexploitation' (Fokus auf Sex) oder 'blaxploitation' (Fokus auf Gangster, Musik und Afro-amerikanische Schauspieler) wurden geschaffen (vgl. Schaefer 1999: 4). Die Inhalte dieser Kategorie von Filmen befassten sich fast ausschließlich mit den von den 'Don'ts and Be Carefuls'⁷ und in weiterer Folge mit den vom 'Motion Picture Production

⁷ Ab 1927 – siehe Schaefer 1999: 8

2 Das Exploitationgenre

Code⁸ als nicht geeignet gekennzeichneten und später verbotenen Themen. (vgl. Schaefer 1999: 3f).

Exploitation films literally exploited this state of affairs by making pictures on almost all the topics forbidden by those mechanisms (Schaefer 1999: 8).

Exploitation füllt also überall dort die Lücke, wo sie zwischen den Filmen des Mainstreamkinos⁹ und den frühen 'Stag'¹⁰ Filmen, später pornographische Filme, entstand und das Interesse des Publikums nach schamlosen Übertretungen, nackter Haut und tabuisierten Themen weckte. Es wird sich zeigen, dass sich zwar die Themen im Laufe der Zeit etwas ändern¹¹ – es bleibt aber die Verlockung des Verruchten, Verbotenen und die klare Kategorisierung als 'ADULTS ONLY' Filme. Die Produzenten dieser Filme entzogen sich den Kontrollen des Hayes Codes, einerseits indem sie nicht die großen Vertragskinos bespielten, sondern kleine alte (Film-) Theatern oder Vorstadt Drive-Ins vorzogen. Andererseits arbeiteten sie so selbständig, dass sie sich jeglicher Kontrolle entzogen. Das bewerkstelligten sie, indem sie dem Etablissementbesitzer im Voraus die Miete bezahlten und daraufhin ihre eigenen Leute an die Kasse setzten (vgl. Schaefer 1999: 3f und 96f).

⁸ Auch bekannt als Hayes Code: ab 1930 zuerst freiwillig und später zwingend: weitere Informationen siehe unter: <http://www.classicmovies.org/articles/blhayscode.htm> Zugriff: 04.03.2010

⁹ Was den häufig bedienten Begriff Mainstream angeht, halte ich mich an die Definition Schaefers: „I am referring not only to the eight major production companies, but also to the Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), MPPDA members, and fringe companies that abided by Hayes Office dic-tates“ (Schaefer 1999: 391).

¹⁰ Stag Filme waren sehr kurze Filme der frühen Stummfilmzeit, die pornographischen Inhalt hatten. (vgl. Schaefer 1999: 7f.)

¹¹ Zum Beispiel waren anfangs vor allem Themen wie Geschlechtskrankheiten, Abtreibung und Drogenkonsum aktuell, während ab den 50ern vermehrt sexuelle Ausschweifungen, Gewalt und im speziellen gewalttätige und/oder sexuell ausschweifende Frauen auf die Filmleinwände kamen (vgl. Schaefer 1999: 165f).

The road-showmen, the exploiteers, weren't subscribers to the Hays Office Code; they were itinerant carnival people (David F. Friedman¹²).

Dieser Umstand war maßgeblich an ihrem Erfolg beteiligt, da sie dadurch die Zensur des Hayes Code unterliefen und das Publikum mit dem bedienten, was es sehen wollte.

Weitere Merkmale, welche in dieser Arbeit zur Identifikation von Exploitationfilmen dienen, sind noch die Art der Vermarktung und der Distribution. Vor allem die Anzahl der für den Vertrieb hergestellten Kopien verdeutlichen den Unterschied zu den Majors. Während von den größeren Studios bis zu 400 Kopien in Umlauf gebracht wurden, waren es für einen Exploitationfilm maximal 20. Das war der Grund für die große Abnutzung der Filmrollen bei der Reise quer durchs Land und führte zu seinem 'besonderen' Erscheinungsbild auf der Leinwand, wenn man den Film in einem der, im Auswertungsablauf, weiter hinten gereihten Kinos sah (vgl. Schaefer 1999: 3 und 96f; auch Tarantino In: Volk 2007: 13). Darüber hinaus ist die ausgeklügelte Vermarktung, welche einerseits schon erwähnt wurde und andererseits in Kapitel 2.2.2 noch genauer beschrieben wird, ein wichtiger Bestandteil des Exploitationgenres.

Vereinfacht zusammenfassen kann man also die Exploitationfilme durch ihren Inhalt – 'forbidden topics' - und deren Aufbereitung, die kostengünstige Produktion, die überufernde Vermarktung und die dadurch entstehende Enttäuschung der ZuschauerInnen, sowie die optische Erscheinung des filmischen Materials und die Art der Distribution, von anderen Genres unterscheiden.

¹² From an interview of David F. Friedman by David Chute In: Wages of Sin. Film Comment. August 1986, S 38 oder auch zit. In: Schaefer 1999: 3

2.2 60er und 70er: Filmhistorischer Hintergrund

By shaking the entrenched industry's definitions of acceptable form and subject matter, exploitation paved the way for the greater freedoms the screen began to enjoy in the years following World War II (Schaefer 1999: 14).

Das Exploitation-Kino hat sich im Laufe der Zeit immer weiter entwickelt und eroberte in den 60er und 70er Jahren nicht nur eine wichtige Rolle neben dem Mainstreamkino, sondern verzeichnete auch seine größten Erfolge. Um die Stellung der Exploitationfilme im Amerika der 70er Jahre besser zu verstehen, muss man um die Veränderungen wissen, welche zwanzig Jahre zuvor einsetzten (vgl. Rothman 2000: 48). „Schließlich waren die fünfziger Jahre der Anfang vom Ende der B-Filmproduktionen großer Studios, und Exploitation-Filme nahmen langsam ihren Platz ein“ (Rothman 2000: 48). Doch auch zwei weitere Faktoren beeinflussten den Aufschwung dieses Kinos in den 60er und 70ern positiv. Ersterer betrifft die Veränderungen in der Gesellschaft, womit vor allem die veränderten Stellungen der Frau und der Sexualität gemeint sind. Der zweite Faktor ist die Möglichkeit der verstärkten Darstellbarkeit von Sex und Gewalt im Kino, welche häufig einem Wertewandel unterstellt wird.

In den 50er und 60er Jahren rückte der Wunsch nach Selbstverwirklichung und Persönlichkeitsentwicklung ins Zentrum des sexuellen Verhaltens. Provokation wurde zum Vehikel für die Zuordnung zur modernen Gesellschaft (vgl. Faulstich/Vogel 1991: 16f). Für die Jugendlichen galt vor allem „[d]er bisherige Umgang mit der Sexualität in Partnerschaft und Erziehung [...] als symptomatisch für die bürgerliche Moral“ (Faulstich/Vogel 1991: 16). Dazu passend kam 1950 der erste Film von Russ Meyer heraus - *THE FRENCH PEEP SHOW* (Russ Meyer: 1950, USA) - und „[e]s entwickelte sich hierbei eine ganz neue Art von Exploitation, 'nudie-cutie' genannt. Man suchte nach neuen Themen, die auch für ein jugendliches Publikum, das gerade dabei ist, seine pupertären [sic!] Exkursionen

in die Drive-ins zu starten, für sich zu gewinnen“ (Schmitt 2007: 258). Russ Meyer und seine Nachfolger hatten einmal mehr finanzielle Interessen statt kreativer Neuerungen im Sinn. Im Zuge dieser Innovationen folgten auch andere Produzenten diesem Vorbild und so „the term was modified to indicate the subject that was being exploited, such as for 'sexploitation' and 'blax-ploitation' movie“ (Schaefer 1999: 4).

In den 60er und 70er Jahren erwachte aber auch die Frauenbewegung und Feministinnen und lesbische Frauen traten in die Öffentlichkeit (vgl. Zimmermann 1981: 8). Die erstarkte Frauenbewegung in den 70er Jahren fordert neue Verhaltensmuster im privaten und auch sexuellen Bereich. Die Art und Weise, wie die Forderungen vorgetragen und verhandelt wurden, hatten auch Einfluss auf die Exploitation-Produktionen, die in der Frauenbewegung auch eine Chance für neue Themen sahen (vgl. Kapitel 2.2.3.).

Aufgrund der bislang ungewohnten Schärfe und Konsequenz ihres Auftretens, das Aggressions-potentiale aufbaute, wurde die Rollen- und Normdebatte als 'Kampf der Geschlechter' unter vielfältiger Bildsprache aus dem Gewaltkontext geführt. Die gilt nicht zuletzt auch für die Kinoproduktionen (Faulstich/Vogel 1991: 17f).

Beispielhaft ist im Exploitationkino das Auftauchen von gewaltbereiten Frauen, wie sie in Jack Hills oder Russ Meyers Filmen zu finden sind¹³, zu nennen. Faulstich und Vogel behaupten auch, dass in dieser Zeit „[d]ie Struktur der männlich geprägten Umwelt“ analysiert wurde (Faulstich/Vogel 1991: 17). Auch wenn das Exploitation-Kino keinen großen Wert auf Analyse legte, so war es doch maßgeblich daran beteiligt, „Männergewalt gegen Frauen [...] aus dem Tabubereich“ zu holen und zu thematisieren (Faulstich/Vogel 1991: 17). Die besondere Nähe von Sex und Gewalt in diesem Genre ermöglichte die Darstellung vieler tabuisierter Themen, welche in den 60er und 70er Jahren an die Öffentlichkeit dran-

¹³ Beispielhaft sind hier die Rollen von Pam Grier oder Russ Meyers VIXEN Trilogie und vor allem dessen Film FASTER, PUSSYCAT! KILL! KILL! (1965, USA)

2 Das Exploitationgenre

gen. Im Zuge der Werte- und Normendebatte wurde die Möglichkeit des Darstellbaren ausgeweitet. So analysierten Faulstich und Vogel, dass „[d]ie Erkenntnisse der 'Wertewandel'-Debatte [...] in Bezug auf die Tabu-Bereiche 'Sexualität und Gewalt' zentral [sind], denn hier geht es um die gesellschaftliche Akzeptanz des Darstellbaren“ (Faulstich/Vogel 1991: 12).

Sexualität und/oder Gewalt finden sich manifest oder latent in jedem Spielfilm wieder. Die Formen, in denen diese grundlegenden Triebregungen in den Filmen dargestellt werden bzw. dargestellt werden können, liegen zunächst nicht in der autonomen Entscheidung des Autors oder des Regisseurs. Das mögliche Darstellungsspektrum ergibt sich aus der vorhersagbaren gesellschaftlichen Akzeptanz gegenüber den produzierten Bildern, welche sich zeitlich vermittelt herausbildet (Faulstich/Vogel 1991: 10).

Im Mainstream war die Möglichkeit des Zeigbaren lange von höheren Stellen geregelt. „[I]n den USA begann die Selbstkontrolle der Filmwirtschaft 1921 und erreichte ihre schärfste Form in der Gestalt des 'Motion Picture Production Code', auf dessen Grundlage 1933 – 1954 die Darstellungsgrenzen detailgenau durchgesetzt wurden“ (Faulstich/Vogel 1991: 11). Im Billig-Produktionsbereich, wie es bei Exploitation der Fall ist, waren allerdings auch die Zensurkontrollen nachlässiger, oder sie wurden umgangen. Der große Erfolg des Exploitation-Kinos lag also vor allem auch in den Restriktionen des Mainstream-Kinos. Die Exploitations waren „ihrer verlockenden Übertretungen, ihrer schamlosen Exzesse und ihres billigen Nervenkitzels wegen“ (Rothman 2000: 47) so populär beim Publikum. Sie versprachen all das zu zeigen, was das Publikum sich erhoffte zu sehen, aber im Mainstream-Kino noch nicht zeigbar war.

Faulstich und Vogel stimmen der Wirkung von Sex und Gewalt im Kino zwar zu, zweifeln aber die Theorie des Wertewandels an und vertreten stattdessen die Theorie des Normenwandels. Sie verfolgen „folgende These: Sexualität und Gewalt sind heute darstellbar (Normenwandel), die Darstellungen behalten jedoch ihre Faszination, weil Sexualität und Gewalt unverändert moralische Tabuberei-

che geblieben sind“ (Faulstich/Vogel 1991: 13). Der moralische Tabubereich bezieht sich hier also auf die gleich gebliebenen Werte, welche durch die Darstellung massiver Gewalt und plakativer sexueller Darstellung nach wie vor betroffen sind. Diese Theorie wird auch durch Schmitts Beitrag unterstützt, wenn er schreibt, dass „[d]ie Veränderung [...] in der Fokussierung des Schocks als alleinigem Inhalt des Gezeigten (Subgenre = Gore- und Splatterfilm bzw. Mondo-Film) [liegt]. Die Wirkung dieser Tendenz ist bis in das heutige (Mainstream-) Kino zu spüren;“ (Schmitt 2007: 258). Das Exploitation-Kino war also maßgeblich daran beteiligt, dass es unter anderem nach Aufhebung des Motion - Picture Code zum raschen Einzug von Sex und Gewalt in den Mainstream kam. Diese Tatsache „provides an understanding of how exploitation film functioned as an alternative to Hollywood while also shedding light on the mainstream motion picture business“ (Schaefer 1999: 14).

Hinweisen möchte ich hier auf die Ironie, dass eben diese Entwicklungen, kaum haben sie ihren Zenit überschritten, auch zum Aussterben des Exploitationgenres führten. Stephanie Rothman hat diese Tendenz schon in ihrem Film *THE WORKING GIRLS* (1974, USA) thematisiert, als der Stripclubbesitzer Sidney in einer Unterhaltung mit der Kellnerin Jill meint: „*Who is gonna pay to see Katja strip, when the whole family can have a nice picnic on the beach and watch the same thing for nothing?*“¹⁴

¹⁴ *THE WORKING GIRLS* (Stephanie Rothman: 1974, USA) 19' 50''f

2.2.1 Produktion: Aus der Not eine Tugend

Any attempt to follow the plot leads first to profound confusion, then to unfulfilled expectations, and finally to hopeless resignation (zit. n. Thomas O'Guinn on 'Cocain Friends' In: Schaefer 1999: 42).

Untrennbar mit dem Genre des Exploitation-Kinos verbunden ist die spezielle Form der Produktion. Mehr noch, die Produktionsmethodik ist immanenter Teil des Genres und wirkt sich maßgeblich auf dessen Inhalte, Aussehen¹⁵ und Vermarktungsweise aus. Den kleinen Produktionsfirmen, welche Exploitationfilme produzierten fehlte es fast immer am nötigen Kapital. Häufig produzierten sie mit privatem und geliehenem Geld oder dem Gewinn des letzten erfolgreichen Films. Co – Investoren oder Sicherheiten gab es dagegen kaum. Das meiste Geld floss dabei in „the lab bill and the raw film“ (zit. n. Dan Sonney In: Schaefer 1999: 51). Um das Budget also, neben dieser unumgänglichen Ausgaben, gering zu halten, engagierte man so wenige Arbeitskräfte wie möglich, sparte an Spezialeffekten, dem Skript und den Drehtagen. Um das zu schaffen beschränkte man sich auf wenige Schauplätze, Einstellungen und Umbauten. Der Ton wurde meist schlecht gemischt und ist häufig nicht synchron. Darüber hinaus wurden auch alte Aufnahmen - „use of stock footage“ - verwendet. Manchmal waren diese, trotz mieser Qualität, sogar sehr gut nutzbar. Wenn man beispielsweise für einen Film die/den selbe/n SchauspielerIn verwendete wie beim Letzten konnten jene Filmausschnitte aus älteren Filmen verwendet werden oder ein fertiger Film wurde einfach komplett umgeschnitten und als Neu verkauft (vgl. Schaefer 1999: 57).

¹⁵ Gemeint ist hier die Summe der gestalterischen Mittel, welche Einfluss auf die optische und in weiten Teilen oft auch narrative Wahrnehmung des Films hat. Lothar Mikos unterscheidet hierbei die Elemente Kamera, Licht, Montage/ Schnitt bzw. Bildregie, Ausstattung, Ton/Sound, Musik und Spezialeffekte. (vgl. Mikos 2003: 182)

2.2.1 Produktion: Aus der Not eine Tugend

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 1999: 49).

Im Gegensatz zu den Majors, welche viele Features im Jahr veröffentlichten drehten diese kleinen Produktionsfirmen meist nur ein bis zwei Filme pro Jahr. Es fehlte daher nicht nur an vielfältiger Ausstattung, einem eigenen Studio und moderner Technik sondern auch an Fachpersonal.

The pool of labor available to the exploitation producers was one of the key influences affecting the style of these films (Schaefer 1999: 47).

In den meisten Fällen waren die Studios angemietet und die nötigste und günstigste Technik für die Zeit der Dreharbeiten geliehen. Im Gegensatz zu den großen Produktionen gab es hinter dem Set nur wenige Arbeitskräfte, welche häufig mehr als nur eine Aufgabe zu bewältigen hatten. „Unlike the major and minor studios, exploitation producers did not keep workers under contract. Technicians were hired on a per picture basis“ (Schaefer 1999: 45). Diese Techniker waren oft weniger gut ausgebildet oder überhaupt Laien. Sie kannten sich in den angemieteten Studios und mit der fremden Technik nicht ausreichend aus und hatten kaum die Chance sich an die anderen Kollegen zu gewöhnen. Meist dauerten die Dreharbeiten kaum mehr als ein paar Tage – maximal eine Woche (vgl. Schaefer 1999: 45f) und boten daher auch kaum Zeit um dieses Manko auszugleichen. Probleme waren vorprogrammiert und „boom microphones dipping into frame, bad lighting, confused actors – ended up in the finished product“(Schaefer 1999: 47)¹⁶.

¹⁶ Siehe zB in *WORKING GIRLS* (1974, USA) von Stephanie Rothman in 17' 10" f - Abbildung 1

2 Das Exploitationgenre



Abbildung 1: THE WORKING GIRLS 17'12"

Die Produktionsfirmen besaßen außerdem selten eigene Requisiten. Für mehrere Sets oder gar mehrere Filme wurde immer wieder die selbe spärliche Ausstattung verwendet. So kostengünstig wie möglich war stets das Credo der Produktionen. Dies führte nicht nur zu, für den Spielort falscher, unmöglicher, oder völlig fehlender Aussicht aus Fenstern, sondern häufig auch zu 'Continuity'¹⁷-Fehlern. Typisch im Zusammenhang mit 'Continuity' ist der schlagartige Wechsel von Tag und Nacht oder gar das Fehlen von Rücksichtnahme auf Zeitabläufe (vgl. Schaefer 1999: 45f).

Sparse sets and errors in spatial continuity contribute to the bizarre time-less and placeless feel that is conveyed by many exploitation movies (Schaefer 1999: 48).

Nicht zuletzt sind SchauspielerInnen ein wichtiges Merkmal der typischen Exploitationfilme und eine Kostenstelle, an der rigoros gespart werden konnte. Viele der SchauspielerInnen waren in Hollywood gescheitert oder versuchten, über das Exploitation-Genre einen Einstieg zu finden. Vor allem junge SchauspielerInnen bewarben sich bei den Exploitation-Produktionen, um Kontakte zu knüpfen und Erfahrungen zu sammeln. Ihre Darbietung konnte gemeinhin als steif, uncharismatisch und unglaubwürdig bezeichnet werden (vgl. Schaefer 1999: 46f). So klingen die gesprochenen Texte häufig abgehackt und einzeln ein-

¹⁷ 'Continuity' ist der, im Filmproduktionsbereich, gängige Begriff für den richtigen 'Anschluss', also die 'Kontinuität' im Verlauf des fertiggestellten Films.

2.2.1 Produktion: Aus der Not eine Tugend

gesprochen statt natürlich und flüssig, die Mimik wirkt eingefroren oder übertrieben. Wie es bei jungen und ungeübten Schauspielern oft der Fall ist, schwanken die Darstellungen häufig zwischen mechanisch und unbeweglich und völlig überspielt. Es fehlt in den meisten Filmen an der Glaubwürdigkeit der SchauspielerInnen und deren Fähigkeit, den verkörperten Charakter mehr als nur comichaft wirken zu lassen.

Part of the reason a movie was called an exploitation movie was because it couldn't afford a Barbara Straisand or Paul Newman to sell it. So they had to have exploitable elements like sex, action, violence, horror, blood (zit. n. Tarantino In: Volk, 2007: 14).

Die Produktionspolitik der Exploitation-Firmen bot aber auch Vorteile und Chancen für die, welche bereit waren, diese wahr zu nehmen. Typisch sind Abspanne in denen zu lesen ist: „written, photographed, edited, produced and directed by“¹⁸ - alles von einer Person.



Abbildung 2: SUPERVIXENS 1'22"

Die gesamte gestalterische Gewalt lag also in einer Hand. Dies reduzierte die Kosten und bot volle Kontrolle über die Umsetzung. Vor allem die Produktionsfirma 'New World Production' unter Roger Corman bot vielen jungen Filmschaffenden, darunter auch Stephanie Rothman¹⁹, eine Lehrstätte, ein Sprungbrett

¹⁸ Siehe dazu zum Beispiel Vorspann von Russ Meyers SUPERVIXEN (1975, USA) – Abbildung 2

¹⁹ Stephanie Rothman ist Regisseurin, Produzentin und Drehbuchautorin. Sie ist vor allem für Ihre Exploitationproduktionen unter Roger Corman aus den 60ern und 70ern bekannt. Besonders erfolgreichen waren Ihre Filme THE STUDENT NURSES (1970, USA) und VELVET VAMPIRE

2 Das Exploitationgenre

und viel Freiraum bei der Wahl der Themen und der Art der Umsetzung, „solange der ruchlosen Dreieinigkeit der Exploitation-Werte Anerkennung gezollt wurde: Gewalt, Sex und nackte Haut“ (Stephanie Rothman 2000: 50). Bereits 1976 hat Pam Cook in einem Artikel der Zeitschrift *Screen*²⁰ die teilweise stümperhafte Arbeitsweise auch als Chance beschrieben. Als Chance eigene Vorstellungen umzusetzen, aktuelle Themen an ein breites Publikum zu bringen und sich so kreativ zu verwirklichen. Es gab eine Symbiose zwischen den jungen Filmschaffenden, welche für geringe Löhne arbeiteten und dafür die Möglichkeit erhielten, ihre eigenen Ideen in die Produktionen einzubringen.

Nichtsdestotrotz war es, wie sie [Stephanie Rothman] und andere betonten, der Fall, dass Low-Budget-Exploitation-RegisseurInnen, insbesondere bei New World unter Roger Corman als Produzenten, beträchtliche künstlerische Freiheiten innerhalb der notwendigen wirtschaftlichen Zwänge genossen. Hinzu kam, dass RegisseurInnen und DrehbuchautorInnen aufgrund von Cormans linksliberaler Ausrichtung ermutigt wurden, sich aktuellen politischen Themen zu widmen und so von den tagespolitischen Geschehnissen, die die Öffentlichkeit bewegten, zu profitieren (Pam Cook 2000: 30).

Über diesen Teil der Karriere weiß man allerdings von den wenigsten der später im Mainstream erfolgreichen Regisseure, denn „[d]ue to the disreputable nature of their films, most of the exploiteers kept fairly low profiles; unlike their Hollywood counterparts, there was little to be gained by notoriety“ (Schaefer 1999: 11). Auch wenn Schaefer hier vor allem von den Produktionschefs der Jahre zwischen 1910 – 1950 berichtet, trifft dies auch auf deren jüngere Kollegen zu. So ist beispielsweise kaum bekannt, dass unter der Obhut Roger Cormans bei der 1970 gegründeten Filmproduktion 'New World Productions' viele namhafte Re-

(1971, USA). Sie war die erste Frau, welche mit dem „Directors Guild of America Award“ ausgezeichnet wurde – einem Regie-Stipendium der UCLA.

²⁰ Es handelt sich hier um den Artikel von Pam Cook, Exploitation Films and Feminism. In: *Screen*, Nr. 2, 1976. S.122–127

gisseurInnen und SchauspielerInnen ihre Karriere starteten. Unter Ihnen finden sich unter anderen Francis Ford Coppola, Jack Nicholson, James Cameron, Jonathan Demme, Ron Howard, Martin Scorsese, Peter Bogdanovich, Joe Dante, Jonathan Kaplan, und John Sayles. Wie sooft rührt die Unbekanntheit der Vertreterinnen dieses Genres von zweierlei Schicksalen. Während etwa Rothmans männliche Kollegen in weiterer Folge für Filme wie *THE ACCUSED* (Jonathan Kaplan: 1988, USA) oder *THE SILENCE OF THE LAMBS* (Jonathan Demme: 1991, USA) Regie führen konnten, wurde Rothman, trotz ihrer Fähigkeiten und der feministischen Natur der Filme, von den Produzenten übergangen (vgl. Despigneux/Mund 2000: 35f.)²¹. Sich als Frau in diesem Genre zu profilieren war also doppelt schwer. Einerseits durch die damals in weiten Teilen der Filmproduktion noch vorherrschende Männerhierarchie und andererseits durch die Stigmatisierung des Genres selbst.

Der geringe Bekanntheitsgrad von Rothman in der feministischen Filmszene rührt daher, dass sie sogenannte Exploitation-Filme gemacht hat: Filme, die augenscheinlich billiges chauvinistisches Kino darstellen, und das nicht allein für Feministinnen (Despigneux/Mund 2000:13f.).

Es war also schwer nachvollziehbar, dass gerade eine Frau sich für diese Filme engagierte. Dennoch, oder vielleicht gerade deswegen, leistete Rothman einen wichtigen Beitrag innerhalb dieses Genres und im größeren Rahmen für eine feministische Rezeption. Ihre Filme, welche auch Gewicht in meiner Analyse haben, stellen ein Unikum innerhalb des Exploitation-Genres dar, von welchem Frauen profitieren können. Rothman hat ihren Frauendarstellungen ein Selbstbewusstsein zugestanden, welches einen guten Einstieg in das Gebiet der Aneignung bietet.

²¹ Auch in weiterer Folge konnte Rothman im Mainstream nie als Regisseurin oder Produzentin Fuß fassen.

2.2.2 Vermarktung: 'Gotta tell 'em to sell 'em'

The term exploitation film is derived from the practice of exploitation, advertising or promotional techniques that went over and above typical posters, trailers, and newspaper ads. Exploitation producers conceded that because their films lacked identifiable stars or the recognition provided by conventional genres, they needed an extra edge to be 'put over' with audiences. A kind of carnivalesque ballyhoo became integral to their success (Schaefer 1999: 4).

Wie bereits mehrfach festgestellt, bedeutet 'exploitation' Ausbeutung „und ist ein abfälliger Ausdruck für die Übervorteilung anderer. Das Wort hat aber noch eine andere Bedeutung: Werbung“ (Rothman 2000: 47). Werbung, und damit der Verkauf, war essentieller Teil dieses Genres. Die Werbung musste auffallen, Neugierde erzeugen und Spektakel verheißen. Da es diesen Filmen an bekannten Stars und damit Namen auf den Plakaten fehlte, mussten sie die Aufmerksamkeit des potentiellen Publikums auf andere Weise auf sich ziehen. Die Produzenten der Exploitationfilme ließen sich dabei so einiges einfallen und es kam nicht selten vor, dass die Ankündigungen, Trailer und Werbeplakate wesentlich höhere Erwartungen erzeugten, als die Filme jemals im Stande waren zu erfüllen.

So the posters were these really graphically drawn, very exciting images of mayhem. Like a sexy girl with a shotgun, in a bikini, with incredibly long legs and all that mayhem going on around her. And the poster was filled with these great tag lines that just screamed out all these sensationalistic adjectives describing everything. Well then you would go and see the movie and it was made for so cheap they couldn't afford to do any of that crap from the poster (zit. n. Tarantino In: Volk 2007: 14).

Man musste sich vom großen Hollywood-Kino gut erkennbar abgrenzen und dazu bediente man sich zweierlei Ansätze:

1. Gezeigt werden ausschließlich Themen, die ein Erwachsener mit halbwegs statthafter Bildung als degoutant bezeichnen würde, oder wie Eric Schaefer sagt: 'forbidden topics'.
2. Man verfiel auf Marketingstrategien, die selbst den bigottesten Spiesbürger jeglichen Zweifel an der moralischen Integrität des Dargebotenen zugunsten einer nur durch den Besuch des Films zu stillenden Neugier vergessen ließ (Schmitt 2007: 256).

Um diese ungeheure Neugierde zu erzeugen setzten die Produzenten auf Kampagnen, welche „reduces the movie to its most sensationalistic images, images, that make its desired audience want to see more“(Jenkins²² 2006: o.A.). Um das zu erreichen, finden sich auf den Plakaten Abbildungen wenig bekleideter Frauen, Chaos, Waffen, Blut und Ankündigungen zu außergewöhnlichen Spezialeffekten, nie dagewesenen Sensationen und Grausamkeiten oder gar völlig neuartigen Filmerlebnissen (vgl. Schmitt 2007: 260ff). Es wird immer wieder deutlich, dass das gebotene, oder zumindest in Aussicht gestellte Spektakel ein Hauptgrund für den Erfolg dieses Genres war und so behauptet auch Jenkins, dass die Menschen nicht der Inhalte, sondern der optischen Reize und des auffälligen Marketings wegen in die Drive-Ins fährt (vgl. Jenkins 2006: o.A.). Es ist also selbstverständlich, dass all diese Merkmale auch auf den Plakaten, in den Trailern, den Zeitungsanzeigen und anderen Werbemaßnahmen zu finden sein müssen. Nicht fehlen durfte auf diesen Plakaten der Slogan: 'ADULTS ONLY!'(vgl. Schmitt 2007: 257). Das schnellste werbende Element ist aber der

²² Da die Internetquelle keinen Aufschluss über das Erscheinungsdatum des Essays gab, habe ich Henry Jenkins kontaktiert und um die Information gebeten. Seine Antwort hat mich kurz vor Abschluss meiner Arbeit erreicht und noch einmal so richtig motiviert. Daher habe ich mich dazu entschieden, sie im Anhang als Dankeschön für die Unterstützung abzudrucken.

2 Das Exploitationgenre

Titel selbst und so musste er reißerisch und aussagekräftig sein. „In den 60er- und 70er-Jahren ist eines dieser Reizworte 'Blood'. Filme, die in den Drive-Ins erfolgreich laufen sollten, durften sich dieser Vokabel oder eines ihrer Derivate nicht verweigern“ (Schmitt 2007: 259). Weitere Reizwörter waren aber auch Zombie, Vixen, Vampire oder Mondo²³. Erwähnt werden sollte an dieser Stelle, dass die Verwendung eines dieser Wörter im Titel nicht immer ein Garant dafür war, dass dergleichen im Film auch tatsächlich zu sehen war. Diese Art von Werbung führt zu einer Ausdehnung der Ausbeutung auf das Publikum, das durch die Erzeugung von Neugierde dazu verführt wird, ein Ticket zu kaufen und sich diese 'schlechten', im Sinne von billigen, inhaltslosen und moralisch verwerflichen Filme, wider besseren Wissens, anzusehen, um im Kinosaal oder Drive-In in den meisten Fällen vom Gezeigten enttäuscht zu werden.

Doch das Marketing dieser Filme geht noch weiter. Es erstreckt sich auch auf die Filmvorführung selbst. Das Filmerlebnis selbst sollte zum Spektakel werden. So gab es häufig 'Give Aways', vergleichbar mit heutigen Merchandise-Kampagnen, falsche Krankenschwestern, welche sich um das Wohl des Publikums kümmerten oder etwa eine Lebensversicherung zum erworbenen Kinoticket, falls man durch das Gezeigte im Schock oder durch die Aufregung das zeitliche segnen sollten (vgl. Schmitt 2007, S. 260f).

²³ Unter dem Begriff Mondo (ital. für „Welt“) oder Mondo-Film wird eine Reihe von – oftmals als reißerisch empfundenen – Dokumentarfilmen zusammengefasst. Viele Mondo-Filme vermischen authentische mit gestellten Szenen. Häufig Darstellungen von Gewalt und Nacktheit. Bsp.: Mondo Canibale, Mondo Topless etc.

2.2.3 Darstellung: Frauen als Spektakel und Bedrohung

Alles real bad ass motherfucking Super-Miezen (Weber 2000: 80).

In diesem Kapitel befaße ich mich mit den Frauen, deren Darstellung auf der Leinwand das Exploitation-Genre dominieren. Es wurde bereits im Kapitel zur Produktion beschrieben, dass es sich häufig um miserable Darbietungen von ungeübten oder einfach laienhaften SchauspielerInnen handelte, welche wirken, als würden sie den Text, den sie vortragen, gerade das erste mal proben. Der Erfolg des Genres kann also nicht an den DarstellerInnen selbst liegen.

Um ihr Zielpublikum an-zuziehen bzw. dessen Potential auszuschöpfen [Im Original 'exploit'], beinhalten Exploitation-Filme ein hohes Maß an auf Sensationen setzenden Sex- und/oder Gewaltszenen, die sich offensichtlich die eher rückschrittlichen, sadistisch-voyeuristischen Fantasien eines jungen männlichen Publikums zu Nutze machen (Cook 2000: 28).

Man kann hier herauslesen, dass es auch nicht nur um die behandelten Themen geht, sondern um deren spezielle Präsentation – um das Spektakel. Es soll also in diesem Kapitel vielmehr darum gehen, wie die Darstellungen der Frauen das Genre bestimmen und beeinflussen und wie die Art ihrer Darstellung dazu führt, dass sie an männlichen Ängsten rührt und Rezipientinnen als Vorbild dienen kann, oder die Protagonistinnen von den Zuschauerinnen nicht nur als unterdrückte Frauenfigur wahr genommen werden. Wie diese Spektakel in die Handlung eingefügt wurden, welche Variationen es gibt und welche Wirkung als Attraktion schon die Darstellung der weiblichen nackten Silhouette hat, beleuchte ich im Folgenden.

Befasst man sich mit dem Genre des Exploitationfilms, stößt man immer wieder auf das Spektakel als Neugierde stiftendes Element, welches das Publikum in die heruntergekommen Vorstadtkinos lockt, um sich diese inhaltlich fragwürdi-

2 Das Exploitationgenre

gen Filme anzusehen. Nach Schaefer kann man hier so weit gehen, den von Sergei Eisenstein geprägten Terminus des Kinos der Attraktionen - 'Cinema of Attractions' - im Zusammenhang mit diesem 'spectacle' zu nutzen (vgl. Schaefer 1999: 77). „In employing the term here, I refer to something that is presented to fascinate the eye of the spectator“ (Schaefer 1999: 76).

