

TELEVISUELLE ZIRKULATION SOZIALER UNSICHERHEIT SEDIMENTE VON *WHITE TRASH* IN US-AMERIKANISCHEN SERIEN

In der populären Musik dient der Bezug auf *white trash* häufig als eine Authentifizierungsstrategie, die folgendermaßen funktioniert: Die Band oder der Musiker kommen von ganz unten, kennen die schlimmsten sozialen Verhältnisse und haben sich durch die Musik und aus eigener Kraft zumindest teilweise daraus befreit. Dies könnte auch eine grobe Beschreibung des Films *8 MILE* (USA 2002, Curtis Hanson) sein, in dem Eminem einen Rapper spielt, der sich in einem von Afro-Amerikanern dominierten Musikstil und gegen seine soziale Herkunft durchsetzen muss. Der Bezug zu *white trash* ist in der Rap-Musik ebenso möglich und vielgestaltig wie in dem eher im *white trash* heimischen Genre des Heavy Metal, in dem Bands wie Mötley Crüe *white trash* in einer exzessiven Stilisierung von Sex, Drugs & Rock 'n Roll zelebrieren. Der Musiker Everlast und seine Wandlungen vom Rapper zum Singer-Songwriter betonen letztlich noch stärker als Eminems Karriere die Crossoverpotentiale des *white trash* als einem flexiblen kulturellen, sozialen und politischen Konzept, Stereotyp und Erklärungsmodell. Diese Flexibilität und diese Fähigkeit des Crossover stehen im Zentrum der folgenden Überlegungen zur ästhetischen, stilistischen und narrativen Produktivität des *white trash* in US-amerikanischen Fernsehserien. Die strukturellen Analogien der Funktionsweise von *white trash* im Musik- und Fernsbereich sind offensichtlich. Aber durch die unterschiedlichen medialen Voraussetzungen und Merkmale lässt sich eine eigene Linie des *white trash*-Konzeptes in Fernsehserien wiederfinden. Wenn es

»Now you can do this on your own, but everyone knows
That no one likes to be alone, so get on the floor and grab somebody
Ain't nothing but a white trash party!
So let's have us a little bash, and if anyone asks
It ain't no one, but us trash.
You don't know, you better ask somebody
Cause we're having a white trash party!«
EMINEM: *White Trash Party* (2010)

»We're the white trash circus... Don't give a damn.
We'll steal your girl whenever we can.
We're the drunken gods of the living dead.
We're the voice, we're the voice.
We're the voice in your head .
We're the trash, we're the trash.
We're the trash in your bed.«
MÖTLEY CRÜE: *White Trash Circus* (2009)

»White Trash Beautiful, Trailer Park Queen.«
EVERLAST: *White Trash Beautiful* (2004)

die diesem Sammelband zugrundeliegende Idee einer produktiven, konstitutiven und agenturliche Funktion des Fernsehens im Sozialen gibt, dann muss sie in der variablen Verwendung von *white trash* als televisuelle Zirkulation sozialer Unsicherheit in den US-amerikanischen Serien nachzuverfolgen sein.

