



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Stephanie Rothman – Female Exploitation Auteur“

Verfasser

Christian Undeutsch

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Mag. Dr. Andrea B. Braidt, MLitt

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	5
1. „Women Cry For It – Men Die For It!“ : Eine Geschichte des Exploitation-Films ..	9
2. The Way Exploitation Movies Look: Die Produktionsweise bestimmt den Stil....	29
2.1. Das klassische Hollywood-Kino.....	29
2.2. Das klassische Exploitation-Kino.....	30
2.3. Das Exploitation-Kino ab den 1950er Jahren	40
2.4. Andrew Sarris und die <i>auteur theory</i>	41
3. Stephanie 1964–1969: Teil der "Corman Film School"	45
3.1. Roger Corman, AIP und die Jugend im Drive-in-Kino	46
3.2. BLOOD BATH/ TRACK OF THE VAMPIRE	52
3.3. IT'S A BIKINI WORLD	57
3.4. Das Exploitation-Kino auf dem Weg in eine neue Dekade.....	61
4. Rothman 1970–1974: In einer neuen Dimension	65
4.1. Roger Cormans New World Pictures.....	65
4.2. THE STUDENT NURSES.....	71
4.3. THE VELVET VAMPIRE	78
4.4. Die Gründung von Dimension Pictures	82
4.5. GROUP MARRIAGE	86
4.6. TERMINAL ISLAND.....	90
4.7. THE WORKING GIRLS	94
5. Schlussbetrachtung	99
Filmverzeichnis.....	103
Literaturverzeichnis	109
Videoverzeichnis	114
Abstract	115
Lebenslauf.....	116

Einleitung

In seinem Kurzfilm *STANDARD GAUGE* veranschaulicht Avant-garde-Künstler Morgan Fisher anhand von nicht verwendetem Filmmaterial die historische Entwicklung des Mediums und gibt Einblick in seine Arbeit. Im Frühling 1970 hätte er bei einem Exploitation-Film als zweiter Cutter begonnen zu arbeiten. Fisher zeigt ein Filmstil. Darauf zu sehen ist eine Frau in Krankenschwesternuniform. Der Titel des Films: *THE STUDENT NURSES*. Es hätte sich um einen der ersten Filme von New World Pictures gehandelt. Ausführender Produzent war Roger Corman.¹

Roger Corman gilt vielfach als Inbegriff einer bestimmten Nische der amerikanischen Filmindustrie: des Exploitation-Kinos. In der Rolle des „Außenseiters“ füllte er mit seiner Produktionsfirma New World Pictures eine Lücke, die Hollywood Ende der 1960er Jahre hinterlassen hatte. Mit seinen unzähligen Regiearbeiten hatte Corman die Entwicklung des Exploitation-Kinos nach dem Zweiten Weltkrieg mitbestimmt wie kein anderer. Seine in nur wenigen Tagen produzierten Low-budget-Filme zielten direkt auf ein jugendliches Publikum, das in den boomenden Autokinos nach leicht konsumierbarer Unterhaltung gierte. Sein Verständnis von Kino richtete sich auf die Erwirtschaftung eines hohen Profits. Qualitativ gute und interessante Filme zu machen oder zu distribuieren² war jedoch nicht ausgeschlossen. Als Produzent räumte er jungen talentierten Filmemachern die Möglichkeit ein, erste Filmerfahrungen zu sammeln. Viele seiner Schüler schafften später den Wechsel nach Hollywood.

Stephanie Rothman blieb dieser Wechsel verwehrt. Sie ist die Filmemacherin hinter *THE STUDENT NURSES*, deren Namen Morgan Fisher nicht nennt. Rothman war eine der wenigen Regisseurinnen, die in den 1960er und 1970er Jahren im amerikanischen Filmbusiness arbeiteten. Ihr schmales Werk umfasst sieben Filme, die zwischen 1966 und 1974 entstanden; zuerst für Roger Corman, später

¹ vgl. FISHER, „Script of 'Standard Gauge'“, 1995, S. 183.

² Corman distribuierte Filme von Bergman, Fellini, Kurosawa und Truffaut in den USA.

für eine Produktionsfirma, die sie mitgegründet hatte. Dabei bleibt sie stets an die engen Grenzen des Exploitation-Kinos gebunden. Zwar hätte sich aus dem Exploitation-Film heraus Kritik an der dominanten Ideologie Hollywoods und den dort vorherrschenden Filmpraktiken üben lassen, schreibt Lowry, jedoch seien gleichzeitig nicht nur Talente konsequent ausgenutzt worden, sondern auch Sex und Gewalt.³ Frauen wurden in Opferrollen gedrängt und zu Sexobjekten degradiert. Diese Darstellung widersprach gänzlich Rothmans feministischen Ansichten:

„Es gibt viele verschiedene Strömungen im Feminismus. Für mich bedeutete er jedoch stets Folgendes:

1. Frauen sollten unabhängig von geschlechtsspezifischen Ungerechtigkeiten, die durch Gesetz und Erziehung traditionell aufrecht erhalten wurden, gleichberechtigten Zugang zu Erziehung, Arbeitsplätzen und politischer Macht haben.
2. Die Verhaltensmuster für Frauen und Männer, seien sie sozialer, sexueller oder politischer Natur, sollten nicht notwendigerweise den tradierten patriarchalischen Mustern entsprechen.
3. Privates und öffentliches Leben sollte menschengerechter umgestaltet werden, so dass Frauen *und* Männer davon profitieren können.“⁴

Nackt- und Sexszenen waren die offensichtlichsten Stellen, in denen Frauen als Objekte dargestellt wurden. Stephanie Rothmans Filme waren nicht darauf ausgerichtet, die Sujets möglichst effektiv auszubeuten (engl. „*to exploit*“), sondern verfolgten vielmehr eine satirische Auseinandersetzung mit Genre- und Geschlechterkonventionen sowie zeitgenössischen sozialpolitischen Diskursen. Einerseits zeigte sie Frauen und Männer gleich oft nackt. Andererseits inszenierte sie Sex für beide Geschlechter sinnlich und nicht brutal. In Szenen, in denen Frauen sexuelle Gewalt erfuhren, setzten sie sich auch erfolgreich zur Wehr.⁵

Mit ihren Filmen hätte Rothman einen Gegenpol zu den Stereotypen und patriarchalen Mythen des Hollywood-Mainstreams eingenommen und damit den feministischen Diskurs der 1970er Jahre um eine neue Sprache des Kinos befeuert, schreibt Pam Cook. Die Debatte stellte die beiden Seiten der Filmindustrie zueinander in Kontrast: Während sich eine Regisseurin innerhalb des Hollywood-Systems verkaufe, alle Kontrolle abgebe und sich der Dominanz

³ LOWRY, „Dimension Pictures“, 2005, S. 45.

⁴ ROTHMAN, „Everything You Never Wanted to Know About Exploitation Films“, 2000, S. 50. Formatierung im Original.

⁵ vgl. Ebd.

der männlichen Studiobosse und deren auferlegten Zwängen – Darstellung hochsexualisierter Bilder des weiblichen Körpers – unterordne, hätte dieselbe Regisseurin außerhalb Hollywoods größere Kontrolle über den Prozess, neue Bilder zu formen, die Frauen nicht erotisieren, sondern als aktive Teilnehmerinnen der Gesellschaft zeigen.⁶ Rothman stand zwar außerhalb des Hollywood-Systems, innerhalb des Exploitation-Systems unterstand sie aber ebenfalls Zwängen, sowohl ökonomischer Natur als auch im Hinblick darauf, Forderungen, die der Markt und das Genre stellten, zu erfüllen. Um ihre persönlichen Ansichten und ihren Stil durchzusetzen, und als *auteur* mit eigener weiblicher Stimme zu gelten, musste sie diese Zwänge manipulieren. Cook: „The auteur, male or female, is a maverick figure, a hero battling to overcome the monsters of the system.“⁷

Während die Filme Hollywoods kanonisiert wurden, und Andrew Sarris sich ab den späten 1960er Jahren daran machte, seine *auteur theory*⁸ auf amerikanische Regisseure anzuwenden, wurden Exploitation-Filme marginalisiert. Abseits der Leinwände des Autokinos fristeten die schnell und billig produzierten Filme ein einsames Dasein. Die Filmtheorie formulierte eine dominierende Ästhetik des Kinos, die von Journalisten und Kritikern, die den Prinzipien des Kanons zugeneigt waren, verteidigt wurde. Das Exploitation-Kino hätte dieser Ästhetik naturgemäß nicht entsprochen, schreibt Watson.⁹ Stattdessen wurde es der Cinephilie überlassen, den Exploitation-Film vor dem Vergessen zu bewahren.

Im Jahr 1999 wurde Stephanie Rothman wiederentdeckt, als ihre Filme beim Filmfestival Locarno im Rahmen einer Retrospektive aufgeführt wurden. 20 Jahre lang waren sie und ihre Arbeit nicht zu sehen gewesen¹⁰.

Die folgende Arbeit hat zum Ziel, anhand einer Beschreibung der sieben Filme Stephanie Rothmans im Kontext ihrer Entstehung das Wesen des Exploitation-Kinos zu erläutern und die Frage zu beantworten, ob sich Rothman hinsichtlich wiederkehrender Themen und Stilmuster in ihren Filmen als *auteur* qualifiziert.

Das 1. Kapitel, „Women Cry For It – Men Die For It!': Eine Geschichte des Exploitation-Films“, versucht eine Definition des Begriffs *exploitation* und spürt

⁶ vgl. COOK, „The Pleasures and Perils of Exploitation Films“, 2005, S. 54.

⁷ Ebd.

⁸ vgl. SARRIS, „Notes on the Auteur Theory in 1962“, 2004

⁹ vgl. WATSON, „There's No Accounting for Taste“, 1997, S. 71.

¹⁰ vgl. o.N., „Podiumsgespräch von Stephanie Rothman und Verena Mund“, 2000, S. 72.

dessen filmischen Ursprüngen nach, von den Sexualhygiene-Filmen in den frühen 1910er Jahren bis zum Ende der klassischen Periode in den 1950er Jahren.

Das 2. Kapitel, „The Way Exploitation Movies Look: Die Produktionsweise bestimmt den Stil“, beschreibt Produktionsstrategien und Methoden der Vermarktung des klassischen Exploitation-Films, die in der nachfolgenden Periode ab den 1950er Jahren teilweise fortgeführt wurden.

Das 3. Kapitel, „Stephanie 1964–1969: Teil der ‚Corman Film School‘“, beginnt mit einem Überblick über die neue Ära des Exploitation-Kinos und seine Ausrichtung auf den Markt des wachsenden Jugendsegments. Weiters werden die ersten beiden Filme Stephanie Rothmans besprochen: BLOOD BATH/ TRACK OF THE VAMPIRE und IT’S A BIKINI WORLD.

Das 4. Kapitel, „Rothman 1970–1974: In einer neuen Dimension“, beschreibt die Ära der beiden Produktions- und Distributionsfirmen New World Pictures und Dimension Pictures. In diese Periode fällt ihr Hauptwerk: THE STUDENT NURSES, THE VELVET VAMPIRE, GROUP MARRIAGE, TERMINAL ISLAND und THE WORKING GIRLS.

1. „Women Cry For It – Men Die For It!“¹¹: Eine Geschichte des Exploitation-Films

Mit dem Begriff *Exploitation-Film* wird in der Regel jenes um wenig Geld produzierte, amerikanische Genre-Kino der 1950er und 1960er Jahre bezeichnet, das speziell den wachsenden Markt der Jugendlichen bediente. Filme über rebellische Teenager, Ganggewalt, Fremdenfeindlichkeit und Invasionen durch Aliens bildeten den Geschmack der Zeit.¹² Die Produktionsfirma American International Pictures von Samel Arkoff und James Nicholson sowie die Regisseure Russ Meyer, Herschell Gordon Lewis, Radley Metzger oder Roger Corman gehörten zu den bekanntesten Vertretern. Frauen, die als Regisseurinnen, Autorinnen und Produzentinnen im Exploitation-Kino tätig waren, nennt die Filmgeschichte nur sehr wenige.¹³

Der Ausdruck *exploitation* bedeutet ins Deutsche übersetzt Ausbeutung oder Ausnutzung, wobei sich im Zuge der Herstellung, Verwertung und Rezeption der Filme die Ausbeutung in vielfacher Weise zeigen kann, wie wir noch sehen werden. Das ursprüngliche Ziel des Exploitation-Kinos war die verbotene Neugierde des Zuschauers zu befriedigen, schreibt David Chute¹⁴. Um das zu erreichen, wurde das Spektakel in den Vordergrund gestellt, wie Bill Osgerby anmerkt: „[The films] privileged exhibition over narration, spectacle over intellect.“¹⁵

¹¹ Werbeslogan auf dem Plakatsujet zum Film REEFER MADNESS.

Die Entstehungsgeschichte des Films ist aufgrund teils widersprüchlicher Quellenlage schwer nachzuvollziehen. Gleichzeitig dient der Film als gutes Beispiel dafür, wie undurchsichtig und vielschichtig die Verwertungspraxis von Exploitation-Filmen war. Der ursprüngliche Titel des 1936 produzierten und 1938 erstmals aufgeführten Films lautete TELL YOUR CHILDREN. Die Zensurbehörde New York zog den Film schließlich bald wieder aus dem Verkehr. Für Wiederaufführungen ab dem Jahr 1939 wurde der Filmtitel in THE BURNING QUESTION umbenannt. Dem American Film Institute zu Folge erhielt der Film seinen bekanntesten Titel, REEFER MADNESS, bei einer neuerlichen Wiederaufführung im Jahre 1947. vgl. THE AMERICAN FILM INSTITUTE, „Tell Your Children“, o.J. Zwei Branchenmagazine erwähnen den Filmtitel REEFER MADNESS allerdings bereits im Jahr 1940. vgl. MOTION PICTURE DAILY, „Ban 'Reefer Madness‘“, 25.10.1940; MOTION PICTURE HERALD, „Dezel Opens Offices“, 28.12.1940

¹² vgl. MATHIJS, „Exploitation Film“, 28.10.2011

¹³ Doris Wishman ist die bekannteste Vertreterin. Ab 1960 produzierte und inszenierte sie unzählige Sexploitation-Filme, teilweise unter Pseudonym. Später folgten ihr Stephanie Rothman und Barbara Peeters.

¹⁴ vgl. CHUTE, „Wages of Sin“, 1986, S. 32.

¹⁵ OSGERBY, „Sleazy Riders“, 2003, S. 98.

Eric Schaefer schließt aus der Produktionsweise auf die Begrifflichkeit *Exploitation-Film*:

„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.“¹⁶

Pam Cook sieht in den Produktionsumständen auch Konsequenzen für den Inhalt der Filme:

„[I]n order to attract/exploit their target audiences, exploitation films contain a high degree of sensationalised sex and/or violence, apparently playing on the more retrograde, sadistic/voyeuristic fantasies of young male viewers.“¹⁷

Nicht ohne ironischen Unterton sahen Frank Ferrer, Drehbuchautor, und Barry Mahon, Produzent und Regisseur, die Art des Kinos, für das sie arbeiteten:

„The film industry defines an exploitation film in this way: a low budget film that deals with sex, rape, murder, corruption, drug addiction, perversion, and any other distorted emotion that will attract large audiences capable of paying an average of one dollar and fifty cents per seat to over two thousand theatre owners who deal in this kind of tripe.“¹⁸

„We use the term ‚exploitation‘ to describe the sexual-attraction type of film, as distinct from the ‚nudie‘, which typically has the females posing as models with no sexual overtones involved. However, both types of picture are referred to commonly as exploitation pictures because the advertising generally oversells what you see when you get inside. [...] [T]he nudie is straight nudity shown only in an art form, while the exploitation picture deals with prostitution, white slavery, adultery and anything that might fall into the category of sex.“¹⁹

Exploitation-Filme seien nicht anders als andere Filme, klingt Mike Quarles geradezu versöhnlich, da alle die Begierden und Ängste des Publikums ansprechen würden. Der Unterschied liege in der Direktheit und dem geringeren Feingefühl, das sie im Gegensatz zu Hollywoodfilmen an den Tag legen. Deshalb würde man sie als Exploitation titulieren.²⁰ Linda Williams schließlich bringt den

¹⁶ SCHAEFER, *„Bold! Daring! Shocking! True!“*, 1999, 2006, S. 4.

¹⁷ COOK, *„The Pleasures and Perils of Exploitation Films“*, 2005, S. 57.

¹⁸ FERRER, *„Exploitation Films“*, 1963, S. 31.

¹⁹ HITCHENS, *„The Truth, the Whole Truth, and Nothing but the Truth About Exploitation Films with Barry Mahon“*, 1964, S. 1.

²⁰ vgl. QUARLES, *Down and Dirty*, 2001, S. xiii.

ökonomischen Aspekt der schnell und kostengünstig hergestellten Langfilm-Produktionen auf den Punkt, indem sie daran erinnert, dass ein Exploitation-Film relativ einfach großen finanziellen Gewinn einspielen konnte: er brauchte nur mehr „tits and ass“ zur Schau zu stellen als der Zuschauer von einem Mainstream-Film erhoffen durfte.²¹

Dass das Exploitation-Kino längst seit Jahrzehnten im Umlauf war, bevor Meyer und Corman die Bühne betraten, war für die Filmgeschichtsschreibung lange Zeit von untergeordnetem Interesse.²² Als Filmform im Vergleich zum dominanten Hollywood-Kino untergeordnet, fehlte es an Mehrwert, der eine Bedeutung für den akademischen Diskurs erkennbar gemacht hätte. Stattdessen drängte die Filmgeschichte – ähnlich den Zensurbehörden und den Studiobossen Hollywoods – den frühen Exploitation-Film ins Abseits, bis die Cinephilie und Fans des abseitigen Kinos sich seiner annahmen.²³ Danach bestand für die Filmgeschichte kaum mehr Bedürfnis, sich dem frühen Exploitation-Kino zu widmen, argumentiert Watson: „[I]f cinephiles were documenting the history of exploitation then there was little need for the academy to write it into film history.“²⁴ Schaefer sieht die Vorgangsweise vieler Filmhistoriker kritisch, frühe Exploitation-Filme oftmals mit B-Filmen aus Hollywood und Low-budget-Genrearbeiten der Poverty Row Studios gleichzusetzen und darüber hinwegzusehen, dass sie in ihrem Stil anders waren. Die Konsequenz daraus: Durch das Vermischen des frühen Exploitation-Kinos mit anderen billig hergestellten Filmen seien seine inhärenten Kennzeichen außer Acht gelassen worden. Außerdem hätte man es seiner hinsichtlich der Produktion, Verwertung und Rezeption beachtlichen Geschichte beraubt.²⁵

„Exploitation pictures are as old as film itself, although they really began to flourish during the height of the original Motion Picture Code“, hält der Produzent David F. Friedman fest.²⁶ Obgleich sich der Exploitation-Film parallel zum klassischen Hollywood-Kino entwickelte, blieb er immer in dessen Schatten. Während die Traumfabrik ihr Bild als weltführender Hersteller von heilsversprechender und

²¹ vgl. WILLIAMS, *Hard Core*, 1989, S. 96.

²² Im Jahr 1999 veröffentlichte der Filmhistoriker Eric Schaefer mit seinem Buch *„Bold! Daring! Shocking! True!“ A History of Exploitation Films, 1919–1959* die erste umfangreiche Untersuchung des frühen, klassischen Exploitation-Kinos.

²³ vgl. SCONCE, „Trashing' the Academy“, 1995, S. 381–382.; WATSON, „There's No Accounting for Taste“, 1997, S. 66.

²⁴ WATSON, „There's No Accounting for Taste“, 1997, S. 66.

²⁵ vgl. SCHAEFER, *„Bold! Daring! Shocking! True!“*, 1999, 2006, S. 2.

²⁶ vgl. CHUTE, *„Wages of Sin“*, 1986, S. 35.

leicht bekömmlicher Unterhaltung konstruierte, wandten sich die *Forty Thieves*, eine Gruppe unabhängiger Filmemacher²⁷, Themen zu, die den Mainstream-Studios durch die offiziellen Zensurbehörden und selbstauferlegte Regulierungsmaßnahmen verboten waren.²⁸ Drogenmissbrauch, Rassenmischung, Abtreibung, uneheliche Mutterschaft oder Geschlechtskrankheiten und andere verbotene Themen waren für das Exploitation-Kino wesentlich, erinnert sich Friedman: „All those subjects were fair game for the exploiteer – as long as it was in bad taste!“²⁹

In seinem Buch grenzt Eric Schaefer die vier Jahrzehnte zwischen 1919 und 1959 als die Ära des klassischen Exploitation-Kinos ein. Er identifiziert mehrere Kennzeichen, anhand der sich die von ihm getroffene zeitliche Eingrenzung argumentieren lässt.³⁰ Die Filme seien von unabhängigen Produzenten für wenig Geld und mit geringsten filmischen Mitteln hergestellt worden. Auch wären klassische Exploitation-Filme gekennzeichnet durch den häufigen Rückgriff auf Archivaufnahmen. Schaefer stellt aber klar, dass ein kleines Budget allein kein Anzeichen für einen Exploitation-Film sein müsse. Das primäre Ziel der Filme sei das „verbotene“ Thema gewesen, das sie auszubeuten versuchten. Zeitliche und räumliche Stimmigkeit seien daher auf dessen Kosten vernachlässigt worden. Freilich benennt Schaefer aber Ausnahmen: Griffen die großen Hollywood-Studios und kleineren Produktionsfirmen auf Drogenkranke als Nebenfiguren zurück, oder aber der Film deutete indirekt Themen wie Prostitution an, handelte es sich nicht um Exploitation-Filme. Auch wären Filme, die nur in einem eingeschränkten Umfeld zur Aufführung gelangten – Trainingsfilme für militärisches und medizinisches Personal – nicht als Exploitation-Filme bezeichnet worden. Sobald die Trainingsfilme aber von einem Exploitation-Film-Produzenten oder -Verleiher aufgekauft und öffentlich aufgeführt worden waren, fügt Schaefer hinzu, seien sie sehr wohl in diese Filmgattung gefallen.³¹ Ein fertiggestellter Exploitation-Film sei nur in geringer Kopienanzahl in Umlauf gelangt, vertrieben auf Basis des *states' rights systems* oder über die Roadshow. Gezeigt worden seien die Filme

²⁷ Für Friedman zählen u.a. dazu: Dwain Esper, S. S. Millard, J.D. Kendis, Louis Sonney und Pappy Golden. vgl. CHUTE, „Wages of Sin“, 1986, S. 37.

²⁸ vgl. SCHAEFER, „*Bold! Daring! Shocking! True!*“, 1999, 2006, S. 2.

²⁹ CHUTE, „Wages of Sin“, 1986, S. 35.

³⁰ Ein Großteil der Exploitation-Filme der klassischen Periode von 1919–1959 würden alle von ihm genannten Kennzeichen aufweisen, schreibt Schaefer. Allerdings gäbe es auch Filme, die ein-zwei Charakteristika nicht zeigen und dennoch zum Exploitation-Kino zu zählen wären. vgl. SCHAEFER, „*Bold! Daring! Shocking! True!*“, 1999, 2006, S. 10.

³¹ vgl. Ebd., S. 5.

hauptsächlich in sogenannten *grindhouses* oder *main street theaters*, Kinos also, die vorwiegend auf Poverty Row und B-Filme setzten und in den heruntergekommenen Vierteln der Städte lagen. Ab und an konnte es einen Exploitation-Film auch auf die Leinwand eines respektierten Kinos verschlagen, wenn ein Betreiber versuchte, zwischen regulären Hollywood-Filmen mit einem Exploitation-Programm zusätzliches Geld zu erwirtschaften.³² Klassische Exploitation-Filme seien strikt nur für ein erwachsenes Publikum bestimmt gewesen, allerdings wären sowohl Frauen als auch Männer angesprochen worden. Jedoch herrschte Geschlechtertrennung bei den Aufführungen.³³ Die auf Trubel setzende Werbung sowie die formale Nähe zum Attraktionskino der Kinofrühzeit seien weitere Kennzeichen dieser Art von Filmen, argumentiert Schaefer.³⁴ Die Ursprünge des Exploitation-Kinos sieht er zurückreichen bis in die Frühzeit des Kinos.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts setzte eine Reihe von politischen, ökonomischen und sozialen Reformbewegungen einen progressiven Aufbruch innerhalb der Vereinigten Staaten von Amerika in Gang, weg von einer traditionsgeprägten, landwirtschaftlichen Denkweise hin zu einer urbanen, modernen und industriellen Gesellschaft. Doch während die einen um den landwirtschaftlichen Sektor und das Wohl der Bauern bemüht waren, sorgten sich andere um die soziale Entwicklung im Land. Sie forderten eine Aufwertung und Verbesserung der Lebensumstände für sich und die neuankommenden Immigranten ein. Wieder andere wollten eben diese Neuankömmlinge aus ihrem Land draußen halten. Gemeinsam war den drei Gruppen, dass sie Bedenken hatten hinsichtlich möglicher Auswirkungen der Industrialisierung auf ihre Lebensumstände und auf die vorherrschenden Moralvorstellungen.³⁵ Gleichzeitig gewann das noch junge Medium Film Popularität in der Bevölkerung, wie Thompson und Bordwell skizzieren:

„From 1905 on, a rapid expansion in demand for motion-picture entertainment in the United States led to the spread of small movie theaters called nickelodeons. This demand was fueled in part by the

³² vgl. SCHAEFER, *"Bold! Daring! Shocking! True!"*, 1999, 2006, S. 6.

³³ Ebd., S. 123–125.

³⁴ vgl. Ebd., S. 340. Für eine genauere Beschreibung der Kennzeichen und Produktionsweise klassischer Exploitation-Filme siehe Kapitel 3.

³⁵ vgl. ROSENBLOOM, „Between Reform and Regulation“, 1987, S. 308.; SCHAEFER, *"Bold! Daring! Shocking! True!"*, 1999, 2006, S. 17–18.; THOMPSON/BORDWELL, *Film History*, 2003, S. 11.

rising immigrant population and in part by the shorter work hours gained by the increasingly militant labor-union movement.“³⁶

Mit steigender Popularität begannen nach 1907 schließlich progressive Reformer Filme eingehender zu beachten. Als öffentliche Form der Unterhaltung standen sie bald im Zentrum einer Kontroverse darüber, wie man den Inhalt der Filme einerseits, und die Art der Vorführung andererseits, am besten regulieren könne.³⁷ Die bis in die frühen 1920er Jahre andauernde Diskussion um Zensurmaßnahmen war somit eröffnet.

Mit Furcht beobachtete das Bürgertum die Industrialisierung und das Anwachsen der Städte in den frühen 1910er Jahren, hält Schaefer fest. Industriearbeiter, Immigranten oder Schwarze zogen in enormen Zahlen zu und stellten Forderungen hinsichtlich ihres Status' in der Gesellschaft, ihrer Arbeit und ihres Wohnraumes. Das Bürgertum sah dadurch den Fortbestand der eigenen Klasse in Gefahr. Die Ängste vor dem Kontrollverlust wurden auf die Gruppe mit geringerem Status projiziert, die „sozial Anderen“.³⁸ Die Filmindustrie griff diese Sorgen auf und regierte mit einer Serie von *social problem films* (Problemfilmen).³⁹ Die Themenwahl war vielfältig: Sucht, Armut, Ehekonflikte, Verbrechen und Lasterhaftigkeit. Um 1913/14 entstand ein relativ kurzlebiger Zyklus von *white slave*-Filmen, die oft vom vermuteten Kauf und Verkauf junger, weißer Mädchen und Frauen zum Zweck der Prostitution handelten. Dem Publikum waren die detailreichen Hintergründe der Filme bereits aus der Presse bekannt, schreibt Shelley Stamp Lindsey, hatte 1909 doch ein Zeitschriftenartikel über den illegalen Handel mit Prostituierten und Polizeikorruption eine lokale Panik in New York ausgelöst.⁴⁰ Schaefer sieht in der aufklärerischen Haltung der Filme und dem für

³⁶ THOMPSON/BORDWELL, *Film History*, 2003, S. 12.

³⁷ vgl. ROSENBLOOM, „Between Reform and Regulation“, 1987, S. 307. Wie Rosenbloom schreibt, waren Liberale und Konservative sich darüber einig, dass sie auf den Film reagieren mussten, ohne aber den fortschreitenden Entwicklungsprozess der Kultur zu beeinträchtigen. In ihren Augen war Zensur im politischen und sozialen Sinne am effektivsten, obgleich sie sich weder festlegen konnten, was unter die Zensur (Filminhalt, Aufführungspraxis) fallen, noch ob die Zensur offiziell, also staatlich oder kommunal, oder freiwillig erfolgen sollte. Die Gefährdung durch Zensur führte zwischen 1909 und 1922 zur kontinuierlichen Politisierung der Filmindustrie.

³⁸ vgl. SCHAEFER, „*Bold! Daring! Shocking! True!*“, 1999, 2006, S. 23.

³⁹ Problemfilme wurden immer zu einem Zeitpunkt gedreht, sobald der öffentliche Diskurs über ein gesellschaftliches Problem einen erschütternden Zustand erreicht hatte. Angst in der Bevölkerung fungierte meist als Auslöser für eine Serie von Filmen. So war es mit den *white slave*- und *sex hygiene*-Filmen in den frühen 1910er Jahren gewesen, argumentiert Schaefer. Dasselbe Schema hätte sich bei den Nudisten-Filmen der frühen 1930er, den Antidrogen-Filmen während der Marihuana-Debatte Mitte der 1930er, weiteren Sexualhygiene-Filmen nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, noch mehr Suchtmittel-Filmen in den 1950er Jahren usw. wiederholt. vgl. Ebd., S. 25.

⁴⁰ vgl. STAMP LINDSEY, „*Oil Upon the Flames of Vice*“, 1997, S. 353.

die Zuschauer reizvollen Versprechen hinsichtlich der Zurschaustellung der – von den Filmen konstruierten – „sozial Anderen“ die Entwicklung des Exploitation-Films bereits angedeutet.⁴¹

Für Schaefer verhalf jedoch eine zweite Reihe von Filmen, die aus den sich verändernden gesellschaftlichen Bedingungen resultierte, dem Exploitation-Kino zu seiner Geburt: *sex hygiene* (Sexualhygiene)-Filme. Der medizinische Fortschritt im Laufe des 19. Jahrhunderts hätte die Ärzte die ernsthaften Gefahren von Geschlechtskrankheiten (*venereal diseases*) erkennen lassen, führt er aus. Syphilis und Gonorrhoe hatten sich um die Jahrhundertwende zu einer systematischen Bedrohung entwickelt und waren in den USA weit verbreitet.⁴² Menschen, die an einer Infektion litten, waren mit einem sozialen Stigma behaftet. Diese Menschen bekämen, was sie für ihre moralischen Verwerfungen verdienten, gibt Schaefer die damals gängige Meinung wieder. Die Schuld an der Ausbreitung von Geschlechtskrankheiten schob man den wachsenden Städten, der modernen Industrie sowie der Arbeiterklasse zu. Weniger sah man in Prostituierten ein Problem der Verbreitung, da diese wussten, wie sie sich vor einer Ansteckung schützen konnten. Vielmehr lag das Problem auf der einen Seite bei arbeitenden Mädchen und Frauen⁴³. Diese wurden für etwa Dreiviertel der berichteten Infektionen verantwortlich gemacht. Auf der anderen Seite war es die Arbeiterklasse, durch die die Krankheiten von der unteren Schicht in die Mittelklasse bis hinauf zur Oberschicht gelangen konnten. Gründe dafür, wie die Eintönigkeit des täglichen Lebens und der Arbeit sowie die mangelnde Erziehung, waren schnell festgemacht. Eine Diskussion darüber, wie dem Problem zu begegnen sei, wurde jedoch nicht in der Öffentlichkeit geführt, sondern eher im Stillen, erläutert Schaefer.⁴⁴

Eine breitere, öffentliche Aufmerksamkeit erreichte die Bedrohung durch Geschlechtskrankheiten 1913 durch die Aufführung des Theaterstücks „*Damaged*

⁴¹ vgl. SCHAEFER, „*Bold! Daring! Shocking! True!*“, 1999, 2006, S. 18. Im Falle der *white slave*-Filme handelte es sich bei den „sozial Anderen“ meist um Prostituierte.

⁴² vgl. Ebd.

⁴³ Sexuell aktive Frauen stellten die „sozial Anderen“ dar, vor denen man sich in Acht nehmen musste.

⁴⁴ vgl. Ebd., S. 19. Die Politik versuchte, das gegenseitige Infragestellen der Moral innerhalb der Bevölkerung einzudämmen. Aus diesem Grund wurden Tode, die sich auf eine Infektion mit Syphilis zurückführen ließen, oft anderen Todesarten zugeschrieben.

*Goods*⁴⁵ von Eugène Brieux in New York. Bereits ein Jahr später produzierte die American Film Manufacturing Company eine erste Verfilmung des Stoffes für die Kinos. Es sollte nicht die letzte bleiben, schreibt Schaefer. Der Film erzählt die Geschichte eines jungen Mannes, der nach einem wilden Junggesellenabend in den Armen einer Prostituierten landet. Eine momentane Schwäche, ausgelöst durch Alkohol, lässt den bürgerlichen Helden seine gesellschaftlichen Standards aus dem Blick verlieren und ihn in niederen Gesellschaftsschichten verkehren (im doppelten – sozialen und sexuellen – Sinn). Alkohol spielte in Filmen über Geschlechtskrankheiten ein oft wiederkehrendes, zusätzliches Motiv. Man versuchte, so Schaefer, das Publikum darauf aufmerksam zu machen, dass Alkohol nicht nur schlecht, weil eine moralische Sünde, war, sondern auch, weil Alkoholeinfluss zu einer Vermischung der Klassen führen konnte. Die Hauptfigur infiziert sich mit Syphilis und gibt die Krankheit schließlich an seine Frau und sein noch ungeborenes Kind weiter.⁴⁶

Die frühen *sex hygiene*-Filme seien erfolgreich in den Kinos gelaufen, hält Schaefer fest. Doch innerhalb von fünf Jahren hätte sich die Stimmungslage geändert und der *sex hygiene*-Film wäre von einer akzeptierten Form zum schlimmsten Übel der noch jungen Filmindustrie geworden.⁴⁷ Proteste gegen einzelne Filme seien vorerst weniger der Darstellung geschuldet gewesen als dem verhandelten Thema. Filme über Geschlechtskrankheiten waren in den Anfangsjahren noch eher harmlos. Von der Zensur hatten die ersten Filme nur wenig Druck zu befürchten, gab es dazu auch keinen wirklichen Grund, wie er meint: „[The films] espoused morality and continence as a middle-class defense against the threat posed by subordinate classes.“⁴⁸ Darüber hinaus waren diese Filme von großen Produktionsstudios oder einer der unzähligen unabhängigen Firmen produziert worden und Teil des kommerziellen Mainstreams. Schaefer begreift die frühen Filme

„as part of a social discourse taking place in a biological battlefield. Where class conflict was played out on an intimate level. [Venereal disease] was represented as tantamount to a revolutionary weapon of

⁴⁵ Der französische Theaterautor Eugène Brieux verfasste sein Stück „*Les Avariés*“ im Jahr 1901. Unter dem Titel „*Damaged Goods*“ veröffentlichte der amerikanische Autor Upton Sinclair 1913 eine Romanfassung.

⁴⁶ vgl. SCHAEFER, „*Bold! Daring! Shocking! True!*“, 1999, 2006, S. 22. Für eine detailliertere Plot-Beschreibung vgl. THE AMERICAN FILM INSTITUTE, „*Damaged Goods*“, o.J.

⁴⁷ vgl. SCHAEFER, „*Bold! Daring! Shocking! True!*“, 1999, 2006, S. 18.

⁴⁸ Ebd., S. 27.

the poor, a weapon that posed a far greater threat to the middle class than bullets because it robbed the bourgeoisie of the chance to reproduce both their population and their ideologies.“⁴⁹

Sexualhygiene-Filme hätten nicht das pädagogische Ziel, Keuschheit und Moral als Schutzschild über das Bürgertum zu legen, verfolgt, führt er weiter aus. Ebenso hätte es keine Lösungsvorschläge gegeben, von denen auch die unteren sozialen Schichten profitieren hätten können.