Wie schon Martin Schmitt beschreibt auch Tom Gunning das Exploitationkino als eine Form des Kinos, welche „Visualität ad hoc“²⁴ verlangt.

I content that the exhibitionist tendencies of the cinema of attraction are at the heart of exploitation, which is without question 'a cinema that displays its visibility, willing to rupture a self-enclosed fictional world for a chance to solicit the attention of the spectator' – through spectacle. Indeed, it is this ability to attract the attention of the spectator through 'exhibitionistic confrontation rather than diegetic absorption' that permitted exploitation producers to differentiate their films from those of the mainstream (zit. n. Tom Gunning In: Schaefer 1999: 78).

Die gezeigten Spektakel brechen die erzählerische Handlung auf und halten sie bisweilen völlig an. Diesem Gedanken stimmt auch Mulvey zu und sieht das wichtigste Spektakel im Bildnis der Frau selbst.

Die Präsenz der Frau ist ein unverzichtbares Element der Zurschaustellung (spectacle) im normalen narrativen Film, obwohl ihre visuelle Präsenz der Entwicklung des Handlungsstrangs zuwider läuft, den Handlungsfluß in Momenten erotischer Kontemplation gefrieren lässt (zit. n. Mulvey In: Nessel 2000: 195).

Im Exploitation-Genre ist die Frau ein ebenso unverzichtbares Element wie im „normalen narrativen Film“ (zit. n. Mulvey In: Nessel 2000: 195). Mehr noch, ist sie wohl das wichtigste Element des Spektakels – sie selbst IST Spektakel.

²⁴ Siehe dazu Schmitt 2007: 255 oder in Kapitel 2.1

2.2.3 Darstellung: Frauen als Spektakel und Bedrohung

Während bis 1959 durch den Hollywood Production – Code (auch Hayes Code) das Zeigen von nackten Körpern im Mainstream-Kino überhaupt verboten war, waren es danach die veränderten Geschlechterrollen in der Gesellschaft, welche dem Hollywood-Kino Sorgen bereiteten. Unschlüssig darüber, wie man auf die Frauenbewegung reagieren sollte, beschränkte man sich auf das nötigste Mindestmaß in der Darstellung von Frauen. Für das Exploitation-Genre wäre ein derartiges Vorgehen kontraproduktiv gewesen, immerhin war die Darstellung erotischer Frauen eine der wichtigsten Marktlücken und gewichtiger Begeisterungsgrund für das Publikum, welches sich für das Genre interessierte (vgl. Jenkins 2006: o.A.). Es liegt daher nahe, den weiblichen Körper im Hinblick auf hohe Einspielsummen so oft wie möglich zu präsentieren. Hier findet sich, neben der Produktion und der Vermarktung, der dritte Punkt der Ausbeutung: die Darstellung. Im Speziellen die Darstellung der Frau und die damit einhergehende Ausbeutung selbiger. Da eine schlüssige Erzählstruktur zugunsten des Spektakels vernachlässigbar war, konnte die Präsentation des weiblichen Körpers diese so oft es ging unterbrechen, auch wenn es der Handlung in keiner Weise dienlich war. Markantestes Beispiel ist hier der Film *UP! (USA)* von Russ Meyer aus dem Jahre 1976, in dem eine spliternackte Erzählerin durch den Film führt, während sie dabei in der Wildnis tanzt oder sich an Bäumen reibt.

Für meine Arbeit und in weiterer Folge meiner Analyse interessanter, sind aber die Darstellungen von Frauen, welche die Handlung auch beeinflussen und nicht nur durch ihre reine Präsenz gefälliger machen - Frauenfiguren, die aktiv werden oder ihre körperliche Präsenz bewusst einsetzen. Als Protagonistinnen bieten sie eine Identifikationsfläche, für Feministinnen, lesbische Frauen und Rezipientinnen im Allgemeinen.

Wie in den meisten Filmen oder Erzählungen ist auch beim Exploitation-Genre der Kern jeder Handlung 'sex and crime', sinngemäß auch übersetzbar mit 'Frauen und Gewalt' (vgl. Faulstich/Vogel 1991: 7; oder auch Despineux/Mund 2000: 35). Auch wenn 'Sex' gemeinhin eher einfach mit 'Sex' oder aber im eu-

2 Das Exploitationgenre

phemistischen Sinn mit 'Liebe' übersetzt wird, trifft der Begriff der Frau beides. Ist es doch in der Regel so, dass die weibliche Figur die Trägerin der Sexualität und Erotik darstellt (vgl. de Miro 1982: 16).

Eine aktive Frau innerhalb des Exploitation-Genres, ist in den meisten Fällen eine Frau, die Gewalt ausübt, sich gegen das Patriarchat wehrt und sich Ihrer erotischen Ausstrahlung bewusst ist. Tura Satana meint zu Russ Meyers *FASTER, PUSSYCAT! KILL! KILL!* (1965, USA), in dem sie die Rolle der angriffslustigen und sadistischen Varla verkörpert:

Wir waren die ersten, die Frauen in ihre Freiheit entlassen haben. Damals wurden Frauen noch als etwas angesehen, mit dem man ins Bett ging und Kinder hat-te. Im Grunde hat unser Film den Leuten gezeigt: Nein, nein, nein, du kannst an-ders und trotzdem feminin sein! (zit. n. Tura Satana In: Rich 2000: 131)

Varla macht den Männern Angst. Sie ist eine selbstbewusste Frau – hochoertisch und möglicherweise lesbisch. Dieses Übermaß an weiblicher Stärke erinnert gar nicht mehr an das Heimchen am Herd. Diese Frauen haben sich innerhalb der Filme emanzipiert. Beachtlich ist hier, dass Frauen auch in der Vergangenheit nicht immer nur diese Wesen waren „mit dem man ins Bett ging und Kinder hat-te“ (zit. n. Tura Satana In: Rich 2000:131).

Waren Frauenakte in der griechischen Antike dem männlichen Körper als Idealbild gleichgestellt, man denke auch an die pornographischen Vasenmalereien, verschiebt sich aber im Verlauf der Jahrhunderte (einhergehend mit der fortschreitenden Christianisierung) der Blick auf nackte Weiblichkeit zunehmend dahin, dass der nackte weibliche Körper als den Mann bedrohendes Element wahrgenommen wurde (Streit 2004: 133).

Die Frau muss sich diese Gleichstellung in der Betrachtung ihrer Körperlichkeit wieder zurückerobern. Dass die Frau sich der Macht ihrer Körperlichkeit be-

2.2.3 Darstellung: Frauen als Spektakel und Bedrohung

wusst wird und diese nicht mehr als Schwäche, sondern als Stärke ansieht, macht sie zur Bedrohung. Sie hat keine Bedenken mehr, dass es unweiblich ist, sich zu wehren oder zur Waffe zu greifen. B. Ruby Rich vermutet, dass es eine andere Bedeutung hat, „wenn Frauen die Knarre in die Hand nehmen, oder den Eispickel oder gar ihre bloßen Hände gebrauchen!“²⁵ (Rich 2000: 135). Aber, so Annete Weber, “[w]enn Frauen gewalttätig werden, brauchen sie einen Grund“ (Weber 2000: 78). Zumindest meint sie, dass dies in den Medien so vermittelt wird. „Frauengewalt ist demnach immer reaktiv und prinzipiell auflösbar“ (Weber 2000: 78). Dieser Behauptung stehen einige der in der Analyse präsentierten Filme entgegen. Besonders, weil bei Regisseuren wie Jack Hill, Roger Corman oder Russ Meyer dies nicht immer der Fall zu sein scheint. Auffällig ist hier nämlich, so Weber, „die direkte Zugangsberechtigung zur ultimativen Gewalt“ (Weber 2000: 78). Weber beschreibt zum Beispiel das selbst erklärte „Recht auf Exekution nach Vergewaltigung“ (Weber 2000: 78) durch „Gewalt als natürliche chemische Reaktion von Östrogenüberschwemmung der Synapsen“ (Weber 2000: 79). Dieses Zitat drückt, um Seier zu paraphrasieren, die geradezu überquellende Weiblichkeit der Protagonistinnen aus, die gar nicht anders kann als sich zu entladen. Diese übersexualisierten Frauenfiguren treffen vor allem auf die, zwar ambivalenten, aber gar nicht immer schwachen Darstellungen des

²⁵ Richs Vermutung basiert darauf, dass Filme wie *BASIC INSTINCT* (Paul Verhoeven: 1992, USA) und *THELMA & LOUISE* (Ridley Scott: 1991, USA) und zeitgleich der Fall der Aileen Wuornos (1992) mehr Aufsehen erregten als unzählige gewalttätige Darstellungen von Männern in Filmen und erst recht unzählige männliche Gewaltverbrecher davor.

Anm.: Aileen Wuornos war eine lesbische Prostituierte, welche einige Ihrer Peiniger umbrachte und am Straßenrand liegen ließ. 1991 wurde sie nach einer längeren Hetze gefangen genommen und vor Gericht gestellt. Ihre Geliebte hatte sie verlassen um in den sicheren Schoß der Familie zurückzukehren. 2003 wurde die Geschichte unter dem Titel *MONSTER* (Petty Jenkins, USA) mit Charlize Theron in der Hauptrolle verfilmt. Theron erhielt dafür den Oscar als beste Hauptrolle.

2 Das Exploitationgenre

Blaxploitation²⁶- Kinos zu (vgl. Seier 2004: 54).²⁷ Dieses Zusammenfallen von Sex und Gewalt im Bild der Frau bringt die Machtposition des Mannes als natürlich gegebene ins Wanken und bietet Raum für eine Selbstbewusstseinsbildung der Kinogängerinnen.

Ester Carla de Miros Hypothese, welche sie in ihrem Artikel in *Frauen und Film* von Oktober 1982, beschreibt, betrifft den Ursprung der „männlichen Aggressivität und der tiefen Furcht, die das Bild der Frau und durch die Erotik, deren Trägerin es ist, ausgelöst wird.“ Sie attestiert in weiterer Folge eine „männliche Angst vor dem Eros“ (de Miro 1982: 16) - die als Angst vor dem weiblichen Bild verstanden werden kann. Diese Überlegungen treffen sich mit Streits, wenn diese schreibt, dass „[d]as Bild der nackten, vom Manne unabhängigen Frau [...] immer in Verbindung mit dem Teufel gebracht [wurde] – der exstatische Hexentanz auf dem Blocksberg“ (Streit 2004: 133). Russ Meyer muss sich dessen bewusst gewesen sein, als er in seinem Film *SUPERVIXENS* (1975, USA) eine Frauenfigur – eine Reinkanations-ähnliche Erscheinung – nackt auf dem Gipfel eines Berges wild tanzen lässt, während sich im Tal ein skurriles Schauspiel aus Gewalt und Erotik abspielt.²⁸

²⁶ Blaxploitation: ist ein Untergenre des Exploitation. Es handelt sich um zusammengesetztes Kunstwort aus „Black“ für Schwarz und Exploitation. Es folgt den selben Regeln wie Exploitation, nur, dass es sich um Filme mit vorwiegend afroamerikanischer Besetzung handelt oder die Filme aus Sicht von AfroamerikanerInnen gedreht wurden. Sie hatten Ihre Hochblüte in den 70er Jahren.

²⁷ Seier spricht hier von der gar nicht schwachen Jackie Brown aus Quentin Tarantinos *JACKIE BROWN* (1997, USA) welche als Ikone des Blaxploitationkinos der 60er und 70er Jahre zu verstehen ist und deren Inszenierung von Weiblichkeit. „Weepie vs. Superheldin“.

²⁸ *SUPERVIXENS* (Russ Meyer: 1975, USA) Minute 42f und Minute 48 Sekunde 49f. - Abbildung 2.3 und 2.4

2.2.3 Darstellung: Frauen als Spektakel und Bedrohung



Abbildung 3: SUPERVIXENS 48'49"



Abbildung 4: SUPERVIXENS 42'13"

Verfolgt man de Miro's Ausführungen weiter, so beschreiben diese, dass es dem Mann, ganz im Gegensatz zur Frau, viel schwerer fällt, dem gegengeschlechtlichen Teil der Psyche nachzugeben, denn diese Annahme der „Weiblichkeit“ bedeute für den Mann eine „Kastrationsdrohung insofern, als dem 'Weiblichen' nachzugeben, die Männlichkeit zu verlieren bedeutet“ (de Miro 1982: 17). Die reine Präsenz, die eine Frau mit ihrem nackten weiblichen Körper erreichen kann, wenn sie sich dessen Macht bewusst ist, beschreibt auch Annete Weber in Bezug auf Pam Grier in den Blaxploitationfilmen der 70er Jahre als Waffe, wenn sie festhält, dass „[d]ie Reduzierbarkeit von Weiblichkeit und Körper, der sexualisierte Körper als letztlich einziges Mittel zum Empowerment“ wird (Weber 2000: 80). Bev Zalcock zufolge sind „die hyperbolischen Frauenfiguren des Exploitation-Kinos radikalere Bedeutungsträgerinnen als ihre Underground-Schwester, stellen sie doch eine bedingungslose Kastrationsgefahr dar“ (Zalcock 2000: 114). Um nun dieser Kastrationsgefahr zu entgehen, beschreibt Laura Mulvey in ihrem Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* aus dem Jahre 1975 die Frau als jene, die als „Repräsentation für Kastration steht, die voyeuristische oder fetischistische Reaktionen auslöst“ (vgl. Mulvey 1975: 63). Miriam Hansen setzt in ihrem Aufsatz den Voyeurismus mit der Bestrafung (der sadistischen Seite des Voyeurismus) und den Fetisch mit der Verleugnung und Idealisierung gleich, welche der Mann der Bedrohung entgegensetzt (vgl. Hansen 1982: 21).

2 Das Exploitationgenre

Für Mulvey gilt das vorherrschende Prinzip des patriarchalen Kinos, das von „sexueller Ungleichheit bestimmt ist“. Sie meint, dass dadurch die „Lust am Schauen in aktiv/männlich und passiv/weiblich geteilt“ wird. „Der männliche Blick“ der Kamera verbindet sich mit dem Blick der ZuschauerInnen, welcher sich mit dem, die Geschichte vorantreibenden männlichen Protagonisten identifiziert (vgl. Mulvey 1975: 55f). Der Zuschauer „heftet seinen Blick auf seinen Stellvertreter auf der Leinwand, sodaß die Macht des Protagonisten, der das Geschehen kontrolliert, mit der aktiven Macht des erotischen Blicks zusammenfällt – das Ergebnis ist ein Omnipotenz-Gefühl“ (Mulvey 1975: 57). Die passive Frau unterbricht die Handlung lediglich und verkörpert nur ein Abbild einer Frau (vgl. Mulvey 1975: 56f). Paraphrasiert nach Mulvey ist die Frau also stets das isolierte, sexualisierte Schaustück, welches sich im Laufe der Handlung in den Protagonisten verliebt und in seinen Besitz übergeht, wodurch sie ihre glamourösen Eigenschaften verliert und sie sich dem männlichen Star unterwirft (vgl. Mulvey 1975: 58). Gerade auf die Frauen in den Exploitationfilmen aus den 60ern und 70er Jahren trifft aber genau das nicht zu, denn wie schon aus den Ausführungen von Weber und Zalcock hervorgeht, ergreifen diese Frauen selbst die Macht. Sie lassen sich nicht mehr nur betrachten und unterwerfen sich nicht den männlichen Helden. Und auch Miriam Hansen erkennt in Mulveys Essay „drei miteinander zusammenhängende Problemkomplexe [...]: erstens das Problem der weiblichen Rezeption, zweitens das des Lustbegriffs, drittens das der Identifikation“ (Hansen 1982: 21). Es kommt hier also nun die Frage auf, wieso Frauen sich dieses chauvinistische Kino zu Gemüte führen und wie es für die Rezipientinnen konstruktiv möglich ist, Schaulust zu erfahren und sich mit den Protagonistinnen positiv zu identifizieren. Hansen schreibt in diesem Zusammenhang vom „[Spielraum zwischen diskursiv eingeschriebenem Geschlechterverhältnis und den tatsächlichen Rezeptionserfahrungen von Frauen, um die Möglichkeit geschlechterspezifischer Aneignungsformen“ (Hansen 1982: 21). Diesen Aneignungsformen soll in der Analyse auf den Grund gegangen werden, denn wie Tura Santana schon bemerkte, geht es auch anders. Frauen waren

2.2.3 Darstellung: Frauen als Spektakel und Bedrohung

nicht mehr nur abhängig von ihren Männern, sie konnten selbstbestimmt handeln. Wo dieser Umstand im Mainstream verunsichert, ergriff das Exploitation-Kino die Chance, um die Veränderungen in der Gesellschaft für seine Zwecke auszubeuten (vgl. Jenkins 2006: o.A.).

Festhalten muss ich aber der Vollständigkeit halber, dass dieser Umstand zwar eine Chance für weibliche Rückenstärkung sein kann, man aber nicht vergessen darf, dass dieses Genre dennoch für ein männliches Publikum gedacht war und auch immer unter dieser Prämisse produziert wurde.

In many cases, the 'bitchiness' of the female protagonist was build-up for a patriarchal pleasure in their abuse and humiliation. At the same time, such dominatrix-like figures could trigger male masochism, a fantasy of being dominated and controlled by powerful women. Despite their obvious ties to masculine erotic fantasies, Cook²⁹ sees a 'polemical' possibility in the image of female revenge, of 'turning the weapons of the enemy against him' (Jenkins 2006: o.A.).

Jenkins macht hier darauf aufmerksam, dass es allerdings trotz der männlichen Ausrichtung die Möglichkeit für Frauen gab und gibt, sich diese Filme anzueignen. Die Räume und Möglichkeiten dieser „geschlechterspezifischen Aneignungsformen“ (vgl. Hansen 1982: 21) möchte ich in den nächsten Kapiteln darlegen.

²⁹ Bezieht sich hier auf: Pam Cook. Exploitation Films and Feminism. In: Screen, 1976, (122 – 127)

2.3 Space and Opportunity: Raum zur Aneignung

Like the culture that produced them, exploitation films were complex and filled with contradictions (Schaefer 1999: 15).

Dieser Abschnitt meiner Arbeit soll bereit machen für das offene und damit weiblich produktive Rezipieren von Exploitationfilmen. Eingangs zeige ich, dass es durchaus sinnvoll ist, das Genre möglichst eindeutig auch von jenen Subkategorien abzugrenzen, mit welchen es all zu rasch zusammengeworfen wird, nämlich B- Movies, Art-House Filme und Pornografie. Im Laufe der folgenden Unterkapitel werde ich erörtern, dass sich zwar je nach Standort der BetrachterInnen (gemeint ist vor allem Geschlecht, Rezeptionsmotivation und genrespezifisches Vorwissen) das Bild auf eine Produktion, einen Film, verschieben kann - ein Film kann demnach als Pornografie einerseits oder als Avantgarde-Film andererseits verstanden werden. Dennoch ist es aber gerade für die Zwecke der Aneignung ergiebig, mit diesem Lückenfüller der Genres, dem Exploitationfilm, zu hantieren, da er eine Vielzahl an Chancen bietet.

Genrekonventionen werden durch die Erwartungshaltung und Rezeption der Zuschauer und Kritiker, durch [...] [das Umfeld der Ausstrahlung (Poster, Trailer, Marketing, etc.)] und nicht zuletzt durch jeden individuellen Genrefilm ständig modifiziert und transformiert (Oltmann 2007: 47).

Aus diesem Grund erachte ich diese deutliche Abgrenzung für Nötig, um die Positionierung von Exploitation im Sinne meines Arbeitsbegriffes zu verdeutlichen.

In Kapitel 2.3.2 erläutere ich die auffällige Nähe von Sex und Gewalt, welche für dieses Genre typisch ist. Einerseits sollen zwei der Grundformen dieses causalen Zusammentreffens dargestellt werden und andererseits, aufbauend auf dieses Wissen, Möglichkeiten herausgearbeitet werden, wie es durch das Aufdecken

2.3 Space and Opportunity: Raum zur Aneignung

dieser Muster zu einer produktiven Aneignung durch eine weibliche Zuschauerschaft kommen kann. In weiterer Folge werde ich argumentieren, dass diese Aneignung in gewisser Weise selbst keine ganz unschuldige³⁰ Methode ist – eine bewusste Umeignung der filmischen Stoffe zu eigenen Zwecken. Ein Habhaftmachen und in diesem Sinne ein Durchbrechen des männlich skopophilen Blickmusters.

³⁰ Schuldig in dem Sinne, dass Aneignung mit einer bewussten Zweckentfremdung des filmischen Material einhergeht, welches so nicht im Sinne des Urhebers war. Geht man davon aus, dass der Inhalt eines bestimmten Films sich durch seine Ignoranz gegenüber den Frauen schuldig macht, verhelfen sich Frauen durch Aneignung zu ihrem Recht. Dies tun sie allerdings, indem sie quasi vom männlich dominanten Regime „stehlen“ (vgl. Whatling 1997: 162).

2.3.1 A fine Line: Zwischen Kunst und Pornografie

Normalerweise weiß man über Exploitation- oder Trash-Filme (wie sie in Großbritannien auch genannt werden), dass sie primitiv gemacht und von Charakteren bevölkert sind, die man bestenfalls als Comicfiguren bezeichnen könnte. Dass sie voller erniedrigender Stereotypen stecken und äußerst bedeutungsvolle Titel haben, die meist besser sind als die Filme selbst (Rothman 2000: 47).

Schon Rothmans knappe Zusammenfassung über das Genre enthält zwei unterschiedliche Betitelungen für dieses Kino. Wie schwer es ist, das Genre tatsächlich unter einem einheitlichen Begriff zu vereinen, beschreibt auch Vera Mund:

Vermutlich könnte man auch Unterscheidungen wie 'Exploitation oder Remake' und 'Exploitation oder Zitat' heranziehen. Solche Unterscheidungen sind ein bisschen schwammig, rühren aber alle an das Stigma 'Schund', indem sie gleichzeitig mit ihm spielen und sich von ihm abgrenzen (Despineux/Mund 2000: 151).

Wie bei vielen der früheren Trash- oder B-Movie Produktionen brachten es auch einige der Exploitation-Produktionen Jahrzehnte nach ihrer Entstehung zu einem gewissen Ruhm. Einzelne Filme wurden im nach hinein sogar zu Kult und/oder Kunstfilm hoch stilisiert (vgl. Despineux/Mund 2000: 30f). „It's not just audience, however time also changes the context of reception“ (Whatling 1997: 79). Ein gutes Beispiel sind die Filme von Stephanie Rothman, welche vor allem unter den weiblichen Rezipientinnen eine solide Anhängerinnenschaft und späte Anerkennung gefunden haben. In gewisser Weise ist diese nostalgische Sicht auf dieses Genre für die weibliche Aneignung von Nutzen. Whatling meint, dass diese Nostalgie nachweislich die Sicht auf die Vergangenheit redigiert (vgl. Whatling 1997: 81) und „[o]nce removed from the immediacy of its terrors, its demands become strivings, its resolutions a triumph of will over ad-

2.3.1 A fine Line: Zwischen Kunst und Pornografie

versity“ (Whatling 1997: 81). Mehr zur Möglichkeit, das Genres von seiner Direktheit zum patriarchalen Terror loszulösen, werde ich in den folgenden Kapiteln erläutern³¹. An dieser Stelle weise ich lediglich darauf hin, dass eine vorschnelle Verurteilung dieser Nostalgie als rein popkulturelle Tendenz zur Beschneidung des Aneignungspotentials führen kann. Aber auch wenn die nachträgliche Anerkennung des künstlerischen Potentials dieser Filme durchaus berechtigt sein mag, lag „in der Darstellung von Low-Budget-Exploitation-Filmen als Kunstform [...]kein besonderer Anreiz – obgleich die Grenzen zwischen Exploitation- und Art-Filmen oft fließend sind“ (Despineux/Mund 2000: 26). Wie unklar die Grenzen zwischen Kunst und Trash³² bei der reinen Betrachtung des filmischen Materials sind, beschreibt Bev Zalcock am Beispiel des Regisseurs Russ Meyer.

In Russ Meyers *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (1965) erkennen wir in der Filmsequenz, die dem Vorspann vorangeht, einen bewusst experimentellen Stil. Ein fast abstraktes Bildelement, unterlegt mit dem Voice-over des Regisseurs, bildet den Ausgangspunkt für den stilisierten und melodramatischen Filmanfang. Auch in *Beyond the Valley of the Dolls* (1970) bediente sich Meyer experimenteller Ausdrucksformen, obgleich der Film für 20th Century Fox produziert wurde. Er weist eine Sequenz aus anhaltend assoziativen Bildschnitten und experimenteller Kameraarbeit auf (Zalcock 2000: 113).

Dieses Zitat und viele ähnliche Beispiele von avantgardistischer Kameraführung, assoziativer Bildregie oder schlichte Kultphänomene rund um ehemalige Exploitation-DarstellerInnen erwecken den Anschein, dass sich die Produktio-

³¹ Siehe dazu vor allem Kapitel 3.3

³² Trash wird im Duden wie folgt beschrieben: 'Schund, Ramsch, o.Ä.' (Duden 2001: 1008)
„Trash – engl. Müll, Abfall – bezeichnet als deutsches Lehnwort der Postmoderne ein kulturelles Produkt mit geringem geistigen Anspruch, an dem gerade der Aspekt der Geistlosigkeit genossen wird. Auch übt die oft unfreiwillige Komik eine große Faszination auf die Konsumenten aus.“ Zit. n. <http://de.wikipedia.org/wiki/Trash> Zugriff: 09.04.2010

2 Das Exploitationgenre

nen von Low-Budget Avantgardefilmen und Exploitationfilmen sehr ähneln oder gar übereinstimmen. Aber es gibt doch signifikante Unterschiede, welche Beachtung finden sollten.

In the past, critics and historians often lumped exploitation films with Hollywood's B movies and low-budget genre pictures made by Poverty Row outfits. Yet exploitation films were quite different [...] (Schaefer 1999: 2).

Um den Unterschied besonders deutlich zu machen, möchte ich hier Pam Cook zitieren, die in ihrem Beitrag zu *girlsgangsguns* schreibt:

Obwohl der von Roger Corman produzierte 'Love Letters' einige Elemente des Exploitation-Films enthielt – beispielsweise Sex, nackte Haut (meist bei Frauen), das Zunutzemachen eines bereits erfolgreichen Genres (Frauenfilm) und ein niedriges Budget (ca. \$1.000.000) -, ist er eher am Art-Film-Ende des Marktes zuzuordnen. Der Film behandelt sein Thema mit dem nötigen Ernst, hat eine schlüssige Story, psychologisch ausgefeilte Charaktere und bekannte Stars [...]. Zudem ist sein Low-Budget-Charakter gut versteckt (Cook 2000: 34).

Pam Cook macht die Merkmale eines Exploitation-Film also ebenfalls an der Darstellung und Ausbeutung weiblicher Nacktheit, einer sehr kostengünstigen Produktion, die thematisch „auf ein Minimum reduzierte Handlung, an Comic-Figuren erinnernde Stereotypen, 'schlechte' schauspielerische Leistungen und kurze [thematische] Filmzyklen“ (Cook 2000: 28) fest und weist auf den primären Unterschied zwischen Exploitations und möglichen Arthouse Filmen hin. Aus diesem Grund ist zur Abgrenzung des Genres nicht nur die Fokussierung auf den Film selbst ausschlaggebend, sondern auch die Beachtung der Art der Produktion und Vermarktung wichtig. Denn es war nie die Intention der ProduzentInnen, ihre Filme als Kunst oder Avantgarde zu vermarkten. Der Grund, weshalb es für die ProduzentInnen keinen drängenden Grund gab, die Qualität

2.3.1 A fine Line: Zwischen Kunst und Pornografie

zu steigern oder die Filme qualitativ hochwertiger zu verkaufen als sie es waren, ist einerseits, „dass sie die Publikumserwartungen, was die Geschichte, das Genre und das Parodieren von Mainstream – Konventionen anging, genau kannten“ (Cook 2000:27). Andererseits „exploitation films could be 'bad' because there was no compelling need for them to be 'good'“ (Schaefer 1999: 43). Die Ausrichtung war stets rein kommerziell und auf den Unterhaltungswert ausgerichtet. „[S]ie scheinen sich sogar an der eigenen 'Trashigkeit' und der ihnen eigenen Aura eines Wegwerfprodukts geradezu zu ergötzen“ (Despineux/Mund 2000: 27). Carla Despineux und Vera Mund schlagen allerdings vor, gerade in diesem Umstand ihre Stärke zu sehen.

Anstatt sie als minderwertige Produkte anzusehen, weil sie dem klassischen Ideal nicht entsprechen, kann man diese Filme auch als Alternativen zu den dominant gewordenen Darstellungssystemen betrachten, die damit die Möglichkeit eröffnen, etwas anders auszudrücken (Despineux/Mund 2000: 27).

Es ergab sich hier also die Möglichkeit, weniger populäre Themen, quasi subtil, an ein breites Publikum zu bringen. Henry Jenkins ist der Meinung, „[t]he commercial cinema could get images and messages into broad-circulation, a possibility feminists ignored at their own peril“ (Jenkins 2006: o.A.). Bedenkt man die Reichweite von als Kunst- oder Frauenfilmen ausgewiesenen Produktionen und vergleicht diese mit denen des kommerziell ausgelegten Exploitationfilms, lässt sich erahnen, welche Chancen sich hier ergaben.

Es reicht aber noch nicht, Exploitation vom Avantgardefilm abzugrenzen. All zu rasch sortiert man viele Filme dieses Genres als billige Sexfilme ein. Eine weitere Grenze muss daher auch in Richtung der Pornographie gezogen werden. Hier offenbart sich eine Ambivalenz des Genres, das man leicht sowohl in Richtung Kunst als auch in Richtung Pornographie auslegen kann. Deutlich wird das besonders, wenn man bedenkt, dass Bev Zalcock Russ Meyers *FASTER, PUSSYCAT!*

2 Das Exploitationgenre

KILL! KILL! (1965) anführte, um dessen Avantgardecharakter zu beschreiben, während B. Ruby Rich nur wenige Seiten später im selben Sammelband schreibt:

Die simple Story von *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* erinnert nicht nur zufällig an die Standardformeln des Pornofilms. Er beinhaltet zwar keinen Hardcore-Sex, ist aber gewissermaßen mit ästhetischen Stereoiden vollgepumpt (Rich 2000: 130).

Aus diesem Grund hält es auch Eric Schaefer für nötig, vorweg festzustellen „[...]what exploitation films were not: hard-core pornography³³“ (Schaefer 1999: 6).

Das Exploitationkino ist also ein Grenzgänger, das nach belieben mehr in die eine oder andere Richtung verschoben werden kann, sei es zwischen Mainstream und Pornographie, zwischen dokumentarischem (z.B. Mondofilme) und erzählerischem, zwischen künstlerischem und unanständigem oder zwischen Unterhaltung und Erziehung³⁴(vgl. Schaefer 1999: 13). Darüberhinaus waren auch die Spielorte, die Grindhouses, „located in that physical space between the commercial areas and the skid row districts of many major cities“ (Schaefer 1999: 13) und verstärken so die Position des Exploitation-Kinos als ein Kino der Zwischenräume.

³³ „I am operating from a definition of pornography as the explicit portrayal of sexual acts on film, primarily designed to arouse or satisfy sexual feelings.“ (Schaefer 1999: 329)

³⁴ Letzteres trifft vor allem auf die frühen Filme zu, wenn diese als Aufklärungsfilm über die Gefahr von Drogenkonsum (z.B. REEFER MADNESS (Louis J. Gasnier: 1936, USA)) oder Geschlechtskrankheiten getarnt waren.

2.3.2 Sex durch Gewalt vs. Gewalt durch Sex

There is, after all, a central paradox about using genres based on the exploitation of sexual differences to speak towards a politics designed to end that exploitation (Jenkins 2006: o.A.).

Was nach den vorangegangenen Versuchen der Abgrenzung und dem Festlegen von markanten Mustern schließlich wieder als gemeinsamer Nenner dieser Filme übrig bleibt, lässt sich einmal mehr unter den Merkmalen einer minimalen, episodischen Handlung und einer „beträchtlichen Dosis an Sex und Gewalt“ (Despineux/Mund 2000: 35) zusammenfassen.

Eine der verstörendsten Formen von Sex und Gewalt ist deren Kombination, wenn nämlich 'Verehrung und Vergewaltigung' miteinander einhergehen (vgl. Faulstich/Vogel 1991: 26).

Als besonders brutale Form von gewalttätiger Penetranz ist sie [die Vergewaltigung] das Dementi von Wunschträumen innerhalb sexueller Kommunikation und repräsentiert den Zwangscharakter patriarchalischer Gesellschaften (Faulstich/Vogel 1991: 25).

Um als Frau eine potente Waffe zur Wehr gegen derartige männliche Unterdrückung für sich zu erkennen, ist es nötig, zwischen zwei Arten des Zusammenhanges von Sex und Gewalt zu unterscheiden. Faulstich und Vogel beschreiben in ihrem Kolloquium zu *Sex und Gewalt im Spielfilm der 70er und 80er Jahre* (1991) die beiden „Grundformen der bloßen thematischen Verknüpfung von Sex und Gewalt: einmal die Instrumentalisierung physischer Gewalt für den sexuellen Akt, dann die Instrumentalisierung des sexuellen Akts, um zu töten“ (Faulstich/Vogel 1991: 8). Ersteres bedeutet „Sex unter Anwendung von Gewalt, also Vergewaltigung“ (Faulstich/Vogel 1991: 8). Die Instrumentalisierung des sexuellen Akts zur Ausübung von physischer Gewalt wiederum ist umlegbar auf die, schon in der Darstellung der Frauen erwähnten, hyperbolischen

2 Das Exploitationgenre

Frauenfiguren, welche Ihre Weiblichkeit nutzen, um sich gegen diese patriarchale Zwangsunterdrückung zu wehren. „'Sex und Gewalt' heißt hier: Gewalt unter Anwendung von Sex“ (Faulstich/Vogel 1991: 8). Bestes Beispiel hierfür ist Chesty Morgan in *DEADLY WEAPONS* (Doris Wishmann: 1974. USA), wenn sie ihre Widersacher unter ihren Brüsten erstickt. Faulstich und Vogel kommentieren diese Szene mit den Worten - „Tödlich aber können die Körper selbst werden“ (Faulstich/Vogel 1991: 29) – und unterstreichen dadurch Annete Webers bereits beschriebene Auffassung vom „sexualisierte[n] Körper als letztlich einziges Mittel zum Empowerment“ (Weber 2000: 80)³⁵. Gerade durch die besondere Nähe von Sex und Gewalt im Exploitation-Genre unterliegen diese Filme und jene, welche damit in Kontakt gebracht werden, häufig einem Stigma, „das beliebig angereichert werden kann. Mit S/M-Fantasien, mit einer Prise Faschismus und mit misogynen Tiraden“ (Despineux/Mund 2000: 15). Mitunter ist das sicher auch ein Grund, weshalb es für Frauen wie Stephanie Rothman so schwer war aus diesem Genre umzusteigen. Despineux und Mund halten aber auch fest, dass diese Stigmatisierungen von Exploitationfilmen auch darauf hinweisen, „dass es dabei um Frauenfiguren geht, die aus männlicher Perspektive Angst auslösen, die eine Bedrohung sind und im Zaum gehalten werden würden müssen“ (Despineux/Mund 2000: 15).

