

Tobias Martin Schwaiger

„Just a Bunch of Bullshit!“ – Die genießende Rezeption des minderwertigen Kinos

2013

<https://doi.org/10.25969/mediarep/22485>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schwaiger, Tobias Martin: „Just a Bunch of Bullshit!“ – Die genießende Rezeption des minderwertigen Kinos. In: *Medienobservationen*. <https://www.medienobservationen.de/2013/schwaiger-genieessende-rezeption-des-minderwertigen/> (2013). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/22485>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Tobias Martin Schwaiger

„Just a Bunch of Bullshit!“ – Die genießende Rezeption des minderwertigen Kinos

Medienerzeugnisse wie Tatort, Bauer sucht Frau oder Frauentausch sollen trotz ihrer mitunter schauderhaften Qualität durchaus auch von Rezipienten konsumiert werden, die über eine überdurchschnittlich ausgeprägte Medienkompetenz verfügen. Worin dabei der Reiz zu liegen vermag, soll in folgendem Text untersucht werden.

Das Phänomen

Das Internetphänomen ‚Angry Video Game Nerd‘, alias James Rolfe, rezensiert neben legendär schlechten Videospiele der 80er und frühen 90er Jahre sowie obskuren Brettspielen auch jedes Jahr im Oktober unter dem Titel ‚Cinemassacre’s Monster Madness‘ diverse Filme, die sich weitestgehend dem Horrorgenre zuordnen lassen. Das Jahr 2010 stand unter dem Motto ‚Camp Cult‘ – ein aus zwei Genrebezeichnungen bestehendes Wortspiel, welches wie weiter unten dargelegt, durchaus den etwas schwer abzugrenzenden Korpus des ‚Trash-Films‘ mit konstituiert – und beinhaltet eine Review zu *Night of the Demon*, welche als Paradeexemplar für eine genießende Rezeption des ‚Schundfilms‘ behauptet werden soll. Rolfe beschreibt *Night of the Demon* relativ zu Beginn seiner Review folgendermaßen:

The killing scenes are the only parts worth watching. The rest is a bunch of bullshit. People standing around wearing flannel shirts. Really, everybody wears flannel shirts. Blabla. Bigfoot. Blabla-bla. Bigfoot. More bullshit. More Bigfoot.¹

Daran angeschlossen werden kommentierte Szenen, welche die (angebliche) Minderwertigkeit des Films weiter herausstellen sollen, wie das explizit dargestellte Abreißen eines urinierenden männli-

¹ <http://cinemassacre.com/2010/10/17/night-of-the-demon/>, 07.06.2013 (zit. 07.06.2013). 01:13 – 01:29 min.

chen Genitals², das dümmliche und jenseits menschlicher Logik liegende Verhalten der Protagonisten³, das fehlende Talent der Darsteller⁴ und das Aushebeln von etablierten Genregeetzen des Horrorfilms zur bloßen Erhöhung des Ekel-, beziehungsweise Schockeffekts.⁵ Ferner erwähnt Rolfe auch die ungewöhnliche Inszenierung:

The whole last hour happens in slow-mo, there are shots of fake lightning and the music sounds like an ambulance siren blasting in the background mixed with the scream of a dying cat on helium.⁶

Sogar im Abspann lässt sich der ‚Dilettantismus‘ der Filmschaffenden beobachten: „Even the credits don’t make any sense. Couldn’t they use any more than four lines at a time? Couldn’t they center the text?“⁷ James Rolfe’s anpreisende Betonung der misslungenen Ausschnitte aus *Night of the Demon* legt somit – auch unabhängig seiner Eigenschaften als Vertreter des Horrorgenres – eine Zuordnung in die Kategorie des ‚Attraktionsfilms‘ nahe. Dieser zeichnet sich, wie Michaela Krützen in Anlehnung an Tom Gunning festhält, in erster Linie dadurch aus, dass „ein herausragendes Ereignis, ein Spektakel“⁸ – in diesem Fall also auch die gerade beobachtete, außerordentliche Minderwertigkeit des Films – in den Vordergrund gestellt wird. Versteht man die kinematographische Attraktion als Werbestrategie, also als eine spezifische Erwartungshaltung generierende Aufforderung zur Rezeption, so lässt sich bereits hier festhalten, dass ‚Trash‘-Filme in der Regel nicht trotz, sondern gerade aufgrund ihrer mangelnden Qualität gesehen werden und dementsprechend einen gewissen Unterhaltungswert besitzen. Die Untersuchung einer wie auch immer gearteten genussvollen Rezeption ‚schlechter‘ Filme muss ihren Blick somit gleichermaßen auf den