Am Anfang meiner Überlegungen stand die subjektive Beobachtung einer auffälligen Häufung von *white trash*-Elementen in aktuellen Fernsehserien.⁴¹ In den weiteren Nachforschungen kamen Fragen nach einer möglichen Systematisierung dieser Elemente auf. Dieses systematische Gerüst lieferte die Analyse der Repräsentationen von *white trash* im Film *NATURAL BORN KILLERS* (USA 1994, Oliver Stone), die eine große Anzahl von möglichen Merkmalen des *white trash* zutage förderte. Aus dieser Systematisierung ergab sich eine Historisierung der Produktivität des *white trash*-Konzeptes. Auffällig ist seine Flexibilisierung und Variation in den 1980er und 1990er Jahren quer durch Popmusik, Film und Fernsehen. In diesem Zeitraum scheint die agenturliche Funktion dieses Konzeptes einen gewissen Boom erlebt zu haben, der bis in aktuelle soziokulturelle Phänomene nachwirkt und weiter ausgebaut wird. Filme wie *EASY RIDER* (USA 1969, Dennis Hopper), *DELIVERANCE* (USA 1972, John Boorman), *THE DEER HUNTER* (USA/UK 1978, Michael Cimino) stehen exemplarisch für eine relativ festgefügte, klare Ikonographie und ein tradiertes soziokulturelles Konzept des *white trash*. Flexibilisierung, Ironisierung oder ästhetische Aufsplitterung in einzelne Merkmale finden sich in Filmen wie *RAISING ARIZONA* (USA 1987, Joel Coen), *WILD AT HEART* (USA 1990, David Lynch), *FORREST GUMP* (USA 1994, Robert Zemeckis), *PULP FICTION* (USA 1994, Quentin Tarantino), *DUMB AND DUMBER* (USA 1994, Peter Farrelly), *KALIFORNIA* (USA 1993, Dominic Sena). In diesen Zeitraum fällt auch *NATURAL BORN KILLERS*. Aktuellere Filmproduktionen wie *MONSTER* (USA 2003, Patty Jenkins) oder *WINTER'S BONE* (USA 2010, Debra Granik) greifen jeweils einige Erzählmuster und stereotypische visuelle oder sprachliche Referenzen des *white trash* auf, die ich im Folgenden als »Sedimente« bezeichne, weil sie einerseits auf einem tradierten Repräsentationsfundus beruhen und andererseits in sehr verschiedenen Kombinationen und Mischungen in den jeweiligen Medienprodukten zirkulieren. Beispielsweise analysiert Gael Sweeney (2001) die Spannbreite der Figurenkonstruktionen im *white trash* vom idiotischen Genie (*FORREST GUMP*) bis zum amoralischen Serienkiller (Early Grayce/Brad Pitt in *KALIFORNIA*).

Schnell wurde bei der Recherche und Analyse deutlich, dass anhand des immensen Materials bestimmte Elemente des *white trash* hervorgehoben werden können, ohne zugleich in eine umfassende Darstellung des Phänomens und seiner Einordnung zu münden. Stattdessen werden in der Systematisierung abgelagerte Sedimente des Konzeptes *white trash* und seiner televisu-

ellen Zirkulationen erfasst und hoffentlich für spätere weitergehende Überlegungen nützlich sein. Die Sedimente des *white trash* bestehen aus visuellen, auditiven und schriftlichen Elementen, die wiederum Teil größerer medienübergreifender Bedeutungszusammenhänge sind. Unter anderem wird im Folgenden deutlich, dass *white trash* von einer relativ eindeutigen Bezeichnung armer ländlicher Weißer in den USA sich zu einer stets neu zusammensetzenden Mixtur von verschiedenen Zeichen und Bedeutungen gewandelt hat. Diese einzelnen Elemente können in verschiedener Menge und Qualität zu jeweils sehr unterschiedlichen Bedeutungspotentialen führen. Die Zeichen des *white trash* gewinnen neben einer eigenen Sinndynamik daraus gleichermaßen ihre agenturliche Funktion.◀2 Damit werden sie ganz allgemein einsetzbar für das Schicksal oder den Abstieg weißer Bevölkerungsgruppen in den USA und über diese geographische Einschränkung hinaus. In diesem Prozess der Zirkulation, Flexibilisierung und Variation löst sich das Konzept *white trash* weitestgehend von seinem historischen, geographischen und politischen Kontext und wird zu einer televisuellen Universalie.

Kurze Geschichte des *white trash*

Der Film *NATURAL BORN KILLERS* dient als Folie, um das vielgestaltige Terrain des *white trash* zu kartieren und um auf seine reichhaltigen Sedimente aufmerksam zu machen. Diese aktuelle Bestandsaufnahme kann nur durch einige sozial- und kulturhistorische Traditionslinien ergänzt werden, um auf die diachrone Ebene dieses Konzeptes aufmerksam zu machen. Weiterführende Überlegungen hierzu bieten unter anderem die Publikationen des Soziologen Matt Wray, der sich intensiv mit *white trash* auseinandergesetzt hat. Zuletzt ausführlich in seinem Buch von 2006 *Not Quite White. White Trash and the Boundaries of Whiteness*. Grob zusammengefasst ist die agenturliche Funktion des Stereotyps *white trash* in der US-amerikanischen Politik besonders nützlich, um die Armen für ihr Arm-Sein schuldig zu sprechen (vgl. Newitz/Wray 1997, 1). Ursprünglich taucht der Begriff genau in diesem Sinne in der Kombination *poor white trash* erstmals in den 1830er Jahren auf. Das anekdotische Geschichtswissen überliefert dieses Label für die weißen Hausangestellten in den Südstaaten der USA. Benannt wurden sie – will man der Legende glauben – so von den afro-amerikanischen Sklaven (vgl. Newitz/Wray 1997, 2). Nach dem Amerikanischen Bürgerkrieg wird *white trash* als herabsetzende, allgemeine Beschreibung für die arme Landbevölkerung im Süden der USA gebraucht. Später erlangt er im Zusammenhang mit ländlicher Armut Gültigkeit für die gan-