Dass dieses Kino trotz der vordergründig chauvinistischen Ausrichtung auch Chancen und Raum für weibliche Vereinnahmung lässt, haben Frauen nachträglich ab den 80er Jahren³⁶ erkannt. Bei Durchsicht der Zeitschrift *Frauen*

³⁵ Besonders plakativ sind die beiden Instrumentalisierungen bei dem Film *I SPIT ON YOUR GRAVE* (Meir Zarchi: 1978. USA) dargestellt. Im Laufe der Handlung wird eine junge Frau erst von 4 Männern vergewaltigt und rächt sich später an ihnen, indem sie diese erst verführt und dann tötet (vgl. auch Faulstich/Vogel: 1991).

³⁶ Den Zeitpunkt für den Anfang dieser Auseinandersetzung mit dem Exploitationgenre durch Feministinnen mache ich einerseits durch die Recherche anhand der Zeitschriften von *Frauen und Film* fest und andererseits durch die häufige Erwähnung der 80er und 90er Jahre als, für diese Vereinnahmung, wichtige Zeit in den Texten von u.a. Henry Jenkins, Pam Cook, Gertrude Koch und dem Sammelband von Despineux und Mund.

2.3.2 Sex durch Gewalt vs. Gewalt durch Sex

und Film von 1971 bis 2006 entdeckte ich im Heft 28 vom Juni 1981 das erste mal ein Thema in der Inhaltsangabe, welches mit meinen Forschungsfragen korreliert. Es handelt sich dabei um den Artikel *Töchter der Nacht: der lesbische Vampirfilm* von Bonnie Zimmerman. Dieser behandelt unter anderem Stephanie Rothmans Film *VELVET VAMPIRE* (USA) von 1971.

Stephanie Rothman, die bei American-International gelernt hat, behandelt lesbische Liebe nicht ohne Sympathie (*The Velvet Vampire* 1971), auch wenn sie es ihren Frauen nicht gestattet, ihre Neigungen voll auszukosten. Sie fügt sogar ein femi-nistisches Moment ein: ein Vampir unterbricht die Verfolgung eines weiblichen Opfers, um einen Vergewaltiger anzufallen (Zimmerman 1981: 8).

Zimmerman legt in ihrem Artikel auch dar, wie es Frauen möglich ist, ursprünglich männliche Vorstellungen in ihren Dienst zu stellen, wenn sie schreibt:

Diese antimännlichen Tendenz, die dem lesbischen Vampirmythos inharänt ist, kann als Rechtfertigung für die Unterdrückung der Frauen dargestellt und verstanden werden; aber sie kann ebenso von Feministinnen als gerechtfertigter Angriff gegen männliche Macht ausgelegt werden, als Rachephantasie und als Wunsch, sich von der männlichen Welt abzusondern (Zimmermann 1981: 11).

Der Teil, der die Unterdrückung der Frau rechtfertigen will, baut sich darauf auf, dass eine fordernde Frau im patriarchalen System keinen Platz hat und eine Gefährdung der natürlichen Ordnung darstellt³⁷. Gertrude Koch meint, dass „[w]as am Kinobesuch unanständig ist, das ist offenbar genau das, was die patriarchale Gesellschaft an ihm sich als unaufgedeckte, vorbewußte Perversion gestattet“ (Koch 1989: 125). Das bedeutet, dass Männer im Kino ihrer Schaulust schuldfrei frönen können. Man sollte meinen, dass selbes auch für den weibli-

³⁷ Siehe dazu auch schon Kapitel 2.2.3, Ester Carla de Miro

2 Das Exploitationgenre

chen Teil der Gesellschaft Gültigkeit haben sollte, da auch in der Sozialisation der Frauen das Element der Schaulust Teil der frühkindlichen Sexualitätsentwicklung ist (vgl. Koch 1989: 125). Allerdings gehört die Schaulust, „wie die meisten erotischen Regungen bei Frauen, die mit aggressiven Komponenten des Tastsinns verbunden waren“ (Koch 1989: 125), zum Tabu. Koch meint, dass auch auf der Kinoleinwand selbst der Vamp eines der wenigen Frauenbilder war, welches es sich erlauben konnte, als Frau „frei auf Männer blicken [zu] dürfen“ (Koch 1989: 126). Nach dem gleichen System kann auch der weibliche Vampir selbstverständlich auf die Männer blicken, da es die Rolle gestattet, sie als Beute wahrzunehmen. Die Vampirin ist in diesem Sinne der Ur-Vamp. In diesem Gedanken der 'frei auf Männer blickenden' Frau liegt einer der, meiner Meinung nach, nährstoffreichsten Böden für die Zwecke dieser Arbeit. Denn während im Kino immer mehr in Stereotype investiert wurde, welche entweder die Sexgespielin oder die nette, kumpelhafte Frau verkörperten, wurde - vielleicht auch nicht ganz unabsichtlich - ignoriert, dass dieses „diffuse Frauenbild [...] allenfalls rudimentär dem entspricht, was die Ambivalenzen und Rollen-spaltungen der Weiblichkeit ausmacht“ (Koch 1989: 136). Im Gegensatz dazu finden sich im Exploitation-Kino, neben den frei blickenden Vampirinnen, aber auch, wie schon unter 2.2.3 angeführt, viele Vamps. Gertrude Koch beschreibt den Vamp als autonome und narzistische Frau, die das voyeuristische Bedürfnis der weiblichen Rezipientinnen befriedigen kann (vgl. Koch 1989: 136). So scheint es nur logisch, dass eine neuerliche Begutachtung und Analyse dieses Genres eine Bereicherung für die weibliche Seherschaft bedeuten kann.

Auch Mulvey gibt den Frauen, wenn auch nicht so intendiert, Werkzeuge in die Hand, welche ihnen ermöglichen dieses männliche Kino für sich zu nutzen und bezieht sich dabei auf die schon beschriebene Kastrationsangst des Mannes. Ihrer Meinung nach konnten „[m]ithilfe seiner [Freuds] Theorie der Kastrationsangst [...] Feministinnen damit beginnen, die psychischen Ursprünge patriarchaler Unterdrückung und Diskriminierung von Frauen in Begriffe zu fassen. Für Feministinnen, die sich für das Kino interessierten, ließ sich die endlose

2.3.2 Sex durch Gewalt vs. Gewalt durch Sex

Zirkulation dieser Strukturen, wie unterbewusst sie auch in der individuellen Psyche sein mochten, in den Mythen und Narrationen, Bildern und Ikonographien, in den Geschichten und Re-präsentationen der Populärkultur finden“ (Mulvey 2004: 21). Auch wenn nach Mulveys Auffassung von der klassischen männlichen Skopophilie das (Hollywood-) Kino nur für die Schaulust der Männer existiert (vgl. Whatling 1997: 41), schlage ich vor, das Exploitationkino dem selben Procedere zu unterziehen. Vor allem Stephanie Rothmans Filme bieten viel Potential für eine feministische Aneignung, und zwar nicht nur in *VELVET VAMPIRE*. Henry Jenkins meint sogar, „Rothman 'exploits' the progressive potential already embedded within the exploitation genres to get her liberal feminist messages to a larger viewing public;“ (Jenkins 2006: o.A.) und fordert, die neuerliche Überprüfung des Exploitation-Kinos durch Feministinnen in den 90ern (vgl. Jenkins 2006: o.A.). Diese geforderte Überprüfung, welche teilweise bereits stattfand, findet auch Eingang in meiner Analyse, welche einerseits auf die klassischen Muster des Exploitation abzielt und andererseits auf ihre Brüche durch eine weibliche Sichtweise.

2.3.3 Appropriation: Aneignung aus Begehren

The fact that many different kinds of viewers enjoy films in which they are either not directly represented or deliberately excluded does not mean that such viewers are merely wallowing in their own oppression (Whatling 1997: 13).

Die Frage, die sich bei der Lektüre der Arbeit und ähnlicher Literatur immer wieder stellt, ist, weshalb Frauen sich diese Filme überhaupt ansehen sollten, wenn es sich augenscheinlich um reine Männerunterhaltung handelt. Diese Frage ist durchaus berechtigt und auch Gertrude Koch hat sich gefragt, „[w]arum Frauen ins Männerkino gehen“ (Koch 1989: 125) und sich in weiterer Folge mit weiblichen Aneignungsformen und ihren Voraussetzungen auseinandergesetzt (vgl. Koch 1989: 125). Bei gängigen Theorien zum weiblichen Publikum wurde die Rezeptionserfahrung an der Schaulust und der Dimension des Blicks festgemacht, so dass die „feministische Film- und Kinotheorien auf ähnliche Vorstellungen zurückgreift [wie die klassische Kinotheorie] – freilich in psychoanalytisch rekonstruierte Begriffssysteme³⁸“ (Koch 1989: 16) übertragen. Wenn ich hier von klassischer Kinotheorie spreche, ist jene gemeint, welche schon mit Mulvey in früheren Kapiteln eingeführt wurde. Es handelt sich dabei also um den Zuschauerblick als schon von vornherein durch das Kameraauge als männlich festgelegten. Das würde bedeuten, dass der/die RezipientIn stets im „männlichen Wahrnehmungsradius“ (Koch 1989:17) gefangen ist. Ich stimme hier allerdings mit Koch überein, wenn ich es als zu kurz gegriffen halte, davon auszugehen, dass die weiblichen Rezipientinnen automatisch den männlichen Blick einnehmen und sich mit diesem identifizieren.

Mir scheint es unzulänglich, darin nur eine Art Identifikation mit dem männlichen Aggressor zu sehen, durch die das Diktat des männlichen Blicks

³⁸ Mit der psychoanalytischen Rekonstruktion sind Freuds Ansätze zur Erklärung des Unterbewusstseins und der Psyche gemeint, wie sie vor allem in Mulveys Essays populär wurden.

2.3.3 Appropriation: Aneignung aus Begehren

zu einem allgemeingültigen Prinzip erhoben wird, dem sich die Frau unterwirft (Koch 1989: 126f).

Einerseits kann ich diese Verleumdung der eigenen Weiblichkeit schon aus eigener Erfahrung nicht bestätigen, andererseits bemängelt Koch: „[I]n dieser Konzeption ist keine Möglichkeit mehr, zu erklären, wie sich Identifikationen der weiblichen Zuschauer abspielen, denen der Film den männlichen Blick vorschreibt“ (Koch 1989: 19). Nicht ohne Grund, meint Koch, habe sich Mulvey in ihren Ausführungen „explizit nur auf männliche Zuschauer“ (Koch 1989: 19) bezogen. Die von Mulvey vorgeschlagene Konsequenz für die Frauen, welche dem männlichen Blickmusters im klassischen Hollywood-Kino entgehen wollen, ist die Einführung einer neuen Bildsprache. Daraus entstand vor allem eine Reihe von Produktionen von und für Frauen, die gemeinhin als experimentell zu bezeichnen sind³⁹. Dass das nicht die einzige oder gar massentauglichste Lösung sein kann, hat auch die Kino- und Filmproduktion der letzten Jahrzehnte gezeigt. Es soll nicht nur darum gehen, wie Frauen ins Männerkino gehen können – es soll darum gehen, wie Frauen ins Männerkino gehen und Spaß daran haben.

Wie schon erwähnt wurde, kam es vor allem ab den 80er Jahren zum Umdenken unter den feministischen Theorien. Im Zuge dessen wurden viele der zuvor als frauenfeindlich, rassistisch oder nur für die weißen, heterosexuellen Männer (Rezipienten) geeigneten Filme neu bewertet und von neuen Standpunkten aus betrachtet (vgl. Whatling 1997: 14). Whatling bietet für eine solche Umwidmung oder auch Neuwidmung vier Schritte an: „revised, subverted, reinterpreted and recuperated⁴⁰ to a feminist or racially invested reading“ (Whatling 1997: 14),

³⁹ Siehe dazu Mulvey 1975 oder auch Koch 1989

⁴⁰ überarbeitet/verbessert, untergraben, neu interpretiert und sich erholt/wieder hergestellt
[Anm.: übersetzt von der Autorin]

2 Das Exploitationgenre

was ich sowohl passend als auch – wenn man vor allem das Angebot der Wiederherstellung (recuperation) beachtet - als versöhnlich empfinde.

Such revisions can be characterised as a positive move away from the earlier feminist concentration upon the ubiquity of the male gaze and its framing of the figure of the woman in terms of a sadistically motivated scopophilia/voyeurism. The new appropriate criticism opens up a fantasy space between film text and interpretation, reasserting the potential for a variety of audience response, ensuring that the multiplicity and scope of women's viewing pleasures can be registered and explored (Whatling 1997: 14f).

Eine solche Neu-Deutung baut auf der Vorstellung auf, dass der Blick auf das Filmmaterial eben nicht von vornherein schon festgelegt ist und sich die „Intentionen des Films [nicht] bruchlos auf die Rezipienten übertragen“ (Koch 1989: 130) lassen. Koch erklärt das damit, dass „Bilder [...] nie die Eindeutigkeit der verbalen Sprache [habe], die auf begriffliche Metaebenen springen und von dort aus Bedeutungs-zuschreibungen festlegen kann“ (Koch 1989: 131). Sie räumt zwar ein, dass „[d]as Kino [...] durchaus Mythen, Stereotypen und Klischees erzeugen [kann], Imagines im psychoanalytischen Sinn, doch diese sind in keiner Weise vergleichbar mit begrifflichen Abstraktionen, sondern selber nur wieder Abbilder innerer Bilder, vorsprachliche Zeichen aus einer sprachlosen Welt, die erst in einem mühevollen Prozeß der Deutung und Interpretation sprachlich zugänglich werden. Die Wirkung freilich, die von diesen Bildern ausgehen kann, ist zunächst unabhängig davon, ob ich zu dieser sprachlichen Übersetzung in der Lage bin, Filme kann ich sprachlos rezipieren“ (Koch 1989: 131). Dieser Beschreibung von einem Prozess der Deutung und Interpretation legt einen Verlauf nahe, der einerseits nicht ganz unbewusst vor sich geht und andererseits auf eine Erkenntnis abzielt. Koch erklärt den Zusammenhang von

Erkenntnis und Aneignung anhand Jean-Paul Sartres Theorie zum Unterschied von Kunst und Erkenntnis.

Der Geist erschafft es [das Kunstwerk] fortwährend, und trotzdem erhält es sich allein, und zwar so, als werde es von dieser Erzeugung gar nicht betroffen (Sartre 1976: 727)⁴¹.

Sie erklärt den unterschiedlichen Bezug der Aneignung zur Kunst und zur Erkenntnis damit, dass beim Erkennen eine 'Aneignungsbewegung' besteht während sich im Gegensatz dazu das Kunstwerk der Aneignung entzieht (vgl. Koch 1989: 108f). Diese 'Aneignungsbewegung' führt zur Einverleibung des Erkenntnisgegenstandes und somit zur Assimilation (vgl. Koch 1989: 109). Während Koch diesen Aneignungsprozess zur Anwendung auf pornografische Filme vorschlägt, behaupte ich, dass er sich auch hervorragend für Exploitation-Filme eignet.

Besonders intensiv hat sich Clare Whatling mit der Art und Weise, wie Frauen sich das Geschehen auf der Leinwand aneignen können, auseinandergesetzt. Sie bedient dafür den Begriff 'appropriation'. Sie beschreibt die Aneignung als „the way in which the subject constitutes itself through and upon its cathection⁴² of another“ (Whatling 1997: 4). Aneignung ist demnach eine Eigenschaft des Diskurses, der aus dem Begehren heraus entsteht, sich selbst auf der Leinwand repräsentiert zu sehen oder zu erkennen (vgl. Whatling 1997:4). Wie Koch ist auch Whatling der Ansicht, dass es die Aufgabe des Rezipienten ist, sich den Stoff bewusst anzueignen. Für beide liegt die Deutung des Gesehenen im Begehren der ZuschauerInnen. Die Kinobesucherin sollte ihrer Macht, den vorgegebenen Filmtext nach ihren Bedürfnissen zu formen und auszulegen, erkennen (vgl. Whatling 1997: 6f und Koch 1989: 130f). Daraus lässt sich schließen, dass es ei-

⁴¹ und zit. In: Koch 1989: 108

⁴² cathection: etwas als Antwort auf ein Begehren in Anspruch nehmen [Anm.: von der Autorin frei übersetzt]

2 Das Exploitationgenre

nerseits so viele Versionen eines Films geben kann, wie Leute, die den Film gesehen haben und andererseits, dass Filme gegen die ursprünglichen Vorstellungen der Produzenten oder Regisseure rezipiert werden können. Koch beschreibt das wie eine zweite Produktion im Kopf der Zuschauer. Sie geht davon aus, dass die Rezipientin, welche die Schaulust zulässt, in der Lage ist, den filmischen Kontext für eine geschlechtsspezifische Leseweise zu öffnen (vgl. Koch 1989: 130f). Koch verwarft sich jedoch dagegen, diese Art der Rezeption als beliebig auszulegen. Vielmehr verweist sie auf eine subjektive Organisation des auf der Leinwand Wiedererkannten durch die Rezipientin⁴³. Beide, Koch und Whatling, gehen also von einem aktiven und bewussten Zutun der Rezipientin zum Zwecke der Aneignung von ursprünglich anders intentierten Filmstoffen aus. „All rely upon the input of the spectator to make the connections, forge the alliances, read appropriatively, however inappropriate the context“ (Whatling 1997: 19).

Bedenkt man, dass Whatling den Begriff 'appropriation' gewählt hat, scheint die OED⁴⁴ Definition des Begriffs mit diesem Schluss zusammenzupassen.

The OED definition, to appropriate, is to 'take possession of; to take to oneself, devote to special purposes' (Whatling 1997: 9).

'To take possession of' bezeichnet eine sehr aktive und bewusste Handlung, die sogar mit 'stehlen' gleichgesetzt werden kann. Whatling gibt selbst zu, dass Aneignungen zu einem gewissen Grade immer auch mitschuldig sind „with the dominant regimes from which they steal“ (Whatling 1997: 162). In Kapitel 2.2.3 habe ich darauf hingewiesen, dass die Frau die Gleichstellung in der Betrachtung ihrer Körperlichkeit wieder zurückerobert muss. Nun scheint mir nichts passender, als diese Gleichberechtigung im Kino durch Aneignung zu (zurück

⁴³ Dieser Gedanke von Aneignung durch bewusstes Erkennen führt wieder zur oben bereits erwähnten Theorie nach Sartre und der Überlegung zum Zusammenhang von Erkenntnis und Aneignung.

⁴⁴ OED: Oxford English Dictionary

2.3.3 Appropriation: Aneignung aus Begehren

zu) 'stehlen'. Unter Aneignung lässt sich im allgemeinen das Lesen von (Film-)Texten gegen deren gängige Auslegung bezeichnen (vgl. auch Whatling 1997: 14). Diese Art des 'gegen den Strich' oder 'zwischen den Zeilen' Lesens ist bereits im 'Queer Reading'⁴⁵ etabliert und kann in ähnlicher Art und Weise auch für die Zwecke meiner Arbeit genutzt werden. Es liegt an der Rezipientin, sich das anzueignen, was der (Film-) Text anbietet und willentlich jenes (mit-) hinzulesen, was nicht offensichtlich ist (vgl. Whatling 1997: 5). Whatling stellt fest, dass „such readings demonstrate a wilful blindness, refusing to accept, even actively disavowing, the heterotextual resolution of the classic Hollywood or independent narrative“ (Whatling 1997: 19).

Es scheint mir ausgesprochen wichtig, mit der Strategie des 'anders Lesens' sehr bewusst umzugehen, um nicht in eine Beliebigkeit abzutreffen, welche nicht als Reaktion und Aufstand gegen die patriarchale Vorherrschaft der Kinoleinwand verstanden, sondern lediglich als ein 'drum herum lesen' oder 'das Beste daraus machen' gewertet werden kann. Ein solches resignieren würde nämlich weder einer Aneignung noch dem eingeforderten Spaß am Männerkino entsprechen. Auch Whatling sieht neben dem Zugewinn durch Aneignung als gültige Strategie eines „mis-reading“ auch eine Gefahr und stellt fest, „there is a danger that appropriative reading merely sustains, as it were by default, the reproduction of the status quo“(Whatling 1997: 22). Dennoch schlage ich vor, dieses Risiko einzugehen und als selbstbewusste Rezipientin das Recht einzufordern und auszuüben, ins Männerkino zu gehen und Spaß zu haben, auch wenn das bedeutet, immer wieder bewusst wegzusehen oder 'gegen den Strich' zu lesen und nicht jede chauvinistisch erscheinenden Szene als sexistischen Angriff zu werten.

Perhaps, as bell hooks⁴⁶ (sic!) insists, appropriative viewing is marked by a cinema of blind spots, a wilful looking away from the racist or heterosexist

⁴⁵ Siehe dazu sehr ausführlich z.B. Alexander Doty (2000). *Flaming Classics: Queering the Film Canon*. New York: Routledge.

2 Das Exploitationgenre

or classist implications of the narrative, and thus is, in a sense, intrinsically solipsistic (Whatling 1997: 22).

Den Schluß, den Whatling hier zieht, verstehe ich als eine Art Absolution für die Aneignung im Angesicht der Gegenanzeigen. Durch das bewusste Wegsehen und die Erklärung dieses bewussten Wegsehens als solipsistischen Akt setzt sie die RezipientInnen über den begründeten Zweifel hinweg. Es zählt nur das eigene Ich, also das 'Ich' der Rezipientin und ihre Macht, das Gesehene nach ihrem Begehren zu lesen. Daher behaupte ich wie auch Whatling, dass es für die bewusste und engagierte Rezipientin möglich ist, Teile dieser anrühigen Filme zu isolieren und anzueignen um daran Vergnügen zu finden (vgl. Whatling 1997: 80).

⁴⁶ Whatling bezieht sich hier auf: bell hooks (1993). The oppositional gaze In: (Hrsg. M. Diawara). Black American Cinema. New York: Routledge.(288 - 302)

3 Das filmische Material

3.1 Analyse und Filmkorpus

Die Bedeutung der Strukturelemente der Film- und Fernsichtexte wird nur für die Wissenschaftler sichtbar, für die sie auch mit Bedeutung besetzt sind (Mikos 2003: 91).

Die qualitative – hermeneutische - Analyse konzentriert sich auf die die Darstellung der Frauenfigur – insbesondere auf die Momente in der Darstellung, welche Raum für eine weibliche Aneignung zulassen oder sogar dazu einladen. Im Zentrum des Erkenntnisinteresses steht also die Repräsentation der Frauenfigur und ihre mögliche Aneignung durch eine feministische Sichtweise, wie sie in den vorhergegangenen Kapiteln vorgeschlagen wurde. Die relevanten Aspekte für meine Analyse habe ich in drei Themenkomplexe unterteilt, welche meiner Meinung nach dazu geeignet sind, die Möglichkeiten der Aneignung in einem breiten Spektrum zu verdeutlichen:

- sexuell selbstbewusste Frauenfiguren
- Frauen die Rache üben (reaktiv)
- Gewalttätige Frauenfiguren (aktiv)

Da es für meine Arbeit ökonomisch unmöglich und auch dem Ziel der Arbeit nicht dienlich wäre, eine Vielzahl von Filmen in voller Länge in Form von Sequenz- oder Szenenprotokolle aufzuschlüsseln, beschränke ich mich darauf, Szenen exemplarisch und auf das Erkenntnisinteresse ausgerichtet zu analysieren (vgl. Mikos 2003: 89f). Ich verfolge in der Lektüre also exemplarisch jeweils spezielle Fragestellungen. Relevant sind für mich die Arbeitsschritte der Beschreibung, der Analyse und der Interpretation (vgl. Mikos 2003: 70). Ich beschreibe also zuerst die relevante Szene in ihrem Kontext, hebe daraufhin die

3 Das filmische Material

wichtigen Merkmale hervor und beschreibe anhand derer die, in den vorangegangenen Kapiteln vorgestellten, Überlegungen in ihrer möglichen Anwendung. Anhand der gesammelten Informationen interpretiere ich exemplarische Szenen im Hinblick auf die Literatur, theoretische Hintergründe und den historischen Kontext. Letzteres trifft vor allem auf den Vergleich der Zitate (PLANET TERROR und DEATH PROOF) mit ihren historischen Vorbildern zu.

Der qualitativen Analyse geht die Sichtung einer Vielzahl von Filmen voraus, welche sowohl im allgemeinen Konsens in das 'Exploitationgenre' eingeordnet werden, als auch dem eingangs beschriebenen Arbeitsbegriff 'Exploitation' Rechnung tragen. Die Filme wurden einerseits nach dem Produktionsjahr und den behandelten Themen, andererseits nach der Verfügbarkeit und Beschaffungsmöglichkeit ausgesucht. Dabei spielt die Veröffentlichung auf DVD oder Video eine wesentliche Rolle. Begünstigender Faktor ist auch die Verfügbarkeit innerhalb der EU, da Importe aus den USA zeit- und kostenintensiv und daher im Rahmen dieser Arbeit nur in Ausnahmefällen möglich waren.⁴⁷

Um die 'Sprache' des Exploitationgenres zu 'erlernen' wurden alle verfügbaren Filme mit großer Aufmerksamkeit mehrfach gesichtet. Die Auswahl der Filme ist von allergrößter Bedeutung innerhalb des Forschungsprozesses. An sich gibt es in der qualitativen Forschung für die Auswahl keine formalen Regeln. In diesem Fall sind Filme geeignet, die:

- dem Exploitationgenre zugeschrieben werden und zwischen 1930 und 1980 erschienen sind
- auf DVD oder Video verfügbar sind
- für meine Arbeit relevante Themen behandeln, also Frauenfiguren in tragenden Rollen zeigen, und

⁴⁷ Hier treffe ich als Studentin auf die Diskrepanz zwischen umfassender Wissenschaftlichkeit und ökonomischen Mitteln. Letzteren muss im Rahmen dieser Arbeit ab einem gewissen Punkt Vorzug gegeben werden.

- im Idealfall durch Informationen aus der Literatur unterstützt werden.

Das Ziel ist es auch immer, Erkenntnisse zu gewinnen, die über den individuellen Fall hinausgehen und somit möglichst auf das gesamte Genre anwendbar sind. Dies erreicht man durch die geschickte Auswahl der Filme, der Stichprobe.

In der Analyse sollen Möglichkeiten der Aneignung und vor allem Szenen, welche eine Aneignung anbieten, aufgezeigt werden. Um für diese Aufgabe eine möglichst optimale Stichprobe zu bestimmen, empfiehlt sich, wie schon die Gliederung der Themenkomplexe nahelegt, die Auswahl von Extremfällen. Die Idee dabei ist, dass Extremfälle die untersuchten Punkte besonders deutlich machen und somit leichter zu untersuchen sind. Dies bedeutet nicht zwangsläufig, dass eine Variable besonders ausgeprägt sein muss, sondern kann sich auch auf das Vorhandensein einer besonders interessanten Eigenschaft beziehen (vgl. Gläser & Laudel 2009: 96). Im Kontext dieser Arbeit wurden somit jeweils zwei Filme pro Themenkomplex ausgesucht, um ein möglichst breites Spektrum zu präsentieren.

Über alle von mir gesichteten Filme habe ich ein Datenblatt angelegt. Diese enthalten wichtige Produktionsdaten, eine knappe Zusammenfassung des Inhalts und eine kurze Information zur Darstellung und Handlungsweise der Frauenfiguren⁴⁸. Das Hauptaugenmerk liegt hierbei auf der Inszenierung der Frauenfigur. Von Interesse sind hier beispielsweise die Auslöser aktiver Reaktionen, deren Gründe, die Wahl der Waffen oder der Grad der Autonomie der Frauenfigur. Die Datenblätter ergeben in gesammelter Form eine Art Handbuch zur Häufigkeit und Art des Vorkommens der festgelegten Merkmale in den gesich-

⁴⁸ Ein Beispiel des Datenblattes und eine Erklärung aller darin enthaltenen Punkte finden sich im Anhang

3 Das filmische Material

teten Filmen und dient einerseits als Erinnerungshilfe und andererseits als Werkzeug zur Auswahl der geeignetsten Filme für die qualitative Analyse.⁴⁹

Die Problematik der Filmanalyse, das sei hier kurz erwähnt, liegt darin, dass Film nur als Ganzes und daher im Ansehen selbst erfasst werden kann. Methodische Werkzeuge, wie eben in diesem Fall das Datenblatt oder Protokolle, können nicht als Erklärung dienen, sie dienen vielmehr als Gedächtnisstütze und Erklärungshilfe für die darauf folgende Interpretation (vgl. Becker/Schöll 1982: 28).

Die Auswertung erfolgt theoriegeleitet und am Erkenntnisinteresse orientiert. Dadurch wird auch ein Kontext der Auswertung generiert (Mikos 2003: 91).

Wo es für die Verständlichkeit der Analysepunkte nützlich ist, werden Auszüge der Einzelbilder als Standbilder beigefügt.

Bei der Prüfung der generellen Merkmale des Exploitationgenres und deren Vorhandensein bei den Filmen *PLANET TERROR* und *DEATH PROOF*, beschränke ich mich auf einen allgemeinen Vergleich der Produktions- und Vermarktungsbedingungen, sowie der allgemeinen Darstellung mit den im Theorieteil der Arbeit beschriebenen Mustern und untermauere meine Ausführungen mit anschaulichen Beispielen. Vor allem Produktion und Vermarktung sollen nur knapp erwähnt sein, da sie für das Ziel der Arbeit nicht relevant sind und nur der Vollständigkeit halber angeführt werden.

⁴⁹ Es soll an dieser Stelle darauf aufmerksam gemacht werden, dass die Datenblätter im Rahmen der fertiggestellten Arbeit keinen besonderen Stellenwert einnehmen, da sie vorrangig dem Prozess der Analyse dienen und nicht für sich allein stehen können. Daher habe ich mich schließlich aus umfangstechnischen, ökologischen und ökonomischen Gründen entschlossen, nur jene, die in der Arbeit zur Analyse kommen, beispielhaft anzuhängen.

3.2 Aneignung des filmischen Materials

Im Kapitel zur Darstellung der Frau habe ich erläutert, dass ihr Erscheinen auf der Leinwand häufig – wenn nicht sogar fast immer – als Spektakel zu werten ist. Im Laufe meiner Filmsichtungen ist mir aufgefallen, dass ich dialoglastige Filme als zur Aneignung einladender empfand, als ihre wortkargen Mitbewerber. Auch schien mir das Potential zur Aneignung häufig in den Dialogen auffindbar zu sein und ich habe mich gefragt, woran das liegen mag. Der Aufsatz von Henry Jenkins (2006) *Exploiting Feminism in Stephanie Rothman's Terminal Island (1973)* half mir, die beiden losen Überlegungen von Spektakel im Bild und Aneignungspotential im Dialog zusammenzubringen. Jenkins behauptet, dass die Darstellungen von Gewalt und (sexueller-) Unterdrückung von Frauen als Elemente, welche als reines Spektakel für sich funktionieren, auch vom erzählerischen Kontext getrennt werden können (vgl. Jenkins 2006: o.A.). Als solche sind sie für die Rezipientinnen oft nicht besonders begehrten Filmlektüren. Allerdings bedienen diese Spektakel das erwünschte Zielpublikum: den Mann. In unzähligen Theorien wird der Mann als das visuelle, auf primäre Reize ausgerichtete Geschlecht präsentiert, für welches in diesem Fall die Dialoge nachrangig zu sein scheinen. Diese Hypothese wird auch durch den großen Erfolg vieler Exploitationfilme bestätigt, welche kaum eine stringente Handlung oder nennenswerte Dialoge aufweisen. Für das vorrangige Zielpublikum des Exploitation-Genres muss also das Auge bedient werden. Jenkins gibt weiter zu bedenken, dass „people don't typically go to the drive-ins to watch a story. They go to see moments of spectacle, particularly erotic and violent spectacle, which are the chief elements marked through newspaper ads, trailers, movie posters, and video boxes for those titles“ (Jenkins 2006: o.A.). Wenn es also möglich ist, den männlichen Blick auf weite Strecken mit dem Spektakel auf der Leinwand zu beschäftigen, bietet der Dialog Raum für die Aneignung durch die weibliche Zuseherschaft. Hier fällt auf, dass es zwar häufig im visuellen Bereich

3 Das filmische Material

zu gewaltsamer Unterwerfung der Frauen kommt, sie aber in manchen Filmen die Chance bekommen, sich durch schlagfertige Kommentare oder stolze Haltung etwas Raum zurückzuerobern. Jenkins ist der Meinung, dass das Spektakel, wenn man es im Kontext liest, zu einer „melodramatic identification with the suffering women and their hunger for freedom and self-respect“ (Jenkins 2006: o.A.) einlädt. In weiterer Folge kann die Heldin, wenn sie ihre Rache ausübt oder sich aus ihrer Unterdrückung befreit, den Frauen als aneignungswürdige Repräsentantin dienen.

Durch die eingeforderten Bildelemente des Exploitation-Genres auf der einen, und die Zwischenräume in der Darstellung der Frau und der Dialoge auf der anderen Seite entsteht häufig eine Ambivalenz, welche möglicherweise nicht alle Filme für eine Aneignung in der selben Art als geeignet erscheinen lässt, noch die für meine Beispiele gewählten Filme durchgängig als geeignet auszeichnet. Dennoch sollten wir versuchen, von Filmen, welche „do provide images of resistance to patriarchal authority, be it in the form of women taking up guns [...] or simply turning aside sexist comments with a quick wit“ (Jenkins 2006: o.A.) zu profitieren.

