

Joe Dante – Genre-Bender

Eine Einführung in Dantes Œuvre

Von Marcus Stiglegger

»I make the illogical logic.«

Hoyt Axton in GREMLINS (1984)

Es ist Weihnachten, und im schneeflockten Trubel der letzten Einkäufe stolpert ein Familienvater (Hoyt Axton) in einen düsteren kleinen Trödeladen in Chinatown. Auf der Suche nach einem Geschenk für seinen Sohn scheint er fündig zu werden: Ein sirenenhaft singendes Pelzwespen namens Mogwai scheint ihm geeignet, doch der alte Ladenbesitzer will das niedliche Tier nicht verkaufen – zu gefährlich sei der falsche Umgang mit ihm. Als der Enkel des Verkäufers den Käfig doch noch übergibt, nimmt das Grauen seinen Lauf. Bald haben sich aus einer Unmenge von Pelztieren grünschuppige Monster generiert, die die Kleinstadt auf den Kopf stellen.

Andernorts: In einer ominösen Ferienkolonie infiziert sich die Fernsehjournalistin Karen White (Dee Wallace) mit einem Werwolf-Virus. Um die Welt zu warnen, wandelt sie sich in ihrer Sendung vor laufenden Kameras in ein tragisch-trauriges Monstrum und wird erschossen.

Jahre später: Ein zu mikroskopischer Größe geschrumpfter Testpilot (Dennis Quaid) in einem U-Boot wird statt in das vorgesehene Versuchstier in einen Menschen injiziert. Im Rahmen einer turbulenten Verfolgungsjagd gelangt auch ein miniaturisierter Killer in die Blutbahn. Es gelingt dem Protagonisten, den Killer in der Magensäure seines Wirtes zu entsorgen.

Aus den Tiefen des Kinderzimmers: Belebte Spielzeug-Actionfiguren entfesseln ein suburbanes Inferno und spielen Standard-situationen aus Kriegs- und Actionszenen nach. So wird der jugendliche Protagonist in einer Fluchtszene auf einem Strommast vom Anführer der Spielzeugsoldaten in einem Miniaturhelikopter angegriffen, während dazu das *Walkürenritt*-Thema von Richard Wagner erklingt.

GREMLINS, THE HOWLING, INNERSPACE und SMALL SOLDIERS – das sind nur vier Einblicke in ein Regiewerk von schier endlosem Erfindungsreichtum – einem Reichtum allerdings, der aus dem Kino selbst schöpft. So ist das Kino von Joe Dante Genrevariante und Metafilm zugleich. Auf eine unvergleichliche Weise stellt er im variierten und parodierten Zitat die Mechanismen des Hollywoodkinos aus, ohne diese zu dekonstruieren oder zu entzaubern. Dantes Kino ist immer noch Hollywoodspektakel, aber von einer charmanten und sehr persönlich gefilterten Art. Dante dreht Genrekino, das das Kino aus sich selbst heraus neu entwickelt – und immer schon in einer Filmwelt spielt. Wo sich andere Kollegen als Genreprofessionals genügen, ist Dante der ultimative Genre-Bender Hollywoods.

Genre / auteur / Maverick?

Das Wort »Genre« gehört zu jenen Verständigungsbegriffen, deren jeweiliges Verständnis am unmittelbarsten mit dem populären Verständnis vom Film verbunden scheint.¹ Unter

einem Filmgenre wird zunächst einmal eine Gruppe von Filmen verstanden, die unter einem spezifischen Aspekt Gemeinsamkeiten aufweisen. Diese Gemeinsamkeiten können in einer bestimmten Erzählform, einer speziellen Grundstimmung, hinsichtlich des Handlungs-



