

*Bereichsrezension: Cultographies*

**Jeffrey Weinstock: The Rocky Horror Picture Show**

London, New York: Wallflower Press 2007 (Reihe Cultographies), 132 S., ISBN: 978-1-905674-50-3, GPB 10,-

**Ethan de Seife: This is Spinal Tap**

London, New York: Wallflower Press 2007 (Reihe Cultographies), 131 S., ISBN: 978-1-905674-49-7, GPB 10,-

**Geoff King: Donnie Darko**

London, New York: Wallflower Press 2007 (Reihe Cultographies), 118 S., ISBN: 978-1-905674-51-0, GPB 10,-

**Glyn Davis: Superstar– The Karen Carpenter Story**

London, New York: Wallflower Press 2008 (Reihe Cultographies), 117 S., ISBN: 978-1-905674-88-6, GPB 10,-

Mit *Cultographies*, einer von Ernest Mathijs und Jamie Sexton seit 2007 editierten Buchreihe, widmet sich der englische Verlag Wallflower Press dem Phänomen Kultfilm. Auf nicht viel mehr als 100 Seiten werden, so verspricht der Klappentext, die Produktion, Rezeption, der spezifische Reiz und der Ort einzelner Kultfilme in der „broader popular cultural landscape“ erkundet. Mit dem Versprechen, in die „weird and wonderful world of cult cinema“ einzutauchen, deutet sich an, dass sich die Bücher nicht nur an ein akademisches Publikum richten, sondern auch gewisse Bedürfnisse des Fans befriedigen sollen. Die 1975 entstandene Musicaltravestie *The Rocky Horror Picture Show*, Rob Reiners 1984 gedrehte Dokumentarfilmparodie über das Tourdesaster einer englischen Heavy Metal Combo *This is Spinal Tap*, Todd Haynes 1987 mit Barbiepuppen nachgestelltes Biopic *Superstar: The Karen Carpenter Story* sowie Richard Kellys *Donnie Darko*, eine hybride Mischung aus Teenager- und Science Fiction-Film, Verschwörungsthiller, Mainstream- und Independent-Film (2001), werden daher jeweils von Filmwissenschaftlern untersucht, die zugleich Anhänger des jeweiligen Kultes sind, der sich um diese Filme bildet. Die Autoren zielen auf eine produktive Verknüpfung der subjektiven Perspektive des Fans mit der ‚objektiven‘ Perspektive des Wissenschaftlers. Dabei werden vor allem zwei zentrale Aspekte aufgearbeitet: Produktions- und Rezep-

tionsgeschichte der Filme und die wichtige Frage danach, welches die ästhetischen Merkmale sind, die einen Kultfilm zu einem Kultfilm machen.

In der Auseinandersetzung mit *This is Spinal Tap* formuliert Ethan de Seife eine Prämisse, von der alle Autoren mehr oder weniger ausgehen: „cult films are cult films because audiences, not studio executives, have made them so.“ (de Seife, S.13) Kultfilme zeigen sich als weitestgehend unkontrollierbare Ereignisse mit langem Nachleben; sie führen dazu, dass Menschen sich mit den Filmen auf eine Weise beschäftigen, die weit über eine ‚normale‘ Kinorezeption hinausgeht und die andere Medien (Video, Laserdisc, DVD, Internet) und andere Formen der Rezeption (Midnight Movies, wiederholtes Betrachten, rituelles, interaktives Betrachten) zu fordern scheint.

Jeffrey Weinstock, Autor des Bandes zu dem Film *Rocky Horror Picture Show*, beschreibt die Rezeptionsgeschichte an seiner Beziehung zu dem Film. Sie mündet 1988 in die Initiation in den Ritus der großen Gemeinschaft von Filmzuschauern, welche den Figuren antworten, Dialoge ergänzen und die Tanz- und Gesangsnummer vor der Filmleinwand imitieren. Dass der Autor bemerkt, sich an alle Aspekte dieses Ereignisses, bloß nicht an den Film selbst erinnern zu können (vgl. Weinstock, S.8), verweist auf den eigenartigen Status dieser Verfilmung eines englischen Bühnenmusical: Es ist ein Film, der nicht gesehen werden muss, um erlebt werden zu können. Zwar gibt es, worauf Weinstock hinweist, Kritiker, die behaupten, dass der Film so langsam und langweilig sei, dass dem Publikum gar nichts anderes übrig geblieben sei, als durch Kommentare und andere Reaktionen den Film interessant zu machen (vgl. S.35). Weinstock identifiziert den spezifischen Reiz des Films aber eher in dem Zusammenspiel zweier Begierden des Kinozuschauers, dem der Film auf besondere Weise Ausdruck verleihe: „to ‚be‘ the film, to be part of the film, to enter into the filmic world; and the desire to control the film, to seize control of discourse, to speak, rather than to be spoken.“ (S.39)