In diesem Sinne möchte ich in den folgenden Kapiteln Einblicke schaffen und mir die eine oder andere Szene anschaulich aneignen. Ich habe mich dazu entschieden, statt ausführlicher Analysen zu einem Film für die drei Themenkomplexe (sexuell selbstbewusste Frauen, Frauen die Rache üben und gewalttätige Frauen) jeweils exemplarisch mehrere Szenen aus je zwei Filmen zu beschreiben und anzueignen, um ein möglichst breites Spektrum abzudecken und einen möglichen Anstoß für eine tiefergehende Analyse einzelner Materialien zu geben. Auch soll es zeigen, dass sich die Möglichkeit zur Aneignung nicht auf wenige einzelne Filme beschränkt. Zu beachten ist auch, dass, wie auch von Clare Whatling festgestellt, diese Aneignung einen sehr subjektiven Charakter besitzt, sowohl in dem was ich erkenne, als auch wie ich es aneigne. Ich versuche daher die gewählten Szenen möglichst klar zu erläutern und nachvollziehbar zu gestalten.

3.2 Aneignung des filmischen Materials

ten. Dank einer interessanten Lehrveranstaltung während meines ersten Abschnitts an der Universität bei Mag. Dr. Fuxjäger, bei der der Video-Beamer streikte, habe ich gelernt, dass Film auch nur mit Worten beschreibbar ist. Dennoch möchte ich hier dem Sprichwort - 'Ein Bild sagt mehr als tausend Worte' - folgen und nach Möglichkeit meine Beispiele an Standbildern festmachen. Vor allem unter dem Gesichtspunkt, dass ich in meiner Arbeit bereits mehrfach darauf hingewiesen habe, dass das Genre des Exploitationfilms eines ist, dass Visualität ad hoc (vgl. Schmitt 2007: 255) verlangt.

3.2.1 Sexuelles Selbstbewusstsein

Wenn ich hier von sexuellem Selbstbewusstsein schreibe, so soll dies nicht beschränkt auf den rein sexuellen Akt und das möglicherweise aktive Einfordern des selben von weiblicher Seite aus verstanden werden. Viel mehr geht es mir darum, dass sich Frauen ihres Geschlechts und ihrer Sexualität bewusst sind und sich dafür keineswegs schämen, verstecken oder kommentarlos unterwerfen lassen. Hier richte ich mein Augenmerk auf Frauenfiguren, welche nicht versuchen, sich durch möglichst männliches Verhalten zu emanzipieren, sondern dies als Frauen tun. Figuren, die sich ihres Frau-seins bewusst sind und es einzusetzen wissen - und zwar nicht nur als hilflose Kindfrauen, oder duldende Versorgerin.

Ich habe mich einerseits für die - im Exploitationgenre eher untypisch – selbstständig im Berufsleben stehenden *THE WORKING GIRLS* (Rothman: 1974, USA) und die, zumindest in ihren beschränkten Möglichkeiten, emanzipierte *VIXEN!* (Meyer: 1968, USA) entschieden.

Letztere ist die Frau von Tom Palmer, einem verständnisvollen aber etwas naiven Piloten. Die beiden leben im kanadischen Hinterland und für Vixen ist das bisschen Haushalt nicht als auslastend zu bezeichnen, also macht sie sich in der Abwesenheit ihres Gatten über jede/n her, der oder die ihr gefällt. In der Grundstruktur handelt es sich hier um eine sehr klassische Rollenaufteilung und lässt Vixen in ihrer Rolle als zu Hause ausharrende Hausfrau nicht gerade sehr aneignungswürdig erscheinen. Allerdings hat Vixen in dieser Beziehung klar die Hosen an und das wird im Laufe des Films auch immer deutlicher. Wo sie anfangs „nur“ ihre Geliebten in die Schranken weist, ist am Ende des Films sie es, die politische Diskussionen anstachelt, während ihr Mann stumm daneben sitzt und das Flugzeug lenkt. Sie hat also nicht nur sexuell, sondern auch intellektuell die Führung. Vixen ist offenkundig rassistisch und hat auch eine eigene Meinung zum Kommunismus und der Armeeflucht von Amerika nach Kana-

da, um dem Vietnamkrieg zu entgehen (Es ist 1968!): Vixen zu Niles: „...*how you got so black at the outside, when you are so yellow at the inside.*“ Dies soll aber, auch wenn die Versuchung groß ist, nicht Teil der Analyse sein.

„Don´t grap my arm like that!“

Vixen ist eine sehr sinnliche und verführerische Frau. Sie weiß ihre Reize einzusetzen, doch spielt sie auch gerne die gute Hausfrau. Sie setzt aber auch klare Grenzen und gibt noch deutlichere Anweisungen. Als sie mit einem Liebhaber zugange ist, gibt sie das sexhungrige Luder, das sich nichts sehnlicher wünscht, als in den Armen ihres Liebhabers ihr Glück zu finden. „*Come on, come on – you are taking too damn long!*“ ruft sie, sich unter ihm räkelnd, und reißt sich den BH vom Leib. Doch schon kurz nach dem Liebesspiel verweist sie den Mann wieder an seinen Platz zurück:

Vixen: „*I have to go.*“

Lover: „*So Soon?*“



Abbildung 5: VIXEN! 5'35"

Dabei greift er nach ihrem Arm, um sie zurückzuhalten. Vixen übernimmt die Macht und wechselt von lieblichen säuseln zu scharfen Befehlston: „*Don´t grap my arm like that!*“ Vixen stellt klar, wo seine Position ist: „*So we had our fun. Playtime is over and now it is business as usual.*“ Der gekränkte Liebhaber reagiert erwartet patriarchal darauf und versucht die Oberhand wiederzugewinnen: „*So this is just fun and game to you? You bitch.*“

3 Das filmische Material



Abbildung 6: VIXEN! 06'06"

„Du Schlampe“ - verärgert über die Abweisung durch eine Frau geht er über zu degradierender Beschimpfung und versucht, durch die Darstellung körperlicher Überlegenheit das Gleichgewicht von starker Männlichkeit und schwacher Weiblichkeit wieder herzustellen. Jedoch schlagen der demonstrativ aufgerichtete muskulöse Körper, der Blick von oben herab und der Versuch, Vixen als Schlampe zu deskreditieren, fehl. Vixen blickt ihn selbstbewusst an und kommentiert sein Verhalten lediglich mit einem süffisanten Lächeln, mit dem sie klare Überlegenheit symbolisiert. Vixen reagiert hier mit so selbstverständlichem Selbstbewusstsein und lässt sich auch von maskulinen Kraftdarstellungen nicht einschüchtern. Sie weiß genau was sie will – und was sie nicht will. Und sie macht keinen Kompromiss. Sie stellt den Mann als hilflosen Muskelprotz bloß und kann für uns als Identifikationsfigur dienen.

„It’s not often we have such an attractive couple – shall we go inside.“

Wenig später wird ihr Status als Vamp, die sich ihrer Reize bewusst ist, noch verstärkt. Gertrude Koch hat schon dafür plädiert, dass der Vamp die Art von Frau ist, die es sich uneingeschränkt herausnimmt, frei auf die Männer zu blicken (vgl. Koch 1989). Als ein junges, attraktives Touristenehepaar in Vixens Lodge ankommt, ist Vixens Jagdinstinkt geweckt. Beim Abendessen tanzt sie lasziv vor den Augen der Gäste und ihres Mannes. Tom scheint dem keine weitere Beachtung zu schenken. Die Touristenehefrau, Janet, beäugt das Spektakel eifersüchtig und mit Unmut, während ihr Mann, Dave, die Rolle des Zuschauers

3.2.1 Sexuelles Selbstbewusstsein

einnimmt – auch im Bild ist Vixen über seine Schulter zu sehen – der Zuschauerblick trifft sich hier also mit Daves männlichen Blick. Die Tanzszene dient im Film als Spektakel – eine Art Teaser für die folgenden Sexszenen.



Abbildung 8: VIXEN! 13'56"



Abbildung 7: VIXEN! 15'03"



Abbildung 10: VIXEN! 15'09"



Abbildung 9: VIXEN! 15'12"

In der fast 2 minütigen Tanzszene (Auswahl an Standbildern aus 13:50 – 15:17) wird einerseits die Verführung platziert, dem Mann schon vorsorglich die Unschuld geraubt und Vixen in ihrer Ambivalenz zwischen Sexobjekt und Machthaberin situiert. In Abb. 8 wird Vixen wie Eva, die Adam zum verbotenen Apfel verführt hat, dargestellt. Diese Darstellung stellt Vixen in eine überhöhte – schon fast fetischistische Position. Der Mann verliert Schuld und Unschuld zugleich. Einerseits hält er den Apfel schon in der Hand – wird die verbotene Frucht (den Ehebruch) also annehmen, andererseits ist Vixen/Eva so verführerisch, dass den Mann unmöglich eine Schuld trifft – die tugendlose Frau ist die schuldige. In weiterer Folge tanzt Vixen mit einem rohen Fisch zwischen ihren Händen und liebkost diesen sanft und eindringlich, bis hin zum simulierten

3 Das filmische Material

Oralverkehr. Dabei blickt sie stets Dave (stellvertretend für die Männer im Publikum) in die Augen, als wäre es sein Penis, den sie hier anstelle des toten Fisches liebkost. All das ist also im Sinne des Spektakels, wie es Jenkins für den Mann als unbedingt Notwendig erachtet hat, zu werten. Gleichzeitig arbeitet diese Szene aber auch für die Frauen und kann zur Aneignung dienen. Durch die Froschperspektive der Kamera wirkt Vixen stets groß und steht über ihren Beobachtern. Ihr Blick ist nicht schüchtern – im Gegenteil – sie hat das Objekt der Begierde fest im Blick. Spätestens in Minute 15:03 ist für die aufmerksame Zuseherin klar, wer hier, trotz kurzem Kleidchen und lasziver Pose, die Hosen an hat. Vixen hält sich den toten Fisch wie einen erigierten Penis vor den Körper, um ihn dann zum simulierten Oralverkehr an ihre Lippen zu führen. Dabei wird klar, dass es ihr nur um ihre eigene Befriedigung geht. Unterstützt durch die Kameraperspektive wirkt sie sehr dominant und kein bisschen wie das Opfer männlicher Lust. Vixen weiß, was sie will und zeigt, dass sie es sich auch nimmt.

„Well, this is the place – now it’s your move.“

Bei der tatsächlichen Verführung ist Vixen ebenso dominant. Auf der Suche nach einem besseren Fischplatz trennen sich Vixen und Dave von Tom und Janet. Weiter Stromaufwärts in sicherer Distanz verlautbart Vixen mit „errigierter“ Angel: *„Well, this is the place – now it’s your move.“*



Abbildung 11: VIXEN! 23'00"

Auch Dave fällt Vixens zielstrebige Art auf. Während das männliche Publikum im Folgenden von den Bildern, welche Vixen beim Bluse aufknöpfen und Daves

Hände in ihrer Hose zeigen, abgelenkt ist, bestätigt der Dialog einmal mehr Vixens Führung in jeder Situation.

Vixen fordert: „*How do I look?*“

Dave erwidert schon recht abgelenkt: „*Sensational!*“

Vixen, die möchte, dass Dave schneller zur Sache kommt: „*Now it's your turn.*“

Dave: „*You take care of everything, don't you.*“

Einmal mehr lässt Vixen die Erkenntnisse der Männer unkommentiert wirken.

„I know it's strange, but your body really turns me on!“

Russ Meyer gehört ohne Fragen zu einem der Wegbereiter für die massentaugliche Pornografie und ist einer ihrer Vorreiter. So ist auch in vielen seiner Filme eine 'woman on woman' Szene zur Freude des männlichen Publikums Pflicht⁵⁰. Auch in *Vixen!* gibt es eine solche Szene zwischen Vixen und Janet, und auch wenn Vixen hier ebenfalls Initiative und Kontrolle behält, wirkt sie doch wesentlich weicher und verletzlicher als mit ihren männlichen Bettgefährten. Meiner Meinung nach ist die Erweiterung Vixens um diese etwas einfühlsamere Facette der Aneignung dienlich, da die all zu toughe und dominante Vixen möglicherweise auch abschreckend wirken kann und außerdem ein facettenreicherer Charakter eher dem Wesen einer Frau entspricht, in der sich die Rezipientin wiedererkennen möchte (vgl. dazu z.B. Koch 1989: 136).

⁵⁰ Hier die Problematik von lesbischen Sexszenen (oder Sexszenen zweier eigentlich heterosexueller Frauen) für heterosexuelle Männer und ihre mögliche Aneignbarkeit durch lesbische Rezipientinnen zu erörtern würde jeglichen Rahmen sprengen und muss daher hintenangelassen werden.

3 Das filmische Material



Abbilduna 12: VIXEN! 29'40"



Abbilduna 13: VIXEN! 29'48"



Abbilduna 14: Vixen! 30'00"



Abbilduna 15: VIXEN! 30'06"



Abbilduna 16: VIXEN! 30'10"



Abbilduna 17: VIXEN! 30'11"



Abbilduna 18: VIXEN! 30'16"



Abbilduna 19: VIXEN! 30'18"



Abbildung 21: VIXEN! 30'35"



Abbildung 20: VIXEN! 34'14"

(Auswahl von Standbildern aus 29:40 – 36:20)

Vixen besucht Janet in ihrem Zimmer, um ihr Gesellschaft zu leisten und sie wieder aufzurichten. Es entwickelt sich eine freundschaftlich, intime Szene zwischen den beiden Frauen. Als bald befinden sie sich in einem Rollenspiel.

Janet: „*Take my cloths of Senor.*“

Vixen: „*Senor? Ok, I pretend I am a big man and just can't wait to get your clothes off.*“

Diese Unterhaltung der beiden Frauen, während sie sich gegenseitig entkleiden, kann als Plan zum heterosexuellen Rollenspiel verstanden werden: „Ok, I pretend I am a big man and just can't wait to get your clothes off.“. Aber es lässt sich auch ein Unterton ausmachen, der die Qualität hat, leicht als Witz verstanden zu werden. erinnert man sich an die 'starken' Männer, die Vixen im Film bisher zu kleinen Jungs schrumpfen hat lassen, erhält „I pretend I am a big man“ gleich eine ganz andere Konnotation und auch der zweite Teil des Satzes lässt das männliche Geschlecht doch recht eindimensional wirken. Vixen macht sich hier also auch sehr subtil über ihre männlichen Liebhaber lustig.

Auch durch die Art und Weise, wie sich der Sex zwischen den beiden Frauen anbahnt, ist von mehr Sinnlichkeit und Begehren geprägt als das etwas mechanische übereinander Herfallen und Vixens ständiges „come on, come on“, um die Männer zum schnelleren Entkleiden zu bewegen.

Janet: „*I feel funny – it is touching your skin that makes me feel funny.*“

Vixen: „*I know it's strange, but your body really turns me on!*“

3 Das filmische Material

Diese verwunderte Feststellung über die eigenen Gefühle kann einerseits als männliche Beruhigung über die naiven Frauen ausgelegt werden, oder aber als ehrliches Reflektieren der beiden Frauen über ihr Handeln und ihre Gefühle dabei.

The End?

Nachdem der kommunistische Flüchtling O`Bannion in Begleitung von Niles das Flugzeug zu kapern versucht, um Tom dazu zu zwingen, sie nach Kuba zu fliegen, stachelt Vixen eine politische Diskussion an. Der etwas überrumpelte Tom sitzt nur stillschweigend daneben. Vixen übernimmt hier klar das Ruder und lässt alle drei Männer im Flugzeug an Redegewandtheit und Mut weit hinter sich. Schlussendlich schafft Vixen es, Niles davon zu überzeugen, dass auch in Kuba nicht das perfekte Leben auf ihn wartet und Mister O`Bannion ihn noch schlimmer benutzt, als er es den Kanadiern vorwirft. Mr. O`Bannion wird mit einem Schraubenschlüssel K.O. geschlagen und Vixen und Tom lassen Niles an der Grenze flüchten, bevor sie das nächste attraktive Touristenpärchen aufnehmen.



Abbildung 22: VIXEN! 70'35"

„The Working Girls“

Geradezu ein Schlaraffenland für die weibliche Aneignung innerhalb des Exploitation-Genres ist Stephanie Rothmans Film THE WORKING GIRLS (1973). Fast

könnte man meinen, der Film, der ihren Abschied aus dem Exploitationgenre markiert, sei als Geschenk für die Frauen gedacht.

Rothman does question many of the double-standards which ascribe fixed social roles to men and women on the basis of their gender. Women are allowed more active roles in the struggles for social transformation; images of professional or professionally-trained women abound in her comedies, where almost every woman seems to be a lawyer or an artist or training to become one (Jenkins 2006: o.A.).

Bei der ersten Sichtung ist mir aufgefallen, wie ungewohnt textlastig der Film ist und hat so die anfangs beschriebenen Überlegungen angestoßen. Für das männliche Publikum, welches, exploitationerprobt, mehr Sex und Nacktheit erwartete, muss der Film mitunter eine herbe Enttäuschung gewesen sein. Mit diesem Film dreht Rothman den Spieß um und beutet – wenn auch nur ein ganz klein wenig – zur Abwechslung mal die Männer (das männliche Publikum mit seinen falschen und daher enttäuschten Erwartungen) aus. Selbstverständlich werden auch in diesem Film nackte Frauen gezeigt und lange Stripszenen zum Spektakel, allerdings ist der erste nackte Körper auf der Leinwand der eines Mannes.

„Haven´t you never seen a banana before?“

Als Honey auf Denise trifft, erklärt diese ihr die Mietordnung. Neben leisem Musikhören und den üblichen Freiheitsbeschneidungen ist auch das Mitbringen von wechselnden Sexualpartnern nicht erwünscht. Darauf erwidert Honey: „... *my sexlife is my business!*“ und ist bereit, das Schlafen am Strand dem streng reglementierten Leben im Apartmenthaus vorzuziehen. Diese Unterhaltung setzt den Grundton des Film. Die „Working Girls“ wissen um die gesellschaftlichen Regeln, aber sie lassen sich nicht in ihren Freiheiten einengen und bestehen auf ihr Recht. Denise gibt Honey recht und lädt sie ein, eine Zeit lang bei ihr zu wohnen bis sie genug Geld für die Miete zusammen hat. In der Wohnung stellt sie Honey ihrem Nacktmodel – dem scheuen Roger – vor. Als dieser sich

3 Das filmische Material

nackt Banane essend vor sie stellt um sie zu begrüßen, ist Honey erst einmal erstaunt. Rothman gibt dem ersten Auftritt eines nackten Mannes gegenüber den angezogenen Frauen (wie auch in den folgenden Szenen dieser Art) eine humoristische Note, wenn Roger auf Honeys erstaunten Gesichtsausdruck mit den Worten: „*What 's the matter - haven 't you never seen a banana before?*“ kommentiert.



Abbildung 23: THE WORKING GIRLS 7'34"

Rothman trägt der Schaulust der Frauen (vgl. z.B. Koch 1989: 136 oder Jenkins 2006: o.A.) Rechnung. So wird der nackte Mann zum Spektakel für das Auge der Frauen und im Film auch als solches dargestellt.



Abbildung 25: THE WORKING GIRLS 16'54"



Abbildung 24: THE WORKING GIRLS 75'58"

Als Denise Mike das erste Mal trifft, „findet“ sie diesen nackt in ihrem Bett.

Denise: „*Hey! You are not wearing any clothes, are you?*“

Mike: „*No.*“

Denise: „*You are naked.*“

Mike: „*Yeah*“

Denise: „*You know, you have a nice body.*“

Mike: „ *I am glad you enjoy it. Now why don't you take off your clothes and let me look at your body.*“

Denise: „ *You know, I want to paint you. Just like this.*“

Mike: „*Now?*“

Denise: „*No, no, not now. I am too tired.*“

Durch die Unterhaltung wird der Fokus voll und ganz auf den nackten männlichen Körper und seine Bewertung gerichtet. Es ist hier die Frau, die den männlichen Körper begutachtet und als gut befindet. Mikes kurzer Versuch, das patriarchale Gleichgewicht durch Entkleiden der Frau, wieder herzustellen, schlägt fehl. Denise denkt gar nicht daran, ihren Körper gleich in selber Weise zu präsentieren. Stattdessen ignoriert sie Mikes Ansuchen und betrachtet ihn mit den Augen der Künstlerin (einem ebenfalls meist als männlich konnotierten Beruf⁵¹). Das verunsichert Mike, und dass Denise ihren erholsamen Schlaf erst mal seinem Körper vorzieht, dürfte auch nicht in das männliche Weltbild passen. Am Ende des Films muss der verwundete Mike für Denise's abstraktes Gemälde nackt Modell stehen. Das Bild des verwundeten nackten Mannes als Modell für die angezogene Frau ist mehr als eine Einladung, die Frau als das starke Geschlecht zu lesen und Mike in der Rolle des, von der emanzipierten Frau dirigierten und etwas gebrochenen, Mannes zu sehen. Denise braucht Mike nicht für ihr Gemälde, er steht hier zum weiblichen Vergnügen.

„Oh yeah, there's that.“

Noch mehr als in *VIXEN!* sind sich diese Frauen ihrer Selbst bewusst und das nicht nur in Bezug auf ihre Sexualität, sondern vor allem in Bezug auf ihr Frau-sein. Die „Working Girls“ benutzen ihre Körper im Wissen um seine gesellschaftliche Bedeutung. Dies gilt vor allem für Momente, in denen sie ihn als Waffe gegen das patriarchale System einsetzen. Zu Beginn des Filmes kommt die ausgehungerte Honey in ein Lokal und bestellt eine große Mahlzeit. Nachdem sie fertig gegessen hat, gesteht sie dem Besitzer, dass sie kein Geld hat, um ihn zu bezahlen und bietet ihm an, für ihn zu arbeiten. Als der Ladenbesitzer ihr

⁵¹ Siehe dazu Zitat weiter oben oder Jenkins 2006

3 Das filmische Material

sagt, dass er keine Angestellten braucht und ihr, wenig subtil, andeutet, wie sie dennoch bezahlen könnte – nämlich mit ihrem Körper – fängt Honey sofort an sich im Lokal auszuziehen und stellt den amerikanischen Saubermann so bloß. Der wirft sie aus dem Lokal, um einen Skandal zu vermeiden. Jenkins weist darauf hin, dass, „the woman’s too eager compliance [...] can be read as an act of defiance, taking charge of the conditions of display and using them towards her own ends“ (Jenkins 2006: o.A.).



Abbildung 26: THE WORKING GIRLS 04'06"



Abbildung 27: THE WORKING GIRLS 04'08"



Abbildung 28: THE WORKING GIRLS 04'15"



Abbildung 29: THE WORKING GIRLS 04'29"

(Auswahl von Standbilder aus 04:06 bis 04:29)

„That’s not what I want. I tell you what I want.“

Als Honey bei Denise im Bett schläft, kommt deren Mitbewohnerin Jill nach Hause und erzählt von ihrer erfolgreichen Jobsuche und ihrer Anstellung als Cocktailkellnerin. Honey ist misstrauisch und fragt sie, ob sie 'topless' arbeiten muss.

Jill: *„Of course not. I was hired because of my qualifications.“*

Honey: *„Both of them?“*

3.2.1 Sexuelles Selbstbewusstsein

Rothman übt hier sehr offen Kritik an der Ausbeutung der Frau als Sexualobjekt. Sie arbeitet hier geradezu gegen die Sprache und Vorgaben des Exploitation-Genres. In gewisser Weise beutete sie das Genre für die weiblichen Rezipientinnen aus.

Als Honeys eigene Jobsuche nicht so gut verläuft, geht sie in den Park und lernt dort Mike kennen. Der bietet ihr an, ihr Freund in der Stadt zu sein. Honey ist davon fast schockiert und antwortet: „*That’s not what I want. I tell you what.*“ und flüstert ihm etwas ins Ohr.

Mike: „*That’s what you want? I had never thought you were the type.*“

Honey: „*Never judge a book by it’s cover.*“

Sagt sie und nimmt Mike mit nach Hause. Der Inhalt des Dialoges wird kurz davor schon im Bild vorweggenommen. Honey stiehlt von Mikes Selleristange. Sie weiß was sie will und nimmt es sich.



Abbildung 30: THE WORKING GIRLS 15'00"



Abbildung 31: THE WORKING GIRLS 15'02"

„I do it for the money – what else?“

Jill kommt als Cocktaillkellnerin ganz gut klar und spart so Geld für ihr Jurastudium an, doch Katya (die Stripperin) schlägt ihr vor, es auch auf der Bühne zu versuchen. Sie erklärt ihr: „*I do it for the money – what else?*“ und als sie Jill verrät, wie viel sie verdient kann Jill nur kopfschüttelnd erwidern: „*That much [money] for getting bare ass a few minutes per night? There is no justice.*“ Die angehende Richterin stellt fest, dass es in der Arbeitswelt keine Gerechtigkeit gibt, wenn es um die Bezahlung von weiblicher Leistung geht.

3 Das filmische Material

The film works to de-glamorize stripping, seeing it as a business transaction and a form of alienated labor (Jenkins 2006: o.A.).

Als Jill ihren ersten Auftritt hat, ist sie sehr nervös, doch erinnert sie sich schnell an „*the strippers secret weapon: imagine the audience naked*“.



Abbildung 32: THE WORKING GIRLS 40'56"



Abbildung 33: THE WORKING GIRLS 41'01"

Rothman selbst gibt hier geradezu Anleitung zur Aneignung. Wie sich Jill auf der Bühne ihr Publikum aneignet, indem sie es sich entkleidet vorstellt, so ist es auch uns Rezipientinnen möglich, sich einzelne Szenen oder gar ganze Filme durch eine veränderte Sichtweise anzueignen. Plötzlich ist es nicht nur Jill, die hier ihre Kleidung ablegt – sie sieht sich dabei von einem ganzen Raum voll nackter Menschen (vorwiegend Männern) umgeben. Jenkins meint, dass diese Szene in der Lage sei, Unbehagen und Scham bei den (männlichen) Zuschauern beim Anblick des sich entkleidenden Frauenkörpers zu erzeugen. Die nackten Männer funktionieren als „presence of a diagetic stand-in for the male film audience [und] are invited to share the uncomfortable experience of becoming a spectacle“ (Jenkins 2006: o.A.).

„I am my own woman.“

Bei ihrer nächsten Beförderung soll Jill den Barbesitzer Sydney während seiner Abwesenheit vertreten und macht dabei Bekanntschaft mit dem Geldeintreiber Nick. Dieser will seinem Befehl, ihm das Geld auszuhändigen, mit der Pistole Nachdruck verleihen.

3.2.1 Sexuelles Selbstbewusstsein



Abbildung 35: THE WORKING GIRLS 46'16"



Abbildung 34: THE WORKING GIRLS 46'22"

Jill nimmt sich die Pistole und richtet die Waffe des Mannes gegen ihn. Allerdings fehlt ihr hier noch das Selbstbewusstsein und der Durchführungswille, wie ihn später eine Pam Grier als Coffy an den Tag legt.

Zwischen Nick und Jill entwickelt sich eine Liebesbeziehung, doch zwischen den beiden steht mehr als nur die Tatsache, dass er ein Verbrecher und sie angehende Richterin ist. Und jede ihrer Debatten ist mehr als geeignet, von einem offenen weiblichen Publikum angeeignet zu werden.

Problem 1:

Nick: „.....*you are still my woman, aren't you?*“

Jill: „*I am my own woman.*“ - stellt sie klar.

Problem 2:

Nick, nachdem sich Jill in einen Kampf mit Mike eingemischt hat:

„*You gotta learn to act more feminine.*“

Problem 3:

Nick: „*Why are you so pissed off? Because I hit you? Some women like that.*“

Jill: „*So do some men.*“ Daraufhin ohrfeigt sie ihn und stellt so ein Kräftegleichgewicht her.

3 Das filmische Material



Abbildung 36: THE WORKING GIRLS 69'14"

Problem 4:

Nicks Lösungsansatz, um ihre Differenzen zu beseitigen:

Nick: „*Be my wife.*“

Jill: „*Thanks, but no thanks.*“

Jill zieht es vor, sich um ihre Karriere als Richterin zu kümmern, statt die Frau eines Geldeintreibers zu werden. Sie repräsentiert hier die autonome Frau, welche ihr eigene Karriere dem Hausfrauen-Dasein vorzieht.

Die vier in Nick und Jills Schlussdebatte angeführten Themen fassen im weitesten Sinne die Inhalte des Films zusammen. Es geht um Frauen, die nicht bereit sind, sich unter ihren eigenen Träumen zu verkaufen, um ihre Gleichberechtigung kämpfen und ihren eigenen Weg gehen. Ohne Rücksicht darauf, ob das nun der gesellschaftlich als weiblich angemessen gesehene Weg ist oder auch nicht.

3.2.2 Rachegefühle

Wenn man an starke Frauenfiguren im Exploitationgenre denkt, kommt einem sicherlich Pam Grier in all ihren Rollen in den Sinn. Egal ob als Foxy Brown, Coffy oder Tarantinos Wiederauflage als Jacky Brown – Pam Grier ist DIE Ikone des Blaxploitationkinos. Sie selbst ist eine starke Persönlichkeit und die Figuren, die sie spielt, spiegeln das wieder. „Die Grundlage der meisten Figuren, die Pam Grier in ihren Filmen verkörpert, ist die einer aktiven unabhängigen starken Frau. Eine, die nichts und niemand an ihrer Integrität zweifeln lässt“ (Weber 2000:82). Und auch eine weitere Behauptung Webers wird sich in der folgenden, näheren Betrachtung von COFFY (Hill: 1973, USA) bestätigen: „Pam Grier benutzt ihren Körper als Waffe, als Köder“ (Weber 2000: 80). Das tut sie gleich in ihrer ersten Szene mit großem Erfolg:

Coffy - The „Naked Warrior“(Weber 2000: 82)

Coffys erster Auftritt in COFFY zeigt sie als sexy Junkybraut, die alles für einen Fix tun würde.

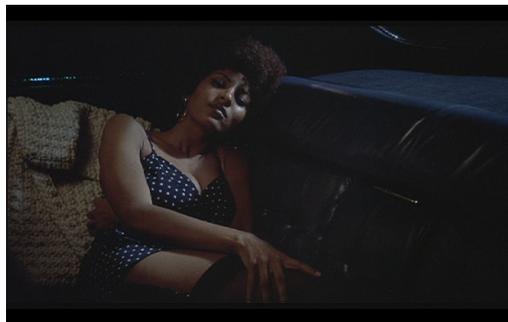


Abbildung 37: COFFY 01'59

Danach folgt eine lange Planszene von einer Autofahrt durch die nächtliche Stadt. Diese wird von dem Titelsong „Coffy“ begleitet. Das gesamte Intro ist eine Einladung für Frauen, sich Pam Griers Figur anzueignen.

1. Der Titel des Films, ist der Name der weiblichen Hauptfigur und legt so schon eine zentrale, weibliche Heldin für den Film fest.

3 Das filmische Material

2. Pam Grier ist – zumindest innerhalb des Blaxploitationgenres, sehr wahrscheinlich, aber seit Tarantinos *JACKY BROWN* (1997, USA) auch darüber hinaus – eine Star-Persona⁵², die das Selbstbewusstsein ihrer Figuren und ihre sexuelle Präsenz schon vorwegnimmt.

3. Der Titelsong funktioniert als Hommage an seine Titelheldin:

„Coffy. Coffy is a colour, Coffy is the colour of your skin. Coffy is the world you live in. Coffy is the colour. Coffy is feeling something deep.“

„Coffy is the world you live in....“ hört sich schon verdächtig nach selbstbestimmter Frau an, die sich in ihrer Welt so verhält, wie sie es - „feeling something deep“ - für richtig hält. Coffy – oder aber auch das englische Kaffee – 'coffee' – weist außerdem auch auf die Intensität dieses Lebens hin – Kaffee, ihre Hautfarbe; Kaffee, ihre Welt; Kaffee, ihre Gefühle – stark, intensiv, mit einem Schuss Milch.



Abbildung 38: COFFY 6'36"



Abbildung 39: COFFY 6'55"

Schon kurz nach dem Intro zeigt Coffy ihr wahres Gemüt und verwandelt sich von der hilflosen Junkybraut, die auch im Film nur gespielt ist, in die „gnadenlose Rächerin“⁵³ deren Traumbesetzung sie in jedem „70-er Jahre B-Movie“ (Weber 2000: 84) ist. Unvermittelt erschießt sie den 'Puscher' (Drogendealer)

⁵² Zur Star-Persona und dem Einwirken eines bekannten Darstellers in sein filmisches Schaffen siehe z.B. Braidt (2008) oder Whatling (1997)

⁵³ In *COFFY* rächt die Titelheldin sich anfangs an den Drogendealern, welchen sie die Schuld für die Drogensucht ihrer 11-jährigen Schwester gibt und später an den Mördern ihres Freundes – des guten Cops – Carter. Am Ende rächt sie sich für sich selbst an ihrem treulosen Liebhaber.

3.2.2 Rachegelüste

mit einer doppeläufigen Schrotflinte. Die Wahl der Waffe ist, vor allem für die Zeit der Produktion, schockierend. Immerhin ist eine Schrotflinte, die ihrem Opfer auf kurze Distanz den Kopf zerreißt, nicht gerade eine unauffällige, handliche und weibliche Waffenwahl. Eher verbindet man mit einer Schrotflinte das Potenzwerkzeug eines unsicheren Mannes auf seiner Veranda. Coffy wendet hier aber den tödlichen Phallus gegen die 'Bad Boys'. Schön und gefährlich, statt mit Minipistole versteckt im Strumpfband, hält sie ihrem Gegner hier den Doppellauf ins Gesicht und trägt ihre Strümpfe zum kurzen Kleidchen entwaffnend zur Schau. Weiblich und sexy, aber keinesfalls schwach.

Nachdem Coffy sich als Prostituierte ausgibt und als „Mystic“ King Georges Harlem infiltriert, gibt sie die Raubkatze, um das Interesse der Männer (vor allem das des etwas sadistischen Drogenbosses Arturo) auf sich zu ziehen und tut alles dafür, ihren Plan in die Tat umzusetzen.