ze USA. *white trash* kennzeichnet dabei immer das Andere oder die Grenzzone zum Anderen, zum Marginalen. Aufgegriffen wird diese historische Linie in der Fernsehserie *CARNIVALE* (HBO 2003-2005), die Mitte der 1930er Jahre im Dust Bowl spielt. Unter anderem schließt sich eine der Hauptfiguren einer umherziehenden Schaustellergruppe an, um seiner ländlichen Armut zu entfliehen. Dadurch wird seine *white trash*-Identität als gesellschaftlicher Außenseiter durch die Gemeinschaft einer Freak Show transformiert und verstärkt. Genauso strittig wie die Herkunftsgeschichte des Begriffs ist seine Funktion als Kategorisierung einer bestimmten sozialen oder demographischen Gruppe. *White trash* war – das weist Matt Wray in seinem Buch gründlich nach – immer eine Grenzkategorie. Ob in den eugenischen Studien der US-Regierung seit Ende des 19. Jahrhunderts oder zur Markierung ethnischer und ökonomischer Grenzen oder im generellen Sprachgebrauch der weißen Mittel- und Oberschicht in der Mitte des 19. Jahrhunderts.

White trash ist keine Kategorie mit klaren Merkmalen und Grenzziehungen, sondern immer eine flexibel einsetzbare Strategie. In vielen diskursiven Kontexten dient *white trash* als eine Hilfslinie, die je nach Bedarf hin und her verschoben werden kann. Beispielsweise erfasst sie die Unterprivilegierten der US-amerikanischen Gesellschaft unabhängig von ethnischer Zugehörigkeit oder kategorisiert in einem anderen Kontext rassistisch über die Hautfarbe. So sagt der Regisseur John Waters 1994 in einem Interview: *white trash* sei »the last racist thing you can say and get away with it« (Newitz/Wray 1997, 1).

In die Begriffswelt des *white trash* gehören dann auch spezifische regionale oder historische Bezeichnungen wie *redneck*, *hillbilly* oder *cracker*. *White trash* bezeichnet neben *race* und *class* auch den Herkunftsort: zum Beispiel der Hinterwäldler oder der Trailer Park-Bewohner. Damit ist *white trash* auch eine Bezeichnung für den Wohnort, den Bildungsstand oder die (eingeschränkten) Möglichkeiten des sozialen Aufstiegs. In diesem Sinne handelt die Fernsehserie *THE WALTONS* (CBS, 1972-1981) von *white trash*, denn in vielen Serienepisoden kämpfen die Waltons gegen ihren ökonomischen Abstieg im Kontext der Wirtschaftskrisen der Großen Depression sowie des Zweiten Weltkriegs und müssen ihre hinterwäldlerische Herkunft aus Walton's Mountain verteidigen oder verleugnen.

Die historische Ikonographie wird begründet in den Karikaturen der Cracker im 19. Jahrhundert und in den Fotografien der armen Landbevölkerung. In *MAD MEN* (AMC, 2007-) hat die Hauptfigur Don Draper alias Richard Whitman eine Waltons- bzw. *white trash*-Kindheit in den 1930ern. Seine Mutter war eine Prostituierte, die bei seiner Geburt starb. Er wächst bei seinem brutalen Vater und dessen Familie auf einer Farm auf. In Rückblenden wird in der Serie Dra-

pers Kindheit im *white trash* als Motor für den Identitätswechsel thematisiert, der sich durch eine Namensverwechslung im Korea Krieg für Whitman alias Draper ergibt.