² Ebd. 01:31 – 01:44 min.

³ Ebd. 02:12 – 02:31 min.

⁴ Ebd. 03:21 – 03:30 min.

⁵ Ebd. 02:32 – 03:01 min.

⁶ Ebd. 03:02 – 03:16 min.

⁷ Ebd. 03:31 – 03:37 min.

⁸ Michaela Krützen: *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt am Main: Fischer 2004. S. 279.

Rezipienten als auch auf textimmanente Strukturen werfen. Doch bevor deren Konstitution nachgegangen werden kann, scheint eine tragfähige allgemeine Konzeption des Untersuchungsgegenstandes vonnöten.

Der Gegenstand

Daniel Kulle nähert sich dem Genre des ‚Trash‘-Films in seiner Arbeit zum B-Movie Regisseur Ed Wood, dem 1979 posthum der Turkey Award für seine Lebensleistung als schlechtester Regisseur aller Zeiten verliehen wurde⁹, über seine begriffliche Kategorisierung als Müll. Müll ist dasjenige, „was dem Ordnungssystem der Kultur entfliehen kann oder ausgesondert wurde“.¹⁰ Es beschreibt das ökonomisch und kulturell Andere¹¹, womit im Kontext des Kinos, vor allem unabhängig vom Studiosystem des Hollywoodkinos produzierte B-Movies gemeint sind. Darüber hinaus fallen jedoch auch seinen ästhetischen Konventionen zufolge – beispielsweise „eine widerspruchsfreie Diegese, die den Regeln von Kausalität wie von Plausibilität gehorcht“¹², oder eine „Konstruktion von Raum, Zeit und Handlungen [, welche] eine Reihe von interpretierbaren, stimmigen, redundanten und in ihren Mitteln gemäßigte Verfahren“¹³ verwendet – gegenläufige Produktionen unter diese Kategorie. Es sind also vor allem dem Filmtext inhärente Momente, nämlich genau jene, die auch James Rolfe in seiner Review aufgreift, die einen Film als ‚Trash‘ konstituieren. Anstatt des Terminus ‚Trash‘ verwendet Susan Sontag nun ‚camp‘, um etwas zu beschreiben, das gerade aufgrund seiner Schauderhaftigkeit großartig ist.¹⁴ Ihr zufolge ist ‚Camp‘ vor allem eine besondere Art und Weise, Dinge zu betrachten¹⁵, also eine Perspektive auf die Welt, die alles in Anfüh-

⁹ Daniel Kulle: *Ed Wood. Trash & Ironie*. Berlin: Bertz & Fischer 2012. S. 9.

¹⁰ Ebd. S. 35.

¹¹ Vgl. ebd. S. 32.

¹² Ebd. S. 117.

¹³ Ebd.

¹⁴ Susan Sontag: Notes on camp. In: Ernest Mathijs/Xavier Mendik (Hg.): *The Cult Film Reader*. Maidenhead: Open University Press 2008. S. 41.