Dee Wallace in THE HOWLING – Die Tragik des Monsters

sjets oder in historischen oder räumlichen Bezügen bestehen. Zunächst spielte die Differenzierung von Filmgenres in der Frühphase des Hollywood-Studiosystems eine Rolle: Man drehte Filme nach bestimmten Schemata, mit bestimmten Stars und an denselben Drehorten. Dieses Vorgehen befriedigte die wachsende Nachfrage des Stummfilmpublikums und optimierte die Dreharbeiten in wirtschaftlicher Hinsicht. So entstanden die frühen Genres aus logistischer Notwendigkeit, und zwar nicht nur in den USA, sondern weltweit und insbesondere auch im Kino der Weimarer Zeit. Eine kritische und theoretische Reflexion von Filmgenres setzte indes erst spät ein. Erste Versuche unternahm André Bazin in Frankreich (1954) und Robert Warshow in den USA (1954). In Deutschland sprach Rudolf Arnheim 1932 in *Film als Kunst* noch abwertend von einem »Konfektionskino«. ² Lange galt der singuläre, genre-unabhängige Autorenfilm als Königsdisziplin des Filmschaffens. Erst die Autoren der *Cahiers du cinéma* entdeckten den amerikanischen Genre-*auteur* und bestätigten die Virtuosität der sog. Professionals, die im

besten Falle zum »Maverick Director« wurden, der den Genrekontext nutzt, um seine persönliche Handschrift und seine *vision du monde* umzusetzen. Erst die 1970er Jahre brachten eine differenziertere Genretheorie, zunächst in den USA (siehe Barry Keith Grants *Film Genre Reader*, 1977ff.), dann auch in Deutschland (Georg Seeßlens *Geschichte und Mythologie des Films*, 1979ff.).

Wie Knut Hickethier in seiner Bestandsaufnahme »Genretheorie und Genreanalyse« feststellt ³, hat sich im Laufe der Zeit eine enorme (dreistellige) Zahl von Genredifferenzierungen ergeben, die vor allem im alltäglichen Gebrauch (z.B. in Fernsehzeitschriften) immer neu konstruiert werden. Dieses Phänomen erklärt sich durch das Bedürfnis, bereits in der Genrebezeichnung eine verbindliche Aussage über Stil und Inhalt eines Films zu treffen. Dabei werden vor allem verschiedene Genres miteinander verschmolzen und ein Genresynkretismus konstatiert. So wird ALIEN (1979) von Ridley Scott etwa zum »Science-Fiction-Horror« oder Sam Peckinpahs CONVOY (1978) zu einem »Trucker-Western«. Man kann annehmen, dass gerade solche immer neu formierten Genresynkretismen die beständige Attraktivität des Genrekinos ausmachen.

Die filmwissenschaftliche Genregegeschichtsschreibung bemüht sich in vielen Fällen zunächst um eine prototypische Darstellung einzelner Meta-Genres (z.B. der Kriminalfilm, der Abenteuerfilm, der fantastische Film) – bereits im Bewusstsein, dass diese Idealtypen darstellen und, vor allem in der späteren Filmgeschichte, selten in dieser Form vorkommen. Die Idee ist, konventionalisierte Formen und Muster zu finden, die selbst in ihrer Neukombination erkennbar bleiben und Traditionslinien kenntlich machen. ⁴ In

den USA, wo sich früh ein konventionalisiertes Studiosystem etablierte, formierten sich um 1930 – und somit zur Einführung des Tonfilms – einige solcher Primärgenres, die sozialen Entwicklungen Rechnung trugen (Gangsterfilm), die Schauerfantastik ins Kino holten (Universal-Horrorfilme) sowie den größtmöglichen Nutzen aus der Verwendung synchronen Tons zogen (Musicals, Revuefilme). Auch Western und Komödien waren bereits fest etabliert.

In jenen Jahren um 1930 unternahmen Filmjournalisten wie Siegfried Kracauer oder Rudolf Arnheim bereits erste Versuche, diese konfektionierte Filmproduktion zu reflektieren, und letztlich säten sie damit auch einen lange gehegten Vorbehalt gegen das Genrekinos: nämlich unoriginell und trivial zu sein. Und ebenfalls lässt sich bereits früh feststellen, dass eine deutliche Abgrenzung zwischen filmischen Gattungen und Filmgenres besteht. Gattungen bezeichnen die filmische Form: Spielfilm, Dokumentarfilm, Experimentalfilm, Kurzfilm, Kulturfilm, Lehrfilm, Animationsfilm, Propagandafilm und Industriefilm. Diese Gattungen unterscheiden sich bereits grundlegend in der Art des vorfilmischen Materials (real oder inszeniert), ihrer Intention (Unterhaltung oder Information) und natürlich ihrer Laufzeit und ihrem Format. Im Unterschied dazu sind die Genredefinitionen erheblich inhaltlicher motiviert. Andere Gruppierungsmerkmale von Filmen wie Stumm- oder Tonfilm, Schwarzweiß- oder Farbfilm, 2-D- oder 3-D-Film bleiben technische Spezifikationen jenseits von Genre oder Gattung.