Diese ikonographische Linie wird im Laufe der 1980er und 1990er Jahre ergänzt und flexibilisiert durch eine postmoderne Variante, die auf die schon erwähnte karnevaleske Ikonographie setzte: grotesk, gewalttätig, exzessiv: »Rather than defining a people or a class, although both are implicated, it [white trash, R.A.] is an aesthetic of the flashy, the inappropriate, the garish« (Sweeney 1997, 251). Beide Linien zusammen zielen auf Exklusion und Marginalisierung. Die Subjekte sind in dieser Ästhetik dezentralisiert und fragmentiert. Die herausgearbeitete strategische und produktive Nutzung der variablen Grenzverschiebung im Diskurs des *white trash* findet sich auch in den Fernsehserien wieder. Eine Vergangenheit im *white trash* ist für Figuren in aktuellen Fernsehserien eine Motivation für ökonomischen und persönlichen Erfolg, so z.B. für Izzie Stevens aus der Serie GREY'S ANATOMY (ABC, 2005-), die in einem Trailer Park an der Route 6 bei einer drogenabhängigen Mutter aufgewachsen ist und sich ihr Medizinstudium über die Arbeit als Kellnerin und Model finanziert. Ein weiteres Beispiel lässt sich in der AMC-Serie THE KILLING (2011-) betrachten, in der der Bürgermeister von Seattle seine *white trash*-Herkunft als Motor für seinen sozialen Aufstieg und seinen persönlichen Stolz beschreibt.

Sedimente des *white trash*

In der soziokulturellen Universalisierung des Konzepts *white trash* in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts steckt gleichfalls eine medientheoretische These. Nicht nur die historische Entwicklung, sondern auch die Verbreitung von Merkmalen des *white trash* über verschiedene Medien hinweg führt zu einer Flexibilisierung und Universalisierung. In der visuellen Tradition der Karikaturen der ›armen Weißen‹ im 19. Jahrhundert über die Fotografien der ländlichen Bevölkerung in den 1930er Jahren ist es vor allem der Spielfilm seit Ende der 1960er Jahre (New Hollywood), der mit den Elementen des *white trash* zu spielen beginnt. Die Sedimente des *white trash* werden als narrative und ästhetische Topoi expliziter aufgegriffen, als dies im gleichen Zeitraum in den meisten Fernsehserien der Fall ist.

Fernsehen

Diese Abschweifung zum Film ist deshalb lohnenswert, weil in Filmen *white trash* unter anderem durch einen exzessiven Konsum von »(Unterschichten)

Fernsehen« gekennzeichnet ist. Als »Unterschichtenfernsehen« verstehen die Filme zum einem Boulevardformate und Tabloid Television⁴ und zum anderen die angeblich qualitativ »minderwertigen« Serienformate wie Soap Operas oder Sitcoms. Fernsehen wird in diesen Filmen selbst ein Sediment des aktuellen Konzepts von *white trash*.

Am Beispiel von Oliver Stone's NATURAL BORN KILLERS von 1994 lässt sich diese Funktion des Fernsehens als Indikator für *white trash* verdeutlichen: Die Besonderheit von NATURAL BORN KILLERS liegt darin, dass der Film Fernsehen nicht als eine sedimentierte semantische Markierung des *white trash*-Paares Mallory und Mickey benutzt, sondern selbst Ästhetiken und Formen des Fernsehens aufgreift, um diese dann in einer kulturkritischen Geste zu übertreiben und damit zu diskreditieren. Die Szene, in der sich Mallory und Mickey kennenlernen, wird parodistisch an Situation Comedies und Soap Operas angelehnt. Zehn Minuten im Film erinnert sich Mallory an ihre erste Begegnung mit Mickey: In Anlehnung an die klassische Sitcom I LOVE LUCY (CBS 1951-1957) wird die Erinnerung mit ähnlichem Schriftzug und Herz (»I Love Mallory«) eingeleitet, um dann in einem typischen Sitcomsetting (Küche, Esszimmer, Wohnzimmer inklusive sichtbarer Treppe zum ersten Stockwerk) die *white trash*-Familie von Mallory vorzustellen. Das Groteske der überdrehten Sitcomfamilie löst sich mit Mickeys Ankunft (er liefert Fleisch in Mallorys Haus) in einer Soap Opera-Sequenz (Liebe-auf-den-ersten-Blick) zwischen Mallory und Mickey auf.

