

**James Hoberman, Jonathan Rosenbaum: Mitternachtskino.
Kultfilme der sechziger und siebziger Jahre**

St. Andrä-Wörden: Hannibal Verlag 1998, ca. 319S., ISBN 3-8445-158-X,
DM 49,80

Rosalind Krauss hat in einem kürzlich übersetzten Text auf das „Simulakrale“ aufmerksam gemacht. Damit bezeichnet Krauss jene alte Täuschung des Betrachters, nach der etwa das Foto einer Familie bei einem feierlichen Anlaß tatsächlich eine Gruppe mit einem gewissen Zusammengehörigkeitsgefühl zeigt und nicht nur eine Aufstellung von Individuen, die unter sich theoretisch genauso gut heftig zerstritten sein könnten. Schneidet man die Wortschöpfung „simulakral“ gewaltsam mit-tendurch, erhält man zwei Hinweise, die das Thema von James Hoberman und Jonathan Rosenbaum charakterisieren können: die Kategorie des Ähnlichen, von der die Rezeption aller fotografisch reproduzierenden Medien bestimmt wird, und die des Sakralen.

Um mit letzterem zu beginnen: An „elementare Formen des religiösen Lebens“ (S.21) erinnere eine Aufführungspraxis der sechziger und siebziger Jahre. Der Ort ist New York, von hier gingen scheinbar die meisten Kinokulte aus – oder haben die beiden Autoren, renommierte Filmkritiker des *Village Voice* und des *Chicago Reader*, nur eine dorthin zentrierte Perspektive? Gleichviel, zentral in ihrem Buch steht das Kapital zu *The Rocky Horror Picture Show* (1975), dem Mitmach-Erfolg schlechthin auch hierzulande. Die Entstehung des Kults um *Rocky*, seine Hohepriester und auch die Auswüchse darum werden eingehend dargestellt. Der Kern des Kultstücks, das als Musical auf einer Londoner Show-Bühne begann, wird als ein „pluralistisches und demokratisches Unterfangen“ (S.197) gesehen, an dem jeder teilhaben kann: „Jemand außerhalb des Bildes macht etwas, das zu dem paßt, was im Bild zu sehen ist, identifiziert sich also damit und wird so zu einem Teil des Films.“ (S.17)

Genau davon heben sich jedoch alle anderen Kult- und Mitternachtsfilme ab, von denen bei Hoberman/Rosenbaum die Rede ist. Gegen den mittlerweile inflationär gebrauchten und im Grunde nichtssagenden Gebrauch des Begriffs „Kult-film“ ist es ein großes Verdienst dieses Buches, eine Perspektive auf eine abseitige Praxis der Filmrezeption zu eröffnen, die historisch sehr genau umrissen wird: Der Weg aller abseitigen Filme, die auf ein entsprechend disponiertes Publikum treffen, geht, um es ganz kurz zu sagen, von der surrealistischen Avantgarde aus, wird vom Dadaismus, dem Kult der Zersetzung jeden Kultes, unterbrochen, ehe er von einer erneuten Avantgarde über die Sub- und Gegenkultur zur Jugendkultur wei-

terführt. Es gibt dafür nur wenige Vorläufer im amerikanischen Kino; bekannt ist Ted Brownings *Freaks*, das ungewöhnlichste aller MGM-Produkte, aus dem Jahr 1932. Andererseits wird die These Gore Vidals zitiert. Hollywood habe von 1935 bis 1945 nicht einen irrelevanten Film herausgebracht. Doch erst die monströsen fünfziger Jahre förderten in den USA eine ebenbürtige Gegenkultur zutage, die all das, was amerikanische Normalbürger furchtbar fanden, zu ihren eigenen Normen erhob. Viele der von Hoberman/Rosenbaum behandelten Filmemacher erlebten ihre Sozialisierung in einem liberalen Elternhaus der fünfziger Jahre, begannen als Autodidakten mit kleinen Budgets und setzten bald Visionen um, die sich aus hausgemachten Ikonographien ebenso gut speisen konnten wie aus Comics und lauter Musik. Wesentlich war der Einsatz der Waffen „Phantasie“ und „schlechter Geschmack“ gegen das sogenannte Establishment: „Ein erfolgreicher Film [...] mußte filmischer Rock'n'Roll sein, der guten Bürgern einen Werte-Schlaganfall verpaßte.“ (S.111f.)