Allerdings eignet sich nicht jeder Kultfilm dafür, in diesem Ausmaß von der aktiven Rezeption seiner Zuschauer überschrieben zu werden und seinem Publikum zu gehören. Das zeigt sich an der Rezeptionsgeschichte des Films *This is Spinal Tap*. Ohne die Videokultur der 80er Jahre wäre, so Ethan de Seife, der Erfolg und der Kultstatus des Films undenkbar. Video erlaubt es, bestimmte Momente herauszustellen und zu wiederholen, was aus dem einfachen Grund geschehe, dass einzelne Szenen so komisch sind, dass der Betrachter unentwegt zu ihnen zurückkehren möchte. Dass durch das neue Medium ein offenerer Filmtext entsteht, zeigt sich daran, dass der Film bereits in den 80er Jahren als Laser Disc in einer Deluxe-Ausgabe der Criterion Collection mit Extras ausgestattet wurde, lange bevor dies zu einem wichtigen Element des Mediums DVD werden sollte. (Vgl. S.30) Wer den Film kennt, ihn (wie der Rezensent) liebt und verehrt und selbst einzelne Dialoge und Passagen des Films zitieren kann (die in bestimmten populturellen Zirkeln in gleicher Intensität im Umlauf sind wie Zitate aus Shakespeare-Stücken), kann diese einfache Erklärung von de Seife

sehr gut nachvollziehen. Allerdings geht der Autor, der große Teile der Arbeit mit einer ermüdenden und wenig erkenntnisstiftenden Auseinandersetzung mit den Überschneidungen zwischen Dokumentarfilm-Parodie und Erzählkonventionen des klassischen Hollywoodkinos verschwendet, über einen wichtigen Aspekt völlig hinweg: Der Film ist ein früher Vertreter einer neuen Form des audiovisuellen Erzählens, der durch seine episodische Erzählstruktur eine Segmentierung des Filmtextes in einzelne Momente fordert und der damit kompatibel mit von Video, DVD und den neuen Abspielstätten des Internets geprägten Rezeptionspraktiken ist.

Auch bei *Superstar: The Karen Carpenter Story* handelt es sich um eine neue Form des filmischen Erzählens, die stärker noch als *This is Spinal Tap* von einem (postmodernen) Wissen über den Repräsentationscharakter von Bildern und Formen der Mediatisierung bestimmt ist. Ein Grund dafür liege, wie Glyn Davis mit einer biografischen Notiz deutlich macht, in der Prägung des Regisseurs Todd Haynes von Größen der semiotischen Filmtheorie wie Mary Ann Doane oder Kaja Silverman, die an seiner Kunstakademie gelehrt haben. (Vgl. Davis, S.12) Das 43-minütige Biopic, das die tragische Geschichte der Sängerin und Schlagzeugin Karen Carpenter erzählt und diese in die Welt der Barbiepuppen versetzt, wird aber gerade deswegen zu einem Kultfilm, weil er – im Gegensatz zu *This is Spinal Tap* – unverfügbar ist. Das strikte Verleihverbot wegen der fehlenden Rechte an den Songs der *Carpenters* haben ihn zu einem Film gemacht, über den umso mehr geredet wurde, je weniger er zu sehen war. Das Verbot verleihe dem Film eine Aura des Illegitimen und auch des ‚Transgressiven‘. (Vgl. S.7) Es motiviert, wie Davis sehr schön mit Blick auf seine eigene Biografie beschreibt, eine rege Tätigkeit des illegalen Kopierens, unter der die Qualität der Bilder zunehmend leide, was wiederum den medialen Charakter des Films noch stärker hervortreten lasse. (Vgl. S.10) Dass der Film mit Darstellungsstrategien spielt, Diskurse um Krankheit oder den weiblichen Körper reflektiert und eine hybride und hochreflexive Mischung unterschiedlichster Bilder und Genres hervorbringt, mögen weitere wichtige Gründe für den Kultfilmstatus des Films sein. Viel wichtiger erscheint mir aber ein Aspekt, der von Davis nur am Rande angesprochen wird, nämlich dass dieser offene Filmtext noch immer als (geschlossener) Film gelesen werden kann, dass es dem Film gerade mit Puppen und den liebevollen Miniaturrekonstruktionen von Gegenständen wie Plattencovern gelingt, ein narrativ geschlossenes Universum zu konstruieren – dass er den Zuschauern erlaubt, durch die Puppen und die intertextuellen Spielereien hindurch die Geschichte und das Leiden von Karen Carpenter zu sehen. (Vgl. S.87)

