

Von Annabelle und Chucky – Puppen als ambigüe Vertreter*Innen künstlicher Menschen in rezenten Horrorfilmen

About Annabelle and Chucky – Dolls as Ambiguous Representatives of Artificial Humans in Recent Horror Movies

Sarah Reininghaus

ABSTRACT (Deutsch)

Seit der Entstehung des Mediums Film werden Puppen verwendet. Insbesondere im Horrorfilm dienen Puppen von jeher der Erzeugung von Unheimlichkeit. Der vorliegende Beitrag vergleicht die *Chucky*- und *Annabelle*-Filmreihen als prominente Vertreter zweier beliebter und erfolgreicher Franchises. In beiden Produktionsreihen wird die Ausgestaltung der Figur der Puppe fokussiert und der von ihr ausgehende Horror im jeweiligen Franchiseuniversum unter besonderer Berücksichtigung vorherrschender gesellschaftlicher Ängste untersucht. Geht es bei *Chucky* vor allem um den Wandel des Franchises innerhalb der letzten 30 Jahre zwischen Erstling und Fertigstellung des aktuellen Reboots und um mögliche Gründe für Wiedererstarken und Aktualität, steht bei der Analyse der ersten beiden Teile der *Annabelle*-Reihe die Auseinandersetzung mit der Entstehung eines neueren Franchises im Mittelpunkt, das Horror mittels einer Puppe zu erzeugen versucht. Der Vergleich dieser beiden Filme aus den Jahren 2013 und 2014 mit dem *Chucky*-Reboot aus dem Jahr 2019 untersucht Gemeinsamkeiten und Unterschiede bei den von Puppen ausgelösten Horrorszenarien in erfolgreichen aktuellen Filmproduktionen.

Schlüsselwörter: Horror, Horrorfilm, das Unheimliche, künstliche Menschen, Chucky – Die Mörderpuppe, Annabelle, Genrefilm

ABSTRACT (English)

Dolls have been used since the start of the medium film. In horror films in particular, dolls have always served to create uncanniness. This article compares the *Chucky* and *Annabelle* film series as prominent representatives of two popular and successful franchises. In both production series, the focus is on the design of the figure of the doll as to the horror emanating from it in the respective franchise universe with special consideration of prevailing social fears. While the *Chucky*-films are primarily concerned with the change in the franchise within the last 30 years between the debut and completion of the current reboot and with possible reasons for revival and topicality, the analysis of the first two parts of the *Annabelle* series deals with the emergence of a newer franchises that attempts to create horror using dolls. The comparison of these two films from 2013 and 2014 with the *Chucky* reboot from 2019 examines similarities and differences in the horror scenarios triggered by dolls in successful current film productions.

Keywords: horror, horror film, the uncanny, artificial intelligence, child's play, Annabelle, genre film

Einleitung – Kurzer Abriss über die Entwicklung der Puppe im Horrorfilm

Die Puppe ist eine der langlebigsten Figuren im Genre des Horrors¹. Belebt oder auch unbelebt bevölkern kostbare Puppen, Bauchredner*Innen-Puppen, aber auch Kinderspielzeugpuppen wie in den Puppet Master- oder Demonic Toys-Reihen sowie Voodoo- oder andere Ritualpuppen den Horrorfilm beinahe seit der Entstehung des Mediums Film (vgl. für einen historischen Überblick: Seeßlen u. Jung 2006; Bayrak u. Reininghaus 2014). Ihre beängstigende Wirkung auf Menschen erklärt sich laut Ernst Jentsch (1906) durch deren Unsicherheit bezüglich des Belebtheitsgrades von Puppen. Auch wenn dieser Irrglaube typisch für die Kindheit ist, haftet der Puppe im Kindesalter zumeist noch nichts Unheimliches an, denn die Puppe wird als lebendiges Gegenüber oder Freund*In betrachtet (Freud 1919/1963). Im Erwachsenenalter kann allerdings wider besseren Wissens die scheinbar begründete Annahme der Belebtheit einer Puppe eine grundlegende Verunsicherung der Menschen auslösen, erinnert sie diese doch an etwas überwunden Geglaubtes. Sie reicht nach Sigmund Freud damit an den Kern des Unheimlichen, das nicht, wie vielleicht vermutet werden könnte, das gänzlich Fremde ist, sondern sich immer als ein bekannt Vorausgesetztes darstellt, das sich anders als erwartet verhält, obgleich man es für vertraut hielt (ebd.). Im Fall einer solchen unerwarteten Belebtheit gehört eine belebt erscheinende Puppe in die Gruppe der anderen künstlichen Menschen, so wie beispielsweise Alraunen, Homunculi, Golems, Maschinenmenschen, Klone oder Cyborgs. Und ebenso wie Horrorfilme stets Auskunft geben über die Ängste, Identitätsbedrohungen und Traumata einer Gesellschaft in einer bestimmten Zeitepoche, so gilt das auch für die Art und Weise der künstlerischen Ausgestaltung von künstlichen Menschen, für ihre Entstehungsgeschichte und für die von ihnen ausgehenden Bedrohungen (vgl. Wood 1979; Lowenstein 2005).

Die Verwendung der Puppe erfolgte seit den frühen Jahren des Mediums Film in Wellen und unterliegt dabei allgemeinen Trends und grundlegenden Veränderungen des Genres (vgl. Bayrak u. Reininghaus 2014). Dabei tauchen Puppen seit 2013 wieder vermehrt im populären Horrorfilm auf, vor allem im erfolgreichen US-Horrorfilm, für den in den vergangenen Jahren ein eindeutiger Puppentrend auszumachen ist. Die Bandbreite der Filme ist groß. Sie erstreckt

sich vom eher klassisch angelegten Horrorfilm *The Boy* (*The Boy*, USA, 2016, William Brent Bell), in dem es zentral um Puppen als Kinderersatz geht, bis hin zum Mindgame-Psychotriller *Ghostland* (*Ghostland*, Frankreich/Kanada, 2018, Pascal Laugier) mit graphischer Gewaltdarstellung, in dessen Handlungsverlauf die Figur der Puppe eher beiläufig genutzt wird und junge Frauen von psychopathischen Tätern vor ihrer Tortur als Puppen zurecht gemacht werden. Auch Horror-Serien wie etwa die Anthologie *American Horror Story* entwickeln einzelne Handlungsstränge rund um Puppen, so etwa in der Season 4 mit dem Titel *Freak Show* (*American Horror Story: Freak Show*, USA, 2014), in der es um das gestörte Verhältnis eines Bauchredners zu seiner Puppe geht. In der sieben-teiligen True-Crime-Dokumentation *The Keepers* (*The Keepers*, USA, 2017) wiederum wird durch die repetitive Inszenierung einer Schaufenster-Puppe mit Nonnen-Kostüm atmosphärischer Grusel geschaffen, während in der dritten Season der Thriller-Serie *True Detective* (*True Detective*, USA, 2019) traditionell gesichtslose amerikanische *corn husk dolls*² helfen, den Weg zum Fundort einer Kinderleiche aufzuzeigen.