In den sechziger Jahren kam zur Praxis des unabhängigen Filmemachens ein Publikum hinzu, das die entsprechenden Filme auch wirklich sehen wollte. Von 1963 an entstanden visuelle Monströsitäten wie *Flaming Creatures* von Jack Smith, Kenneth Angers *Scorpio Rising* und die ersten Filme von Andy Warhol. Mit ihrer Hilfe – mit Hilfe der Kunst, aber auch des massenmedial vervielfältigten Skandalons – konnten sich andere Filme nach dem „kurzen Sommer der Anarchie“ (passim) 1963 leichter vom Zwang des Erzählens einer nachvollziehbaren und in einem gewissen Maß wahrscheinlichen, irgendeinem Leben ähnlichen Geschichte befreien und trotzdem spannend bleiben. Dieser Übergang war der vom Underground zur Gegenkultur, die selbst nicht so sehr auf neue Bilder aus war (man denke auch an Lenny Bruce, Bob Dylan und die Revolution im modernen Tanz), sondern die vorhandenen ohne allzu viel Scham zu plündern begann. Hans Sahl meldete damals aus New York, der Film *El Topo* käme ihm vor, als hätten Eisenstein, Buñuel, Fellini und Bergman gemeinsam einen Western inszeniert (*Die Welt*, 30. November 1971). Mit dem Werk des Exzentrikers Alexandro Jodorowsky setzt die Aufführungspraxis des „Mitternachtskins“ ein, einer Zeit des Tages, zu der sich nach einem Kritikerwort selbst Lassie in einen Werwolf zu verwandeln beginnt.

Die meisten Kapitel des Buches sind monographisch angelegt und widmen sich den Hauptmeistern der siebziger Jahre. In sehr deskriptiver Manier werden die Karrieren und Filme von Jodorowsky, George A. Romero (*Night of the Living Dead*) und John Waters dargestellt. Gegen deren schrägliegende Phantasien erweist der in jeder Hinsicht ausgestellte Eklektizismus von *The Rocky Horror Picture Show*, in welchem Maß zur Mitte der siebziger Jahre hin – deren Revival derzeit in vollem Gange ist – die Grenzen verschwammen. Das gilt für die Darstellung von Sexualität mitsamt aller „Androgynitätsattacken“ genauso gut wie für die Mixtur der Genres und die Musik; in noch größerem Maß freilich noch für den Kinobesuch selbst, der das Publikum selbst zum vermeintlichen Mit-Produzenten aufsteigen ließ. Hinsichtlich einer solchen Aktivierung des Publikums war mit *Rocky* bereits

der Gipfel erreicht, denn David Lynchs *Eraserhead* (1980) agiert bereits wieder genuin filmisch, indem es den Zuschauer psychisch und physisch auf seinem Platz fesselt. Gegen den sexuellen Hedonismus von *Rocky* erscheint eine solche Phantasie moderner nur, wenn man sich den Umgang mit Sexualität und sozialem Leben in den neunziger Jahren vor Augen führt. Der Filmsaal als Ort sozialer Interaktion ist wieder verschwunden; entsprechende Räume fürs Amüsement halten die Multiplexe bereit, mit dem Film, der als „Medium“ durchaus sperrig ist, als bloßer Beigabe. Die „Szenen“ treffen sich heute wieder auf der Straße.

Ein Buch über neuere Kultfilme würde vermutlich anders aussehen, andere Schwerpunkte setzen und mit einem sehr viel größeren theoretischen Apparat argumentieren. Die zeiträumliche Nähe der Autoren zu ihren Gegenständen hat den positiven Effekt, daß man unterschiedliche biologische Alter erleben kann: Alice Cooper war tatsächlich ein Phänomen, das man einmal ernstnehmen zu müssen glaubte, während Warhols *factory* mitsamt ihrer Vermarktungsstrategien in der Rockmusik (*Velvet Underground*) ein unfruchtbares Terrain, im Film ein Experimentierfeld und im herkömmlichen Kunstbetrieb ein Auskommen fand.

Mitternachtskino ist voller fleißig zusammengetragenen Details und Kleinstgeschichten, ohne daß der große Faden jemals ganz verloren geht. Noch die Übersetzung (Olaf Möller) ist flüssig zu lesen – Worte wie „alldieweil“ und „nichtsdestotrotz“ rufen bei mir aber Allergien hervor. Im Ganzen sollte die Hoffnung des auf Übersetzungen aus dem Rock- und Popbereich spezialisierten österreichischen Hannibal-Verlages aufgehen, für ein erstmals bereits 1983 erschienenes Buch im deutschen Sprachraum genügend Interessenten zu finden.

Thomas Meder (Frankfurt/M.)