Als Mainstreamfilm des Hollywoodkinos scheint *Donnie Darko* das genaue Gegenteil von *Superstar* zu sein. Geoff King macht aber deutlich, dass es die kleinen Abweichungen vom Hauptweg sind, die eine enge Beziehung zu dem Film ermöglichen. (Vgl. King, S.3) Der Film legt mit seiner philosophischen

Thematik, den Verschwörungsmotiven, aber auch seiner hintergründigen Kritik an den konservativen 80er Jahren bewusst Spuren, die dazu einladen, über ihn nachzudenken, ihn beispielsweise in Internetforen zu diskutieren und so dem Film ein Nachleben zu verleihen. (Vgl. S.40) Dieses Nachleben erklärt vielleicht, warum der Film so wenig Erfolg im Kino hatte, sich aber als DVD in relativ kurzer Zeit 10 Millionen Mal verkauft und damit das Zwanzigfache seines Einspielergebnisses bei der Erstaufführung eingespielt hat. (Vgl. S.25) Ein weiterer Grund für diese Diskrepanz könnte auch die Art der Adressierung des Zuschauers sein, denn der Film ist nicht nur von der Mischung der Genres bestimmt, sondern auch, wie King deutlich macht, der Mischung der Modalitäten, den vielfältigen Tonlagen, die der Film durch seine eigenwillige Gestaltung aufzunehmen fähig ist und wodurch er seine Betrachterinnen und Betrachter auf mehreren Ebenen (emotional, kognitiv, psychologisch sinnlich, etc.) anzusprechen vermag. (Vgl. S.48) King findet es gerade interessant, dass der Film als Teil eines konventionellen Kinos zugänglich erscheint, aber durch das offene Ausspielen seines Kunstfilmcharakters in einigen Szenen (beispielsweise einer choreografierten Plansequenz, die uns zu der Musik von *Tears for Fears* den Mikrokosmos der von Donnie Darko besuchten Schule vorführt) dem Betrachter außergewöhnliche Erfahrungen ermöglicht. King beklagt aus diesem Grund, dass die Aufmerksamkeit zu häufig den subversiveren und künstlerischen Kultfilmen und zu wenig einem ‚normalen‘ Kultfilm wie *Donnie Darko* gewidmet werde. (Vgl. S.101)

Die großen Unterschiede zwischen den Filmen, die bereits in dieser Übersicht deutlich werden, lassen abschließend die Frage aufkommen, ob das Label ‚Kultfilm‘ überhaupt für die Kategorisierung von Filmen hilfreich ist. Aber das wäre nicht die Hauptkritik an den Bänden und ihrer Konzeption. Diese richtet sich vielmehr auf den Eindruck, dass die Arbeiten zwar von der wissenschaftlichen Fanperspektive einigermaßen profitieren, aber selbst weder für den Fan noch den Wissenschaftler wirklich ergiebig sind – sie liefern einerseits zu wenig Wissensmaterial, das die Imagination des Kultisten stimuliert (eine stärkere Auseinandersetzung mit filmgeschichtlichen Aspekten wird hier vermisst), andererseits sind sie selten mehr als brave, akademische Arbeiten. Die Autoren lassen sich nicht wirklich von der eigenen engen Bindung an die Filme und der Maßlosigkeit der Liebe zu ihnen dazu motivieren, über die Filme nachzudenken und dabei auch ihr Verhältnis zum Diskurs der Filmwissenschaft zu reflektieren. Der Fan eines Films wie *This is Spinal Tap* ist immer auf der Suche nach Texten, Objekten und Medien, die ihm helfen, seine Beziehung zu vertiefen und seine Faszination für den Film zu verstehen. Das Buch aus der Reihe Cultographies gehört leider nicht dazu.

Herbert Schwaab (Bochum)