Die Puppen *Annabelle* und *Chucky* – oder: nicht enden wollende Franchises

Die populärste Nutzung des Puppenmotivs betreibt aktuell zweifelsohne das Franchise-*Conjuring*-Universum³. Benutzt James Wans *The Conjuring* (*Conjuring – Die Heimsuchung*, USA, 2013, James Wan) mit der am Rande vorkommenden Annabelle noch eine Puppe, um einer atmosphärischen, aber ansonsten konventionellen Dämonen-/„Haunted“-House-Story eine zusätzlich unheimliche Rahmengeschichte hinzuzufügen, so präsentiert dessen Nachfolger *Annabelle* (*Annabelle*, USA, 2014, John R. Leonetti) ein Jahr später dieselbe Puppe bereits

² *Corn husk dolls* sind simple Puppen, die aus getrockneten Maisblättern gefertigt werden.

³ Das sogenannte *Conjuring*-Universum setzt sich aus derzeit sieben fertiggestellten Filmen der Warner Bros. Entertainment zusammen, die hier in der Reihenfolge ihres Erscheinens aufgelistet werden und damit nicht der Handlungschronologie entsprechen: *The Conjuring* (*Conjuring – Die Heimsuchung*, USA, 2013, James Wan), *Annabelle* (*Annabelle*, USA, 2014, John R. Leonetti), *The Conjuring 2* (*Conjuring 2*, USA, 2016, James Wan), *Annabelle: Creation* (*Annabelle 2*, USA, 2017, David F. Sandberg), *The Nun* (*The Nun*, USA, 2018, Corin Hardy), *The Curse of La Llorona* (*Lloranas Fluch*, USA, 2019, Michael Chaves), *Annabelle Comes Home* (*Annabelle 3*, USA, 2019, Gary Dauberman). *The Conjuring: The Devil Made Me Do It* (*Conjuring 3*, USA, 2020, Michael Chaves) ist für 2020 angekündigt. Im Zentrum der Filme stehen die Geschehnisse um das Dämonologen Ehepaar Ed und Lorraine Warren sowie um die Puppe Annabelle. Die Spin Offs des Franchises erzählen einzelne Handlungsstränge weiter, etwa jenen um den Pater Perez, dabei spielt Annabelle nicht in jedem Film eine Rolle.

¹ vgl. für einen Überblick zur Entwicklung des Horrorfilms Podrez (2020).



Abbildung 1: Annabelle Film doll

als Protagonistin einer Mordserie in den 1970er Jahren. Das Prequel *Annabelle: Creation* (*Annabelle 2*, USA, 2017, David F. Sandberg) folgt weitere drei Jahre später und erzählt die Hintergründe der Genese der Puppe in den 1940er und 1950er Jahren. *Annabelle Comes Home* (*Annabelle 3*, USA, 2019, Gary Dauberman) hingegen, der bis dato letzte Film der *Annabelle*-Reihe, schließt auf seiner Handlungsebene direkt an die Geschehnisse von *The Conjuring* an und handelt von dem weiterhin grauenhaften Wirken Annabelles, auch nachdem sie als ‚böse‘ entlarvt wurde (vgl. Abbildung 1).

Neben der Box-Office-Erfolgsreihe rund um Annabelle soll insbesondere das 2019er-Reboot⁴ *Child's Play* (*Child's Play*, USA, 2019, Lars Klevberg) der in den späten 1980er Jahren einsetzenden Kultfilm-Reihe rund um die Spielzeugpuppe Chucky im Folgenden näher betrachtet werden.

Diese Reihe nahm noch in den 1980er Jahren mit *Child's Play* (*Chucky – Die Mörderpuppe*, USA, 1988, Tom Holland) ihren Anfang und zog seitdem sieben weitere Filme⁵ nach sich vgl. Abbildung 2).

⁴ Unter einem Reboot versteht man den Neustart einer bereits etablierten Serie. (vgl. zu Hünigen o.J.).

⁵ Auf *Child's Play* (*Chucky – Die Mörderpuppe*, USA, 1988, Tom Holland) folgte *Child's Play 2* (*Chucky – Die Mörderpuppe ist wieder da*, USA, 1990, John Lafia). Es schlossen sich *Child's Play 3* (*Chucky 3*, USA, 1991, Jack Bender) sowie *Bride of Chucky* (*Chucky und seine Braut*, USA/UK, 1998, Ronny Yu) an, denen wiederum *Seed of Chucky* (*Chucky's Baby*, USA, 2004, Don Mancini) folgte. Mit *Curse of Chucky* (*Curse of Chucky*, USA, 2013, Don Mancini) und *Cult of Chucky* (*Cult of Chucky*, USA, 2017, Don Mancini) erschienen die letzten von Mitschöpfer Don Mancini mitverantworteten Teil der Reihe. Der im Rahmen dieser Untersuchung betrachtete *Child's Play* aus dem Jahr 2019 entstand ohne Mancinis Beteiligung und stieß neben weiteren Gründen auch deshalb in Fankreisen auf Skepsis und Ablehnung.

Zu beiden Puppen gibt es mittlerweile unüberschaubare Mengen an Merchandise⁶ sowie einen starken Wandel des Geschäftsmodells (Franchise) in den vergangenen 30 Jahren. Beide Puppen sind höchst bekannt und populär, eingebettet in das Phänomen ‚Fandom‘. Ziel der hier vorgelegten Analyse ist es, zwei aufgrund der Popularität ihrer Franchises ausgewählte Filmreihen zu vergleichen. Dabei wird es bei den *Chucky*-Filmen vor allem um den zuletzt erschienenen Teil der Reihe gehen, da hier ein ausgeprägter Wandel des Franchises zu beobachten ist. Hingegen werden im Fall der Puppe Annabelle vor allem die ersten beiden Filme berücksichtigt, da sie sehr grundlegend die Entwicklung dieser Figurengestaltung prägten. Mit den *Annabelle*-Filmen wird also die Entstehung des Franchises fokussiert, mit den *Chucky*-Filmen kann das Wiedererstarken analysiert werden. Letztlich geht es um einen Vergleich der Entwürfe des von Puppen ausgelösten Horrors.