¹⁵ Ebd. S. 43.

rungsstrichen sieht.¹⁶ Jenseits seiner textuellen Eigenschaften gibt es also einen bestimmten ironischen Rezeptionsmodus, der die humoristische Komponente der *Night of the Demon* Review ausmacht. In diese Kerbe schlägt auch Anne Jerslev, welche den Begriff des ‚Cult‘ stark macht, diesen jedoch weniger auf eine filmische Gattung, als vielmehr auf ein Rezeptionsevent bezieht, in welchem das Publikum ebenso eine ironische Distanz zum filmischen Text unterhält.¹⁷ Wichtig erscheint dabei jedoch, dass der ‚Trash‘-Film „allenfalls eine Subkategorie des übergeordneten Kultfilmbegriffes“¹⁸ darstellt, da durchaus auch dem Kanon der Hollywoodästhetik entsprechende Werke wie *Casablanca* oder *The Wizard of Oz* als ‚Cult‘-Film rezipiert werden. Der ‚Trash‘-Film konstituiert sich also durch das Spannungsfeld zwischen bestimmten ästhetischen Merkmalen des Textes und einem augenzwinkernd-ironischen Rezeptionsmodus, welches im weiteren Verlauf der Arbeit aufgelöst werden soll. Zu diesem Zweck müssen jedoch sowohl Text als auch Rezeption weiter problematisiert werden.

Der Text

Die Neoformalistin Kristin Thompson beschreibt die Filmrezeption als Suche des Zuschauers nach ‚cues‘ genannten Hinweisen, auf die er „mit den Wahrnehmungsfähigkeiten [...], die er durch seinen Umgang mit anderen Kunstwerken und mit dem Alltagsleben erworben hat“¹⁹, reagiert. Ferner konzipiert sie den ‚cue‘ als jenes Element im filmischen Text, das mithilfe von Denotationen und Konnotationen Bedeutung hervorruft.²⁰ Für die weitere Argumentation wird der ‚cue‘ somit vereinfacht als das filmische Zeichen ver-

¹⁶ Ebd. S. 44.

¹⁷ Vgl. Anne Jerslev: Semiotics by instinct: ‚Cult film‘ as a signifying practice between film and audience. In: Ernest Mathijs/Xavier Mendik (Hg.): *The Cult Film Reader*. Maidenhead: Open University Press 2008. S.88.

¹⁸ Daniel Kulle: *Ed Wood. Trash & Ironie*. Berlin: Bertz & Fischer 2012. S. 21.

¹⁹ Kristin Thompson: Neoformalistische Filmanalyse. In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2003. S. 430.

²⁰ Vgl. ebd. S. 432.

standen, nach dem semiotische Konzeptualisierungen des Mediums suchen. Dem ‚Handbuch der Semiotik‘ zufolge gehen sowohl Peters als auch Lotman von einem filmischen Zeichen aus, das primär Züge des ikonischen, also eines auf Ähnlichkeitsverhältnissen beruhenden Zeichens trägt.²¹ Lotman untersucht eine „Spannung zwischen dem Eindruck des Rezipienten von der dargestellten Realität und dem Bewußtsein [sic] von der dahinter stehenden künstlerischen Illusion“²². Das filmische Repräsentamen scheint dabei seinem repräsentierten Objekt weitaus ähnlicher zu sein als die Repräsentamen anderer visueller Medien, wie beispielsweise jenen des Comics oder der Malerei. Winfried Nöth spricht hierbei von einer „reduzierten Differenz zwischen dem filmischen Zeichen und der repräsentierten Welt“²³. Es ließe sich also die These aufstellen, dass das Medium Film im Idealfall eine Ununterscheidbarkeit von Repräsentamen und Objekt anstrebt. Einige der bereits genannten ästhetischen Konventionen, wie Kausalität, Plausibilität und Logik der Diegese, aber auch aktuellere Fragestellungen der Filmtheorie, wie die nach dem immersiven Potential des Mediums, scheinen diese Annahme zumindest in ihren Grundzügen zu bestätigen. Wie anhand der Review zu *Night of the Demon* bereits exemplifiziert, läuft der ‚Trash-Film‘ derartigen Bemühungen jedoch entgegen. Unlogisch agierende Figuren, unglaubwürdige Darsteller oder exzessive, daher über das narrative Einheitsstreben hinausgehende Gewaltdarstellungen vergrößern in diesem Sinne die Differenz zwischen dem Repräsentierendem und dem Repräsentierten. Auch wenn sich vergleichbare Tendenzen sicherlich ebenso in kanonisierten Filmen der Postmoderne beobachten lassen, kann als das wesentliche Charakteristikum des ‚Trash-Films‘ somit eine Form von (unfreiwilliger) Selbstreferenz festgehalten werden. Diese soll nun in einem weiteren Schritt präziser gefasst werden.

