

testcard

Beiträge zu einer avancierten Gegenwartskultur, die zwar strukturell der Hochkultur zuzurechnen wäre, aber nicht im Gewand traditioneller Hochkultur daherkommt, sondern genealogisch an die Tradition der angloamerikanischen Popkultur seit Mitte der 1960er-Jahre beziehungsweise an die historischen Avantgarde- und Neoavantgarde-Bewegungen anknüpft, und die sich gleichzeitig weigert, sich der neokonservativen oder neofaschistischen Reaktion zu ergeben.

#14: Discover America

Ventil Verlag

inhalt

Editorial

4

Nachruf auf Tine Plesch

6

Jens Thomas

Alle gegen einen. Ursachen und Folgen des Antiamerikanismus

8

Oliver Uschmann

Die Guten und die Bösen. Beobachtungen zum amerikanischen Aufstand gegen George W. Bush

16

Martin Büsser

Befreite Klänge. Die neue Lust an Experiment und Kollektiv – von Black Dice bis Load Records

24

Christoph Jacke

Quiet is the New Loud. Neue stille Songschreiber in den USA

34

Thomas Venker

AEM. American Electronic Music – Sounds ohne local scene(s)

42

Matthias Schönebäumer

We Almost Lost Detroit. Pop-Standort Detroit: Schwarze Musikkultur zwischen Verfall und Aufschwung

50

Yvonne Kunz

America brought to you by IKEA. Williamsburg 2004

58

Christian Schmidt

Von Amerika lernen heißt siegen lernen! Die US-Zine-Kultur

64

Jens Petz Kastner

¡Vivan las Americas! Neozapatismus und Popkultur

72

Roger Behrens

Bossa Nova. Fünf Versuche einer Annäherung

79

Robert Engelbrecht

Das Brummen eines Kontinents. Drones und Minimalismus

90

Hans Plesch

Christian Wolff und Frederic Rzewski. Zwei amerikanische Komponisten

96

Yvonne Kunz

USA à la Carte. Grand Buffet: Independent im Wildlife Park des weißen Mittelstands-amerika

102

Silke Hackenesch

The Wrong Nigga to Fuck Wit! Die HipHop-Kultur als zeitgenössische Form des Black Freedom Struggle?

108



Simon Strick

Rap und Tod. Vom Gangsta Rap zu den amerikanischen Rap-Megastars der 1990er

114

Ina Beyer

Smells Like Queer Spirit

118

Tim Stüttgen

Made in USA. Gender Studies und ihre Wirkung auf die Popkultur

126

Katja Scheer

White Fantasy of Overcoming Racism. Die Riot Grrrl-Bewegung zwischen Anspruch und der Bildung eines weißen Subjekts »Grrrl«

136

Martin Büsser

Beschädigte Provinz. Die Filme des Harmony Korine

140

Holger Roemers

It's a Whole New World Out There. *54, Almost Famous* und *Rock Star*: Hollywoodfilme über das Pop-Milieu

148

Andreas Rauscher

Doing the Right Thing. Die Filme von Spike Lee

154

Thomas Ballhausen

Das Vietnamtrauma im Horrorfilm. *Jacob's Ladder*

164

Marcus Stiglegger

Heimatfilme ... Discovering Oliver Stones Amerika

171

Susann Witt-Stahl

USA, Israel, die Linke und die Kulturindustrie. Im Gespräch mit Moshe Zuckermann

180

Franziska Meifert

USA-Lektüren. Eine aktuelle Bücherschau

186

Manfred Heinfeldner

Im Rhythmus des Beat. Das andere Amerika schrei(b)t

198

Peter Bräunlein

Kritischer Cowboy. Kinky Friedman zwischen Subversion und Klamauk

204

Bernhard Herboldt

Komar & Melamid. Mythos, American Dreams und die Affirmative Ästhetik

208

Rezensionen Ton

212

Rezensionen Papier

252

Rezensionen Film

293

Impressum/Abo

302

Editorial

Discover America, benannt nach dem gleichnamigen Titel einer LP von Van Dyke Parks aus dem Jahre 1972, lädt ein, ein Land neu zu entdecken. Viele Linke erliegen hierzulande dem sie mit der Rechten wundersam einenden Kurzschluss, dass US-amerikanische Kultur und Mentalität ja längst bekannt seien und sich auf McDonald's, Hollywood und Michael Jackson – kurz: auf so genannten Kulturimperialismus – reduzieren ließen. Der in Deutschland neu erstarkte Antiamerikanismus, dem nicht nur linke Antiimp-Blätter und rechte NPD-Organen, sondern auch die bürgerlichen Medien zum Großteil erlegen sind, macht sich nicht nur der dummen Gleichsetzung eines zugegebenermaßen gefährlichen Präsidenten mit »den USA« oder »den Amerikanern« schuldig, sondern spielt auch der seit drei bis vier Jahren massiv vorangetriebenen Renationalisierung Deutschlands in die Hände. Es gibt offenkundige Parallelen, wenn nicht Wechselbeziehungen zwischen Antiamerikanismus und einer sich stolz pazifistisch gerierenden Positionierung als von amerikanischen Machthabern verschmähtes »Old Europe« einerseits und einer reaktionären bis revanchistischen Geschichtsschreibung andererseits, die uns »die Deutschen« als ein geläutertes wie auch einst von Hitler und Weltkrieg »unterjochtes Volk« verkaufen will – die Rede ist unter anderem von Jörg Friedrichs Büchern über ein »Bombenopferland«, von Guido Knopps *ZDF History* und von Filmen wie *Das Wunder von Bern*.