Wie zuletzt Ivo Ritzer in seiner Studie zu Walter Hill argumentiert⁵, hat sich

bereits im US-Studiosystem eine Form der Genre-*auteurs* herausgeprägt, die man als »Maverick Directors« bezeichnet. Regisseure wie Samuel Fuller, Robert Aldrich oder John Frankenheimer wurden als Professionals innerhalb des kommerziellen Studiosystems betrachtet, die ihre Weltsicht, ihre Handschrift und ihren Inszenierungsstil erfolgreich in die Produktion von Genrefilmen (Western, Kriegsfilmen, Melodramen) hineinschmuggelten.⁶ Mit dem Untergang des klassischen Studiosystems, das Hollywood zwischen 1930 und 1960 geprägt hatte, änderten sich die Bedingungen. Aufstrebenden B-Picture-Produzenten wie Roger Corman gelang es mit günstigen Independent-Produktionen für die Drive-In-Kinos der Südstaaten und die Grindhouses der Metropolen, nicht nur neue Publikumsschichten zu erobern, sondern durch die Befriedigung dieses stets hungrigen Marktes eine ganz eigene Form des hybriden Genrekinos zu erschaffen, das Elemente von Horror, Roadmovie, Thriller, Western, Sexfilm und Gangsterfilm zu einem Spielfeld für eine junge Generation von Regisseuren verschmolz. Namhafte Filmemacher



Marcus Stiglegger überreicht Joe Dante den Cinestranger-Award für sein Lebenswerk; Dresden 2013

entstammten dieser Corman-Factory: Francis Ford Coppola, John Milius, Martin Scorsese, Jonathan Demme – und Joe Dante. Dante begann seine Karriere bei Cormans Firma New World Pictures. Als Regisseur drehte Dante 1978 auch seinen international erfolgreichen



Roger Corman – der Förderer

Spielfilm *PIRANHA* (Piranhas), der ihm die Aufmerksamkeit seines späteren Produzenten sicherte: Steven Spielberg.

Die Kinder der ›Corman-Factory‹

Um diesen Werdegang zu verstehen, bleibt es nicht aus, einen Blick in die Vergangenheit zu werfen. Joseph Dante, Jr. wurde am 28. November 1946 in Morristown, New Jersey geboren.⁷ Sein Vater verdiente seinen Lebensunterhalt als professioneller Golfspieler und schrieb zudem Bücher zum Thema. Dante erkrankte an Kinderlähmung, die ihn im Alter von sieben Jahren fast das Leben kostete. Er schlug folglich später einen künstlerisch-kreativen Weg ein – anders als seine Eltern es vorgegeben hatten. Dante studierte am Philadelphia College of Art nach dem Abschluss der Highschool. Als Teenager verfasste er bereits Artikel für die Horrorzeitschriften *Castle of Frankenstein* und *Famous Monsters of Filmland*. Nach seinem Abschluss am College of Art arbeitete er zunächst als Filmkritiker für die Zeitschrift *Film Bulletin*, die er später

als Chefredakteur leitete. Zusammen mit seinem Freund Jon Davison wurde er auch erstmals filmpraktisch tätig: Die beiden schnitten Filmclips und Trailer zusammen und erstellten den heute legendären Kompilationsfilm *THE MOVIE ORGY* (1966–68), der an Hochschulen gezeigt wurde.⁸