Um 1919 änderte sich die Meinung der kommunalen Politik und der Presse den *sex hygiene*-Filmen gegenüber, obwohl gleich acht neue Filme dieser Gattung in die Kinos kamen, zusammen mit der erfolgreichen Wiederaufführung von *DAMAGED GOODS* – der bereits zweiten!⁵⁰ Drei von den amerikanischen Streitkräften als Ausbildungsfilm gedachte Filme führten nach Ansicht von Schaefer schließlich die Wende herbei, die in der Verdrängung des *sex hygiene*-Films aus dem Mainstream hin zum Exploitation-Kino münden würde. Diese drei Filme legten auch erstmals Aufführungsstrategien fest, die für die nachfolgenden Exploitation-Filme ab den 1920er Jahren zum Standard werden sollten: Geschlechtergetrennte Vorführungen und ein geregeltes Mindestalter. *FIT TO FIGHT*, *FIT TO WIN*⁵¹ und *THE END OF THE ROAD* waren von der Regierung finanziert und von der War Department Commission on Training Camp Activities produziert worden.⁵² Zwar entpuppten sich die Filme bei Vorführungen in kommerziellen Kinos als sehr erfolgreich⁵³, doch wurden alle drei Opfer schwerer Eingriffe durch die Zensurbehörden. Mit gerichtlichen Drohungen versuchte man, jenen Kinobetreibern den Lizenzentzug anzudeuten, die einen der Filme in ihr Repertoire aufnehmen wollten.⁵⁴ Die augenscheinlichste Begründung für die Zensur war, dass die Filme drastisches, bisweilen grausames Bildmaterial von den Folgen von Geschlechtskrankheiten zeigen würden.⁵⁵ Schnell wurden weitreichende Initiativen gesetzt, um Filme, die vorwiegend an Sex orientiert waren und in ihrer Bildwahl

⁴⁹ SCHAEFER, *"Bold! Daring! Shocking! True!"*, 1999, 2006, S. 27.

⁵⁰ vgl. Ebd., S. 25.

⁵¹ Bei diesem Film handelte es sich im Grunde um denselben wie *FIT TO FIGHT*, nur mit einem zusätzlichen Epilog. vgl. Ebd., S. 354.

⁵² vgl. Ebd., S. 27.

⁵³ Eine auch später im Exploitation-Kino gängige Praxis findiger Produzenten und unabhängiger Kinobetreiber war es, Rechte an Filmen aufzukaufen, von deren finanziellem Erfolg im kommerziellen Kino sie überzeugt waren.

⁵⁴ vgl. Ebd., S. 28.

⁵⁵ *FIT TO WIN* beispielsweise zeige tatsächlich erkrankte Frauen und Männer mit hässlichen Wunden, schreibt Schaefer. vgl. Ebd.

brutal und erbarmungslos vorgehen, aus dem Verkehr zu ziehen.⁵⁶ Zur Diskussion um die drei Filme trug Schaefer nach zu urteilen bei, dass die thematisierte Geschlechtskrankheit ihrer Ursprung nicht in einer sozialen Unterschicht hatte. Stattdessen handelte es sich bei den Figuren um eine gemischte Gruppe. Dies bedeutete, dass die Krankheit sich nicht nur in ein bürgerliches Haus Zutritt verschaffte, sondern sowohl für das Bürgertum als auch die Arbeiterklasse im selben Ausmaß zum Risiko wurde.⁵⁷

„No longer are the poor ruining middle-class lives through the transmission of venereal infections, leaving them to face the possibility of race suicide. In the government-made films, syphilis and gonorrhea are equal-opportunity diseases.“⁵⁸

Die Krise um den *sex hygiene*-Film setzte zu einem Zeitpunkt ein, an dem sich die amerikanische Filmindustrie generell im Umbruch befand, erläutert Schaefer. Die Filmproduktion wurde endgültig in Südkalifornien sesshaft und damit einhergehend sei die Mainstream-Industrie stetig darauf bedacht gewesen, ihr Bild in der öffentlichen Wahrnehmung zu verbessern. Der narrative Langfilm wurde als Form definiert, auf die es das größte Hauptaugenmerk zu legen galt. Jedes Abweichen vom narrativen Langfilm und seinen ihm inhärenten Konventionen wurde als unzulänglicher Mangel aufgefasst. Mit seinem pädagogischen Ansatz – Schaefer nennt es gar propagandistisch – stellte sich der *sex hygiene*-Film diesen Konventionen entgegen.⁵⁹

Ende 1919 nun veranlasste die Missbilligung der drei Filme durch Vertreter des Gesundheitswesens⁶⁰, der Filmkritik und der Zensurbehörden die Führungsriege

⁵⁶ vgl. SCHAEFER, *„Bold! Daring! Shocking! True!“*, 1999, 2006, S. 29–30. Obgleich die härtesten Szenen aus den Filmen gekürzt werden mussten, verweist Schaefer auf Filmkritiken zu *THE END OF THE ROAD*, die oft Bilder mit krankhafter Detailgenauigkeit erwähnen. Dies lässt Schaefer zweierlei vermuten: Erstens, dass die betreffenden Szenen nicht aus dem Film entfernt worden waren, oder zweitens, dass der Verleiher die betreffenden Stellen wieder eingefügt hatte.

⁵⁷ vgl. Ebd., S. 32.

⁵⁸ Ebd., S. 33.

⁵⁹ vgl. Ebd., S. 30–31. Anstatt individual-psychologischer Charaktere wurde in *sex hygiene*-Filmen auf Figuren gesetzt, die bestimmte moralische Standpunkte vertraten. Schaefer macht dabei fünf wesentliche Figurentypen fest: *The Innocent* (die/den Unschuldige[n]), *The Corrupter* (die/den Verdorbene[n]), *The Parents* (die Eltern), *The Crusader* (die/der gegen ein gesellschaftliches Problem ins Feld zieht) und *The Charlatan* (den Scharlatan). Diese Typen lassen sich noch in weitere Untertypen einteilen.

Ein reduziertes Figurenensemble mit den ihnen zugeordneten Funktionen führte zu einfachen Geschichten und Plotstrukturen, die bereits von vorangegangenen *sex hygiene*-Filmen bekannt waren, schreibt Schaefer. Einzelne Szenen wurden oft eins zu eins wiederholt. Waren Ort und Zeit des Films erst etabliert, ließ sich schnell deutlich machen, worin es an Erziehung mangelte (beispielweise Geburtenkontrolle, Abtreibung u.ä.).

⁶⁰ Bisher ein Fürsprecher der aufklärerischen Filme, entzog das Public Health Service nun seine Unterstützung. Denn ähnlich der Filmindustrie versuchte sich die organisierte Ärzteschaft um eine

der amerikanischen Filmindustrie schließlich, sich von Sexualhygiene-Filmen zu distanzieren und moralische Haltung zu bewahren. Die Diskussion um Zensur, die ein Jahrzehnt lang mit manchmal mehr, manchmal weniger Erfolg geführt worden war, brach einmal mehr offen zutage.⁶¹ Staatliche und kommunale Zensoren hatten einen Film mit ihren Forderungen nach Kürzungen vernichten oder gleich gänzlich ablehnen können, bringt Schaefer die Befürchtungen der Filmindustrie auf den Punkt. Um weiteren Kontroversen vorzubeugen, legten selbstregulierende Maßnahmen wie die *Thirteen Points or Standards* (1921)⁶² fest, welche Themen fortan missbilligt wurden. Während nun die großen Filmstudios und die kleineren Produktionsfirmen in Hollywood Abstand nahmen von Sexualhygiene, Geschlechtskrankheiten und anderen die Moral gefährdenden Respektlosigkeiten, erkannten unabhängige Produzenten, *roadshow men* und *states' rights distributors*, dass gerade in der Ausbeutung dieser Themen Profitpotenzial verborgen lag. Es musste nur gehoben werden. Aus diesem Grund gingen sie in den frühen 1920er Jahren eine lose Verbindung ein und formierten sich zur „*exploitation film industry*“.⁶³ Der Begriff *exploitation* als spezielle Kategorie von Filmen, sei jedoch frühestens ab 1933 offiziell in der Werbung verwendet worden, stellt Schaefer klar.⁶⁴

Die 1920er Jahre hätten einen Wandel des wirtschaftlichen Systems in der westlichen Welt gebracht, schreibt Schaefer weiter, von einer klassischen politischen Ökonomie (Produktion als wirtschaftliche Aktivität) hin zu einer neoklassischen Ökonomie, in der der Konsum im Vordergrund stand. Dieser Wandel hätte neue Ängste geschürt, sexuelles Verlangen und die Suche nach dem individuellen Vergnügen wären verstärkt ins Blickfeld gerückt worden. Die

Verbesserung ihres öffentlichen Images. Man reagierte stark beschützend auf die eigene Zunft. Schließlich hatten die Macher der Hygiene-Filme keinerlei medizinische Ausbildung. vgl. Ebd., S. 36.

⁶¹ Rosenbloom skizziert die Vorgänge im Jahr 1919: Die National Association of the Motion Picture Industry hatte vorgeschlagen, die Filmindustrie möge beginnen, Selbstzensur zu üben. Damit unterlief sie jedoch das National Board of Review, das nicht nur Selbstzensur ablehnte, sondern gegen Zensur im offiziellen, staatlichen Sinne kampagnisierte. Später im Jahr widerrief die National Association ihre Aufforderung zur Selbstzensur und bekannte sich zu den Prinzipien der Freiwilligkeit des Board of Review. Die Filmindustrie war jedoch auf den Gedanken gebracht. 1922 schließlich wurde die National Association von der Motion Picture Producers and Distributors Association abgelöst. Die Leitung der MPPDA hatte Will H. Hays inne, ehemaliger Vorsitzender der republikanischen Nationalpartei. vgl. ROSENBLOOM, „Between Reform and Regulation“, 1987, S. 320–322.

⁶² In späteren Jahren folgten die *Don'ts and Be Carefuls* (1927) sowie der *Production Code* (1930). vgl. LEWIS, *Hollywood v. Hard Core*, 2000, 2002, S. 301–307.

⁶³ vgl. SCHAEFER, *„Bold! Daring! Shocking! True!“*, 1999, 2006, S. 38.

⁶⁴ vgl. Ebd., S. 3.

„sozial Anderen“ seien nun jene unproduktiven Menschen gewesen, die gegen die harte Arbeit der früheren Zeit aufbegehrten. Von der Gesellschaft Ausgestoßene wie Drogenabhängige, Prostituierte oder gar Schwangere, die sich in dubiosen Hinterzimmern oder dunklen Seitengassen einer Abtreibung unterziehen ließen, macht Schaefer als in Exploitation-Filmen häufig auftretendes Figurenpersonal fest. Menschen, die abartigen Lebensentwürfen folgten, wie Nudisten oder Homosexuelle, gehörten ebenso dazu. Obgleich ab und an ein Hollywood-Film diesen Diskurs aufgegriffen hätte, seien es Exploitation-Filme gewesen, die in abschreckenden Beispielen eine Nostalgie an eine Vergangenheit heraufbeschworen, in der die „Anderen“ zumindest unsichtbar waren und keine Ansprüche stellten.⁶⁵ „[E]xploitation films operate out of a nostalgic trope in which the problematic present is contrasted with an idealized past“⁶⁶, kommt Schaefer zum Schluss.

Um sich vom gültigen Industriestandard des narrativen Langfilms abzugrenzen, setzte das Exploitation-Kino auf die Mischung von fiktionalem und dokumentarischem Material, gepaart mit einem pädagogischen Ansatz.⁶⁷ Mit dem Aufzeigen oder Enthüllen eines gesellschaftlichen Problems und, damit einhergehend, erzieherischen Maßnahmen wäre zwar rückgegriffen worden auf die progressive Reformbewegung und deren Intention der Verbesserung der Gesellschaft, erläutert Schaefer, allerdings erfuhren diese beiden Aspekte im Exploitation-Film eine widersprüchliche Anwendung. Die Enthüllung hätte sich auf den vom Zuschauer erhofften Kitzel konzentriert, Dinge zu sehen zu bekommen, die ihm das Mainstream-Kino nicht bieten würde, und die Erziehung wäre reduziert worden auf den moralischen Zeigefinger.⁶⁸ Hier ein Beispiel:

„Our story is a simple one! It happens every night, somewhere“, ist im Vorspanntitel des Films *MOM AND DAD* von Produzent Kroger Babb aus dem Jahr 1945 zu lesen,

„It is the story of Joan Blake -- a sweet, innocent girl growing up in this fast moving age. The temptations which she faces are as old as Time itself. But Joan is no better fortified against them than was the girl of yesteryear, because her mother -- like many mothers -- still thinks that

⁶⁵ vgl. SCHAEFER, *„Bold! Daring! Shocking! True!“*, 1999, 2006, S. 39–41.

⁶⁶ Ebd., S. 41.

⁶⁷ vgl. Ebd., S. 38.

⁶⁸ vgl. Ebd., S. 41.

ignorance is a guarantee of virtue. 'IGNORANCE IS A SIN -- KNOWLEDGE IS POWER.' In this modern world Youth is entitled to a knowledge of Hygiene -- a complete understanding of the Facts of Life. Boys and girls of today aren't bad! But millions of them are becoming sexual delinquents and the victims of venereal disease, simply because they do not know the Full Truth about these subjects. This problem is a challenge to every Mom and Dad. If our story points the way to a commonsense solution...and saves one girl from unwed motherhood...or one boy from the ravages of social disease...it will have been well told! THE PRODUCERS.⁶⁹

Der Text kündigt zwei gesellschaftliche Probleme an, die vom Film aufgegriffen würden: ungewollte Schwangerschaften junger Mädchen sowie die Infektion mit Geschlechtskrankheiten bei jungen Burschen. Gleichzeitig mit der Benennung der Ursache – die Ignoranz der Eltern – wird vom Film eine vermeintliche Lösung versprochen. Erreicht wird diese simple Lösung durch den Umweg über einen medizinischen Diskurs, der sich sowohl in der Narration als auch in den gewählten Bildern zeigte. Richtete sich Medizin in Hollywood-Filmen verstärkt auf die Psyche, konzentrierte sich der Exploitation-Film tendenziell auf den Körper, argumentiert Felicia Feaster⁷⁰. Hauptsächlich natürlich den Körper von Frauen, kritisiert sie:

„Using the language of science and education [...] exploitation films explained verbally and visually, the female body. [...] Female sexuality, birth and pregnancy have become grotesque, fearful, a sexual festish; the mysterious impenetrable body in disease and birth becomes visually arousing solely because society shuts the door on their representation. Exploitation films took the sexual fascination of Hollywood's glamour ideal, melded with overt displays of the body, and created a fetishized woman: woman as ‚freak‘.“⁷¹

Der Figur des Doktors sei dabei eine besondere Rolle zugeschrieben, schreibt Feaster weiter, suggeriere sie als moralische und soziale Instanz das medizinische Schauen und verbände somit Narration und Publikum miteinander. Der Doktor fungiere in seiner Autorität als Experte, der die körperlichen Reaktionen durch vorehelichen Sex oder Drogen dem Zuschauer anschaulich macht.⁷² In MOM AND DAD beispielsweise gelangen Lehrfilme zur Aufführung, die die Protagonisten im Film und auch den Zuschauer über den weiblichen Menstruationszyklus, Schwangerschaft und Geburt oder die Folgen von Geschlechtskrankheiten aufklären, schreibt Briggs und fügt hinzu, dass diese Aufklärungsfilme in ihrer Darstellung einer natürlichen Geburt und eines

⁶⁹ BRIGGS, „Kroger Babb's Roadshow“, 2003, o.S. Formatierung im Original [.C.U.].

⁷⁰ vgl. FEASTER, „The Woman on the Table“, 1994, S. 342..

⁷¹ Ebd., S. 353.

⁷² vgl. Ebd., S. 342.

Kaiserschnittes sowie Aufnahmen von an Syphilis Erkrankten sehr explizit seien.⁷³ Die Beziehung zwischen dem Exploitation-Film und dem Zuschauer gleicht eher einer exhibitionistischen Konfrontation, als dass der Zuschauer sich von der Diegese absorbieren lassen würde.⁷⁴ „Zeigen“ sei im Exploitation-Kino bedeutsamer als „erzählen“, schreibt Schaefer, deshalb stünde es eng mit dem Attraktionskino Tom Gunnings in Verbindung. Als sein zentrales Element sieht Schaefer das Spektakel⁷⁵:

„Spectacle was an important ingredient in many Hollywood genres, such as musicals, but it usually functioned within the *mise-en-scène* (elaborate sets or special effects) and served to advance the narrative (song-and-dance numbers in which characters professed love, etc.). In contrast to the use of spectacle in the Hollywood cinema, exploitation film spectacle could spill over to impede or even obscure narrative.“⁷⁶

Die am häufigsten vorkommenden Formen von ausbeutbarem Spektakel waren Nacktheit und sexuelle Darstellungen, aber auch die Schilderung von Drogengebrauch oder biologische Vorgänge. Das Spektakel sollte den Zuschauer faszinieren:

„Spectacle can be beautiful or hideous, the familiar presented in a unique way or the uncommon. Spectacle invariably exerts an immediate, affective response in the spectator: loathing or lust, anxiety or amazement.“⁷⁷

Das Spektakel konnte entweder unabhängig sein (beispielsweise eine in sich abgeschlossene Striptease-Tanznummer in episodenhaften Burlesken), oder aber im Film integriert sein (die Figuren im Film schauen sich einen Film an). Auch das integrierte Spektakel sei in sich abgeschlossen, es sei jedoch zufällig platziert und könne jederzeit aus dem Film genommen werden, ohne die dünne Erzählung zu zerstören, argumentiert Schaefer.⁷⁸ Das Spektakel fand jedoch nicht nur auf der Leinwand statt. Das Exploitation-Kino ab den 1920er Jahren bot auch abseits der Filmaufführung ein besonderes Programm, das den Vergleich zum Jahrmarkt nahelegt. Regelmäßig traten Vortragende auf, die, nachdem die Filme an einer

⁷³ vgl. BRIGGS, „Kroger Babb's Roadshow“, 2003, o.S.

⁷⁴ vgl. GUNNING, „The Cinema of Attraction“, 1986, S. 66. Tom Gunning beschreibt in etwa so die Beziehung zwischen frühem Kino und Zuschauer.

⁷⁵ Die Abhängigkeit vom Spektakel trifft sowohl auf klassische Exploitation-Filme als auch jene späterer Perioden zu.

⁷⁶ SCHAEFER, „*Bold! Daring! Shocking! True!*“, 1999, 2006, S. 38.

⁷⁷ Ebd., S. 76.

⁷⁸ vgl. Ebd., S. 80.

Stelle abgebrochen worden waren, eine 15–30 minütige Präsentation zum Thema der Filme hielten und anschließend Bücher und Broschüren verkauften. Die Vortragenden hatten wichtig klingende Namen und waren Mitarbeiter erlogener Gesundheitsorganisationen. Nur wenige Frauen traten in der Rolle einer Vortragenden auf, hauptsächlich waren es Männer.⁷⁹

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs veränderte sich die Filmindustrie Hollywoods. Gerichtsentscheidungen weichten die Zensur auf und der Production Code wurde einer Überarbeitung unterzogen.⁸⁰ 1948 läutete die *Paramount Decision* den Niedergang des Studiosystems ein. Seit ihrer Gründung hatte die Motion Picture Association of America (MPAA)⁸¹ durch den Production Code erreicht, dass die Kinoketten der Studios nur Filme zeigen durften, die mit einem Zertifikat der MPAA ausgezeichnet waren. Unabhängig produzierte Filme, deren Themen oft riskanter waren als der Mainstream, waren auf diesem Weg dem Markt fern gehalten worden, schreiben Thompson und Bordwell. (Damit spielen sie wohl auch auf klassische Exploitation-Filme an, ohne diese als solche zu benennen.) Nach dem Wegfall ihrer Monopolstellung war es den Studios untersagt, eigene Kinos zu unterhalten. Nun konnten die Kinobetreiber auch Filme zeigen, die kein Zertifikat der MPAA erhalten hatten. Einerseits hätten manche der gezeigten Filme nun unausweichlich die bisher geltende Grenze an Akzeptanz des Production Codes überschritten, führen die beiden weiter aus, und andererseits wäre selbst für große Produzenten und Studios der Verstoß gegen die Regeln des Codes und die Hinwendung zu gewagteren Themen die einzige Möglichkeit gewesen, gegen die wachsende Konkurrenz des Fernsehens anzukommen. Denn im Fernsehen galten striktere Zensurregeln. Als Beispiel führen sie Otto Premingers Film *THE MOON IS BLUE* an, der 1953 aufgrund eines leicht riskanten Themas sexual-moralischer Natur keine Freigabe der MPAA erhalten hätte, von United Artists dennoch veröffentlicht wurde. Zwei Jahre später hätte es sich mit Premingers Drogenmissbrauchs-drama *THE MAN WITH THE GOLDEN ARM* ähnlich verhalten. So sei nach und nach der Production Code ausgehöhlt worden, schreiben Thompson und Bordwell. Filme, die bei Einführung der Zensurrichtlinien

⁷⁹ vgl. SCHAEFER, *"Bold! Daring! Shocking! True!"*, 1999, 2006, S. 126.

⁸⁰ Geschlechtskrankheiten und sexuelle Perversion blieben als einzige Themen weiterhin verboten.

⁸¹ Bis ins Jahr 1945 hatte die Vereinigung noch den Namen Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) getragen.

1934 das Prüfzertifikat nicht erhalten hätten, wären nun akzeptiert worden. Schließlich ersetzte die Motion Picture Association of America den Production Code Mitte der 1960er Jahre durch das heute noch verwendete Rating-System.⁸²

In den 1950er Jahren hielt das Fernsehen Einzug in die amerikanischen Haushalte und entzog dem Kino seine Zuschauer. Hollywood versuchte mit technischen Neuerungen wie Breitwandfilm, 3-D und tendenziell erwachseneren Filmen⁸³ gegenzusteuern. Gleichzeitig versuchten sich die Studios an die neuen Gegebenheiten anzupassen, indem sie im Kino auf wenige große, prestigeträchtige Produktionen setzten und verstärkt fürs Fernsehen produzierten. Damit einhergehend sank die jährliche Anzahl an Kinofilmen.⁸⁴ Filme, die die unabhängigen Kinobetreiber benötigt hätten, um ihre Säle zu füllen.

Auch das klassische Exploitation-Kino sah sich in den 1950er Jahren mit einer Bedrohung konfrontiert. Schaefer identifiziert verschiedene Gründe: Auf der einen Seite hätten sich die Pioniere des Exploitation-Films zur Ruhe gesetzt oder seien verstorben.⁸⁵ Auf der anderen Seite sei zusehends die Grenze zwischen Themen, welchen sich das Exploitation-Kino annahm und welchen Hollywood, verschwommen. Ungewollte Schwangerschaft und Abtreibung, Teenager-Sexualität und Drogenkonsum wären vom Mainstream aufgegriffen und in Filmen wie *UNWED MOTHERS* (1958, *Allied Artists Pictures*), *BLUE DENIM* (1959, *Twentieth Century-Fox Film Corporation*) und *A SUMMER PLACE* (1959, *Warner Bros. Pictures*) verhandelt worden. Die Macher klassischer Exploitation-Filme versuchten zwar, ihrem schleichenden Niedergang entgegenzuwirken, aber Neuerungen wie Farbaufnahmen klinischer Filme oder Aufnahmen von Zwillings- oder Drillingsgeburten schoben das Ende nur um einige wenige Jahre hinaus.⁸⁶ Stattdessen hätten neue Produktionsfirmen wie American International Pictures oder The Filmgroup die Bühne betreten, schreibt Schaefer. Deren für geringes Budget produzierte Filme über schnelle Autos, jugendliche Straftäter und

⁸² vgl. THOMPSON/BORDWELL, *Film History*, 2003, S. 335.

⁸³ Einige Beispiele: *A STREETCAR NAMED DESIRE* (1951), *A PLACE IN THE SUN* (1951), *FROM HERE TO ETERNITY* (1953) oder *BABY DOLL* (1956).

⁸⁴ vgl. Ebd., S. 333. Hatten die großen Studios in den 1930er Jahren jährlich an die 500 Langfilme produziert, waren es in den frühen 1960er Jahren durchschnittlich weniger als 150.

⁸⁵ Louis Sonney (Regisseur/Produzent) verstarb 1949, J. D. Kendis (Produzent) 1957. Dwain Esper (Regisseur/Produzent) machte 1948 seinen letzten Film, Willis Kent (Produzent) im Jahr 1958. Samuel Cummins (Produzent) zog sich Anfang der 1950er aus dem Geschäft zurück. vgl. SCHAEFER, *"Bold! Daring! Shocking! True!"*, 1999, 2006, S. 326.

⁸⁶ Aufgrund des geringen Budgets wurde im Exploitation-Film generell auf überflüssiges, technisches Beiwerk, wie Farbe oder Widescreen, verzichtet. Nur wenige Filme, hauptsächlich Burlesken, wurden in Farbe gedreht. vgl. Ebd., S. 53.

Rockmusik hätten auf den stark wachsenden Markt der Jugendlichen gezielt. Obgleich sie vom traditionellen B-Film kaum unterscheidbar waren, drückte man diesen Filmen ebenfalls den Stempel *Exploitation* auf.⁸⁷

„[E]ven though this new breed of film was cheap to produce – often under the \$100,000 mark – they ranked as more polished than the classical exploitation pictures made at the time, which, as a rule, continued to come in under \$25,000“⁸⁸,

beschreibt Schaefer die Situation. Die Filme orientierten sich in ihrer Narration am klassischen Hollywood-Kino. Auch mieden sie den pädagogischen Ansatz und das drastische Spektakel, das die klassischen Exploitation-Filme auszeichnete. Hätten es diese Filme noch strikt auf Erwachsene abgezielt, hätte eine Altersbeschränkung einer Produktion von AIP große Teile des Publikums vorenthalten. Dennoch waren diese Jugendfilme in einem Punkt der klassischen Exploitation mehr als ähnlich: sie vermochten nicht einzulösen, was deren Werbeankündigung versprach.⁸⁹

Während die neue Form des Exploitation-Films erfolgreich über Amerikas Kinoleinwände flimmerte, besannen sich Filmdistributoren, findige Kinobetreiber und *exploiteers* einer Taktik, mit der man bereits vor dem Zweiten Weltkrieg finanziell erfolgreich gewesen war: ausländische (Kunst-)Filme wurden billig importiert und dem amerikanischen Publikum als Exploitation-Ware verkauft.⁹⁰ Und da im Fernsehen keine ausländischen Filme gezeigt worden wären, hätte es für die Kinos auf keine Konkurrenz gegeben, stellen Thompson und Bordwell fest.⁹¹ Nach dem Krieg hätte in der amerikanischen Bevölkerung großes Interesse an ausländischen Filmen geherrscht, fügt Schaefer an. Seiner Ansicht nach besaßen importierte Filme Ähnlichkeiten mit klassischen Exploitation-Filmen:

„Because foreign films spilled over categories, because they were narratives, because they contained the spectacle of exploitation films, because they employed symbolism and made use of modernist techniques, because they could play in the few existing art theaters as well as Main Street houses that specialized in exploitation films, they were not contained within traditional boundaries and thus were obscene.“⁹²

⁸⁷ vgl. SCHAEFER, *„Bold! Daring! Shocking! True!“*, 1999, 2006, S. 326.

⁸⁸ Ebd., S. 331.

⁸⁹ vgl. Ebd.

⁹⁰ EKSTASE (ECSTASY, 1933) mit Hedy Kiesler (später Lamarr) war über den Exploitation-Markt in die USA gelangt.

⁹¹ vgl. THOMPSON/BORDWELL, *Film History*, 2003, S. 334.

⁹² SCHAEFER, *„Bold! Daring! Shocking! True!“*, 1999, 2006, S. 334.

Für die unabhängigen Produzenten und Verleiher, die die Rechte an den Filmen aus Italien, Schweden, Frankreich und anderen Ländern für den amerikanischen Markt aufgekauft hatten, wäre es oft schwer gewesen, den ausbeuterischen Charakter eines Films herauszuarbeiten. Der künstlerische Wert der Filme hatte für sie keine Bedeutung, da im Exploitation-Kino damit nur wenig zu holen war. Stattdessen behelfen sich die Verleiher beispielsweise damit, die physische Erotik der Schauspieler hervorzuheben. Je mehr nackte weibliche Haut zu sehen war, desto mehr Publikum war zu erwarten. Erst die Reduzierung auf wenige, herausstechende Elemente machte den europäischen Kunstfilm tauglich, einem Exploitation-affinen Publikum vorgeführt zu werden, folgt man Schaefer's Worten: „Indecorous costuming, nudity, and reproductive health were the topics of exploitation films; to their audience, the source of a film or its intent meant little.“⁹³ War ein ausländischer Film allerdings nicht riskant genug, wurde er umgeschnitten und um *heiße* Szenen ergänzt, damit die Erwartungen des Publikums erfüllt werden konnten. Schaefer verdeutlicht diese Praxis am Beispiel des Films *SOMMAREN MED MONIKA* (1953) des Schweden Ingmar Bergman. Der Produzent Kroger Babb hatte die Rechte für den Exploitation-Markt erworben und den Film für den US-Release von 96 auf 62 Minuten gekürzt, ins amerikanische Englisch synchronisiert und mit einer neuen Filmmusik unterlegt. Unter dem Titel *MONIKA, THE STORY OF A BAD GIRL* fand diese Version ihren Weg auf die Leinwände. Gleichzeitig wurde der Film jedoch auch in den amerikanischen Arthouse-Kinos gezeigt, in seiner ursprünglichen Form und unter dem Titel *SUMMER WITH MONIKA*. Dessen ungeachtet gab es auch Ausnahmen, also Filme, die sowohl im Exploitation- wie auch im Arthouse-Kino ohne Änderung gezeigt wurden. Beispielsweise *ET DIEU... CRÉA LA FEMME (...AND GOD CREATED WOMAN, 1956)* mit Brigitte Bardot in der Hauptrolle.⁹⁴

Im Laufe der 1950er Jahre begannen sich die Moralvorstellungen in der amerikanischen Gesellschaft zu lockern. Die sexuelle Revolution erwachte und ließ die Menschen nach größerer sexueller Freiheit streben. Das Männer-Magazin *Playboy*, im Jahr 1953 gegründet, und seine Nachahmer legten die „wahren“ Bedürfnisse der Männer offen. Um 1960 machten sogenannte *nudie-cuties* – wie Russ Meyer's *THE IMMORAL MR. TEAS* (1959) – im Kino die Runde, deren

⁹³ SCHAEFER, "*Bold! Daring! Shocking! True!*", 1999, 2006, S. 335.

⁹⁴ vgl. Ebd., S. 335–336.

Handlungen als Vorwand dienten, um angedeutete sexuelle Situationen und unbegründete Nacktheit auszustellen. Legitimiert durch das europäische Kunstkino war es schließlich das Genre des *Sexploitation-Films*, das dem klassischen Exploitation-Kino endgültig den Todesstoß versetzte.⁹⁵

„Sexploitation films can best be described as exploitation movies that focused on nudity, sexual situations, and simulated (i.e. nonexplicit) sex acts, designed for titillation and entertainment. Such films no longer required explicit educational justification for presenting sexual spectacle on the screen – although they often made claims of social or artistic merit as a strategy for legal protection“⁹⁶,

beschreibt Eric Schaefer das Genre, das speziell männliches, sexuelles Verlangen stillen sollte. Der Produzent Barry Mahon war sich jedoch bewusst, dass dem Exploitation-Genre Grenzen gesetzt waren:

„[ORGY AT LIL’S PLACE] was made by a competitor, William Mishkin. The advertising campaign and the title have led people to believe that they might see something a little more unusual than the normal nudies or exploitation pictures. As typical in all theatrical businesses, we are continually having to outdo ourselves and others to stay in business, and I don’t know how much further the exploitation field can go. In ORGY AT LIL’S PLACE, they have several couples on the floor, and there’s not much more we can do to bring the audience in except to show them the real thing, which naturally would not be in good taste.“⁹⁷

Bis in die späten 1970er Jahre hinein sei der Sexploitation-Film das dominierende Genre gewesen, hält Schaefer fest. Jedoch seien, wie beim klassischen Exploitation-Film davor, seine ausbeutbaren Themen letztendlich vom Mainstream-Kino (in Form von Teen-Sex-Komödien) und der Hardcore-Pornografie absorbiert worden. Im Sexploitation-Film nur angedeutet, feierte der sexuelle Akt schlussendlich im Porno seinen schäumenden Höhepunkt auf der Leinwand.⁹⁸ Die Grenzen des guten Geschmacks waren schließlich gefallen.

Den Produzenten und Regisseuren der Ära des klassischen Exploitation-Films von 1919 bis 1959 ist mitunter die gute Intention, die sie mit ihren Filmen verfolgt zu haben mögen, nicht abzusprechen. Die gewagten und auch dreisten Darstellungen der Auswirkungen von unehelichem Sex, Geschlechtskrankheiten,

⁹⁵ vgl. SCHAEFER, *„Bold! Daring! Shocking! True!“*, 1999, 2006, S. 337–338.

⁹⁶ Ebd., S. 338.

⁹⁷ HITCHENS, „The Truth, the Whole Truth, and Nothing but the Truth About Exploitation Films with Barry Mahon“, 1964, S. 2. Formatierung von C.U.

⁹⁸ vgl. SCHAEFER, *„Bold! Daring! Shocking! True!“*, 1999, 2006, S. 339.

Drogenmissbrauch und ähnlichem sei notwendig gewesen, um das Publikum davor zu warnen, vom moralischen Weg abzuweichen, gibt Schaefer ihre Argumente wieder. Die von den Filmen konstruierten „sozial Anderen“ sollten als abschreckendes Beispiel dienen. Schaefer berichtet, Kroger Babb und andere hätten in der Öffentlichkeit immer mit ihrer Furchtlosigkeit geprahlt gegenüber Hollywoods Bedenken und Scheu davor, mit riskanten Themen öffentlich Anstoß zu erregen. Dabei hätte die wahre Dreistigkeit der Filmemacher darin gelegen, ständig an der Grenze des seriösen und guten Geschmacks zu rütteln. Obgleich die klassischen Exploitation-Filme im Exotischen geschwelgt hätten, seien viele davon äußerst kleinkariert gewesen, argumentiert Schaefer. Zwar hätten die Filme beteuert, sich aufgrund der mangelnden Erziehung in der Gesellschaft Sorgen zu machen, allerdings war die von und in den Filmen betriebene Aufklärung schlampig.⁹⁹ Auch sei es mit der angekündigten Aufdeckung der Wahrheit nicht weit her gewesen, wurde diese von den Filmen doch zweideutig dargestellt, kritisiert er die obendrein moralisch fragwürdigen Praktiken, auf die die Filmemacher zurückgriffen.¹⁰⁰

„[The films] were a mass of contradictions, anxieties, and fears, wrapped in a brash display of pageantry and excess, ribboned with high-minded ideals. In other words, they were much like the culture that produced them. As both a form and a practice, exploitation was, in the final analysis, a profoundly *American* phenomenon“¹⁰¹,

bringt es Eric Schaefer letztlich auf den Punkt.

⁹⁹ vgl. SCHAEFER, *„Bold! Daring! Shocking! True!“*, 1999, 2006, S. 340–341.

¹⁰⁰ vgl. Ebd., S. 342.

¹⁰¹ Ebd. Formatierung im Original [C.U.].

2. The Way Exploitation Movies Look: Die Produktionsweise bestimmt den Stil

Der Stil eines Films (*film style*) resultiert aus dem Zusammenspiel zwischen den eingesetzten Techniken, schreiben Bordwell und Thompson, der *mise-en-scène* (darunter fallen das Setting, Kostüme und Make-up, die Beleuchtung sowie die Schauspielführung), der Kameraführung, dem Schnitt sowie dem Ton.¹⁰² Der Stil eines Films hänge aber auch davon ab, fügen sie an, ob die Techniken historischen Zwängen unterliegen¹⁰³ und für welche Technik sich die Filmemacherin in einer bestimmten Situation der Produktion bewusst entscheidet.¹⁰⁴ Das Publikum selbst steht mit dem Stil eines Films auch in Beziehung, argumentieren Bordwell und Thompson:

„Many films use techniques in ways that conform to our expectations. For example, the conventions of the classical Hollywood cinema and of specific genres provide a firm basis for reinforcing our prior assumptions. Other films ask us to narrow our expectations somewhat.“¹⁰⁵

Das bedeutet, dass die Entscheidung der Filmemacherin, eine Technik auf eine bestimmte Art und Weise einzusetzen (beispielsweise Kameraperspektiven oder Musik), die Wahrnehmung des Publikums, und wie es darauf reagiert, lenkt.¹⁰⁶ Anhand wiederkehrender stilistischer Strukturen im Filmwerk einer Regisseurin, also ihren Entscheidungen für eine bestimmte Technik, ließe sich ein möglicher Stil festmachen, eine Handschrift sozusagen.