George W. Bush kam, scheint es, für die Deutschen zur rechten Zeit, konnte als Anlass genommen werden, den neuen nationalen Taumel in vermeintlicher Unschuld zu zelebrieren – ein Taumel, der deshalb ebenso pazifistisch wie poppig daherkommt,

weil es hier nun nicht nur gilt, Hitler (den »bösen Verführer« der Deutschen), sondern mit ihm auch gleich die »amerikanischen Besatzer« zu entsorgen. Doch während sich die deutsche Kultur derzeit in einer Art Racheakt gegen alles »Amerikanische« und als amerikanisch Empfundene auflehnt, bemerken deren Wortführer zugleich gar nicht, wie sehr sie selbst noch einen Großteil ihrer nun »gegen Amerika« eingesetzten Ausdrucksmittel allein den USA zu verdanken haben – allen voran all jene Pop-Nationalen, die sich für eine Deutsch-Quote im Radio ausgesprochen haben und ohne den Rock'n'Roll doch gar nichts wären. Ihre Namen lassen sich auf der Homepage des »Vereins deutsche Sprache« nachlesen (www.allein-eigener-sache.de), die sich bereits ästhetisch als offen ideologisch positioniert – mit dem Bild der Germania, das Schwert in der einen Hand in den Himmel gereckt, in der anderen eine E-Gitarre. Indie- und Rap-Durchschnitt wie zRAUMWOHNUNG, Maximilian Hecker, MIEZE (MIA), SPORTFREUNDE STILLER, FURY IN THE SLAUGHTERHOUSE, Moses Pelham, Smudo und Xavier Naidoo betteln auf dieser Seite ebenso bedenkenlos um die bereits im Bundestag verhandelte Quote wie all jene Abgehalterten, die Angst haben müssen, ihr Geld ohne Quote bald mit Auftritten auf HL-Markt-Parkplatzfesten verdienen zu müssen, darunter Ina Deter, Wolf Maahn, Achim Reichel, Peter Schilling, Stefan Waggershausen, Pe Werner und Frank Zander. Die Initiative erklärt derweil unverhohlen, dass ihre Quotenforderung keineswegs deutschtümelnd sei: »Dieses ewiggestrige Argument ist dümmlich. Die jetzige Quasiquote ist amerikatumelnd.« Das alte Argument: »Wer gegen uns ist, ist für Amerika.«

In der Hoffnung, dass sowohl die Quoten-Debatte wie auch die Namen der eine Quote unterstützenden Musiker bald vergessen sein werden, bekennen wir ohne Scham, eine amerikatumelnde *testcard*-Ausgabe zusammengestellt zu haben. Dass diese eine Kritik am jetzigen Präsidenten, an christlichen Fundamentalisten und sexistischen Rednecks nicht ausschließt, sondern im Gegenteil bedingt, wenn es um die Frage geht, an welcher Stelle wir von Amerika lernen können, versteht sich von selbst.

Ein Großteil der hier versammelten Artikel handelt von Künstlern, Musikern und Filmemachern, die gemeinhin dem »anderen Amerika« zugerechnet werden. Dieser Begriff ist allerdings selbst problematisch, impliziert er doch, es gäbe immer schon ein »average America« – das Amerika eines George W. Bush –, von dem dieses »andere«, dem wir Europäer uns näher fühlen, das wir gerne auch als europäisch vereinnahmen, abweicht. Wer so über andere urteilt, muss sich gefallen lassen, dass viele Menschen im Ausland den durchschnittlichen Deutschen noch immer als Nazi ansehen und so wenig differenzieren wie wir angesichts unseres neuen liebsten Feindbildes. Der an den Anfang dieser Ausgabe gestellte Artikel *Alle gegen einen* von Jens Thomas soll deshalb das problematische Verhältnis klären helfen, in dem sich Deutschland und viele deutsche Linke gegenüber den USA befinden.

Viele Artikel dieser *testcard*-Ausgabe behandeln das neu erstarkte Do-it-yourself-Selbstverständnis in den USA, das auf die viel beschworene Krise der Musikindustrie nicht mit Gejammer, sondern mit offensiver Selbstorganisation reagiert. James Murphy, Mitbegründer des New Yorker Independent-Labels *DFA Records*, fand

hierzu markante Worte: »Die ganze Download-Debatte sollte die Plattenindustrie endlich dazu bringen, etwas kreativer zu werden. Ein Teil der Kreativität könnte darin bestehen, den Kids keine CDs mehr für 20 Dollar anzudrehen, die aus einem Haufen beschissener, morgen schon vergessener Musik bestehen, dargeboten in miserablen Artwork und hässlicher Plastikhülle.«

Das Do-it-yourself-Prinzip der Independent-Labels ist selbst noch kein Ausdruck politischen Dagegens, sondern verkörpert lediglich den alten amerikanischen Wahlspruch, dass jeder ganz alleine für seinen Erfolg auf dem Markt verantwortlich ist. Inzwischen haben viele junge Musiker Do it yourself jedoch als Politikum für sich wiederentdeckt und knüpfen damit an vergleichbare Netzwerke wie das in den 1980ern entstandene *Dischord Records* an. In erster Linie handelt es sich bei den neuen Netzwerken um Mainstream-Verweigerung, also um eine popinterne Abgrenzung, die oft jedoch auch politische Konsequenzen nach sich zieht: bei einigen Künstlerinnen und Künstlern dadurch, dass ihre Musik und ihr Auftreten konventionelle Geschlechterrollen in Frage stellen (von den Riot Grrrls über Queercore bis zu den neuen »weichen« Songwritern), bei anderen dadurch, dass sie ihre Musik in einen größeren gegenkulturellen Zusammenhang stellen (etwa die Künstler des *Constellation*-Labels aus Montreal, darunter GODSPEED YBE und THE SILVER MOUNT ZION, die aus der lokalen Hausbesetzer-Szene hervorgegangen sind), oder dadurch, dass ein radikal demokratisches, gegen das Star-System gerichtetes Netzwerk aufgebaut wird (so in der New Yorker Antifolk-Szene und deren *Open Mic Sessions*, die bewusst auch Laien ein Forum bieten). Andere

