

Westfälische Wilhelms-Universität Münster

AUTOR

Marina Uelsmann

TITEL

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

ERSCHIENEN IN

Exploitation (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 6/2023), S. 24-30.

URL

https://www.uni-muenster.de/Germanistik/ffm/Paradigma/paradigma6/uelsmann_so_wenig_blut_sex_und_horror.html

EMPFOHLENE ZITIERWEISE

Uelsmann, Marina: „So wenig Blut, Sex und Horror? BLACULA als hybrides Blaxploitation-Phänomen“. In: *Exploitation* (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 6/2023), S. 24-30.

IMPRESSUM

Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film
ISSN 2567-1162

Westfälische Wilhelms-Universität Münster

Abteilung Neuere deutsche Literatur

- Literatur und Medien -

Germanistisches Institut

Schlossplatz 34

48143 Münster

Herausgeber: Andreas Blödorn, Stephan Brössel

Redaktion: Stephan Brössel, Niklas Lotz, Eve Driehorst, Tim Preuß

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

Marina Uelsmann

BLACULA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Filme

BLACULA (USA 1972, William Crain).

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

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

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

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

Forschungsliteratur

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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