

**Xavier Mendik, Steven Jay Schneider (Eds.): *Underground U.S.A. – Filmmaking Beyond The Hollywood Canon***

London: Wallflower Press 2002, 235 S., ISBN 1-903364-49-3, £ 13,99

Die Herausgeber des vorliegenden Sammelbandes, Xavier Mendik und Steven Jay Schneider, stellen in ihrer Einleitung zutreffend fest, dass es bis dato nur wenige Bücher gibt, die sich kritisch mit der Filmszene des ‚American Underground‘ beschäftigen – darunter Parker Tylers *Underground Film* (1969) oder J. Hobermans und Jonathan Rosenbaums *Midnight Movies* (1983). Dies hat sicher auch damit zu tun, dass der Begriff ‚Underground‘ eben nur dann sinnvoll anwendbar ist, wenn das, was er bezeichnet, eher zum gemeinhin Unbezeichneten gehört. Anders ausgedrückt: Etwas, das ständig thematisiert und/oder analysiert wird, kann unmöglich ‚Underground‘ sein. Dem entspricht, dass die offizielle Kultur ihren binären Blick sowieso nur auf den entweder künstlerisch bedeutsamen oder den kommerziell erfolgreichen Film richtet. Underground-Filme werden demgegenüber häufig weder als ersteres anerkannt, noch sind sie letzteres. Mendik und Schneider erklären weder warum so wenig ‚Kritisches‘ von akademischer Seite über den amerikanischen Underground-Film publiziert wird; noch laborieren sie an einer Definition des Begriffs und verweisen eher diffus auf die existierenden vielfältigen, nicht notwendigerweise kompatiblen Definitionen als ‚Kult‘ und ‚Exploitation‘, ‚alternativ‘ und ‚independent‘ (vgl. S.1). Wie dem auch sei, so viel wird klar – die insgesamt 19 Beiträge des Bandes sollen den bislang vernachlässigten Gegenstand deutlich stärker illuminieren. Einerseits, indem sie ihn nicht nur als textuelle Praxis, sondern auch als Modus der Produktion, Distribution und Rezeption untersuchen; andererseits, indem sie die politischen, sozialen und ästhetischen Underground-Repräsentationen daraufhin befragen, inwieweit diese Alternativen zu den weitestgehend konservativen Strukturen der Hollywood-Maschinerie anbieten (vgl. ebd.). Drei Aufsätze möchte ich im folgenden kurz vorstellen: In Sara Gwenllian Jones‘ Essay „Phantom Menace: Killer Fans, Consumer Activism and Digital Filmmakers“ stehen im Sinne eines typischen Cultural Studies-Erkenntnisinteresses die Aneignungspraktiken von Film- und Fernsehfans im Mittelpunkt der kritischen Betrachtung. Jones untersucht, inwiefern Fans populäre Filme wie *Star Wars* und Fernsehserien wie *Star Trek* oder *The Prisoner* als Inspirationsquelle und Rohstoff einer eigenen kreativen Praxis des Filmemachens verwenden und ob diese tatsächlich ein oppositionelles Verhältnis gegenüber der Sphäre der Kulturindustrie und ihrer Produkte erkennen lassen, mit anderen Worten: so etwas wie eine Art des Guerilla- oder Underground-Filmemachens im emphatischen Sinne repräsentieren. Ihre dezidierte These dazu lautet, dass Fans als Produzenten ihrer eigenen kreativen Texte nicht den Status des radikalen Außenseiters demonstrieren, sondern eher eine Form von Eingebundensein, indem sie sich weigern, eine vollständige Trennung von kommerzieller Kultur und der Kultur alltäglicher sozialer Erfahrungen zu

vollziehen. Fan-Produktionen sind ihr zufolge weniger ein Heilmittel für die Fehler der offiziellen ‚Kult‘-Kultur als eine Reflexion des Reizes ihrer eigentlichen Grundlage. Sie sind weder ‚widerständig‘ noch ‚oppositionell‘, sondern in das Prozedere der Kulturindustrie integriert und interagieren mit diesem (S.170). Jones nimmt eine deutliche Relativierung jener Studien über Fankultur vor, die im Kontext der Cultural Studies seit den 1990er Jahren in großer Anzahl, z.B. von Autoren wie Constance Penley oder Henry Jenkins vorgelegt wurden und deren Analysen die Vorstellung des Fantums als psychopathologischem bzw. deviantem Phänomen (z.B. Stalker-Phänomen) zu revidieren versuchten, um stattdessen die widerständige Kreativität von Fanaktivitäten zu betonen bzw. zu feiern.