An dieser kurzen Szene (ca. 4½ Minuten lang) lassen sich folgende Sedimente des *white trash* festhalten: Zuerst wird der Fernseher als Element des *white trash* gezeigt. Die sprachliche Ebene der Szene ist durchzogen von unflätigen Ausdrücken, Schimpfwörter und Gewaltandrohungen. Die angedeuteten familiären Verhältnisse implizieren Inzucht, patriarchale Gewalt usw. Die visuelle Ebene der Figurendarstellung geschieht in einem ästhetischen Exzess: Beispiele hierfür sind das grobpockige Gesicht des Vaters, sein beflecktes Unterhemd, die hochtoupierte Frisur der Mutter und das bemalte Gesicht des Sohnes. Der Humor und die Komik der Szene (als Parodie auf das Genre der Situation Comedy) sind sexistisch, rassistisch, gewaltverherrlichend und befreit von jeglicher *political correctness*. Insgesamt bezeichnet Gael Sweeney diese extreme Zurschaustellung vieler Merkmale des *white trash* als karnevaleske Ikonographie (vgl. 2001, 144).

Diese zentrale Szene aus NATURAL BORN KILLERS verweist eindeutig auf die Situation Comedy MARRIED...WITH CHILDREN (Fox, 1987-1997), die die aufgeführten Sedimente des *white trash* ohne den parodistischen Gestus pflegt. In MARRIED...WITH CHILDREN wird durchgehend ein sehr starkes narratives Motiv des *white trash* durchgespielt: Die einzelnen Mitglieder der Familie Bundy schätzen sich

selbst als untere Mittelklasse ein, obwohl sie in der ästhetischen Umsetzung, der Art des Humors und ihrer finanziellen Möglichkeiten innerhalb der Serie eindeutig als *white trash* markiert sind. Demnach gibt es in der Logik dieses Fernsehformats durchaus einen Widerspruch zwischen der ästhetischen und narrativen Konstruktion von *white trash*. In der Diegese der Serie wissen die Figuren nicht, dass sie *white trash* sind, nur die Zuschauer besitzen das hegemoniale Wissen über die *white trash*-Ästhetik der Serie. Durch die Selbsteinschätzung der Bundys als Mittelklasse/Mittelschicht herrscht in den Episoden-narrationen die stete Angst vor dem Abstieg in die Unterschicht des *white trash* und der ständig verfolgte Wunsch weiter in die Mitte oder ganz nach oben aufzusteigen. Diese in den Zuschaueraugen komische Differenz zwischen Eigen- und Fremdwahrnehmung trägt ihren Teil an der Komik der Handlungsstränge. Die dramaturgischen Krisen der einzelnen Episodenfolgen spielen zwischen Abstiegsangst und Aufstiegshoffnung; am Ende jeder Folge bleibt die Familie in den Kontexten des *white trash* stecken.

Dagegen ist sich die *white trash*-Familie in der im selben Zeitraum ausgestrahlten Sitcom *ROSEANNE* (ABC 1988-1997) ihrer Lage sehr viel bewusster und spielt in den Dialogen und ästhetischen Elementen mit diesem Kontext. Die soziale Herkunft der Hauptdarstellerin (und zeitweisen Produzentin) Roseanne Barr aus dem *white trash* mit der Serienästhetik und -narration wurde in der öffentliche Debatte um diese Serie gekoppelt. Besonders deutlich wird dieser spielerische und auch widerständige Umgang mit *white trash* in einer Episode mit dem Titel *WHITE TRASH CHRISTMAS* (Staffel 6, Episode 12), in der sich die Familie Conner mit dem bewusst ›trashigem‹ Weihnachtsschmuck ihres Hauses von ihren besser situierten Nachbarn abzugrenzen versucht.

Eine televisuelle Post-Natural Born Killers-Version präsentiert die Sitcom *MY NAME IS EARL* (NBC 2005-2009), in der die exzessiven Markierungen des *white trash* auf allen ästhetischen und dramaturgischen Ebenen ironisch eingesetzt werden. Zum Beispiel zeigt sich dies in der Seriennarration dadurch, dass der sozialen Aufstieg des *white trash*-Protagonisten Earl nicht an ökonomische Erfolge, sondern an die Verbesserung seines Karmas geknüpft wird. Die Figuren der Serie sind exzentrisch und exzessiv modelliert. Die Übertreibung und das Karnevaleske transportieren *MY NAME IS EARL* auf die Ebene starker ikonographischer Darstellungen von *white trash*-Charakteren. In Analogie zu klassischen Sitcom-Figuren sind die Protagonisten als extreme Stereotype dargestellt, die fast wie Hüllen einer ›Unterklasse‹ konstruiert werden.