Bands wiederum, etwa BLACK DICE und ANIMAL COLLECTIVE aus New York, haben die Kollektivimprovisation des Free Jazz auf ihre musikalisch nicht mehr determinierte Mischung aus Folk, Elektronik und Post-Punk übertragen, arbeiten also an einer musikalischen Enthierarchisierung, die bei ANIMAL COLLECTIVE noch dadurch betont wird, dass sich alle Musiker nach Tierarten benannt haben und ihre Identitäten meist hinter Tiermasken verbergen.

Wenn beleidigte Deutsche sich für die Radio-Quote stark machen und von »angloamerikanischer Dominanz« sprechen, erwähnen sie all diese in den USA entstandenen Netzwerke und deren vielfältige Ausdrucksweisen mit keinem Wort. Sie erwähnen sie entweder nicht, weil diese ungemein anregende Musik so gar nicht in ihr Bild vom »ausländischen Schund« (Heinz Rudolf Kunze) passen mag, weil sie sowieso in keinem Radio vor oder nach der Quote gespielt würde oder weil sie diese Musik einfach nicht kennen, aufgrund einer längst pauschal ablehnenden Haltung gegenüber den USA gar nicht wahrnehmen wollen. Wie dem auch sei: Nahezu alle spannende, dem Mainstream entgegenlaufende Musik findet derzeit vor allem in den USA (und Kanada) statt und wird auch weiterhin dort (sowie in vielen hier nicht erwähnten Ländern, die gerne als Pop-Peripherie ausgeklammert werden) stattfinden, solange Musiker in Deutschland nichts anderes im Sinn haben, als ihre Sprache und Identität wie einen Vorgarten zu pflegen.

Die Redaktion

beschädigte provinz

Die Filme des Harmony Korine

CHRIST WAS A BUNNIE BOY

Ein Junge, nur mit rosa Häschenohren, schmutzigen weißen Turnschuhen und Boxershorts bekleidet, betritt tänzelnd eine Autobahnbrücke. Die Szene wirkt ebenso niedlich wie trostlos, begleitet von einem alten Folksong mit dem Refrain »I love my little rooster and my rooster loves me«. Der »Bunnyboy« (gespielt von Jacob Sewell, 14 Jahre) hängt sich an das die Brücke umzäunende Gitter, kickt mit seinen Füßen herumliegenden Müll zur Seite. Es ist verregnet, der Junge begibt sich in die Hocke, schnattert vor Kälte. Kurz darauf raucht er eine Zigarette, eine Nahaufnahme zeigt nikotingelbe Finger, schmutzige Fingernägel und die über drei Finger verlaufende Tätowierung der Buchstaben M-A-C. Wir befinden uns im Städtchen Xenia, Ohio, das laut Vorspann von einem Wirbelsturm beinahe völlig zerstört worden wäre. Doch die Spuren der Zerstörung, die diesem Jungen in Gesicht und Körper eingeschrieben sind, liegen weiter zurück.

Während er durch das Gitter spuckt, wird eine Zahnücke sichtbar. Gesunde und intakte Körper gibt es in der Welt, die Harmony Korines Film *Gummo* (1997) zeigt, nicht mehr. Selbst noch die teilnahmeloseste, niedrigste Figur des Films ist beschädigt. Kniend ans Gitter gekauert streckt sie die Arme aus, umklammert das Gitter und trägt damit die Pose des ans Kreuz genagelten Christus zur Schau.

Der nach Erscheinen in den USA von vielen als Skandal empfundene Film gibt bereits hier eine tief religiöse Note zu erkennen, die mit dem andauernd Satans Anwesenheit beschwörenden Black-Metal-Soundtrack des Films korrespondiert: *Gummo* erzählt von einer gottlosen Welt, einem Flecken Erde, aus dem sich Gott zurückgezogen hat, so oft das Wort Jesus in dieser Südstaaten-Gegend auch fallen mag. Er erzählt davon nicht wertend, sondern beschreibend, wirft existenziell den Blick auf sämtliche Wunden. Die von einigen Kritikern als Freakshow kritisierte Auswahl an (zum Teil körperlich oder geistig behinderten) Laienschauspielern zeigt tragische Figuren, deformiert wie Samuel Becketts Gestalt des Namenlosen im gleichnamigen Roman, deren Makel sie jedoch allesamt auch liebenswert machen. In *Gummo* gibt es nirgendwo einen hass-erfüllten, sondern eher einen mitleidigen Blick auf das deformierte Amerika. Dies dürfte für den eigentlichen Skandal gesorgt haben.

BEYOND GOOD AND EVIL

»And what's done in *Gummo* is that you're seeing these images and I'm not necessarily justifying them. The reason you're seeing these things is because these are all images I wanted to see, these are people I wanted to see, these are all obsessions, maybe personal obsessions – which I think is lacking in cinema today, and even in cinema past.