Mit den hier genannten Vertretern werden dabei rezente Filme berücksichtigt, in denen Puppen verstärkt eine zentrale Rolle einnehmen und zur Verstärkung des Horrorgeschehens beitragen. Ohnehin können Puppen in den letzten Jahren sowohl als Staffage im Genre des Horrorfilms zuhauf beobachtet werden als auch überhaupt als Kulisse für jegliches Gruselgeschehen oder Halloweensettings. In ihnen sorgen Puppen in der Regel nur für die „passende“ Atmosphäre und kündigen andere, noch bevorstehende Schrecken an, dienen aber nicht der Fortentwicklung der Haupthandlung.⁷ Die Puppe fungiert hier zumeist nur als erstarrte

⁶ Beispielsweise in Form von Wackelfiguren, T-Shirts, Kissen und Schlüsselanhängern, als Verkleidungskostüme gibt es sowohl die Masken mit dem jeweiligen Gesicht der Puppe als auch die charakteristische Bekleidung.

⁷ Etwa in *House of 1000 Corpses* (*Haus der 1000 Leichen*, USA, 2003, Rob Zombie), in dem an der Veranda drapierte Puppen auf das Geschehen im Inneren des Hauses vorbereiten. Die Geisteskrankheit und Brutalität der Bewohnerin des Gebäudes soll dadurch verdeutlicht werden, dass sie ihren Puppen bereits als Kind die Gliedmaßen abhackte.



Abbildung 2: Chucky doll

Requisite im Repertoire des Horrors, die von den meisten Zuschauer*Innen gelesen und gedeutet werden kann. Damit zählt sie zur festen Ikonografie des Horrors.

Auch wenn den Mainstream-Horrorfilm-Produktionen oft vorgeworfen wird, Serialität und Konformität zu bedienen, soll hier gezeigt werden, dass die jüngsten Vertreter des Puppenhorrors im Hinblick auf die Erzeugung von Horror durch ihre puppenhaften Protagonist*Innen kaum unterschiedlicher gelagert sein könnten. Zwar wird in beiden Horropuppen-Entwürfen im Zentrum der jeweiligen Handlung eine Puppe platziert und in beiden Fällen geht von diesen Puppen eine lebensgefährliche Bedrohung aus, die von den betroffenen Menschen zunächst nicht ernstgenommen wird. Hinsichtlich der Funktionsweisen der eingesetzten Puppenfiguren und der Ausgestaltung ihres Puppenhorrors unterscheiden sich beide Ansätze aber grundlegend. Daher fokussiert die folgende Analyse die Darstellungen der Puppen in *The Conjuring*, *Annabelle* und *Child's Play* vor dem Hintergrund der sie umgebenden Gesellschaft. Ein besonderer Schwerpunkt wird darauf liegen herauszuarbeiten, wie diese beiden Puppen als paradigmatische Beispiele für künstliche, „böse Menschen“, die unter Menschen leben und diesen Schaden zufügen, aufbereitet werden. Dabei wird auch ihre Entstehungsgeschichte betrachtet, denn in der Kulturgeschichte gibt es eine lange Tradition von künstlichen Menschen mit schädigenden Eigenschaften für die lebenden Menschen. Erinnert sei hier beispielsweise an Ovids *Metamorphosen*, in denen beschrieben wird, wie es einer weiblichen Elfenbeinstatue gelingt, das Herz ihres Erschaffers und Künstlers Pygmalion zu erobern und ihn damit verzweifeln lässt. Aber auch andere künstliche Figuren (Alraunen, die jüdisch mystische Figur des Golem, Viktor Frankensteins Kreatur) entgleiten (partiell) ihren Erschaffern und richten Böses und Zerstörung an (vgl. hierzu Drux 1999).

Annabelle – Instrumentalisierung des Puppenmotivs im Horrorfilm *Zur Vorgeschichte: Die Puppe Annabelle, „Raggedy Ann“ und der Horrorbezug*

Eine Puppe namens Annabelle, um die sich Erzählungen mysteriöser Geschehnisse ranken (vgl. Alexander 2017), die auch von dem real existierenden Dämonologen-Ehepaar Warren aus den USA dokumentiert wurden, gab es tatsächlich. Wie in der Filmreihe ersichtlich wird, wurde Annabelle im Privathaus und Museum der Warrens in Connecticut aufbewahrt und konnte dort bis 2018 von Besucher*Innen besichtigt werden (vgl. Abbildung 3).

Nachdem im Jahr 2018 Streitigkeiten um das Gelände zur Schließung des Museums führten, verstarb im Sommer 2019 Lorraine Warren, 13 Jahre nach dem Tod ihres Mannes im Jahr 2006. Seitdem ist der Verbleib der Ausstellungsstücke als Teil ihres Nachlasses unklar (The Warren's Occult Museum o. J.). Es ist davon auszugehen, dass die Produktionsfirma mit der Verarbeitung der Annabelle-Legende und der Bezugnahme auf die Warrens beabsichtigte, mehr Aufmerksamkeit zu erhalten und aufgrund des vermeintlichen Wahrheitsgehaltes den Gruselfeffekt zu erhöhen. Diese Authentifikationsstrategie ging insoweit auf, als mit der Puppe Annabelle eine etablierte US-Legende ins Zentrum der neuen Fiktion gestellt wurde. Dabei entschied man sich für einige Modifikationen, die vorrangig das Aussehen der Puppe betreffen: Die „echte Annabelle“ war im Stil der bekannten *Raggedy Ann* gestaltet, einer Puppe, die seit 1918 in einer erfolgreichen amerikanischen Buchreihe von Johnny Gruelle auftauchte und infolge des großen Zuspruchs eine Stoffpuppen-Produktion nach sich zog. Die kindgerechte Puppe hatte textile rotbraune Haare, aufgemalte Augen und Sommersprossen, trug praktische, bunte Kleidung in Form einer Schürze und war aus Stoff gefertigt – sie war eine „Lumpenpuppe“ oder „Fetzenpuppe“ als Kinderspielzeug.