tabloid, killer, racism

Die bisherigen Beispiele belegen, dass die einzelnen Sedimente des *white trash* am Ende auf keinem Fall ein kohärentes Bild einer lokalisierbaren und genau umrissenen Formation von *white trash* ergeben. Stattdessen entstehen Konglomerationen und Vermischungen von Sedimenten, Verwerfungen durch die Sedimente oder neue Ablagerungen des *white trash*, die widersprüchlich zu sich selbst und zueinander sein können. *White trash* ist in den aktuellen US-amerikanischen Serienproduktionen weder eine rein soziale noch eine rein ästhetische Kategorie, die widerspruchsfrei eingesetzt werden kann. In der Vielgestaltigkeit, dem Baukastenprinzip und der Widersprüchlichkeit der jeweiligen Aktualisierungen von *white trash* liegt aber gerade seine soziale und mediale Produktivität. Darin liegt eine Erklärung für die Aktualität dieses Konzeptes. Wie vielgestaltig eine *white trash*-Ästhetik ausgestaltet werden kann, zeigt sich wiederum im Abspann von *NATURAL BORN KILLERS*. In einer Videoclip-Montage werden weitere Sedimente des *white trash* thematisiert: z.B. das schon erwähnte *tabloid television* und Fernsehen als Medium der Distribution von *white trash* in die Gesellschaft. Des Weiteren wird der amoralische Killer oder der Serienkiller als eine extreme Figur des *white trash* präsentiert. Zusätzlich wird das Bedeutungsfeld des Rassismus eröffnet: *white trash* wird hier visuell verknüpft mit dem Rodney King-Video und O.J. Simpson-Prozess. »White trash holds a complex and contradictory position in American society with regard to race.« (Sweeney 1997, 252).

An diesen heterogenen Bedeutungsebenen lässt sich ablesen, dass *white trash* nicht an eine Hautfarbe gebunden sein kann. *White trash* als das Konzept flexibler Positionierung kann als ein moralisches Element eingesetzt werden oder dient einer ökonomischen Einordnung oder stellt eine generelle Schublade für die Unterdrückten zur Verfügung. Dafür stehen in *NATURAL BORN KILLERS* beispielsweise die visuellen Fragmente indianischer Kultur.

In der Serie *DEXTER* (Showtime 2006-) basiert die narrative Logik – der zentrale Topos eines Doppel Lebens der Hauptfigur Dexter – auf seiner Herkunft aus einem *white trash*-Kontext. In den Episoden *SEEING RED* (Episode 10) und *BORN FREE* (Episode 12) der ersten Staffel werden alle Zutaten des *white trash* zum Serienkillertum der Hauptfigur Dexter ausgebreitet: Da tauchen die armen, ungebildeten und drogenabhängigen Eltern in seinen Kindheitserinnerungen auf. Dexters Mutter ist zusätzlich eine Informantin der Polizei und wird deshalb vor den Augen ihres vier Jahre alten Sohnes Dexter und dessen Bruder ermordet. Die Ermordung findet in einem Schiffscontainer (als eine Variation des Trailers) und mit einer Kettensäge statt. Aus diesem Drama und der nachfolgenden Adoption von Dexter durch einen Polizisten entwickeln sich aus dem

Kind Dexter ein ökonomisch stabil in der Mittelklasse verankerter Forensiker der Polizei von Miami und ein emotional gestörter Serienkiller.

hillbilly vs. urban

Ein weiterer Gegensatz des *white trash* ist seine widersprüchliche Geographie: Zum einen gibt es eine lange kulturhistorische Tradition die armen Weißen in der Landbevölkerung als *white trash* zu bezeichnen: *White Trash* ist ein Phänomen des US-amerikanischen Hinterlandes, des ›Hinterwaldes‹ (in den Apalachen: die *hillbillies*), in dem karges, wenig ertragreiches Land die Armut symbolisiert (siehe Dust Bowl) oder die üppigen Wälder den Kontakt zur Außenwelt erschweren. Dem ländlichen steht der städtische *white trash* gegenüber, der durch Einwanderergeschichten angereichert sein kann und der meist in den städtischen Slums spielt. In der Serie *ENTOURAGE* (HBO 2004-2011) wird die Aufstiegsgeschichte von Freunden aus Queens (New York) in der kalifornischen Filmindustrie dargestellt. Dabei kommt es immer wieder zu narrativen und visuellen Referenzen zur gemeinsamen Vergangenheit im urbanen *white trash*.