I like to create a cinema of passion and obsession. I mean, justify Julia Roberts, justify Mel Gibson's tight ass ... I don't give a fuck.« *Harmony Korine*

Harmony Korine war gerade einmal 18 Jahre alt, als er Larry Clark beim Fotografieren im Park begegnete, sich mit ihm anfreundete und schließlich das Drehbuch zu Clarks Filmdebüt *Kids* (1995) beisteuerte – geschrieben innerhalb von nur drei Wochen –, dem seinerzeit viel diskutierten Film über eine Clique von sexbesessenen und sich munter durch den Tag kiffenden Jugendlichen in New York. Protagonist Telly (Leo Fitzpatrick) schwört auf Sex mit Jungfrauen. Als Jenny (Chloe Sevigny), die ebenfalls von Telly entjungfert wurde, sich dem Rat ihrer Freundin beugt und einen AIDS-Text machen lässt, muss sie erfahren, dass sie HIV positiv ist. Da sie bislang mit niemandem außer Telly Sex gehabt hat, begibt sie sich auf die Suche nach ihm, will ihn warnen. Telly dagegen zieht in diesem nur während eines einzigen Tages spielenden Film weiterhin seine fatalen Kreise – bis am Ende alle Protagonisten des Films mit AIDS infiziert sind.

Aufgrund der zahlreichen Laienschauspieler und der zum Teil spontanen Dialoge wurde Clarks Film von der Kritik als pseudodokumentarisch, daher auch teilweise als voyeuristisch eingestuft. Die drastische, bewusst übertriebene Handlung geht allerdings auf Harmony Korine zurück, dessen Anliegen es nie gewesen ist, ein realistisches Abbild der Gesellschaft zu zeichnen. Korine war mit dem Ergebnis von *Kids*, einem Film, den man auch als pädagogische Warnung vor ungeschütztem Sex sehen kann, daher nicht ganz zufrieden: »Ich hätte einen ganz anderen Film als Larry gedreht«, erklärte er im Gespräch mit Sean O'Hagan (*Guardian*, 19. 3. 1999): »Meine Version wäre weniger wertend, sondern objektiver ausgefallen.« Wie seine eigene Vorstellung von einem Film aussah, stellte Korine schon zwei Jahre später mit *Gummo* unter Beweis.

Die eigentliche Handlung von *Gummo* ist eher dünn, setzt sich mosaikartig aus verschiedenen kleinen Nebensträngen ohne klare Erzählstruktur zusammen. Hauptfiguren sind die beiden Jungs Tummler (Nick Sutton, 17 Jahre) und Solomon (Jacob Reynolds, 13 Jahre), die mit ihren Bonanzrädern und Luftgewehren durch die Kleinstadt Xenia heizen und Jagd auf Katzen machen, die sie anschließend über einen Zwischenhändler an ein



chinesisches Restaurant verkaufen. Beide haben ein Elternteil verloren. Solomon lebt alleine mit seiner Mutter in einem völlig vermüllten Haus, wo sich die dreckige Wäsche bergeweise im Flur stapelt. Tummler dagegen wohnt bei seinem versoffenen, aber gutmütigen Vater. In einem Dialog zwischen Vater und Sohn erfahren wir, dass die verstorbene Mutter ähnlich gewesen sein muss: herzensgut, aber versoffen. Eine der komischsten Szenen des Films zeigt Tummler, seinen Vater und dessen Freunde (genau jenen »White Trash«, den Richard Prince mit seinen Biker-Fotos verewigt hat – weshalb Prince auch zu den prominenten Fans von *Gummo* zählt) beim Abhängen in der Küche. Als ein bulliger Kumpel mit Heavy-Metal-Frisur beim Arm-drücken gegen den zwergwüchsigen »Little Man« verliert, rastet er aus und zerlegt unter dem Applaus der Anwesenden einen Küchenstuhl in sämtliche Einzelteile. Die brutalste Passage des Films ist zugleich die absurdeste, eine Splatter-Hommage ohne jeden Tropfen Blut: Gewalt entlädt sich in Form von Slapstick.

»Looks like a housecat«, warnt Solomon seinen Freund Tummler am Anfang des Films, als der auf eine durch einen Vorgarten streunende Katze schießen will. »It's a lesbian cat«, erwidert Tummler, hält jedoch inne und schießt nicht. Die Katze gehört den blonden Schwestern Dot und Helen, gespielt von Cloe Sevigny (*Kids, Boys Don't Cry*) und Carisa Glucksman, die das zweite Paar des Films bilden. Während die Jungs ihr Geld dafür ausgeben, Kleber zu schnüffeln oder den Nachbarn aufzusuchen, der ein Eigenheim-Bordell mit seiner geistig zurückgebliebenen Tochter betreibt, werden diese beiden von eher mädchenhaften Sorgen geplagt: Wie stelle ich es an, besonders pralle Brüste zu bekommen? Wie angle ich mir den Jungen aus der Nachbarschaft, der angeblich auf magersüchtige Mädchen stehen soll?

Beide Paare kommen im Film nie zusammen, sind lediglich durch die Hauskatze der Mädchen miteinander verbunden. Foot Foot (benannt nach einem Song der SHAGGS), die zu Beginn noch verschont wurde, wird diesen Film nicht überleben. Gegen Ende schießen Tummler und Solomon völlig durchnässt in strömendem Regen auf ein dürres, längst tot im Gras liegendes Häufchen Elend ein, das kurz darauf noch einmal vor die Kamera gezerrt wird:

Der Bunnyboy läuft über ein Feld auf die Kamera zu, wieder trotz Nieselwetter fast völlig nackt, und hält mahnend die tote Katze vors Objektiv. Sie trägt ein rotes Herz um ihren Hals. Das Böse, wissen wir nun, hat in Xenia, Ohio, gesiegt. Da hilft es auch nichts mehr, dass die Nachbarin in den letzten gezeigten Bildern kurz vorm Einschlafen »Jesus loves me« singt, denn spätestens der Abspann macht auch dies wieder zunichte. Dröhnend laut ertönt BURZUM, die berühmte Neonazi-Black-Metal-Band aus Norwegen.