Die im *Conjuring*-Universum verwendete Puppe gestaltet sich hingegen gänzlich anders: Annabelles Augen aus Glas sind groß und blau. Sie trägt starkes Make-Up samt Rouge, Lippenstift und Mascara. Ihr Gesicht erscheint bleich, kalt und glänzend. Mit einem weißen Kleid und einer roten Schleife samt Blüte um den Bauch scheint sie offensichtlich schon zum Zeitpunkt der Handlung von *The Conjuring* – um das Jahr 1969 – ein antiquarisches Sammlerstück und kein Kinderspielzeug mehr zu sein. Im Gegensatz zur *Raggedy Ann* ist diese Annabelle steif und wenig geeignet als Kinderspielpuppe. Ihre stärkere Menschenähnlichkeit lässt sie unheimlicher erscheinen, ganz anders als die echte Annabelle-Stoffpuppe, deren Gesicht nur auf eine flache Stofffläche aufgemalt ist.

Als Ausdruck der Belebtheit des eigentlich Unbelebten entspricht Annabelles Verhalten dem Kriterium des Unheimlichen nach Freud: sie ist plötzlich und selbstständig imstande, ihren Platz zu wechseln, den Kopf zu drehen, aus der Mülltonne ins Haus zurückzufinden, einen Schaukelstuhl zu bewegen, einen Herd anzuzünden sowie eine Notiz zu schreiben. Wichtig ist hierbei, dass – anders als in der



Abbildung 3: Annabelle Warren doll

Chucky-Reihe – ihre Bewegungen und Tätigkeiten niemals bzw. wenn, dann nur angedeutet gezeigt werden, so dass es keine Bilder einer sich bewegenden Puppe gibt. Denn für Annabelle gilt: Sie ist sichtlich eine Puppe und kann weder – wie die traditionellen japanischen Bunraku-Puppen (vgl. Bunraku o.J.) – aufgrund ihrer Größe mit echten Menschen verwechselt werden noch ist ihr Aussehen so menschenähnlich wie jenes von humanoiden Robotern. Die Animation der Puppe beschränkt sich auf ein Minimum und geschieht nur punktuell, verstärkt aber gerade deswegen den Eindruck des Unheimlichen.

Bisweilen scheint es, als gehöre Annabelle zu einer kindlichen Lebenswelt. In *The Conjuring* sind es eine Spieluhr und ein Spielzeugaffe, die als ehemals „besessene“ Artefakte in den Keller der Warrens gehörten und in den Kinderzimmern durch einen Teddy, ein Puppenhaus und einen unsichtbaren Freund ergänzt wurden. Es ist aber nur eine vermeintliche kindliche Lebenswelt, denn keines der genannten Spielzeuge ist als wirkliches Kinderspielzeug zu bezeichnen oder wird dergestalt genutzt. Vielmehr erscheinen alle genannten Gegenstände antiquarisch und unterstützen damit die von diesen Filmen ausgehende Aura der Nostalgie und des Gothic Horror.

Im Falle der Reihe um Annabelle kann aber letztlich nicht von reinen Puppenhorrorfilmen gesprochen werden, da die Horrorwirkung zu großen Teilen den hier agierenden Dämonen zuzuordnen ist, die von Menschen wie von Puppen Besitz ergreifen. Allerdings entstammen sowohl Puppen als auch Dämonen (mitsamt ihren Exorzist*innen) dem klassischen Horrorfilm-Figurenrepertoire, so dass es auch hier um traditionelle, unheimliche Motive geht. Vor allem in den 1970er Jahren erreichten satanische Dämonen als Bestandteile des religiösen Horrors⁸ einen Höhepunkt. Ergänzend sei hier erwähnt, dass insbesondere die rezenten Dämonen- und Exorzismus-Filme vermehrt auf die Visualisierung von Dämonen und entstellten Besessenen sowie verstärkt auch auf Gewaltexzesse und Special-Effects setzen.⁹ Dies trifft auch auf die Darstellungen in den Filmen des *Conjuring*-Universums zu.

⁸ Die bekanntesten Vertreter sind *The Exorcist (Der Exorzist)*, USA, 1973, William Friedkin) und *The Omen (Das Omen)*, USA/ GB 1976, Richard Donner).

⁹ Etwa: *The Rite (The Rite – Das Ritual)*, USA, 2011, Mikael Hafström), *The Possession (The Possession – Das Dunkle in dir)*, USA, 2012, Ole Bornedal) oder *Evil Dead (Evil Dead)*, USA, 2013, Fede Alvarez).

Die Annabelle-Filme und ihre problematische Botschaft für Frauen

Die Handlung der Filme rund um Annabelle ist in den vergangenen Jahrzehnten der 1940er und 1950er Jahre verortet, wobei allerdings ein Schwerpunkt in den beginnenden 1970er Jahren liegt. Das verwundert nicht, denn zahlreiche Klassiker, die das Horrorgenre prägten, stammen aus den 1970ern und spielen auch in dieser Zeit, so etwa *The Exorcist (Der Exorzist)*, USA, 1973, William Friedkin), *The Texas Chainsaw Massacre (Blutgericht in Texas)*, USA, 1974, Tobe Hooper) oder *The Amityville Horror (Amityville Horror)*, USA 1979, Stuart Rosenberg). Auch *The Conjuring* und *Annabelle* spielen in den 1970er Jahren und versuchen, den Look und die Atmosphäre dieser Zeit und der damals produzierten Horrorklassiker nachzuahmen. Das beginnt bei den Kostümen und Stylings der Darsteller*Innen, geht über Autos und Wohnhäuser bis hin zu weiteren entsprechenden Requisiten. Das in den Filmen gezeigte gesellschaftliche Geschehen und die zugehörigen Werte beziehen sich vor allem auf die Lebensumstände und entsprechen den Lebensentwürfen von Frauen in den 1970ern. Das Protagonistenpaar des Films *Annabelle*, Mia und John, erwartet ein Kind. Während John als junger Facharzt forscht und Karriere macht, verweilt Mia im Haus und bereitet das Nest für ihre kleine Familie vor. Der Horror gelangt durch das Gegenmodell dieses heteronormativen Traumpaars konservativer Prägung in ihr pastellfarbene Leben: Nachts werden sie von Satanist*Innen in ihrem Haus überfallen, wobei bereits zuvor die Nachrichten im TV suggerieren, dass es sich um die Zeit der sogenannten Satanist*Innen-Morde handelt – die Manson-Family treibt ihr Unwesen in Kalifornien.