Abbildung 40: COFFY 38'21"

Auch in ihrer Rolle als Prostituierte fehlt es Coffy nicht an Selbstbewusstsein. Auch nicht, als sie kurz danach ihren Körper dazu verwendet, King Georges Vertrauen zu erschlafen. 'Sex ist eine Währung und hilft dir zu bekommen was du willst. Tu was du tun musst, aber tu es mit Stolz', scheinen Pam Griers Augen in diesen Szenen zu sagen. Als Teil des Exploitation-Kodex und als State-of-the-Art Popkultur der 70er Jahre ist es verpflichtend, dass Coffy stets äußerst sexy gekleidet ist, sich häufig um- und auszieht.

3 Das filmische Material

Und doch wirken diese klassischen Frau-auf-Körper-Reduktionsmaschinen eher auf einer Tura Satana-Ebene: Die Frau steht halbnackt da – und ist durch ihre Präsenz, auch und vor allem ihrer enorm sexuellen Präsenz unantastbar. Nicht nur wegen ihrer enormen Ausstrahlung, auch, weil hinter allem was sie tut, ein Plan – ihr Plan – steckt und Dinge nur getan werden, um die gerechte Mission zu erfüllen (Weber 2000: 85).



Abbildung 41: Coffy 42'01"



Abbildung 42: Coffy 44'43"



Abbildung 43: Coffy 78'52"



Abbildung 44: Coffy 78'56"

Auch was die Verwendung von Waffen angeht überlässt Coffy nichts dem Zufall. Sie wartet weder bis sie in einer Situation reagieren und sich verteidigen muss, noch ist sie in hysterische Schießereien verwickelt. Beide Situationen wären eher als weiblich akzeptiert als Coffys kühle, überraschende Anschläge, welche nicht aus emotionalen Affekt heraus geschehen. Ihre Angriffe sind stets überlegt und strategisch geplant. Sei es in sehr weiblicher Form – den Rasierklingen im Afro (das Haar – immer ein Symbol für die Weiblichkeit) und der Pistole im Stofftier (der Begleiter von eingeschüchterten Mädchen) versteckt, oder martialisch, wenn sie PS-stark ein Auto zur Waffe umfunktioniert. Ihren finalen Schlag

3.2.2 Rachegefühle

führt sie mit einer sehr männlich konnotierten Pump-Gun aus, wenn es darum geht, ihren ganz persönlichen Rachefeldzug umzusetzen. „Gerechtigkeit hat bei Pam Grier immer auch mit persönlicher Betroffenheit, Selbstjustiz und Rache zu tun. Gewalt ist das Mittel, um das Böse aus der Welt zu schaffen“ (Weber 2000: 80).



Abbildung 45: COFFY 81'01"



Abbildung 46: COFFY 84'01"

Mit der Pump-Gun, die wie angewachsen aus ihrer Körpermitte phallisch herausragt, stellt sie ihren Verräter. Sie ist nicht seine Frau, sondern eine Gefahr für sein Leben. Sie ging durch die Hölle, doch sie ist da – stark, stolz und sehr potent. Sie schießt ihrem treulosen Geliebten zwischen die Beine, entmannt ihn und nimmt auf diese Weise dem letzten der Männer (im Film) sein patriarchales Machtwerkzeug.

A shining symbol

Während 2007 Cherry Darling in PLANET TERROR allerdings mit Gefolgschaft in die Abendsonne reitet, verlässt Coffy als einsame Heldin ihr persönliches Schlachtfeld. Doch der Song im Abspann – *A Shining Symbol* - schließt die Klammer des Intro-Songs wieder als Hommage ab:

„Revenge is a virtue – you stood up like you should – standing up strong like we all wish we could – you are a shining symbol [...] a new breed, a future seed....“

3 Das filmische Material



Abbildung 47: COFFY 74'48"

„Tödlich aber können die Körper selbst werden“ (Faulstich/Vogel 1991: 29)

Wenn man anerkennt, dass „Pam Grier [...] ihren Körper als Waffe, als Köder [benutzt]“ (Weber 2000: 80), dann trifft das auf Chesty Morgan als Chrystal im Film *DEADLY WEAPONS* (Doris Wishman: 1972, USA) im wahrsten Sinne des Wortes zu. Und noch etwas hat diese Ausnahme-Erscheinung des Kinos mit Pam Grier gemeinsam. Statt nach dem Mord an ihrem Freund gleich zur Polizei zu gehen, entscheidet sie sich dafür, die Sache als Frau selbst in die Hand zu nehmen und dazu ihr ganzes Frau-Sein einzusetzen. Genau wie Coffy benutzt sie ihren Körper dazu, an Informationen und in weiterer Folge an ihr Ziel zu kommen. Chesty geht allerdings noch einen Schritt weiter. Statt nur als Köder und Ablenkungsmanöver, nutzt sie ihren Körper selbst und direkt als Waffe und Mordwerkzeug. Weber schreibt über Pam Grier, dass zwar die Rache an demjenigen, der ihren Körper gewaltsam in Besitz nimmt, die Besitznahme nicht aufhebt und der Frauenkörper stets verletzbares Territorium bleibt. Jedoch räumt Weber auch ein, dass Pam Griers Körperbewusstsein derart beeindruckend und selbstbewusst ist, „dass es so einfach mit der Entfremdung auch nicht ist“ (Weber 2000: 82). Ähnliches behauptete ich auch vom Körper Chesty Morgans, der so einzigartig und beeindruckend ist und den sie in ihren Filmrollen so selbstverständlich als Mordwerkzeug einsetzt, als wäre es das Natürlichste auf der Welt.

Der Trailer zum Film verlautbart: „She uses the only weapons she has – and this really are 'Deadly weapons'“.

Für mich war *DEADLY WEAPONS* mit Abstand der Film, welcher mir bei der Auswahl zur Aneignung die meisten Sorgen bereitet hat. Das liegt vor allem daran, dass er die in der ersten Hälfte der Arbeit beschriebenen Muster von Exploitationfilmen am stärksten aufweist. Die Handlung ist um Chesty Morgans gigantische Oberweite herum gesponnen und genauso überspannt wie die maßlos überforderten Büstenhalter, die sie trägt. Auch ist das Wenige, was sich an Handlung durch den ganzen Film zieht, durchaus als verstörend zu bezeichnen.

Nachdem Chrystal am Telefon mithören musste, wie ihr Geliebter, der seinen Kollegen und dem Boss ein Adressbuch unterschlagen hatte, von seinen beiden Ganovenkollegen erschossen wurde, beschließt sie, seinen Tod zu rächen. Durch die Unterhaltung der beiden über der Leiche, erfährt Chrystal, wo sie die beiden findet. Sie fliegt nach Las Vegas und tarnt sich als Stripperin. Nachdem sie den ersten Mörder verführt hat, betäubt sie ihn und erstickt ihn unter ihren Brüsten. Den zweiten Schuldigen findet sie in Miami, wo sie auch (in einer nicht recht nachvollziehbaren Aneinanderreihung von Szenen) diesen erst verführt und dann erstickt. Als sie nach Hause kommt und hofft, endlich all das hinter sich lassen zu können, muss sie erfahren, dass ihr Vater hinter all dem steckt und er nun auch sie aus dem Weg schaffen will um an das Buch zu gelangen. In einem zäh-dramatischen Showdown erschießen sie sich gegenseitig und Chrystal robbt halb Tot über den Boden zu ihrem Vater um ihr Tränen überströmtes Gesicht auf seiner Brust abzulegen.

Chestys schauspielerische Qualitäten beschränken sich auf einige wenige Momente, wenn ihr Blick es schafft unter der ganzen Schminke wach hervorzuscheinen. Doch die meiste Zeit schlafwandelt sie durch den Film, blickt verunsichert Richtung Regie (neben die Kamera aus dem Bild hinaus) oder zieht scho-

3 Das filmische Material

ckierte Grimassen, während sie den Kopf von einer Seite auf die andere legt, die bei mir Unbehagen ausgelöst haben.

Nichts desto trotz wollte ich diesen Film aus zweierlei Gründen nicht ausschließen. Einerseits ist Doris Wishman eine weitere weibliche Regisseurin dieses Genres und andererseits muss es auch möglich sein, sich weniger einladende Stoffe anzueignen, wenn der Versuch der Aneignung als gelungen bezeichnet werden soll.

Zur Aneignung schlage ich vor, Folgendes im Kopf zu behalten: Hier ist eine Frau für Produktion und Regie zuständig und trifft die Auswahl. Der Blick, mit welchem die Szenen also ausgesucht wurden ist von Produktionswegen her in diesem Fall schon weiblich. Außerdem, bedenkt man Freuds Theorie von der kastrierten Frau, welche immer auch die Angst im Mann auslöst, die Bedrohung der Kastration mit sich zu bringen, dann ist wohl kaum ein weiblicher Körper besser dazu geeignet, die Männer das Fürchten zu lehren als Chesty Morgans, auch wenn dazu ein besonders hohes Maß an „active, investigative desire of the individual [...] viewer“ (Whatling 1997: 83) nötig ist.



Abbildung 48: DEADLY WEAPONS 09. Snuffed Out



Abbildung 49: DEADLY WEAPONS 09. Snuffed Out

3.2.2 Rachegelüste



Abbildung 50: DEADLY WEAPONS 11. Tony the Phony

⁵⁴Chrystal verführt ihre Opfer mit ihren körperlichen Vorzügen, um sie dann unter eben diesen zu begraben und zu ersticken. So viel Weiblichkeit kann – zumindest in diesem Film – tödlich sein. Chrystal ist die personifizierte Männermordmaschine und damit eine ständige Gefahr für die Männer, die ihren Reizen erliegen. Wie eine geladene Waffe steht sie da – hebt, von einem Donnerschlag begleitet, ihre Arme, als würde das die Waffe entsichern, setzt zum Angriff an und richtet ihr Opfer auf die direkteste nur mögliche Weise hin. Chrystal schreckt nicht vor vollem Körpereinsatz zurück.



Abbildung 51: DEADLY WEAPONS 08. Strip-tease



Abbildung 52: DEADLY WEAPONS 08. Strip-tease

⁵⁴ Aufgrund der alten Aufnahme ist die Zeitangabe leider völlig unzuverlässig, ich habe mich daher, der einfacheren Auffindbarkeit wegen, dazu entschieden, in diesem Fall die Kapitel, wie sie in der DVD angegeben sind, anzuführen.

Anm.: Man beachte hier auch die völlig unterschiedliche Färbung des Filmmaterials, obwohl nur wenige Sekunden zwischen den beiden Einstellungen liegen. Typisch für die viel strapazierten Kopien.

3 Das filmische Material

Als Chrystal als Stripperin arbeitet, ruft ihr Boss sie zu sich und möchte sie, wie selbstverständlich, begripschen (Abb. 51). Chrystal wehrt sich gegen diesen Übergriff, auch nachdem der Manager ihr mit der Kündigung droht. Chrystal tritt hier für ihre Prinzipien ein und zieht Grenzen – sie ist bereit sich für ihr Ziel auszuziehen und anstarren zu lassen, aber sie behält die Kontrolle über ihren Körper und dessen Präsentation und lässt sich nicht einfach anfassen oder beschlafen. Auch wenn sie ihren Körper benutzt um an ihr Ziel zu kommen, tut sie das, dank Wishmans Schauplatzauswahl, mit Stil. In Chrystals Stripteaseszene wird am Ende ihrer Show ein großes, gemischtes Publikum gezeigt, dass ihr wild applaudiert (Abb. 52). Doris Wishman holt auf diese Weise den Striptease aus der schmutzigen Kneipe in ein großes Burlesque Theater und wertet ihn so zu einer kunstvollen Darbietung auf. Anstatt einem Haufen sabbernder und gierender Männer gibt es hier auch respektvoll klatschende Frauen.

3.2.3 Lust an der Gewalt

Hier werden *FASTER PUSSYCAT! KILL! KILL!* (Russ Meyer: 1965, USA) und *BLACK SNAKE* (Russ Meyer: 1973, USA) zur Analyse herangezogen. Ersterer ist wohl einer der prominentesten Exploitationfilme im Bereich von gewalttätigen Frauen, welche diese Gewalt aus purer sadistischer Lust ausüben. In *BLACK SNAKE* agiert eine zentrale Frauenfigur und bei *FASTER PUSSYCAT! KILL! KILL!* eine Gruppe von drei Frauen, in der sich die Gewalt in der Gruppendynamik noch verstärkt. Es scheint mir auffällig, dass viele der Meyer'schen Filme mit sehr aneignungswürdigen Frauen besetzt sind. Eine Tatsache, die lange unbeachtet blieb und mit dieser Abhandlung ein Ende haben soll.

Whatling kritisiert an Gruppierungen wie GLAAD⁵⁵ oder OutRage!, welche sich für eine positive Darstellung von Frauen⁵⁶ einsetzen und daher negative Darstellungen verdammen, dass sie die Möglichkeit übersehen, Befriedigung aus der Betrachtung jener Figuren zu ziehen, welche „we love to hate“ (Whatling 1997: 86) und „[w]hat it also fails to recognise is the pleasure we obtain from so-called negative images of ourselves, what are to some the bad-dies (Whatling 1997: 85). Auf ähnliche Weise propagiert auch B. Ruby Rich: „claim the hereos, claim the villians and don't mistake any of it for realness“ (Rich 1992: 44). Genau das möchte ich hier tun. Immerhin sind es genau diese „real bad ass motherfucking Super-Miezen“ (Weber 2000: 80), welche besonders große Lust bereiten und in uns das Begehren wecken, ein bisschen mehr so zu sein wie diese toughen Ladies.

⁵⁵ Gay and Lesbian Alliance Against Defamation

⁵⁶ Sowohl GLAAD als auch Whatling beziehen sich hier natürlich vor allem auf homosexuelle (Whatling in ihrer Arbeit speziell die lesbische Darstellung) Darstellungen und Aneignungen. Ich behaupte aber, dass selbes auch für alle anderen weiblichen Rezipientinnen bei der Aneignung Gültigkeit hat.

„To much for one man to handle.“

Ladies and Gentlemen, welcome to Violence. The Word and the Act. While violence clads itself in an assortment of disguises. It`s favourite mantle is still....Sex. [...] Let`s examin closely this evil creation, this new breed enca-ses and contained within the supple skin of woman. [...] But a word of cauti-on: handle with care and never drop your guard. This rapacious new breed rages both, alone and in packs. [...] Who are they? One might be your secre-tary, your doctors receptionist or a dancer in a Go-Go club (*Faster Pussycat! Kill! Kill!* Intro).



Abbildung 53: FASTER PUSSYCAT! KILL! KILL!
0'54"

Im Intro zu FASTER PUSSYCAT! KILL! KILL! bereitet Russ Meyer im Voiceover die Se-herrschaft auf diese 'new breed'⁵⁷ von Frauen, die sich nicht den gesellschaftlich akzeptierten Normierungen von einem Frauenbild unterordnen, vor. Der Proto-typ dieser neuen Rasse ist Varla (Tura Satana) – vollbusig, in schwarz gekleidet, selbstbewusst - eine Erscheinung – und auch ein bisschen beängstigend. Ihre Haltung und Präsenz fordert Respekt und Beachtung und hat so gar nichts vom Heimchen am Herd. Sie ist weiblich und sexy – ein Vollweib – aber sie ist auch stark und auch ohne Taten schon ziemlich einschüchternd.

⁵⁷ Anm.: Auch im Outro zu COFFY wurde Coffy als 'a new breed' im Song *A shiny symbol* be-zeichnet. Siehe dazu auch das vorhergegangene Kapitel mit der Analyse zu COFFY.



Abbildung 55: FASTER PUSSYCAT! KILL! KILL!
06'00



Abbildung 54: FASTER PUSSYCAT! KILL! KILL!
06'10"

Auch der misogyne Alte auf der verlassenen Wüstenranch, auf der die drei Frauen Geld zu finden hoffen, erkennt schnell Varlas Potential und stellt fest: „*They let them vote, smoke and drive. Even put them in pants. [...] More stallion than mare. Too much for one man to handle.*“ Und da er selbst an den Rollstuhl und sein Alter gebunden ist, und daher sowieso keine Frauen mehr handhaben wird, klammert er sich an sein, zwischen den Beinen aufgerichtetes Gewehr als Versicherung der männlichen Macht.



Abbildung 56: FASTER PUSSYCAT! KILL! KILL!
29'18"



Abbildung 57: FASTER PUSSYCAT! KILL! KILL!
30'01"

Doch auch die anderen beiden Ladies stehen ihre Frau. Statt einen Wagen zu teilen, gibt keine ihren Platz am Steuer auf. Drei Frauen – drei schnelle Sportwagen. Und wenn sie dann in der Wüste 'Angsthase'⁵⁸ spielen, beanspruchen sie endgültig männlich konnotiertes Territorium für sich.

⁵⁸ Eine Mutprobe, bei der die Autos in hohem Tempo aufeinander zufahren und der gewinnt, der nicht ausweicht um einen Aufprall zu verhindern. Berühmte Szene einer solchen Auto-mutprobe zB.: James Dean in REBEL WITHOUT A CAUSE (Nicholas Ray: 1955, USA)

3 Das filmische Material

„I never try anything – I just do it.“

In der Wüste treffen die drei Frauen auf Thommy und Linda, ein junges Pärchen. Sie überreden Thommy zu einem freundschaftlichen Rennen. Varla aber hat keine Intentionen, es bei einem fairen Wettkampf zu belassen. Nachdem sie einen Unfall mit Thommy provoziert und daraufhin diesen selbst, kommt es zum Nahkampf.



Abbildung 58: FASTER PUSSYCAT! KILL! KILL!
17'21"



Abbildung 59: FASTER PUSSYCAT! KILL! KILL!
18'01"



Abbildung 60: FASTER PUSSYCAT! KILL! KILL!
18'18"



Abbildung 61: FASTER PUSSYCAT! KILL! KILL!
18'36"

Varla greift ihn unvermittelt an und man hat das Gefühl, dass sie die ganze Zeit nur darauf gewartet hat, die Spur eines Grundes für ihren Angriff zu erhalten. Denn um einen Grund geht es ihr hier gar nicht. Sie möchte sich prügeln, ihre Überlegenheit demonstrieren und die Würde des jungen Mannes zerschmettern – aus reiner Lust. Als er am Boden liegt gibt sie ihm die Chance, zwar ohne seine Würde, dafür aber mit seinem Leben, abzuhaue. Thommy aber will seinen männlichen Stolz nicht so leicht aufgeben und setzt zum Gegenangriff an. Varla

bricht ihm nun anstelle seines Stolzes das Genick. Und es ist deutlich, dass es sich hier keineswegs um Notwehr handelt, oder auch nur um einen improvisierten Kampf. Varla ist exakt, kalkuliert. Ermordet ihn nicht aus Affekt. Sie dreht ihn auf den Bauch, stellt sich über ihn, setzt ihren Fuß in sein Genick und reißt ihn an den Armen hoch. Laut und deutlich knackt es. Varla weiß genau was sie tut. Sie hat keine Scheu, Gewalt anzuwenden und diese auch offensichtlich zu genießen. Es fällt ihr gar nicht ein, Reue zu zeigen oder zu fühlen. Es ist ihr Recht, zu tun und lassen was ihr passt. Im Stripclub mag sie eine Tänzerin sein für die Augen des Publikums, aber in ihrer Freizeit folgt sie nur ihren eigenen Regeln. Mit dieser Einstellung lässt sie so manchen Actionhelden der Geschichte wie einen autoritätstreuen Kleinganoven aussehen.

„See you soon in church.“

Varla ist gründlich. Sie möchte alle Zeugen beseitigen. Als Billie, aus Angst vor den Konsequenzen, abhauen will, stößt das bei Varla nicht auf Akzeptanz und so schafft diese sich einfach eine Zeugin mehr aus dem Weg. Sie kommt dabei allerdings ohne Drohung und ohne Hadern aus.



Abbildung 63: FASTER PUSSYCAT! KILL! KILL!
65'53"



Abbildung 62: FASTER PUSSYCAT! KILL! KILL!
66'12"

Varla zückt das Messer. In der Aufnahme hält sie es als Phallussymbol zentral vor ihren Körper. Dann wirft sie es Billie zwischen die Schultern. Zum Spektakel bäumt diese sich frontal zur Kamera optisch wirksam auf, bevor sie zu Boden geht. Billie war zu lieblich, zu blond, zu wenig aggressiv und zu sehr bereit, sich mit ihren Reizen dem patriarchalen System zu untergliedern, daher musste sie

3 Das filmische Material

sterben. Darüber hinaus war sie ein Störfaktor in der Beziehung zwischen Varla und der ihr verfallenen Rosie.



Abbildung 64: FASTER PUSSYCAT! KILL! KILL!
66'16"



Abbildung 65: FASTER PUSSYCAT! KILL! KILL!
66'32"

Daraufhin geht das Sterben auf der Ranch erst richtig los. Varla nimmt sich einen Mann nach dem anderen vor. Für sie sind alle Männer immer Opfer und Beute, auf die eine oder andere Weise. Wie in *DEATH PROOF* wird das Auto zur Waffe und entgegen der Autoangriffsszene in *COFFY* lässt Varla sich Zeit. Sie verfolgt ihr Opfer schleichend, so dass dieses genau weiß, was auf es zukommt und gibt dann unter diabolischen Grinsen Gas, um im Aufprall in lustvollem Lachen zu ergehen.

„Nothing human“



Abbildung 66: FASTER PUSSYCAT! KILL! KILL!
77'42"

Im finalen Showdown geht Varla in den Nahkampf – Mann gegen Frau. Man rechnet Kirk zu diesem Zeitpunkt kaum noch große Chancen zu. In dem schwarzen, enganliegenden Kostüm, den maskenhaft stark geschminkten Augen, den

3.2.3 Lust an der Gewalt

mysteriösen schwarzen Haaren und den darauf abgestimmten Handschuhen und Sportwagen wirkt Varla beinahe wie eine böse Superheldin.

Nicht umsonst verkündet Russ Meyer im Trailer zu *FASTER PUSSYCAT! KILL! KILL!*: „Superwoman against Men.“⁵⁹



Abbildung 67: *FASTER PUSSYCAT! KILL! KILL!* 77'43"



Abbildung 68: *FASTER PUSSYCAT! KILL! KILL!* 80'52"



Abbildung 69: *FASTER PUSSYCAT! KILL! KILL!* 81'20"



Abbildung 70: *FASTER PUSSYCAT! KILL! KILL!* 82'02"

Beinahe am Ziel angelangt, stellt sich heraus: Varlas Kryptonit⁶⁰ ist eine andere Frau. Die unterschätzte Linda rammt Varla mit dem Auto und bringt so das filmische Gleichgewicht (die Bösen müssen bestraft werden) wieder her. Linda, als gutes Mädchen, bereut ihre Tat trotz der Notwendigkeit dieser, um ihr eigenes Leben zu schützen.

Linda: „I killed her. I killed her like an animal. Like she was nothing.“

⁵⁹ Siehe dazu zB: <http://www.youtube.com/watch?v=rgWoPFX1Szo> (Zugriff: 27.07.2010)

⁶⁰ Kryptonit ist ein fiktives außerirdisches Material aus den DC Comics, welches u.a. Superman, Supergirl und Superboy schwächt und gefährdet, bis zum Tod.

3 Das filmische Material

Kirk: „She was nothing...nothing human.“

Hier wird ein schwacher Versuch gestartet, die eingeschüchterte, männliche Zuseherschaft zu versöhnen, denn eine Frau, welche gewalttätig ist ohne triftigen Grund, kann nicht menschlich sein. So etwas kann es nicht geben. Sowa macht zu viel Angst.

Eine weniger körperlich präsenre, aber nicht minder selbstbestimmte und gewaltfreudige Nachfolgerin ist die kaltherzige Lady Susan. Ihre weiblichen Vorzüge werden nicht so auffällig präsentiert wie jene von Varla, aber das wird durch goldenes langes Haar ausgeglichen.

„No white men gets whipped on Blackmore, unless I do it.“

Lady Susan in *BLACK SNAKE*⁶¹ wird schon durch die Kameraperspektive zur Autorität erhoben. Schon im Intro des Films wird sie als übermächtige, peitschenschwingende und gefährliche Lady in Black präsentiert (Abb.71). Aber auch in vielen andern Szenen wird sie aus der Froschperspektive gezeigt, oder aber die Kamera unterstützt ihr Herabblicken auf die anderen Protagonisten. So auch, wenn sie bei einer Auseinandersetzung zwischen Charles und Tierney einschreitet und klarstellt: *„No white men gets whipped on Blackmore, unless I do it.“* Daraufhin möchte sie von Charles sehen, wie er einen müßigen Plantagenarbeiter mit der Peitsche bestraft. Als dieser sich ziert, steigt sie vom Pferd: *„If you can't do the job, I will.“* Als Charles dazwischen gehen möchte, peitscht sie ihn. Russ Meyers Wahl der Kamerawinkel positioniert Lady Susan in der gesamten Szene als erhoben und über den anderen Darstellern. In Abb.72 ist sie hoch zu Ross und blickt auf die anderen herab. In Abb.73 ist die Kamera zwar

⁶¹ Inhalt: Lady Susan regiert die Plantagen auf Blackmore im Jahr 1935 mit ihrer Peitsche und starkem Willen, ihre Macht zu halten. Ihre vielen, nacheinander – natürlich allesamt glücklich - verstorbenen, Ehemänner verhalfen ihr in diese Position. Der etwas simpel gestrickte Mister Tierney und eine berittene Truppe schwarzer Kolaborateure unterstützt sie. Die grosse Masse der Schwarzen wird aber gnadenlos geknechtet und ausgebeutet. Als der englische Edelmann Sir Charles Walker auf die Insel kommt, um seinen verschollenen Bruder, einer Lady Susans Ehemänner, zu suchen, löst er einen grausamen Befreiungskampf der Schwarzen aus.

weit über dem Schauplatz, doch steht sie in deutlicher Angriffspose über dem am Boden eingerollten – als Weichling dargestellten – Charles. Die Unterwerfung verdeutlichend, blickt die Linse am Ende der Sequenz von tief unten durch das Heu, vom hingestreckten Opfer aus, auf die triumphierende Lady (Abb. 3.74). Aber auch wenn sie ihren Angestellten Tierney rügt: „*Mind your manners mister Tierney!*“ blickt sie aus kaltblauen Augen mit selbstbewusst festem Blick vom Pferd auf ihn herab und erhält dabei Verstärkung durch die Perspektive (Abb. 75). Kurz darauf bittet Tierney sie um Audienz (anscheinend ein Schäferstündchen), welches Lady Susan aber mit Blick auf den Neuankömmling Charles, ablehnt: „*I might have other plans.*“ und so die bildliche Herabwürdigung noch im Text verstärkt (Abb. 76). Auch ihre weiblicher Seite wird berechnend zelebriert, wenn sie hübsch aufgerüschet am oberen Ende der Treppe Charles bereits erwartet, um ihn von oben herab zu begrüßen und dann langsam – sich präsentierend – zu ihm herab zu schreiten (Abb. 77). Unten angelangt mustert sie ihn dann erst mal völlig unverhohlen von oben bis unten in seinen engen Reiterhosen.

3 Das filmische Material



Abbilduna 71: BLACK SNAKE 2'04"



Abbilduna 72: BLACK SNAKE 47'51"



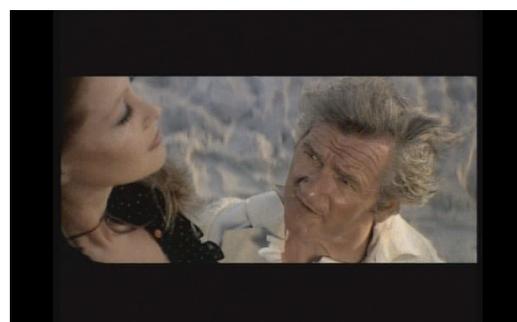
Abbilduna 73: BLACK SNAKE 49'21"



Abbilduna 74: BLACK SNAKE 49'31



Abbilduna 75: BLACK SNAKE 22'28"



Abbilduna 76: BLACK SNAKE 22'52



Abbilduna 77: BLACK SNAKE 34'57"

3.2.3 Lust an der Gewalt

Der Mann ist in Blackmore der Bittsteller, der Fußsoldat, der Angestellte oder das Objekt einer kurzweiligen Begierde, je nach Lust der Lady. Das wird sehr schnell klar und konsequent durch den gesamten Film durchgehalten. Eine Aneignung der durchtriebenen Lady ist daher nicht sehr schwierig, auch wenn sie ein gewalttätiges, arrogantes Miststück ist. Ich möchte behaupten, dass sie etwas von dem repräsentiert, was jede Frau zumindest hin und wieder gerne an den Tag legen würde, um dem patriarchalen System etwas entgegenzusetzen oder auch einfach nur einmal nicht das nette frauliche Wesen zu sein. Sondern gemein, böse, durchtrieben und ohne Reue.

Als Lady Susan mit Charles beim Liebesspiel ist, werden die beiden vom eifersüchtigen und gekränkten Tierney überrascht. Als er näher kommt macht sich Lady Susan allerdings über ihn lustig und bricht so den üblichen Respekt vor dem starken Manne. Lady Susan: „*I always think of you this way.*“ sagt sie und formt mit ihrem Zeigefinger einen weichen, krummen Penis:



Abbildung 78: BLACK SNAKE 39'56"

Tierney versucht sie daraufhin gewaltsam zu nehmen, um seinen Stolz wiederherzustellen. Er wird jedoch zuerst von Charles, und als dieser KO am Boden liegt von einem wilden Muskelpaket (Jonathan – Charles verschollener Bruder) daran gehindert. Jonathan selbst möchte sich dann an Susan vergreifen, flüchtet aber vor Charles, als dieser wieder zu sich kommt und seinen Bruder erkennt. Nun laufen zwei gut gebaute Männer oben ohne durch die Wildnis.

3 Das filmische Material



Abbildung 80: BLACK SNAKE 42'39"



Abbildung 79: BLACK SNAKE 43'29"

Diese recht lange Szene muss auch von Russ Meyer zum visuellen Vergnügen der weiblichen Zuseherschaft gedacht gewesen sein, da sie keinen Inhalt transportiert und, zumindest aus meiner Sicht, keine optischen Freuden für das heterosexuelle, männliche Publikum bereit hält.

„Crucify the bastard“

Im Laufe des Films kommt immer mehr nicht nur Susans machtorientierte, sondern vor allem auch sehr sadistische Seite zum Vorschein.



Abbildung 81: BLACK SNAKE 52'53"

Nachdem einer der Sklaven eine Schlange in Susans Wanne geschmuggelt hat, wird dieser gestellt und zu ihr gebracht. Ihn 'nur' zu ermorden scheint ihr nicht genug, sie möchte ein Exempel statuieren. Als der Sklave sie als 'whore' beschimpft, schlägt sie ihm ins Gesicht und schreit ihn an: „*Crucify the bastard*“. Dabei steht sie die ganze Zeit nackt knapp vor dem Sklaven und zwischen den anderen Männern. Diese sind schockiert, als sie das hören. Lady Susan lässt ihre persönliche Wut und sadistische Neigung an dem Opfer aus. Sie duldet kei-

3.2.3 Lust an der Gewalt

nen Widerspruch und lässt sich nicht durch Milde oder Gnade eine weibliche Schwäche unterstellen. Bei der Kreuzigung ist Susan anwesend und lässt den Blick nicht vom sadistischen Spektakel. Als Charles sie anfleht, zu stoppen und dann versucht, die Kreuziger aufzuhalten, sieht sie zu, wie die Soldaten ihn zu Boden schlagen und lässt ihn dann einkerkern. Hier – Charles sicher hinter Gittern verwahrt – erzählt sie ihm auch, was sie mit ihrem letzten Ehemann, seinem Bruder, gemacht hat, als er ihr unlieb wurde. „*You know why he can't talk? It's his tongue – Raymond cut it out. And you know what else he can't do no more – he cannot screw those black bitches. Raymond altered him.*“ Daraufhin übergibt sie ihn an den als homosexuell dargestellten Raymond. Sie ist eine eifersüchtige Frau – wer sie betrügt und es wagt, andere Frauen zu beglücken erfährt eine harte Strafe. Sie entmannt die Männer in ihrer Umgebung nicht nur im übertragenen Sinne, in manchen Fällen lässt sie diese tatsächlich 'entmannen'.



Abbildung 82: BLACK SNAKE 59'08"



Abbildung 83: BLACK SNAKE 59'35"

Doch nicht nur bei Beleidigung oder Betrug, wo es ja noch als verständliche Reaktion abgetan werden könnte, kommt Susans sadistische Ader zum Ausdruck.

Als der Sklave am Kreuz auch am dritten Tag noch nicht gestorben ist, befiehlt sie Tierney, den halb toten Körper zu peitschen und meint: „*I wanna watch*“. Doch das ist selbst dem hartgesottenen Sklaventreiber zu viel und so versucht Lady Susan, erstmals mit konventionell weiblichen Charme (s. Abb. 83), ihn zu überreden. Als der Sklave dann doch stirbt, drängt sie dennoch weiter und setzt sich erst wieder aufs Pferd, als Tierney nachgibt und fast hysterisch auf den to-

3 Das filmische Material

ten Körper peitscht. Daraufhin galoppiert sie davon und lässt Tierney alleine zurück. Dieser ärgert sich: „*Lady Susan – bullshit. A bloody Soho whore*“. Hinter ihm töten die Sklaven die Wachen und machen sich dann über ihren jahrelangen Peiniger her.⁶² Susan hat nichts von dem Klischee einer mütterlich sanften und sorgenden Frau. Sie denkt nur an ihren eigenen Vorteil und ist bereit alles und jeden zu opfern. Hier findet sich also, was Weber sonst so oft vermisst:

Selten wird einer [Frau] das Recht auf individuelle Gewaltausübung aufgrund von Genervtsein, Frust, Hormonen oder Angst zu-erkannt (Weber 2000: 77).