Gummo ist in sich stimmig, obwohl er keine herkömmliche Handlung aufweist, wohl aber eine durchgängig homogene Atmosphäre. Korine hält sich an den berühmten Satz des von ihm geschätzten Jean-Luc Godard, dass ein Film einen Anfang, einen Mittelteil und einen Schluss haben müsse, nicht aber unbedingt in dieser Reihenfolge. Im Interview, das Werner Herzog 1997 mit Korine führte, bemerkte Herzog: »In dem Film gibt es keine Story, keine Entwicklung der Charaktere. In Hollywood hätte jeder sofort gefragt: »Wo bleibt denn hier die Entwicklung? Wer sind die Guten und wer sind die Bösen?«. Korine merkte daraufhin an: »Ich bin froh, dass mein Produzent und mein Agent mich von diesen Leuten ferngehalten haben. Sie wussten, dass ich mit dieser anderen Welt überhaupt keinen Kontakt aufnehmen wollte.«

Korine liebt das europäische Autorenkino, die Filme des irischen Regisseurs Alan Clarke (*Made in Britain, Scum, One of Thatcher's Children*) und nicht zuletzt Werner Herzog, dessen *Auch Zwerge haben klein angefangen* (1969) er zu seinen absoluten Lieblingsfilmen zählt – und dafür lieben ihn auch die Europäer; Werner Herzog namentlich, der in Korines zweitem Film *Julien Donkey's Boy* (1999), Amerikas einzigem »Dogma«-Film, schließlich sogar eine Rolle als Schauspieler übernommen hat. Es war vor allem eine Einstellung in *Gummo*, die Herzog begeistert hat: Gegen Ende des Films sitzt der kleine Solomon, von der Physiognomie her einer der bizarrsten Darsteller der Filmgeschichte, in einer völlig verdeckten Badewanne. Seine Mutter reicht ihm ein Tablett mit Spaghetti und Erdbeermilch, wäscht ihm die Haare, während er isst. Im Hintergrund, kaum vom Rost zu unterscheiden, ist kurz ein Stück Schinkenspeck zu sehen, mit Tesafilm an die Wand geklebt. »Als ich den Schinken sah«,



kommentierte Herzog, »hat es mich vom Stuhl gerissen.« Doch Korine hat sich mit *Gummo* noch mehr prominente Fans erspielt, darunter Johnny Depp, der *Gummo* »one of the most truthful pieces of filmmaking in a long time« nannte und Bernardo Bertolucci, der gar von einer »revolution in the language of cinema« sprach. Alleine Larry Clark gab sich ein wenig reserviert: »He's a middle-class Jewish kid. He had nothing to do with those kids«, kritisierte er Korines Ausflug in die Niederungen der amerikanischen Provinz.

Korines Anti-Hollywood-Haltung mag an den Trotz gewisser europäischer Filmemacher erinnern und ihnen daher schmeicheln, dennoch ist *Gummo* ein sehr amerikanischer Film, sowohl was die Bildästhetik, die Dialoge wie auch das Sujet angeht. Er öffnet Abgründe, die Vorstadt-Filme wie *American Beauty* (Sam Mendes, 1999) und *The Virgin Suicides* (Sofia Coppola, 1999) sich nicht einmal anzudeuten trauten, zieht seinen Verfremdungseffekt aber zugleich gerade aus dieser anspielungsreichen Anlehnung an jene Tradition der Vorstadt-Filme und -Serien. Die Kleidung der Protagonisten in *Gummo* ist ebenfalls sehr amerikanisch, eine Mischung aus Heavy-Metal-Look und Trainingsanzug-Ästhetik, von Chloe Sevigny für den Film ausgewählt: »I went for a sort of late-80s, heavy metal, middle-American look«, erzählt sie. »I didn't want

it to look any bit fashionable. Like *Trainspotting* to me looked like a fashion shoot. I wanted it to look authentic«.

Authentizität spielt eine wichtige Rolle in *Gummo*, jedoch nur in der Hinsicht, dass mit ihr immer wieder gebrochen wird. Passagen aus aneinandergereihten Polaroid-Fotos und Super-8-Sequenzen suggerieren, dass es sich hierbei um dokumentarische Aufnahmen von echten Bewohnern der Stadt handelt, während die Filmsequenzen von Kameramann Jean Yves Escoffier, der auch *Die Liebenden von Pont-Neuf* (Léos Carax, 1991) drehte, extrem stilisiert wirken und stellenweise mit aufs Groteske abzielenden Blickwinkeln arbeiten. Die vermeintliche Authentizität der Super-8-Aufnahmen erlaubt es Harmony Korine, einige der drastischsten Dialoge als »vorgefunden« auszugeben, also unklar zu lassen, ob sie aus dem Drehbuch stammen oder zufällig gesprochen wurden. Während solcher Sequenzen sagt zum Beispiel ein Jugendlicher verächtlich: »niggers ... I just don't like them«, woraufhin eine Frau in Erinnerung an ihre Zeit im Gefängnis antwortet: »unless you got some good nigger buddies.« Die ganze Banalität des Rassismus ist in einem Film selten spröder ausgedrückt worden.

