

Andreas Jahn-Sudmann

Zwischen Avantgarde und Mainstream. Zur Unabhängigkeit des gegenwärtigen amerikanischen Independent-Kinos

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14432>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Jahn-Sudmann, Andreas: Zwischen Avantgarde und Mainstream. Zur Unabhängigkeit des gegenwärtigen amerikanischen Independent-Kinos. In: Nicole Kallwies, Mariella Schütz (Hg.): *Mediale Ansichten*. Marburg: Schüren 2006 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 18), S. 9–16. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14432>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Andreas Jahn-Sudmann

Zwischen Avantgarde und Mainstream. Zur Unabhängigkeit des gegenwärtigen amerikanischen Independent-Kinos

Die breite Aufmerksamkeit, die amerikanischen Independent-Filmen insbesondere seit den 1990er Jahren international zuteil wird, könnte den Eindruck erwecken, man habe es mit einem relativ neuen Phänomen zu tun, das erst mit Steven Soderberghs kommerziellem Hit und Festivalerfolg *Sex, Lies and Videotape* (*Sex, Lügen und Video*, 1991) begonnen hat.

Tatsächlich handelt es sich jedoch um eine kulturelle Praxis, die bereits vor der Gründung des klassischen Studiosystems existierte. Sobald sich in der amerikanischen Filmindustrie eine dominante Filmpraxis herausbildete, was spätestens mit der Etablierung des Edison-Trusts der Fall war, gab es eine minoritäre, von diesem Oligopol unabhängige Filmproduktion, die sich etwa 1910 westlich von Los Angeles formierte, um dem Trust Konkurrenz zu machen. Wie die Geschichte gezeigt hat, mit großem Erfolg. An die Stelle des alten trat bald ein wesentlich mächtigeres und andauernderes Oligopol: Hollywood, errichtet von vormals unabhängigen Produzenten wie Carl Laemmle (später *chief executive* von Universal Pictures). Seitdem implizierte die Bezeichnung Independent-Film stets eine Filmpraxis, die, sei es in ästhetisch-textueller oder in industrieller Hinsicht, eine erkennbare Alternative zu den Mainstream-Produktionen der Hollywood-Majors darstellte.¹

Aufgrund von Entwicklungen vor allem seit den 1990er Jahren, sei es die Übernahme vormals unabhängiger Firmen wie Miramax und New Line durch die Medienimperien Disney bzw. Ted Turners News Corporation oder die Etablierung eigener ‚Independent‘-Abteilungen seitens der Majors-Studios scheint eine derartige Grenzziehung zwischen Mainstream- und Independent-Film schwieriger oder gänzlich unmöglich. Vor dem Hintergrund eines solchen vermeintlichen oder tatsächlichen Konvergenzprozesses stellt sich die Frage, worin die Unabhängigkeit des unabhängigen amerikanischen Independent-Films heutzutage noch besteht und wie sich diese artikuliert.

1. Unabhängigkeit von Studiofinanzierung, -produktion und -verleih

Zum traditionellen Klassifizierungsmerkmal eines Independent-Films gehörte vor allem, dass dieser außerhalb der Major-Studios finanziert und produziert wurde. An diesem Konzept hält auch Greg Merritt fest, der unter Independent-Filmen diejenigen versteht, die vollständig autonom von allen Major-Studios, unabhängig von deren Größe, finanziert und hergestellt werden und für die vor Produktionsbeginn kein Verleiharrangement abgeschlossen wurde. Während er die Bezeichnung *semi-independent* auf Filme anwendet, die nicht von einem Major-Studio produziert werden, jedoch im Vorfeld der Produktion bereits eine Verleihgarantie besitzen oder von kleineren Studios wie Fine Line Features finanziert, produziert und ggf. vertrieben werden.² Das Kriterium der Studiounabhängigkeit schließt auch jene Filme ein, die ihre Finanzierung aus ‚nicht-industriellen‘ Quellen wie Spenden, persönliche Ressourcen etc. erhalten, was auf die meisten Filme mit geringen Budgets zutrifft. Ohnehin ist das Kriterium derart umfassend, dass unzählige Filme als Independent-Filme zu gelten hätten, die man auf Basis anderer (z.B. textueller) Kriterien entsprechend nicht als unabhängig einstufen würde. Seit die *major-independents* wie New Line Cinema teilweise oder vollständig in den Besitz von Major-Studios bzw. von Medienkonglomeraten übergegangen sind, ist deren Klassifizierung als Unabhängige problematisch, da von ihnen produzierte oder finanzierte Filme damit – ökonomisch betrachtet – unzweifelhaft als Studiofinanzierungen gelten müssen, weshalb Merritt sie auch als *semi-independent* klassifiziert.³ Ähnliches gilt für diejenigen Majors, die keine Independent-Firma übernommen, sondern eigene Independent-Labels gegründet haben, was mittlerweile bei allen Hollywood-Majors der Fall ist.⁴