„A bloody Soho whore“



Abbildung 84: BLACK SNAKE 78'23"

Trotz all dem weiblichen Empowerment wird auch in *BLACK SNAKE* am Ende des Films die 'böse Hexe' dem einzig vorstellbaren Ende zugeführt, um den männlichen Rezipienten nicht über Nächte den Schlaf zu rauben. Sie erleidet den Tod im Feuer und die Sklaven entkommen in die Freiheit. Und weil sie eine so wahnsinnig böse Figur ist, möchte man es ihr fast gönnen, als sie erst fast von ihrem alten Sklaventreiber vergewaltigt wird, dann eine Schlange in der Wanne hat und schlussendlich in der Rache der Sklaven in Flammen aufgeht. Aber bedenkt man in welcher Zeit der Film spielt, ist es eher bemerkenswert, dass diese Frau allein in San Cristobal nur auf ihrer eigenen Seite steht, eine Privatarmee,

⁶² Auch hier soll die Thematisierung von Rassismus und Homosexualität, trotz der großen Versuchung und der Tatsache, dass es sich hier um einen der politisch korrektesten Filme Russ Meyers handelt, außen vor gelassen werden.

mehrere Angestellte und eine Plantage voller Sklaven befehligt. Und das mit der Selbsterkenntnis, dass sie sich von einer Londoner Prostituierten durch die richtige Männerwahl nach oben 'gearbeitet' hat und sich all ihrer Männer bei Missfallen selbstbewusst entledigt hat.

„I was a slave too [...] but there is a difference between me and the stupid slaves. I had a profession. The oldest one in the world and it played my cause right. I made this stupid old Eric think I was his one and only, I made him marry me, and bring me back to Blackmore and Eric died a happy man“ (Lady Susan (Anouska Hempel): 50'54''f).

Diese Frau repräsentiert Selbstbewusstsein, Eigenständigkeit und „die direkte Zugangsberechtigung zur ultimativen Gewalt“ (Weber 2000: 78). Wann immer sie es für nötig hält. Es ist dabei nicht unbedingt Sadismus, der sie treibt, sondern vor allem der Wille, ihre Position zu keinem Zeitpunkt einer Gefährdung auszusetzen, denn sie weiß, dass es schwer ist eine Lady zu sein und die Hosen anzuhaben. Aber auch ohne diese rationelle Rechtfertigung sollten weibliche Rezipientinnen Vergnügen an der Darstellung der Lady Susan finden, die so konsequent von ihrem „Recht auf individuelle Gewaltausübung“ Gebrauch macht, dass sie definitiv Potential zur Figur „we love to hate“ (Whatling 1997: 86) hat.

Was das Besondere an den Filmen Roger Cormans [stellvertretend hier Stephanie Rothman], Jack Hills oder Russ Meyers ausmacht, ist die direkte Zugangsberechtigung zur ultimativen Gewalt: Tura Satanas Kick am Kaltmachen, Griers, gerechte Abstrafung der 'Bad Guys'. Bei aller Kritik an den sonstigen reduktionistischen Ausbeutungsfaktoren der Frauen in diesen Filmen: Satana und Grier machen das so selbstbestimmt, dass ihnen der Sexismus, den sie in ihren Rollen transportieren, nicht wirklich die Show stehlen kann (Weber 2000: 78).

3.3 Im Vergleich: Remake und Original

Die Beziehung zwischen den Filmversionen ist durch das Paradox geprägt, dass ein Remake sein 'Original' gleichzeitig bestätigt und es in Frage stellt: In einem Akt konstitutiver Nachträglichkeit verleiht erst das Remake dem früheren Film den Originalstatus, während es zugleich die Autorität und supponierte Bedeutung des 'Originals' durch die voll-zogene Umschrift destabilisiert (Oltmann 2008:12).

Katrin Oltmann plädiert in ihrem 2008 erschienen Buch *Remake|Premake*⁶³ dafür, von der Begriffsdichotomie Remake versus Original abzusehen. Bei dieser Gegenüberstellung kommt es zu einer hierarchischen Abwertung des Remakes – es wird ihm die Stellung des ideenlosen Abziehbildes zugeschrieben, einem rein finanziell motivierten Produkt, das von vornherein nicht an das Vorbild (das Original) heranreichen können wird. Diese voreingenommene Kritik trifft nicht nur häufig nicht zu, sie verhindert auch die fruchtbare Auseinandersetzung, sowohl mit dem Remake, als auch mit dem Original selbst. Nach Oltmanns Auffassung, welcher ich hier zustimmen möchte, aktualisieren Remakes die Themen ihrer Vorgänger oder bearbeiten diese weiter. Oltmann schlägt daher vor:

Anstatt der Frage nachzugehen welche Film-version die jeweils bessere sei, begreife ich Remakes mit den Prämissen der Cultural Studies als *rereading/rewriting* eines kulturellen Textes, als neue Version, die in komplexer Verhandlung mit dem Vorgängerkfilm tritt (Oltmann 2008: 11).

Durch dieses Vorgehen ist es möglich, sowohl den Vorgängerkfilm möglicherweise differenzierter zu lesen, als auch gesellschaftliche Veränderungen, welche im-

⁶³ *Remake|Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930-1960*

mer mit dem filmischen Material im Austauschprozess stehen, zu erkennen und herauszuarbeiten. Oltmann beschreibt das Remake im weiteren Sinne auch als 'Übersetzung', da es als filmischer Transferprozess mit „kultureller Aneignung und Vermittlung“ zu tun hat (vgl. Oltmann 2008: 12). Themen können somit aktualisiert und an die gesellschaftlichen Veränderungen angepasst werden, oder aktuelles Material erfährt durch technische Möglichkeiten eine Aktualisierung und wird so den Ansprüchen des Publikums angepasst. Neben dem rein finanziellen Anreiz werden Filme also häufig auch dann neu produziert, „wenn die in ihnen verhandelten Thematischen erneut an gesellschaftlicher Relevanz gewinnen“ (Oltmann 2008: 304). So gesehen ist es nicht ganz verwunderlich, dass die Zeit reif dafür ist, das Genre der Exploitationfilme unter neuen feministischen Vorzeichen, wieder aufzugreifen oder zumindest erneut zu betrachten. Einerseits, weil Frauen immer mehr Bereiche für sich entdecken, warum also nicht auch den Exploitationfilm? Andererseits, da die gesellschaftlichen Themen denen der 1960er Jahre nicht ganz unähnlich zu sein scheinen. Für die Männer mag hier gelten, dass die Masse an selbstbestimmten und emanzipierten Frauen furchteinflößend wirkt, während viele Frauen in Zeiten von Wirtschaftskrise, Wertedebatte und unter dem Druck der Doppelbelastung von Familie und Karriere⁶⁴ doch erneut um ihre Positionierung als Frau in der Gesellschaft kämpfen. Deutlich macht diesen Einzug autonomer Frauenfiguren in das Genre die Schlußszene aus *PLANET TERROR*, wenn Cherry Darling als überlebende Heldin die Menschen in die Sicherheit führt, während sie ganz in weiß gekleidet wie Mutter Maria das Baby am Körper trägt. Es scheint also ganz so, als bedarf es wieder weiblicher Heldinnen, die sowohl gewaltbereite und selbständige 'sex-

⁶⁴ Schlagworte für diese Problematik sind u.a. Rabenmüttervorwürfe, die ausbleibende Gleichstellung am Arbeitsmarkt oder der zunehmend wieder konservativer werdende Umgang mit weiblichen Tugenden und Sexual-Straftaten (siehe dazu u.a. immer häufiger Mitschulddebatten des Opfers durch falsches, unmoralisches weibliches Verhalten; siehe dazu z.B.:

<http://www.spiegel.de/panorama/justiz/0,1518,615851,00.html> (20.05.2010) oder

<http://www.tagesanzeiger.ch/leben/gesellschaft/Erbarungsloser-Selbstschutz/story/20215632> (05.03.2010)

3 Das filmische Material

kitten', als auch heilige Mütter sein können. Die Frau von Heute will alles und alles auf einmal sein können.



Abbildung 86: PLANET TERROR: 88'08"



Abbildung 85: PLANET TERROR: 88'53"

Leicht erkennbar sind Remakes, welche dicht an ihrer Vorlage orientiert sind. Bei einigen überwiegen allerdings die Unterschiede zu ihren Premakes (vgl. Oltmann: 21). Dies ist vor allem bei der Form der Hommage häufig der Fall, wo es nicht vordergründig darum geht, einen bestimmten Inhalt zu aktualisieren, sondern einem Regisseur, Film oder Genre Tribut zu zollen. Beispielhaft ist hier, dass Quentin Tarantino seinen Film *DEATH PROOF* an dem 1971 gedrehten Film *VANISHING POINT* (Richard C. Sarafian, USA) orientierte. Oft erfährt ein neues, junges Publikum das Remake als Original, da der Vorgängerkfilm ihm unbekannt ist. Dies zeigt, dass erst das Remake (und das Wissen darüber, dass es ein Remake ist) seine Vorlage zum 'Original' werden lässt (vgl. Oltmann 2008: 27). Um also die Hierarchie aufzuheben und den „Blick auf die gegenseitige Verschaltung der Filmversionen, auf das Antwort- und Weiterverarbeitungsschema [zu] richtet“ (Oltmann 2008: 12) schlägt Oltmann für den Vorgängerkfilm den Begriff des 'Premake' vor. Der Begriff 'Premake' verweist durch seine Vorsilbe auf die zeitliche Komponente als vorhergehende Produktion, ohne eine Wertung über dessen Status zu implizieren.

Für die 'Verschaltung der Filmversionen' und das 'rereading/rewriting' bedient Oltmann den Begriff des 'unfinished Business'⁶⁵. Einerseits betrifft der natürlich

⁶⁵ Dieser Begriff wurde u.a. von Judith Butler und Leo Braudy geprägt.

die kommerzielle Seite und damit das - sprichwörtlich - noch offene Geschäft. Andererseits „greifen Remakes *kulturelles unfinished business* auf, das schon durch das Premake verhandelt wurde und prozessieren es“ (Oltmann 2008: 43).

Remakes verweisen also auf die Instabilität von Narrativen, indem sie eine vermeintlich abgeschlossene Erzählung erneut aufnehmen. Diese Relektüre entzieht dem Vorgängerkfilm den Anspruch auf Abgeschlossenheit, macht seine narrative Konstruktion sichtbar und stellt ihn erneut zur Diskussion (Oltmann 2008: 28).

Ich verstehe diesen Autoritätsentzug des Vorgängerkfilms als etwas Abgeschlossenes und Unantastbares als Einladung zum 'rereading', zum erneuten Lesen der 'Premakes' unter einer möglichen, neuen Prämisse, wie sie im weiteren Sinne ja auch schon von Whatling vorgeschlagen wurde. Oltmann betont, dass nicht nur das Remake von seinem vorhergehenden Werk beeinflusst wird, sondern auch das Premake selbst durch das 'rereading' einer Relektüre unterzogen wird (vgl. Oltmann 2008: 302f). Sie erwähnt auch die von Stuart Hall geprägte Vorstellung eines 'preferred reading', welches der gängigen Leseart entspricht, und die Möglichkeiten, diese durch 'negotiated reading' oder auch 'oppositional reading', zu durchbrechen (vgl. Hall 1980: 128f). Das System, Filmtexte entgegen der gängigen Leseart zu interpretieren und so für die eigenen Wünsche oder eine Minderheit zugänglich zu machen, wurde bereits in Kapitel 2.3.3 zur produktiven Aneignung von Filmen angeführt und findet hier einmal mehr Bestätigung. So dient letztlich das Remake selbst als Hilfsmittel dazu, das Premake für eine weibliche Leseweise zugänglicher zu machen. Das bestätigt auch Oltmann wenn sie schreibt:

Gerade für eine gender-orientierte Filmanalyse erwies sich die Untersuchung von Remakes als fruchtbar, weil sich auf der Folie des jeweils anderen Films die – ebenfalls auf Wiederholung und Imitation basierenden – filmischen Gender-Repräsentationen diskursivieren und rekonstruieren ließen (Oltmann 2008: 302).

3 Das filmische Material

So dienen die Filme **DEATH PROOF** und **PLANET TERROR** also nicht nur als Vergleichsmaterial in den Bereichen Produktion und Vermarktung, sondern auch der besseren Verständlichkeit und Differenzierung ihrer Premakes.

Exkurs: Quentin Tarantino und Robert Rodriguez

Robert Rodriguez und Quentin Tarantino sind mit dem Grindhouse Kino und den Drive_Ins aufgewachsen und beide auf Ihre Weise der billigen Produktionsweise, wie sie im Exploitation-Genre üblich ist, sehr vertraut. Sie sind ihren Darstellern treu und verwenden immer wieder den selben Cast über Jahre hinweg. Tarantino selbst, der es sich in keinem seiner Filme nehmen lässt, auch selbst eine Rolle zu spielen, bezeichnet sich als das Equivalent zum Sid Haig⁶⁶ Charakter (vgl. Volk 2007: 9), doch gibt es auch Parallelen zu Russ Meyer, der in fast all seinen Filmen selbst zu sehen oder zumindest zu hören ist.

Quentin Tarantino ist der Quereinsteiger, der über Nacht mit *RESERVOIR DOGS* (1992, USA) vom Videoboy zum gefeierten Regisseur mutierte. In Volks Buch *Grindhouse* schreibt Tarantino, dass er es fast ein wenig Schade findet, mit *RESERVOIR DOGS* gleich so einen Erfolg gehabt zu haben. Er hätte gerne ein paar Exploitation Filme gemacht, bevor er seinen Durchbruch hatte. „So now I am going back“(siehe Volk 2007: 9f.) Aber natürlich kann von „going back“ gar keine Rede sein, denn Tarantinos Erfolg hat ihn in die Position gebracht, zu tun und lassen was er möchte und das mit den größten Namen im Business. Mit *DEATH PROOF* produzierte Tarantino also den Slasher Film, den er immer schon machen wollte, nur benutzt der Frauen hassende Killer statt eines Messers diesmal ein Auto.

Beachtlich an all seinen Filmen, so auch diesem, ist, dass Tarantino eigentlich immer einen starken weiblichen Charakter die Rolle übernehmen lässt⁶⁷, und so bereitet er den Weg für potentiell gewalttätige Powerfrauen.

⁶⁶ Sid Haig hat in fast allen Blaxploitation Filmen von Jack Hill mitgespielt und auch in etlichen Russ Meyer Filmen.

⁶⁷ Siehe zum Beispiel: *KILL BILL 1+2* (2003 und 2004, USA) , *JACKY BROWN* und *PULP FICTION* (1994, USA)

3 Das filmische Material

Im Gegensatz zu Tarantino hat Rodriguez viel Erfahrung, aus wenig viel zu machen und hat darüber auch Bücher geschrieben⁶⁸ und Lehrfilme gemacht. Nach seinem ersten Kurzfilm drehte er EL MARIACHI (1992, USA) welcher einem Exploitationfilm nicht ganz unähnlich war und genug Erfolg hatte um im Jahr 1995 als Hollywoodversion mit Antonio Banderas als El Mariachi in der Hauptrolle unter dem Titel DESPERADO (USA) in die Kinos zu kommen. Mit dem gemeinsamen Projekt FROM DUSK TILL DAWN (Rodriguez: 1996, USA) startete Tarantino und Rodriguez' Zusammenarbeit und brachte zwei übereinstimmende Geister und Trash-Liebhaber zusammen.

Inhalt von PLANET TERROR (2007) und DEATH PROOF (2007)

PLANET TERROR

Die frustrierte GoGo-Tänzerin Cherry Darling (Rose McGowan) kündigt ihren Job, um stattdessen als Stand Up Comedian ihr Glück zu versuchen. In einem verlassenen Barbecue-Laden trifft sie unerwartet auf den mysteriösen Wray (Freddy Rodriguez), ihren Exfreund. Sie bittet ihn, sie in die Stadt zu fahren. Auf dem Weg werden sie auf der Landstraße von mutierten Wesen angegriffen und Cherry verliert ihr Bein. Wray bringt sie ins Krankenhaus. Dort treffen sie auf den psychopathischen Dr. Block (Josh Brolin) und seine Frau Dakota Block (Marley Shelton), die gerade in dieser Nacht mit ihrer Geliebten Tammy (Stacy Ferguson/Fergie) durchbrennen möchte. Schon bald wimmelt es hier nur so von Zombies – und wer kann, haut ab zum Barbecue-Laden.

Die Zombies sind ein unverhofftes Produkt einer militärischen Angriffswaffe aus dem Afghanistaneinsatz und vermehren sich nun wegen eines schiefgegangenen Deals in der Gegend der texanischen Militärbasis. Bei dem Deal wollte Lt. Muldoon (Bruce Willis) das Giftgas DC2 vom Biochemiker Abby (Naveen Andrews) kaufen, da eine dosierte Zufuhr des Gases die Mutation unter Kon-

⁶⁸ Siehe zB: Rebel without a Crew: Or How a 23-Year-Old Filmmaker With \$7,000 Became a Hollywood Player

trolle halten kann. Allerdings gab es Meinungsverschiedenheiten und Ltd. Muldoon lässt das Gas in die Nacht entweichen. Später offenbart sich als weiterer Grund dafür, dass ein vermehrtes Auftreten von Zombies die Regierung zwingen würde, an einem Heilmittel zu arbeiten.

Nach einer heißen Sexszene zwischen Cherry und Wray, bei der aber leider der Film gerissen ist und eine Rolle verloren ging⁶⁹, begibt man sich in den Kampf. Der Versuch, die Stadt/ die Welt, und vor allem sich selbst vor den Zombies zu retten, verlangt viele Opfer. Unter Anderem stirbt auch Wray und am Ende führt Cherry einen Zug von Überlebenden an die Küste Mexikos, um sich, die anderen und ihr Baby „mit dem Meer im Rücken“ verteidigen zu können.

DEATH PROOF

Der Film ist in zwei Akte geteilt. Zusammengehalten werden diese von Stuntman Mike (Kurt Russel). Dieser ist ein früher mal erfolgreicher Autostunt Fahrer, der seine alten Tage damit verbringt, mit seinem todsicheren (eng: death proof) Stuntauto Frauen erst zu stalken, zu fotografieren, einzuschüchtern und schließlich in einem fingierten Unfall zu töten. Der erste Akt dreht sich um drei Frauen und deren Freunde in Texas, wo er zuerst Pam (Rose McGowan) als freiwillige Beifahrerin in seinem Wagen fahrlässig tötet um dann die anderen Mädchen bei einem Frontalaufprall zur Strecke zu bringen. Er selbst erleidet kaum Verletzungen und der ermittelnde Ranger (Michael Parks) stellt fest, dass es wohl Stuntman Mikes perverser Fetisch ist, mit seinem Auto Frauen zu töten, ihm aber nichts nachweisen kann.

Im zweiten Akt befindet sich Stuntman Mike in Tennessee und hat sich drei Frauen einer Filmcrew an ihren freien Tagen ausgesucht. Als diese eine Freundin am Flughafen abholen, ist das Quartett komplett. Da in der Gegend gerade ein legendäres Auto (der weiße 1970er Dodge Challenger aus dem Film

⁶⁹ Das die Filmrolle verloren ging ist hier natürlich nur fingiert, und zitiert ein, im Exploitationgenre durch Übernutzung und fahrlässigen Umgang mit dem Filmmaterial, häufig aufgetretenes Problem.

3 Das filmische Material

VANISHING POINT) zum Verkauf steht, machen drei der Ladies damit eine Probefahrt. Die Stuntfrau Zoe überredet Kim, die ebenfalls Stuntfrau ist, dazu, mit ihr Schiffsmast⁷⁰ zu spielen. Als die Ladies unterwegs sind, nimmt Stuntman Mike seine Verfolgung auf und bringt die Frauen zunehmend in Bedrängnis. Nachdem Zoe im hohen Bogen vom Auto in eine Böschung fliegt, fühlt Stuntman Mike sich als Sieger und verabschiedet sich hämisch lachend bei den Ladies. Doch Stuntman Mike hat die Rechnung ohne die toughen Mädels gemacht. Als Zoe nämlich wieder heil aus den Büschen auftaucht, denken die Frauen gar nicht daran, die Sache auf sich beruhen zu lassen oder in die Hände der Polizei zu geben. Sie gehen zum Gegenangriff über und bringen Stuntman Mike brutal zur Strecke.

⁷⁰ Während voller Fahrt sitzt eine Person auf der Motorhaube des Autos und hält sich nur an zwei Seilen/Gürteln fest.

3.3.1 Produktion

Bei einem Produktionsbudget von ca. 53 Millionen US-Dollar⁷¹ kann keinesfalls von einer Low-Budget oder gar Exploitation-Produktion gesprochen werden. Auch der hohe Verlust in der Differenz von Produktionskosten und Einspielgewinn, die Produktionskosten konnten im Kino nicht mehr eingespielt werden, ist für eine Exploitation-Produktion völlig am Ziel vorbei. Rodriguez und Tarantino haben aber durch Modifikation des Filmmaterials und Auswahl der Darsteller versucht, die trashigen Inhalte auch optisch an ihre Vorbilder anzugleichen. Und zumindest Rodriguez hat an der 'Lab Bill' gespart, indem er nicht mehr auf Film, sondern digital drehte.

Bei der Besetzung gibt es eine Mischung aus mehr oder minder erfolgreichen Seriendarstellern (u.a. Rose McGowan, Freddy Rodriguez), mittlerweile weniger gebuchten, aber sehr bekannten Stars (u.a. Kurt Russel, Bruce Willis) und Amateuren (u.a. Rodriguez' Verwandte, sein Makler und Fergie, die eigentlich Sängerin ist). Auffällig ist auch, dass die Stuntfrau Zoe Bell⁷² sich selbst spielt. Einige Schauspieler tauchen in beiden Besetzungen auf (Rose McGowan) und manche sogar in den selben Charakteren, so wie Marley Shelton als Dr. Dakota Block, die Zwillinge oder auch Michael Parks als Earl McGraw. Allerdings sind alle Darsteller als fähige und überzeugende Schauspieler zu bezeichnen und haben nichts von den eingeschüchterten, verwirrten und mechanischen Auftritten der Vorbilder.

⁷¹ http://www.tarantino.info/wiki/index.php/Grindhouse_box_office_and_business Zugriff: 23.06.2010

⁷² Zoe Bell hat u.a. Uma Thurmans Stunts in KILL BILL gemacht.

3 Das filmische Material



Abbildung 87: DEATH PROOF 40'31" – Die Zwillinge



Abbildung 88: PLANET TERROR 49'06" – Die Zwillinge



Abbildung 90: DEATH PROOF 50'10" - Dr. Dakota Block und Earl McGraw im Krankenhaus aus Planet Terror



Abbildung 89: DEATH PROOF 41'23" – Rose McGowan als Pam

Überschneidungen bei den Sets (das Krankenhaus ist in beiden Filmen das selbe) und Referenzen zwischen den Filmen⁷³ dienen eher dem Hype und als kleine Schatzsuche für die Fangemeinde. Darüber hinaus sind beide Filme, wie vor allem für Tarantino üblich, mit popkulturellen Zitaten (Zigarettenpackungen, Filmplakate, Kill Bill Kennmelody - Klingelton, Pussywagon Aufkleber etc.) gespickt. Als direktes Zitat der Exploitation-Ära dient u.a. ein altes Plakat aus der Anfangssequenz von DEATH PROOF. Im Hintergrund sieht man ein Plakat von SOLDIER BLUE (Ralph Nelson: 1970, USA). Dieser Film gilt als besonders gewalttätiger Exploitationfilm, welcher die Ausrottung der Ureinwohner zum Thema hat. Bis heute erhält man diesen Film nur sehr schwer in einer ungeschnittenen

⁷³ In PLANET TERROR wird im Radio eine Durchsage zur verstorbenen Jungle Julia – einem Charakter in Death Proof - gemacht: „Gewidmet unserer Jungle Julia im liebevollen Gedenken.“ 20'41"

Version, wenn überhaupt. Bei *PLANET TERROR* läuft in der Überwachungszentrale des verseuchten Armeestützpunktes deutlich sichtbar und hörbar der Exploitationfilm *FRAUEN IM KÄFIG* (Gerardo de Leon: 1971, USA orig.: *WOMAN IN CAGES*), in dem auch Pam Grier mitspielt. Auf dem Monitor daneben sieht man Dakota und Cherry Darling in einer Gefängniszelle sitzen.



Abbildung 91: DEATH PROOF 02'51"



Abbildung 92: PLANET TERROR 71'03"

Was an den beiden Filmen am meisten an Exploitation erinnert ist die Nachbearbeitung des Filmmaterials, welches digital sowohl optisch als auch akustisch auf 'Alt' getrimmt wurde, und einige einschlägige Referenzen zu den schwer beschädigten Filmrollen und Vorführmodi enthält. So wurde das Material zerkratzt, gedehnt, gefärbt, geschmolzen und gerissen. Es gibt Frames die fehlen und solche, die doppelt und dreifach hintereinander gelegt wurden. Eine Filmrolle fehlt vermeintlich (Abb. 100) und dem ganzen wurde die Information vorangestellt, dass der Film nicht Jugendfrei ist (Abb. 95). Vor allem in Rodriguez' *PLANET TERROR* erzählt das bearbeitete Filmmaterial neben der filmischen Handlung auch noch eine ganz eigenständige Geschichte über das Exploitation-Genre. Als besondere Anspielung auf die häufigen Umschnitte von bereits existierenden Filmen oder deren Veröffentlichung unter mehreren Titeln, hat Tarantino seinem Film sogar die Optik einer Neu-Betitelung vorangestellt (Abb. 93 und 94).

3 Das filmische Material



Abbildung 93: Death Proof 01"15"



Abbildung 94: Death Proof 01'16"



Abbildung 95: Planet Terror 00'27"



Abbildung 96: Planet Terror 73'47"

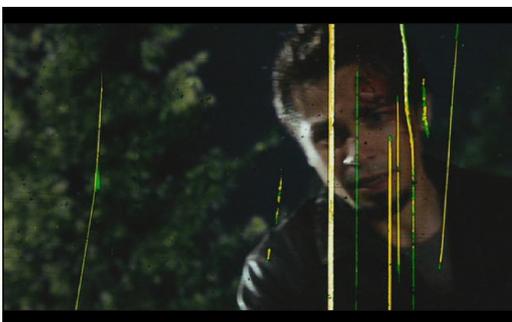


Abbildung 97: Planet Terror 24'06"



Abbildung 98: Planet Terror 58'34"

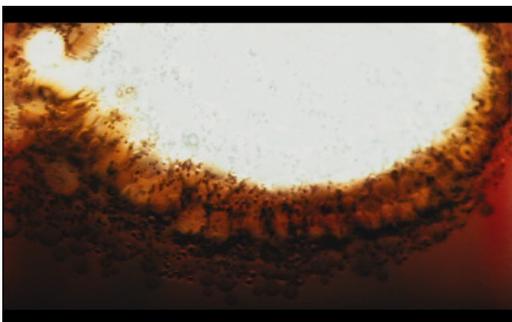


Abbildung 99: Planet Terror 58'34"



Abbildung 100: Planet Terror 58'47"

3.3.1 Produktion

Allerdings holt Tarantino seinen Film optisch und, wie ich in Kapitel 3.3.3 zeigen werden, auch thematisch vom Damals ins Heute. Optisch erreicht er dies dadurch, dass in der ersten Hälfte das Filmmaterial wie eine Aufnahme aus den späten 70er Jahren aussieht, während er dann über eine kurze schwarz-weiß Sequenz zur hochglanz Farbe der heutigen Kinoproduktion wechselt.



Abbildung 101: DEATH PROOF 53'59"



Abbildung 102: DEATH PROOF 54'04"

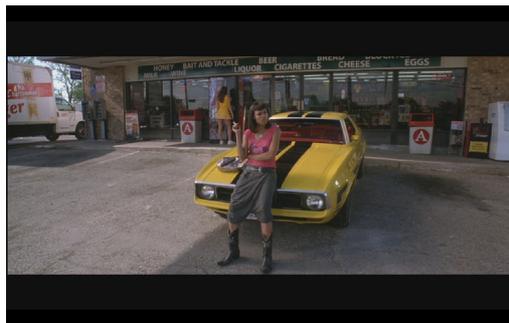


Abbildung 103: DEATH PROOF 60'18"

3.3.2 Vermarktung

Mit der Vermarktung des 'Grindhouse', wie die beiden Filme zusammen beworben wurden, verhält es sich wie mit der Produktion. Die bekannten Namen, das hohe Budget und die Bespielung riesiger Kinopaläste entsprechen nicht den formalen Kriterien der Exploitations. Und auch wenn die Aufmachung der Poster und Ads formal und grafisch den Vorlagen entspricht, so stellt Tarantino selbst klar, dass die Verheißungen ihrer Werbung nicht viel mit denen der alten Explo gemein haben:

Robert and I have these great posters, but for the first time in grindhouse history, our movie is going to be better than the poster. We're going to deliver! We're going to deliver on each adjective we put on those ads! (Tarantino In: Volk 2007: 8)

In Amerika wurden PLANET TERROR und DEATH PROOF, wie es früher üblich war, als Grindhouse-Double Feature hintereinander gezeigt. Allerdings waren die Filme für diese Art der Vorführung zu lang (105min. und 114min.)⁷⁴ und das Publikum von dem Vorführmodi verwirrt, sodass die beiden Filme in Europa getrennt gezeigt und beworben wurde. Hier wiederum waren viele Rezipienten allerdings von dieser Entscheidung enttäuscht⁷⁵. Durch die Trennung der beiden Filme fiel nicht nur das ursprünglich erzielte 'Grindhouse-Feeling' weg, sondern auch die speziell angefertigten Fake-Trailer, welche eigentlich zwischen den beiden Filmen laufen sollten. Diese waren allerdings das Merkmal, welches am ehesten dem Exploitationmuster entsprach, denn was diese Trailer zeigten, bekam man tatsächlich nie zu sehen. Die Trailer waren: WEREWOLF WOMEN OF THE SS, THANKSGIVING, DON'T, MACHETE UND HOBO WITH A SHOTGUN und können auf YouTube begutachtet werden. Vor allem MACHETE hat jedoch so starkes Interesse geweckt,

⁷⁴ Üblich war für die ehemaligen Exploitationfilme ein Zeitrahmen von 60 – 90min.

⁷⁵ Siehe dazu u.a. http://de.wikipedia.org/wiki/Grindhouse_%28Film%29 oder auch http://www.tarantino.info/wiki/index.php/Grindhouse_box_office_and_business

3.3.2 Vermarktung

dass er 2010 als Feature-Film in die Kinos kommt. Es scheint also trotz der finanziellen Defizite bei der Wiedereinführung von Exploitations große Nachfrage nach dieser Art von Filmen zu geben.

3.3.3 Darstellung und Aneignungen

Sowohl PLANET TERROR als auch DEATH PROOF bieten mit starken weiblichen Hauptfiguren reichlich Aneignungsfläche. In PLANET TERROR ist die weibliche Hauptfigur eine unverwüstliche Einzelkämpferin, die mit Witz und Sexappeal zur Heldin wird und eine geradezu glorifizierte Position erhält. Cherry Darling weist zahlreiche Parallelen zu Figuren wie Foxy Brown oder Coffy auf. Sie kämpft für ihre Unabhängigkeit und schützt ihre Lieben. Niemals jedoch lässt sie sich in die Opferrolle drängen.

Rodriguez spielt in PLANET TERROR nicht nur mit dem Exploitation-, Horror- und Zombie-Genre, sondern auch mit dem eher weiblich konnotierten Genre des Melodrams. Wenn Cherry Darling im Krankenhaus erwacht und feststellt, dass



Abbildung 104: PLANET TERROR 30'22"



Abbildung 105: PLANET TERROR 30'50"



Abbildung 106: PLANET TERROR 30'51"

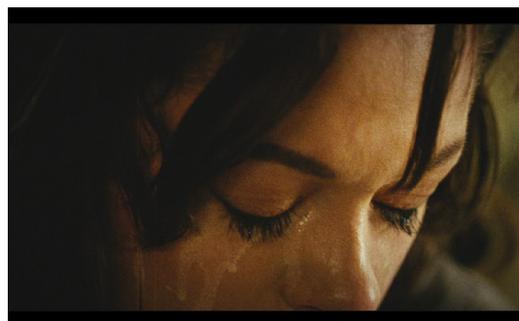


Abbildung 107: PLANET TERROR 30'58"

ihr Bein amputiert wurde, laufen Bilder in langsamen CloseUps in einander und werden von ruhiger, stimmungsvoll trauriger Musik begleitet um Cherrys Gefühlen und ihrer Trauer Zeit und Raum einzuräumen.

3.3.3 Darstellung und Aneignungen

Statt, wie in Horrorfilmen üblich, in hysterisches Heulen auszubrechen oder aber den Verlust einfach wegzustecken und zur Aktion überzugehen, lässt Rodriguez Cherry überzeugend leiden, gewährt dem Publikum hier eine Verschnaufpause und Raum für Mitleid und Emotion. Durch diese Möglichkeit zur Identifikation erhebt sich die Figur der Cherry Darling über die comichaft Actionfigur hinweg. Konzentriert man sich auf Cherry Darling, so lässt sich der gesamte Film wie ein Melodram lesen, welches lediglich im Horrorsujet angesiedelt ist. Bereits früher in dieser Arbeit habe ich darauf hingewiesen, dass durch die Kontextualisierung des Spektakels eine melodramatische Identifizierung mit der leidenden Heldin stattfindet (vgl. Jenkins 2006: o.A.), welche wiederum die Aneignung unterstützt.

Bei genauerer Betrachtung handelt es sich auch bei *DEATH PROOF* nur beiläufig um ein Roadmovie, in dem ein sadistischer Killer sein Unwesen treibt. Vielmehr handelt es sich um einen „Chick Flick“⁷⁶, der den großen Einfluss von Frauenseerien wie *SEX AND THE CITY* (Darren Star u.a., 1998 – 2004, USA) nicht verleugnen kann. So befinden sich beide Mädelsgruppen erst einmal im Auto und im Restaurant, unterhalten sich über Männer, Gefühle und Sex, oder warten sehnsüchtig auf das Auftauchen ihres Traummannes.



Abbildung 108: *DEATH PROOF* 06'55"



Abbildung 109: *DEATH PROOF* 64'35"

Die Vierergruppe des zweiten Aktes steht allerdings im krassen Gegensatz zur Ersten. In der ersten Hälfte wird viel Gewicht auf sexy Tanzszenen und den Konsum von Alkohol und Drogen gelegt, der die Mädels bei ihrem 'Unfall' als

⁷⁶ Umgangssprachlich für einen Frauenfilm – von Männern gerne etwas abwertend verwendet.