Hervorgegangen aus der friedlichen Hippie-Bewegung samt Kommunenbildung und freier Liebe, steht die Manson-Family mit ihrer menschenverachtenden Ideologie des *Helter Skelter* für die Umkehrung aller konservativen wie bürgerlichen Werte, die auch John und Mia verkörpern. Wenn Mia samt Schwangerschaftsbauch in Gefahr gerät, so kann dies als direkter Verweis auf die so genannten „Tate-/LaBianca-Morde“ der Manson-Family im Sommer 1969 gelesen werden, bei denen neben sieben anderen Opfern die hochschwangere Schauspielerin Sharon Tate, Ehefrau von Roman Polanski, von Mitgliedern der Manson-Family ermordet wurde. Schwangere und Mütter als Opfer sind bereits aus *Rosemary's Baby (Rosemaries Baby)*, USA, 1968, Roman Polanski) bekannt, einem Horrorfilm der späten 1960er des Regisseurs Roman Polanski. So ist es auch Mia, deren Vorname wiederum als eine Hommage an Mia Farrow, die

Hauptdarstellerin in Polanskis Film, betrachtet werden kann, und nicht etwa ihr Mann John, die im *Annabelle*-Film sowohl durch die Mörderbande als auch durch die Dämonen viktimisiert wird. Dabei werden alle späteren Befürchtungen Mias zunächst als „postnataler Humbug“ einer nervlich überstrapazierten Frau abgetan und nicht ernst genommen. Im Anschluss an die grauenhaften Geschehnisse verordnet John seiner Frau absolute Bettruhe, sie darf lediglich nähen und Soap Operas ansehen. Könnte man zunächst vermuten, dass eine solche Darstellung traditioneller Geschlechterrollen die 1970er Jahre nachzuahmen oder sogar überspitzt zu parodieren versucht, belehrt der weitere Plot des Films das Publikum eines Besseren. So verkündet der hinzu gezogene Pater Perez: „Mütter sind Gott näher als jedes andere Lebewesen“ (*Annabelle*, USA 2014, 1:00:25) oder postuliert an späterer Stelle: „Das Allerschönste, was Gottes Herz entspringt, ist die Liebe einer Mutter“ (ebd., 1:32:48). Damit scheint er für die Dauer der weiteren Filmnarration Recht zu behalten.

Der Film verhandelt die Sonderrolle von Müttern im Kampf gegen das Böse als ein absolut ernstzunehmendes Faktum. So stellt sich schließlich heraus, dass der Dämon bereit ist, statt der umkämpften Kinderseele eine andere Seele anzunehmen. Kurz bevor Mia sich für ihren Säugling opfern möchte – als ultimative Form mütterlicher Aufopferung – springt die Nachbarin Evelyn ein. Das wiederum hat einen besonderen Beigeschmack, denn Evelyn hat ihre Tochter verloren und misst ihrem Leben seitdem keinen gesteigerten Wert mehr bei. Ihre Opferung erscheint somit gleichzeitig auch wie eine Erlösung von einem nicht mehr lebenswerten Leben ohne ihr Kind. Konnotiert sind hier Überlegungen zur Wertigkeit von Menschenleben nach utilitaristischer Abwägung. Dabei ist die gesamte Figurenzeichnung von Evelyn höchst problematisch: Als einzige „woman of color“ wird sie als Frau fortgeschrittenen Alters nicht nur durch die Merkmale „gender“ und „age“ diskriminiert, sondern auch durch das Merkmal „race“. Unterschwellig wird damit evoziert, dass gerade sie ein besonderes Gespür für die drohende Gefahr habe, scheint sie der Magie doch ohnehin näher zu stehen als die als rational gekennzeichneten Weißen John und Mia. So erfährt man, dass Evelyn in ihrer Buchhandlung eine ganze Abteilung über Okkultismus pflegt. Zudem scheint sie den Archetyp der „black mammy“ in der rassistischen Darstellung Schwarzer Frauen im US-Film zu erfüllen, die bereit sind, sich für die Kinder der weißen Slavenhalter*Innen aufzuopfern (vgl. „*Annabelle*, Mammy, and the value of Black lives 2014).

So bleibt kritisch festzuhalten, dass insbesondere Frauen Opfer der Dämonen werden. Während Mia beinahe sämtliche Attacken ohne John durchstehen muss, ist es in *The Conjuring* die Mutter, die exorziert werden muss. Besessenheit scheint demnach mehrheitlich Frauensache zu sein oder man geht davon aus, dass das Weibliche hierfür empfänglicher ist. Erinnert wird man an Evas Sündenfall, an die Diffamierung von Hexen oder auch an das Verbot der Priesterschaft für Frauen. Die in den 1970er Jahren noch vorherrschenden Genderstereotype verbinden sich demnach auch noch im Jahr 2014 mit der langen Tradition religiöser Diskriminierung von Frauen. Somit ahmen auch *The Conjuring* sowie *Annabelle* unverblümt die Situation der Benachteiligung von Frauen vergangener Jahrzehnte nach, ohne dabei die damit verbundene Diskriminierung und Ungerechtigkeit zu thematisieren. Vordergründig ist das die Imitation einer 1970er-Jahre-Stimmung, die den Wunsch nach nostalgischen Gefühlen bedient und die Zuschauer*innen in jene Zeiten versetzt, die als goldene für das Horrorfilmkino bezeichnet werden. Es ist eine Folie, die von einem Horrorfilm-Publikum gelesen wird, von dem die meisten die Originale nicht (mehr) kennen. Mittels des Einsatzes dieser Stimmung hofft man für die eigene Erzählung profitieren zu können.

Chucky – mehr als Child's Play Von der Puppe mit Sommersprossen zum Reboot 2019

Auch für die Chucky-Puppe gibt es zwei real existierende Vorlagen bezüglich ihres Aussehens: *That Kid* der Spielzeugfirma Hasbro aus dem Jahr 1967, eine Puppe, die einen Ringelpullover und Jeans trägt und rötliches Haar und Sommersprossen hat, sowie die 1985 erschienene *My Buddy*, ebenfalls von Hasbro produziert, die wie die drei Jahre später kreierte Filmpuppe mit einer Latzhose und einem Ringelshirt bekleidet ist, ebenfalls Sommersprossen



Abbildung 4: Don Mancini and Chucky doll

im Gesicht aufweist und dazu die auch für Chucky typischen hellblauen Augen. Es ist anzunehmen, dass die Orientierung an einer tatsächlich produzierten und verkauften Spielzeugpuppe dazu dienen sollte, den von Chucky ausgehenden Horror enger an die Realität zu binden, kannten doch viele Zuschauer*Innen die Puppe als Teil einer ihnen bekannten Lebens- und TV-Commercialwelt (vgl. Barak u. Reininghaus 2014), sei es von ihren Geschwistern oder auch von anderen Kindern (vgl. Abbildung 4).