Die gleiche zumindest ‚formale‘ Abhängigkeit von Miramax und New Line Cinema, die im Hinblick auf die Produktion von Filmen besteht, gilt auch hinsichtlich des Verleihs. Die Distributionssphäre ist letztlich – nicht nur in Hollywood – die entscheidende Sphäre kultureller Produktion, denn dort entscheidet sich, welche Filme überhaupt auf dem Markt zu sehen sind.

In institutioneller Hinsicht lassen sich laut Martin Dale folgende Kategorien unabhängiger *Distributionsfirmen* unterscheiden⁵:

1. *mini-majors* bzw. *major-independents*: Verleihfirmen, die von Majors übernommen wurden (z.B. Miramax)

2. *independent-, classic-, art house-, specialty film divisions*: Labels der Major-Studios, wie z.B. Fox Searchlight oder Warner Independent Pictures

3. *macro-indies*: von Dominik Tschüscher eingeführter Begriff, um größere Distributionsfirmen wie z.B. Lions Gate zu bezeichnen, die weder eine *independent* noch *classics division* der Majors sind, noch von einem Major finanziell unterstützt werden⁶

4. *micro-indies*: Alle kleineren Firmen, die sich den restlichen Markt aufteilen, wie z.B. *First Look Pictures* oder *New Yorker Films*; viele der *micro-indies* veröffentlichen nur ein bis zwei Filme pro Jahr.

Vor dem Hintergrund, dass viele Independent-Firmen entweder durch Übernahmen bzw. Fusionen im industriellen Sinne nicht mehr unabhängig sind, sowie mit Blick auf die Gründung von Independent-Abteilungen seitens der Majors, haben sich bedeutende Institutionen von der traditionellen Definition losgesagt, so beispielsweise die wichtigen Independent Spirit Awards. Trotzdem ist das Kriterium der unabhängigen Produktion, Finanzierung und des Vertriebs nach wie vor relevant, gerade wenn es darum geht, die Beziehung zwischen einer textuellen Praxis und einer spezifischen Produktionsweise darzustellen.

2. Budget

Ein zentrales Kriterium, gemäß dem Independent-Filme identifiziert werden, ist die Höhe der Herstellungskosten. Häufig handelt es sich um Produktionen, die lediglich über ein geringeres Budget (*low budget*) oder ‚kein‘, d.h. ein nur marginales Budget (*no budget*) verfügen. Solche Budgetklassifizierungen werden in der Independent-Szene sehr unterschiedlich vorgenommen. So spricht man bei Budgets von bis zu ca. zwei Millionen US-Dollar häufig von Low-Budget-Filmen, während die Kategorie „no budget“ solchen Filmen vorbehalten bleibt, deren Herstellungskosten unter 100000 US-Dollar liegen. Zum Beispiel betragen die Kosten bei *El Mariachi* (1992) nur 7000 US-Dollar. Demgegenüber können die Herstellungskosten von Produktionen vor allem der *major-independents* deutlich die 10 bzw. 20 Millionen-Grenze überschreiten. Die New Line Cinema-Produktion *The Lord of the Rings – The Fellowship of the Ring* (*Der Herr der Ringe – Die Gefährten*, 2001) beanspruchte – ähnlich wie die anderen Teile der Trilogie – ein veritables Blockbuster-Budget von 93 Millionen US-Dollar. Einzelne (semi-)unabhängige Produktionen erreichen somit durchaus das Niveau von Studiogroßproduktionen. Allerdings gab es in der Geschich-

te des amerikanischen Films stets – teilweise oder vollständig – unabhängig finanzierte, produzierte und distribuierte Filme, die hinsichtlich der Höhe ihres Budgets dem von Major-Studiofilmen vergleichbar waren, wie z.B. David. W. Griffiths *Birth of Nation* (*Geburt einer Nation*, 1915). Insgesamt liegen die durchschnittlichen Kosten des Kinostarts eines unabhängigen Films gegenwärtig jedoch noch deutlich unter den entsprechenden Kosten der Veröffentlichung eines Major-Studios.