Korine ist mit *Gummo* gelungen, das zu vermeiden, was er selbst an *Kids* kritisierte: In *Gummo* wird nicht gewertet, es wird lediglich gezeigt. Selbst

noch vermeintliche Verstöße gegen Political Correctness unterliegen ganz der Lesart des Betrachters, können ebenso gut auch als Hommage an das Minoritäre gedeutet werden. Da ist zum Beispiel der »Little Man«, ein mehrfach Marginalisierter – kleinwüchsig, Afroamerikaner, Homosexueller, der zu allem auch noch ein Israel-T-Shirt trägt. Korine führt ihn nicht wirklich vor, sondern eher alle anderen, die es mit ihm aufnehmen wollen, etwa den bulligen Typen, der gegen ihn beim Armdrücken verliert – und an einer anderen Stelle sogar sich selber. Korine ist in einer Episode als besoffener Teenager auf einem Sofa neben dem »Little Man« zu sehen. Korine lallt, jammert, heult, schüttet sich Bier über den Kopf, erzählt von einer schweren Kindheit. Als der Kleinwüchsige ihm eröffnet, dass er schwul ist, will Korine ihn verführen, blitzt jedoch ab. Der »Little Man« bleibt stets der Souveräne, hat als einziger, scheint es, sein Leben im Griff.

Die Kategorien Gut und Böse wollen in *Gummo* nicht mehr greifen. Dies ist sein wohl größter Affront gegen den US-amerikanischen Mainstream. Wie beispielsweise soll man den Konkurrenten von Tumbler und Solomon bewerten, einen zarten Jungen, der gerne in Frauenkleidern rumläuft (ein Tribut an Gummo, der dem Film seinen Namen gab: Gummo Marx war jener unter den Marx Brothers, der schon früh aussteigen musste, weil er darauf bestand, nur in Frauenkleidern aufzutreten) und Katzen auf besonders fiese Weise tötet, indem er mit Glasscherben gespickten Thunfischsalat ausstreut? Er tut dies doch nur, wie wir ebenfalls erfahren, um die Pflege seiner ans Atemgerät gefesselten Großmutter zu zahlen, bei der er lebt.

Ambivalent oder einfach nur offen angelegte Charaktere sind selten, nicht nur im Hollywood-Film, den Korine besonders scharf und leidenschaftlich kritisiert, etwa Oliver Stone, über den er im Interview mit Mike Kelley sagt: »(He) is making films that are completely empty and all about style.« Mike Kelley selbst bringt auf den Punkt, was *Gummo* vom beliebten gewordenen »White-Trash«-Sujet in Film und Kunst der Gegenwart unterscheidet: White Trash wird meist dumpf, durchschaubar und damit aus intellektuell überheblicher Warte herab klassifiziert dargestellt. In *Gummo* gibt es dagegen

nicht »den« Nazi oder »den« Proll, sondern vielschichtige Charaktere, deren Gebrochenheit selbst noch den Dumpfesten unter ihnen Würde verleiht und sie zudem tief in die amerikanische Geschichte einbettet: Solomon und Tumbler sind nur unschwer als eine zeitgenössische Variante von Tom Sawyer und Huckelberry Finn auszumachen. Dass viele Europäer *Gummo* derweil deshalb mögen, weil er ihnen so europäisch vorkommt, hat allerdings noch zu keinem vergleichsweise intensiven, spielerischen und formal radikalen europäischen Film dieser Art geführt.

SEXOTOPIA

Auf den ersten Blick wirft Harmony Korines Drehbuch für Larry Clarks *Ken Park* (2002), der 2004 in den deutschen Kinos lief, einen ähnlich ernüchternden, aber auch teilnahmsvollen Blick auf die Jugend in der amerikanischen Provinz. Doch das Skript, das bis zu *Kids*-Zeiten zurück reicht, hält gegen Ende ein eigenartiges utopisches Moment bereit.

Zu Beginn der Films rollt Ken Park auf einen Skaterpark, Oi!-Punk schallt aus seinem Walkman, setzt sich auf eine Rampe, holt eine Kamera und eine Pistole aus der Tasche. Effektiv in das Feedback nach dem letzten Gitarrenakkord hinein schießt er sich in den Kopf, die Kamera filmt derweil. Dieser Selbstmord wird zum Anlass, über Rückblenden die Geschichte von vier Teenagern in der kalifornischen Kleinstadt Visalia zu erzählen. Ken Park selbst kommt darin bis zum Ende nicht mehr vor, doch die familiäre Enge, die Trostlosigkeit der Provinz, die hinter all diesen schmucken Bungalows für eine beklemmende Grundstimmung sorgt, gibt durchweg eine Ahnung, warum er sich umgebracht haben könnte. Visalia ähnelt dem Xenia, Ohio, in *Gummo* – mit dem Unterschied jedoch, dass Xenia vermüllt war und alle Bewohner sich mit dem Verfall abgefunden haben, während in Visalia die Fassade der schmucken Einfamilienhäuser streng gewahrt wird.

Larry Clark wollte mit *Ken Park* einen Familienfilm drehen – ein Film für die ganze Familie ist daraus jedoch nicht geworden. Während in *Kids* Eltern und Erwachsene so gut wie überhaupt nicht vorkommen, konfrontiert *Ken Park* die Jugendlichen und ihre Sehnsüchte mit der fast durchweg kaputten

Welt ihrer Eltern. *Ken Park* ist damit ein Film über Machtverhältnisse geworden – ein Foucault'sches Panoptikum der Enge. Da lebt zum Beispiel die junge Peaches mit ihrem verwitweten Vater zusammen, der seit dem Tod seiner Frau einem Bibelwahn verfallen ist. Als er seine Tochter beim Sex erwischt, schlägt er deren Freund fast tot und zwingt seine Tochter, das Brautkleid der Mutter zu tragen, als könne sie durch dieses Ritual die Keuschheit wiedererlangen. Der junge Claude dagegen wird ständig von seinem besoffenen Vater ermahnt, nicht wie ein Punk rumzulaufen, das Skaten aufzugeben und ein »richtiger Mann« zu werden – homophobe Äußerungen eines verkappten Schwulen, der eines Nachts nach einer Safttour versucht, seinen Sohn zu vergewaltigen.