2.1. Das klassische Hollywood-Kino

Mit fortschreitender Entwicklung der Filmtechniken hatten sich in Hollywood um das Jahr 1920 ästhetische Regeln etabliert, die bis 1960 nicht nur amerikanische

¹⁰² vgl. BORDWELL/THOMPSON, *Film Art*, 2008, S. 304.

¹⁰³ Beispielsweise fehlender synchronisierter Dialogton vor Einführung des Tonfilms Ende der 1920er Jahre.

¹⁰⁴ vgl. Ebd., S. 305.

¹⁰⁵ Ebd., S. 305–306.

¹⁰⁶ vgl. Ebd., S. 306.

Filme prägten, sondern auch den filmischen Stil außerhalb der USA beeinflusste. Die großen Filmstudios bauten Hallen, in denen sie mit künstlichem Licht ideale Verhältnisse schaffen und diese kontrolliert einsetzen konnten. Die 3-Punkt-Beleuchtung (*key*, *fill* und *backlighting*) wurde zum Standard. Damit hätten „glamorous compositions from shot to shot“ kreiert werden können, so Thompson und Bordwell.¹⁰⁷ Die Verfeinerung des *continuity editing* hätte es mit sich gebracht, so ihre weitere Argumentation, dass der kontinuierliche Filmraum kompakter wurde. Neue Schnittformen wie *eyeline matches* oder *cut-ins* erlaubten in einer Szene die Lenkung des Fokus auf wichtige Abschnitte im Raum.¹⁰⁸

Im Mittelpunkt des fiktionalen Langfilms stand die Geschichte, die einer narrativen Logik folgend, eine klare und nachvollziehbare Einheit von filmischem Raum und filmischer Zeit bildete. Die handelnden Charaktere agierten aus einer psychologischen Motivation heraus. Diese Motivation trieb den Plot der Geschichte vorwärts, Szene für Szene, Sequenz für Sequenz. Die *mise-en-scène* und der „unsichtbare“ Schnitt erzeugten eine plausible, zeitlich lineare Kontinuität. Durch das Studiosystem wurde schlussendlich die Art und Weise Filme zu produzieren standardisiert. Alle am Film Beteiligten, von den AutorInnen und RegisseurInnen bis zu den SchauspielerInnen, waren beim Studio angestellt. Durch genau festgelegte Abläufe unter der Kontrolle eines Produzenten festigte sich ein uniform erkennbarer Stil, dem nur einzelne Regisseure (beispielsweise Alfred Hitchcock) einen eigenen Stempel aufzudrücken vermochten.¹⁰⁹

2.2. Das klassische Exploitation-Kino

Eine der Hauptursachen, warum das Exploitation-Kino der klassischen Periode (1919-1959) sowie auch jenes ab den 1960ern von der Filmgeschichte und der Filmtheorie weitgehend ignoriert wird, mag sein, dass es sich dabei um Filme minderer Qualität handelte und auch heute immer noch handelt. Angefangen von der schlechten Kameraführung über das unglaublich sich verhaltende Figurenpersonal bis hin zu den Schauspielern, die Dialoge entsetzlicher Qualität vortragen – alles trägt zum Eindruck einer inkompetenten Inszenierung bei. Es

¹⁰⁷ vgl. THOMPSON/BORDWELL, *Film History*, 2003, S. 147.

¹⁰⁸ vgl. Ebd.

¹⁰⁹ Für eine Stilanalyse von Alfred Hitchcock siehe: TRUFFAUT, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, 2003 oder ROHMER/CHABROL, *Hitchcock*, 2013

wäre vermessen zu meinen, die Filmemacher hätten es einfach nicht besser gekonnt. Vielmehr sind die Ästhetik und der Stil zum großen Teil einem Mangel zuzuschreiben; einem Mangel an Geld, an Ressourcen, an Zeit.

Klassische Exploitation-Filme hätten einen Stil gehabt, hält Eric Schaefer fest, anhand dessen sie von Filmen eines Hollywood-Studios oder einer der kleineren Produktionsfirmen unterscheidbar waren. Das abgenutzte Aussehen der Filme im Allgemeinen hätte vieles gemeinsam mit den erbärmlichen Figuren, die die vom Film erschaffene Welt bevölkerten, sowie den in heruntergekommenen Gegenden liegenden Kinos, wo Exploitation-Ware regelmäßig auf dem Spielplan stand.¹¹⁰ Und da sich die Filmemacher vordergründig auf das Spektakel verließen, dass sie dem Zuschauer darzubieten gedachten, war es schlussendlich egal, dass die Filme in vielen Punkten schlecht waren. Es hätte einfach kein triftiger Grund bestanden, warum die Filme hätten gut sein müssen, bringt es Schaefer auf den Punkt.¹¹¹ Die Qualität des Hollywood-Kinos ab den 1920er Jahren ergab sich aus einer bestimmten Produktionsweise heraus, einem fortlaufenden Prozess, bei dem jedes Element – die Finanzierung der Produktion, die verfügbaren Produktionsmittel sowie die eingesetzte Arbeitskraft¹¹² – Einfluss auf das nächstfolgende nahm. Die Produktionsweise im Exploitation-Geschäft war grundsätzlich reduziert auf ein Minimum. Kleine Produktionsfirmen, die auf Filme für den Exploitation-Markt spezialisiert waren, hatten oft sehr wenig Personal. Schließlich produzierten sie jedes Jahr, im Gegensatz zu den großen Hollywood-Studios, nur eine geringe Anzahl an Filmen.¹¹³ Die Idee für einen Film hätte meistens ein Produzent erarbeitet, beschreibt Drehbuchautor Frank Ferrer seine Beobachtungen aus der Praxis, zusammen mit einem seiner nächsten Mitarbeiter, dem Regisseur oder Drehbuchautor (ab und an sogar einer Drehbuchautorin). Inszenierung und Buch hätten auch in der Hand einer einzigen Person liegen können. Dem Produzenten oblag es anschließend, ein Budget zu erstellen. Gelang es ihm nicht, den Gewinn eines früheren Films in die neue Produktion zu reinvestieren, musste er sich auf die Suche nach einem Investor machen, der Geld übrig hatte, um einen kostengünstigen Film zu finanzieren, der mit hundertprozentiger Sicherheit Gewinn abwerfen würde. Im günstigsten Fall, so

¹¹⁰ vgl. SCHAEFER, *"Bold! Daring! Shocking! True!"*, 1999, 2006, S. 42.

¹¹¹ vgl. Ebd., S. 43.

¹¹² vgl. BORDWELL/STAIGER/THOMPSON, *The Classical Hollywood Cinema*, 1985, S. 89.

¹¹³ vgl. SCHAEFER, *"Bold! Daring! Shocking! True!"*, 1999, 2006, S. 43.

Ferrer, sei der Investor am Ende des Tages überzeugt gewesen.¹¹⁴ Der Produzent war stets darauf bedacht, seine Fixkosten so gering als möglich zu halten. Deshalb wurde, anders als in einem Hollywood-Studio, selten Personal unter Vertrag gehalten. Die technischen Funktionen wurden von Film zu Film neu besetzt. Je nachdem, ob mit Technikern gearbeitet wurde, die Mitglieder bei der Gewerkschaft waren oder nicht, waren die Aufgabenbereiche eindeutig abgegrenzt oder überschritten sich. In nicht wenigen Fällen konnte ein gewerkschaftsloser Regisseur gleichzeitig auch für Kamera und Schnitt verantwortlich sein.¹¹⁵ Im klassischen Hollywood-Kino seien die Arbeitsgebiete strikt voneinander getrennt gewesen, macht Schaefer den markanten Unterschied deutlich:

„The fact that a number of exploitation films have very truncated credits, or do not list credits at all, is symptomatic of the fact that relatively few individuals were involved in behind-the-scenes capacities in comparison to mainstream productions.“¹¹⁶

Die Kosten für einen klassischen Exploitation-Film lagen im Bereich zwischen 7.000 bis 20.000 Dollar, wobei sich die oberste Grenze bis 65.000 Dollar erstrecken konnte. In der Regel aber war eine durchschnittliche Produktion mit 10.000 Dollar budgetiert.¹¹⁷ Das geringe Budget und die rasche Drehzeit hätten bedingt, fährt Schaefer fort, dass die hinter der Kamera Mitwirkenden, anders als ihre Kollegen in Hollywood, ihr Potenzial nicht vollständig hätten ausschöpfen können.¹¹⁸ Auch Ferrer beklagt, dass vor allem die Künstler drastisch unterbezahlt gewesen seien.¹¹⁹

Schaefer verweist noch auf ein weiteres Problem bei der Produktion eines Exploitation-Films, nämlich die Notwendigkeit, dass Studioräume, technisches Equipment sowie Requisiten und Kostüme für jeden Film neu angemietet werden mussten. Die Produzenten mochten über eigene Büros und unter Umständen sogar ein eigenes Gebäude verfügt haben, von wo aus sie ihre Arbeiten planen und überwachen, ein Studiogelände mit Sound Stages für Setaufbauten,

¹¹⁴ vgl. FERRER, „Exploitation Films“, 1963, S. 31. Schaefer merkt an, dass zusätzliches Geld auch als Kredit von einer anderen Produktionsfirma kommen konnte. vgl. SCHAEFER, *„Bold! Daring! Shocking! True!“*, 1999, 2006, S. 48.

¹¹⁵ vgl. Ebd., S. 45.

¹¹⁶ Ebd., S. 46.

¹¹⁷ vgl. Ebd., S. 51.

¹¹⁸ vgl. Ebd., S. 46.

¹¹⁹ vgl. FERRER, „Exploitation Films“, 1963, S. 31. In seinem Artikel, der Einblicke in die Praxis gewährt, liefert Ferrer als Beispiel eine Budgetaufstellung für einen Exploitation-Film.

Requisiten oder gar Equipment wie Kameras und Beleuchtung hatten sie nicht. Probleme seien somit unausweichlich gewesen, wenn die Personen hinter der Kamera nicht vertraut waren im Umgang mit den angemieteten Geräten und dem Studio oder in der Zusammenarbeit miteinander. Vor der Kamera agierten meist ungelernte Schauspielerinnen und Schauspieler in kargen, schlecht ausgeleuchteten Sets mit minimaler Möblierung und Dekoration. Ein paar gruppierte Stühle und Tische oder ein Trainingsgerät, Hanteln und Matten konnten schnell aus einem leeren Raum eine Bar oder eine Turnhalle machen. Die Andeutung reichte. Sets wurden oft – mit nur minimalen Veränderungen – wiederverwendet. Aus diesem Rückgriff ergaben sich Anschlussfehler. Daraus lässt sich schließen, dass wohl auf Plausibilität nur wenig Wert gelegt worden ist. Nicht wenige Schauspielerinnen und Schauspieler mochten sich von ihrem Einsatz in einem Exploitation-Film den großen Durchbruch erhofft haben.¹²⁰ Wohl vergeblich, schenkt man Schaefer's Worten Glauben:

„Exploitation players tended to lack charisma, moved stiffly, and delivered their lines haltingly – not surprising, given the rapid shooting schedules of the movies.“¹²¹

Ab und an verlor sich ein Schauspieler mit bekanntem Namen in einen Exploitation-Film. Meist hätte es sich dabei um einen alternden Hollywood-Akteur gehandelt, fügt Schaefer hinzu, Schauspieler, die aus der Gunst der Zeit gefallen waren wie Bela Lugosi oder Horace B. Carpenter. Auf der anderen Seite hatten auch aufstrebende Schauspieler im Exploitation-Kino erste wichtige Erfahrungen sammeln können.¹²²

Die Dreharbeiten eines klassischen Exploitation-Films dauerten in der Regel nicht lange. 3 bis 4 Tage¹²³ waren üblich, sofern es nicht schneller ging. Die geringe Anzahl an Locations und Sets ermöglichte eine schnelle Drehzeit. Dazu kam, dass

¹²⁰ vgl. SCHAEFER, *„Bold! Daring! Shocking! True!“*, 1999, 2006, S. 47–48.

¹²¹ Ebd., S. 47.

¹²² vgl. Ebd., S. 46. Schaefer nennt beispielsweise Elisha Cook Jr., der in *HER UNBORN CHILD* (1930) debütierte.

¹²³ vgl. Ebd., S. 53. B-Filme, die von Hollywood- oder Poverty Row-Studios produziert wurden, hatten eine geplante Drehzeit von mindestens 7 Tagen. Auch war das Budget geringer als das eines Hollywood-Films der A-Kategorie. A-Filme zeichneten sich dadurch aus, dass sie üblicherweise auf populären Roman- oder Broadway-Vorlagen basierten und die höchstbezahltesten Stars auftreten ließen. Das Budget eines A-Films lag zwischen mehreren hunderttausend bis über eine Million Dollar. B-Filme hatten zwar auch wiedererkennbare Schauspieler, jedoch war die Produktion im Vergleich zum A-Film billig. Um gemeinsam mit einem A-Film in einer Doppelvorstellung (*double bill*) gezeigt zu werden, hatten B-Filme eine kürzere Laufzeit. vgl. SCHAEFER, *„Bold! Daring! Shocking! True!“*, 1999, 2006, S. 50.; JACOBS, „The B Film and the Problem of Cultural Distinction“, 1992

die in Großteils langen Einstellungen inszenierten Szenen seltener wiederholt wurden.

„Two-and three-shots dominated in exploitation films and were favored over shot-reverse shot combinations or other patterns that required complex editing. Camera movement was almost exclusively attributable to reframing to follow characters“¹²⁴,

schreibt Schaefer. Für jede Szene wäre nur eine begrenzte Anzahl an Set-ups vorgesehen gewesen, beschreibt er den finanziellen und zeitlichen Druck, unter dem die Filmemacher standen. Darunter litt nicht nur das Bild, sondern auch der Ton. Filme mit Synchronon seien oft auf die billigste Art aufgenommen worden, der Klang dadurch hohl und dumpf. Die einfachste und kostengünstigste Methode sei die Nachvertonung gewesen, jedoch hatte diese zur Folge, dass der zu hörende Dialogton nicht synchron mit den zu sehenden Lippenbewegungen lief. In einigen Fällen passe der Toneffekt nicht zum Bild, in anderen wiederum fehle der Toneffekt gänzlich. Gerne hätte man sich auch damit beholfen, schreibt Schaefer, den synchronisierten Dialogton komplett wegzulassen und stattdessen durch eine Erzählerstimme zu ersetzen. Selbst die Musik sei nicht neu komponiert, sondern von früheren Filmen recycelt worden.¹²⁵ Alle diese Unzulänglichkeiten – überfordert wirkende Schauspieler, ins Bild hängende Mikrofone etc. –, die aus dem engen Drehplan und dem knappen Budget erwachsen, fanden sich schließlich im fertigen Produkt wieder.

Ähnlich dem im Zentrum stehenden Spektakel, rückt auch die Art und Weise, wie Exploitation-Filme unter das Volk gebracht wurden, diese Filmgattung in die Nähe des frühen Kinos. Elemente des Wanderkinos, aber auch von Jahrmärkten und Zirkusvorführungen wurden aufgegriffen. Der Vertrieb erfolgte hauptsächlich nach zwei Prinzipien: Erstens auf Basis des *states' rights systems*, zweitens durch *roadshowing*.

Ehe in den frühen 1920er Jahren die großen Hollywood-Studios MGM, Warner Bros., Twentieth Century-Fox, Paramount Pictures und RKO vertikal integriert waren – sie produzierten nicht nur Filme, sondern distribuierten sie an die Kinos, die sie selbst betrieben¹²⁶ –, war das *states' rights system* auch im Mainstream-Film eine übliche Praxis. Poverty Row-Studios und Produzenten von Exploitation-

¹²⁴ SCHAEFER, *"Bold! Daring! Shocking! True!"*, 1999, 2006, S. 54.

¹²⁵ vgl. Ebd.

¹²⁶ vgl. THOMPSON/BORDWELL, *Film History*, 2003, S. 144–146.

Filmen hätten darauf zurückgegriffen, da ihnen das Geld fehlte, ein eigenes, nationales Vertriebsnetz aufzubauen, macht Schaefer die Problematik deutlich. Beim *states' rights system* verkaufte der Produzent die Rechte an einem Film oder dessen Verleihrechte an einen Distributor, beschränkt auf ein bestimmtes Gebiet und üblicherweise für 3 bis 5 Jahre.¹²⁷ Der Distributor hatte nun die Möglichkeit zu entscheiden, ob er den Titel ändern und Filmmaterial herausnehmen oder neues hinzufügen wollte.¹²⁸ Die Anzahl der Kopien eines klassischen Exploitation-Films war begrenzt auf nie mehr als 15 oder 20 Stück.¹²⁹ Dem Verleiher sei die zentrale Rolle um den Erfolg eines Films zugekommen, schreibt Frank Ferrer, das Werbematerial und die Filmkopien seien von ihm bezahlt worden. Allerdings sieht er dessen Rolle sehr kritisch. Dem unabhängigen Kinobesitzer, der den Film in sein Programm aufnahm, wäre vom Verleiher eine garantierte Pauschalsumme vom Einspielergebnis zugesagt worden.¹³⁰ Von diesem Betrag hätte der Kinobesitzer sämtliche Kosten seiner Mitarbeiter tragen müssen. Der Produzent und der Investor hätten allerdings erst Geld gesehen, nachdem der Verleiher alle Kosten, die ihm während seiner Tätigkeiten angefallen waren, vom Einspielergebnis abgezogen hatte. Erst wenn der Verleiher seine Kosten zurückbekommen hatte, sahen auch der Produzent und der Investor Geld.¹³¹ Für Ferrer war der Verleiher eine Plage der Exploitation-Filmindustrie:

„[A]fter feeling secure that the film has possibilities, he will invest in prints and advertisement, but only in the knowledge that he can book enough theatres to guarantee his investment. He is not interested in anyone else. In the creation of the film, everyone made a contribution, artistically or technically. The investor, financially. In contrast to these people, a distributor is a parasite who lives on the sweat, talent and courage of those who actually created the film.“¹³²

¹²⁷ vgl. SCHAEFER, *"Bold! Daring! Shocking! True!"*, 1999, 2006, S. 96–97. Die Rechte wurden auf einer Provisionsbasis vergeben. Die erwirtschafteten Einspielergebnisse wurden, nach Abzug des Investorenanteils, beispielsweise 50:50 zwischen Produzent und Verleiher aufgeteilt. vgl. FERRER, „Exploitation Films“, 1963, S. 32. Es war auch möglich, dass der Produzent im Gegenzug für die Rechte an seinem Film einen anderen Film erwarb, den er nun selbst in einem bestimmten Gebiet verleihen oder vorführen konnte. vgl. SCHAEFER, *"Bold! Daring! Shocking! True!"*, 1999, 2006, S. 96.

¹²⁸ vgl. Ebd., S. 99.

¹²⁹ vgl. CHUTE, „Wages of Sin“, 1986, S. 35. Die Hollywood-Studios brachten ihre Filme in den 1930ern und 1940ern mit etwa 400 Kopien in die Kinos.

¹³⁰ Es war üblich, dass der Kinobesitzer zusätzlich zur garantierten Pauschale einen prozentualen Anteil am Einspielergebnis erhielt. Dieser Prozentsatz verringerte sich mit der Höhe der garantierten Summe.

¹³¹ vgl. FERRER, „Exploitation Films“, 1963, S. 32.

¹³² Ebd., S. 33.

Ferrer zeichnet mit seiner Beobachtung einerseits ein düsteres Bild für den Investor und seine Vorstellung nach Erfolg und Reichtum im Exploitation-Film. Andererseits legt er offen, dass die Ausbeutung im Exploitation-Kino sich nicht auf das „verbotene“ Thema und das Spektakel beschränkte, sondern in die Beziehung aller Beteiligten zueinander hineinreichte:

„It is obvious that everyone exploits one another. The investor wants to belong, financially, because he can never contribute artistically. The creative artists gamble because this may be the film that will lead to better and worthwhile films. The producer – what can he lose? The theater owner is a business man who fits into the pattern. And finally, the distributor – he is the man who ultimately realizes the biggest profit from the suckers who patronize this kind of film trash.“¹³³

Nach dem Auslaufen des Vertrags hatte der Produzent mehrere Möglichkeiten: einerseits die Rechte an den Distributor zu verlängern, sich andererseits nach einem neuen in einem anderen Gebiet umzusehen oder aber den Film zurückzuhalten, um ihn zu einem späteren Zeitpunkt, möglicherweise unter neuem Namen, erneut in Umlauf zu schicken.¹³⁴

Neben dem *states' rights system* war die Roadshow die zweite weitverbreitete Strategie, um Exploitation-Filme einem Publikum näher zu bringen. Die Tournee stand in der Tradition des Wanderzirkus und des Variété-Theaters. Der Produzent oder einer seiner Mitarbeiter seien mit einem Film im Gepäck von Stadt zu Stadt gezogen, beschreibt Schaefer die Praxis, und hätten den Film auf Basis einer Beteiligung am Einspielergebnis an ein lokales, unabhängiges Kino verliehen. Oder aber, sie hätten das Kino selbst für ein paar Tage angemietet und das gesamte lukrierte Geld behalten. Diese Vorgehensweise wurde *four-wall* genannt.¹³⁵

Exploitation-Filme standen im konstanten Wettstreit miteinander um das Publikum. Allerdings, argumentiert Schaefer, hätte die Werbung nicht auf die Differenzierung zwischen einzelnen Exploitation-Filmen gezielt, „[b]ecause the hundred-odd theaters that regularly showed exploitation films could count on a steady clientele

¹³³ FERRER, „Exploitation Films“, 1963, S. 33.

¹³⁴ vgl. SCHAEFER, *„Bold! Daring! Shocking! True!“*, 1999, 2006, S. 99.

¹³⁵ vgl. Ebd., S. 101. In den frühen Jahren des Mediums Film war die Roadshow, das Wanderkino, die gängige Form der Verbreitung. Mit dem Aufkommen der Nickelodeons (kleinen Ladenkinos) ab dem Jahr 1905 schränkte sich das Wanderkino auf Gegenden und Städte ein, die über kein eigenes Kino verfügten. Hollywood griff danach nur noch bei teuren, prestigeträchtigen Filmen auf Roadshows zurück (in den 1950er Jahren beispielsweise bei Filmen im speziellen Breitbildformat Cinerama). vgl. Ebd., S. 100.

of thrill seekers and single men.“¹³⁶ Stattdessen hätten sich die Produzenten und Verleiher auf die Unterscheidung ihres Films im Vergleich zum Mainstream-Film Hollywoods gestürzt. Angekündigt worden sei dieser Unterschied durch sexuelle Anspielungen, den Hinweis auf das delikate, weil verbotene Thema und den pädagogischen Anspruch.¹³⁷

„The aftereffects of sexual union, nudity, and the taboo all contributed to the adults-only status of almost all exploitation films. That designation was then prominently displayed in the ads to ensure differentiation from mainstream pictures“¹³⁸,

so Schaefer. Zeitungsannoncen, Aushangbilder im Kinofoyer und Filmplakate mit anschaulichen Designs wurden sehr stark eingesetzt. Leicht bekleidete Frauen, nackt und in Silhouette sollten Neugierde und das sexuelle Interesse eines vorwiegend heterosexuellen, männlichen Publikums wecken.¹³⁹ Dazu ein einprägsamer Slogan: „Secrets, Sex-posed, Sensationally!“ oder „Siamese twins – playthings of desire.“ oder „Unbelievable but true!“¹⁴⁰

Ein weiterer wichtiger Bestandteil der Werbung waren Trailer, erinnert sich der Produzent David F. Friedman:

„We were limited in what the newspaper would let us include in our ads. We never had radio, we never had television. So the trailer became [...] a major tool for selling an exploitation film. You'd tease 'em, torment 'em, turn 'em to the right, turn 'em to the left, turn 'em any way but loose.“¹⁴¹

Allerdings seien sie technisch um nichts besser gewesen als die Filme, die sie ankündigten, so Schaefer:

„Most employed a series of titles over cheap artwork, intercut with scenes from the film. Often the scenes used were put together abruptly, with little regard for continuity or pace. Few used sort of voice-over narration, relying on jazzy stock music that popped in and out, often in jarring fashion.“¹⁴²

Das Mainstream-Kino Hollywoods musste sich auch in der Werbung einem Code fügen, der regelte, was auf Filmplakaten und in Zeitungsinseraten gezeigt werden durfte, und was verboten war. Naturgemäß hätten die Verleiher von Exploitation-

¹³⁶ SCHAEFER, *"Bold! Daring! Shocking! True!"*, 1999, 2006, S. 104.

¹³⁷ vgl. Ebd.

¹³⁸ Ebd., S. 108.

¹³⁹ vgl. Ebd., S. 107.

¹⁴⁰ vgl. Ebd., S. 109.

¹⁴¹ CHUTE, *"Wages of Sin, II"*, 1986, S. 57.

¹⁴² SCHAEFER, *"Bold! Daring! Shocking! True!"*, 1999, 2006, S. 111–112.

Filmen diesen Code ignoriert und ihn zum Anlass genommen, die Vorschriften in ihrer Werbung zur Schau zu stellen, schreibt Schaefer weiter. Regelmäßig sei die Werbung von lokalen Gesetzesbehörden und selbsternannten Moralwächtern attackiert worden. Meist vergeblich, sofern der Verleiher nicht gegen das Gesetz verstieß. Alle Werbestrategien – Plakate, Aushangbilder, Trailer, und ähnliches – waren im Exploitation-Kino wesentlich. Sie spielten mit den Erwartungen des Publikums an den Film. Nicht selten passierte es, dass die Werbung einen Film missverständlich präsentierte und die Zuschauer enttäuschte. Er argumentiert jedoch, dass die Aufregung, die aufgrund der Werbung um einen Film entstand, zum Ereignis im Exploitation-Kino dazugehörte.¹⁴³

Schaefer identifiziert vier Strategien – *recycling*, *padding*, *square-up* sowie *hot/cold versions* –, deren sich Produzenten bedient hätten, um mit dem geringen Budget, das ihnen zur Verfügung stand, den größtmöglichen Profit zu erwirtschaften.

Recycling meint die Wiederverwendung von bereits Bestehendem in dreierlei Hinsicht. Erstens, die Verwendung von Archivaufnahmen oder Material aus anderen Filmen. Eine Praxis, die auch mit B- und Low-budget-Filmen assoziiert wird. Der Exploitation-Produzent zog daraus sein Spektakel, indem er exotische Ureinwohner und wilde Tiere präsentierte, oder klinische Aufnahmen von Operationen und Geburten.¹⁴⁴ Archivmaterial als solches war rasch zu erkennen, so Schaefer: „Stock footage was often old, poorly lit, and badly shot, and in many instances its integration into a movie is abrupt and startling, drawing attention to itself.“¹⁴⁵ Zweitens konnten Plots und Charaktere aus früheren Filmen wiederverwendet werden. Sofern diese Figuren von denselben Schauspielerinnen und Schauspielern verkörpert wurden, wurde auf Material aus den vorhergehenden Filmen zurückgegriffen.¹⁴⁶ Drittens hätten Verleiher und Produzenten Filme über Jahre im Umlauf gehalten, meint Schaefer, indem sie sie mit einem anderen Titel versahen und als neue Produktionen veröffentlichten:

„Exploitation producers and distributors changed titles and repackaged pictures almost as often as they changed their socks. [...] Some titles were applied many times to totally different films because they

¹⁴³ vgl. SCHAEFER, „*Bold! Daring! Shocking! True!*“, 1999, 2006, S. 111.

¹⁴⁴ vgl. Ebd., S. 57.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ vgl. Ebd., S. 58.

possessed a certain generic cachet based in sensationalism and lurid appeal.“¹⁴⁷

Manchmal waren Exploitation-Produzenten gezwungen, einen zu kurzen Film mit zusätzlichem Material aufzufüllen (*padding*). Die eingefügten Szenen erweiterten selten die Tiefe der Erzählung, sondern betrafen das zentrale Spektakel. Continuity und Erzähllogik spielten eine untergeordnete Rolle.¹⁴⁸

Die meisten Exploitation-Filme¹⁴⁹ begannen mit einem *square-up*, schreibt Schaefer, einem einleitenden Rolltitel, der die sozialen und moralischen Übel aufzeigt, die der Film zu bekämpfen vorgäbe.¹⁵⁰ Gleichzeitig würde damit eine Warnung an das Publikum ausgesprochen, dass es etwas zu sehen bekäme, das sie schockieren könnte. Damit schürte es die Erwartungen nach Spannung und Nervenkitzel. In den meisten Fällen hätte ein *square-up* den Anspruch erhoben, dass der Film dem Zuschauer keine Fiktion präsentieren, sondern ihm die Pflichten und Schwierigkeiten des „realen“ Lebens zeigen würde. Die Produzenten hätten es als Aufruf an den Zuschauer verstanden, er solle das durch den Film erworbene Wissen dazu benutzen, um sein Leben zu ändern. Der Begriff *square-up* hatte im Exploitation-Kino allerdings noch eine zweite Bedeutung. Der Begriff bezeichnete eine Filmrolle mit Szenen, die aufgrund von Zensurvorgaben aus dem Film geschnitten werden mussten, und dem Publikum nach dem Filmende präsentiert wurden.¹⁵¹ David F. Friedman über die Praxis:

„A guy gets into town and the cops are there, so he just snips out the hot footage, goes up onstage, and says, ‚Unfortunately, the police department has not allowed us to show you the entire production.‘ The audience goes, ‚Booooo!‘ But when the movie was over and the cops left, the guy was up in the booth handing the projectionist a one-reeler: ‚Throw this on.‘ And suddenly – zoom, zam – frontal nudity, tits and ass, everything. It only ran eight or nine minutes, but the audience walked out saying, ‚Boy, you should have seen what we just saw!‘ That was called the square-up reel.“¹⁵²

Die Methoden *recycling*, *padding* und *square-up* seien gelegentlich auch im Mainstream-Film verwendet worden. *Hot/cold versions* hätte es allerdings nur im

¹⁴⁷ SCHAEFER, *„Bold! Daring! Shocking! True!“*, 1999, 2006, S. 59. Manchmal wurden vergleichsweise harmlose Filme für den Exploitation-Markt aufgekauft und, mit einem neuen Titel versehen, erneut ins Kino gebracht. Beispielsweise FREAKS (1932) als FORBIDDEN LOVE. vgl. Ebd., S. 60.

¹⁴⁸ vgl. Ebd., S. 68–69. Schaefer gibt ein Beispiel für eine eingefügte Szene: Die Hauptfigur des Films geht in eine Bar, in der ein burlesquer Tanzakt gezeigt wird.

¹⁴⁹ Burlesquen ausgenommen

¹⁵⁰ Der in Kapitel 2 zitierte Vorspanntitel von MOM AND DAD ist ein Beispiel für ein *square-up*.

¹⁵¹ vgl. Ebd., S. 69–71.

¹⁵² CHUTE, *„Wages of Sin“*, 1986, S. 38.

Exploitation-Kino gegeben und bedeuteten, dass ein Film in mehreren Schnittfassungen vorlag. Die *hot version* konnte jegliches verbotene Spektakel enthalten, von expliziten Geburtsszenen und durch Geschlechtskrankheiten Entstellte über gewagte Tänze bis hin zu Ganzkörpernacktheit. Die *cold version* war für die Aufführung in schwierigen Gegenden mit starker Zensur selbst um die verbotenen Spektakel gekürzt worden. Die herausgenommenen Szenen konnten dem Publikum schließlich nach Filmende als *square-up-reel* nachgereicht werden.¹⁵³

Zusammenfassend betrachtet ergeben all diese Elemente – die billige Umsetzung, die aufreizende Werbung, das im Zentrum stehende Spektakel im Film und seiner Aufführung – den Stil des klassischen Exploitation-Films.

2.3. Das Exploitation-Kino ab den 1950er Jahren

Jene Filme, die ab etwa Mitte der 1950er Jahre die Bezeichnung *Exploitation* trugen, waren aus den B-Filmen der 1930er und 1940er Jahre gewachsen, die in den Poverty Row Studios mit geringen finanziellen Mitteln realisiert worden waren. In ihrer Produktionsweise war die Poverty Row dem klassischen Hollywood-Kino und dessen Erzählmitteln näher als das klassische Exploitation-Kino. Nun waren es eben jene kleinen Produktions- und Distributionsfirmen wie Allied Artists Pictures oder Republic Pictures, die, gemeinsam mit Newcomern wie American International Pictures in den 1950er Jahren billige Filme produzierten.

Die Budgets von AIP-Produktionen hätten im Bereich zwischen 100.000 und 150.000 Dollar gelegen, bei einer Drehzeit von etwa zwei bis drei 6-Tage-Wochen, schreibt Yannis Tzioumakis, wobei das Investment für American International Pictures aufgrund der Vermarktung höher gewesen sei und bei insgesamt etwa 200.000 Dollar je Film gelegen haben mag.¹⁵⁴ Natürlich ging es auch billiger: Roger Corman hatte seinen ersten Film Mitte der 1950er Jahre für 18.000 Dollar in nur sechs Tagen gedreht.¹⁵⁵ Dies war aber eher eine Ausnahme als die Regel.

¹⁵³ vgl. SCHAEFER, *"Bold! Daring! Shocking! True!"*, 1999, 2006, S. 73–74.

¹⁵⁴ vgl. TZIOUMAKIS, *American Independent Cinema*, 2006, S. 149.

¹⁵⁵ vgl. EMERY, „The Films of Roger Corman“, 2003, S. 119.

Auch die beiden aus dem klassischen Exploitation-Kino bekannten Strategien *recycling* und *padding* fanden in den 1960er und 1970er Jahren Verwendung.¹⁵⁶

Die Vertriebsfirmen orientierten sich bei der Vermarktung an Praktiken, die vom klassischen Exploitation-Kino bekannt waren. Die Verleiher konzipierten ihre Werbekampagnen, um mit minimalstem Aufwand maximales Publikumsinteresse zu wecken. Das Filmposter und der Trailer spielten eine bedeutende Rolle. Am wichtigsten war ein einprägsamer Titel. Die Auswahl der Filmthemen erfolgte bewusst abgestimmt auf die Bedürfnisse des jugendlichen Publikums. Bei der Auswahl der Filmthemen sei vielfach bewusst auf Zeitungsinhalte zurückgegriffen worden, die die sozialen Probleme behandelten, mit denen sich Teenager konfrontiert sahen, argumentiert Tzioumakis. Je rascher ein Produzent auf ein aktuell verhandeltes Thema reagieren konnte, desto eher konnte er davon ausgehen, dass die Öffentlichkeit das Thema noch im Gedächtnis hatte und der Film sich dadurch besser vermarkten ließ.¹⁵⁷

Der Fokus der Filme lag primär auf Teenagern und jungen Erwachsenen, die sich, betrachten wir den Erfolg des Exploitation-Kinos aus heutiger Sicht, nicht darum zu kümmern schienen, ob die Filme schlecht geschrieben und billig inszeniert waren. Es scheint, als hätte die Reinheit und Perfektion des klassischen Hollywood-Kinos wenig Priorität gehabt. Allerdings ist hier Vorsicht geboten. Die mit dem Prädikat *Exploitation* ausgezeichneten Filme ab Mitte der 1950er Jahre mochten zwar mit geringen finanziellen Mitteln und innerhalb weniger Tage gefertigt worden sein, dennoch sind viele davon routiniert inszeniert und von, auch heute noch, interessanter ästhetischer Qualität (beispielsweise Roger Cormans Edgar Allan Poe-Verfilmungen).

2.4. Andrew Sarris und die *auteur theory*

In seinem Essay „*Notes on the Auteur Theory in 1962*“ entwickelte der Filmkritiker Andrew Sarris, ausgehend von der durch die französische Filmkritik losgetretene Diskussion um die *politique des auteurs*, eine polemische Autorentheorie, die das amerikanische Hollywood-Kino über jedes andere stellte. Er traf eine Einteilung

¹⁵⁶ Als Beispiel sei hier auf BLOOD BATH/ TRACK OF THE VAMPIRE (1963) verwiesen, ursprünglich ein europäischer Film, für dessen US-Veröffentlichung Stephanie Rothman neue Szenen gedreht hatte.