3. Textuelle Kriterien, persönlicher Stil und kreative Unabhängigkeit

Neben ökonomisch-industriellen Kriterien werden Independent-Filme häufig auf der Basis ihrer textuellen Eigenschaften bestimmt. Verschiedene Aspekte können hierbei eine entscheidende Rolle spielen: das Thema, die Ästhetik, die Erzählweise oder auch die Politik der Repräsentation, die sich in einem Film etwa als gegenhegemonial artikuliert.

Ästhetische und narrative Experimente und avantgardistische Strategien der Filmproduktion, vor allem in Abgrenzung zu den Prinzipien und der Erzählweise des klassischen Hollywood-Kinos zählen seit jeher zu den entscheidenden Charakteristika des Independent-Films. Dies gilt insbesondere für die Avantgarde-, Experimental- und Underground-Filmtradition.⁷

Zu den thematisch-inhaltlichen Besonderheiten des Independent-Films zählt traditionell neben eher gewagten und ungewöhnlichen Darstellungen von Sexualität (*Sex, Lies and Videotape*, 1989) und Gewalt (*The Addiction*, 1995) eine allgemeine Tendenz zu ‚ernsthafteren‘ und ‚intellektuelleren‘ Inhalten (*Slacker*, 1991). Independent-Filme sind des Weiteren typischerweise dadurch gekennzeichnet, dass sie die Geschichten von, über und für gesellschaftlich marginalisierte Gruppen (Schwule, Lesben, ethnische Minderheiten usw.) erzählen, die bis heute vom Hollywood-Mainstream weitgehend ignoriert werden, beispielsweise Filme wie *Daughters of the Dust* (1991).

Ferner zeichnet sich eine bestimmte inhaltlich-thematische Tendenz amerikanischer Independent-Filme historisch stets dadurch aus, dass sie sich vor allem als *politisch* oppositionell gegenüber dem Hollywood-Mainstream positioniert bzw. den dominanten soziokulturellen Status Quo herausfordert.⁸ In den 1980er und 1990er Jahren ist diese Entwicklung eng mit den soziopolitischen Aktivitäten im Kontext der *identity politics* verbunden, so im *Queer Cinema*, *feminist cinema* oder *Black American Cinema*. Unabhängige Produktionen, die in inhaltlich-

politischer Hinsicht die hegemoniale Kultur herausfordern, unterlaufen jedoch nicht zwingend die dominanten ästhetisch-narrativen Modi kultureller Produktion und *vice versa*. So sind die Filme John Sayles' in Hinblick auf Narration und Ästhetik tatsächlich konventionell, inhaltlich-thematisch liefern sie aber durchaus alternativ-kritische Visionen der amerikanischen Kultur und Gesellschaft. Andererseits werden Filmemacher wie Quentin Tarantino, deren Repräsentationspolitik kaum als progressiv angesehen werden kann, weithin für ihre formal-ästhetisch innovativen Filme gewürdigt.⁹

Als weiteres Charakteristikum des Independent-Films wird häufig angeführt, dass Independent-Filmemacher in ihren Filmen einen individuellen Stil erkennen lassen oder eine ‚persönliche Vision‘ umsetzen. Dieser individuelle Stil wird in erster Linie dem Filmemacher als dem entscheidenden Autor und Schöpfer des Films zugerechnet. Dabei handelt es sich um eine Auffassung, die in der Traditionslinie der *politique des auteurs* steht, die 1954 insbesondere vom damaligen Filmkritiker François Truffaut in seinem Artikel „Une certaine tendance du cinéma français“ in den *Cahiers du cinéma* formuliert¹⁰ und 1962 vor allem durch den Filmjournalisten Andrew Sarris 1962 in den USA eingeführt wurde.¹¹ Die Filme der Nouvelle Vague und die mit ihnen assoziierte Autorentheorie haben vor allem die *Movie Brats* (u.a. Coppola, Scorsese) beeinflusst. Das Konzept des Autorenfilms ist in der amerikanischen Filmkultur bis heute fest verankert und gehört zum integralen Bestandteil der Produktions- und Marketingstrategien Hollywoods. Eine entscheidende Voraussetzung für die Realisierung eines persönlichen Stils ist in jedem Fall ein gewisses Maß an ‚kreativer Autonomie‘, was in Hollywood bedeutet, dass Regisseure seitens der Produzenten oder der Studios keine oder kaum Eingriffe in ihre kreativen Entscheidungsprozesse zu befürchten haben und ihnen auch das Recht auf den *final cut* eingeräumt wird. Diese kreative Autonomie wird den jeweiligen Filmemachern in erster Linie deshalb zugebilligt, weil sie unter Beweis stellen konnten, profitable Filme zu realisieren. Häufig genug kommt es zwischen Regisseuren, die das Privileg ‚relativer Autonomie‘ genießen und den Hollywood-Studios dann zu Konflikten, wenn man befürchtet, die Filmproduktion könne in einem finanziellen Fiasko enden, etwa weil das kalkulierte Budget eines Films überschritten wird. Vor diesem Hintergrund hat sich beispielsweise George Lucas frühzeitig bemüht, eine von den Major-Studios unabhängigere Position anzustreben und vor allem Dank des Erfolgs von *Star Wars* (*Krieg der Sterne*, 1977) ein eigenes Filmimperium aufzubauen, obgleich seine Filme ironischerweise geradezu ide-