Das Reboot *Child's Play* nimmt sogar verstärkt Bezug auf die von Hasbro vertriebene Puppe, da die Filmpuppe nun *Buddi* heißt und ihr Name – entsprechend wie bei der *My Buddy*-Puppe – als Schriftzug auf der Latzhose platziert ist. Man setzt damit auf das Hintergrund- und Fanwissen des Publikums. Eine völlig identische Kopie verbot sich wahrscheinlich in den 1980er Jahren aus Gründen von Markenrechten Hasbros. Dabei sind die vorgenommenen Veränderungen für die gruselige Wirkung Chuckys eher förderlich, so etwa seine Zähne und wütenden Grimassen. Im Gegensatz zu den nicht technisierten Vorbild-Puppen bewegt sich Chucky zudem und spricht und erfüllt damit den Kriterien des Unheimlichen, das von Puppen ausgehen kann. Seinem Aussehen nach ist Chucky immer Spielzeugpuppe, auch wenn der Chucky aus dem Jahr 2019 dank der verwendeten CGI2-Technik eine „smarte“ Puppe sein soll und eindeutig zeitgemäßer und animierter wirkt als jene Puppe aus den Vorgänger-Filmproduktionen. Durch seine Steuerung mittels Apps zieht er gleichauf mit dem digitalen Spielzeug und den gegenwärtigen Gadgets. Gemäß seiner Entstehungszeit in den 1980er Jahren entspricht das Wirken Chuckys stark den aus dem Slasher-Genre bekannten Aktionen, was auch für das Reboot aus dem Jahr 2019 gilt. Menschen werden nacheinander auf brutale Weise gemeuchelt und getötet. Entsprechend den aus früheren Teilen bekannten popkulturellen Komik- und Camp-Elementen und pointiert übertriebener Effekte (vgl. Sonntag 2018) äußert Chucky zusätzlich zu seinen Taten unpassende wie vulgäre Kommentare. Die dabei zitierte Populärkultur führt dazu, dass die grausam blutigen Taten stets gebrochen und in ihrer Gesamtwirkung abgeschwächt werden. So ist das Reboot von einem überbordenden Arsenal an Tötungsmethoden und irrsinnig erscheinenden Handlungselementen in einer Weise gekennzeichnet, dass sich ein Realismus-Effekt zu keiner Zeit einstellen will. Beispiele dafür sind überall befindliche Lautsprecher, die abspielen, was auch immer an sie per Bluetooth übertragen wird, ein selbstfahrendes Auto, das zur Gefahrenquelle wird, oder eine ferngesteuerte Drohne, die Menschen

tötet. So weist der Film durchaus auch Elemente von Selbstreflexivität auf, wenn Chucky erst durch den Konsum eines Horrorfilms zum Mörder wird und sich auf diese Weise mit der Kritik an der Etablierung des Heimvideomarktes auseinandersetzt, dass Horrorfilme bisweilen Mitschuld an Gewaltverbrechen trügen, und die Reaktion darauf selbst wiederum einen Horrorfilm darstellt. Besonders interessant ist in diesem Kontext die Tatsache, dass einzelne Chucky-Teile mehrfach für real begangene Morde mitverantwortlich gemacht wurden (vgl. *Horror fiction became reality*, 1993; Jones, 2009).

Chucky – die Entstehung einer (bösen) Puppe als technologiekritischer Impuls

Besessen ist die Chucky-Puppe der Version von 1988 vom Geist eines fiktiven Serienkillers, welcher kurz vor seinem Tod von Chucky Besitz ergreift. Damit ist die Entstehung dieser „Besetzung“ eher parapsychologischer Art, aber nicht magisch. Mit der Figur eines Serienkillers nutzt sie ein modernes Horrorelement und nicht etwa spirituelle Kräfte oder mystische Entitäten. Noch säkularer verhält es sich beim *Child's Play*-Reboot, das die Börsartigkeit der Puppe durch ihre Produktionsweise in unserem Jahrzehnt erklärt: Ein gekündigter und vom Vorgesetzten gedemütigter Arbeiter entfernt in einer asiatischen Fabrik den Gewaltblocker-Chip der smarten Puppe, die in der Folge ein unkontrollierbares Eigenleben annimmt. Damit nimmt der Film Bezug auf unmenschliche Arbeitsbedingungen von Fabrikpersonal in asiatischen Ländern und lässt den Mann in der Narration nach seiner Rache aus dem Fenster springen – ein wenig subtiler Hinweis auf die verzweifelten Selbstmorde von Arbeiter*Innen in Foxconn City in Shenzhen (China) zu Beginn der 2010er Jahre (vgl. Barboza 2010).

Die Ur-Szene der Belebung des künstlichen Menschen ist somit eine für unsere Gegenwart modifizierte Variante: Wo einst Schöpfer*innen noch formten, modellierten oder operierten (vgl. Drux 1999), wird nun ein Mikrochip eingesetzt, der den künstlichen Menschen gleichsam sowohl belebt wie auch seinen Charakter bestimmt. Entsprechend den ungerechten Arbeitsbedingungen in den produzierenden Ländern unserer globalisierten Welt ist es das Konsumland USA, in das die Puppe exportiert wird. Konsumfreudige Westler*innen warten dort sehnsüchtig auf den Verkaufsstart der nächsten Generation dieser Puppe und verschmähen bereits Wochen zuvor das Vorgängermodell – eine Reminiszenz an nächtliche Warteschlangen vor Apple Stores vor dem Release neuer

Modelle. Chucky erscheint so als Strafe selbstzufriedener wie unkritischer Kapitalismus-Anhänger*innen und asiatische, sich selbst völlig entfremdete Fließband-Arbeiter*innen wirken wie zeitgenössische Nachfolger der Ausgebeuteten in Heinrich Heines Ballade *Die schlesischen Weber* aus dem Jahr 1844. In diesem *Weberlied* beklagen die Arbeiter*innen die Produktionsbedingungen zur Zeit der Industrialisierung und weben in ihre Ware, das am Webstuhl hergestellte Tuch, einen Fluch ein, um sich dadurch zu rächen.