¹⁵⁷ vgl. TZIOUMAKIS, *American Independent Cinema*, 2006, S. 140.

des amerikanischen Hollywood-Kinos in Kategorien und ordnete die Regisseure von der höchsten Bedeutung zur geringsten. Durch die Reihung der Regisseure, so Janet Staigers Kritik, nähme Sarris die *politique des auteurs* wörtlich und betriebe eine Politik für und gegen bestimmte Filmemacher.¹⁵⁸

Sarris Autorentheorie folgte drei Prämissen, die er anhand von konzentrischen Kreisen visualisierte¹⁵⁹:

1. Außenkreis: Der Regisseur muss technische Kompetenz beweisen. Sarris spricht davon, dass ein großartiger Regisseur mindestens ein guter Regisseur sein muss: „Technique is simply the ability to put a film together with some clarity and coherence.“¹⁶⁰

2. Mittelkreis: Der Regisseur muss eine erkennbare Persönlichkeit bzw. Individualität aufweisen, quasi einen *personal style*. Eine Reihe von Filmen im Œuvre eines Regisseurs müssen wiederkehrende stilistische Charakteristika zeigen. „The way a film looks and moves should have some relationship to the way a director thinks and feels“, schreibt Sarris und sieht bei der Etablierung einer persönlichen Handschrift den amerikanischen Regisseur gegenüber einem ausländischen im Vorteil:

„Because so much of the American cinema is commissioned, a director is forced to express his personality through the visual treatment of material rather than through the literary content of the material.“¹⁶¹

3. Innenkreis: Aus dem Spannungsverhältnis zwischen der Persönlichkeit des Regisseurs und dem Stoff seiner Filme extrapoliert sich eine innere Bedeutung. Dies zeichnet den *auteur* aus.

Andrew Sarris schreibt, dass seine *auteur theory* sich in ständiger Bewegung befindet und nicht festgeschrieben ist. Ein Regisseur kann im Laufe seiner Karriere innerhalb des konzentrischen Kreissystems von einem in einen anderen Kreis wechseln, das heißt, ein Regisseur kann vom guten Handwerker zum Stilisten aufsteigen, umgekehrt geht ein Abstieg allerdings genauso.¹⁶²

¹⁵⁸ vgl. STAIGER, „The Politics of Film Canons“, 1985, S. 12.

¹⁵⁹ vgl. SARRIS, „Notes on the Auteur Theory in 1962“, 2004, S. 562–563.

¹⁶⁰ Ebd., S. 563.

¹⁶¹ Ebd., S. 562.

¹⁶² vgl. Ebd., S. 563.

Bei aller Theoriebildung kritisiert Buscombe, dass Sarris die Zustände, unter denen ein Regisseur arbeitete, nicht berücksichtigte und sie für unbedeutend hielt. Sarris folgte der Argumentation, dass der Künstler dem historischen Kontext, in dem er arbeitete, entrissen werden muss, um seine Bedeutung als auteur zu bestimmen. Damit hätte sich Sarris klar gegen André Bazins Zugang positioniert, die Bedingungen anzuerkennen, die den Künstler in der Ausübung seiner Kunst beeinflussen.¹⁶³

¹⁶³ vgl. BUSCOMBE, „Ideas of Authorship“, 1973, S. 79.

3. Stephanie 1964–1969: Teil der "Corman Film School"

Stephanie Rothman war 28 Jahre alt, als der Produzent und Regisseur Roger Corman sie im Jahr 1964 als seine Assistentin engagierte.¹⁶⁴ Auf dem College hatte sie noch Soziologie studiert¹⁶⁵, entschied sich nach dem Abschluss jedoch, eine andere Richtung einzuschlagen. Filme aus Europa und Japan hätten ihr Interesse am Film geweckt, so Rothman: „The catalyst was Ingmar Bergman’s film *THE SEVENTH SEAL*. It was the first time I saw a film that shared a world view similar to my own.“¹⁶⁶ 1961 begann sie am Department of Cinema der University of Southern California zu studieren. „I wanted to make art films like the European ones I so admired, in which the characters wrestled with provocative existential choices“¹⁶⁷, sagt Rothman, eine Vorstellung, die sie in ihrem späteren Werdegang im Exploitation-Kino jeden Tag aufs Neue ausloten musste. Für einen Studentenfilm wurde sie mit einem Fellowship der Directors Guild of America prämiert. Stephanie Rothman war die erste Frau, der diese Auszeichnung zuteilwurde.¹⁶⁸ Der Preis brachte sie bei Corman ins Gespräch:

„He hired me as his assistant and put me to work immediately on low-budget independent films that he was personally financing, or films that he had bought completed but that still needed further improvement. I did everything: write new scenes, scout locations, cast actors, direct new sequences and edit final cuts. It was a busy, exhilarating time.“¹⁶⁹

Roger Corman war zu diesem Zeitpunkt, im Herbst 1964, zehn Jahre älter und hatte bereits mehr als 35 Filme produziert und inszeniert. Seine kreativen und schnell gemachten Low-budget-Filme hatten ihm den Titel „King of the B’s“¹⁷⁰ eingebracht.

¹⁶⁴ vgl. GRAY, *Roger Corman*, 2004, S. 81.

¹⁶⁵ ZALCOCK, *Renegade Sisters*, 1998, 2001, S. 189.

¹⁶⁶ Ebd., S. 191. Formatierung von C.U.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ vgl. COOK, „The Pleasures and Perils of Exploitation Films“, 2005, S. 59.

¹⁶⁹ JENKINS, „I was Never Happy Making Exploitation Films“, 2007, S. 213.

¹⁷⁰ ROTHMAN, „Everything You Never Wanted to Know About Exploitation Films“, 2000, S. 48.

3.1. Roger Corman, AIP und die Jugend im Drive-in-Kino

Nach einem Studium der Ingenieurwissenschaften an der Stanford University, das er 1947 abschloss, arbeitete Roger Corman bei Twentieth Century-Fox. Bald hatte er sich vom einfachen Boten zum *story analyst* in der Drehbuchabteilung hochgearbeitet, wo er Drehbücher lesen und bewerten musste, ob sie tauglich waren, verfilmt zu werden. Unzufrieden mit den Vorschriften des Studios verließ er Fox 1950 in Richtung England, um ein Studium der englischen Literatur am Balliol College in Oxford aufzunehmen. Nach seiner Rückkehr in die Vereinigten Staaten nahm er kurzzeitig eine Tätigkeit als Literaturagent auf. Im Jahr 1953 verkaufte Corman sein erstes Drehbuch an das kleine Poverty Row-Studio Allied Artists Productions, unter der Bedingung, als Produktionsleiter bei der Umsetzung des Films mitarbeiten zu können. So lernte er das Handwerk. Das Geld, das er dabei verdient hatte, steckte er in seinen ersten Film als Produzent, *MONSTER FROM THE OCEAN FLOOR* (1954). Kaum hatte er den Film fertiggestellt, arbeitete er bereits an seinem nächsten, *THE FAST AND THE FURIOUS* (1955), der ihn erstmals mit James Nicholson und Samuel Arkoff zusammenführte, deren Unternehmen damals noch unter dem Namen American Releasing Corporation firmierte.¹⁷¹ 1954 gegründet, wurde die Distributionsfirma zwei Jahre später schließlich in American International Pictures (AIP) umbenannt.

Die frühen 1950er Jahre bedeuteten für die Filmindustrie eine schwere Zeit. Die großen Hollywood-Studios waren durch die Folgen der *Paramount Decision* von 1948 geschwächt. Dazu kam die wachsende Übermacht des Fernsehens in den amerikanischen Haushalten. Konnten die Menschen Jahre zuvor Filme nur im Kino sehen, so mussten sie nun ihre Häuser nicht mehr verlassen. Außerdem kostete es ihnen kein Geld. Poverty Row-Studios wie Allied Artists Pictures¹⁷² oder Republic Pictures hätten unter diesen Entwicklungen am stärksten gelitten, schreibt Yannis Tzioumakis. Zwar seien sie von den Gerichtsentscheidungen selbst kaum beeinträchtigt worden, da die Überschneidungen mit den großen Studios zu gering gewesen und sie in der Filmbranche generell als eher nebensächlich angesehen worden waren, dennoch waren die Firmen mit einer Rezession konfrontiert; ausgelöst einerseits durch das ausbleibende

¹⁷¹ vgl. EMERY, „The Films of Roger Corman“, 2003, S. 117–120.

¹⁷² vormals Monogram Pictures

Kinopublikum, andererseits durch sich verändernde Praktiken in der Kinovorführung. Doppelvorstellungen, die in den 1930er und 1940er Jahren dominiert und einen teuren A-Film mit einem günstigeren B-Film zu einer Vorführung zusammengespant hatten, seien zurückgegangen. Darüber hinaus hätte das Fernsehen sich in seinen frühen Jahren eben an jenen billigen Produktionsmethoden orientiert, die den B-Film der Poverty Row ausmachten, und auf die Genres Action, Western und Abenteuer gesetzt. Den kleinen, unabhängigen Studios sei es nur möglich gewesen sich über Wasser zu halten, indem sie sich (1) auf ein jugendliches Publikum konzentrierten und (2) in der Vermarktung ihrer Filme auf die ausbeuterischen Strategien des Exploitation-Kinos zurückgriffen, so Tzioumakis' Argumentation.¹⁷³ Denselben Weg beschritten bald auch neue unabhängige Firmen wie Embassy Pictures, William Castle Productions, AIP und Roger Corman, der unter dem Mantel verschiedener Distributionsfirmen, darunter seiner eigenen Filmgroup, Filme auf den Markt brachte.

Für die kleinen, unabhängigen Produktions- und Vertriebsfirmen waren Teenager die wichtigste Zielgruppe. Im Amerika der 1940er Jahre sei die große Zahl junger Menschen erstmals bewusst registriert worden, schreibt Tzioumakis. Damals hätten die männlichen Erwachsenen im Krieg in Übersee gekämpft oder zusammen mit den Frauen von daheim aus die amerikanischen Soldaten an der Front unterstützt. Die Industrie hätte die Jungen bald als potenzielle Zielgruppe erkannt, doch erst durch den Wirtschaftsaufschwung der 1950er Jahre und den steigenden Wohlstand sei die Bedeutung der Jugendlichen tatsächlich in den Vordergrund gerückt.¹⁷⁴

„[T]eenagers emerged as the group that led forward a consumer-based US economy, increasingly becoming opinion leaders for the rest of American culture and mobilizing a vast array of advertising resources for the selling of cultural products“¹⁷⁵,

so Tzioumakis' Beobachtung und weiter: „As a result the life, style and habits of teenagers became central subjects in public discourse and it was only a matter of

¹⁷³ vgl. TZIOUMAKIS, *American Independent Cinema*, 2006, S. 135–136. Bis weit in die 1960er hätten die unabhängigen Produktions- und Distributionsfirmen nahezu uneingeschränkt Filme machen können, schreibt Tzioumakis. Ende der Dekade schließlich griff Hollywood die Methoden der Low-budget-Produktion auf und läutete die Phase des New Hollywood ein.

¹⁷⁴ vgl. Ebd., S. 137.

¹⁷⁵ Ebd., S. 138.

time before teenage life became the subject of media representation.“¹⁷⁶ Unter Jugendlichen wurden junge Menschen im Alter von 10 bis 35 Jahren summiert. Diese wiederum ließen sich weiter differenzieren in Kinder, Teenager (12 bis 19 Jahre) sowie junge Erwachsene (20 bis 35 Jahre). Die beiden Gruppen Teenager und junge Erwachsene zusammen genommen machten etwa 70 bis 80 Prozent des Filmpublikums in den 1950er Jahren aus.¹⁷⁷

Gelegentlich nahm sich Hollywood des jungen Publikums an, Filme wie beispielsweise *THE WILD ONE* (1953) oder *REBEL WITHOUT A CAUSE* (1955) hätten jedoch aus der Sicht der Erwachsenen auf die jungen Menschen und die sozialen Probleme, mit denen sie sich konfrontiert sahen, geblickt, bemerkt Tzioumakis. Mit dem Blick von oben herab hätte Hollywood es verabsäumt, eine starke Verbindung zum jungen Publikum aufzubauen. Der Hauptgrund, warum die großen Studios die Jugend nicht wirklich erreichen konnten, sieht Tzioumakis darin, dass die Filmemacher der großen Studios zu alt waren, um die tatsächlichen Bedürfnisse der Jugendlichen zu erkennen. Die kleinen, unabhängigen Produktions- und Distributionsfirmen allerdings hätten sehr schnell erkannt, was junge Menschen sehen wollten: Filme über ihre eigene Generation, mit ihren Problemen, ihrem Stil und ihrer Musik, mit ihren Idolen und Stars.¹⁷⁸ Die daraus resultierende Filmgattung des *teen pic* nutzte genau diese Elemente aus. Für die Vermarktung hätten sie sich Praktiken bedient, die aus dem klassischen Exploitation-Kino bekannt waren, allerdings sei bei den Filmen nicht das Verbotene im Zentrum gestanden, so Tzioumakis:

„The use of exploitation techniques in film distribution quickly paved the way for the emergence of a new brand of exploitation film, which this time was made within the structures of the film industry (though still away from the major powers) and which was not disreputable in the same way that the 1930s exploitation films were.“¹⁷⁹

Die jungen Menschen wurden selbst zum Material jener Exploitation-Filme, in die sie in Massen strömten. Tzioumakis jedoch merkt kritisch an, dass dadurch, da die Filme speziell auf die Jugend als Zielgruppe zugeschnitten waren, potenziell andere Publikumsschichten zwangsläufig ausgeschlossen wurden.¹⁸⁰ Gemeint

¹⁷⁶ TZIOUMAKIS, *American Independent Cinema*, 2006, S. 137.

¹⁷⁷ vgl. Ebd.

¹⁷⁸ vgl. Ebd., S. 138.

¹⁷⁹ Ebd., S. 139.

¹⁸⁰ vgl. Ebd., S. 141.

sind Erwachsene, die in vielen Filmen kaum bis gar nicht in Erscheinung traten.¹⁸¹
Doherty schreibt:

„[T]here was little in this portrait of teenage life that would disturb a worried father. Adults were usually absent, but their values were always present. Fulfilling the best hope of the older generation, the clean teenpics featured an aggressively normal, traditionally good-looking crew of fresh young faces, ‚good‘ kids who preferred dates to drugs and crushes to crime.“¹⁸²

Exploitation-Filme fanden ihren Weg zum Publikum über die Leinwände unzähliger Autokinos (*drive-in theaters*), die in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg enorm an Popularität gewannen. Bereits in den 1930er Jahren hatte es vereinzelt Autokinos gegeben. Durch die Ansiedelung von Stadtbewohnern in ruhigeren Vorstädten sowie die damit einhergehende, zunehmende Mobilisierung weitete sich das Angebot schnell aus.¹⁸³

„Perceived as places where they could consume alcohol without being caught and where young couples could spend time away from the public eye, drive-in theatres became particularly attractive and cheap leisure options for teenagers.“¹⁸⁴

Musste im Kinotheater jeder Besucher separat Eintritt bezahlen, so wurde im Autokino nur jedes Fahrzeug berechnet, unabhängig der Anzahl an Insassen. Das Autokino wurde zur Hauptspielstätte des Low-budget-Exploitation-Films. Als gängige Aufführungspraxis kehrte die Doppelvorstellung zurück. Diesmal wurden jedoch nicht Filme der Kategorien A und B zusammen gezeigt, sondern zwei Filme mit ähnlichen Budgets, die üblicherweise zum selben Genre gehörten und eine vergleichbare Länge hatten.¹⁸⁵ Verleiher und Kinobesitzer waren auch Experimenten gegenüber nicht abgeneigt: von Dreifach- oder gar Vierfachvorstellungen bis hin zu Mehrfachvorstellungen, die vom Sonnenuntergang bis zum Morgengrauen dauerten, reichten die Versuche.¹⁸⁶

Hatte sich ein Film beim Publikum als erfolgreich erwiesen, wurde die Formel von anderen Produzenten aufgegriffen und schamlos kopiert. Im Vordergrund stand

¹⁸¹ Unter anderem im Strandfilm-Zyklus von American International Pictures wurden Erwachsene nur minimal eingesetzt. Der Fokus lag einzig und allein auf den jungen Menschen. Als Beispiel sei hier Stephanie Rothmans *IT'S A BIKINI WORLD* (1967) angeführt.

¹⁸² DOHERTY, *Teenagers and Teenpics*, 2002, S. 195.

¹⁸³ vgl. TZIOUMAKIS, *American Independent Cinema*, 2006, S. 141.

¹⁸⁴ Ebd., S. 142.

¹⁸⁵ Gelegentlich wurde ein neuerer Film mit einem alten, bereits gespielten Film kombiniert. Damit versuchten die Verleiher, die Lebensdauer des älteren Films zu verlängern und noch einmal Profit daraus zu schlagen.

¹⁸⁶ vgl. Ebd., S. 142–143.

das schnelle Geld, das aufgrund der Popularität eines Vorgängerfilms zu verdienen war. Produktions- und Distributionsfirmen veröffentlichten ihre Filme entsprechend aktueller Trends und sehr oft in Zyklen, so lange, bis sich das Publikum satt gesehen hatte und nach Neuem verlangte. Im Gegensatz dazu dachten die großen Hollywood-Studios eher in Genres, die sich über die Jahre entwickelt hatten, dessen Konventionen bekannt waren und aufrechterhalten wurden. Ein Exploitation-Film-Zyklus bildete quasi mit jedem ersten Film neue Konventionen aus, die in den Folgefilmen weitergeführt wurden. Einzig das geringe Budget, die ausbeuterische Haltung in der Werbung sowie das Zielpublikum blieben immer gleich.

American International Pictures war bekannt dafür, stets neue Trends und Zyklen begründet zu haben: Von Science-Fiction- und klassischen Horrorfilmen¹⁸⁷ bis zu Strand-Filmen (*beach movies*) und Biker-Filmen¹⁸⁸. Yannis Tzioumakis bemerkt kritisch, dass bei der Betrachtung des Exploitation-Kinos ab etwa 1955 der Einfluss Roger Corman auf die Entwicklung des *teen pics* oft übersehen werde.¹⁸⁹ Corman hatte eine lange Zeit mit AIP zusammengearbeitet, sowohl als Produzent als auch Regisseur, und bei genauerer Betrachtung war er einer der größten Konkurrenten von Nicholson und Arkoff. Er stellte seine Filme so schnell hintereinander fertig, dass er sie gleichzeitig durch drei Firmen verleihen ließ: AIP, Allied Artists Pictures sowie The Filmgroup. Dazu kamen gelegentliche Arbeiten für andere Distributoren¹⁹⁰ oder ein Hollywood-Studio¹⁹¹. Corman verfolgte einen ähnlichen Zugang zum Filmemachen wie Arkoff und Nicholson, argumentiert Dixon:

„1) spend no money, 2) play up the basest, most sensationalistic angle, 3) exaggerate wildly in the advertising, 4) book each film in as many theaters at once as possible to forestall negative word-of-mouth.“¹⁹²

Dixon merkt an, dass der letzte Punkt, eine Distributionsstrategie mit dem Fachbegriff *saturation booking*, eigentlich die Wertlosigkeit eines Films

¹⁸⁷ Roger Corman begann im Jahr 1960 mit *HOUSE OF USHER* einen acht Verfilmungen umfassenden Zyklus nach Edgar Allan Poe-Erzählungen, der 1964 mit *THE TOMB OF LIGEIA* endete.

¹⁸⁸ Der erste Film dieser Reihe war Roger Corman's *THE WILD ANGELS* (1966).

¹⁸⁹ vgl. TZIOUMAKIS, *American Independent Cinema*, 2006, S. 156.

¹⁹⁰ Etwa für The Woolner Brothers Pictures und Howco International Pictures.

¹⁹¹ Für Twentieth Century-Fox Film Corporation drehte Roger Corman *THE ST. VALENTINE'S DAY MASSACRE* (1967).

¹⁹² DIXON, „In Defense of Roger Corman“, 1976, S. 11.

impliziere.¹⁹³ Corman verfolgte eine effiziente Art des Filmemachens. Selten wiederholte er eine Szene¹⁹⁴, nutzte bestehende Sets, um mit übriggebliebenem Geld einen zusätzlichen Film zu drehen. So entstand 1960 beispielsweise THE LITTLE SHOP OF HORRORS in weniger als drei Tagen.

„I made it actually in two days and a night of exterior shooting. It was done just for the fun of it, to see if I could do it. There were some standing sets at this rental studio where I had my office, and it was a good-looking major set and a couple of minor sets, and I was having lunch with the studio manager, and I said ‚If you could leave those sets up for a couple of weeks, I’d like to come in and see what I could shoot in a couple of days.‘ And he kind of laughed, and I laughed, and he said ‚Nobody’s coming in to rent them. We’ll just leave them up and you can do it.‘ [...] It was based a little bit on A BUCKET OF BLOOD, a picture I shot in five days the year before.“¹⁹⁵

Corman schreckte nicht davor zurück, trotz der Grenzen, die ihm durch die geringen Budgets gesetzt waren, mit formalen Elementen (beispielsweise dem Einsatz von Kamerabewegung und Farbe) zu experimentieren. „[L]ow budgets were not simply a neutral fact of the exploitation industry for Corman“, argumentiert Mark Shiel, „but allowed him, and other exploitation filmmakers, to achieve a particular topicality and cutting-edge social relevance which the mainstream industry could not match.“¹⁹⁶ Arbeitete Roger Corman mit höheren Budgets, wie an den in Studiokulissen und in CinemaScope sowie Farbe gedrehten Poe-Filmen, inszenierte er im Bewusstsein, die Kosten niedrig und die Drehzeit kurz zu halten. Die selbstauferlegten Einschränkungen minderten nicht den visuellen Stil, den die Filme aufgrund des Setdesigns und der fließenden Kameraführung kreierten.¹⁹⁷ Auch ließ er stilistische Merkmale des europäischen Kunstkinos in einige seiner späteren Filme (u.a. THE INTRUDER [1962] oder THE WILD ANGELS [1966]) einfließen. Wie seine französischen Kollegen der Nouvelle Vague drehte er auf der Straße, mit Handkamera. Ein formales Stilmittel, das Ende der 1960er Jahre bedeutend für die New Hollywood-Bewegung wurde.

¹⁹³ vgl. DIXON, „In Defense of Roger Corman“, 1976, S. 11. Aus der historischen Betrachtung heraus ist Dixons im Jahre 1976 formulierte Überlegung insofern interessant, wenn wir bedenken, dass im modernen Blockbuster-Kino, welches in zwei Filmen – JAWS (1975) und STAR WARS (1977) – begründet liegt, *saturation booking* gängige Praxis ist.

¹⁹⁴ vgl. Ebd., S. 12.

¹⁹⁵ RABIN, „Interview with Roger Corman“, 12.05.2010

¹⁹⁶ SHIEL, „Why Call them 'Cult Movies'? American Independent Filmmaking and the Counterculture in the 1960s“, 2003, o.S.

¹⁹⁷ vgl. DIXON, „Roger Corman“, o.J.

3.2. BLOOD BATH/ TRACK OF THE VAMPIRE

Zur Handlung: Der erfolgreiche Maler Antonio Sordi ist bekannt für seine Bilderserie „dead red nudes“. Bei einer Gruppe junger Beatniks um den abstrakten Künstler Max lösen die naturalistischen Bilder heftige Reaktionen aus. Auf einem Spaziergang durch die Stadt schließt Max' Freundin Daisy Bekanntschaft mit Sordi. Fasziniert von seinen Bildern, beschließt Daisy, nackt für den Maler zu posieren.

Sordi hat sein Atelier in einem alten Glockenturm hoch über der Stadt. Es stellt sich heraus, dass er ein Nachfahre eines Malers aus dem 15. Jahrhundert ist, der auf dem Scheiterhaufen verbrannt worden war, nachdem ihn seine Muse Melizza beschuldigt hatte, ihre Seele in ein Porträt gebannt und so gestohlen zu haben. Eben jenes Porträt Melizzas hängt in Sordis Atelier und hat von ihm Besitz ergriffen. Gequält von ihrem schrillen Lachen kann er nur Ruhe finden, wenn er selbst Bilder mit dem Blut seiner Opfer malt. Die toten Körper gießt er anschließend in heißes Wachs und stellt sie als Statuen in seinem Atelier auf.

Nach Daisy's Verschwinden beginnt ihre Schwester Donna Nachforschungen anzustellen. Sie bringt eine alte Legende um Sordis Urahne in Erfahrung, die besagt, der verbrannte Maler sei als Vampir wiederauferstanden. Donna wird schließlich von Sordi in seinem Wahn ermordet. Unterdessen hat sich Daisy's Freundin Dorean, eine Tänzerin, in den Maler Tony verliebt, nicht ahnend, dass es sich dabei um Daisy's Mörder handelt. Von einem Unbekannten am Strand verfolgt, flüchtet sich Dorean in Tony's Atelier, in dem der besessene Maler/Vampir bereits wartet. Im letzten Moment können Max und seine Beatnik-Freunde die Frau retten.

Am Beispiel des Films BLOOD BATH lässt sich eine Strategie des Exploitation-Kinos illustrieren, auf die Produzenten zurückgegriffen haben, um vermarktbarer Produktionen mit geringem finanziellem Aufwand zu generieren. Bereits im klassischen Exploitation-Kino waren Methoden wie *recycling* und *padding* regelmäßig verwendet worden.

In einer dreiteiligen Artikelserie im Magazin *Video Watchdog* unternimmt Tim Lucas den Versuch, den Produktionsverlauf um BLOOD BATH zu rekonstruieren.¹⁹⁸ Roger Corman legte immer darauf Bedacht, die Produktionskosten so gering wie möglich zu halten – Budgets von 50.000 Dollar oder weniger waren in den 1950er und 1960er Jahren keine Seltenheit. Kaufte er aber die Rechte an billigen Produktionen aus Europa, so erkannte Corman, käme er günstig zu einem Film, von dessen Material er mindestens 15–30 Minuten verwenden konnte, um in Kombination mit neu gedrehten Szenen und neuer Synchronisation nicht nur ein passables Produkt für den amerikanischen Kinomarkt zu erhalten, sondern noch dazu einen Film mit internationaler Kulisse. Der erste von Cormans Filmgroup verliehene Film, der dieser Vorgehensweise folgte, war BATTLE BEYOND THE SUN (1962).¹⁹⁹

Im Jahr 1963 kaufte Corman die Rechte an einem jugoslawischen Film, noch bevor die Dreharbeiten dazu begonnen hatten. Die 20.000 Dollar teure Produktion mit dem Titel OPERACIJA TICIJAN wurde mit einheimischen und englisch-sprachigen Schauspielern besetzt. Francis Ford Coppola „amerikanisierte“ das Drehbuch²⁰⁰ und überwachte die Produktion. Doch das fertige Produkt erwies sich für Corman als Desaster. Aus dem erwarteten atmosphärischen Horrorfilm war ein Krimi geworden.²⁰¹ Corman beauftragte Jack Hill als neuen Regisseur, um zu retten, was zu retten war.

„Roger told me to salvage whatever footage I could to make a horror movie out of it. We had Bill Campbell, who had been in the picture and he was available, so we shot a lot of new stuff in Venice, California“²⁰²,

so Hill, der ein neues Drehbuch mit dem Titel BLOOD BATH verfasste. Sein Budget für die Dreharbeiten betrug nicht mehr als 900 Dollar.²⁰³ Hill hätte jedoch nicht nur Teile des originalen Filmmaterials, sondern auch konzeptuelle Elemente beibehalten, stellt Lucas im Vergleich der unterschiedlichen Filmfassungen fest. Die Geschichte blieb im Künstlermilieu angesiedelt, allerdings verlegte er die Handlung von Dubrovnik an die amerikanische Westküste und den gepeinigten

¹⁹⁸ Siehe dazu die Ausgaben #4, #5 und #7 von *Video Watchdog* des Jahres 1991.

¹⁹⁹ vgl. LUCAS, „The Trouble with TITIAN (Part One)“, 1991, S. 47. Corman engagierte den UCLA-Filmstudenten Francis Ford Coppola mit der Umarbeitung des russischen Science-Fiction-Films NEBO ZOYOT (1959).

²⁰⁰ vgl. Ebd., S. 50–51.

²⁰¹ vgl. DIXON, „Filmmaking 'for the fun of it'“, 2005, S. 52. Eine ausführliche Beschreibung des Filminhalts findet sich hier: LUCAS, „The Trouble with TITIAN (Part One)“, 1991, S. 53–54.

²⁰² DIXON, „Filmmaking 'for the fun of it'“, 2005, S. 52.

²⁰³ vgl. LUCAS, „The Trouble with TITIAN (Part 2)“, 1991, S. 23.

Sordi in die moderne Gesellschaft der Beatniks. Der Großteil der Szenen von *BLOOD BATH*, so wie der Film heute zu sehen ist, geht auf Hill zurück; beispielsweise die surreale Traumsequenz, die Melizza und Sordis Vorfahre in der Wüste zeigt,²⁰⁴ oder die lange Sequenz von Daisy's Begegnung mit Sordi bis zu ihrer Ermordung. Die explizite Darstellung wurde Jack Hill zufolge jedoch gekürzt:

„What I had was a shot in which [Campbell] chopped her right in the chest, viewed from behind her back, which was really gruesome. We went through a lot of trouble to get that shot, and it looked terrific. It was really shocking, though most of it was suggested in the angle and timing.“²⁰⁵

Für einige Szenen, die er aus *OPERACIJA TICIJAN* übernommen hatte, schrieb er neue Dialogzeilen, damit sie zur neuen Handlung passten. Damit einhergehend liefen die Lippenbewegungen aber nicht mehr synchron zum gesprochenen Wort; beispielsweise wenn Sordi von Cirrone konfrontiert wird mit der Anschuldigung, er habe Cirrones Frau gemalt (1h01'–1h03'). Eine Nichtigkeit, die das Exploitation-Kino oft und gerne in Kauf zu nehmen bereit war. Der Umfang an von Hill neu synchronisierten Szenen sei nur deshalb bekannt, da Stephanie Rothman für die TV-Version von *BLOOD BATH* – mit dem Titel *TRACK OF THE VAMPIRE* – zusätzliche Szenen eingefügt hatte, um die fürs Fernsehen notwendige Spielfilmlänge zu erreichen, schreibt Lucas.²⁰⁶

Jack Hills originale Schnittversion wurde letzten Endes nie veröffentlicht. „The problem was that the look of the two films, when cut together, didn't quite match. There was a different film stock, a different style of shooting, lighting and everything“²⁰⁷, gesteht Hill ein, obgleich er davon überzeugt war, dass das Publikum die Unterschiede nicht bemerkt hätte, nachdem vom Filmlabor erst die notwendigen Anpassungen vorgenommen worden waren. Corman, in Europa mit einem neuen Filmprojekt beschäftigt, war außerstande, eine Entscheidung zu treffen.²⁰⁸

1965 verkaufte Roger Corman die jugoslawische Version von *OPERACIJA TICIJAN* unter dem Titel *PORTRAIT IN TERROR* ans Fernsehen, mit kleinen Änderungen am Schnitt.²⁰⁹ Für die Kinoversion ordnete er neuerlich gering budgetierte Nachdrehs

²⁰⁴ vgl. LUCAS, „The Trouble with TITIAN (Part 2)“, 1991, S. 25.

²⁰⁵ Ebd., S. 26.

²⁰⁶ vgl. Ebd., S. 30.

²⁰⁷ Ebd.

²⁰⁸ vgl. WADDELL, *Jack Hill*, 2009, S. 31.

²⁰⁹ vgl. LUCAS, „The Trouble with TITIAN (Part Three)“, 1991, S. 19f.

an und händigte das gesamte Filmmaterial an Stephanie Rothman aus. Ihre Idee, einen Vampirfilm mit dem Titel *TRACK OF THE VAMPIRE* daraus zu machen, stieß bei Jack Hill auf gehässige Ablehnung:

„What I originally shot didn't have anything to do with vampires whatsoever. I think the footage I shot was pretty good but, for whatever reason, Stephanie was fascinated with vampires and she decided to make a vampire movie out of it. To tell you the truth, I felt like throwing up when I heard it.“²¹⁰

In seiner Analyse der Produktionsumstände wirft Tim Lucas die Frage auf, weshalb Rothman das Vampir-Konzept ins Spiel brachte. Hatte sie etwas im Filmmaterial gesehen, dass sie ernsthaft dazu inspirierte? Oder hatte es mit der Tatsache zu tun, dass ihr William Campbell als Hauptdarsteller nicht mehr zur Verfügung stand und sie sich aus der Affäre zu ziehen versuchte? Er lässt die Frage unbeantwortet.

Der Titel *BLOOD BATH* wurde beibehalten, der Film in seiner Gesamtheit ist dennoch ein einziges Durcheinander. Und obgleich sie für die schlechtesten Aufnahmen des Films verantwortlich zeichne²¹¹, wie Lucas kritisch anmerkt, würde gerade Rothman die meiste Anerkennung an dem wenigen Positiven zuteil, das der Film bieten mag.²¹² „Rothman's sequences do show a remarkable feeling for atmosphere and architecture“, schreibt Fox und argumentiert, die Regisseurin hätte, um dem Handlungschaos zu entkommen, das Gefühl der räumlichen und zeitlichen Verdrängung erhöht:

„There is one marvelous shot in which the camera pans down an ancient-looking building to a parked car in which the vampire is destroying a victim: passers-by assume that the couple in the car is [sic!] making love. Both time and action are thus pulled out of joint: at the same time that Rothman makes a comic point about street perceptions, she expresses the horrific atemporal nature of a vampire's existence.“²¹³

Die um den Vampir erweiterte Handlung bedingte die Einführung einer neuen Figur: Donna, Daisy's Schwester. Rothman inszenierte Szenen, in denen Donna

²¹⁰ LUCAS, „The Trouble with *TITIAN* (Part Three)“, 1991, S. 22.

²¹¹ Zwei Beispiele: In einer langen Sequenz verfolgt der Vampir am Tag eine junge Frau zu Fuß durch einen Park und hinaus zum Strand. Im Meer kommt es zu einem Kampf unter Wasser (09'00"–15'40"). Ebenfalls zu einem Kampf unter Wasser führt der Angriff des Vampirs am Rande eines Swimming Pools (40'19"–41'03").

²¹² vgl. Ebd., S. 23.

²¹³ FOX, „Fully Female“, 1976, S. 47. Fox weiter: „In another sequence which is particularly telling in light of Rothman's later work, the vampire hides by assimilating himself into a group of masqueraders who take him for one of their own, forming a brief, but effective, alliance of need.“ Ebd.

Nachforschungen um den Verbleib ihrer Schwester anstellt und die Legende um Antonio Sordis Urahne und dessen Vampirismus entdeckt. Donnas nächtliche Nachstellung von Sordi, die schließlich in ihrem Tod auf einem Karussell endet, sei die letzte vollständige Sequenz, die Rothman gedreht hätte. Lucas gesteht ihr hier das einzige Mal zu, Fähigkeiten von Wert an den Tag gelegt zu haben, auch wenn der Weg hin zum Karussell gepflastert sei mit Unlogik.²¹⁴

Donna verfolgt Sordi in einiger Entfernung durch die nächtlichen Straßen, Schutz suchend in dunklen Häuserecken (49'05"). Eine Gruppe betrunkenen Beatniks in Kostümierung (als Skelette und Vampire) enttarnt sie schließlich (51'10"). Sie zwingen sie in ihre Mitte und tanzen mit ihr im Kreis. Sordi, der „echte“ Vampir unter ihnen, beobachtet sie dabei. Als sie ihm gegenübersteht, reißt sie sich dem Kreis los und flieht. Von der Verfolgerin wird sie zur Verfolgten. Wie aus dem Nichts, taucht ein Karussell auf. Unter den Menschen sucht sie Zuflucht (52'25"). Das Karussell setzt sich in Bewegung. Auf einem Pferd sitzend blickt sich Donna nach dem Vampir um. Die Kamera bleibt in einer Naheinstellung auf ihr; zuerst seitlich frontal, dann seitlich von hinten. Donna fühlt sich bedroht. Der Schnitt auf eine Halbnaheinstellung offenbart plötzlich ihren Verfolger. Er steht dicht hinter ihr. Ein Fluchtversuch scheitert. Vor den Augen der anderen Karussellreiter wird Donna vom Vampir gepackt. Wechsel in eine Halbtotale. Die Kamera nimmt eine unbeteiligte Beobachterposition hinter den Karussellreitern ein: Der Vampir ringt Donna zu Boden. Die Zuschauer verdecken dabei weitgehend das Geschehen. Donna streckt Hilfesuchend ihren Arm zur Seite. Schnitt. Die Kamera liegt seitlich unter einem Karussellpferd. Sie hat Donnas subjektiven Blick eingenommen. Durch das ständige Auf und Ab der Karussellbewegung entsteht das Gefühl, das Pferd trample uns (Donna) zu Tode. Der eigentliche Mord durch den Vampir wird nicht gezeigt. Die Bewegungen des Pferdes werden schließlich langsamer. Schnitt in eine Totale. Das Karussell stoppt, Menschen steigen herab. Der Betreiber findet Donna auf einem der Pferde vornübergebeugt sitzen. Sie ist tot (54'40"). Den Kreis hat sie diesmal nicht durchbrechen können.