1973 stieg Dante dann professionell ins Filmgeschäft ein. Er arbeitete als Editor für Roger Cormans New World Pictures. Jon Davison war zu der Zeit Leiter der Werbeabteilung für Produzent Roger Corman und überredete Dante, nach Kalifornien zu ziehen. Roger Corman kann selbst als Maverick Director betrachtet werden, denn vor allem in den 1960er Jahren war ihm

mit dem unterschätzten Anti-Rassismus-Thriller *THE INTRUDER* (Weißer Terror; 1961) ein ungewöhnlich radikales und kritisches Werk gelungen, mit dem er sich jedoch nicht etablieren konnte. Corman wandte sich daraufhin weitgehend der kommerziellen B-Film-Produktion zu, die er durch seine pittoresken Edgar-Allan-Poe-Filme nachhaltig belebte. Zu Beginn der 1970er Jahre war er längst zu einem Förderer junger Talente geworden, die er zu frühen Höchstleistungen anspornte und motivierte, mit niedrigen Budgets und Originalität das Kino für sich stets neu zu erfinden. Dante selbst fungierte 1973 als Dialogeditor für Produktionen wie Cirio H. Santiagos *FLY ME* und die US-Fassung *TIDAL WAVE* von Shirō Moritanis *NIPPON CHINBOTSU*, später als Editor bei Steve Carvers *THE ARENA* (1974) und Ron Howards *GRAND THEFT AUTO* (Gib Gas ... und laßt euch nicht erwischen; 1977).

Joe Dante profitierte auch als angehender Regisseur von diesem Corman-Biotop. 1976 gab er zusammen mit Co-Regisseur Allan Arkush sein Debüt: *HOLLYWOOD BOULEVARD*

(In Hollywood ist der Teufel los). Corman-typisch entstand der Film in nur zehn Tagen mit einem Budget von 50.000 Dollar. Teile des Films wurden mit Stock Footage aus anderen Corman-Produktionen ergänzt. Dieser Metafilm kann als Parodie auf die von New World Pictures betriebenen

Exploitationstrategien gesehen werden und entstand in zehn Tagen für nur 60.000 US-Dollar. Was man von THE MOVIE ORGY und HOLLYWOOD BOULEVARD an beobachten kann, ist Joe Dantes liebevoller und konstanter Bezug zum klassischen Genrekino der 1940er bis 60er Jahre. Er reflektiert nicht nur die Mechanismen dieser Filme, zitiert sie auf augenzwinkernde Weise, sondern reflektiert zugleich ihre Rezeption –

nirgends wird diese Strategie deutlicher als in der Drive-in-Szene aus HOLLYWOOD BOULEVARD, in welcher der Filmvorführer selbst zur Rechenschaft gezogen wird, als eine B-Schauspielerin ihre eigenen Sexszenen auf der Leinwand nicht mehr erträgt – woraufhin sie fast selbst Opfer einer realen Vergewaltigung wird. Dante wird auch in späteren Filmen die Filmkompetenz und die subjektive Meinung des Genrepublikums stets mitdenken. Auf diese Weise gelingt ihm zudem ein ironischer Kommentar auf die MPAA-Zensur in Hollywood, die Sexualisierung verdammt und das Umschlagen sexueller Spannung in Gewalt fördert.

Statt seine kindlichen Einflüsse zu verschleiern, nutzt Joe Dante diese explizit als Basis seiner kinematografischen Fantasie und entwickelt seine Filme stets aus diesen Quellen heraus. Man findet daher weniger eine dezidierte audiovisuell nachweisbare Handschrift in seinem Werk als vielmehr einen speziellen, reflektierten Umgang mit Zitaten und Variationen – eine fast postmo-

derne Methode also, der er von HOLLYWOOD BOULEVARD bis heute treu geblieben ist. Dabei achtet Dante sorgsam auf die Doppelcodierung seiner Filme: dass sie als Zitatensammlung für den Film-buff ebenso gut funktionieren wie als genuine Genrewerke. Man



INVASION OF THE BODY SNATCHERS – Hollywoods Paranoia-Kino der 1950er Jahre

beachte auch hier den plötzlichen Umschlag von ironischen Metakommentaren in der besagten Drive-in-Szene hin zu einem sich anbahnenden Rape-&Revenge-Szenario.⁹ Auch die Verfolgung und Tötung durch einen Psychokiller wird in einer späteren Szene aus HOLLYWOOD BOULEVARD ebenso künstlich wie durchaus schockierend umgesetzt – um im Umschnitt von der erstochenen Leiche auf einen Zeitungsbericht zu münden, auf den rote Sandwichsoße tropft.

Leseprobe aus:
 Michael Flintrop / Stefan Jung / Heiko Nemitz (Hg.)
 Joe Dante: Spielplatz der Anarchie
 © 2014 Bertz + Fischer Verlag / www.bertz-fischer.de