Religion

Ein weiteres Sediment des *white trash* findet sich auf der Ebene der Religion. Religiöser Extremismus kann zum Merkmal des *white trash* werden. Im *NATURAL BORN KILLERS* wird beispielsweise auf die Branch Davidians Sekte in Waco angespielt. Diese religiöse Seite kommt in den Fernsehserien seltener vor. *CARNIVÂLE* widmet einen der beiden zentralen Handlungsstränge dem Methodistenpriester Justin Crowe.

Apolitik

Das politische Sediment des *white trash* ist das Apolitische. Die Ablehnung der Bundesregierung, ein Bekenntnis zu formelhaften und reaktionären Werten der ersten weißen Siedlern und die rücksichtslose Durchsetzung eines individuellen Rechtsempfinden. Hier kommt der exzessive Gebrauch von Waffen hinzu. In *THE WALKING DEAD* (AMC 2010-) herrscht durch einen Zombievirus das Chaos und die wenigen Überlebenden müssen sich ständig mit der eigenen Brutalität und dem Absinken in den *white trash* beschäftigen. Zumal einige Protagonisten aus dem *white trash* kommen. In dieser Thematisierung des ›Allzumenschlichen‹ liegt gleichsam das Apolitische des *white trash*. Letztlich geht es dann immer um das Menschliche an sich.

Mobilität/Immobilität

Und am Ende ist die Mobilität ein wichtiges Sediment des *white trash*. Hier wiederum exemplarisch im Abspann von NATURAL BORN KILLERS das *rv* – *recreational vehicle* – oder der Wohnwagen, der Trailer und der Trailer Park als zeitweises Habitat des *white trash*. Das zwar Mobilität suggeriert, aber zugleich den sozialen Aufstieg verhindert, zur sozialen Immobilität verdammt. In Verbindung mit dem Ländlichen ergibt sich eine eigene Form von Mobilität des *white trash* und Leben in potentiell mobilen Wohnwägen/Trailern, die aber in einigen Fällen eine extreme soziale Immobilität der Bewohner bedeuten. Deshalb durchquert fast jedes Road Movie einige Sedimente des *white trash*.

Izzies Trailer Park-Vergangenheit und Dexters Geburt als Serienkiller in einem Container verweisen auf diesen zentralen Topos der Mobilität, insbesondere im Zeichen des Wohnwagens. In BREAKING BAD (AMC 2008-2013) wird der drohende soziale Abstieg des Lehrers Walter White aufgrund einer Krebserkrankung durch seine Aktivitäten im Drogengeschäft verhindert. Der Chemielehrer White kocht *meth* (Methylamphetamin) in einem *recreational vehicle* in der Wüste New Mexicos. Ein ähnliches Szenario liegt der Serie WEEDS (Showtime 2005-2012) zugrunde, in der das Leben in der mittelständischen Vorstadt durch den Tod des Ehemannes bedroht ist und die Ehefrau versucht mit Drogenhandel ihr bürgerliches Leben zu finanzieren.

Sprache

Ein weiteres Sediment ist die Sprache des *white trash*: häufiger Gebrauch von Flüchen, Slang, regionalen Dialekten u.ä.. In der Science Fiction-Serie BATTLESTAR GALACTICA (Sci-Fi Channel, 2003-2009) gehen die nach einem Angriff der gegen die Menschen kämpfenden Roboter (»Cylons«) verbleibenden Reste der Menschheit, die in ihrer Gesamtheit den *white trash* darstellen, in ihren Trailern – also Raumschiffen – auf die Suche nach ihrem Ursprung. Sozialer Aufstieg ist nur in den begrenzten Möglichkeiten des Trailers/Raumschiffes möglich, religiöse Sekten bilden sich und es gibt Hungeraufstände. Eigene Sprachcodes entwickeln sich: »Frak« wird zu einem häufig genutzten Schimpfwort bei den Raumschiffbewohnern.