Die neue Schnittfassung von BLOOD BATH wurde nach Fertigstellung vorerst nicht veröffentlicht. Damit erlitt Stephanie Rothman dasselbe Schicksal wie Jack Hill. 1966 kaufte American International Pictures die Rechte und brachte den Film

²¹⁴ vgl. LUCAS, „The Trouble with TITIAN (Part Three)“, 1991, S. 24.

gemeinsam mit Curtis Harringtons *QUEEN OF BLOOD* als Doppelvorstellung in die Kinos.²¹⁵

Für die Fernsehausstrahlung wurde *BLOOD BATH* schließlich mit dem Titel *TRACK OF THE VAMPIRE* versehen und um einige Minuten erweitert; darunter sind Szenen, die Jack Hill bereits neu synchronisiert, Rothman für ihre Fassung jedoch nicht verwendet hatte, sowie eine dreieinhalbminütige Solotanzperformance von Dorean am Strand (20'01"–23'44"). Für Lucas eine sehr offensichtliche Form von *padding*.²¹⁶

Jahre später griff Stephanie Rothman das Vampir-Konzept noch ein zweites Mal auf. 1971 inszenierte sie *THE VELVET VAMPIRE* für New World Pictures, der letzte Film für Roger Corman vor ihrem Wechsel zu Dimension Pictures.

3.3. IT'S A BIKINI WORLD

Zur Handlung: Der athletische Mike Samson ist heißbegehrt unter den Strandschönheiten. Eines Tages kommt ein neues Mädchen an den Strand, Delilah Dawes. Kaum hat er ein Auge auf sie geworfen, startet Mike einen Annäherungsversuch. Doch Delilah lässt ihn abblitzen. Mike spioniert dem Mädchen nach und belauscht ein Gespräch, in dem Delilah ihrer besten Freundin Pebbles erklärt, sie habe nichts übrig für Angeber wie Mike. Stattdessen sei sie an intelligenten, ruhigen Jungs interessiert. Überzeugt davon, Delilah für sich zu gewinnen, beschließt Mike, in eine andere Rolle zu schlüpfen: die seines scheuen „Bruders“ Herbert. Ausgestattet mit einer Brille und einem Buch in der Hand, macht Herbert/Mike die Bekanntschaft des Mädchens. Der Schwindel gelingt, Delilah ist entzückt von Herberts höflichem Verhalten. Die Situation verkompliziert sich jedoch zusehends, als Delilah Mike zu sportlichen Wettkämpfen herausfordert. Gezwungen daran teilzunehmen, gewinnt Mike jeden Wettbewerb, mit der Konsequenz, dass Delilah beim nächsten Mal noch eifriger versucht, ihn zu schlagen. Schlussendlich entdeckt Delilah Mikes Täuschungsabsichten. Beim letzten großen Wettrennen täuscht Mike kurz vor dem Ziel eine Verletzung vor. Er lässt Delilah gewinnen.

²¹⁵ vgl. LUCAS, „The Trouble with *TITIAN* (Part Three)“, 1991, S. 25.

²¹⁶ vgl. Ebd., S. 26.

Im Herbst 1965 bot sich Stephanie Rothman die Möglichkeit, ihren ersten Langfilm für Trans-American Films zu drehen. Gemeinsam mit Charles S. Swartz hatte sie dazu das Drehbuch verfasst. *IT'S A BIKINI WORLD* ist ein Strandfilm. „In Strandfilmen passierte im Grunde nichts“, fasst Rothman das Genre kurz zusammen, „[a]ber das passierte am Strand.“²¹⁷

Die Filmgattung des Strandfilms hatte seinen Ursprung in einer Produktion von Columbia Pictures, *GIDGET* (1959), in der ein junges Mädchen den Sommer über das Surfen und die Liebe entdeckt. Popularität hätte das Genre jedoch erst erlangt, als die beiden Produzenten James Nicholson und Samuel Arkoff sich entschlossen, eine neue Formel zu versuchen, die direkt auf den großen Markt der Teenager zielte, argumentiert Tom Lisanti:

„Instead of portraying teens as dope smoking jive-talking, motorcycle-riding juvenile delinquents, they presented them as clean-cut, Coca-Cola-drinking, beach-loving, surfboard-riding, wholesome kids.“²¹⁸

American International Pictures veröffentlichte 1963 den ersten Strandfilm, *BEACH PARTY*, der sich an den Kinokassen als sofortiger Hit herausstellte. In den Hauptrollen agierten Frankie Avalon und Annette Funicello. Beide waren auch die Stars weiterer Strandfilme, die AIP innerhalb kürzester Zeit produzierte und auf den Markt brachte.²¹⁹ Aufgrund des großen Erfolgs beim jungen Kinopublikum wurden das Genre und seine Konventionen vielfach kopiert. Zusätzliches Vermarktungspotenzial lieferte die Musik der in den Filmen auch auftretenden Rockmusik-Bands – darunter The Beach Boys, The Castaways oder The Animals – deren Songs damals gerade regulär in den Radiosendern liefen.

Bereits bei ihrem ersten Film hätten Rothman und Swartz die eng gesteckten Genre-Grenzen auszureizen versucht, argumentiert Fox, indem sie den Hauptkonflikt um unterschiedliche Lebensentwürfe kreisen ließen und nicht, wie sonst bei den „beach-boy-meets-beach-girl“-Geschichten üblich, um ein konkurrierendes Mädchen.²²⁰

„Girls in beach pictures were usually very passive. The idea that she would assume her athletic prowess could be as good as his was very

²¹⁷ ROTHMAN, „Everything You Never Wanted to Know About Exploitation Films“, 2000, S. 48.

²¹⁸ LISANTI, *Fantasy Femmes of Sixties Cinema*, 2001, S. 19.

²¹⁹ *MUSCLE BEACH PARTY* (1964), *BIKINI BEACH* (1964), *BEACH BLANKET BINGO* (1965) und *HOW TO STUFF A WILD BIKINI* (1965).

²²⁰ vgl. FOX, „Fully Female“, 1976, S. 47.

alien. We wanted a story in which the two characters each had a very strong sense of self-esteem: the boy not wanting to admit that the girl could be as worthy as he, the girl not willing to let him believe that he was better than her“²²¹,

sagt Rothman und weist darauf hin, dass anhand der zentralsten der drei auftauchenden Erwachsenenfiguren, Daddy, das Exploitation-Genre selbstreferenziell offengelegt wird. Daddy ist Besitzer eines Musikclubs und lenkt den Blick nicht nur auf die neueste Musik, sondern er vertreibt nebenbei noch Dinge, die Teenager haben müssen: *Daddys custom cars*, *Daddys custom surfboards* und *Daddys custom skateboards*. (*Daddys custom toothpicks* sind angekündigt.) Er setzt die Trends unter den Jugendlichen. Nichts anderes tun Exploitation-Filme. Sie kreieren unter der jungen Zuschauerschicht Bedürfnisse, die sie schamlos ausbeuten können. Rothman erweist dem Exploitation-Kino noch an einer anderen Stelle Referenz: Delilah, Herbert/Mike und Woody, mit dem sich Mike die Wohnung teilt, schauen im Kino Roger Cormans *ATTACK OF THE CRAB MONSTERS*.

Stilistisch von Interesse sind die im Film integrierten Musikstücke, die in ihrer Platzierung zwar unabhängig von der Handlung, aber doch Teil der erzählten Filmwelt sind. Insgesamt fünf Songs sind zu hören; von The Animals, The Toys, The Gentrys, The Castaways sowie Pat and Lolly Vegas. Jeder Song wird von der Musikgruppe „live“ im Film gespielt, das heißt, es handelt sich weder um eine Jukebox- oder Radioquelle, noch um Off-Musik. Vier der Songs sind in Daddys Musikclub zu hören, einer in Mikes Wohnung. Für die Dauer der Darbietung pausiert die Filmhandlung. Entweder wird dazu getanzt, oder die Jugendlichen lauschen, wie bei einem Konzert. Die Inszenierung der einzelnen Songs erinnert an Musikvideos. Verstärkt wird dieser Eindruck durch eine von der Regisseurin verwendete Überblendung beim Song „Attack“ von The Toys (12’30“–14’20“). In Großaufnahme ist der Kopf einer Sängerin in der rechten Bildhälfte kadriert, den Blick nach links gerichtet. Durch eine Überblendung erscheint nun auf der linken freien Bildhälfte der Kopf der Sängerin, spiegelverkehrt, den Blick nach rechts, bevor ihr Kopf auf der rechten Bildhälfte verschwindet (13’42“).

Ein nach 10 Filmminuten gesetzter Match Cut überbrückt die Zeit zwischen einem Spaziergang und einem Date von Delilah und Herbert/Mike, vermutlich am selben

²²¹ Fox, „Fully Female“, 1976, S. 47.

Abend. Delilah und Herbert/Mike spazieren am Tag durch den Park. Ihr Gespräch ist aus dem Off zu hören. Sie umrunden eine weiße, weibliche Statue, die ihre rechte Hand hinter den Kopf gelegt hat. Die Kamera nimmt den Blick der beiden Jugendlichen ein, filmt von schräg unten die Statue, langsam um sich sie bewegend. Der Match Cut schneidet auf eine Tänzerin in einem knappen, weißen Kostüm. Sie hält ihre Hand in exakt derselben Pose wie die Statue. Im nächsten Augenblick setzt eine Musiknummer ein und die Tänzerin beginnt zu tanzen. Es ist Abend. Delilah und Herbert/Mike sitzen bei ihrem Date in Daddys Musikclub.

Stark ausgeprägt ist auch die Verwendung von Comic-Art während des Films. Die Titelsequenz ist mit instrumentaler Filmmusik unterlegt (die im Laufe des Films in leichten Variationen wiederholt wird) und mischt Spielszenen mit Comic-Art. Credits werden nur auf den gezeichneten Bildern eingeblendet. Der Abspann ist ebenfalls im Comic-Art-Stil gehalten. Das große Rennen am Ende des Films gliedert sich bei einer Länge von etwa 12 Minuten (vom Startschluss [1h09'] bis zum Zieleinlauf [1h21']) in 11 Etappen: (1) Autorennen, (2) Durchschwimmen eines Hallenbades, (3) Fußmarsch, (4) Bootrennen, (5) Hochrollen eines Schrankes über eine steile Straße, (6) Motorradrennen, (7) Skateboardrennen, (8) mit dem Motorrad durch die Waschanlage, (9) durchs Meer schwimmen von einem Pier zum nächsten, (10) Ritt auf einem Dromedar, (11) Zieleinlauf. Jede Etappe beginnt mit einer Einstellung von Daddy, gestikulierend und eine Startfahne schwenkend, sowie der zusätzlichen Einblendung einer Comic-Sprechblase, die Daddys Worte geschrieben (nicht gesprochen) wiedergibt. Bei Etappe 9 wird der von Delilah und Mike schwimmend im Meer zurückgelegte Weg auf einer gezeichneten Landkarte dargestellt. Wegmarken werden in Sprechblasen gesetzt, etwa „You're halfway there“. Dieser Satz wird ebenfalls nicht gesprochen. Comic-Art findet sich auch als Einrichtung in Mikes Wohnung (an der Wand hängt die Vergrößerung eines einzelnen Panels aus einem Comic-Strip).

Obwohl IT'S A BIKINI WORLD bereits im Winter 1965 gedreht wurde, schickte American International Pictures den Film erst im Frühling 1967 in die Kinos.²²² Zu diesem Zeitpunkt sei die Welle an Strandfilmen bereits verebbt, versucht Miller

²²² Produziert wurde IT'S A BIKINI WORLD von Trans-American Films, die Distribution erfolgte durch AIP.

den Misserfolg an der Kinokasse zu erklären.²²³ „Ich glaube, ich habe den letzten Strandfilm dieser Art gedreht und stelle mir gern vor, ich hätte das Genre damit ausgerottet“, resümiert Stephanie Rothman, „doch leider taucht IT’S A BIKINI WORLD immer noch ab und zu im Fernsehen auf.“²²⁴

Zwar hatte sie der Produktions- und der Distributionsfirma bewiesen, dass sie einen herzeigbaren Film fertigen konnte, dennoch war Rothman mit dem Ergebnis unzufrieden:

„I became very depressed after making IT’S A BIKINI WORLD. I had very ambivalent feelings about continuing to be a director if that was all I was going to be able to do. So I literally went into a kind of retirement for several years until more than anything in the world, I wanted to make films.“²²⁵

3.4. Das Exploitation-Kino auf dem Weg in eine neue Dekade

Im Laufe der 1960er Jahre kam Bewegung in die angeschlagenen Hollywood-Studios. Großproduktionen wie MUTINY ON THE BOUNTY (1962) oder CLEOPATRA (1963) bescherten den Studios MGM und Twentieth Century-Fox Film Corporation trotz guter Einspielergebnisse aufgrund von Kostenüberschreitungen herbe Verluste. Auch die anderen Studios blieben vor finanziellen Krisen nicht verschont.²²⁶ Dies hätte schließlich dazu geführt, dass die Studios von großen Konglomeraten²²⁷ aufgekauft und in bestehende Firmen eingegliedert wurden, schreiben Thompson und Bordwell. Die Muttergesellschaften hätten die Studios zwar mit frischem Geld versorgt, weitere Verluste konnten jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich die Produzenten in Hollywood unsicher darüber waren, was genau das Publikum sehen wollte. Die Aufsichtsräte der Konglomerate

²²³ vgl. MILLER, „It’s a Bikini World“, o.J.

²²⁴ ROTHMAN, „Everything You Never Wanted to Know About Exploitation Films“, 2000, S. 48. Formatierung durch C.U.

²²⁵ FOX, „Fully Female“, 1976, S. 47. Formatierung im Original.

²²⁶ Obgleich der eine oder andere für geringe Kosten produzierte Film guten Profit lieferte: BONNIE AND CLYDE (1967, Warner Bros.) spielte bei Kosten von 3 Millionen Dollar etwa 24 Millionen ein; MIDNIGHT COWBOY (1969, United Artists) kostete ebenfalls 3 Millionen Dollar und lukrierte 20 Millionen.

²²⁷ Paramount Pictures wurde 1966 von Gulf and Western Industries aufgekauft. 1967 übernahm das Versicherungsunternehmen Transamerica Corporation United Artists. Der Geschäftsmann Kirk Kerkorian wiederum kaufte 1969 MGM, verkleinerte das Studio und steckte den daraus lukrierten Profit in den Bau des MGM Grand Hotel und Casino in Las Vegas.

zwangen die Studios, weniger Filme zu produzieren und die Kosten von Großproduktionen zu reduzieren.²²⁸

Ähnlich den frühen 1950er Jahren hinterließ diese Entwicklung eine Lücke in den Spielplänen der Autokinos und Kinotheater. Eine Lücke, die unabhängige Produzenten und Produktionsfirmen²²⁹ mit billigen Filmen zu füllen, oder provokanter formuliert: auszubeuten gedachten. Während sich Ende der 1960er innerhalb Hollywoods eine alternative Form der Filmerzählung nach europäischem Vorbild etablierte und als New Hollywood-Bewegung in Erscheinung trat, organisierte sich auch die Exploitation-Branche um. Neue Produktions- und Vertriebsfirmen wie New World, Dimension oder New Line Cinema drängten auf den Markt.

New World Pictures (gegründet 1970) und Dimension Pictures (gegründet 1971) beeinflussten diese Dekade maßgeblich. Die Geschicke der beiden Firmen seien von ihren Gründern geführt worden, zeigt Tzioumakis eine Gemeinsamkeit auf, Roger Corman und Lawrence Woolner. Diese Entscheidung war eine nicht zu unterschätzende Unabhängigkeit im Gegensatz zum neuen Kontrollsystem in Hollywood. Beide Firmen hätten mit ihren Filmen auf denselben Markt gezielt und sich derselben Formeln bedient. Allerdings sei es in der Zwischenzeit zu einer Verschiebung des Publikumssegments gekommen: weg von Teenagern im Allgemeinen, hin zu vorwiegend männlichen jungen Erwachsenen. Durch die Etablierung eines Rating-Systems durch die Motion Picture Association of America im Jahr 1968, hätte das damit einhergehenden „R-Rating“ den Produzenten ermöglicht, die neuen Freiheiten bezüglich der Darstellung von Gewalt und Sex in ihren Filmen immer wieder aufs Neue auszunutzen. Gleichsam hätten beide Firmen den amerikanischen Kinomarkt eingehend nach gewinnbringenden Trends und Formeln beobachtet. Ähnlich wie AIP zuvor hätte nun New World Pictures Filmzyklen ins Leben gerufen, wie beispielsweise eine Reihe von Filmen mit Krankenschwestern als Heldinnen. Stephanie Rothman startete mit *THE STUDENT NURSES* (1970) diese Reihe. Und zu guter Letzt hätten sowohl New World als auch Dimension den Filmemachern einen wesentlichen Grad an kreativer Freiheit

²²⁸ vgl. THOMPSON/BORDWELL, *Film History*, 2003, S. 513.

²²⁹ Unabhängig konnte sich eine Produktionsfirma nur nennen, sofern sie nicht Bestandteil eines Konglomerats war.

gewährt, so Tzioumakis, im Hinblick auf die Einflechtung tagespolitischer Diskurse oder die Etablierung eines Filmstils.²³⁰

Die ersten Jahre der 1970er sollten eine gute Zeit für den Low-budget-Exploitation-Film werden.²³¹

²³⁰ vgl. TZIOUMAKIS, *American Independent Cinema*, 2006, S. 195–196.

²³¹ vgl. LOWRY, „Dimension Pictures“, 2005, S. 50.

4. Rothman 1970–1974: In einer neuen Dimension

4.1. Roger Cormans New World Pictures

Im Jahr 1969 konnte Roger Corman bereits auf eine mehr als dreizehnjährige Karriere zurückblicken, in deren Verlauf er annähernd 50 Filme als Regisseur inszeniert hatte. Über die Jahre hinweg nahm jedoch seine Unzufriedenheit gegenüber den Distributionsfirmen zu, unter deren Namen seine Filme vertrieben wurden. So Corman:

„In preproduction I was subject to other people's advice, which I did not particularly want when the advice sometimes became orders about how to make a picture, how to cast it. I was sometimes in a position where I had to take certain people in certain roles and I thought this would hurt the film. [...] My films several times were recut after I finished them, and, needless to say, I thought, for the worse.“²³²

Besonders deutlich wurde dies bei GAS-S-S-S! ... OR-IT BECAME NECESSARY TO DESTROY THE WORLD IN ORDER TO SAVE IT! (1970), der von American International Pictures veröffentlicht wurde. Mit dieser Distributionsfirma verband Corman seit Mitte der 1950er Jahre eine lange Partnerschaft. Stephanie Rothman fungierte bei GAS-S-S-S! als ausführende Produzentin.

„It was a very controversial kind of a comedy, and AIP cut all the funny stuff right out of the film, including the entire ending. The film was never shown anywhere as I shot it, and I felt, frankly, they emasculated the picture and destroyed any possibility of success“²³³,

sagt Corman weiter. Und es gab noch einen weiteren Aspekt, der seinen Entschluss, eine eigene Produktions- und Distributionsfirma zu gründen, schürte:

„I, like all producers and directors, felt the distributors were taking a disproportionate share of the money. The standard distribution charges are, frankly, outrageous. And so by having my own company, I can do two things: I can make my films the way I want to, without interference; and I can control the way they're sold, and the financing, myself.“²³⁴

²³² MORRIS, „Roger Corman on New World Pictures“, 2000, o.S.

²³³ Ebd.

²³⁴ Ebd.

Corman ging es also um zweierlei: Er wollte mehr Kontrolle, und einen höheren Profit lukrieren. In den 1960er Jahren hatte er zusammen mit seinem Bruder Gene bereits eine kleine Distributionsfirma geleitet, die Filmgroup. Zwar hätte der Verleih nur wenig Profit abgeworfen, allerdings sei es ihm ermöglicht worden, das Distributionsgeschäft zu erlernen, so Tzioumakis.²³⁵

1970 kam es schließlich zur Gründung von New World Pictures, einer Filmfirma, die nicht nur von Roger Corman finanziert und geführt wurde, sondern mit der er auch jede Phase der Produktion und Distribution überwachen konnte. Ein Firmeneigenes Vertriebssystem hatte vor allem wirtschaftliche Gründe. Von den Einspielergebnissen eines Films wurden zuerst alle Kosten abgezogen, die dem Verleiher angefallen waren (für Filmkopien, Versand oder Werbung), bevor der verbleibende Gewinn an den Produzenten weitergereicht wurde. Corman erkannte hier die Möglichkeit, Geld zu machen. Über die Distribution konnte er Einfluss darauf nehmen, wann die von seinem Haus produzierten Filme gespielt wurden und in welchen Autokinos sowie Filmtheatern. In seiner Rolle als Produzent und/oder Regisseur hatte er diese Kontrolle abtreten müssen an einen Distributor wie AIP, der, sofern er auch selbst Filme produzierte, die eigenen Produkte bestimmt bevorzugt behandelte gegenüber einem Film, für den er nur über Verleihrechte verfügte.²³⁶

Die 12 Jahre, die er New World Pictures führte, inszenierte Corman keinen einzigen eigenen Film für die Firma, sondern konzentrierte sich als Produzent vollends auf die Entwicklung und Umsetzung der Filme. „Roger believes, I think, in the producer as auteur“, sagt der Regisseur Paul Bartel, der für New World *DEATH RACE 2000* (1975) gedreht hatte:

„To a certain extent, I think he doesn't really care that much who directs a lot of the films that he produces. His feeling is that as long as he has approved the script and that the casting is right from his standpoint, that if the director is competent, if he has made a good student film or if has done some interesting documentaries or if he has shown promise in any one of a number of fields, that Roger is prepared to trust him, or take a chance with him because Roger can control the film in all the stages before the shooting and all the stages after the shooting. Roger does keep very tight control on the films that he produces.“²³⁷

²³⁵ vgl. TZIOUMAKIS, *American Independent Cinema*, 2006, S. 158.

²³⁶ vgl. CORMAN/JEROME, *How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime*, 1998, S. 180.

²³⁷ ROGER CORMAN: *HOLLYWOOD'S ANGELS* (1978), hier: 21'27"–22'17".

Corman selbst macht in den Persönlichkeiten des Produzenten und des Regisseurs auch den Unterschied zwischen zwei Filmkulturen fest, nämlich der amerikanischen und der europäischen. In Europa sei der Regisseur in Wahrheit auch Produzent und werde als *auteur* wahrgenommen. Er hätte die Idee zum Film, arbeite am Film und überwache vom Casting über die Inszenierung bis hin zum Schnitt den gesamten Entstehungsprozess eines Films. In den USA andererseits übernehme der Produzent einen Großteil dieser Aufgaben. Er schlüpfe in die wichtigere Rolle. Der Regisseur sei nur für jenen beschränkten Zeitraum involviert, an dem der tatsächliche Dreh stattfindet.²³⁸

Historisch betrachtet kann das Exploitation-Kino als eine Hintertür gesehen werden, durch die junge Filmemacher in das Mainstream-Kino eintreten konnten. Einige Filmemacher, die sich in weiterer Folge in Hollywood etablierten, hatten ihre ersten Schritte in der „Roger-Corman-Filmschool“ unternommen: darunter Francis Ford Coppola, Peter Bogdanovich, Joe Dante, Jonathan Demme, Ron Howard oder James Cameron. Und obgleich hinter den Kulissen von New World viele Frauen in unterschiedlichen Aufgaben tätig waren – da sie loyaler waren, härter arbeiteten und er ihnen weniger Geld bezahlen musste²³⁹ –, waren es hauptsächlich Männer, die einerseits als Autoren und Regisseure für New World Produktionen verantwortlich zeichneten, und sich andererseits aus dem Exploitation-Umfeld lösen und sich weiterentwickeln konnten. Regisseurinnen gab es mit wenigen Ausnahmen (wie Stephanie Rothman oder Barbara Peeters) kaum. Weder bei New World oder einer anderen unabhängigen Firma, und schon gar nicht in einem der konservativ geführten Hollywood-Studios.²⁴⁰ So sagt Rothman:

„It was rare for anyone who did not have family connections to find employment in the film industry, in or outside of the jurisdiction of the labor unions. It was even rarer for a woman to be hired. It was traditional to exclude us from nearly all types of work behind the camera.“²⁴¹

Bei aller Freiheit, die Corman seinen Filmemachern mehr oder weniger einräumte, kann nicht übersehen werden, dass sich seine Sicht auf das Konzept der Ausbeutung nicht nur auf die Vermarktung der Filme selbst beschränkte.

²³⁸ vgl. MORRIS, „Roger Corman on New World Pictures“, 2000, o.S.

²³⁹ vgl. GRAY, *Roger Corman*, 2004, S. 103.

²⁴⁰ Elaine May ist eine der wenigen Frauen, die als Regisseurin und Drehbuchautorin im Hollywood der 1970er Jahre tätig war.

²⁴¹ JENKINS, „I was Never Happy Making Exploitation Films“, 2007, S. 213.

Schließlich führte dies dazu, dass Stephanie Rothman nach ihrem zweiten Film, *THE VELVET VAMPIRE* (1971), von New World Pictures fortging:

„I stopped working for Roger Corman because he did not pay me a living wage. In his opinion he didn't need to pay one to his directors, since he was giving them the chance to have their work seen widely, which might lead to more and better paid work, maybe even with a major studio. And for a very few, it did. For most, it did not. My work was seen, and I received a few offers, but only to make more exploitation films.“²⁴²

Die ersten beiden Filme, die New World Pictures 1970 in Produktion schickte, waren ein maskuliner Biker-Film, *ANGELS DIE HARD*, sowie ein Film über die Erlebnisse von Krankenschwestern, *THE STUDENT NURSES*. Die Idee für den Letztgenannten kam von Lawrence Woolner, den Corman als Verkaufsleiter eingestellt hatte.²⁴³ Die Zusammenarbeit währte allerdings nur kurz. Woolner verließ bereits nach einem Jahr New World, um gemeinsam mit Stephanie Rothman und Charles Swartz Dimension Pictures zu gründen und selbst ins Filmgeschäft einzusteigen.

Beide Filme zeigten sich als Erfolge, jedoch war der von Stephanie Rothman inszenierte *THE STUDENT NURSES* finanziell erfolgreicher und inspirierte eine oft kopierte Formel.²⁴⁴ Dies bedeutete nicht nur einen satten Profit für New World, sondern es stärkte auch das Image der Produktionsfirma gegenüber den Kinobesitzern, die die Filme in ihre Programme aufnahmen. Es sei eine sehr einfache Entscheidung gewesen, einen zweiten Film über Krankenschwestern folgen zu lassen, so Corman: „It was simply a thought of moving toward women as leads. For a variety of reasons I wanted to move in that direction.“²⁴⁵

Filme von New World seien konsequent einer feministischen Haltung – eine starke Frauenfigur, die gegen patriarchale Strukturen aufbegehrt – gefolgt, schreibt Gary Morris.²⁴⁶

²⁴² JENKINS, „I was Never Happy Making Exploitation Films“, 2007, S. 215.

²⁴³ Die geschäftliche Beziehung mit Woolner reichte bis in die 1950er Jahre zurück. Corman hatte für Woolners Produktionsfirma zwei Filme gedreht: *SWAMP WOMEN* (1956) und *TEENAGE DOLL* (1957).

²⁴⁴ Beverly Gray umschreibt das Schema der Krankenschwestern-Filme: „[A] trio of beautiful ‚babes in uniform‘ (one blonde, one brunette, one racial minority) have on-the-job adventures, find romance, and face endangerment from rapists and bureaucrats. The nurses' social crusades [...] are always taken seriously, as well as the necessity that each nurse disrobes at some point in the story.“ GRAY, *Roger Corman*, 2004, S. 102.

²⁴⁵ MORRIS, „Roger Corman on New World Pictures“, 2000, o.S.

²⁴⁶ vgl. MORRIS, „Roger Corman on New World Pictures“, 2000, o.S.

„The positive-heroine stereotype is a common feature of New World films, often with a modern backdrop of an Asian or South American country in which a ‚revolution‘ is taking place. The aggressive heroine turns her aggression against the male world by parodying male violence, often raping, sometimes devouring her male victims. Guns, usually machine guns are a common accessory for the New World woman“²⁴⁷,

merkt Cook an, und fügt hinzu:

„The positive-heroine figure as developed here is based in the idea of putting the woman in the man’s place. The woman takes on male characteristics, uses male language, male weapons.“²⁴⁸

Dabei darf nicht übersehen werden, dass die in den Filmen auftretenden Frauen in kompromittierende Situationen gebracht werden, S&M-Folter und Schlammwrestling inklusive. Sprichwörtlich fallen sie aus ihren Kleidern. „I think the faster she runs, with the machette in her hand, the more quickly the clothes fall away“²⁴⁹, fällt Laurette Hayden, eine ehemalige Assistentin Corman’s, eine kritische Bemerkung über die Heldin eines *women-in-prison*-Films. Morris spricht von einem *tits-and-ass feminism*:

„If we accept the idea that showing women expropriating male roles and making their own choices is inherently feminist, New World certainly qualifies, with the company’s antiauthoritarian strain bolstering the argument. But the films’ political leanings go largely unnoticed by its young male target audience, who are mesmerized by the sea of tits and ass that flows through the company’s roster. The fetishized feminism of New World primarily feeds the male spectator’s fantasies, but the clever Corman ultimately has it both ways. In his peculiar egalitarianism, he presents the fetish in all its glory and then undermines it for those who care to notice.“²⁵⁰

Um kommerziell erfolgreich sein zu können, müsse ein Film zwei Ansprüche erfüllen. „It must be interesting and/or exciting. There must be something in it that excites, [...] both the imagination of the audience, from the title, from the ads, from word-of-mouth“, so Corman, und „when they go into the theatre it must be there. They must be satisfied. They must get what they are expecting or more or better than what they are expecting.“²⁵¹ Die Hervorhebung des Sexappeals der Heldinnen stellte für New World eine bedeutende Vermarktungsstrategie dar. Und spielte bereits in der Konzeption eines Projekts eine nicht unwesentliche Rolle.

²⁴⁷ COOK, „'Exploitation' Films and Feminism“, 1976, S. 126.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ GRAY, *Roger Corman*, 2004, S. 104.

²⁵⁰ MORRIS, „Roger Corman’s New World Pictures“, 2000, o.S.

²⁵¹ ROGER CORMAN: *HOLLYWOOD’S ANGELS* (1978), hier: 12’04“–12’36“.

Humor, Action, Sex – „frontal nudity from the waist up, total nudity from behind, no pubic hair“²⁵² – und ein soziales Statement waren jene vier wesentlichen Elemente, die Corman von den jungen Filmemachern einforderte, um als Resultat einen interessanten und aufregenden Film zu erhalten.²⁵³

Roger Corman hätte New World Pictures wie eines der Hollywood-Studios geführt, merkt Gray an, ohne jedoch Zugang zu einer großen Produktionshalle gehabt zu haben. Soundstages seien ein unnötiger Luxus, den er nicht bereit war, zu bezahlen.²⁵⁴ Stattdessen entstanden der größte Teil der um 125.000 bis 250.000 Dollar produzierten Filme in und rund um Los Angeles, oder an exotischen Schauplätzen auf den Philippinen. Die Popularität der asiatischen Locations sowie der billigen Arbeitskräften führte jedoch dazu, dass sich die Produktionskosten in dem Land erhöhten. Schließlich drehte New World ab 1975 alle Filme wieder in den USA.²⁵⁵

In der zweiten Hälfte der 1970er Jahre stieg der Konkurrenzdruck innerhalb der Filmbranche. Nicht nur hatte New World in Dimension Pictures einen ebenfalls erfolgreichen Konkurrenten, sondern auch Hollywood gewann wieder an Stärke. Die großen Studios hatten nach einer Rezession in den frühen Jahren der Dekade (1969–71) eingesehen, dass der Exploitation-Markt zu wichtig und die Anzahl der Jugendlichen zu groß waren, um weiter vernachlässigt zu werden. Gelegentlich hatte ein Studio mit einer billigeren Produktion das Exploitation-Kino bereits bedient, und wenn, dann adressiert an eine spezielle Zielgruppe: die schwarzen Kinzuschauer. Kleine Distributoren wie AIP oder Dimension Pictures ließen es sich natürlich nicht nehmen und sprangen auf den Blaxploitation-Zug auf. Indem Hollywood nun Mitte des Jahrzehnts das Konzept der Exploitation aufgriff, ein ansonsten billiges Produkt durch ein höheres Budget aufwertete und die Vertriebs- und Werbestrategien darauf anwandte, überführten sie den Exploitation-Film endgültig in den Mainstream.

Um der Konkurrenz zu trotzen, hätte Corman die Anzahl der jährlichen Produktionen reduziert und den Markt mit einer Handvoll teurer Filme getestet. Es

²⁵² ROGER CORMAN: HOLLYWOOD'S ANGELS (1978), hier: 19'19"–19'41". Interview mit Jonathan Kaplan.

²⁵³ vgl. ROGER CORMAN: HOLLYWOOD'S ANGELS (1978), hier: 14'51"–17'17". Interview mit Jonathan Demme.

²⁵⁴ vgl. GRAY, *Roger Corman*, 2004, S. 100.

²⁵⁵ vgl. MORRIS, „Roger Corman's New World Pictures“, 2000, o.S.

sei ihm jedoch bewusst geworden, dass eine direkte Konfrontation mit Hollywood nicht von Erfolg gekrönt sein konnte, argumentiert Tzioumakis.²⁵⁶

Dreizehn Jahre nach der Gründung von New World Pictures, nahm Roger Corman 1983 schließlich ein Angebot von finanzkräftigen Investoren an, die an der Firma und seinem Namen interessiert waren. Die Rechte an seinen Filmen verblieben in seinem Besitz. Einen Tag nach dem Verkauf gründete Corman bereits eine neue Firma – Concorde New Horizons. Die Veröffentlichung der produzierten Exploitation-Filme passiert(e) auf alternativen Vertriebswegen. Zuerst Video und Kabel-TV, später DVD und digitale Medien. Im Kino sind diese Filme heute selten zu sehen.²⁵⁷

4.2. THE STUDENT NURSES

Zur Handlung: Vier junge Krankenschwestern im letzten Ausbildungsjahr und ihre Abenteuer. Sharon knüpft zarte Bande mit einem im Sterben liegenden Patienten. Nach dessen Tod tritt sie in die US-Sanitätstruppe ein und geht nach Vietnam. Phred verliebt sich in Jim, einen gutaussehenden Gynäkologen. Lynn eröffnet eine freie Klinik mit dem Chicano-Revolutionär Victor Charlie. Als dieser einen Polizisten erschießt und flieht, folgt sie ihm. Priscilla hat eine Affäre mit einem Biker, der sie schwanger zurücklässt. Sie sucht Hilfe bei Jim, der mithilfe von Sharon und Lynn eine Abtreibung durchführt. Daraufhin beendet Phred ihre Beziehung zu Jim und beschließt, Sprechstundenhilfe eines Psychiaters zu werden.

THE STUDENT NURSES war Stephanie Rothmans erster Film für Roger Cormans neue Produktions- und Distributionsfirma New World Pictures. Als sie im Jänner 1970 das Angebot für den Film erhielt, hätte sie gleich zugesagt, ohne das Thema zu kennen, schreibt Rothman. Krankenschwestern sind eine sexuelle Fantasie für Männer und daher geradezu prädestiniert für das Exploitation-Kino, da sie in der Vorstellung von Männern diese umsorgen und sich um sie kümmern. Bei der

²⁵⁶ vgl. TZIOUMAKIS, *American Independent Cinema*, 2006, S. 206. Der Film BATTLE BEYOND THE STARS (1980) war mit einem Budget von etwa 3 Millionen Dollar der damals teuerste je von Corman produzierte Film.