Familie und Religion werden in dem Regie-Doppel von Clark und Ed Lachmann als Keimzellen der Disziplinierung dargestellt, deren Versprechen nach Geborgenheit in Klaustrophobie mündet. Doch *Ken Park* macht es sich nicht so einfach, die Eltern durchweg gegen an sich gute Kids auszuspielen, sondern zeigt alle Facetten der Ver- und Zerstört-heit, etwa im Fall des frustrierten Tate, der bei seinen liebenswerten Großeltern lebt, deren Zuneigung allerdings als so drückend empfindet, dass er sie im Schlaf ermordet.

Bei aller Drastik besitzt *Ken Park* jedoch auch etwas, was Larry Clarks Filmen bisher abging – Humor. Bevor sich beispielsweise Claudes Vater über seinen Sohn hermacht, sieht man ihn noch im Badezimmer eine letzte Dose Bier herunterstürzen. Er

pinkelt freihändig, im Stehen. Genüsslich langsam wandert die Kamera auf und ab, zeigt, wie oben Flüssigkeit in und unten Flüssigkeit aus dem Körper fließt. Solche entkrampfenden Momente tun dem Film gut, denn nur wenige Minuten später wird die Kamera mit ebensolcher Ruhe zeigen, wie der geile Blick des aufgedunsenen Mannes über den Körper des schlafenden Sohnes wandert. Von Witz kann dann keine Rede mehr sein.

Gänzlich humoristisch, aber frei von Schenkelklopfen, sind auch die Episoden des jungen Tate gestaltet, der sowohl mit seiner verheirateten Nachbarin wie auch mit deren Tochter ein Verhältnis hat. Sex ist hier zum verschwörerischen Geflecht geworden. Als die ganze Familie mitsamt dem begehrten Gast beim Mittagessen sitzt und der nichtsahnende Vater Anspielungen über die männliche Potenz macht, trifft der Witz abermals mitten ins Herz der Gesellschaft: Verhöhnt wird dabei weniger der Betrogene als das Männerbild, dem alle am Tisch aufsitzen, Tate inbegriffen. Der nämlich hatte nach dem Sex mit der Gattin nichts Wichtigeres im Kopf als die Frage: »Welcher ist größer? Seiner oder meiner?«

Seit den 1960er-Jahren arbeitet sich Larry Clark als Fotograf an vorwiegend einem Thema ab: dem zensurfreien Blick auf eine von Drogen und Sex bestimmte Adoleszenz, die nicht selten im frühen Tod endet. Kritiker haben ihm Voyeurismus vorgeworfen, andere ihn für jenen Heroin-Chic verantwortlich gemacht, der in den Neunzigern schließlich





Einzug in die Modewerbung erhielt. Doch Clark, der visuelle Urvater einer speziell US-amerikanischen Slacker-Ästhetik, die unter anderem auf die Prosa von Dennis Cooper abfärbte, lässt sich nicht auf den bloßen Schock reduzieren. Seine Fotozyklen (u. a. *Tulsa* und *Teenage Lust*) lassen sehr viel Anteilnahme, ja Zärtlichkeit erkennen und arbeiten die ganze Ambivalenz jugendlicher Grenzüberschreitung heraus: Die Intensität seiner Bilder erklärt sich gerade dadurch, dass der Betrachter zugleich mit Schönheit wie auch mit Selbstzerstörung konfrontiert wird.

Genau diese Stimmung zeichnet *Ken Park* wie bislang keinen anderen Clark-Film aus. Da sich Clark dafür entschieden hatte, auf eine Jugendfreigabe zu pfeifen, kann die Kamera zeigen, was ansonsten fast nie im Kino zu sehen ist, darunter das bestgehütetste Filmgeheimnis jenseits der Pornos: der erigierte männliche Penis. Doch sämtliche XXX-Rated-Szenen sind eingebettet in die den ganzen Film auszeichnende, ruhige Kameraführung und wirken schon dadurch kein bisschen pornographisch, dass alles in ein weiches, mit warmen Grüntönen spielendes Licht getaucht ist. Obwohl *Ken Park* also Clarks bislang explizitester Film ist, ist er zugleich auch sein poetischster. Entgegen der Grobheit, mit der Jugendliche in *Kids* noch Sex thematisierten und praktizierten, mündet *Ken Park* ebenso unzeitgemäß wie überfällig in ein gegen die Kleinfamilie gerichtetes Plädoyer auf die freie Liebe. Auf der Flucht vor ihren Eltern kommen Peaches, Tate und Claude in einem Bett zusammen. Im Sex zu Dritt

keimt plötzlich ein utopisches Moment auf, jene Behaglichkeit, die sie in ihren Elternhäusern nie kennen gelernt haben. Von AIDS, dem in *Kids* alles bestimmenden Thema, ist keine Rede mehr. Das mag man Clark als unverantwortlich vorwerfen können, nicht aber den filmgeschichtlich betrachtet fürs neue Jahrhundert revolutionären Blick auf Sex als lustvolle Angelegenheit. Wenn die drei am Ende nackt auf einem Sofa liegen und Namenraten spielen – erraten werden soll Ken Park –, ist der Moment totaler Harmonie erreicht. Für wenige Minuten löst die Kamera da Herbert Marcuses These ein, dass Sexualität ein dem kapitalistischen Funktionieren gegenüber subversives Element darstellt, das deshalb vom Staat gefürchtet und in der Ehe kanalisiert wird.

Gummo ist von der amerikanischen Zensurbehörde eine Jugendfreigabe verwehrt worden, weil der Film zwar keine einzige jugendgefährdende Szene enthielte, in seiner Gesamtheit jedoch ein absolut nihilistisches Menschenbild zeichne. *Ken Park* lässt sich dagegen schwer als nihilistisch missverstehen. Er ist lediglich direkt.