altypisch den Mainstream-Film verkörpern.¹² Wie auch dieses Beispiel deutlich macht, wird die unabhängige Produktionsweise nach wie vor als jener Modus kultureller Produktion betrachtet, der am ehesten die Bedingung der Möglichkeit erfüllt, Filme mit einer ‚persönlichen‘ oder ‚künstlerischen Vision‘ zu realisieren oder in seinen kreativen, kommerziellen Entscheidungsprozessen autonom(er) zu sein. Nicht unerheblich ist hierbei, dass die mit einer Independent-Produktion verbundenen Kosten deutlich geringer als bei Studioproduktionen ausfallen und damit eher die Möglichkeit besteht, riskante oder ungewöhnliche Filme zu wagen.

Neben der Beziehung zur Mainstream-Kultur ist für das Verständnis des Independent-Films vor allem die Beziehung zur Avantgarde relevant. Im Gegensatz zum Begriff Independent-Film gehört es zur begrifflichen Logik und zur tatsächlichen kulturellen Praxis von Konzepten wie Underground- oder Avantgarde-Kino, dass diese die mitunter radikale, sowohl inhaltlich-politische wie formalästhetische Opposition zum Kino Hollywoods suchten. Aber weder aus historischer Perspektive noch mit Blick auf die gegenwärtigen Verhältnisse ist das Konzept Independent-Film mit dem Kriterium ‚radikale Andersheit‘ ausreichend erfasst oder mit dem Avantgarde-Konzept identisch. Vielmehr fungiert die Bezeichnung Independent-Film als Klammerbegriff für eine Vielzahl historisch heterogener Praktiken – von Avantgarde-Filmen, Underground-Filmen, Experimentalfilmen, Art-House-Filmen bis hin zu Semi-Independent-Filmen, die mit den Majors um den Mainstream-Markt konkurrieren. Für das Verständnis der *gegenwärtigen* amerikanischen Independent-Filmszene ist jedoch entscheidend, dass es sich insbesondere in textueller Hinsicht um eine kinematografische Praxis handelt, die prinzipiell eine Ähnlichkeitsbeziehung zum Erzählkino wahrt. Dennoch markieren Avantgarde und Mainstream die Pole, zwischen denen sich der Independent-Film als hybride Form in historisch unterschiedlichen und spezifischen Konstellationen bewegt.¹³

Wie dargestellt, erweist sich das Bemühen um definitorische Bestimmungen des Independent-Films deshalb als so kompliziert, weil es sich um eine filmische Praxis handelt, deren Eigenschaften, diskursive Formationen und Grenzen beweglich und veränderbar sind und auch sein müssen. Zumindest scheint dies der Begriff so zu erfordern. Der Independent-Film kann sich als eine prinzipiell alternative Praxis des Filmemachens eben begrifflich nur dann legitimieren, wenn er, tatsächlich oder lediglich dem Anschein nach, eine Differenz markiert, indem er sich gegenüber anderen kinematografischen Systemen, vor allem dem

Hollywood-Kino, kontinuierlich abgrenzen kann. Independent-Film als Klassifikationskategorie ist daher *a priori* ein relationaler Begriff. Er setzt begrifflich, formal das Prinzip einer Differenz notwendig voraus. Und es ist gerade dies, was seine Abhängigkeit konstituiert – die Abhängigkeit von dem, wovon er sich unterscheiden muss.