²⁵⁷ vgl. EMERY, „The Films of Roger Corman“, 2003, S. 127.

Geschichte, die sie erzählen wollte, ließ Corman ihr freie Hand, sofern sie nur eine einzige Bedingung erfüllte: „Sie sollten sehr hübsch und so oft nackt sein wie möglich.“²⁵⁸

„This freedom, once I paid my debt to the requirements of the genre, allowed me to address what interested me [...]: political and social conflicts and the changes they produce. It allowed me to have a dramatized discussion about issues that were then being ignored in big-budget major studio films: for example, a discussion about the economic problems of poor Mexican immigrants – who were and still are America’s largest immigrant population – and their unhappy, restive children; and a discussion about a woman’s right to have a safe and legal abortion when, at the time, abortion was still illegal in America“²⁵⁹,

so Rothman weiter. Immer hätte sie sich gewundert, welchen Einschränkungen die großen Hollywood-Studios unterliegen mussten, da sie diese Themen nicht aufgriffen:

„My guess is that it was nothing but the over-privileged lives, limited curiosity and narrow minds of the men, and in those days they were always men, who decided which films would be made.“²⁶⁰

Gemeinsam mit Charles Swartz erarbeitete Rothman innerhalb einer Woche eine Story, die der UCLA-Filmstudent Don Spencer dann in ein Drehbuch umarbeitete. Die Dreharbeiten für die 150.000 Dollar teure Produktion dauerten 17 Tage.²⁶¹

Der Film beginnt mit einem flotten und leicht eingängigen Song, der sogleich auch das Motto für den Film vorgibt: „We Can Make It If We Try“. Vier junge Krankenschwestern treten aus einem Haus auf die Straße. In ihre weißen Kostüme gekleidet strahlen sie Sexappeal aus. Dieser Frauen wegen sind die Zuschauer ins Kino gekommen. Da ihr Auto streikt, fahren sie per Anhalter. Das Motiv des Anhaltens – die Frau streckt den Daumen hinaus und ein Wagen hält – hat Stephanie Rothman in *IT’S A BIKINI WORLD* bereits verwendet, und wird es noch in weiteren Filmen tun.

²⁵⁸ ROTHMAN, „Zu 'The Student Nurses'“, 2000, S. 39. In Roger Cormans Erinnerung, so Rothman, hätte er gefordert, dass die Krankenschwestern starke Frauen sein sollten. „I insisted each [nurse] had to work out her problems without relying on a boyfriend“, schreibt Corman in seiner Autobiografie. CORMAN/JEROME, *How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime*, 1998, S. 181.

²⁵⁹ JENKINS, „I was Never Happy Making Exploitation Films“, 2007, S. 214.

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ vgl. ROTHMAN, „Zu 'The Student Nurses'“, 2000, S. 40.; CORMAN/JEROME, *How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime*, 1998, S. 181.

In den ersten Minuten legt die Regisseurin den Grundstein für den weiteren Filmverlauf. Eine der Schwestern wird Opfer einer versuchten Vergewaltigung durch einen verstörten Patienten. Die Krankenschwester wehrt den Angreifer ab und befreit sich. Rothman begegne dem Geschehen ambivalent und inszeniere die Gewalttat nicht-voyeuristisch, argumentiert Fox. Der Angreifer sei anonymisiert und für den Zuschauer kaum existent. Das Resultat sei in diesem Fall weniger ein feministischer Anspruch als ein vorzeitiges Abhaken von Erwartungen. Der Zuschauer sei wegen Sex und Gewalt gekommen, und hätte Sex und Gewalt gesehen. Der Film könne sich nun den Rest der Laufzeit interessanteren Dingen zuwenden, und dazu gehören auch nicht-ausbeuterischer Sex und politische Gewalt.²⁶² Der gewalttätige Patient wird schließlich von einem Arzt und einem Pfleger gebändigt; in brutaler Weise, wie Lynn, die attackierte Krankenschwester urteilt. Es ist dieser Vorfall, der ihre weitere Geschichte bestimmt.

Nach dieser Eröffnung werden die Charaktere vorgestellt. Die Schülerinnen sitzen in einem Klassenzimmer und erhalten ihre letzten Aufgaben vor dem Schlussexamen zugewiesen. Die Oberschwester nennt der Reihe nach Namen (06'14"). Bei den Hauptfiguren angelangt, nimmt die Kamera jede von ihnen einzeln in den Blick. Sharon (Kinder- und Jugendheilkunde), Priscilla (Psychiatrie), Lynn (öffentliches Gesundheitswesen) und Phred (Geburtsheilkunde & Gynäkologie). Einerseits passiert dadurch eine Personalisierung der vier jungen Frauen (in ihren Gesichtern spiegeln sich auch die Gefühlsregungen hinsichtlich der zugeschriebenen Fachgebiete; von Freude, über Ablehnung und Gleichgültigkeit bis hin zu Glück), andererseits erfolgt dadurch auch eine Auftrennung. Sahen wir im Eröffnungsbild noch eine Gruppe von Krankenschwestern, so werden ihre Geschichten im weiteren Verlauf des Films episodenhaft aneinandergereiht.

Sharon, Priscilla, Lynn und Phred machen im Laufe des Films Veränderungen durch, bewirkt durch berufliche oder persönliche Hindernisse. Die geringste Wandlung vollzieht dabei Phred, die Krankheit und Tod nicht an sich heranlässt. Tragische Erlebnisse sind für sie tabu. Beim sexuellen Akt das Licht anzulassen resultiere aus ihrer Unfähigkeit, den „dunkeln“ Seiten des Lebens ins Auge zu blicken, argumentiert Peary.²⁶³ Erfüllt die Gynäkologie zuerst noch ihre Ansprüche, ein sauberes medizinisches Fachgebiet zu sein („there are very few people who

²⁶² vgl. FOX, „Fully Female“, 1976, S. 47.

²⁶³ vgl. PEARY, „Stephanie Rothman“, 1977, S. 183.

die of female diseases“, [49‘37“]), ändert sich Phreds Meinung, nachdem Jim an Priscilla eine Abtreibung durchführt. Am Ende bewegt sich Phred am weitesten von der Medizin weg. Dass die Psychiatrie, für die sie sich entscheidet, auch kein wirklich sauberes Fachgebiet ist, zeigt Priscillas Begegnung mit einem Psychiater, einer gesichtslosen männlichen Autorität, der ihr schlussendlich die Zustimmung für eine Abtreibung verweigert und sie damit in die Illegalität treibt (55‘25“–56‘34“). Priscilla trägt knappe Röcke und keinen Büstenhalter unter ihrer Uniform und ist somit leichte Beute für den Biker, der sie dazu überredet, LSD zu nehmen und unter Einfluss Sex am Strand zu haben. Das Kind abzutreiben ist die von ihr allein getroffene Entscheidung. Auch Sharon trifft die Entscheidung, mit ihrem todkranken Patienten Liebe zu machen, aus freien Stücken und nicht, weil er sie darum gebeten hat. Bevor sie sich zu ihm ins Krankbett legt, schaltet sie das Licht aus. Damit blendet sie den grellen Krankenhausalltag, die Gewissheit, dass ihr Patient sterben wird, vorübergehend aus und schafft einen intimen Raum für sie beide (1h10‘58“–1h12‘06“). Nach seinem Tod entscheidet sich Sharon nach Vietnam zu gehen und den verwundeten jungen Soldaten im Krieg zu helfen. Im Gegensatz zu Phred sucht sie den Tod.

Die weitreichendste Veränderung vollzieht Lynn. Ihr Engagement für die Chicanos führt sie weg aus dem geschlossenen Umfeld des Krankenhauses, der bürgerlichen Welt der Regeln und eines guten Jobangebots, und dorthin, wo die Menschen am meisten Fürsorge benötigen: auf die Straße. Am Ende hat sie ihre Schwesternkluft abgelegt und sich die Uniform der einfachen Leute angeeignet.

Mit den vier Krankenschwestern hätte Stephanie Rothman ein Muster für ihre noch folgenden Frauenfiguren etabliert, argumentiert Peary; sie helfen einander, ohne aufeinander eifersüchtig zu sein über die Karriere oder Männer.²⁶⁴ Auch trafen sie ihre Entscheidungen selbst; unabhängig davon, ob es sich um die richtigen oder die falschen handelt. Zwar gesteht Peary ein, dass einige Männer, mit denen es Sharon, Priscilla, Lynn und Phred zu tun haben, ehrenhafte Absichten verfolgen und ihnen helfen, dennoch wüssten die Frauen, dass sie ihnen ihre Zukunft nicht anvertrauen können.²⁶⁵

Gedreht wurde der Film an Originalschauplätzen in Los Angeles. „Bei vielen Szenen in THE STUDENT NURSES sind wir einfach auf die Straße gegangen und

²⁶⁴ vgl. PEARY, „Stephanie Rothman“, 1977, S. 182.

²⁶⁵ vgl. Ebd., S. 185.

haben angefangen zu drehen, in heruntergekommenen Gegenden, wo sehr arme Leute wohnten, oder auch im Krankenhaus“, sagt die Regisseurin über die Authentizität in ihrem Film, und weiter:

„Das Love-in [...] war ein ganz normaler Sonntag, 1970 im Griffith Park. Man sieht, was tatsächlich passiert ist – außer den SchauspielerInnen, die wir dahin geschickt haben und die mit den wirklichen Leuten interagiert haben. Wir haben einfach diskret unsere Kamera da aufgestellt. Ich habe den Schauspielern gesagt, was sie machen sollten. Sie haben auch ziemlich viel improvisiert. [...] Es war mir sehr wichtig, diese spontane Qualität für die Sequenz zu bekommen.“²⁶⁶

In einigen längeren Passagen wählt Rothman einen dokumentarischen Ansatz im Stile des Direct Cinema. Lynn beobachtet eine Aufführung der Theatergruppe Teatro Popular, die sich politisch mit den Schwierigkeiten mexikanischer Amerikaner, sogenannten Chicanos, auseinandersetzt (23'35“). Die mit Handkamera gedrehten Szenen verleihen dem Geschehen ein starkes Maß an Unmittelbarkeit.

Für die Wahl der filmischen Mittel hätte es keine Einschränkungen durch Roger Corman gegeben, sagt Rothman, sie musste sich nur innerhalb des festgelegten Budgets bewegen.

„Ich musste mir es leisten können, die Filmausrüstung zu mieten. Es war zum Beispiel sehr teuer, einen Kamerakran zu mieten. Ich konnte mir nicht oft besonders lange Objektive ausleihen. Normalerweise hat Charles [Swartz] als Produzent einen einzigen Tag im Drehplan vorgesehen, an dem man dieses Objektiv ausleihen konnte, und das war dann der ‚Tag der langen Objektive‘! Wir haben dann natürlich versucht, den Film so zu organisieren, dass das dann auch möglich war“²⁶⁷,

so Rothman weiter. Sie hätte versucht, jeder erzählten Geschichte einen eigenen visuellen Stil zu verleihen.

In zwei längeren Montagen folgt die Kamera Priscilla aus der Ferne und beobachtet: (1) Im Griffith-Park streift sie zwischen den Menschen herum, in der Hoffnung, dem Biker wiederzubegegnen (34'37“). (2) Nachdem sie von ihrer Schwangerschaft erfahren hat, zieht sie nachdenklich durch die Straßen, an jenen Orten vorbei, die sie mit dem Biker verbindet. Die Regisseurin setzt dabei den Zoom ein, um Priscillas nachdenkliche Mimik zu erfassen (53'25“), oder sie mit ihren Gedanken alleine zu lassen (53'40“). Beide Montagen sind mit Songs

²⁶⁶ o.N., „Podiumsgespräch von Stephanie Rothman und Verena Mund“, 2000, S. 66.

²⁶⁷ Ebd., S. 64.

unterlegt, die das Gefühl der jeweiligen Sequenzen unterstreichen: Unbekümmertheit und Freiheit, später Nachdenklichkeit.

Die Sexszene zwischen Priscilla und dem Biker am Strand inszeniert die Regisseurin wie einen Traum. Nachdem die Frau das LSD genommen hat, verlangsamt sich ihre Wahrnehmung. Sie blickt aufs Meer hinaus. Die Farben beginnen sich zu verändern. Ein Zoom auf Priscilla deutet an, dass die Drogen zu wirken beginnen (41'28"). Die Kamera nimmt ihr Auge groß ins Bild. Eine Überblendung. Sowohl die Frau als auch der Mann sind nun nackt. Ein leichter Filter zeichnet das Bild weich. Ihre Berührungen geschehen in Zeitlupe. Die Regisseurin verwendet weiche Überblendungen, um die Einstellungen zu wechseln. Die verwendete Musik versprüht jedoch keine Erotik, sondern ist unheimlich. Erst wenn Priscilla in ihrem Acid-Trip zu halluzinieren beginnt und ein Polizist, Strandbesucher, sowie ihre KollegInnen aus der Klinik sie beim Sex beobachten, schneidet Rothman zwischen Priscilla und den sie Beobachtenden hart hin und her. Später, bei der Abtreibung, lässt die Betäubung die schrecklichen Traumbilder des LSD-Trips erneut aufflammen. Fremde Menschen starren Priscilla an. Rothman verwendet auch die Musik erneut.

Die Szenen im Krankenhaus dahingehend sind in ihrer Auflösung näher am klassischen Stil eines Hollywood-Films gehalten; fixe Einstellungen oder ruhige Kamerafahrten.

Nach der Sichtung des Rohschnitts hätte Corman kurzzeitig die Befürchtung gehabt, „die Schwesternschülerinnen seien so intelligent, dass ihr Sexappeal darunter leide“, schreibt Rothman.²⁶⁸ Seine Besorgnis war umsonst. *THE STUDENT NURSES* zeigte sich an den Kinokassen sehr erfolgreich und spielte 1 Million Dollar ein.²⁶⁹ Das Angebot, eine Fortsetzung zu drehen, lehnte Rothman jedoch ab. Sie hätte alles erzählt, was sie über Krankenschwestern hätte erzählen können.²⁷⁰ So wandte sich Corman für vier Sequels an männliche Regisseure.²⁷¹

²⁶⁸ ROTHMAN, „Zu 'The Student Nurses'“, 2000, S. 40.

²⁶⁹ vgl. CORMAN/JEROME, *How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime*, 1998, S. 181.

²⁷⁰ vgl. JENKINS, „I was Never Happy Making Exploitation Films“, 2007, S. 214.

²⁷¹ *PRIVATE DUTY NURSES* (1971), *NIGHT CALL NURSES* (1972), *THE YOUNG NURSES* (1973) und *CANDY STRIPE NURSES* (1974)

Etwa in der Zeit um die Postproduktion von *THE STUDENT NURSES* unterbreitete Roger Corman Stephanie Rothman das Angebot, *THE BIG DOLL HOUSE* zu ihrem nächsten Filmprojekt zu machen. Corman hatte ein Drehbuch von James Gordon White gekauft und Rothman sollte gemeinsam mit Charles Swartz eine neue Fassung erarbeiten, während er selbst in Irland einen Film²⁷² drehte.

„The three of us – Roger, Charles, and I – discussed some new story ideas that would improve it. Since Jack Hill had brought the script to him, Roger suggested that Charles, New World's story editor Frances Doel and I write a new story line with Jack, from which Jack could write a screenplay. However, he gave us the option of getting another writer if we could not agree with Jack on a new story. When the three of us met with Jack, he rejected all of our story proposals and we concluded collaboration was not possible. We then plotted a new story line ourselves [...].“²⁷³

Mit der Ausarbeitung einer Drehbuchfassung wurde Don Spencer betraut, der bereits für *THE STUDENT NURSES* mit Rothman und Swartz zusammengearbeitet hatte. Nach seiner Rückkehr aus Irland fragte Corman bei Rothman an, ob sie daran interessiert sei, die Regie des Films zu übernehmen. Rothman lehnte ab: „While I appreciated his offer, it was not the kind of film I wanted to make.“²⁷⁴

Jack Hill sieht die Vorgänge jener Zeit in seiner Erinnerung jedoch anders. In späteren Jahren betonte er wiederholt, Stephanie Rothman hätte aktiv versucht, ihn aus dem Projekt zu drängen.

„Fortunately for me, Roger Corman had previously engaged my services on the project and was bound by that agreement. I personally thought the script was a mess, and immediately set about rewriting it, and the rewriting continued throughout the production. To this day I can't separate out everything that I contributed from the elements that were given to me, some of which, frankly, I couldn't find better alternatives for and felt that I was just stuck with. The only things I do want to take unequivocal credit for on the record are Bobby [Roberta] Collins' lines, 'Get it up or I'll cut it off,' [...] and 'Hah! Now I'm in my own natural element,' when she falls into the mud [...]. And then, a lot of Sid Haig's business, of course.“²⁷⁵

Mit der Beharrung auf seiner gegensätzlichen Darstellung²⁷⁶ provoziert Jack Hill eine Kontroverse zwischen ihm und Stephanie Rothman, die sich historisch

²⁷² VON RICHTHOFEN AND BROWN (1971) für United Artists.

²⁷³ TEMPLE OF SCHLOCK, „Stephanie Rothman Sets the Record Straight“, 31.07.2010

²⁷⁴ Ebd.

²⁷⁵ MORRIS, „Jack Hill Speaks“, 06.08.2008, o.S.

²⁷⁶ vgl. WADDELL, *Jack Hill*, 2009, S. 96.; MORRIS, „Jack Hill Speaks“, 06.08.2008, o.S.

betrachtet auf BLOOD BATH zurückführen lässt. Sie hatte seine Bearbeitung eines jugoslawischen Krimis um eine Vampirfigur erweitert, die er ablehnte.

THE BIG DOLL HOUSE wurde 1971 zu einem großen finanziellen Erfolg für New World Pictures und legte den Grundstein für eine Serie von auf den Philippinen gedrehten *women-in-prison*-Filmen. Ein Genre, das Elemente wie Raufereien unter kreischenden Frauen, Schlammwrestling, Duschszenen sowie versuchte Vergewaltigungen beinhaltete, und geradezu prädestiniert war für das an junge, heterosexuelle Männer gerichtete Exploitation-Kino der 1970er Jahre.

4.3. THE VELVET VAMPIRE

Zur Handlung: Bei einer Ausstellung lernt das junge Ehepaar Susan und Lee Ritter die reizvolle, aber rätselhafte Diane Le Fanu kennen. Vor allem Lee findet sie auf Anhieb sympathisch. Diane lädt die beiden ein, das Wochenende in ihrem Landsitz in der kalifornischen Wüste zu verbringen. In der ersten Nacht teilen Susan und Lee denselben seltsamen Traum, in dem Lee von Diane verführt wird. Schließlich bewahrheitet sich Susans Befürchtung: Sie beobachtet fasziniert, wie Lee und Diane miteinander schlafen. Danach ist etwas anders. Während Lee zurück in die Stadt will, möchte Susan bleiben. Auch die gemeinsamen Träume erfahren eine eigenartige Veränderung; nun ist es nicht mehr Lee, sondern Susan, die von Diane umgarnt wird. Als die beiden nach dem mysteriösen Tod von Dianes Diener Juan erkennen, dass es sich bei ihrer Gastgeberin um eine Vampirin handelt und sie in Gefahr schweben, ist es bereits zu spät. Diane tötet Lee. Susan flieht und schafft es bis in die Stadt. Diane ist ihr jedoch auf den Fersen. Schlussendlich gelingt es Susan, den weiblichen Vampir mit der Kraft des Kreuzes zu vernichten.

Das anhaltende Interesse von Horrorfilmen der britischen Hammer-Studios sowie Roger Cormans Wurzeln im selben Genre waren ausschlaggebend für die Entscheidung von New World Pictures, THE STUDENT NURSES von einem Horrorfilm folgen zu lassen.²⁷⁷ Als Hauptfigur einen weiblichen Vampir zu wählen hätte nicht nur kommerzielle Gründe gehabt, so Stephanie Rothman. THE STUDENT NURSES

²⁷⁷ vgl. WILLIAMS, „Feminism, Fantasy and Violence“, 1981, S. 85.

hätte gezeigt, dass es einen großen Markt für Filme über Frauen gab und das Publikum sich nicht nur aus Männern, sondern auch Frauen zusammensetzte. Der zweite und wichtigere Grund war, dass sie die im Horrorfilm vorherrschende Darstellung vom Mann als Unterdrücker und der Frau als Opfer als äußerst ärgerlich empfand, wie viele andere Frauen auch. So hätte sie sich also entschlossen die Möglichkeit zu nutzen und einen Ausgleich herzustellen.²⁷⁸ Die einzige Schwierigkeit sei es gewesen, sagt die Regisseurin weiter, die Vorgaben des Exploitation-Genres zu erfüllen:

„We agreed that it was going to be an erotic vampire. It was very important at that particular time – nudity in film was then quite new – and it was, perhaps, one of the most rigid requirements that we had to meet. Our problem was to find a way to integrate it into the film so that it would not bring the narrative to a halt.“²⁷⁹

Für *THE VELVET VAMPIRE* griff Stephanie Rothman auf Elemente zurück, die bereits in *BLOOD BATH* Verwendung gefunden hatten. Einerseits bringt sie die Figuren mit dem Künstlermilieu Kaliforniens in Verbindung – Susan und Lee sind mit dem Galeristen Carl Stoker befreundet; Diane ist Stokers beste Kundin; das erste Aufeinandertreffen zwischen Diane, Susan und Lee erfolgt in der Galerie. Andererseits lässt sie Susan und Lee Traumsequenzen in der Wüste durchleben. Diese Träume werden ausgelöst durch Dianes voyeuristische Blicke des Begehrens durch einen venezianischen Spiegel. Von einem hinter dem Spiegel liegenden Zimmer beobachtet sie Susan und Lee beim Sex. Tim Lucas zufolge witterte der Regisseur Jack Hill in *THE VELVET VAMPIRE* einen Abklatsch seiner ursprünglichen Ideen.²⁸⁰

Im Vampirmythos ist der Archetyp ein männlicher Vampir, Dracula, dem weibliche Gefährten zur Seite stehen. In der 1872 erschienenen Novelle „*Carmilla*“ brachte J. Sheridan Le Fanu erstmals die Geschichte eines weiblichen Vampirs zu Papier. Rothman nimmt in Referenzen auf beide literarischen Vorbilder Bezug: Ihre Hauptfigur trägt den Namen Le Fanu und der Kunsthändler nennt sich Stoker²⁸¹. Zwar orientiert sich Stephanie Rothman am Vampirmythos, jedoch verweigert sie sich in den Mythos eingeschriebener Motive (z.B. Sonnenlicht tötet den Vampir, kein Spiegelbild).

²⁷⁸ vgl. WILLIAMS, „Feminism, Fantasy and Violence“, 1981, S. 87.

²⁷⁹ Ebd., S. 86.

²⁸⁰ vgl. LUCAS, „The Trouble with TITIAN (Part Three)“, 1991, S. 28.

²⁸¹ Nach Bram Stoker, den Autor des Romans „*Dracula*“ (1897).

Der visuelle Stil des Films ist beeindruckend. Im Zentrum steht Dianas Haus inmitten der kargen Wüste, einer einsamen Landschaft, dem das Leben ausgesaugt wurde. „We wanted to set Diane and her house apart from other people. The way to do this was through the color of Diane’s costumes and the decorations of the house“²⁸², sagt Rothman. Die Originalschauplätze, an denen gedreht wurde, brachten Schwierigkeiten mit sich, die es ökonomisch und für den Film nachvollziehbar zu lösen galt.

„There were certain limitations in using live southern Californian locations where there are no vampire castles. We were going to be out in bright desert sunlight. [...] Because of the desert sunlight we could not make it a moodily lit film. It would have been odd to suddenly go in from the desert into a Mediterranean house and have it terribly moodily lit. So we had to take the liberty of making the lighting much more high key.“²⁸³

Ihren ersten Auftritt absolviert Diane in einem flammend roten Kleid („the color of passion and intensity“²⁸⁴). Es ist Nacht. Diane spaziert durch eine beleuchtete Passage; keine Passanten. Sie bemerkt ein Motorrad und ahnt, was sie erwartet. Ein Angreifer packt sie von hinten, zerzt sie zu Boden und versucht, sie zu vergewaltigen. Sie beißt ihn in die Hand, doch er lässt nicht von ihr ab. Schließlich ersticht sie ihn mit einem Messer. (Dasselbe Messer spielt später noch vier weitere Mal eine Rolle: [1] Diane schneidet nach einem Schlangenbiss in Susans Oberschenkel, um das Gift auszusaugen; [2] In der dritten Traumsequenz ritzt Diane Susan in die Brust, um Blut zu trinken; [3] Nachdem Susan Lees Leiche gefunden hat, sticht sie Diane mit dem Messer in die Hand; [4] In der letzten Szene des Films findet Susan im Haus des Kunsthändlers Stoker ein ähnliches Messer. Es gäbe fünf Stück davon, erzählt Stoker, und Diane hätte eines gekauft. Susan schneidet sich mit der Klinge in die Hand und Stoker, der sich nun ebenfalls als Vampir zu erkennen gibt, leckt das Blut auf.) In einem Brunnen wäscht sich Diane das Blut des Vergewaltigers von den Händen. Ein Blues-Song setzt ein. Diane betrachtet sich in einem Taschenspiegel. Eine Großaufnahme zeigt ihr Auge im Spiegel (04’22“). Sie beobachtet; sich selbst, andere (Susan und Lee später durch den Spiegel). Ein Schnitt ändert das Bild von ihrem Auge auf einen schwarzen Musiker, dessen Song bereits über der vorhergehenden Szene zu

²⁸² WILLIAMS, „Feminism, Fantasy and Violence“, 1981, S. 88.

²⁸³ Ebd.

²⁸⁴ Ebd.

hören war. Der Musiker spielt in der Galerie Stokers, deren Besucher ihn betrachten und über ihn sprechen, als sei er, der Musiker, ein Ausstellungsstück. Die Farbe Rot trägt Diane auch in späteren Szenen, in denen sie versucht, Lee oder Susan zu verführen (z.B. der Ausflug in das verlassene Dorf Miragosa; Diane im Bett nach Lees Ermordung).

Die Traumsequenzen sind durch einen leichten Filter weich gezeichnet und in Zeitlupe. Das Setting mutet surreal an. In der Wüste stehen ein Bett und daneben ein Spiegel, aus dem Diane in einem langen roten Kleid heraustritt. Der Traum kehrt in Variationen drei Mal wieder. Beim ersten Mal haben Susan und Lee im Bett Sex miteinander. Diane tritt ans Bett und zieht Lee von Susan weg. Lee folgt ihr (21'00"–22'26"). Beim zweiten Mal streift Lee Dianas Kleid ab. Susan beobachtet die Szene fasziniert (42'12"–43'10"). Beim dritten Mal lässt Diane Lee stehen, legt sich zu Susan ins Bett und saugt an ihrer Brust, während Lee zu Susan zurückläuft, aber nicht von der Stelle kommt (55'21"–57'12"). Die Träume spiegeln die Entwicklungen in der Beziehung zwischen den drei Personen wieder: (1) Lee fühlt sich von Diane angezogen; (2) Lee und Diane schlafen miteinander. Susan beobachtet sie dabei; (3) Diane fühlt sich zu Susan hingezogen.

Die letzte große Klammer ist erneut eine Spiegelung. Nach einer Stimmung setzenden Titelsequenz (abstrakte Bilder und psychedelische Musik) folgt eine Überblendung zu einem Kreuz in Großaufnahme. Am Ende kehrt das Kreuz wieder und mit ihm folgt der Tod des weiblichen Vampirs.

Der 165.000 Dollar²⁸⁵ teuren Produktion war kein finanzieller Erfolg vergönnt. Die Filmkritiker hätten nicht verstanden, wie sie mit dem von ihr intendierten Humor umgehen sollten²⁸⁶, versucht Stephanie Rothman eine Erklärung zu finden, und weiter:

„I think THE VELVET VAMPIRE fell between two stools. It's not a traditional horror film nor a hard-core exploitation movie. In some places it was booked into art theatres. In others it had a one week saturation release in drive-ins and hard-top theatres. There was no consistent distribution pattern for it because people responded differently to it and I think that may be part of the problem. Also it was an independent picture.“²⁸⁷

²⁸⁵ WILLIAMS, „Feminism, Fantasy and Violence“, 1981, S. 85.

²⁸⁶ vgl. PEARY, „Stephanie Rothman“, 1977, S. 185.

²⁸⁷ WILLIAMS, „Feminism, Fantasy and Violence“, 1981, S. 86. Formatierung durch C.U. Eine Textstelle wurde entsprechend Stephanie Rothmans Leserkommentar korrigiert: ROTHMAN, „A Letter of Correction (Readers' Forum)“, 1982, S. 137.

4.4. Die Gründung von Dimension Pictures

Bereits nach einem ersten, Erfolg versprechenden Jahr verließ Lawrence Woolner New World Pictures. Die genauen Gründe sind unklar. Roger Corman spricht von einer Trennung in Freundschaft²⁸⁸, während sein Sohn Kurt als möglichen Auslöser die stark ausgeprägten, männlichen Egos der beiden Geschäftspartner sieht.²⁸⁹

Woolner hatte seine Karriere im Filmgeschäft während der 1940er Jahre als Besitzer einer Kette von Autokinos in New Orleans begonnen. Er hätte das Potenzial von Autokinos erkannt, nachdem er Ende des Zweiten Weltkriegs in New Jersey aus dem Militärdienst entlassen worden war, schreibt David Konow, jenem Bundesstaat, in dem 1933 das erste Autokino eröffnet hatte.²⁹⁰ Zuerst nur regionaler Aussteller von Filmen, war Woolner bereits Anfang der 1950er dazu übergegangen, Filme auch zu finanzieren, die er auf seinen Leinwänden zeigen wollte.²⁹¹

Zwei Jahrzehnte später boomte der Exploitation-Markt. Mit Dimension Pictures, die er 1971 gründete, wollte Woolner selbst mitmischen. Seine Partner waren Stephanie Rothman und Charles S. Swartz, die New World ebenfalls den Rücken gekehrt hatten.

„Dimension Pictures was a new company, partly financed by the same regional film distributors who distributed my earlier films. My husband and I were offered a minority share in the company and a living wage. In return, we were expected to make exploitation films that we co-wrote, he produced and I directed“²⁹²,

so Rothman. Und Swartz fügt hinzu: „All of us saw the opportunity to start a company that we could have a financial interest in and control the fate of. Those goals weren't possible under New World, because it was Roger's company.“²⁹³ Rothman überwachte die Projektentwicklung, während Swartz für die Produktion zuständig war.

²⁸⁸ vgl. CORMAN/JEROME, *How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime*, 1998, S. 182.

²⁸⁹ vgl. KONOW, „The First Dimension“, 2008, S. 73.

²⁹⁰ vgl. KONOW, „The First Dimension“, 2008, S. 71.; DRIVE-INS.COM, „Camden Drive-In“, o.J.

²⁹¹ vgl. LOWRY, „Dimension Pictures“, 2005, S. 43. Zusammen mit seinen Brüdern Bernard und David eröffnete er im Jahr 1955 Woolner Brothers Pictures.

²⁹² JENKINS, „I was Never Happy Making Exploitation Films“, 2007, S. 215.

²⁹³ KONOW, „The First Dimension“, 2008, S. 73.

Ähnlich Corman hätte auch Woolner seinen Künstlern kreativen Freiraum eingeräumt, ihre Projekte zu entwickeln, sofern sie sich innerhalb des Exploitation-Rahmens bewegten, schreibt Lowry.²⁹⁴ Und obwohl die drei Filme, die Rothman von 1972 bis 1974 für Dimension Pictures realisiert hatte, innerhalb des feministischen Diskurses der 1970er Jahre als „Paradebeispiel feministischer Subversion von innen heraus“ gelobt wurden, da sie die „typischen Formeln des Exploitation-Kinos im Interesse ihrer eigenen Vorstellungen als Regisseurin“²⁹⁵ nutzte, so liegt dennoch die Vermutung nahe, dass Woolner, wie Corman, die „kreative Freiheit“ für sich enger auslegte als anfänglich behauptet. Anders ist Rothmans und Swartz' Entscheidung nicht zu erklären, sich 1975 von Dimension Pictures zurückzuziehen. Rothman zieht ein Resümee:

„[W]e did not have final approval over the subjects, advertising, or distribution plans for them. In no sense, did I have greater creative control over my own work while I was working there.“²⁹⁶

Für 1972 waren fünf Filme mit Budgets bis zu 250.000 Dollar geplant, die Dimension Pictures produzieren und herausbringen wollte. Da die Filme auf dasselbe Publikum zielten wie jene von New World, konnte Woolner mit gutem Profit rechnen. Der erste Film war ein *pickup* – ein mexikanischer Film, dessen US-Rechte die Produktionsfirma gekauft hatte. EL PECADO DE ADÁN Y EVA (THE SIN OF ADAM AND EVE, 1969) wurde für den amerikanischen Markt komplett neu synchronisiert und teilweise auch neu gedreht. Die Praxis des *pickup* bot kleinen Unternehmen wie Dimension oder New World eine kostengünstige Möglichkeit, den jährlichen Output an Filmen zu erhöhen. THE DOBERMAN GANG (1972) markierte den ersten finanziellen Hit von Dimension Pictures, Stephanie Rothmans GROUP MARRIAGE (1973) die erste eigene Produktion. Woolner sei mit dem Erfolg zufrieden und überzeugt gewesen, dass seine kleine Firma nicht nur weiter wachsen, sondern auch mit geringeren Kosten erreichen würde, wofür

²⁹⁴ vgl. LOWRY, „Dimension Pictures“, 2005, S. 45.

²⁹⁵ COOK, „The Pleasures and Perils of Exploitation Films“, 2005, S. 55. Übersetzung durch C.U., im Original: „[...] her films could be seen as a prime example of feminist subversion from within, using the generic formulae of exploitation cinema in the interest of her own agenda as a woman director.“

²⁹⁶ JENKINS, „I was Never Happy Making Exploitation Films“, 2007, S. 215.

Hollywood teure Strukturen aufrechterhalten musste.²⁹⁷ Eine Legitimation der Low-budget-Herangehensweise, die auch Roger Corman getätigt hat.²⁹⁸

Als kleiner Produzent geriet Dimension Pictures jedoch bald in Schwierigkeiten, seine Filme auf dem Markt entsprechend vermarktet zu sehen. Auf der einen Seite hätten regionale Verleiher die Angewohnheit gehabt, nachlässig bei der Weiterleitung des Gewinns an den Filmproduzenten zu sein. Auf der anderen Seite – und obgleich Woolner es anders darstellte – hätte Dimension als neue Firma, die noch dazu ein billiges Produkt anbot, nicht jene Unterstützung von Vertriebsfirmen erhalten, wie bereits etablierte Firmen sie genossen, argumentiert Lowry.²⁹⁹ Um diesem Dilemma zu entkommen, schlug Dimension Pictures denselben Weg wie New World ein und eröffnete seine eigene Distribution. Nur auf diesem Weg sei es Woolner möglich gewesen, Kontrolle über Spielzeiten und Werbung zu wahren und regelmäßigen Cashflow sicherzustellen. Ende 1972 kündigte Woolner an, in sechs Regionen Vertriebsbüros ansiedeln zu wollen. Ein Jahr später waren drei Büros eröffnet, Pläne für weitere waren ad acta gelegt. Woolner hätte die hohen Kosten überschätzt, die durch die Aufrechterhaltung einer Vertriebsstruktur anfallen, so Lowry. Jene Kosten, die er bei den Hollywood-Studios massiv kritisierte, setzten für ihn nun voraus, dass es mehr bedurfte als einen (Überraschung-)Hit im Jahr; jeder seiner Filme musste finanziell erfolgreich sein.³⁰⁰ 1973 konnte Stephanie Rothman mit ihrem zweiten Film für Dimension Pictures, *TERMINAL ISLAND*, einen Erfolg verbuchen und auch *THE DARING DOBERMANS*, eine Fortsetzung, brachte Geld. Die Pläne für 1974 waren noch ambitionierter, 15 Filme wurden angekündigt. Darunter zwei Filme von Stephanie Rothman: *THE WORKING GIRLS* und *MAMA SWEETLIFE*. Nur der erste wurde realisiert.³⁰¹

Mitte der 1970er Jahre genossen die Filme von Dimension Pictures enorme Popularität und zeigten sich an den Kinokassen sehr erfolgreich. Gleichzeitig hätte sich um 1976 das Umfeld erschwert, schreibt Lowry und verweist auf den Rückgang an Autokinos, und damit dem Verlust der Hauptspielstätten des

²⁹⁷ vgl. LOWRY, „Dimension Pictures“, 2005, S. 43.