SUBURBAN PARADISE

Seit den 1990er-Jahren häufen sich US-amerikanische Filme, vor allem Independent-Produktionen, die das beschädigte Leben in den Klein- und Vorstädten thematisieren, jenes vermeintliche Idyll, das der weißen Mittelschicht vorbehalten ist. Lan-

ge Zeit waren es die Innenstädte der amerikanischen Metropolen, die als gefährliche soziale Brennpunkte bewertet und so auch im Film dargestellt wurden. In dem Maße, in dem sich dieses Innenstadt-Image zu wandeln begann, fokussierte auch der filmische Blick die Gefahr an jenen Orten, wo sie bislang am wenigsten vermutet wurde. Filme wie *Serial Mom* (John Waters, 1994), *Welcome to the Dollhouse* (Todd Solondz, 1995), *American Beauty* (Sam Mendes, 1999), *Boys Don't Cry* (Kimberly Peirce, 1999), *The Virgin Suicides* (Sofia Coppola, 1999), *Storytelling* (Todd Solondz, 2002), *Far from Heaven* (Todd Haynes, 2002), und *Elephant* (Gus Van Sant, 2003) haben Themen wie Rassismus, unterdrückte Homosexualität beziehungsweise Homophobie, Kriminalität, Drogen und Gewalt in die Vor- und Provinzstädte verlagert, in die gepflegte Umgebung von Alleen und Rasensprengern. Ein Film wie *Smoke* (Wayne Wang, 1995) dagegen romantisierte den Schmelztiegel, machte aus Manhattan einen Ort des sozialen Zusammenhalts, in dem Menschen unterschiedlicher Hautfarbe einander verbrüdern und in dem noch der kleine Laden nebenan existiert, wo alle einander treffen und miteinander plaudern können.

Es waren zum Teil reale Ereignisse wie das Highschool-Massaker von Columbine oder der *Boys Don't Cry* zugrunde liegende, in Texas verübte Mord an einer Transsexuellen, die Anlass dazu gegeben hatten, nach dem Gewaltpotenzial und Verdrängten im Kern der amerikanischen Mittelschicht zu suchen. Gus Van Sant reagierte darauf mit seinem höchst poetischen, ästhetisch brillanten Highschool-Massaker-Film *Elephant*, der nicht psychologisiert, sondern Gewalt als Banalität inmitten einer beinahe sattem geordneten Welt ausbrechen lässt. Dass sein suggestiver, langsam gedrehter Film, durchdrungen von einer seit Antonionis *Blow Up* (1966) kaum mehr so zelebrierten Bilderbesoffenheit, mehr Fragen aufwirft als Antworten liefert, korrespondiert mit *Gummo* – nicht von ungefähr sind Van Sant (*Drugstore Cowboy*, *My Own Private Idaho*) und Harmony Korine miteinander befreundet. Das Irritierende an einem Film wie *Elephant* besteht darin, dass die Ursache für die Gewalt nicht mehr geklärt wird: Die beiden jugendlichen Killer werden nicht als Monster vorgeführt, sind nicht Teil irgendeiner asozialen Nazi-Gang, sondern einer

von ihnen wird im Gegenteil als sensibler (und zudem auch noch, wie sich herausstellt, homosexueller) Musiker und Künstler dargestellt. Im Abseits der gängigen Großstadt-»Ghettos«, wo Gewalt immer ursächlich an Drogen, Armut oder zerrütteten Familienverhältnissen festgemacht wird, suchten Harmony Korine, Larry Clark und Gus Van Sant auf je eigene Weise nach den Zerstörtheiten im Herzen Amerikas, das seinerseits zum Ghetto geworden ist. In dem Maße, in dem die weiße Mittelschicht alles ausgegrenzt hat, was ihr vermeintliches Idyll stören oder als solches in Frage stellen könnte, staute sich die Aggression an jenen Orten, die ursprünglich als Refugium oder sogar Schutzwall gedacht waren.

Die Tatsache, dass gleich zwei Filme aus jüngerer Zeit, *Virgin Suicides* und *Ken Park*, eine Ursache von Gewalt in übersteigerter Religiosität und ebenso übersteigertem Familiensinn ausmachen, zeugt zwar noch nicht von einem Paradigmenwechsel im amerikanischen Film, sehr wohl aber davon, dass das Kino inzwischen verstärkt an jenen Werten kratzt, die George W. Bush aller Wahrscheinlichkeit nach zu einer zweiten Amtszeit verholpen haben. Wo die Bedrohung der inneren Sicherheit an Immigranten, abtreibenden Frauen und der so genannten Homo-Ehe festgemacht wird, tut es Not, auch mal den »Average American« als verkappten Homosexuellen oder Amokläufer darzustellen und so darauf hinzuweisen, dass jedem strengen Regelsystem Grenzen der Sublimierung eingeschrieben sind.

Die hier erwähnten Filme sind sicher keine explizit politischen Filme, wenngleich mehr oder minder subversiv. Und es sind Filme, die gerade in Deutschland während der derzeit aufgeheizten antiamerikanischen Stimmung falsch, nämlich mit Häme rezipiert werden können. Dabei behandeln sie kein ausschließlich amerikanisches Symptom. Auch hierzulande würde der Blick in die Abgründe deutscher Vor- und Kleinstadtidylle zu ähnlichen Resultaten führen. Das aber ist mit Ausnahme des Dokumentarfilms (etwa *Die Blume der Hausfrau*, Dominik Wesseley, 1998) bislang noch nicht versucht worden, es sei denn in der für den jüngeren deutschen Film so typischen schrillen Stereotypisierung, der alle Zwischentöne niederwalzenden Komödie. ■■■■■