Ein etwas wehmütiger Ton unterliegt dem Beitrag von Jack Stevenson, der die Entstehung berühmter Filmkooperativen in den 1960ern, insbesondere mit Blick auf deren nicht-kommerzielle Vertriebs- und Vorführungs politik nachzeichnet sowie eine Bestandsaufnahme ihrer gegenwärtigen Situation liefert. Die erste Filmkooperative The Filmmakers' Cooperative (Film Co-op) wurde 1962 in New York (wo auch sonst) von der sogenannten New American Cinema Group ins Leben gerufen. Ein Jahr zuvor hatte diese Gruppe, zu der u.a. Filmemacher wie Jonas Mekas, Peter Bogdanovich und Emile de Antonio gehörten, in *dem* Magazin der amerikanischen Filmavantgarde *Film Culture* ein wütendes, neun Punkte umfassendes Manifest veröffentlicht, in dem das ‚offizielle Kino‘ für nicht weniger als tot erklärt wurde. „We don't want false, polished, slick films – we prefer them rough, unpolished, but alive: we don't want rosy films – we want them the colour of blood“ (zit. n. S.181). Nach Stevenson goss die Film Co-op gewissermaßen die Politik der New American Cinema Group in eine funktionale Form (S.182). Sie war vor allem eine Vertriebsorganisation von und für Filmemacher, die weder Profitinteressen verfolgte noch in irgendeiner Weise ihren Mitgliedern Beschränkungen aufzuerlegen trachtete. Eine Zensur fand ebenso wenig statt wie eine Vermarktung oder Promotion der Filme. Die Intention bestand darin, demokratisch-egalitäre Ideale in eine kollektive Praxis umzusetzen – als Antithese zum kommerziellen Mainstream-Kino. Nach dem Vorbild der New Yorker Filmkooperative entstand in Amerika und Europa, vor allem während der 1960er Jahre, eine Reihe ähnlicher Organisationen, wie z.B. 1966 die London Filmmakers' Co-op, die allerdings einen stärkeren Fokus auf politische und soziale Zielsetzungen legte, als es bei der New Yorker Co-op der Fall war (S.183). Mit Blick auf die Gegenwart diagnostiziert Stevenson eine eher bedrückende Situation für die internationalen Filmkooperativen, die ihre weitere Existenz nur mühsam sichern können und geradezu antiquiert wirken. Filme werden zunehmend auf digitalem Videoband gedreht und vertrieben, und die Öffentlichkeit hat nunmehr verstärkt Zugang zu deren Kopien. Kurzfilme und Experimentalfilme gehen weltweit auf Festivaltour und überschreiten so die technischen, sprachlichen und kulturellen Grenzen. Ein Großteil der originären Aufgaben der Co-ops wird darüber hinaus heute von Filmuseen und Ausbildungsinstitutionen geleistet (vgl. S.186). Trotz

der negativen Einschätzung versucht sich Stevenson in Optimismus, wenn er den Film *Co-ops* mit ihren technologisch veralteten 16mm-Filmen, dem ‚geheimen Kino‘, die Möglichkeit zuschreibt, eine neue Grenze zu errichten, in einer Zeit, in der jeder neue Film hundertmal von der Presse durchgekauft, von Journalisten, Filmexperten und Talkshowmastern verbreitet wird (S.187).

Dass der vorliegende Sammelband den Fokus keineswegs ausschließlich auf marginale, unbekannte Filme richtet, wird besonders am Beitrag von Annalee Newitz deutlich, die den Studio- und Oscar-Gewinner-Film *American Beauty* (1999) mit dem Independent-Überraschungserfolg *The Blair Witch Project* (1999) kontrastiert. Beide Filme bezeichnet die Autorin als ‚Underground‘, allerdings in einem jeweils völlig anderen Bedeutungssinn. Während Newitz *American Beauty* einen subversiv-kritischen Blick auf die amerikanischen Verhältnisse zuschreibt, der dennoch an dem Prinzip Hoffnung festhalte, statt es zynisch zu verraten, entlarvt sie bei *Blair Witch Project* einen politischen Konservatismus, der sich effektiv hinter der Fassade stilistischer Innovationen verberge. Aus Sicht der Autorin mag *Blair Witch Projekt* für die Independent-Film-Community insofern zwar ein hoffnungsvolles Zeichen setzen, als dieser seinen Erfolg der Mund-zu-Mund-Werbung verdanke; er biete allerdings inhaltlich lediglich eine fesselnde Neuauflage der üblichen alten Horrorfilmängste vor Gender, Satan und ländlicher Kultur (S.168). Demgegenüber warte *American Beauty* zwar mit den obligatorischen Blockbuster-Zutaten – Stars & aufwändigen Production Values, weißer Mittelklasse-Szenerie, etc. – auf, der Film stelle sich aber trotzdem auf die Seite derjenigen Personen, deren Visionen des gegenwärtigen Amerika zur Kenntnis nähmen, dass das vermeintlich Deviante, Kriminelle oder Perverse nur „hässliche Kategorien“ sind, die tatsächlich sehr schön sein können, wenn man sie vorurteilsfrei betrachtet (ebd.). Im Rahmen seines Beitrags über Harmony Korine sieht dagegen Benjamin Halligan in *American Beauty* ein exemplarisches Beispiel für die konservative ‚Natur‘ dessen, was er als „Neo-Underground“ bezeichnet (vgl. S.150ff.).

Der Sammelband von Mendik und Schneider leistet vor allem eines: Er bietet eine umfassende und überwiegend erhellende Bestandsaufnahme eines bisher noch unzureichend erschlossenen Forschungsfeldes. Die einzelnen Beiträge sind daher in verschiedener Hinsicht, etwa in Hinblick auf den zeitlichen Fokus (1940 bis zur Gegenwart), das thematische Spektrum (die Sexploitation-Regisseurin Doris Wishman, der real(istisch)e Horror von Snuff-Filmen und Exekutionsvideos) oder die Analysedimensionen (Produktion, Genre, Rezeption etc.), sehr breit gestreut. Was die Artikel allerdings vereint, ist der Glaube an den amerikanischen Underground-Film als eine dynamische, pulsierende Domäne, die sich den allgemeinen Klassifikationen des Mainstream-Kinos widersetzt (vgl. S.2).

Andreas Sudmann (Göttingen)