²⁹⁸ vgl. CORMAN/JEROME, *How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime*, 1998, S. 183.

²⁹⁹ vgl. LOWRY, „Dimension Pictures“, 2005, S. 45.

³⁰⁰ vgl. Ebd., S. 46.

³⁰¹ vgl. Ebd., S. 46–47.

Exploitation-Kinos. Hätten die prosperierenden Vorstädte in den 1950ern das Wachstum von Autokinos begünstigt, so seien es nun eben jene prosperierenden Vorstädte gewesen, dem die Autokinos Platz machen mussten. Steigende Grundstückspreise machten es für die Besitzer lukrativer, ihren Grund und Boden, auf dem die großen Leinwände standen, zu verkaufen.³⁰² In den wenigen verbleibenden Autokinos machten sich Hollywood-Studios breit, die mit ihren Blockbuster-Hits wie JAWS (1975) oder STAR WARS (1977) die Massen anzogen, und die kleinen Exploitation-Anbieter hinausdrängten.³⁰³ Große Kinoketten errichteten Multiplexe an den Stadträndern, die mehr auf Mainstream-Filme aus Hollywood setzten.³⁰⁴ Innenstadtkinos wurden für Dimension Pictures-Produktionen nun zum wichtigsten Umschlagplatz, waren jedoch alles andere als ein wachsender Markt. Denn auch diese Spielstätten hatten nur bedingt Zukunft, stellt Lowry fest. In Innenstadtbezirken lebten meist ärmere Bevölkerungsschichten mit niedrigerem Einkommen. In den letzten Jahren der 1970er seien viele dieser Gegenden aufgewertet und die heruntergekommenen Kinos der Stadterneuerung zum Opfer gefallen.³⁰⁵

Woolner war trotz der sich verändernden Lage weiter an einer Expansion seines Unternehmens interessiert. Dafür musste er sich einerseits an die Marktgegebenheit anpassen, andererseits aber auch eine Neupositionierung versuchen. Der beispiellose Erfolg von JAWS trat eine Welle an Natur-läuft-Amok-Filmen los, dem Dimension Pictures 1977 mit KINGDOM OF THE SPIDERS Rechnung trug. Bevor der mit 500.000 Dollar budgetierte Film überhaupt erst in den Kinos anlief, hatte Woolner bereits die Fernsehausstrahlungsrechte an ABC für 850.000 Dollar verkauft, schreibt Konow, und CBS hätte 250.000 Dollar bezahlt, um den Film zeigen zu dürfen, nachdem der Vertrag mit ABC erfüllt war. Üblicherweise kauften die großen Fernsehstationen weder Drive-in-Filme, so Konow weiter, noch seien Kinofilme im Fernsehen zu sehen gewesen, bevor einige Jahre ins Land gezogen waren. KINGDOM OF THE SPIDERS lief nur in wenigen US-Kinos, aber bereits sechs Monate nach Kinostart im Fernsehen.³⁰⁶

³⁰² vgl. LOWRY, „Dimension Pictures“, 2005, S. 47.

³⁰³ vgl. TZIOUMAKIS, *American Independent Cinema*, 2006, S. 193.

³⁰⁴ vgl. ROTHMAN, „Everything You Never Wanted to Know About Exploitation Films“, 2000, S. 52.

³⁰⁵ vgl. LOWRY, „Dimension Pictures“, 2005, S. 48.

³⁰⁶ vgl. KONOW, „The First Dimension“, 2008, S. 75.

1977 bescherte Dimension Pictures mit RUBY schließlich seinen größten finanziellen Erfolg; 16 Millionen Dollar lukrierte der Film an den Kinokassen.³⁰⁷ Die Produktionsgeschichte warf lange Zeit Fragen hinsichtlich einer möglichen Beteiligung von Stephanie Rothman an diesem Projekt auf. Regisseur Curtis Harrington sei mit Änderungen, die der Produzent Steve Krantz vorgenommenen hatte, nicht einverstanden gewesen, schreibt David Konow.³⁰⁸ In der Version von Ed Lowry war Harrington gar von der Produktion gefeuert worden. Danach sei Rothman überredet worden, den Film fertigzustellen.³⁰⁹ Eben jener Hinweis auf Rothmans Mitwirkung findet sich auch im IMDb-Eintrag zum Film.³¹⁰ Stephanie Rothman selbst hat ihre Mitwirkung ausdrücklich dementiert³¹¹ und ihr Ehemann Charles Swartz bestätigt, das Gerücht sei falsch.³¹²

Nach dem Erfolg von RUBY kündigte Lawrence Woolner 1978 an, die Produktionsstrategie von Dimension Pictures zu ändern: die Anzahl an Filmen würde verringert, die Qualität durch höhere Budgets von etwa 3 Millionen Dollar pro Film verbessert werden.³¹³ Vorerst standen drei Filme auf dem Produktionsplan, doch keine dieser Arbeiten wurde fertiggestellt. Ebenfalls angedachte Projekte fürs Fernsehen wurden niemals umgesetzt.³¹⁴ 1979 folgte ein erster Gerichtsstreit gegen einen Produktionspartner um nicht eingehaltene Vereinbarungen, dem weitere folgten. Schließlich ging Dimension Pictures 1981 Bankrott.³¹⁵

4.5. GROUP MARRIAGE

Zur Handlung: Chris, die in einem Autoverleih als Rezeptionistin arbeitet, ist unzufrieden mit ihrem Freund Sander, dem Drucker von Autoaufklebern, und dem gemeinsamen Sexleben. Eines Tages lernt sie den Bewährungshelfer Dennis kennen. Sie nimmt ihn mit nach Hause und entschließt sich, mit ihm zu schlafen.

³⁰⁷ Handlungsort des Films ist ein Autokino in den 1950er Jahren, dass von der Titelfigur Ruby geführt wird. Auf dem Spielplan des Kinos steht u.a. ATTACK OF THE 50 FOOT WOMAN (1958), eine Produktion von Woolner Brothers Pictures.

³⁰⁸ vgl. KONOW, „The First Dimension“, 2008, S. 75.

³⁰⁹ vgl. LOWRY, „Dimension Pictures“, 2005, S. 49.

³¹⁰ vgl. IMDB.COM, „Ruby (1977)“, o.J.

³¹¹ vgl. D'AMARO, „'Ich verschleierte nicht!' – Stephanie Rothman im Interview“, 01.11.2007

³¹² vgl. KONOW, „The First Dimension“, 2008, S. 75.

³¹³ vgl. TZIOUMAKIS, *American Independent Cinema*, 2006, S. 205.

³¹⁴ vgl. LOWRY, „Dimension Pictures“, 2005, S. 49.

³¹⁵ vgl. TZIOUMAKIS, *American Independent Cinema*, 2006, S. 205.

Sander ist davon nur mäßig begeistert. Um die Stimmung zu heben, lädt Dennis das Paar zum Abendessen mit seiner Freundin Jan ein. Der Funke springt über, doch Sanders Versuche, mit Jan in dieser Nacht Sex zu haben, werden von Chris gestört. Schließlich ziehen Jan und Dennis zu Chris und Sander in deren großes Haus.

Bei einem Picknick am Strand lernt Jan den Rettungsschwimmer Phil kennen, der gerade in einer schwierigen Scheidung steckt. Die Gruppe nimmt ihn auf und um das Gleichgewicht wieder herzustellen, suchen sie bald eine Frau. So stößt Elaine, eine Anwältin, zur Familie. Ihre kontroversielle Lebensgemeinschaft erhält öffentliche Aufmerksamkeit, erfährt jedoch auch gewaltsame Ablehnung. Doch auch innerhalb der Gruppe gibt es Probleme. Chris wird schwanger. Jan hat Sex mit einem anderen Rettungsschwimmer und verlässt das Haus.

Am Ende wird dennoch Hochzeit gefeiert, bevor die Jungvermählten von den Hütern des Gesetzes abgeholt werden.

GROUP MARRIAGE war Stephanie Rothmans erster Film für Dimension Pictures, und obgleich sie sich nach der Trennung von Roger Corman möglicherweise erhofft hatte, nun unter größerer künstlerischer Freiheit Filme machen zu können, so waren die Einschränkungen, die das Exploitation-Kino ihr und Charles Swartz auferlegten, bei Dimension nicht geringer als bei New World Pictures. Der Markt bestimmte, wie ihre Filme auszusehen hatten. Filme mit geringem Budget waren erwünscht, produziert für Autokinos und ältere Kinotheater in den Innenstädten. Die wichtigen Bestandteile des Exploitation-Films, wie Nacktheit und Sex, wurden vom Publikum erwartet und mussten immer angespielt werden. Das R-Rating, mit dem sexuelle Darstellungen und Gewalt kontrolliert wurden, stellte weniger eine Hinderung als eine Forderung an die Filme dar. Das R-Rating wurde zum Markenzeichen für das Exploitation-Kino der 1970er Jahre. Nicht nur hätten die Schauspieler attraktiv sein müssen (zumindest die in den Hauptrollen), hält Rothman fest, sondern als Regisseurin hätte sie auch nur eine bestimmte Art an Geschichten erzählen können. Jedoch, und das hätte sie sehr wohl als Freiheit erfahren, ließen die Genrekonventionen mit sich spielen, um die Filme für ein größeres Publikum relevanter zu machen als nur den normalen Exploitation-Film-Fan. So hätte sie versucht, psychologisch tief-gründigere Geschichten zu erzählen

und politische Meinungen einzuflechten. Eine allenfalls daraus resultierende Kontroverse sei für die Werbung des Films geradezu erwünscht gewesen.³¹⁶

GROUP MARRIAGE sei vielleicht das repräsentativste Werk in Stephanie Rothmans schmalem Œuvre, argumentiert Dannis Peary, da sie damit nicht nur eine Leitlinie für ein harmonisches Zusammenleben zwischen Frauen und Männern einführe (die in ihrem nächsten Film, TERMINAL ISLAND, weitergeführt wird), sondern auch ihre Hauptanliegen anspreche: alternative Lebensstile und Menschen, die in offenen, ehrlichen Beziehungen leben.³¹⁷

Wie in Stephanie Rothmans früheren Filmen wird die Handlung von Frauen dominiert. Diesmal setzen ein sexuelles Bedürfnis und die daraufhin bewusst getroffene Entscheidung, dieses Bedürfnis zu stillen, einen erfrischend humorvollen Reigen in Gang. Fox hält fest, dass die Charaktere dabei auf der Ebene des ständigen Flirts miteinander interagieren.³¹⁸ Rothman sagt:

„I love to write comedy. [...] Whatever kind of film I make is going to have laughs in it. It's just my slightly skewed view of the world. I like to laugh and it gives me tremendous thrill to make an audience laugh. It's nice to give them that kind of pleasure but not if they're laughing out of discomfort.“³¹⁹

Die Selbstbestimmung von Frauen ist evident in den weiblichen Figuren angelegt. Elaine habe als Anwältin nicht nur den sichersten Job, sondern sie sei auch jene, die sich in der Gruppe am sichersten fühle, schreibt Fox. Chris, deren Talent als Mechanikern nicht anerkannt wird, entscheide sich für ein Kind. (In einem Running Gag stellt sie dieses Talent wiederholt unter Beweis.) Und Jan, die keiner Beschäftigung nachgeht, sei unfähig, innerhalb der weiten Grenzen dieser offenen Beziehung zu leben. Letzten Endes verlasse sie die Gruppe aus der Befürchtung heraus, daheim auf die Kinder aufpassen zu müssen.³²⁰

Bei der Konzeption von Nacktszenen legte Stephanie Rothman Wert darauf, „dass Männer und Frauen gleich oft und in gleicher Weise nackt waren. Auch darauf, dass der Sex nicht brutal, sondern sinnlich und befriedigend für beide

³¹⁶ vgl. SHER, „Q & A with Stephanie Rothman“, 2008, S. 12.

³¹⁷ vgl. PEARY, „Stephanie Rothman“, 1977, S. 188.

³¹⁸ vgl. FOX, „Fully Female“, 1976, S. 48.

³¹⁹ WILLIAMS, „Feminism, Fantasy and Violence“, 1981, S. 86. Eine Textstelle wurde entsprechend Stephanie Rothmans Leserkommentar korrigiert: ROTHMAN, „A Letter of Correction (Readers' Forum)“, 1982, S. 137.

³²⁰ vgl. FOX, „Fully Female“, 1976, S. 48.

Geschlechter war.“³²¹ Besonders im Exploitation-Kino erfuhren Frauen durch die Darstellung ihres nackten Körpers eine Erniedrigung zum Objekt.

„I know as a woman that women are interested in the bodies of attractive men and have long wanted to see them on screen although it's only recently that it has occurred. Also, I think it's highly unfair just to do that to women. It's a reflection of the inequitable distribution of power in our society. When a person is nude they are vulnerable. To have a dressed person with a nude one is to tell you immediately who is the vulnerable one. When both people are nude I don't think there's that kind of objectification and reduction into making one just a piece of flesh. You're not making the same kind of statement“³²²,

argumentiert Rothman, um gleichzeitig zu betonen, dass sie nicht die geringste Absicht hege, durch die nackte Darstellung Rache an Männern zu nehmen. Vielmehr läge ihr Interesse daran, eine humanere Repräsentation beider nackter Körper zu etablieren.³²³

In der formalen Auflösung ist der Film konventionell im klassischen Hollywood-Stil gehalten. Die Szenen gliedern sich hauptsächlich in starre Einstellungen. Kamerabewegungen passieren durch Schwenks oder ruhige Kamerafahrten. In seltenen Fällen bricht die Regisseurin die starre Form auf. Bei einem Faustkampf zwischen dem mexikanisch-amerikanischen Ex-Sträfling und einem zweiten erzeugt sie mittels Handkamera Unmittelbarkeit, wie sie es bereits bei *THE STUDENT NURSES* getan hatte.

Die Titelsequenz ist mit einem einprägsamen Song unterlegt. Die Credits werden in weißem Schriftzug auf pinkem Hintergrund eingeblendet. Das visuelle Design erinnert an eine Hochzeitseinladung.

Den Film hindurch werden die Charaktere innerhalb des Bildausschnitts gruppiert und damit ihre Beziehungen zueinander festgelegt. Besonders deutlich wird dies bei ihrem Bündnisschwur, nachdem Elaine wieder zur Gruppe zurückgekehrt ist (1h01'03–1h02'15“). Ein „gemeinsames“ Glas Wein wird von einer Hand zur nächsten gereicht: von Dennis zu Chris, weiter zu Sander, weiter zu Jan, weiter zu Phil und dann zu Elaine. Die Szene ist in einer einzigen, geschwenkten Einstellung gedreht. Die Kadrierung erfolgt Paarweise, mit zwei Ausnahmen: Dennis–Chris. Chris–Sander. Sander allein (aber Chris noch im Anschnitt rechts

³²¹ ROTHMAN, „Everything You Never Wanted to Know About Exploitation Films“, 2000, S. 50.

³²² FOX, „Fully Female“, 1976, S. 87.

³²³ vgl. Ebd., S. 87–88.

zu sehen). Jan allein. Phil–Elaine. Durch die Herausnahme aus der Paarbildung ist Jans Stellung innerhalb der Gruppe infrage gestellt. Ihre spätere Entscheidung, die Gruppe zu verlassen, ist bereits angedeutet.

Die Liebesszene zwischen Elaine und Phil wird von zarter Gitarrenmusik begleitet. Beide sind nackt. Das Bild ist durch einen dünnen Vorhang, der das Bett umschließt, „weich gezeichnet“. Die Regisseurin verwendet Schnitte, um die Einstellungen zu wechseln. Am Ende der Szene blendet das Bild ab ins Schwarze.

4.6. TERMINAL ISLAND

Zur Handlung: Nachdem die Todesstrafe abgeschafft ist, schickt man den „Abschaum der Gesellschaft“ in die 40 Meilen vor der amerikanischen Küste liegende San Bruno Haftanstalt, auch bekannt unter dem Namen „Terminal Island“. Dort können sich die Insassen frei bewegen, nur verlassen können sie die Insel nicht. Das Hauptlager der Sträflinge wird vom tyrannischen Bobby mit harter Hand geführt. Die Frauen im Lager – Lee, Joy, die stumme Bunny und Neuzugang Carmen – werden als Sklavinnen gehalten, zur Arbeit und für Sex. Eines Tages werden die Frauen von Rebellen befreit. Angeführt vom freidenkenden A.J. behandeln die Männer die Frauen ebenbürtig. Bobby sinnt nach Rache. Er und sein Gefolge überfallen das Versorgungsboot, um an Waffen zu gelangen. In einer letzten, explosiven Konfrontation zwischen A.J. und Bobby kämpft deren Gefolge um die Kontrolle auf der Insel. Am Ende ist Bobby tot und eine neue, zivilisiertere Ordnung wiederhergestellt.

Die Idee für TERMINAL ISLAND basierte auf der Überlegung, so Stephanie Rothman, was passieren würde, würde der Staat die Todesstrafe abschaffen und die Mörder stattdessen auf eine Insel verbannen, wo sie ein primitives Leben führen konnten.

Würden sie sich gegenseitig umbringen? Würden sie ihre eigene Gesellschaft gründen? Würde diese auf Gleichheit oder auf Autorität beruhen? Wer würden die Unterdrücker und wer die Unterdrückten sein? Wie würde sich das Zusammenleben von Männern und Frauen gestalten, insbesondere bei sehr ungleichmäßigen Zahlenverhältnissen?³²⁴

³²⁴ ROTHMAN, „Zu 'Terminal Island'“, 2000, S. 43–45.

Zwar war seit den frühen 1960er Jahren kein Verurteilter mehr exekutiert worden, dennoch wurde in der amerikanischen Öffentlichkeit die Todesstrafe auch im Jahre 1972 noch heftig diskutiert. Einerseits hätten Bedenken geherrscht, dass die Todesstrafe gegen das Grundgesetz verstoße, erinnert sich die Regisseurin, auch unter Anwälten und Richtern. Andererseits hätten Befürworter die hohen Kosten für „die Unterhaltung lebenslanger Gefangener“ ins Treffen geführt. Als die Finanziere von Dimension Pictures einen Gefängnisfilm forderten, nahm Stephanie Rothman die Möglichkeit wahr³²⁵ und inszenierte einen brutalen Actionfilm, dem „möglichst männlichsten aller Genres“, wie Pam Cook es beschreibt.³²⁶

In den *women-in-prison*-Filmen von New World Pictures hatte der Actionfilm eine feministische Umdeutung erfahren. Die üblicherweise für den Mann reservierte, dominante Rolle wurde abgelöst. Frauen agierten in Filmen wie *THE BIG DOLL HOUSE* aktiv statt passiv. Sie waren imstande, argumentiert Cook, ihr Schicksal selbst in die Hand zu nehmen, und wenn es sein musste, Waffen zu gebrauchen. Allerdings wäre das im Tausch von Geschlechterrollen schlummernde Potenzial, aktiven Frauen in Filmen mehr Gewicht einzuräumen, nicht genutzt worden, argumentiert Cook. „[T]hese sexual role-reversal films generally cast super-aggressive women as mirror images of men, without questioning those images too much.“³²⁷ Stephanie Rothman war sich dieser Problematik bewusst. Sie sei nun dafür eingetreten, dass es Frauen erlaubt sein sollte, unter bestimmten Umständen dieselbe Aggressivität an den Tag legen zu dürfen wie Männer, so Cook weiter, dennoch hätte die Regisseurin versucht, aus *TERMINAL ISLAND* mehr zu machen als einen simplen, brutalen Film.

„The result was a movie in which violence was used to defeat a cruelly authoritarian system and set up an alternative society founded on mutual dependence and respect. Where it differs from other exploitation action films is perhaps in the way it projects a vision of a co-operative system in which violence would be unnecessary, rather than simply celebrating the aggressive female figure.“³²⁸

In seiner ursprünglichen Form sei *TERMINAL ISLAND* ein weitaus drastischerer Film gewesen, meint Rothman, und die Motion Picture Association of America hätte ihn mit einem X-Rating auszeichnen wollen:

³²⁵ vgl. ROTHMAN, „Zu 'Terminal Island'“, 2000, S. 43.

³²⁶ vgl. COOK, „The Art of Exploitation, or How to Get into the Movies“, 1985, S. 368.

³²⁷ Ebd., S. 369.

³²⁸ Ebd.

„They made me cut out certain things in it that could have made it far gorier than it was. But I do feel that if you are going to show violence you have an obligation to show how nasty it really is. And it is nasty. There is violence in life and I don't think that you can deny it. It's hypocritical to say that we're suddenly not going to acknowledge it in any kind of artistic endeavor in the mass media or anywhere else. [...] In the case of TERMINAL ISLAND, it was the only way in which I could make the film – knowing that it was to be in the service of ideas that went beyond the mere commission of acts of violence for their own sake.“³²⁹

Ähnlich wie GROUP MARRIAGE ist TERMINAL ISLAND ein Film über die Formierung einer Gesellschaft. Am Ende steht die Utopie. Männer und Frauen leben vereint. Sie teilen denselben Status, und auch sexuell sind sie gleichberechtigt. Niemand ist ausgeschlossen. Die Gesellschaft, die sie auf der Insel gegründet haben, ist besser als eine Rückkehr in die Zivilisation.

TERMINAL ISLAND ist ein Prolog vorangestellt, der für sich steht, und auf den im weiteren Verlauf des Films kein Bezug genommen wird. Der Prolog ist ein erzählerisches Mittel, um dem Zuschauer für ihn wichtige Informationen in kompakter Form bereitzustellen. Der Prolog spielt in einer Fernsehanstalt. Eine Regisseurin und ihr Cutter bereiten einen Bericht über die Gefängnisinsel vor. Ihre Diskussion darüber, welche Elemente es brauche, um eine packende Geschichte zu erzählen, würde Jenkins' zufolge das Exploitation-Genre reflexiv kommentieren. Ein erfahrener Produzent empfiehlt, bereits gesendetes Material wiederzuverwenden. Einerseits sei es ökonomisch, andererseits könne sich der Fernsehzuschauer nach wenigen Minuten schon nicht mehr erinnern, was er gesehen hat. Für Jenkins repräsentiere dieser Produzent Roger Corman. Die Regisseurin und der Cutter suchen nach aussagekräftigen Figuren, anhand derer sich ihre Geschichte erzählen lässt.³³⁰ Sie besprechen die wichtigsten Häftlinge. Fotos werden gezeigt, Namen und Straftaten genannt.³³¹ So wird dem Zuschauer eine große Gruppe an Charakteren vorgestellt, noch bevor er auf der Insel selbst ist.

In Stephanie Rothmans Filmen und TERMINAL ISLAND im speziellen spielt Musik eine große Rolle:

„An der Musik habe ich zusammen mit Charles [Swartz] gearbeitet. Ich denke, es wäre fair zu sagen, dass wir in diesen Filmen mehr benutzt

³²⁹ WILLIAMS, „Feminism, Fantasy and Violence“, 1981, S. 88–89. Formatierung durch C.U.

³³⁰ vgl. JENKINS, „Exploiting Feminism in Stephanie Rothman's 'Terminal Island'“, 2007, S. 111.

³³¹ In THE STUDENT NURSES wurden die vier Hauptcharaktere auf ähnliche Weise vorgestellt.

haben, als wir es getan hätten, wenn es keine Exploitation-Filme gewesen wären. Das haben wir getan, weil wir wussten, dass das Publikum es erwartete. Und es lag auch an der Zeit, in der wir die Filme drehten. Die Soundtracks der Filme waren damals sehr massiv. Man hatte durchgehender Musik als in den folgenden Jahrzehnten. Die sechziger Jahre hatten ein Musikbewusstsein allgemein befördert. Ein Bewusstsein darüber, wie Musik eingesetzt wurde und was unterschiedliche Musikstile aussagen konnten. Auch darüber, in welcher Zeit der Film spielt und was gerade passierte.“³³²

Die Titelsequenz ist eine Bewegtbild-Montage und zeigt Carmen Sims' Ankunft auf der Insel mit einem Boot. Die Credits werden über den Laufbildern eingeblendet. Unterlegt ist die Sequenz mit einem Johnny-Cash-ähnlichen Song: „It's Too Damn Bad“. Der Film endet mit der Ankunft eines neuen weiblichen Häftlings. Mit den Worten von Doktor Milford – „Welcome to Terminal Island!“ – friert das Bild ein, das Gesicht des Häftlings in Nahaufnahme. Über diesem Standbild läuft der Abspann, unterlegt erneut mit dem Song der Titelsequenz.

Eine dem Exploitation-Genre evidente Konvention sorgte nicht nur bei der Filmkritik³³³ für Kritik. „Perhaps the one stereotypical element in the film that I have never been comfortable with, is some of the costuming and makeup of the women prisoners“, meint Stephanie Rothman, und führt weiter aus:

„One of the exploitation rules, I had to follow strictly, was that the women must always look very attractive and ‚sexy,‘ which meant they couldn't look the way women really would as prisoners on an island with harsh living conditions. I have watched TERMINAL ISLAND several times in recent years with audiences, who have an interest in seeing revivals programs. When they first see the women prisoners on the island, there is sometimes laughter at their unrealistic appearance. I don't take any offense at this, because it just validates my own uneasiness with the message sent by the way the women look.“³³⁴

Der Film TERMINAL ISLAND ist in seiner formalen Auflösung konventionell im klassischen Hollywood-Stil gehalten. Kamerabewegungen passieren grundsätzlich durch Schwenks. Die Handkamera, die in THE STUDENT NURSES noch ein Gefühl der Unmittelbarkeit einer Situation vermittelt hatte, kommt kaum zum Einsatz (sie nimmt einzig Carmens subjektiven Blick ein bei ihrer Ankunft in Bobbys Lager). Die Action wird zum großen Teil in Totalen und langen Einstellungen gezeigt. Schuss- und Stichwunden sind sehr explizit inszeniert. Für Fox' Argument jedoch, die Kamera sei „action-shy“, da Rothman auf eine Einstellung mit blutiger Action

³³² o.N., „Podiumsgespräch von Stephanie Rothman und Verena Mund“, 2000, S. 67, 70.

³³³ vgl. EBERT, „Terminal Island“, 12.06.1973, o.S.

³³⁴ JENKINS, „I was Never Happy Making Exploitation Films“, 2007, S. 214–215. Formatierung durch C.U.

unmittelbar eine Einstellung folgen lasse, die der Regisseurin angenehmer sei, konnte ich keinen treffenden Beleg finden.³³⁵

4.7. THE WORKING GIRLS

Zur Handlung: Die durchs Land ziehende Honey kommt nach Los Angeles. Ohne Geld in der Tasche sucht sie nach einer Bleibe. Die Schildermalerin/Künstlerin Denise und deren Mitbewohnerin Jill, Kellnerin in einem Strip-Club, nehmen sie auf. Honey macht sich auf die Suche nach Arbeit, und wird nach vielen Umwegen schließlich vom exzentrischen Millionär Vernon eingestellt, der einzig und allein Gesellschaft möchte. Denise verliebt sich in den Straßenmusiker Mike, den Honey mit nach Hause geschleppt hat. Doch Mike entpuppt sich als Juwelenhehler, der mit seinen Handlungen der Mafia in die Quere kommt. Jill versucht sich zuerst als Stripperin, und erhält später die Chance, während der Abwesenheit des Besitzers den Tigers Tail Club zu managen. Am Ende kündigt der Vermieter den drei Frauen die Wohnung. Honey zieht weiter. Sie folgt der Idee eine Firma zu gründen, die Menschen Arbeit gibt; eine Firma, die allen Arbeitenden zu gleichen Teilen gehört, ohne einen Vorgesetzten.

THE WORKING GIRLS ist der einzige Film Stephanie Rothmans, zu dem sie das Drehbuch allein verfasst hat. Der Film beginnt mit einem Witz: Honey, die kein Geld hat um ihr Frühstück im Diner zu bezahlen, bekommt vom Manager angedeutet, es gäbe einen – den – Weg, wie sie ihre Schulden begleichen könne.

Honey: There must be some other way I can pay you back?

Manager: *(blickt an ihr hinab)* Yeah, there is. *(Er kaut an seinem Zahnstocher.)*

Honey: *(versteht seinen Wink)* Oh yeah... there's that.

Manager: Yeah, that. I close at 9, cutie-pie.

Honey: Well, I can't hang around that long, so it's now or never.

Vor den Augen der anwesenden Gäste öffnet Honey Bluse und Hose. Überrascht und beschämt hindert der Manager sie bei ihrem Striptease und bugsiert sie aus

³³⁵ vgl. Fox, „Fully Female“, 1976, S. 50.

dem Diner. Die Szene ist bezeichnend für Rothmans Talent, komische Szenen zu kreieren, nicht nur über Dialog. Sie „habe eine eher ironische Sicht auf das menschliche Leben im Allgemeinen“ sagt sie, deshalb könne sie auch nicht anders, als komisch zu schreiben. „[I]ch denke, dass der einzige Weg, Komödien zu machen, der ist, Erwartungen zu erschüttern, ein Überraschungselement einzuführen, das die Zuschauer nicht erwarten.“³³⁶ Das männliche Publikum erwartet vor allem Sex und nackte Körper – von Frauen wohlgemerkt –, denn das gebietet die Konvention des Exploitation-Kinos. Honey ist widerwillig dazu bereit der Forderung nachzukommen, es schnell hinter sich zu bringen. Doch der Manager, ein Stellvertreter des Publikums, fühlt sich dabei nicht wohl, in aller Öffentlichkeit als Voyeur entlarvt zu werden. Er verdirbt den Zuschauern den Spaß. Und Honey kleidet sich wieder an, als würde sie sagen: „Ihr hattet eure Chance, von nun an seht ihr mich nicht mehr nackt.“

Der erste nackte Körper, den die Regisseurin dem Publikum zeigt, ist der eines Mannes, eines Models von Denise. Später entdeckt Denise den Musiker Mike in ihrem Bett, nackt, und ihr erster Gedanke ist kein sexueller – auch wenn das später eine Rolle spielen wird –, sondern die Idee eines Bildes, das daraus entstehen könnte. Sein Körper wird somit zum Objekt.

Verena Mund schreibt, Nacktheit in *THE WORKING GIRLS* trete in beinahe allen Fällen im Kontext zur Arbeitswelt auf. Die Arbeit bedinge Nacktheit – als Model, als Stripperin.³³⁷ Es hätte ihr zwar „nicht immer gefallen, wie [sie] weibliche Nacktheit darstellen musste“, so Stephanie Rothman, aber sie habe versucht, mit Nacktszenen ein Statement zu setzen, so wie in den zwei langen Striptease-Szenen.³³⁸ Während der zweite Burlesque-Tanz (40‘01“–43‘47“), Jills Debüt, in seiner Inszenierung als Kritik an der voyeuristischen Darstellung des weiblichen Körpers gesehen werden kann, wird Katyas Striptease (18‘09“–21‘43“) eben aus männlicher Sicht präsentiert. Im Auditorium des Tanzclubs sitzen Männer, die Katyas Körper betrachten. Die Kamera zeigt den Blick eines einzelnen Mannes stellvertretend für alle anderen. Katyas Tanz ist in halbnahen und halbtotale Einstellungen zu sehen. Die zweite Szene bedingt die erste, damit das Publikum aus der Umkehrung seinen Schluss ziehen kann. Jill kann erst tanzen, wenn sie

³³⁶ o.N., „Podiumsgespräch von Stephanie Rothman und Verena Mund“, 2000, S. 74.

³³⁷ vgl. MUND, *Stephanie Rothman*, 18.05.2002, S. 9. Eine Ausnahme ist die Liebesszene zwischen Jill und einem Kleinverbrecher, der Schutzgeld vom Stripclub erpresst.

³³⁸ vgl. o.N., „Podiumsgespräch von Stephanie Rothman und Verena Mund“, 2000, S. 67.

sich die Zuschauer (vorwiegend Männer) im Auditorium nackt vorstellt (41'00"). Die Kamera gibt ihre subjektiven Gedanken wider und zeigt die nackten Personen in einer Totale von der Bühne aus gesehen. Sie betrachtet die Betrachter. Die verwendete Musik verleiht Jills Striptease zusätzlich einen parodistischen Charakter. In einer Referenz nimmt sie Bezug auf ihren Film *THE STUDENT NURSES*. Das Kostüm, das Jill ablegen soll, ist eine Krankenschwesternuniform. Die Liebesszene zwischen Jill und Nick ist kurz, und der eigentliche Sex-Akt wird nicht gezeigt. Die beiden schwimmen im Pool, tauchen in Zeitlupe aus dem Wasser auf und küssen sich leidenschaftlich. Die folgende Überblendung fungiert als Auslassung, die gleich zum *post-sexual talk* führt (47'53"–48'53").

Der Film beinhaltet zwei Montagen: (1) Vergeblich ist Honey auf der Suche nach Arbeit. Konterkariert wird diese Suche von einem Song im Off: „It All Depends On Me“. Die Montage endet mit Honeys Spaziergang durch den Park. Auf einer Parkbank sieht sie einen Gitarrenmusiker, Mike. Er beendet gerade den Song, der zuvor im Off zu hören war. (2) Honey in der Bibliothek. Unterlegt ist die Sequenz mit instrumentaler Musik.

Die Titelsequenz ist animiert. Auf beigem Hintergrund erscheint eine Bleistiftskizze.³³⁹ Darauf zu sehen: Eine Figur malt auf eine Leinwand. Rechts davon, seitlich und räumlich in die Tiefe versetzt ist eine zweite Figur zu sehen, die auf eine Leinwand malt. Wie in einem Spiegel wiederholt sich dieses Bild ein drittes Mal. Usw. Die Credits werden eingeblendet. Nach und nach löst sich die Bleistiftskizze und gibt ein darunter liegendes Gemälde frei; eben das skizzierte Bild. Unterlegt ist die Sequenz mit beschwingter Banjo-Musik. Sie endet mit einer Abblende.

Der Film ist eine Komödie, angesiedelt im sonnigen Los Angeles. In dieser Stadt spielen auch die meisten anderen Filme Stephanie Rothmans. Das Thema sei stark mit Rothman und ihren eigenen Interessen verknüpft, schreibt Peary. Sie hätte liebenswerte Charaktere geschaffen, mit deren Problemen – Arbeit zu finden, von der man leben kann und die auch Spaß macht – sie sich identifizieren konnte.³⁴⁰ Aber was ist unter dem Begriff *working girl* zu verstehen? „To be a

³³⁹ Bei dem skizzierten Bild der Titelsequenz handelt es sich um das Gemälde, das Denise auf die Hauswand malt.

³⁴⁰ vgl. PEARY, „Stephanie Rothman“, 1977, S. 190–191.

working girl a woman must be young, unmarried and she must support herself by working“, argumentiert Verena Mund,

„As such she is subjected to the economic circulation of commodities and services. Particularly as an unmarried woman, she is subjected to it in a double way. As both a working person and a woman in a phallogocentric context, she will be commonly referred to as a commodity. On the other hand she has to deal with supply and demand from the business world, but at the same time this is intertwined with sexual harassment and sexual constraint.“³⁴¹

Der Titel sei bittere Ironie, schreibt Fox, keines der vermeintlichen *girls* würde einer Arbeit nachgehen. Das eigentliche Thema sei Unterbeschäftigung bzw. Arbeitslosigkeit.³⁴²

Es gäbe aber noch einen wichtigen Aspekt, der ein *working girl* auszeichne, so Mund weiter, und zwar das Teilen von Erfahrungen und das gemeinsame Zusammenleben. Die vier Krankenschwestern aus *THE STUDENT NURSES* hatten bereits eine Wohngemeinschaft geteilt, und sie hatten gearbeitet. Chris, Elaine und die anderen in *GROUP MARRIAGE* hatten eine für sie und auch die Gesellschaft neue Form des Zusammenlebens versucht zu finden. *THE WORKING GIRLS* mag weniger politisch sein als seine Vorgänger, doch der Film greift Themen und Inszenierungsformen auf, die dem Publikum auch in anderen Filmen Stephanie Rothmans begegnen.