²¹ Winfried Nöth: *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart: Metzler 2000. S. 501.

²² Ebd.

²³ Ebd. S. 503.

Das Zeichen

Slavoj Žižek unterstellt dem amerikanischen Film Noir der 40er Jahre, dass seine „dramatischen Szenen“²⁴ beim aktuellen Kinopublikum nichts weiter als „Gelächter“²⁵ hervorrufen würden. Anstatt sich mit den Figuren zu identifizieren interessiert es sich für den „Blick des ‚Anderen‘, des hypothetischen, mythischen Zuschauers der vierziger Jahre, der sich noch unmittelbar mit dem Universum des film noir [sic] identifizieren konnte“²⁶. „Das ist es, was wir [die Rezipienten] bei einem film noir [sic] sehen, diesen Blick des Anderen“²⁷. Wenn Žižek die Situation des Zuschauers dabei gewissermaßen als Oszillieren zwischen Faszination für den Blick und der ironischen Distanz zum filmischen Text beschreibt²⁸, scheint er sich damit auf jenes Rezeptionsphänomen zu beziehen, das auch von Sontag und Jerslev problematisiert wird. Folglich ist es nicht mehr primär die Konstitution des Filmtextes, sondern ein imaginiertes Rezeptionsakt, welcher das Hauptaugenmerk der Rezeption auf sich zieht. Doch wie lässt sich eine solche Verschiebung erklären? Im triadischen Zeichenmodell von Charles Sanders Peirce wird – vereinfacht gesprochen – ein Objekt von einem Repräsentamen repräsentiert, was wiederum den Interpretanten, ein mentales Zeichen im Geist der wahrnehmenden, also rezipierenden Person, erzeugt²⁹. Jeder Interpretant ist jedoch „seinerseits das Repräsentamen eines weiteren Zeichens“³⁰ – eine Eigenschaft, die den tendenziell unendlichen Prozess der Semiose bedingt. Übertragen auf die vorliegende Problemstellung bedeutet dies, dass das ikonische Repräsentamen des ‚Trash-Films‘, möglicherweise gerade aufgrund seiner Selbstreferenz erzeugenden Differenz zum repräsentierten Objekt, ein den Rezeptionsakt imaginierenden Interpretanten erzeugt. Dieser wird

²⁴ Slavoj Žižek: *Ein Triumph des Blicks über das Auge. Psychoanalyse bei Hitchcock*. Wien: Turia & Kant 1998. S. 50.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd.

²⁸ Vgl. ebd. S. 51.

²⁹ Vgl. Winfried Nöth: *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart: Metzler 2000. S. 64.

³⁰ Ebd.

der Logik des Semioseprozesses zufolge wiederum zum Repräsentamen – dem eigentlichen Zeichen des Trash-Films.

Eine genussvolle Rezeption ‚schlechter‘ Filme setzt also gewissermaßen eine Verschiebung des Zuschauerfokus vom Text zu einem Rezeptionsakt voraus. Anstatt ihn direkt als ernsthaften Kunstgegenstand zu rezipieren, wird eine (fiktive?) Zuschauerposition konstruiert, welche diese Aufgabe erfüllt. Demzufolge macht sich James Rolfe in seiner Review nicht nur über die dilettantische Machart von *Night of the Demon* lustig, sondern immer auch über einen impliziten Rezipienten, der diesen ernst nimmt.