3 Das filmische Material

wehrlose Opfer zurücklässt. Im zweiten Akt sind die Frauen eher auf Understatement ausgerichtet und selbst mehr Jäger als Gejagte. Sie sind nüchtern, fit und wagemutig und bieten ihrem Angreifer nicht nur die Stirn, sie finden sogar Gefallen an der Rache und Gewalt und bringen Stuntman Mike zur Strecke. Die Entwicklung der Lust an der Gewalt und der Affinität zu schnellen Autos lässt hier Vergleiche mit *FASTER PUSSYCAT! KILL! KILL!* zu. Aktualisiert das Thema allerdings durch die etwas sanfter gezeichneten Charaktere, welche eine Aneignung erleichtern und die Frauen auch nach der brutalen Tat nicht als die Bösen dastehen lässt. Auch in der Entwicklung von Kapitel 1 zu Kapitel 2 des Films sehe ich eine produktive Entwicklung der Frauen, die die Aktualisierung von geeigneten Identifikationsfiguren zu geeigneten Vorbildern vollzieht. Im ersten Teil ist eine Gruppe von Frauen im Mittelpunkt, mit denen Zuseherinnen sich zwar gut identifizieren können, wegen ihrer Unsicherheiten, Selbstverlorenheit (Drogen, Festhalten am untreuen Mann) und ihres tragischen Schicksals aber keine besonders guten Vorbilder bieten. Im zweiten Teil hingegen sind die Ladies sehr selbstbestimmt und unabhängig und lassen sich die Opferrolle nicht gefallen. So verlautbart Kim schon bevor Stuntman Mike es auf sie abgesehen hat: *„Ey, keine Ahnung in was für einem weichgespülten Utopia ihr lebt, aber in meiner Welt, braucht 'ne Muschi 'ne Knarre.“* und quittiert den Gegenvorschlag doch Pfefferspray zu verwenden: *„Wenn mich einer vergewaltigen will, will ich nicht, dass er 'ne schieß Hautrötung kriegt, dann will ich die Sau umnieten.“* (Death Proof 71'16" f) Mehr „Motherfucking Super-Miezen“ (Weber 2000:80) geht nicht.

Eine weibliche Heldin und Mutter - PLANET TERROR

In *PLANET TERROR* sind die Frauen klar im Vordergrund – Handlungstreibende und Heldinnen. Allen voran Cherry Darling (Rose McGowan). Im Intro wird sie als aufreizende Stripperin präsentiert, doch das CloseUp zeigt, wie unglücklich Cherry in ihrer Position ist. Wo sie sich zuerst sexy am Boden räkelt und Oral-

3.3.3 Darstellung und Aneignungen

verkehr mit sich selbst an einem Spiegel simuliert, stoppt die Kamera auf den tränenfeuchten Wangen und lasziv geöffneten blutroten Lippen.



Abbildung 110: PLANET TERROR 01'23"



Abbildung 111: PLANET TERROR 02'47"

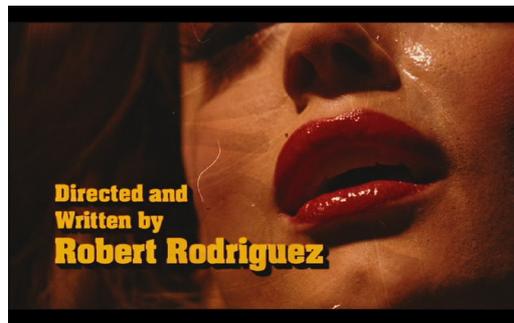


Abbildung 112: PLANET TERROR 03'28"

Sex und die schmerzvolle Ausbeutung durch die Darstellungen von Sex fließen hier, das Publikum unangenehm berührend, ineinander. Diese Szene hat einen ähnlich entglamourisierenden Effekt wie Jenkins es auch für die Stripszene in *THE WORKING GIRLS* beschrieben hat⁷⁷. Von hier an kündigt Cherry Darling ihren Job und emanzipiert sich. Sie erwächst zu einem wirkungsvollen Rolemodel für Frauen dieses und ähnlicher Genres, als auch für die Rezipientinnen.

⁷⁷ Siehe Kapitel 3.2.1 – S77

3 Das filmische Material



Abbildung 113: PLANET TERROR 62'06"



Abbildung 114: PLANET TERROR 82'27"

Wo der großmäulige Macho sich vor der Gefahr drückt, übernimmt sie Verantwortung und Führung. Statt lange mit dem Verlust ihres Beines zu hadern, lernt sie rasch, nicht nur mit den klassischen Waffen einer Frau zu kämpfen, sondern auch ihren (modifizierten) Körper selbst als wirkungsvolle Waffe zu nutzen. Sie wirkt dabei sogar auf allen Vieren so selbstsicher und sexy, dass man sich fast wünschen möchte, selbst die eine oder andere Extremität gegen eine Schnellfeuerwaffe einzutauschen.

Besonders bemerkenswert finde ich allerdings das Ende des Films. Nicht der männliche Held ist es, der die Menschen in die Freiheit führt – er lässt sein Leben als wahrer Soldat am Schlachtfeld – sondern Cherry führt die überlebende Menschheit ins Paradies. Dabei sieht sie aus wie eine Prinzessin aus den Märchen von 1001 Nacht. Denn wir Frauen können heute beides – Gewalt und Romantik verbinden. Und vor allem alles überleben und keine Opfer sein.



Abbildung 115: PLANET TERROR 87'05"



Abbildung 116: PLANET TERROR 87'18"

3.3.3 Darstellung und Aneignungen

Wie schon erwähnt, ähneln sich Cherry und Coffy in ihrer Position als erfolgreiche und stolze Kämpferinnen. Doch musste Coffy in den späten 70er Jahren alleine im Sonnenaufgang davon humpeln – einem 'Walk of Shame'⁷⁸ ähnelnd, wo hingegen Cherry stolz mit ihrem Baby an der Spitze einer Menschenmenge von Bauruinen weg ins Paradies reitet. Sie muss sich nicht mehr verstecken, rechtfertigen und schämen – ihr Status als Heldin ist legitim. Die weibliche Seherschaft ist als Rezipient im Blickfeld und erwünscht.

Von sexuellem Selbstbewusstsein zu Lust an der Gewalt

Im zweiten Akt von DEATH PROOF wandelt sich das vergnügliche 'Fahnenmast'spielen auf dem geliehenen 'VANISHING POINT'-Auto rasch in ein echtes Rennen, welches VANISHING POINT alle Ehre macht. Stuntman Mike bedrängt die Frauen mit seinem Auto und es kommt zu einem Autorennen auf Leben und Tod, in welchem die Frauen erst mal zu Opfern des sadistischen Angreifers werden. Nachdem Mike sie so lange verfolgt hat, dass Zoe bei einer unvermeidlichen Vollbremsung im weiten Bogen vom Auto weggeworfen wurde, wähnt er sich als Sieger und seine Lust ist befriedigt. Diesen Moment nutzt Kim um sich zu verteidigen und schießt auf ihn. Damit kann Stuntman Mike allerdings nicht umgehen und so ergreift er, so gar nicht männlich stark, die Flucht um in sicherer Entfernung heulend die Wunde zu versorgen.



Abbildung 118: DEATH PROOF 87'29"



Abbildung 117: DEATH PROOF 89'23"

⁷⁸ Ist eine umgangssprachliche Bezeichnung für den Heimweg, den eine Frau (seltener auch ein Mann) nach einem One-Night-Stand bei Sonnenaufgang antritt. Dabei trägt sie das Outfit vom Vorabend und verschmiertes MakeUp und hofft, nicht gesehen zu werden. Siehe dazu z.B.: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=walk%20of%20shame>

3 Das filmische Material



Abbildung 120: DEATH PROOF 94'02"



Abbildung 119: DEATH PROOF 97'06"

Als Zoe unversehrt aus den Büschen auftaucht, kommt es für die Ladies nicht in Frage, das Geschehe auf sich beruhen zu lassen oder, wie es wohl üblich wäre, es den Autoritäten zu übergeben. Sie starten zum Gegenangriff. Nun jagen die drei Frauen Stuntman Mike, doch es ist keine verbissene Rache. Sie scheint fast schon spielerisch. Den bösen Buben zu jagen ist nicht ihre Pflicht – es ist ihr selbst erklärtes Recht, und das kann man schon irgendwie auch genießen. Zoe greift sich eine Metallstange und schwingt sich auf die Seitentür des Autos, als wäre es ihr weißes Streitross (Abb. 121). Stuntman Mike, der wegen des glatten Streifschusses total aufgelöst ist, kann es gar nicht glauben, als er die Ladies zum Gegenschlag anrassen sieht (Abb 122). Die Frauen kennen keine Gnade, greifen Mike an und als es zum Revanche-Rennen kommt, ist der Spass den Frauen im Gesicht abzulesen (Abb. 123), und auch Angst oder Respekt vor dem diabolischen Frauenkiller ist verschwunden (Abb. 126). Die Frauen haben ihre eigene Stärke gefunden und genießen es, diese auch anzuwenden. Selbst als sie Stuntman Mike von der Straße gedrängt und so zur Aufgabe gezwungen haben, sehen sie keinen Anlass dazu, von ihrer Rache abzulassen. Da hilft auch Mikes flehen nichts. Es scheint, als wäre es nun mehr als Rache, als hätten die Frauen ihre Lust an der Gewalt entdeckt. Die Frauen haben sich von einer Figur wie Vixen über Coffy hin zu Varla entwickelt. Nur das erklärt die höchst lusterfüllte und brutale Prügelei, mit der die drei Frauen Mike zur Strecke bringen (Abb. 127 und 128). Einen Kerl, der um Gnade bittet, zu Tode prügeln, das ist so gar nicht Ladylike – auch heute noch nicht.

3.3.3 Darstellung und Aneignungen



Abbildung 121: DEATH PROOF 95'51"



Abbildung 122: DEATH PROOF 97'25"

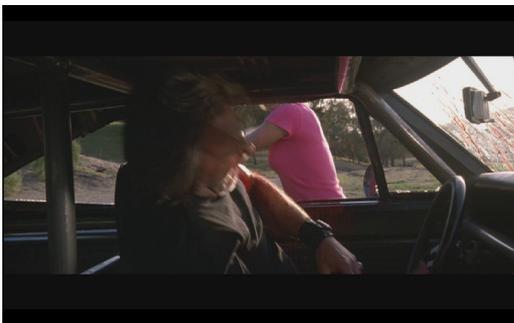


Abbildung 124: DEATH PROOF 97'34"

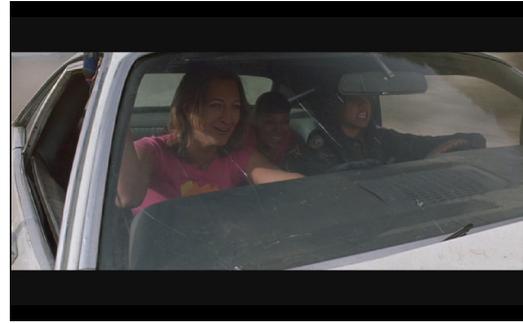


Abbildung 123: DEATH PROOF 98'03"



Abbildung 126: DEATH PROOF 102'33"



Abbildung 125: DEATH PROOF 104'24"



Abbildung 128: DEATH PROOF 104'33"



Abbildung 127: DEATH PROOF 105'05"

3 Das filmische Material

Sogar als der Abspann schon anläuft, prügeln die Mädels weiter auf den leblosen Körper ein und feuern sich dabei gegenseitig an. Es wirkt wie in einem Computerspiel und macht den Frauen sichtlich Spass. Diese überzogene Gewaltdarstellung gibt dem Abschluss einerseits etwas schockierendes, zugleich aber auch etwas distanzierend Comichaftes. Auch bemerkenswert ist, dass der Verbleib der vierten Frau, der am klischeehaftesten weiblichen, ungeklärt bleibt. Ihre Rolle scheint keine Bedeutung für den Film zu haben. Nur die Entwicklung der Kämpferinnen ist von Interesse.



Abbildung 129: DEATH PROOF 105'22"

In weiterer Folge sieht man im Abspann, neben Spoofs vom Set, Aufnahmen und Fotos von Frauen aus den letzten Jahrzehnten. Die drei Frauen, welche sich gegen das Patriarchat gestellt und Stuntman Mike stellvertretend in Grund und Boden gerammt haben, scheinen ebenfalls stellvertretend für alle Frauen der letzten Jahrzehnte zu stehen und für diese – und uns Frauen heute – da zu sein. Eine Einladung, nicht zu übermäßiger Gewalt, wohl aber zur selbst erklärten Zugangsberechtigung selbst seine Frau zu stehen.



Abbildung 130: DEATH PROOF 105'34"

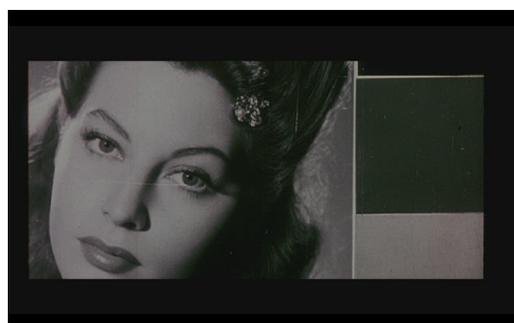


Abbildung 131: DEATH PROOF 105'54"

4 Schluß

4.1 Kritische Würdigung

Das Ziel meiner Arbeit war herauszufinden, wo und wie sich das Exploitation-Genre für eine weibliche oder gar feministische Leseweise aneignen lässt, sodass auch Frau Lust an diesem Männerkino haben kann und bereits hat.

Dazu war es erforderlich, das Exploitation-Genre, seine Geschichte und Entwicklung sowie seine Bedeutung für den Film im Allgemeinen genauer zu beleuchten. Zudem war es nötig, einerseits die Muster und Sprache dieser Filme zu erlernen und andererseits einen gültigen Arbeitsbegriff einzugrenzen.

Bei der Recherche habe ich festgestellt, dass schon Ansätze und Interesse für die Aneignung von Exploitationfilmen vorhanden sind, jedoch keine detaillierten Anleitungen, diese auch umzusetzen.

Die Sichtung zahlreicher Exploitationfilme bildete die Grundlage für den Versuch bestehende Überlegungen und Theorien von ExpertInnen auf diese spezielle Art des Kinos anzuwenden und anzupassen. Dabei habe ich festgestellt, dass es durchaus einen Unterschied bei der Rezeption und Schaulust von Männern und Frauen gibt, welche einer näheren Auseinandersetzung bedürfen. Auch hat sich mehrfach gezeigt, dass Rezipientinnen in der Lage sein müssen, eingeschriebene Texte vom skopophilen Blickmuster zu trennen und für sich zu beanspruchen. Vor allem die Ausführungen von Clare Whatling und Gertrude Koch fand ich dabei sehr nützlich. Denn wie ich sind auch sie der Meinung, dass durch ein aufmerksames Ansehen und bewusstes Erkennen von Aneignungspotentialen, auch eher frauenfeindliche Genres durch eine Aneignungsbewegung für die weibliche Schaulust zugänglich sind. Mehr noch, eröffnet dieses bewusste Hinsehen und Suchen von Brüchen im chauvinistischen Filmmaterial den

4 Schluß

Blick auf Frauen und Themen, welche nur Vordergründig billige Unterhaltung sind. Sie sind in der Lage, subtil weibliches Empowerment zutage zu fördern.

In meinen Analysen habe ich die Erkenntnisse meiner theoretischen Auseinandersetzungen anhand mehrerer, unterschiedlicher Filmbeispiele umgesetzt. Ich habe festgestellt, dass das Aneignungspotential einzelner Filme des Genres stark differieren kann. Dennoch bleibt festzuhalten, dass es keinen Film gibt, der nicht zumindest den Versuch der Aneignung Wert wäre. In jedem Fall scheint es mir aber ausgesprochen wichtig, dass die Rezipientin an diese Aneignung bewusst und im Idealfall vorbereitet herangeht, da das aktive Begehren zur Aneignung für den Erfolg selbiger unabdingbar ist.

Besonders die Exploitationfilme, welche eine weibliche Hauptrolle ins Zentrum der Handlung stellen, haben sehr große Aneignungspotentiale und das nicht nur, wenn es sich bei der Hauptfigur um einen klassischen Vamp oder eine Vampirin handelt.

Was die Neuauflagen des Exploitation-Kinos anbelangt, sehe ich zwar auf Marketing und Produktionsebene keine nennenswerten Parallelen, da sich die Produktions und Vertriebsmodi einfach zu sehr verändert haben. Ich finde aber, dass sie, Oltmans Theorie folgend, sehr wohl dazu geeignet sind, ein größeres weibliches Publikum an die Originale (Premakes) heranzuführen. Insofern denke ich, dass *DEATH PROOF* und *PLANET TERROR* durchaus eine Aktualisierung des Genres und der Themen mit sich bringen und auch produktive Weiterentwicklungen der weiblichen Darstellungen anbieten. Ob diese Aktualisierung allerdings nur ein eingegrenzter Hype innerhalb einer Fangemeinde, oder aber in weiterer Folge größere Kreise ziehen wird, bleibt abzuwarten.

Meine Arbeit stellt Überlegungen und Möglichkeiten vor, welche es ermöglichen, das Exploitation-Genre für Frauen produktiv erfahrbar zu machen. Ich habe versucht, bereits existierende Theorien zu adaptieren, um sie den Ansprüchen dieses Genres anzupassen und damit eine Anleitung zur

Aneignung dieser Nischenproduktionen zu geben. Vielleicht kann diese Arbeit ein Anstoß zur genaueren Betrachtung und einer spezielleren Analyse des einen oder anderen Exploitationfilmes sein, um dieses vielfältige Kino aus seinem Schattendasein zu befreien.

5 Anhang

Zusammenfassung

Exploitationfilme stehen für billig produzierte, chauvinistische Filme, in denen die dünne Handlung nur von Sex und Gewalt zusammengehalten wird. Die Konzentration liegt auf dem visuellen Spektakel. Die Hochblüte des Exploitationkinos waren die 60er und 70er Jahre. Danach verschwand der Markt für diese Filme und die Lücke, welche sie bis dahin füllten, wurde durch den Einzug von Gewalt und Sex in Mainstreamfilme und das Aufkommen von Pornografie auf VHS geschlossen. Doch nach dem 'Tod' des Exploitationkinos erlebten einige der Produktionen in den 80ern ein Revival und wurden, trotz ihres schlechten, Frauen diskriminierenden Rufes, sogar von lesbischen Frauen und Feministinnen für sich entdeckt. Diese sahen die Filme anhand neuer Gesichtspunkte und erkannten in ihnen auch die Macht der Frauenfiguren. Sie nahmen Frauen wahr, welche sich emanzipierten und gegen ihre männlichen Aggressoren wendeten. Obwohl die Produktion von Exploitationfilmen als nicht mehr existent gilt, brachten 2007 die beiden Regisseure Quentin Tarantino und Robert Rodriguez mit *DEATH PROOF* (Quentin Tarantino: 2007. USA) und *PLANET TERROR* (Robert Rodriguez: 2007. USA) zwei Filme auf den Markt, welche sie selbst als Exploitation bezeichnen. Sie wenden dabei viele der für Exploitation typischen Mittel und Merkmale an und versuchen somit, dieses vergangene Genre neu zu beleben. Das Gesamtziel der Arbeit besteht darin, aufzuzeigen wo, bzw. wie, sich das Exploitationgenre für eine feministische Leseweise durch bewusste Rezeption aneignen (appropriate) lässt und wie Rodriguez und Tarantino möglicherweise zu einer Aktualisierung des Genres beigetragen haben. Ich habe dazu den auch von Clare Whatling vorgeschlagenen Begriff der Aneignung – auf Englisch 'appropriation' - und seine Methodik näher betrachtet und umgesetzt.

Abstract (english)

Exploitation film stands for cheaply produced, chauvinistic movies, where the simple plot is held together solely by sex and violence. The focus was on the visual extravaganza. The exploitation cinema had its heyday during the 60s and 70s. Thereafter, the market for these movies disappeared, and the gap they used to fill until then, was closed by the entrance of violence and sex into the mainstream movies and by the emergence of pornography on VHS. However, following the exploitation cinema's "death", some productions experienced a revival in the 1980s and were even discovered by lesbian women and feminists despite having a bad reputation and that of discrimination against women. These people saw the films from a different perspective and also discovered the female characters' power in them. They noticed women who became emancipated and turned against their male aggressors. Although the production of exploitation films is deemed no longer in existence, in 2007, two directors, Quentin Tarantino and Robert Rodriguez, brought two movies on the market – *DEATH PROOF* (Quentin Tarantino: 2007. USA) and *PLANET TERROR* (Robert Rodriguez: 2007. USA) – that they themselves described as exploitation. They use many of the typical tools and features and thus, try to revive this old genre. I have closely examined and implemented the term "appropriation", also suggested by Clare Whatling, and its methodology. The overall purpose of the thesis is to show where and how the exploitation genre may be appropriated for the feminist reading by way of conscious reception and how Rodriguez and Tarantino contributed to the actualisation of the genre.

Bibliographie

Becker, Wolfgang, Norbert Schöll (1983). Methoden und Praxis der Film-analyse. Untersuchungen zum Spielfilm und seine Interpretation. Opladen: Leske&Budrich.

Braidt, Andrea B. (2008). Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung. Marburg: Schüren.

Cook, Pam (2000). Stephanie Rothman, Feminismus und die Kunst des Exploitation-Films. In: girls gangs guns. Zwischen Exploitation-Kino und Underground [Hrsg. Despineux, Carla und Vera Mund]. Marburg: Schüren. S.21–36.

de Miro, Ester Carla (1982). Mythen und Riten im Kino. Die erotischen Phantasmen des Imaginären. In: Frauen und Film.Volume 33 [Hrsg. Schlüppmann, Heide, Gertrude Koch, et al.]. Frankfurt: Stroemfeld/ Roter Stern. S. 13–17.

Despineux, Carla, Vera Mund [Hrsg.] (2000). girls gangs gungs. Zwischen Exploitation-Kino und Underground. Marburg: Schüren.

Duden (2001). Fremdwörterbuch. Band 5. [Hrsg. Dudenredaktion]. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag.

- Faulstich, Werner, Andreas Vogel [Hrsg.] (1991).** Sex und Gewalt im Spielfilm der 70er und 80er Jahre/ 1. Lüneburger Kolloquium zur Medienwissenschaft. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag.
- Gläser, Jochen, Grit Laudel (2009).** Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse. Wiesbaden: VS Verlag/ GWV Fachverlag.
- Hall, Stuart (1980).** Encoding/Decoding. In: Culture, Media, Language. [Hrsg. Centre for Contemporary Cultural Studies]. London: Hutchinson. S. 128-138
- Hansen, Miriam (1982).** S.M. Rodolfo. In: Frauen und Film. Volume 33 [Hrsg. Schlüppmann, Heide, Gertrude Koch, et al.]. Frankfurt: Stroemfeld/ Roter Stern. S 19-31
- Koch, Gertrud (1989).** Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film. Basel: Stromfeld/ Roter Stern.
- Mikos, Lothar (2003).** Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK.
- Müller, Jürgen [Hrsg.] (2004).** Filme der 60er. Köln: Taschen.
- Mulvey, Laura (1975).** Visuelle Lust und narratives Kino [Übers. von Karola Gramann]. In: Weiblichkeit als Maskerade [Hrsg Weissberg, Liliane (1994)]. Frankfurt am Main: Fischer, S. 48-65.[orig.: Visual Pleasure and Narrative Cinema In: Screen 16.3 Autumn 1975. S. 6-18]

5 Anhang

Mulvey, Laura (2004). Ein Blick aus der Gegenwart in die Vergangenheit. Eine Re-Vision der feministischen Filmtheorie der 1970er Jahre [Übers. von Katja Widerspahn und Susanne Lummerding]. In: Screenwise. Film-Fernsehen-Feminismus [Hrsg. Bernhold, Monika, Andrea Braidt et al.]. Marburg: Schüren. S. 17-27

Nessel, Sabine (2000). Attacke statt Erotik - Anmerkungen zur Geschlechterdifferenz im Kino der Visual Effects. In: Frauen und Film. Volume 62 [Hrsg. Schlüppmann, Heide, Gertrude Koch, et al.]. Frankfurt: Stroemfeld/ Roter Stern. S 194-197.

Oltmann, Kathrin (2008). Remake|Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930-1960. Bielefeld: transcript.

Rich, B. Ruby (1992). New Queer Cinema. In: Sight & Sound, Volume 2, Issue 5 [Hrsg. Philip Dodd]. London:BFI.

Rich, B. Ruby (2000). Lethal Lesbians. In: girls gangs guns. Zwischen Exploitation-Kino und Underground [Hrsg. Despineux, Carla und Vera Mund]. Marburg: Schüren. S.127–148.

Rothman, Stephanie (2000). Everything You Never Wanted To Know About Exploitation Film. In: girls gangs guns. Zwischen Exploitation-Kino und Underground [Hrsg. Despineux, Carla und Vera Mund]. Marburg: Schüren. S.47–53.

Sartre, Jean-Paul (1976). Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie. Reinbeck bei Hamburg: Rowolth.

Schaefer, Eric (1999). Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films, 1919 – 1959. Durham & London: Duke University Press.

Schmitt, Martin (2007). Verführbare Genrefans von skrupellosen Marketingstrategen ins Bahnhofskino gelockt und schamlos ausgebeutet. In: Maske und Kothurn. Falsche Fährten in Film und Fernsehen [Hrsg. Blaser, Patric, Anton Fuxjäger, et al.]. Wien-Köln-Weimar: Böhlau. S. 255-266.

Seier, Andrea (2004). Across 110th Street. Zur Überlagerung performativer Prozesse in Tarantinos Jackie Brown. In: Screenwise. Film-Fernsehen-Feminismus [Hrsg. Bernhold, Monika, Andrea Braidt et al.]. Marburg: Schüren. S. 44-56.

Streit, Elisabeth (2004). Nackte Tatsachen. In: Screenwise. Film-Fernsehen-Feminismus [Hrsg. Bernhold, Monika, Andrea Braidt et al.]. Marburg: Schüren. S. 131-136.

Volk, Kurt [Hrsg.] (2007). The Sleaze-Filled Saga of an Exploitation Double Feature – Grindhouse. UK: Titan Books.

Weber, Annette (2000). Die elegante Version des Erlegens. In: girls gangs guns. Zwischen Exploitation-Kino und Underground [Hrsg. Despineux, Carla und Vera Mund]. Marburg: Schüren. S.77–87.

5 Anhang

Whatling, Clare (1997). Screen Dreams. Fantasising lesbians in film. Manchester and New York: Manchester University Press.

Zalcock, Bev (2000). Spies in the House of Love. Filme, die mit Gender-Codes brechen. In: girls gangs guns. Zwischen Exploitation-Kino und Underground [Hrsg. Despieux, Carla und Vera Mund]. Marburg: Schüren. S.113–125.

Zimmermann, Bonnie (1981). Töchter der Nacht: der lesbische Vampirfilm In: Frauen und Film. Volume 28 [Hrsg. Schlüppmann, Heide, Gertrude Koch, et al.]. Frankfurt: Stroemfeld/ Roter Stern. S 7-13.

Internetquellen

exploit, to: <http://www.dict.cc/englisch-deutsch/to+exploit.html>

Grindhouse, das: http://de.wikipedia.org/wiki/Grindhouse_%28Film%29

Jenkins, Henry (2006). Exploiting Feminism in Stephanie Rothman´s Terminal Island (1973). In: The Wow Climax. New York: NYU Press Academic.

<http://web.mit.edu/cms/People/henry3/rothman.html> Zugriff:

Hans, Barbara (2010). Umstrittenes Gerichtsurteil. Fragiler Wert der Würde. In: Spiegel Online. Panorama. 03.04.2009.

<http://www.spiegel.de/panorama/justiz/o,1518,615851,00.html> Zugriff:
20.05.2010

Haselbeck, Sebastian (2008). Grindhouse ox Office and Business.
[http://www.tarantino.info/wiki/index.php/Grindhouse_box_office_and_](http://www.tarantino.info/wiki/index.php/Grindhouse_box_office_and_business)
[business](http://www.tarantino.info/wiki/index.php/Grindhouse_box_office_and_business) Zugriff: 23.06.2010

Hayes Code, Der: <http://www.classicmovies.org/articles/blhayscode.htm> Zu-
griff: 04.03.2010

Trailer zu Faster, Pussycat! Kill! Kill!: [http://www.youtube.com/watch?](http://www.youtube.com/watch?v=rgWoPFX1Sz0)
[v=rgWoPFX1Sz0](http://www.youtube.com/watch?v=rgWoPFX1Sz0) Zugriff: 27.07.2010

„Trash“, Zum Begriff auf Wiki: <http://de.wikipedia.org/wiki/Trash> Zu-
griff: 09.04.2010

„Walk of Shame“, Zum Begriff: [http://www.urbandictionary.com/define-](http://www.urbandictionary.com/define.php?term=walk%20of%20shame)
[php?term=walk%20of%20shame](http://www.urbandictionary.com/define.php?term=walk%20of%20shame)

Weber, Bettina (2010). Erbarmungsloser Selbstschutz. In: Tages Anzeiger.
Leben. 02.03.2010
[http://www.tagesanzeiger.ch/leben/gesellschaft/Erbarmungsloser-Selbst-](http://www.tagesanzeiger.ch/leben/gesellschaft/Erbarmungsloser-Selbstschutz/story/20215632)
[schutz/story/20215632](http://www.tagesanzeiger.ch/leben/gesellschaft/Erbarmungsloser-Selbstschutz/story/20215632) Zugriff: 05.03.2010

Videographie

Nur jene Filmtitel, welche zur Analyse herangezogen und aus denen Stanbildern entnommen wurde, sind im Folgenden mit Art des Speichermediums, Name der Verleihfirma und Erscheinungsjahr der jeweiligen Verleihfassung angegeben. Sie bilden damit auch den Abbildungsnachweis. All jene, welche lediglich gesichtet wurden, werden mit Regisseur, Erscheinungsjahr und Erscheinungsland aufgelistet.

BENEATH THE VALLEY OF THE ULTRA - VIXENS (Russ Meyer: 1979, USA)

BEYOND THE VALLEY OF THE DOLLS (Russ Meyer: 1970, USA)

BLACK MAMA, WHITE MAMA (Eddie Romero: 1973, USA)

BLACK SAMURAI (Al Adamson: 1977, USA)

BLACK SNAKE (Russ Meyer: 1973, USA)

Russ Meyer Collection Box Set: Kauf-DVD, Arrow Films, 2006.

BLOOD FEAST (Herschell Gordon Lewis: 1963, USA)

BRIDES OF BLOOD (Eddie Romero, Gerardo de Leon: 1968, USA)

CHERRY, HARRY & RAQUEL! (Russ Meyer: 1970, USA)

COFFY (Jack Hill: 1973, USA)

Verleihfassung: DVD, MGM-DVD, 2004; dt. Version: Coffy, die Raubkatze.

COMMON LAW CABIN (Russ Meyer: 1967, USA)

COOL BREEZE (BarryPollack: 1972, USA)

DEADLY WEAPONS (Doris Wishman: 1974, USA)

Kauf-DVD, Siren DVD Ltd, 2003.

DEATH PROOF (Quentin Tarantino: 2007, USA)

Kauf-DVD, Senator Home Entertainment GmbH, 2008.

DESPERADO (Robert Rodriguez: 1995, USA)

DOUBLE AGENT 73 (Doris Wishman: 1974, USA)

EL MARIACHI (Robert Rodriguez: 1992, USA)

ELYSIA (Bryan Foy: 1943, USA)

FASTER, PUSSYCAT! KILL! KILL! (Russ Meyer: 1965, USA)

Videoaufnahme: Arte, 22.03.2007

FINDERS KEEPERS, LOVERS WEEPERS! (Russ Meyer: 1968, USA)

FOXY BROWN (Jack Hill: 1974, USA)

FRIDAY FOSTER (Arthur Marks: 1975, USA)

FROM DUSK TILL DAWN (Robert Rodriguez: 1996, USA)

GOLDDILOCKS AND THE THREE BARES (Herschell Gordon Lewis: 1963, USA)

GOOD MORNING... AND GOODBYE! (Russ Meyer: 1967, USA)

ILSA, THE WICKED WARDEN (Jesus Franco: 1977, USA)

LORNA (Russ Meyer: 1964, USA)

MONDO TOPLESS (Russ Meyer: 1966, USA)

MOTOR PSYCHO (Russ Meyer: 1965, USA)

MUDHONEY (Russ Meyer: 1965, USA)

NUDE ON THE MOON (Doris Wishman, Raymond Phelan: 1961, USA)

PLANET TERROR (Robert Rodriguez: 2007, USA)

Kauf-DVD, Senator Home Entertainment GmbH, 2008.

REEFER MADNESS/ TELL YOUR CHILDREN (Louis J. Gasnier: 1936, USA)

RESERVOIR DOGS (Quentin Tarantino: 1992, USA)

5 Anhang

SCHLOCK! THE SECRET HISTORY OF AMERICAN MOVIES (Ray Greene: 2001, USA)

SCREAM BLACULA SCREAM (Bob Kelljan: 1973, USA)

SHE-DEVILS ON WHEELS (Herschell Gordon Lewis: 1968, USA)

SHEBA, BABY (William Girdler: 1975, USA)

SINDERELLA AND THE GOLDEN BRA (Leo Minardi: 1964, USA)

SOLDIER BLUE (Ralph Nelson: 1970, USA)

SPIDER BABY OR, THE MADDEST STORY EVER TOLD (Jack Hill: 1968, USA)

SUPERVIXENS (Russ Meyer: 1975, USA)

TERMINAL ISLAND (Stephanie Rothman: 1973, USA)

THE ACCUSED (JONATHAN KAPLAN: 1988, USA)

THE ARENA (Steve Carver: 1974, USA)

THE BIG BIRD CAGE (Jack Hill: 1972, USA)

THE BIG DOLL HOUSE (Jack Hill: 1971, USA)

THE FRENCH PEEP SHOW (Russ Meyer: 1950, USA)

THE GORE GORE GIRLS (Herschell Gordon Lewis: 1972, USA)

THE MASQUE OF THE RED DEATH (Roger Corman: 1964, USA)

THE ROAD TO RUIN (Melville Shyer, Dorothy Davenport: 1934, USA)

THE SILENCE OF THE LAMBS (JONATHAN DEMME: 1991, USA)

THE STORY OF DE 733 (o.a.: 1942, USA)

THE STEWARDESSES (Al Silliman: 1969, USA)

THE VELVET VAMPIRE (Stephanie Rothman: 1971, USA)

THE WORKING GIRLS (Stephanie Rothman: 1974, USA)

Verleihfassung: DVD, Jef Films, 2006.