Sozialkritische Elemente finden sich im Film sowohl in Bezug auf den Entwurf der Familie, in die Chucky gerät, als auch hinsichtlich des US-Gesundheitssystems, das Menschen mit Behinderungen benachteiligt. Chuckys alleinerziehende Mutter arbeitet Doppelschichten, um ihrem schwerhörigen Sohn, den sie als 16jährige bekam, ein angemessenes Hörgerät kaufen zu können. Dennoch möchte sie ihm auch andere Konsumgüter ermöglichen, die für ihn von Belang scheinen, und greift deswegen auf eine von einer anderen Kundin retournierte Rückläufer-Buddi-Doll zurück, welche aufgrund ihrer Mängel laut Herstellerfirma eigentlich vernichtet werden müsste. Auf diese Weise geraten die Abnehmer des Wohlstandsmülls in das Visier der Gefahr, während die eigentlichen Käufer*innen unbehelligt bleiben, weil sie sich funktionierende Waren leisten können.

Abstrahiert man von der „bösen Puppe Chucky“, enthält der Film zahlreiche differenzierte Botschaften, die als subtile Hinweise auf Technologiekritik gelesen werden können. So zeigt sich, dass die im Westen ankommenden Waren nicht die Produzierenden ausbeuten und benachteiligen, sondern auch den vermeintlich privilegierten Kund*innen massiv schaden, etwa dadurch, dass sie – fixiert auf ihre mobilen Endgeräte – ihre sozialen Kontakte vernachlässigen, ihre Umwelt nicht mehr genügend beachten und vor allem leichtfertig Abhängigkeitsverhältnisse mit Technologien eingehen. Am Beispiel von Chucky zeigen sich die Folgen einer unüberlegten Nutzung von Clouds sowie die Unbedachtheit bei der Weitergabe persönlicher Daten, etwa wenn Chucky still mithört, Ton- und Bildaufzeichnungen anfertigt und mit diesen den Jungen Andy zu erpressen versucht. In dieser Funktion erinnert er an die Ängste, die mit der virtuellen Künstlichen Intelligenz *Alexa* des Amazon-Konzerns verbunden werden. Als der Junge Andy schließlich merkt, dass Chucky schädlich für ihn und sein Umfeld ist, beschließt er dessen Zerstörung. Dennoch ist das für ihn keine leichte Entscheidung, hat er sich doch an die künstliche Puppe gewöhnt, auch wenn sie ihm nur vorgaukelte,

sein Freund zu sein. Die Inszenierung des Sich-Lösens von solchen Gewohnten erweist sich als schmerzhaft. In gewisser Weise wird damit auf die Aussagen von Facebook-Nutzer*innen angespielt, die ihr Profil aufgeben, weil sie den Datenschutz als nicht ausreichend betrachten, und dennoch bei der Löschung eine Art Verlust ihrer virtuellen Identität und Kontakte beklagen. Die unübersehbare Botschaft des Films lautet: Technologien, Medien und natürlich auch die Sozialen Medien können sich durch das ihnen zukommende Suchtpotential, durch ihre Sicherheitslücken sowie durch die Missbrauchsmöglichkeiten gegen ihre Nutzer*innen und das heißt, gegen Menschen wenden. Damit ist *Child's Play* eindeutig ein Film, dem im Kontext unserer stark technologisierten Gegenwartsgesellschaften eine wichtige Stimme zukommt.

Fazit: Annabelle als Nostalgisierungsversuch und Chucky als (heimlicher) Technologiekritiker?

Untersucht wurden anhand der Puppen *Annabelle* und *Chucky* zwei Vertreter von Horrorfilm-Franchises, die beide ihre vorerst letzten Versionen im Jahr 2019 präsentierten. Im Rahmen ihrer Kernhandlung platzierten sie Puppen, die Menschen Schaden zufügen. Ist dabei die Bezugnahme des *Conjuring*-Universums auf die ursprünglich real existierende Annabelle gleichermaßen als Inspiration wie auch als „unheimliche“ Authentifikationsstrategie zu betrachten, so verlässt sich das weitaus ältere Chucky-Franchise im Jahr 2019 auf die Ikonizität seines Protagonisten, der ursprünglich seinem Aussehen nach auch einer real existierenden Puppe nachempfunden wurde.

In beiden Fällen geht der erzeugte Horror nicht allein von den Puppen aus. Gerade für die Gegenwart bedarf es offensichtlich einer Kombination von Gruselkomponenten oder einer Aufwertung mit anderen Horror-Elementen. *The Conjuring* und *Annabelle* thematisieren Okkultes und Mystisches. So sind es hier atmosphärisch der traditionelle Grusel, das Unheimliche des Anwesens und der Spukhäuser, mitsamt ihren Kellern und den in ihnen lebenden Dämonen, die das Publikum ängstigen sollen. Zudem wurden Settings längst vergangener Jahrzehnte kreierte, insbesondere der 1970er Jahre, die damit an die Horrorfilmproduktionen und ihre Atmosphären aus jener Zeit anknüpfen. Dies geschieht allerdings unkritisch und ohne Hinterfragung der damals vorherrschenden Missstände, Vorurteile oder Stereotype. Diese werden damit nicht nur erneut reproduziert, sondern stellen zusätzlich ein wohliges Nostalgiegefühl her. Die Reihe

der *Annabelle*-Filme erreicht ihren Erfolg zum einen gerade damit, perfekt wie aus der Zeit gefallen zu sein und zum anderen dadurch, dass auf aktuelle gesellschaftliche Inhalte oder Bezüge verzichtet wird.

Dies verhält sich beim 2019er Reboot von *Child's Play* grundlegend anders. Hier werden im Film Phänomene der „Übermoderne“ problematisiert und ethische Fragen nach Technologie, Gefahren derselben, nach Verantwortung und der Freiheit des Menschen gegenüber künstlichen Menschen bzw. Künstlicher Intelligenz (KI) ins Zentrum gestellt und darüber hinaus auch noch Kapitalismus- und Globalisierungskritik geübt. Ohne je wirklich Unheimliches zu erzeugen, macht *Child's Play* mit schwarzem Humor, einer nie ganz ernst zu nehmenden Puppe sowie nicht zuletzt durch seine Selbstreflexivität als Medium ein augenzwinkerndes Angebot, sich mit technologieaffinen Gefahren unserer Gegenwart auseinanderzusetzen.