Ein ähnliches Szenario von Mobilität der letzten Menschen auf einer von Zombies beherrschten Erde entwickelt THE WALKING DEAD. Ein zentrales Vehikel der vor den Zombies fliehenden Menschengruppe ist ein *rv*. Innerhalb der Gruppe gibt es viele Facetten von *white trash*-Identitäten. Besonders auffällig ist die Figur Daryl Dixon, der als *redneck* nicht nur in dem was er äußert, sondern auch wie er durch seinen Südstaatenakzent seine *white trash*-Herkunft präsent werden lässt.

Das Spiel mit den Sedimenten des *white trash* lässt sich zum Abschluss hervorragend an der Animationsserie TRAILER TRASH (Hulu, 2011) nachweisen, die nur online auf der Videoplattform Hulu verfügbar ist. Sie fasst die Sedimente des *white trash* zusammen und nur im Exzess fast aller angesprochenen Elemente erreichen sie eine Kohärenz, die sich in den anderen Serien nicht wiederfinden lässt: TRAILER TRASH spielt in einem Trailer Park, in dem *rednecks* mit Südstaatenakzent fernsehen und dabei gemeinsam auf ›dumme Gedanken‹ kommen, die meist (Waffen-)Gewalt oder Sex involvieren.

Anmerkungen

- 01► Ähnliche Beobachtungen macht der Blogger Scott Tunstall, dessen Erklärungsmuster zur Häufung von *white trash* in Fernsehserien sich in folgenden Fragen niederschlägt: »So, what to make of this trend? Is it commentary on a collapsing economy? A reflection of the decline in base values? Or just a simple coincidence? I'm not sure of the answer, but as long as writers and showrunners keep creating compelling series like the six above, I say the more white trash, the better.« (Tunstall 2011)
- 02► »»White trash«, until very recently, was used solely in a disparaging fashion, inscribing an insistence on complete social distance from problematic white bodies, from the actions, smells and sounds of whites who disrupted the social decorums that have supported the hegemonic, unmarked status of whiteness as a normative identity in this country. But in popular cultural productions, ›white trash‹ is used increasingly as a means of self-identification. Such usages were rare prior to 1980.« (Hartigan 1997, 317).
- 03► Zum Beispiel in Reportagen des Life Magazins 1937 zum Dust Bowl (vgl. Cunningham 1999) oder in Fotografien von Lee Russell oder Arthur Rothstein für die Farm Security Administration (ab 1936).
- 04► Das führt dann auch dazu, dass in einem Artikel für Stern online, die televisuelle Persona Daniela Katzenberger als *white trash* bezeichnet werden kann: »Das ist ›white trash‹, das ist geschmacklos, das ist billig. Zur Figur gehören ein Markenzeichen und ein Motto.« (Gäbler 2010).

Bibliografie

- Cunningham, Charles** (1999) To Watch the Faces of the Poor: Life Magazine and the Mythology of Rural Poverty in the Great Depression. In: *Journal of Narrative Theory* 29, S. 278-302.
- Gäbler, Bernd** (2010) Der Katzenberger-Effekt In: [<http://www.stern.de/kultur/tv/fernsehtrend-white-trash-der-katzenberger-effekt-1594891.html>] letzter Abruf 23.04.2012.
- Hartigan, John Jun.** (1997) Unpopular Culture: The Case of ›White Trash‹. In: *Cultural Studies*, 11, S. 316-343.
- Sweeney, Gael** (1997) The King of White Trash Culture. Elvis Presley and the Aesthetics of Excess. In: *Wray/Newitz* 1997, S. 251-266.
- Sweeney, Gael** (2001) The Trashing of White Trash: Natural Born Killers and the Appropriation of the White Trash Aesthetic. In: *Quarterly Review of Film & Video* 18,2, S. 143-152.
- Tunstall, Scott** (2011) Six Examples of How White Trash Is Taking Over Television. In: *Gunaxin*, [<http://media.gunaxin.com/six-examples-of-how-white-trash-is-taking-over-television/88629>] letzter Abruf 23.04.2012.
- Wray, Matt/Newitz, Annalee** (Hrsg.) (1997) *White Trash: Race and Class in America*. New York: Routledge.
- Wray, Matt** (2006) *Not Quite White: White Trash and the Boundaries of Whiteness*. Durham: Duke University Press.