TOMORROW'S CHILDREN (Crane Wilbur: 1934, USA)

TRACK OF THE VAMPIRE (Jack Hill, Stephanie Rothman: 1966, USA)

UP! (Russ Meyer: 1976, USA)

VANISHING POINT (Richard C. Sarafian: 1971, USA)

VIXEN! (Russ Meyer: 1968, USA)

Russ Meyer Collection Box Set: Kauf-DVD, Arrow Films, 2006.

WILD GALS OF THE NAKED WEST (Russ Meyer: 1962, USA)

WOMAN IN CAGES (Gerado de Leon: 1971, USA)

Abbildungsverzeichnis

Ich habe mich bemüht, sämtliche InhaberInnen der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Alle Screenshots wurden von mir, der Verfasserin, persönlich aus dem Filmmaterial entnommen. Die Nachweise des Speichermediums, von welchem die Stills entnommen wurden, sind in der Videographie angeführt.

Abbildung 1: The Working Girls 17'12"	23
Abbildung 2: Supervixens 1'22"	24
Abbildung 3: Supervixens 48'49"	36
Abbildung 4: Supervixens 42'13"	36
Abbildung 5: Vixen! 5'35"	66
Abbildung 6: Vixen! 06'06"	67
Abbildung 7: Vixen! 15'03"	68
Abbildung 8: Vixen! 13'56"	68
Abbildung 9: Vixen! 15'12"	68
Abbildung 10: Vixen! 15'09"	68
Abbildung 11: Vixen! 23'00"	69
Abbildung 12: Vixen! 29'40"	71
Abbildung 13: Vixen! 29'48"	71
Abbildung 14: Vixen! 30'00"	71
Abbildung 15: Vixen! 30'06"	71
Abbildung 16: Vixen! 30'10"	71
Abbildung 17: Vixen! 30'11"	71
Abbildung 18: Vixen! 30'16"	71
Abbildung 19: Vixen! 30'18"	71
Abbildung 20: Vixen! 34'14"	72

Abbildung 21: Vixen! 30'35"	72
Abbildung 22: Vixen! 70'35"	73
Abbildung 23: The Working Girls 7'34"	75
Abbildung 24: The Working Girls 75'58"	75
Abbildung 25: The Working Girls 16'54"	75
Abbildung 26: The Working Girls 04'06"	77
Abbildung 27: The Working Girls 04'08"	77
Abbildung 28: The Working Girls 04'15"	77
Abbildung 29: The Working Girls 04'29"	77
Abbildung 30: The Working Girls 15'00"	78
Abbildung 31: The Working Girls 15'02"	78
Abbildung 32: The Working Girls 40'56"	79
Abbildung 33: The Working Girls 41'01"	79
Abbildung 34: The Working Girls 46'22"	80
Abbildung 35: The Working Girls 46'16"	80
Abbildung 36: The Working Girls 69'14"	81
Abbildung 37: Coffy 01'59.....	82
Abbildung 38: Coffy 6'36"	83
Abbildung 39: Coffy 6'55"	83
Abbildung 40: Coffy 38'21"	84
Abbildung 41: Coffy 42'01"	85
Abbildung 42: Coffy 44'43"	85
Abbildung 43: Coffy 78'52"	85
Abbildung 44: Coffy 78'56"	85
Abbildung 45: Coffy 81'01"	86
Abbildung 46: Coffy 84'01"	86
Abbildung 47: Coffy 74'48"	87
Abbildung 48: Deadly Weapons 09. Snuffed Out.....	89
Abbildung 49: Deadly Weapons 09. Snuffed Out.....	89
Abbildung 50: Deadly Weapons 11. Tony the Phony.....	90

5 Anhang

Abbildung 51: Deadly Weapons 08. Striptease.....	90
Abbildung 52: Deadly Weapons 08. Striptease.....	90
Abbildung 53: Faster Pussycat! Kill! Kill! 0'54"	93
Abbildung 54: Faster Pussycat! Kill! Kill! 06'10"	94
Abbildung 55: Faster Pussycat! Kill! Kill! 06'00.....	94
Abbildung 56: Faster Pussycat! Kill! Kill! 29'18"	94
Abbildung 57: Faster Pussycat! Kill! Kill! 30'01"	94
Abbildung 58: Faster Pussycat! Kill! Kill! 17'21"	95
Abbildung 59: Faster Pussycat! Kill! Kill! 18'01"	95
Abbildung 60: Faster Pussycat! Kill! Kill! 18'18"	95
Abbildung 61: Faster Pussycat! Kill! Kill! 18'36"	95
Abbildung 62: Faster Pussycat! Kill! Kill! 66'12"	96
Abbildung 63: Faster Pussycat! Kill! Kill! 65'53"	96
Abbildung 64: Faster Pussycat! Kill! Kill! 66'16"	97
Abbildung 65: Faster Pussycat! Kill! Kill! 66'32.....	97
Abbildung 66: Faster Pussycat! Kill! Kill! 77'42"	97
Abbildung 67: Faster Pussycat! Kill! Kill! 77'43"	98
Abbildung 68: Faster Pussycat! Kill! Kill! 80'52"	98
Abbildung 69: Faster Pussycat! Kill! Kill! 81'20"	98
Abbildung 70: Faster Pussycat! Kill! Kill! 82' 02"	98
Abbildung 71: Black Snake 2'04"	101
Abbildung 72: Black Snake 47'51"	101
Abbildung 73: Black Snake 49'21"	101
Abbildung 74: Black Snake 49'31.....	101
Abbildung 75: Black Snake 22'28"	101
Abbildung 76: Black Snake 22'52.....	101
Abbildung 77: Black Snake 34'57"	101
Abbildung 78: Black Snake 39'56"	102
Abbildung 79: Black Snake 43'29"	103
Abbildung 80: Black Snake 42'39"	103

Abbildung 81: Black Snake 52'53"	103
Abbildung 82: Black Snake 59'08"	104
Abbildung 83: Black Snake 59'35"	104
Abbildung 84: Black Snake 78'23"	105
Abbildung 85: Planet Terror: 88'53"	109
Abbildung 86: Planet Terror: 88'08"	109
Abbildung 87: Death Proof 40'31" – Die Zwillinge.....	117
Abbildung 88: Planet Terror 49'06" – Die Zwillinge.....	117
Abbildung 89: Death Proof 41'23" – Rose McGowan als Pam.....	117
Abbildung 90: Death Proof 50'10" - Dr. Dakota Block und Earl McGraw im Krankenhaus aus Planet Terror.....	117
Abbildung 91: Death Proof 02'51".....	118
Abbildung 92: Planet Terror 71'03"	118
Abbildung 93: Death Proof 01'15"	119
Abbildung 94: Death Proof 01'16"	119
Abbildung 95: Planet Terror 00'27".....	119
Abbildung 96: Planet Terror 73'47".....	119
Abbildung 97: Planet Terror 24'06"	119
Abbildung 98: Planet Terror 58'34"	119
Abbildung 99: Planet Terror 58'34"	119
Abbildung 100: Planet Terror 58'47"	119
Abbildung 101: Death Proof 53'59".....	120
Abbildung 102: Death Proof 54'04"	120
Abbildung 103: Death Proof 60'18"	120
Abbildung 104: Planet Terror 30'22"	123
Abbildung 105: Planet Terror 30'50"	123
Abbildung 106: Planet Terror 30'51"	123
Abbildung 107: Planet Terror 30'58"	123
Abbildung 108: Death Proof 06'55"	124
Abbildung 109: Death Proof 64'35"	124

5 Anhang

Abbildung 110: Planet Terror 01'23"	126
Abbildung 111: Planet Terror 02'47"	126
Abbildung 112: Planet Terror 03'28"	126
Abbildung 113: Planet Terror 62'06"	127
Abbildung 114: Planet Terror 82'27"	127
Abbildung 115: Planet Terror 87'05"	127
Abbildung 116: Planet Terror 87'18"	127
Abbildung 117: Death Proof 89'23"	128
Abbildung 118: Death Proof 87'29"	128
Abbildung 119: Death Proof 97'06"	129
Abbildung 120: Death Proof 94'02"	129
Abbildung 121: Death Proof 95'51"	130
Abbildung 122: Death Proof 97'25"	130
Abbildung 123: Death Proof 98'03"	130
Abbildung 124: Death Proof 97'34"	130
Abbildung 125: Death Proof 104'24"	130
Abbildung 126: Death Proof 102'33"	130
Abbildung 127: Death Proof 105'05"	130
Abbildung 128: Death Proof 104'33"	130
Abbildung 129: Death Proof 105'22"	131
Abbildung 130: Death Proof 105'34"	131
Abbildung 131: Death Proof 105'54"	131

Datenblätter

Anhang

Erklärung des Filmdatenblattes:

Für die Analyse wichtige Merkmale, die Frauenfigur betreffend, sollen hier kurz festgehalten werden, um im nach hinein einerseits die geeignetsten Filme für die Analyse zu bestimmen und andererseits die Auswahl des Materials transparent zu gestalten und zur Intersubjektivität beizutragen.

Die Punkte des Datenblattes entsprechen dem Umfang an Fragen, welche meiner Ansicht nach, zu jedem Film beantwortet werden müssen, um ihn für eine nähere Analyse der Frauenfigur entsprechend aufzubereiten und ihn für diese in Betracht ziehen zu können. Die Liste hat keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Das Filmdatenblatt dient lediglich als Erinnerungsstütze und Hilfe bei der Sichtung des Materials und der nachfolgenden Analysearbeit. Begriffe wie z.B. „selbstbewusst“ dienen nur als Anhaltspunkt und werden hier nicht näher erklärt. Die Art, wie sich dieses Selbstbewusstsein ausdrückt und wie es dargestellt wird zu erklären würde den Rahmen des Datenblattes sprengen. Begriffe dieser Art finden, wenn sie für meine Arbeit von Bedeutung sind, in der qualitativen Analyse ihre detaillierte Ausführung.

Im folgenden möchte ich die Punkte des Datenblattes und deren Ziel kurz erläutern.

Nr.	Filmtitel	Regisseur	Jahr
Plot	Eine kurze Zusammenfassung der Handlung dient der besseren Erinnerung an den Film zu einem späteren Zeitpunkt und soll Aufschluss über die Thematik des Films geben.		
Wie wird die Frau präsentiert (schwach/selbstbestimmt/sexuell)	Feststellung darüber, wie die Frauenfigur im allgemeinen Auftreten dargestellt ist – Selbstbewusst? Als sexuelles Objekt oder sexuell gering? Als schwaches 'Frauchen'?		
Wird sie erblickt oder erblickt sie	Soll Aufschluss darüber geben, ob die Frauenfigur „aktiv“ sieht, oder eher als Objekt erkannt wird.		
Ist die Frau Aktiv/Passiv/Reaktiv	Ist das Handeln der Frau als Aktiv, Passiv oder eher als Reaktion zu werten?		
Kommt es zur Gewalt an/In/durch Frauen	Feststellung darüber ob es zu Gewalt kommt und wer in welcher Weise daran beteiligt ist.		
Was ist der Auslöser der Gewalt	Feststellung des möglichen Auslösers der Gewalt.		
Welche Motivation zur Gewalt hat die	Welche Motivation hat die Frauenfigur für ihre gewalttätige Handlung? zB Rache, Verteidigung,		

Frauenfigur	Aggression.
Weiche Waffen wählt/verwendet sie	Feststellung zur verwendeten Waffe.
Gibt es Nackt/Teilnacktszenen	Feststellung zur Darstellung von Nacktheit. Als Teilnackt bezeichne ich das zeigen von Bauch, Rücken bis Po etc.; Als Nacktszenen hingegen die Nacktheit des ganzen Körpers, auch wenn der Intimbereich möglicherweise durch Requisite verdeckt ist.
Sind Nackt/Teilnacktszenen Teil der Handlung/ reines Spektakel	Feststellung darüber, ob die Darstellung von Nacktheit teil der Handlung ist, oder zur reinen Unterhaltung eingefügt wurde.
Entblößte Brüste (nur für Zuschauer oder auch für Männer in Film)	Feststellung über den Grad der dargestellten Nacktheit.
Full Back	Feststellung über den Grad der dargestellten Nacktheit.
Full Frontal	Feststellung über den Grad der dargestellten Nacktheit.
Geschlechtsverkehr	Feststellung darüber, ob Geschlechtsverkehr im Film – fürs Publikum sichtbar – dargestellt wird.
Ist der Sexuelle Akt passiv/aktiv/aufgezwungen	Feststellung über die Art und Weise, wie die Frauenfigur den Geschlechtsverkehr erfährt. Aufgezwungen bedeutet hier noch nicht unbedingt vergewaltigt, da es in den Filmen auch vorkommt, dass die Frau zwar nicht ganz freiwillig und „begeistert“ an der sexuellen Handlung teilnimmt, der Film aber dennoch keine Vergewaltigung impliziert – zB. Die Ehefrau, die zwar keine Lust hat aber dem Mann dennoch nachgibt. Es zeigt sich in den Filmen öfters eine, zumindest für mich, unbehagliche sexuelle Führung durch den Mann, die aber für Regisseur, Produzent und das damalige männliche Publikum nicht als Vergewaltigung, wie sie in anderen Filmen sehr wohl deutlich als solche dargestellt wird, verstanden und gedacht worden sein dürfte. Eher scheint es den passiven Charakter der Frau als reines Sexobjekt zu verdeutlichen.
Gibt es eine Vergewaltigungsszene	Feststellung darüber, ob es eine Vergewaltigungsszene im Film gibt, welche eindeutig als solche dargestellt ist. Sex unter großer Gewalteinwirkung vor und während des Aktes(siehe Vergleich zu aufgezwungenem Sex)
Wer ist die weibliche Hauptfigur und eignet sie sich als Identifikationsfigur für Frauen heute	Ist es wahrscheinlich, dass Rezipientinnen sich mit der Frauenfigur identifizieren können? Ist die Frauenfigur für heutige Rezipientinnen realistisch und nachvollziehbar. Dieser Punkt ist sehr subjektiv und wird hier daher sehr pauschal gehalten, da es dazu – im Falle einer näheren Analyse des Films – eine nähere Betrachtung geben muss.
Gibt es mehrere relevante Frauenfiguren	Feststellung darüber, ob es mehrere Frauenfiguren von Interesse gibt.
Besondere Anmerkungen	Anmerkungen, welche von Interesse sein könnten.

Nr: 7	Faster, Pussycat! Kill! Kill!	Russ Meyer	1965	83min.
Plot	Drei Go-Go-Girls verlassen ihren Job und rasen mit ihren Sportwagen durch die Wüste. Dabei treffen sie auf ein junges Pärchen. Nach einem Rennen eskaliert ein Streit und Varla tötet den jungen Mann. Sie nehmen das Mädchen mit sich. Sie kommen an eine alte Ranch, auf der sie viel Geld versteckt vermuten. Hier lebt ein misogyner alter Krüppel mit seinen beiden Söhnen. Als der Alte versucht, sich des Mädchens zu bemächtigen und die Söhne die wahre Natur der Frauen erkennen kommt es auf der Ranch zu einem Showdown mit wenigen Überlebenden.			
Wie wird die Frau präsentiert (schwach/selbstbestimmt/sexuell)	Selbstbewusst, dominant			
Wird sie erblickt oder erblickt sie	Sie erblickt			
Kommt es zur Gewalt an/mit/durch Frauen	beides			
Was ist der Auslöser der Gewalt	Aggression, Verteidigung			
Ist die Frau Aktiv/Passiv/Reaktiv	aktiv			
Welche Motivation zur Gewalt hat die Frauenfigur	Aggression – krimineller Antrieb			
Welche Waffen wählt/verwendet sie?	Hände, Messer, Auto			
Gibt es Nackt-/Teilnacktszenen	Ja – nackter Rücken			
Sind Nackt-/Teilnacktszenen Teil der Handlung/ reines Spektakel	Spektakel			
Entblößte Brüste (nur für Zuschauer oder auch für Männer in Film)	nein			
Full Back	nein			
Full Frontal	nein			
Geschlechtverkehr	nein			
Ist der Sexuelle Akt passiv/aktiv/erzwingen	-			
Ist es eine Identifikationsfigur für Frauen heute?	ja			
Gibt es mehrere relevante Frauenfiguren	ja			
Welche Rolle spielen sie (Support, Widersacher...)	Support, 1 Opfer			
Gibt es eine Vergewaltigungsszene	Nein			
Besondere Anmerkungen	Alle 3 Frauen sterben; lesbischer Subplot zwischen Varla und Rosie			

Anhang

Nr. 9	The Working Girls	Stephanie Rothman	1974	81 min.
Plot	Honey ist neu in der Stadt und sucht Arbeit. Sie landet bei Denise und Jill, welche ihr Bestes geben sich ein eigenständiges Leben als Frau zu ermöglichen. Jill avanciert von der Barkeeperin in einen Stripclub zu dessen Geschäftsführerin, sie schlägt sogar einen Heiratsantrag aus, um Karriere zu machen. Denise findet die Liebe und Honey erkennt ihr eigenes Potential.			
Wie wird die Frau präsentiert (schwach/selbstbestimmt/sexuell)	Selbstbewusst			
Wird sie erblickt oder erblickt sie	beides			
Kommt es zur Gewalt an/mit/durch Frauen	An der Frau			
Was ist der Auslöser der Gewalt	Mischt sich in Schlägerei ein			
Ist die Frau Aktiv/Passiv/Reaktiv	aktiv			
Welche Motivation zur Gewalt hat die Frauenfigur	Beschützerinstinkt			
Welche Waffen wählt/verwendet sie?	Hände			
Gibt es Nackt/Teilnacktszenen	Teilnackt			
Sind Nackt/Teilnacktszenen teil der Handlung/ reines Spektakel	Teil der Handlung – demonstrieren sexuelle Offenheit			
Entblößte Brüste (nur für Zuschauer oder auch für Männer in Film)	beides			
Full Back	Nur beim Mann			
Full Frontal	nein			
Geschlechtverkehr	nein			
Ist der Sexuelle Akt passiv/aktiv/erzungen	ja			
Ist es eine Identifikationsfigur für Frauen heute?	ja			
Gibt es mehrere relevante Frauenfiguren	Support			
Welche Rolle spielen sie (Support, Widersacher...)	nein			
Gibt es eine Vergewaltigungsszene	nein			
Besondere Anmerkungen	Ironie → Hinweis auf den Tod des Explo: „who would pay – if you can se the samefor nothing“			

Nr. 12	Death Proof	Quentin Tarantino	2007
Plot	2 Akte. Stuntman Mike tötet mit seinem Auto (totsicher) Frauen und lässt es wie einen Unfall aussehen. Als er sich an die zweite Gruppe von Frauen hängt, machen es diese nicht so einfach und drehen den Spies um.		
Wie wird die Frau präsentiert (schwach/selbstbestimmt/sexuell)	Erst sexuell – dann selbstbestimmt		
Wird sie erblickt oder erblickt sie	Werden erblickt		
Ist die Frau Aktiv/Passiv/Reaktiv	beides		
Kommt es zur Gewalt an/mit/durch Frauen	Machtgierheit		
Was ist der Auslöser der Gewalt	Reaktiv		
Welche Motivation zur Gewalt hat die Frauenfigur	Rache – später Spass		
Welche Waffen wählt/verwendet sie	Auto, Metallstange, Fäuste		
Gibt es Nackt/Teilnacktszenen	Teilnackt		
Sind Nackt/Teilnacktszenen Teil der Handlung/ reines Spektakel	Spektakel		
Entblößte Brüste (nur für Zuschauer oder auch für Männer in Film)	Weder noch		
Full Back	-		
Full Frontal	-		
Geschlechtsverkehr	-		
Ist der Sexuelle Akt passiv/aktiv/aufgezwungen	-		
Gibt es eine Vergewaltigungsszene	Ja		
Wer ist die weibliche Hauptfigur und eignet sie sich als Identifikationsfigur für Frauen heute	Ja		
Gibt es mehrere relevante Frauenfiguren	Gruppe von Frauen - gleichwertig		
Besondere Anmerkungen	Der erste Teil des Films scheint das Alte zu repräsentieren – während der zweite Teil den Film in die Zukunft weist. Sowohl in Stil als auch Unabhängigkeit der Frauenfiguren.		

Anhang

Nr. 14	Black Snake	Russ Meyer	1973
Plot	Lady Susan regiert die Plantagen auf Blackmore im Jahr 1935 mit ihrer Peitsche und starkem Willen, ihre Macht zu halten. Als der englische Edelmann Sir Charles Walker auf die Insel kommt, um seinen verschollenen Bruder, einen Lady Susans Ehemänner, zu suchen, löst er einen grausamen Befreiungskampf der Schwarzen aus.		
Wie wird die Frau präsentiert (schwach/selbstbestimmt/sexuell)	selbstbestimmt		
Wird sie erblickt oder erblickt sie	beides		
Ist die Frau Aktiv/Passiv/Reaktiv	aktiv		
Kommt es zur Gewalt an/mit/durch Frauen	An und durch		
Was ist der Auslöser der Gewalt	Einerseits machtausübung, andererseits verteidigung		
Welche Motivation zur Gewalt hat die Frauenfigur	Erhaltung der machtposition		
Welche Waffen wählt/verwendet sie?	Peitsche		
Gibt es Nackt/Teilnacktszenen	Nacktszenen		
Sind Nackt/Teilnacktszenen teil der Handlung/reines Spektakel	Eher Spektakel		
Entblößte Brüste (nur für Zuschauer oder auch für Männer in Film)	beides		
Full Back	a		
Full Frontal	nein		
Kommt es zu sichtbarem Geschlechtsverkehr	a		
Ist der Sexuelle Akt passiv/aktiv/aufgezwungen	aktiv		
Gibt es eine Vergewaltigungsszene	versuchte		
Gibt es eine Identifikationsfigur für Frauen heute	Ja, wenn auch keine positive im klassischen Sinn und nach heutigen politischen und gesellschaftlichen Verständnis		
Gibt es mehrere relevante Frauenfiguren	Eine sklavIn		
Besondere Anmerkungen	Die weibliche Hauptrolle ist eine Führungspersönlichkeit in einer Zeit und einem Gebiet, dass Frauen eigentlich verwehrt war.		

Nr. 17	Vixen!	Russ Meyer	1968
Plot	Vixen lebt mit ihrem etwas naiven Ehemann Tom im kanadischen Outback. Während ihr Mann unterwegs ist, verführt Vixen praktisch jeden. Unter anderem ein Touristenpäpchen und sogar ihren eigenen Bruder. Nur nicht Niles, denn der ist Afro-Amerikaner und Vixen eine offene Rassistin- Auch politisch macht sie ihre Einstellung häufig deutlich.		
Wie wird die Frau präsentiert (schwach/selbstbestimmt/sexuell)	Sexuell		
Wird sie erblickt oder erblickt sie	Sie erblickt – will erblickt werden		
Ist die Frau Aktiv/Passiv/Reaktiv	aktiv		
Kommt es zur Gewalt an/mit/durch Frauen	ja		
Was ist der Auslöser der Gewalt	wut		
Welche Motivation zur Gewalt hat die Frauenfigur			
Welche Waffen wählt/verwendet sie			
Gibt es Nackt/Teilnacktszenen	Nacktszenen		
Sind Nackt/Teilnacktszenen Teil der Handlung/ reines Spektakel	ja in die Handlung eingebettet		
Entblößte Brüste (nur für Zuschauer oder auch für Männer in Film)	beides		
Full Back	ja		
Full Frontal	nein		
Geschlechtsverkehr	ja		
Ist der Sexuelle Akt passiv/aktiv/aufgezwungen	aktiv		
Gibt es eine Vergewaltigungsszene	nein		
Wer ist die weibliche Hauptfigur und eignet sie sich als Identifikationsfigur für Frauen heute	Vixen Palmer (Erica Gavin) - ja		
Gibt es mehrere relevante Frauenfiguren	ja – Janet King (Vincene Wallece) – die Frau eines Gastes und auch einmal Vixens Bettgefährtin		
Besondere Anmerkungen	Vixen versucht sogar ihren Bruder zu verführen; Rassismus, Kommunismus und die Flucht nach Kanada um dem Vietnamkrieg zu entgehen werden offen thematisiert;		

Anhang

Nr. 18	Coffy	Jack Hill	1973
Plot	Coffy rächt die sich anfangs an den Drogendealern, welchen sie die Schuld für die Drogensucht ihrer 11-jährigen Schwester gibt und später an den Mördern ihres Freundes – des guten Cops – Carter. Am Ende rächt sie sich für sich selbst an ihrem treulosen Liebhaber.		
Wie wird die Frau präsentiert (schwach/selbstbestimmt/sexuell)	Selbstbewusst		
Wird sie erblickt oder erblickt sie	erblickt		
Ist die Frau Aktiv/Passiv/Reaktiv	aktiv		
Kommt es zur Gewalt an/mit/durch Frauen	beides		
Was ist der Auslöser der Gewalt	Macht, Rache, Verteidigung		
Welche Motivation zur Gewalt hat die Frauenfigur	Rache		
Welche Waffen wählt/verwendet sie	Rasiererklingen, PumpGun, Auto, Pistole		
Gibt es Nackt/Teilnacktszenen	Nackt		
Sind Nackt/Teilnacktszenen Teil der Handlung/ reines Spektakel	beides		
Entblößte Brüste (nur für Zuschauer oder auch für Männer in Film)	ja		
Full Back	ja		
Full Frontal	nein		
Geschlechtsverkehr	Nicht voll gezeigt		
Ist der Sexuelle Akt passiv/aktiv/aufgezwungen	aktiv		
Gibt es eine Vergewaltigungsszene	nein		
Wer ist die weibliche Hauptfigur und eignet sie sich als Identifikationsfigur für Frauen heute	ja		
Gibt es mehrere relevante Frauenfiguren	nein		
Besondere Anmerkungen	Bildmäßig ähnlicher Abspann wie PT. Titelsong.		

Nr. 32	Planet Terror	Robert Rodriguez	2007
Plot	Das verheiratete Arzt-Pärchen William (Josh Brolin) und Dakota Block (Marley Shelton) erlebt bei ihrer Nachtschicht einen wahren Alptraum: Die Bürger ihrer Stadt fallen mit entstellten Brandwunden und verdächtig ausdruckslosem Blick bei ihnen ein. Unter den Verletzten befindet sich Go-Go-Tänzerin Cherry (Rose McGowan), deren Bein bei einem Überfall auf offener Straße abgerissen wurde. Ihr einstiger Lebensgefährte Wray (Freddy Rodriguez) hält ihr den Rücken frei, während die Seuche immer mehr Zombies gebiert.		
Wie wird die Frau präsentiert (schwach/selbstbestimmt/sexuell)	Erst schnell, bald selbstbestimmt		
Wird sie erblickt oder erblickt sie	Wird erst erblickt, erblickt später selbst		
Ist die Frau Aktiv/Passiv/Reaktiv	aktiv		
Kommt es zur Gewalt an/mit/durch Frauen	Ja, an und durch		
Was ist der Auslöser der Gewalt	Verteidigung, Unterwerfung		
Welche Motivation zur Gewalt hat die Frauenfigur	Verteidigung		
Welche Waffen wählt/verwendet sie	Schnellfeuerwaffen		
Gibt es Nackt/Teilnacktszenen	ja		
Sind Nackt/Teilnacktszenen Teil der Handlung/ reines Spektakel	Eher Spektakel		
Entblößte Brüste (nur für Zuschauer oder auch für Männer in Film)	ja		
Full Back	ja/ein – nach Hollywood Manier – Popo ja – Ritze nein		
Full Frontal	nein		
Geschlechtsverkehr	Nein – wird nicht gezeigt		
Ist der Sexuelle Akt passiv/aktiv/aufgezwungen	aktiv		
Gibt es eine Vergewaltigungsszene	nein		
Wer ist die weibliche Hauptfigur und eignet sie sich als Identifikationsfigur für Frauen heute	Cherry Darling (Rose McGowan) - ja		
Gibt es mehrere relevante Frauenfiguren	ja – Dakota Block (Marley Shelton)		
Besondere Anmerkungen	Zombie, Melodram! Weibliche Heldin am Ende glücklich ohne Mann		

Anhang

Nr. 34	Deadly Weapons	Doris Wishman	1974
Plot			
Wie wird die Frau präsentiert (schwach/selbstbestimmt/sexuell)	Nachdem zwei Ganoven Chrystal's Freund wegen eines schwarzen Buches umbringen, beschließt sie sich zu rächen. Sie spürt die Männer auf und erstickt sie unter ihren Brüsten. Wieder zurück muss sie feststellen, dass ihr Vater hinter der Ermordung steht. In einem Kampf finden sie beide den Tod.		
Wird sie erblickt oder erblickt sie	Eher schwach		
Ist die Frau Aktiv/Passiv/Reaktiv	erblickt		
Kommt es zur Gewalt an/mit/durch Frauen	aktiv		
Was ist der Auslöser der Gewalt	Durch Frauen		
Welche Motivation zur Gewalt hat die Frauenfigur	Rache		
Welche Waffen wählt/verwendet sie	Rache		
Gibt es Nackt/Teilnacktszenen	Ihre Brüste		
Sind Nackt/Teilnacktszenen Teil der Handlung/ reines Spektakel	Ja, Nackt		
Entblößte Brüste (nur für Zuschauer oder auch für Männer in Film)	beides		
Full Back	ja		
Full Frontal	ja		
Geschlechtsverkehr	nein		
Ist der Sexuelle Akt passiv/aktiv/aufgezwungen	nein		
Gibt es eine Vergewaltigungsszene	nein		
Wer ist die weibliche Hauptfigur und eignet sie sich als Identifikationsfigur für Frauen heute	Chrystal (Chesty Morgan) – eignet sich kaum als Identifikationsfigur		
Gibt es mehrere relevante Frauenfiguren	nein		
Besondere Anmerkungen	Tötet mir ihren riesigen Brüsten. Weibliche Regisseurin.		

5 Anhang

Zum Veröffentlichungsdatum des Essays von Henry Jenkins:

„It is not altogether clear to me which of two pieces I've done on Rothman you are referencing here -- the essay I wrote on Terminal Island (<http://web.mit.edu/cms/People/henry3/rothman.html>) or the interview I did with Rothman some years later (http://henryjenkins.org/2007/10/stephanie_rothman.html). In any case, I've lost track of when I first wrote the essay on Terminal Island. I wrote it for a book which never materialized, it sat in my drawer for some time, and it was published for the first time in *The Wow Climax* in 2006. I would cite that version which is the first time it appeared in print rather than the digital version which got posted on my home page at an indeterminate moment in time. The date for the interview with Rothman, which may be relevant to you, if you have not discovered it, is on the blog. Anyway, hope this clarifies things. Good luck with your research. I am delighted to hear someone has found this particular essay useful because it has enjoyed more time in obscurity than much of what I write.“

(Mail vom 05.07.2010)

Danksagung

Als ich mit meiner Diplomarbeit begann, verpflichtete ich mich zur Einhaltung der Regeln der guten wissenschaftlichen Praxis, zu denen auch gehört, dass ich diese Arbeit ohne fremde Hilfe angefertigt habe. Zu dieser Verpflichtung stehe ich auch heute noch.

Dennoch möchte ich mich bei einer Vielzahl von Menschen, welche mich durch vielfältige Weise bei dieser Arbeit, meinem Studium und in meinem Leben unterstützt haben, bedanken.

Ich danke meinen Eltern für ihre langjährige Unterstützung und ihr Bestreben, mich und meine Geschwister in unseren Entscheidungen und Lebenswegen stets zu bestärken. Ihr Bestreben, uns Kinder schon früh an Theater, Musik und Kultur im weitesten Sinne heranzuführen, hat, so scheint es, Früchte getragen.

Ich danke meinen Freunden für ihre Geduld, Motivation und ständige Unterstützung während der, mitunter schwierigen, Zeit.

Allen voran Janosch Lax für sein unendliches Verständnis bei Stimmungsschwankungen und Versagensängsten, Daniel Maurer und Till Pötzl für ihre zahlreichen Denkanstöße, stundenlange Gespräche und die ständige Hilfe, den roten Faden und das Licht am Ende des Tunnels nicht aus den Augen zu verlieren, sowie Peter Bäcker und Jens Schlüter für ihren Input und das Lektorat im Endspurt.

Mein Besonderer Dank gilt schließlich Frau Dr. Braidt. Dafür, dass sie mich nie aufgegeben hat und mich mit ihrer motivierenden Betreuung und den befruchtenden Gesprächen bis hierher begleitet hat. Speziell möchte ich auch dafür danken, dass sie mich mit ihren Seminaren auf die Möglichkeit einer weiblich konnotierten Filmwissenschaft aufmerksam gemacht hat.

5 Anhang

Curriculum Vitae

Vor- und Zuname: Magdalena Eder

Geburtstag: 12.03.1985

Staatsangehörigkeit: Österreich

Schulbildung:

1995 - 2003 Gymnasium der Ursulinen in Graz

Studium:

2003 - 2010 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Hauptuniversität Wien

2006 - 2007 TU – Ilmenau (Thüringen)

2007 - 2009 Studium der BWL an der Wirtschaftsuniversität Wien

Berufstätigkeit:

2009 - 2010 Praktikum im Castingbüro von Nina Haun

UFA Film & TV Produktion GmbH

2007 - 2009 Projektmanagerin bei expect business services gmbh

2004 - 2008 Produktionsassistentin bei Wiener Klappe Filmproduktion

2004 - 2007 verschiedene Kurzzeitjobs (Projektbezogen) im Bereich Pressearbeit, Film- und Werbeproduktion

Ehrenamtlich:

1998 - aktuell Pressearbeit, Trailerproduktion, Künstler und Festivalbetreuung für Most+Jazz bei Kulturverein Fehring

2007 - 2008 Planung, Konzeption und Betreuung von DJ-Workshops im Rahmen von Most+Jazz bei Kulturverein Fehring

2006 - 2007 Redaktion und Produktion bei ISTUFF

2004 - 2006 Redaktion, Moderation, Pressearbeit und Produktion bei UTV – Wien (Internet TV)

2005 - 2007 Produktionsleitung, Aufnahmeleitung und Regieassistentin von Musikvideos: u.a. für Herbstock, The Famous Band Lush und Rot in Rot

5 Anhang

Anlage

Da die Diplomarbeit aus mehreren Gründen in Graustufen gedruckt wurde, befindet sich hier als Anlage eine DVD mit 'EDER_0302522_Diplomarbeit.pdf' Datei und allen Bildern in Farbe zur Ansicht.