Literaturverzeichnis

- Bayrak, Deniz, Reininghaus, Sarah (2014). Bloody Dolls: Die Puppe als unheimliche Figur im Erwachsenengenre des Horrors. In Insa Fookon, Jana Mikota (Hg.), *Puppen. Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen* (S. 332–341). Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Drux, Rudolf (1999). Frankenstein oder der Mythos vom künstlichen Menschen und seinem Schöpfer. In Rudolf Drux (Hg.), *Der Frankenstein-Komplex. Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen* (S. 26–47). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Freud, Sigmund (1919/1963). *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Jentsch, Ernst (1906). Zur Psychologie des Unheimlichen. *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* 22, 195–198 / 23, 203–205.
- Lowenstein, Adam (2005). *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*. New York: Columbia University Press.
- Podrez, Peter (2020). Der Horrorfilm. In Stiglegger, Marcus (Hg.), *Handbuch Filmgenre* (o. S.) Wiesbaden: Springer VS (Online).
- Seeblen, Georg, Jung, Fernand (2006). *Horror. Grundlagen des populären Films*. Marburg: Schüren.
- Sontag, Susan (2018). *Notes on 'Camp'*. New York: Penguin Random House.
- Wood, Robin (1979). An Introduction to the American Horror Film. In Andrew Britton, Robin Wood, Richard Lippe, Tony Williams (ed), *The American Nightmare*, 1979, reprinted in Nichols, Bill (ed.) (1985), *Movies and Methods*, Vol. II. Berkeley: University of California Press.

Online-Quellen

- Alexander, Bryan (2017). *Annabelle: Creation*: The 'true' story of the evil doll star. Zugriff am 27.12.2019 unter: <https://eu.usatoday.com/story/life/movies/2017/08/07/annabelle-creation-true-story-evil-doll-star/543202001/>
- Barboza, David (2010). After Suicides, Scrutiny of China's Grim Factories. *The New York Times*, 6.6.2010. Zugriff am 27.12.2019 unter: <https://www.nytimes.com/2010/06/07/business/global/07suicide.html>
- Jones, David (2009): The case of the young attackers has chilling echoes of the James Bulger sadists. *Dailymail*, 4.9.2009. Zugriff am 27.12.2019 unter: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-1211089/The-case-young-attackers-chilling-echoes-James-Bulger-sadists.html>
- zu Hüningen, James. *Reboot*. Zugriff am 27.12.2019 unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8616>
- zu Hüningen, James. CGI. 27.12.2019 unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1018>, *Annabelle, Mammy, and the value of Black lives* (2014). Zugriff am 27.12.2019 unter: <https://panthertheory.wordpress.com/2014/12/14/annabelle-mammy-and-the-value-of-black-lives/comment-page-1/>
- Horror fiction became reality (1993). *Independent*, 18.12.1993. Zugriff am 27.12.2019 unter: <https://www.independent.co.uk/news/uk/horror-fiction-became-reality-1468190.html>
- The Warren's Occult Museum*. Zugriff am 27.12.2019 unter: <https://www.atlasobscura.com/places/the-warrens-occult-museum-monroe-connecticut>
- Bunrako*. Zugriff am 27.12.2019 unter <https://www.artelino.com/articles/bunraku.asp>

Filme und Serien

American Horror Story: Freak Show (USA, 2014, 13 Episoden, 650 min)
Annabelle (USA, 2014, John R. Leonetti, 99 min)
Annabelle Comes Home (USA, 2019, Gary Dauberman, 106 min)
Annabelle: Creation (USA, 2017, David S. Sandberg, 109 min)
Bride of Chucky (USA/ UK, 1998, Ronny Yu, 89 min)
Child's Play (USA, 1988, Tom Holland, 83 min)
Child's Play (USA, 2019, Lars Klevberg, 90 min)
Child's Play 2 (USA, 1990, John Lafia, 84 min)
Child's Play 3 (USA, 1991, Jack Bender, 86 min)
Cult of Chucky (USA, 2017, Don Mancini, 91 min)
Curse of Chucky (USA, 2013, Don Mancini, 97 min)
Evil Dead (USA, 2013, Fede Alvarez, 96 min)
Ghostland (Frankreich/Kanada, 2018, Pascal Laugier, 91 min)
House of 1000 Corpses (USA, 2003, Rob Zombie, 85 min)
Rosemary's Baby (USA, 1968, Roman Polanski, 131 min)
Seed of Chucky (USA, 2004, Don Mancini, 86 min)
The Amityville Horror (USA, 1979, Stuart Rosenberg, 117 min)
The Boy (USA, 2016, William Brent Bell, 97 min)
The Conjuring (USA, 2013, James Wan, 112 min)
The Conjuring 2 (USA, 2016, James Wan, 134 min)
The Conjuring: The Devil Made Me Do It (USA, 2020, Michael Chaves, o.A.)
The Curse of La Llorona (USA, 2019, Michael Chaves, 94 min)
The Exorcist (USA, 1973, William Friedkin, 132 min)
The Keepers (USA, 2017, 1 Season, 7 Episoden, insgesamt 435 min)
The Nun (USA, 2018, Corin Hardy, 96 min)
The Omen (USA/ GB, 1976, Richard Donner, 106 min)
The Possession (USA, 2012, 92 min)
The Rite (USA, 2011, Mikael Hafström, 114 min)
The Texas Chain Saw Massacre (USA, 1974, Tobe Hooper, 83 min)
True Detective: Season 3 (USA, 2019, 8 Episoden, insgesamt 480 min)

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: *Annabelle film doll*; Zugriff am 20.03.2020 unter: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Annabelle_Doll_prop_03.jpg; author/source: PvOberstein

Abbildung 2: *Chucky doll*; Zugriff am 20.03.2020 unter: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chucky_the_doll.jpg; author/spource: schnaar @Flicker

Abbildung 3: *Annabelle Warren doll*; Zugriff am 20.03.2020 unter: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Annabelle_doll.jpg; author/source: Altor / CC BY-SA (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>)

Abbildung 4: *Don Mancini and Chucky doll*; Zugriff am 20.03.2020 unter: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mancini_Don_\(2007\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mancini_Don_(2007).jpg); author/source: Fr. Scott Kosar

Über die Autorin / About the Author

Sarah Reininghaus

Studium der Germanistik, Philosophie und Erziehungswissenschaft an der TU Dortmund. Derzeit arbeitet sie an der TU Dortmund und beschäftigt sich im Rahmen ihrer kulturwissenschaftlich orientierten Dissertation mit Ikonografien der Shoah. Forschungs- sowie Publikationsschwerpunkte sind neben Aspekten literarischer und filmischer Interkulturalität vor allem „horrorfilmstudies“ unter besonderer Berücksichtigung von Genderaspekten.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address
sarah.reininghaus@tu-dortmund.de