THE WORKING GIRLS bedeutete Stephanie Rothmans letzte Arbeit als Regisseurin:

„For the next 10 years, I tried to find work making more ambitious films. My husband [Charles Swartz, Anm.] and I collaborated on a couple of challenging treatments and scripts that were well received, but never sold. I did sell a few options on scripts and screenplays on my own.“³⁴³

Eines dieser Drehbücher, mit dem Titel *THE CARHOPS*, hatte sie noch während ihrer Zeit bei Dimension Pictures verfasst:

„I sold it to three wanna-be producers with whom I also signed a contract to direct it. They gave me a start date for the picture, but I never heard from them after that. Instead, one day I read in *Daily Variety* that Barbara Peeters had been hired to direct it. The reason given for replacing me was that old excuse ‚artistic differences.‘ I don’t know how

³⁴¹ MUND, *Stephanie Rothman*, 18.05.2002, S. 1.

³⁴² vgl. FOX, „Fully Female“, 1976, S. 50.

³⁴³ BAUMGARTEN, „Exploitation’s Glass Ceiling“, 09.04.2010, o.S.

much, if anything, Barbara Peeters knew about this. All I know is the wanna-bes lacked the courage or decency to inform me personally of their decision. When I saw the completed film, I requested that my name be taken off the credits. There was not an idea, a scene, a word, or even a comma left from my original script. Even the title had been changed to STARHOPS, and I had nothing to do with that either.“³⁴⁴

Der Film kam im Jahr 1978 in die Kinos. Rothman wählte als Autorin einen Pseudonym: Dallas Meredith. Sie erhielt noch einige weitere Angebote, bei Exploitation-Filmen Regie zu führen, schlug jedoch alle aus:

„I was never happy making them and I didn't want to repeat myself. After enduring a decade of barely making a living, I gave up.“³⁴⁵

³⁴⁴ Statement von Stephanie Rothman vom 27.07.2010, gepostet von Chris Poggiali, 01.08.2010.
URL: <http://www.avmaniacs.com/forums/showthread.php?t=27693&p=826361#post826361>
[Zugriff: 24.01.2011]

³⁴⁵ BAUMGARTEN, „Exploitation's Glass Ceiling“, 09.04.2010, o.S.

5. Schlussbetrachtung

Ist Stephanie Rothman ein *auteur*?

Pam Cook hat polemisch formuliert, dass Frauen prinzipiell kein gutes *auteur*-Material abgeben.³⁴⁶ Im Vergleich zu männlichen Regisseuren, die eine sichtbare Rolle in der Filmproduktion einnehmen, hätten Frauen nicht dieselbe Sichtbarkeit. Cook argumentiert, dass Regisseurinnen, die Risiken eingehen, entweder durch die Wahl des Stoffs oder der Filmform, größere Chancen hätten, *auteurs* genannt zu werden.³⁴⁷

Stephanie Rothman hat viele Risiken genommen. Das Umfeld in dem sie arbeitete war schwierig. Die finanziellen Mittel waren auf ein knappes Budget von 125.000 bis 250.000 Dollar beschränkt. Die Drehzeit von maximal 20 Tagen ebenso. Darüber hinaus war sie an die Grenzen gebunden, die das Exploitation-Kino ihr setzte. Sie musste inhaltlichen Mitteln wie Sex und Gewalt Rechnung tragen. Sofern sie diese Gegebenheiten berücksichtigte, konnte sie frei arbeiten und kreative Kontrolle ausüben. Aber hatte sie wirklich kreative Freiheit? Bedenken wir die Gründe, warum sie sowohl New World als auch später Dimension Pictures nach jeweils nur wenigen Filmen verließ, legt das einen anderen Schluss nahe. Roger Corman selbst hatte gesagt, er stelle den Produzenten in seiner Wichtigkeit über den Regisseur.³⁴⁸ Das bedeutet, er hatte die Kontrolle. Der Grund, warum die kreativen Einschränkungen erst nach *THE VELVET VAMPIRE* zum Tragen kamen, und nicht bereits davor war, dass Corman während der Produktion von *THE STUDENT NURSES* selbst mit der Inszenierung eines Filmes beschäftigt war. Er weilte in Europa und war nicht da, um stärkeren Einfluss ausüben zu können. Der Wechsel zu Dimension Pictures versprach auf den ersten Blick eine größere Freiheit, diese konnte dem finanziellen Erfolg der Firma in den ersten Jahren und dem damit einhergehenden Druck (Expansion) nicht standhalten. Wie ihre Kollegin

³⁴⁶ vgl. COOK, „The Pleasures and Perils of Exploitation Films“, 2005, S. 53.

³⁴⁷ vgl. Ebd., S. 54.

³⁴⁸ vgl. MORRIS, „Roger Corman on New World Pictures“, 2000, o.S.

Barbara Peeters konnte Rothman nicht aus dem Exploitation-Genres ausbrechen, während einige ihrer männlichen Kollegen den Übertritt nach Hollywood schafften.

Die Beurteilung eines ihr eigenen Stils ist nur unter Berücksichtigung der Produktionsumstände zulässig. Bedingt durch ein geringes Budget musste sie die Wahl der inszenatorischen Mittel anpassen. Vom filmisch formalen Standpunkt zeigt Rothman technisches Können. Selbst *BLOOD BATH/ TRACK OF THE VAMPIRE*, der zum großen Teil fremdes Filmmaterial beinhaltet, hat mit Donnas Verfolgung und ihrem Tod am Karussell eine von der Regisseurin spannend aufgelöste Sequenz. In ihren Filmen von *IT'S A BIKINI WORLD* (1967) bis *THE WORKING GIRLS* (1974) zeigen sich wiederkehrende Inszenierungsformen. Am Herausstechendsten ist der Einsatz von Musik: Titelsongs- bzw. Instrumentaltracks mit einprägsamen Melodien, die die Filme kommentieren und im Abspann wiederholt werden. In *IT'S A BIKINI WORLD*, *THE VELVET VAMPIRE* und *THE WORKING GIRLS* wird Musik „live“ innerhalb der Diegese eingespielt. Musikalische Untermalung spielt auch eine Rolle bei den Montagen, die Rothman häufig einsetzt. Dazu kommt die Verwendung von Comic Art bzw. gemalten Bildern in der Titelsequenz bzw. dem Abspann. Ebenso zeigen sich wiederkehrende Motive, wie das Anhalten von Autos, oder das harmonische Zusammenleben einer Gruppe von Personen. Und zu guter Letzt sind politische Diskurse oder die Darstellung von Nacktheit und Sexualität Ausdruck ihrer persönlichen Ansichten.

Im Hinblick auf Andrew Sarris' Einteilung von RegisseurInnen in Techniker, Stilisten oder *auteurs* ist schwer festzumachen, ob man Stephanie Rothman in eine der drei Kategorie einteilen kann und wenn ja, in welche. Da es weniger eine nach objektiven Kriterien durchführbare Kanonisierung der Regisseurin wäre, sondern eine subjektive, wird die Frage, ob Stephanie Rothman ein *auteur* ist, offen gelassen.

Rothman hat alle³⁴⁹ Filme gemeinsam mit ihrem Ehemann Charles Swartz gemacht. Zusammen haben sie die Story und Drehbuchideen erarbeitet. Swartz fungierte als Produzent, Rothman führte Regie. Beide hatten sich durch den Wechsel zu Dimension Pictures mehr Unabhängigkeit erhofft. Folgt man Roger

³⁴⁹ Die Ausnahme ist *BLOOD BATH/ TRACK OF THE VAMPIRE*.

Cormans Diktion, dass im Exploitation-Kino der Produzent *auteur* sei, dann stellt sich im Hinblick auf die enge Zusammenarbeit zwischen Rothman und Swartz die Frage, ob nicht Rothman und Swartz gemeinsam, als Team, *auteurs* des Exploitation-Kinos waren.

Filmverzeichnis

a) Stephanie Rothmans Filmografie

Regisseurin:

BLOOD BATH/ TRACK OF THE VAMPIRE (USA 1966, Jack Hill Productions)

Regie: Jack Hill, **Stephanie Rothman**

Drehbuch: Jack Hill, **Stephanie Rothman**

Produzent: Jack Hill

Kamera: Alfred Taylor

Schnitt: Candace Kane

Musik: Ronald Stein (supervised by)

Cast: William Campbell, Marissa Mathes, Linda Saunders, Sandra Knight, Carl Schanzer, Biff Elliot

Fassung: Verleih-DVD. Madacy Records, 2001. NTSC, 1h18'.³⁵⁰

IT'S A BIKINI WORLD (USA 1967, Trans-American Films)

Regie: **Stephanie Rothman**

Drehbuch: Charles S. Swartz, **Stephanie Rothman**

Produzent: Charles S. Swartz

Kamera: Alan Stensvold

Schnitt: Leo Shreve

Musik: Mike Curb, Bob Summers

Cast: Deborah Walley, Tommy Kirk, Bob Pickett, Suzie Kaye, Jack Bernardi, William O'Connell

1h25'.³⁵¹

THE STUDENT NURSES (USA 1970, New World Pictures)

Regie: **Stephanie Rothman**

Drehbuch: Don Spencer

Story: Charles S. Swartz, **Stephanie Rothman**

Produzenten: Charles S. Swartz, **Stephanie Rothman**

Kamera: Stevan Lerner

Schnitt: Stephen Judson

Musik: Clancy B. Grass III (produced by)

Cast: Elaine Giftos, Karen Carlson, Brioni Farrell, Barbara Leigh, Reni Santoni, Richard Rust

Fassung: Verleih-DVD. New Concorde, 2003. NTSC, 1h21'.

³⁵⁰ Die TV-Fassung TRACK OF THE VAMPIRE zusammen mit NIGHTMARE CASTLE (1965) auf einer DVD.

³⁵¹ Mangels offizieller Verfügbarkeit wurde zur Sichtung auf eine 2009 im Internet gefundene Fernsehaufzeichnung in Originalsprache zurückgegriffen.

THE VELVET VAMPIRE (USA 1971, New World Pictures)

Regie: **Stephanie Rothman**

Drehbuch: Maurice Jules, Charles S. Swartz, **Stephanie Rothman**

Produzent: Charles S. Swartz

Kamera: Daniel LaCambre

Schnitt: Stephen Judson, Barry Simon

Musik: Clancy B. Grass III (produced by), Roger Dollarhide (produced by)

Cast: Michael Blodgett, Sherry Miles, Celeste Yarnall, Paul Prokop, Gene Shane, Jerry Daniels

Fassung: Verleih-DVD. Cheezy Flicks Entertainment, 2007. NTSC, 1h20'.

GROUP MARRIAGE (USA 1973, Dimension Productions)

Regie: **Stephanie Rothman**

Drehbuch: Richard Walter, Charles S. Swartz, **Stephanie Rothman**

Produzent: Charles S. Swartz

Kamera: Daniel Lacambre

Schnitt: John O'Connor, Kirby Timmons

Musik: Michael Andres

Cast: Victoria Vetri, Aimée Eccles, Solomon Sturges, Claudia Jennings, Zack Taylor, Jeffrey Pomerantz

Fassung: Kauf-DVD. Code Red. USA, 2011. NTSC, 1h30'.

TERMINAL ISLAND (USA 1973, Dimension Productions)

Regie: **Stephanie Rothman**

Drehbuch: Jim Barnett, Charles S. Swartz, **Stephanie Rothman**

Produzent: Charles S. Swartz

Kamera: Daniel Lacambre

Schnitt: John O'Connor, Jere Huggins

Musik: Michael Andres

Cast: Don Marshall, Phyllis Davis, Ena Hartman, Marta Kristen, Barbara Leigh, Randy Boone

Fassung: Kauf-DVD. Code Red. USA, 2010. NTSC, 1h28'.

THE WORKING GIRLS (USA 1974, Dimension Productions)

Regie: **Stephanie Rothman**

Drehbuch: **Stephanie Rothman**

Produzent: Charles S. Swartz

Kamera: Daniel Lacambre

Schnitt: John A. O'Connor

Musik: Michael Andres (uncredited)

Cast: Sarah Kennedy, Laurie Rose, Mark Thomas, Lynne Guthrie, Ken Del Conte, Solomon Sturges

Fassung: Kauf-DVD. Code Red. USA, 2011. NTSC, 1h20'.

Drehbuchautorin:

SWEET SUGAR (Regie: Michael Levesque. USA 1972) – Story; zusammen mit Charles S. Swartz unter dem Pseudonym R.Z. Samuel³⁵²

BEYOND ATLANTIS (Regie: Eddie Romero. USA 1973) – Story

STARHOPS (Regie: Barbara Peeters. USA 1978) – unter dem Pseudonym Dallas Meredith³⁵³

Produzentin:

VOYAGE TO THE PREHISTORIC PLANET (Regie: John Sebastian. USA 1965) – Associate Producer

BEACH BALL (Regie: Lennie Weinrib. USA 1965) – Associate Producer

QUEEN OF BLOOD (Regie: Curtis Harrington. USA 1966) – Associate Producer

GAS-S-S-S! ... OR–IT BECAME NECESSARY TO DESTROY THE WORLD IN ORDER TO SAVE IT! (Regie: Roger Corman. USA 1970) – Production Executive

b) Weitere im Text erwähnte Filme

A BUCKET OF BLOOD (Regie: Roger Corman. USA 1959)

ANGELS DIE HARD (Regie: Richard Compton. USA 1970)

A PLACE IN THE SUN (Regie: George Stevens. USA 1951)

A STREETCAR NAMED DESIRE (Regie: Elia Kazan. USA 1951)

A SUMMER PLACE (Regie: Delmer Daves. USA 1959)

ATTACK OF THE CRAB MONSTERS (Regie: Roger Corman. USA 1957)

ATTACK OF THE 50 FOOT WOMAN (Regie: Nathan Hertz. USA 1958)

BABY DOLL (Regie: Elia Kazan. USA 1956)

BATTLE BEYOND THE STARS (Regie: Jimmy T. Murakami. USA 1980)

BATTLE BEYOND THE SUN (Regie: Thomas Colchart. USA 1963)

BEACH BLANKET BINGO (Regie: William Asher. USA 1965)

BEACH PARTY (Regie: William Asher. USA 1963)

BIKINI BEACH (Regie: William Asher. USA 1964)

BLUE DENIM (Regie: Philip Dunne. USA 1959)

BONNIE AND CLYDE (Regie: Arthur Penn. USA 1967)

³⁵² vgl. DESPINEUX/MUND [Hg.], *Girls, Gangs, Guns*, 2000, S. 173.

³⁵³ Der ursprüngliche Titel des von Rothman verfassten Drehbuchs trug den Titel CARHOPS.

CANDY STRIPE NURSES (Regie: Alan Holleb. USA 1974)
 CLEOPATRA (Regie: Joseph L. Mankiewicz. USA 1963)
 DAMAGED GOODS (Regie: Thomas Ricketts. USA 1914)
 DEATH RACE 2000 (Regie: Paul Bartel. USA 1975)
 DET SJUNDE INSEGLET/ THE SEVENTH SEAL (Regie: Ingmar Bergman. SWE 1957)
 EKSTASE/ ECSTASY (Regie: Gustav Machatý. CSK/AUT 1933)
 EL PECADO DE ADÁN Y EVA/ THE SIN OF ADAM AND EVE (Regie: Miguel Zacarías. MEX 1969)
 ET DIEU... CRÉA LA FEMME/ ...AND GOD CREATED WOMAN (Regie: Roger Vadim. FRA/ITA 1956)
 FIT TO FIGHT (Regie: Lieut. Edward H. Griffith. USA 1919)³⁵⁴
 FREAKS/ FORBIDDEN LOVE (Regie: Tod Browning. USA 1932)
 FROM HERE TO ETERNITY (Regie: Fred Zinnemann. USA 1953)
 GIDGET (Regie: Paul Wendkos. USA 1959)
 HER UNBORN CHILD (Regie: Albert Ray. USA 1930)
 HOUSE OF USHER (Regie: Roger Corman. USA 1960)
 HOW TO STUFF A WILD BIKINI (Regie: William Asher. USA 1965)
 JAWS (Regie: Steven Spielberg. USA 1975)
 KINGDOM OF THE SPIDERS (Regie: John ‚Bud‘ Cardos. USA 1977)
 MIDNIGHT COWBOY (Regie: John Schlesinger. USA 1969)
 MOM AND DAD (Regie: William Beaudine. USA 1944)
 MONSTER FROM THE OCEAN FLOOR (Regie: Wyott Ordnung. USA 1954)
 MUSCLE BEACH PARTY (Regie: William Asher. USA 1964)
 MUTINY ON THE BOUNTY (Regie: Lewis Milestone. USA 1962)
 NEBO ZOVIOT (Regie: A. Kozyr, M. Karzhukov. SU 1959)
 NIGHT CALL NURSES (Regie: Jonathan Kaplan. USA 1972)
 OPERACIJA TICIJAN (Regie: Rados Novakovic. YUG/USA 1963)
 PRIVATE DUTY NURSES (Regie: George Armitage. USA 1971)
 REBEL WITHOUT A CAUSE (Regie: Nicholas Ray. USA 1955)
 RUBY (Regie: Curtis Harrington. USA 1977)
 SOMMAREN MED MONIKA/ SUMMER WITH MONIKA/ MONIKA, THE STORY OF A BAD GIRL (Regie: Ingmar Bergman. SWE 1953)
 STANDARD GAUGE (Regie: Morgan Fisher. USA 1984)
 STAR WARS (Regie: George Lucas. USA 1977)
 SWAMP WOMEN (Regie: Roger Corman. USA 1956)

³⁵⁴ Mit einem zusätzlichen Epilog versehen wurde derselbe Film 1919 auch unter dem Titel FIT TO WIN veröffentlicht.

TEENAGE DOLL (Regie: Roger Corman. USA 1957)

TELL YOUR CHILDREN/ THE BURNING/ REEFER MADNESS (Regie: Louis Gasnier. USA 1938)

THE BIG DOLL HOUSE (Regie: Jack Hill. USA/PHL 1971)

THE DARING DOBERMANS (Regie: Byron Ross Chudnow. USA 1973)

THE DOBERMAN GANG (Regie: Byron Ross Chudnow. USA 1972)

THE END OF THE ROAD (Regie: Lieut. Edward H. Griffith. USA 1919)

THE FAST AND THE FURIOUS (Regie: Edwards Sampson, John Ireland. USA 1955)

THE IMMORAL MR. TEAS (Regie: Russ Meyer. USA 1959)

THE INTRUDER (Regie: Roger Corman. USA 1962)

THE LITTLE SHOP OF HORRORS (Regie: Roger Corman. USA 1960)

THE MAN WITH THE GOLDEN ARM (Regie: Otto Preminger. USA 1955)

THE MOON IS BLUE (Regie: Otto Preminger. USA 1953)

THE TOMB OF LIGEIA (Regie: Roger Corman. GBR 1964)

THE WILD ANGELS (Regie: Roger Corman. USA 1966)

THE WILD ONE (Regie: Laslo Benedek. USA 1953)

THE YOUNG NURSES (Regie: Clinton Kimbro. USA 1973)

UNWED MOTHER (Regie: Walter A. Doniger. USA 1958)

VON RICHTHOFEN AND BROWN (Regie: Roger Corman. USA 1971)

Literaturverzeichnis

BAUMGARTEN, Marjorie: „Exploitation's Glass Ceiling: Feminist filmmaker Stephanie Rothman on her short but brilliant run making B-movies“. – *The Austin Chronicle*, 09.04.2010, o.S. URL: <http://www.austinchronicle.com/screens/2010-04-09/990516/> [Zugriff: 20.10.2014].

BORDWELL, David/Janet STAIGER/Kristin THOMPSON: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press 1985.

BORDWELL, David/Kristin THOMPSON: *Film Art: An Introduction*. 8. Aufl. New York: McGraw-Hill 2008.

BRIGGS, Joe Bob: „Kroger Babb's Roadshow“. – *Reason: Free Minds and Free Markets*, 11 (2003), o.S. URL: <http://reason.com/archives/2003/11/01/kroger-babbs-roadshow> [Zugriff: 23.11.2014].

BUSCOMBE, Edward: „Ideas of Authorship“. – *Screen*, 14/3 (1973), S. 75–85.

CHUTE, David: „Wages of Sin“. – *Film Comment*, 22/4 (1986), S. 32–39, 42–48.

CHUTE, David: „Wages of Sin, II“. – *Film Comment*, 22/5 (1986), S. 56–61.

COOK, Pam: „'Exploitation' Films and Feminism“. – *Screen*, 17/2 (1976), S. 122–127.

COOK, Pam: „The Art of Exploitation, or How to Get into the Movies“. – *Monthly Film Bulletin*, 52/623 (1985), S. 367–369.

COOK, Pam: „The Pleasures and Perils of Exploitation Films“. – In: *Screening the Past. Memory and Nostalgia in Cinema*. London/New York: Routledge 2005, S. 52–64.

CORMAN, Roger/Jim JEROME: *How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime*. New York: Da Capo Press 1998.

D'AMARO, Eduardo: „'Ich verschleierte nicht!' – Stephanie Rothman im Interview“. – *DVD-Forum.at*, 01.11.2007. URL: <http://www.dvd-forum.at/news-details/23725-interview-ich-verschleierte-nicht-stephanie-rothman-im-interview> [Zugriff: 13.07.2009].

DESPINEUX, Carla/Verena MUND [Hg.]: *Girls, Gangs, Guns: Zwischen Exploitation-Kino und Underground*. Feminale Edition. Marburg: Schüren 2000.

DIXON, Wheeler: „In Defense of Roger Corman“. – *The Velvet Light Trap*, 16 (1976), S. 11–14.

DIXON, Wheeler Winston: „Roger Corman“. – *Michael Blackwood Productions, Inc.*, o.J. URL: http://www.michaelblackwoodproductions.com/history_cormantext.php [Zugriff: 09.12.2009].

DIXON, Wheeler Winston: „Filmmaking 'for the fun of it': An Interview with Jack Hill“. – *Film Criticism*, 29/3 (2005), S. 46–59.

DOHERTY, Thomas: *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950s*. Revised and expanded Edition. Philadelphia: Temple University Press 2002.

EBERT, Roger: „Terminal Island“. – *Chicago Sun-Times*, 12.06.1973, o.S. URL: <http://www.rogerebert.com/reviews/terminal-island-1973> [Zugriff: 20.04.2011].

EMERY, Robert J.: „The Films of Roger Corman“. – In: *The Directors. Take Three*. Hg. von Robert J. EMERY. New York: Allworth Press 2003, S. 116–130.

FEASTER, Felicia: „The Woman on the Table: Moral and Medical Discourse in the Exploitation Cinema“. – *Film History*, 6/3 (1994), S. 340–354.

FERRER, Frank: „Exploitation Films“. – *Film Comment*, 1/6 (1963), S. 31–33.

FISHER, Morgan: „Script of 'Standard Gauge'“. – In: *Screen Writings. Scripts and Texts by Independent Filmmakers*. Hg. von Scott MACDONALD. Berkeley: University of California Press 1995, S. 178–189.

FOX, Terry Curtis: „Fully Female“. – *Film Comment*, 12/6 (1976), S. 46–50.

GRAY, Beverly: *Roger Corman: Blood-Sucking Vampires, Flesh-Eating Cockroaches, and Driller Killers*. New York: Thunder's Mouth Press 2004.

GUNNING, Tom: „The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde“. – *Wide Angle*, 8/3-4 (1986), S. 63–70.

HITCHENS, Gordon: „The Truth, the Whole Truth, and Nothing but the Truth About Exploitation Films with Barry Mahon“. – *Film Comment*, 2/2 (1964), S. 1–13.

JACOBS, Lea: „The B Film and the Problem of Cultural Distinction“. – *Screen*, 33/1 (1992), S. 1–13.

JENKINS, Henry: „Exploiting Feminism in Stephanie Rothman's 'Terminal Island'“. – In: *The Wow Climax. Tracing the Emotional Impact of Popular Culture*. New York/London: New York University Press 2007, S. 102–124.

JENKINS, Henry: „I was Never Happy Making Exploitation Films“. – In: *Viennale V'07*. Hg. von Michael PEKLER. Wien: Viennale 2007, S. 213–215.

KONOW, David: „The First Dimension“. – *Fangoria*, 273 (2008), S. 70-75, 81.

LEWIS, Jon: *Hollywood v. Hard Core: How the Struggle Over Censorship Created the Modern Film Industry*. New York/London: New York University Press 2000, 2002.

LISANTI, Tom: *Fantasy Femmes of Sixties Cinema: Interviews with 20 Actresses from Biker, Beach, and Elvis Movies*. Jefferson, N.C./London: McFarland 2001.

LOWRY, Ed: „Dimension Pictures: Portrait of a 1970s' Independent“. – In: *Contemporary American Independent Film. From the Margins to the Mainstream*. Hg. von Chris HOLMLUND und Justin WYATT. London/New York: Routledge 2005, S. 41–52.

LUCAS, Tim: „The Trouble with TITIAN (Part 2): Francis Ford Coppola's Lost Thriller and How Roger Corman Turned it Into 5 Movies!“. – *Video Watchdog*, 5 (1991), S. 22–31 [Zugriff: CU, 28.05.2011].

LUCAS, Tim: „The Trouble with TITIAN (Part One): Francis Ford Coppola's Lost Thriller“. – *Video Watchdog*, 4 (1991), S. 46–56 [Zugriff: 28.05.2011].

LUCAS, Tim: „The Trouble with TITIAN (Part Three): Following the 'Track of the Vampire“. – *Video Watchdog*, 7 (1991), S. 18–29 [Zugriff: CU, 28.05.2011].

MATHIJS, Ernest: „Exploitation Film“. – *Oxford Bibliographies*, 28.10.2011. URL: <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0096.xml?rskey=zvm35o&result=66> [Zugriff: 23.11.2014].

MILLER, John M.: „It's a Bikini World“, o.J. URL: <http://www.tcm.com/this-month/article/241710|0/lt-s-a-Bikini-World.html> [Zugriff: 09.12.2009].

MORRIS, Gary: „Roger Corman on New World Pictures: An Interview from 1974“. – *Bright Lights Film Journal*, 27 (2000), o.S. URL: <http://www.brightlightsfilm.com/27/cormaninterview1.php> [Zugriff: 09.12.2009].

MORRIS, Gary: „Roger Corman's New World Pictures: Notes toward a Lexicon“. – *Bright Lights Film Journal*, 27 (2000), o.S. URL: <http://brightlightsfilm.com/27/newworldpictures1.php> [Zugriff: 09.12.2009].

MORRIS, Gary: „Jack Hill Speaks“. – *Bright Lights Film Journal*, 06.08.2008, o.S. URL: <http://brightlightsfilm.com/jack-hill-speaks> [Zugriff: 01.12.2008].

MUND, Verena: *Stephanie Rothman: Feminist Filmmaker of Sexploitation Comedies. [To Be A Working Girl]*. Unveröffentlichter Vortragstext zur Konferenz "Born to Be Bad: Trash Cinema from the 1960s and 70s". University of California, Berkeley, 18.05.2002.

o.N.: „Ban 'Reefer Madness'“. – *Motion Picture Daily*, 25.10.1940, S. 8. URL: https://archive.org/stream/motionpicturedai48unse_0#page/n175/mode/2up [Zugriff: 17.11.2014].

o.N.: „Camden Drive-In“. – *Drive-ins.com*, o.J. URL: <http://www.drive-ins.com/theater/njtcamd/camden-drive-in-camden-nj#.VKrAeXuW1ME> [Zugriff: 22.10.2014].

o.N.: „Damaged Goods“. – *The American Film Institute*, o.J. URL: <http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=1&Movie=16328> [Zugriff: 26.11.2014].

o.N.: „Dezel Opens Offices“. – *Motion Picture Herald*, 28.12.1940, S. 59. URL: <https://archive.org/stream/motionpictureher141unse#page/58/mode/2up> [Zugriff: 17.11.2014].

o.N.: „Podiumsgespräch von Stephanie Rothman und Verena Mund“. Übers. von Gaby Gehlen und Sabine Niewalda. – In: *Girls, Gangs, Guns. Zwischen Exploitation-Kino und Underground*. Hg. von Carla DESPINEUX und Verena MUND. Feminale Edition. Marburg: Schüren 2000, S. 54–75.

o.N.: „Ruby (1977)“. – *IMDb.com*, o.J. URL: http://www.imdb.com/title/tt0076644/?ref_=fn_al_tt_2 [Zugriff: 20.11.2014].

o.N.: „Stephanie Rothman Sets the Record Straight“. – *Temple of Schlock*, 31.07.2010. URL: <http://templeofschlock.blogspot.co.at/2010/07/stephanie-rothman-sets-record-straight.html> [Zugriff: 03.07.2012].

o.N.: „Tell Your Children“. – *The American Film Institute*, o.J. URL: <http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=7885> [Zugriff: 23.11.2014].

OSGERBY, Bill: „Sleazy Riders: Exploitation, 'Otherness,' and Transgression in the 1960s Biker Movie“. – *Journal of Popular Film & Television*, 31/3 (2003), S. 98–108.

PEARY, Dannis: „Stephanie Rothman: R-Rated Feminist“. – In: *Women and the Cinema. A Critical Anthology*. Hg. von Karyn KAY und Gerald PEARY. New York: E. P. Dutton 1977, S. 179–192.

QUARLES, Mike: *Down and Dirty: Hollywood's Exploitation Filmmakers and Their Movies*. New Edition. Jefferson, N.C.: McFarland 2001.

RABIN, Nathan: „Interview with Roger Corman“. – *A.V. Club*, 12.05.2010. URL: <http://www.avclub.com/article/roger-corman-41045> [Zugriff: 18.05.2010].

ROHMER, Éric/Claude CHABROL: *Hitchcock*. Hg. von Robert FISCHER. Köln: Alexander Verlag Berlin 2013.

ROSENBLOOM, Nancy J.: „Between Reform and Regulation: The Struggle Over Film Censorship in Progressive America, 1909-1922“. – *Film History*, 1/4 (1987), S. 307–325.

ROTHMAN, Stephanie: „A Letter of Correction (Readers' Forum)“. – *Journal of Popular Film & Television*, 10/3 (1982), S. 137.

ROTHMAN, Stephanie: „Everything You Never Wanted to Know About Exploitation Films“. Übers. von Gaby Gehlen. – In: *Girls, Gangs, Guns. Zwischen Exploitation-Kino und Underground*. Hg. von Carla DESPINEUX und Verena MUND. Feminale Edition. Marburg: Schüren 2000, S. 46–53.

ROTHMAN, Stephanie: „Zu 'Terminal Island'“. Übers. von Gaby Gehlen. – In: *Girls, Gangs, Guns. Zwischen Exploitation-Kino und Underground*. Hg. von Carla DESPINEUX und Verena MUND. Feminale Edition. Marburg: Schüren 2000, S. 42–45.

ROTHMAN, Stephanie: „Zu 'The Student Nurses'“. Übers. von Gaby Gehlen. – In: *Girls, Gangs, Guns. Zwischen Exploitation-Kino und Underground*. Hg. von Carla DESPINEUX und Verena MUND. Feminale Edition. Marburg: Schüren 2000, S. 38–41.

SARRIS, Andrew: „Notes on the Auteur Theory in 1962“. – In: *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Hg. von Leo BRAUDY und Marshall COHEN. 6. Aufl. New York: Oxford University Press 2004, S. 561–564.

SCHAEFER, Eric: *„Bold! Daring! Shocking! True!“. A History of Exploitation Films, 1919-1959*. 3. Aufl. Durham/London: Duke University Press 1999, 2006.

SCONCE, Jeffrey: „'Trashing' the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style“. – *Screen*, 36/4 (1995), S. 371–393.

SHER, Ben: „Q & A with Stephanie Rothman“. – *CSW Update Newsletter* (2008), S. 11–14. URL: http://www.csw.ucla.edu/publications/newsletters/academic-year-2007-08/article-pdfs/Apr08_Sher.pdf [Zugriff: 20.07.2009].

SHIEL, Mark: „Why Call them 'Cult Movies'? American Independent Filmmaking and the Counterculture in the 1960s“. – *Scope: An Online Journal of Film & TV Studies*, 8 (2003), o.S. URL: <http://web.archive.org/web/20130623142737/http://www.scope.nottingham.ac.uk/article.php?issue=may2003&id=260§ion=article> [Zugriff: 15.06.2014].

STAIGER, Janet: „The Politics of Film Canons“. – *Cinema Journal*, 24/3 (1985), S. 4–23.

STAMP LINDSEY, Shelley: „'Oil Upon the Flames of Vice': The Battle Over White Slave Films in New York City“. – *Film History*, 9/4 (1997), S. 351–364.

THOMPSON, Kristin/David BORDWELL: *Film History: An Introduction*. 2. Aufl. Boston/New York: McGraw-Hill 2003.

TRUFFAUT, François: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* Hg. von Robert FISCHER. Aktualisierte Taschenbuchausgabe. München: Heyne 2003.

TZIOUMAKIS, Yannis: *American Independent Cinema: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2006.

WADDELL, Calum: *Jack Hill: The Exploitation and Blaxploitation Master, Film by Film*. Jefferson, N.C./London: McFarland 2009.

WATSON, Paul: „There's No Accounting for Taste: Exploitation Cinema and the Limits of Film Theory“. – In: *Trash Aesthetics. Popular Culture and its Audience*. Hg. von Deborah CARTMELL, I. Q. HUNTER [u.a.]. London/Chicago: Pluto Press 1997, S. 66–83.

WILLIAMS, Linda: *Hard Core: Power, Pleasure, and the 'Frenzy of the Visible'*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1989.

WILLIAMS, Tony: „Feminism, Fantasy and Violence: An Interview with Stephanie Rothman“. – *Journal of Popular Film & Television*, 9/2 (1981), S. 84–90.

ZALCOCK, Bev: *Renegade Sisters: Girl Gangs on Film*. New and Updated Edition.
o.O.: Creation Books 1998, 2001.

Videoverzeichnis

Roger Corman: *Hollywood's Angels* (1978), Regie: Christian Blackwood; 57'33
URL: http://youtu.be/KM_5ADk_Cfl (Zugriff: 15.11.2014)

Abstract

Stephanie Rothman erhält als erste Absolventin der University Of Southern California den Directors Guild Of American Fellowship. Durch die Auszeichnung auf sie aufmerksam geworden, engagiert Roger Corman die junge Filmemacherin als Mädchen-für-Alles in seinem Studio. Storyideen liefern. Filmskripte überarbeiten. Neue Szenen für russische Importfilme drehen. Am Set aushelfen und, wenn nötig, den Regisseur ersetzen. 1967 führt sie erstmals selbst Regie: IT'S A BIKINI WORLD.

Ihre fünf folgenden Filme, die von 1970 bis 1974 entstehen, gelten als ihr Hauptwerk. Dabei bleibt sie stets an die engen Grenzen des Exploitation-Kinos gebunden. Die in kurzer Zeit und mit wenig Geld produzierten Filme sollen ein überwiegend junges, männliches Publikum ansprechen; ein Zielpublikum, das vor allem anspruchslose Unterhaltung und den oberflächlichen Reiz sucht: Gewalt, Sex und nackte Haut. Sofern Rothman diese Exploitation-Werte bedient, lassen ihr zuerst Corman, später ihre Geldgeber unter Dimension Pictures freie Hand bei der Themenwahl ihrer Exploitation-Filme.

Das schmale Werk Rothmans bezieht eine Ausnahmeposition im Bereich des Billigkinos. Ihre Filme sind nicht darauf ausgerichtet, die Sujets möglichst effektiv auszubeuten (engl. "to exploit"), sondern verfolgen vielmehr eine satirische Auseinandersetzung mit Genre- und Geschlechterkonventionen sowie zeitgenössischen sozialpolitischen Diskursen. Die Arbeit soll hier einhaken, und anhand einer Beschreibung der sieben Filme Stephanie Rothmans im Kontext ihrer Entstehung das Wesen des Exploitation-Kinos erläutern und die Frage beantworten, ob sich Rothman hinsichtlich wiederkehrender Themen und Stilmuster in ihren Filmen als auteur qualifiziert.

Lebenslauf

Christian Undeutsch

geboren am 16.06.1981 in Melk

wohnhaf in Wien seit 2001

Ausbildung

1995-2000	Höhere Lehranstalt für Umwelt und Wirtschaft im Yspertal
-----------	--

Seit 09/2005	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
--------------	--

Beruf

Seit Mai 2001	Verein für Konsumenteninformation Projektleiter Bereich Untersuchungen
---------------	---