Als relationaler wie auch als praktischer Begriff gehorcht das Konzept Independent-Film im Sinne der westlichen Kultur schließlich in erster Linie einer dichotomen Logik, insofern er als periphere, marginale und alternativ-oppositionelle Praxis traditionell dem dominanten Hollywood-Kino gegenübergestellt wurde und ihm häufig Attribute zugeschrieben werden, die den Zuschreibungen des Mainstream-Films diametral entgegenstehen. In dieser Hinsicht werden Independent-Filme häufig als authentischer, provokativer, komplexer, politischer, innovativer, kurz als kulturell bedeutsamer konstruiert als die Filme der Hollywood-Majors, die wiederum oft als unrealistische, risikoscheue, standardisierte, unpolitische oder affirmative Massenunterhaltung bzw. -ware abgetan werden.

Diese dichotomen (Selbst-)Zuschreibungen sind, explizit wie implizit, ständig wiederkehrender Bestandteil der kulturellen Artikulationen über den Independent-Film in Filmzeitschriften, Diskussionsforen, aber auch in akademisch-filmwissenschaftlichen Diskursen. Aus poststrukturalistischer Perspektive sind die Logik des dichotomen, schematischen Denkens und die damit verbundenen ideologisch-politischen Implikationen kritisch zu hinterfragen, auch dann, wenn sie vom vermeintlichen Standort an der Peripherie und einer marginalen hierarchischen Position aus errichtet werden.

In den gegenwärtigen Diskursen scheint es so, als ob der zeitgenössische unabhängige Film vor allem eines darstellt – einen Markennamen, dessen lukratives Potenzial Hollywood erkannt hat und zu nutzen weiß. Der Status des Independent-Films als eine alternative Filmpraxis ist in dieser Hinsicht für Hollywood kein Widerspruch, sondern fügt sich sehr gut in die kommerzielle Logik kultureller Distinktion ein. Schließlich gehört die Integration alternativer Produktions- und Erzählstrategien zu dem, was Hollywood schon immer sehr erfolgreich betrieben hat.

¹ Hillier, Jim (Hg.): American Independent Cinema. A Sight and Sound Reader. London: bfi 2001, S. IX.

-
- ² Merritt, Greg: *Celluloid Mavericks. A History of American Independent Film*. New York (NY): Thunder's Mouth Press 2000, S. XII.
- ³ Ebd.
- ⁴ So etablierten u.a. Sony Pictures 1992 Sony Picture Classics, Fox 1994 Fox Searchlight und Paramount 1998 Paramount Classics. Als letzte große Hollywood-Studios haben Warner Bros. Entertainment mit Warner Independent Pictures und Dreamworks SKG mit Go Fish Pictures 2003 eigene Independent-Labels gegründet.
- ⁵ Vgl. Dale, Martin: *The Movie Game: The Film Business in Europe, Britain and America*. London: Cassell 1997, S. 58.
- ⁶ Tschütscher, Dominik: *Ein neues New Hollywood? Zur Verschmelzung von Independent und Mainstream im aktuellen Hollywood-Kino*. Marburg: Tectum 2004, S. 18.
- ⁷ Vgl. Pribram, E. Deidre: *Cinema and Culture: Independent Film in the United States 1980-2001*. New York (NY) u.a.: Peter Lang 2002, S. 42ff.
- ⁸ Ebd., S. 9.
- ⁹ Es ließen sich noch weitere Kriterien auflisten, anhand derer bestimmte idealtypische Merkmale des Independent-Films erkennbar sind. Dazu zählen die für den Independent-Film traditionell bestimmende Orientierung auf das Nischenpublikum der *art houses* im Gegensatz zum Mainstream-Publikum der Mega- und Multiplexe oder damit korrespondierend ein bestimmtes Distributions- und Marketingschema (Stichwort: platform release versus wide release). Aber auch diese Kriterien erlauben keine trennscharfe Definition.
- ¹⁰ Truffaut, François: „Une certaine tendance du cinéma français“. In: *Cahiers du cinéma* 4. Jg., 1954, S. 15-28.
- ¹¹ Sarris, Andrew: „Notes on the *auteur* theory in 1962“. In: *Film Culture* 8. Jg., 1962/63, Heft 27, S. 1-8.
- ¹² Es gibt in der amerikanischen Filmgeschichte zahlreiche Beispiele bedeutender unabhängiger Produzenten, die sich auf diese Weise aus der kreativen Abhängigkeit der Studios gelöst haben, so David O. Selznick oder Samuel Goldwyn.
- ¹³ Vgl. Pribram: *Cinema and Culture*, S. 11.