



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Where evil dwells – Das Cinema of Transgression und
eine neue Ästhetik des Schocks im Undergroundfilm
der 1980er“

Verfasser

Jan-Hendrik Müller, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Theater-, Film und Medientheorie

Betreuerin:

Dr. Andrea Seier, M.A.

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	5
1.1 Einleitung	5
1.2 Zur Idee	7
1.3 Zur Methode – Was ist eine „Minor history“?.....	9
II. Hauptteil	13
2.1 Die Geschichte des Undergroundfilm in den USA	13
2.1.1 Frühes Kino – The Cinema of Attraction	14
2.1.2 Der experimentelle Amateurfilm der 1930er Jahre – Frühe Avantgarde	18
2.1.3 Die Entstehung des Undergroundfilm der 1960er	21
2.1.4 Der strukturelle Film der 1970er	26
2.1.5 Queere Transgressionen – Jack Smith und John Waters “Trash Aesthetic”	30
2.1.6 Das No Wave Cinema	37
2.2 Performative Praxen der Transgression	43
2.2.1 Die USA und die Kinokultur in den 1980ern	43
2.2.2 “Rip it up, and start again” - Post-Punk	45
2.2.3 “Contort yourself” - No Wave	48
2.2.4 „Entertainment through pain“ – Throbbing Gristle und COUM Transmission..	50
2.2.5 „Geniale Dilletanten“ - Paralleluniversum Berlin.....	55
2.3 The Cinema of Transgression Manifesto – Die Bewegung und ihre Filme.....	58
2.3.1 Das Manifest.....	58
2.3.2 Die Bewegung, ihre AkteurInnen und Filme	63
2.3.2.1 Nick Zedd	63
2.3.2.2 Richard Kern.....	69
2.3.2.3 Tessa Hughes-Freeland und Cassandra Stark	74
2.3.2.4 David Wojnarowicz und Tommy Turner	78
2.3.3 Überlegungen zur Transgression	83

3. Affekt, Reiz und Zerstreuung – Theorien des Filmschock	88
3.1 Reiz und Montage - Sergej Eisenstein	89
3.2 Zerstreute Wahrnehmung – Chock und Innervation bei Walter Benjamin.....	93
3.3 Kinobilder der Immanenz – Die Filmtheorie von Gilles Deleuze	100
4. Das Cinema of Transgression - eine andere Ästhetik des Schock?	109
 III. Schluss	121
 IV. Literatur- und Quellenverzeichnis	124
 V. Anhang	128
Abstract (Deutsch/Englisch)	128
Curriculum Vitae.....	131

I. Einleitung

1.1 Einleitung

Das „Cinema of Transgression“ war eine heterogene und kurzweilige Filmbewegung im New York der frühen 1980er. Filmemacher wie Nick Zedd oder Richard Kern nahmen sich zum Ziel jegliche noch verbliebenen ethischen und moralischen Grenzen des Filmschaffens zu überschreiten und entwickelten eine Ästhetik des Underground, die sich durch visuelle und inhaltliche Schockeffekte, sowie künstlerische Transgressionen des Bildraums definierte. Die Eruptionen, welche in den späten 1970ern Punk auslöste, fanden ihre künstlerische Aufarbeitung und Weiterführung im New York der frühen 1980er. No Wave und Post-Punk waren maßgebliche Einflüsse auf die Praxis des „Cinema of Transgression“. Die New Yorker Lower East Side der 1980er war der Schauplatz einer Vielzahl an subkulturellen Strömungen, die verschiedenste künstlerischen Praxen zwischen Film, Musik und Performance ausübten dabei jedoch trotz ihrer Verschiedenheit eine gemeinsame Haltung vertraten. Die FilmemacherInnen und KünstlerInnen sahen sich alle in Opposition zu der Rekonstruktion konservativer Werte in den USA unter der Präsidentschaft von Ronald Reagan. Jene oppositionelle Haltung gegenüber dem gesellschaftlichen Mainstream schaffte die Grundlage für die erneute Formulierung von Utopien und extremen sowie radikalen künstlerischen Gegenentwürfen und stellt damit kulturgeschichtlich eine Wiederanknüpfung an politische, wie subkulturelle Utopie-Projekte der 1960er dar.

Die vorliegende Arbeit soll eine Aufarbeitung der Geschichte des Cinema of Transgression leisten und die zahlreichen Querverweise zu Musik, bildender Kunst und der historischen Situation in New York darstellen. Anstatt einer filmwissenschaftlichen Analyse einzelner Filme der Bewegung soll vielmehr anhand der Geschichte des Cinema of Transgression gleichermaßen eine Geschichte des amerikanischen Undergroundfilm, sowie eine Genealogie der Gegen- und Subkulturen der Zeit verhandelt werden.

Denn die Bewegung verweist durch die Avantgarde-typischen Politiken der Abgrenzung und Zitation teilweise direkt oder ungewollt auf eine Vielzahl von Vorgängern wie den frühen Amateurfilmern der 1930er oder dem Film Underground der 1960er. Bei der Auseinandersetzung mit den Einflüssen des Cinema of Transgression sollen insbesondere Jack Smith und John Waters thematisiert werden. Smith löste mit seinem Filmdebüt „Flaming Creatures“ 1963 aufgrund der expliziten Darstellung von Sex und Drag einen Skandal aus und kann durch die amateurhafte und gleichzeitig queere Ästhetik seiner

Filme als konkreter Bezug für die Filmemacher der 1980er identifiziert werden. Diese seitens des Kunsttheoretikers Branden W. Joseph und Filmwissenschaftlers Jack Sargeant identifizierte „Trash Aesthetic“ lässt sich auch in den Filmen John Waters identifizieren, der jenes Konzept des „Camp“, der queeren Doppeldeutigkeit in die 1970er Jahre überführt und mit „Pink Flamingos“ oder „Female Trouble“ Klassiker des Exploitation Film und der „Midnight Movie“ Kinokultur schuf. Doch auch der strukturelle Avantgardefilm der 1970er soll behandelt werden, da es gerade jenes akademisch-künstlerische Milieu der Avantgarde war, gegen welches sich das „Cinema of Transgression“ positionierte und durch exzessive und grenzüberschreitende Narrative dekonstruieren wollte.

Nach dieser filmgeschichtlich-kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung, soll auf Basis jener Erkenntnisse eine theoretische Diskussion geführt werden, die sich mit dem ästhetischen Anspruch der Bewegung, dem Schock und der Transgression beschäftigt. Denn These dieser Arbeit ist es, dass sich mit dem „Cinema of Transgression“ und ihren verwandten Zeitgenossen in Musik, bildender Kunst, wie Performance der späten 70er und frühen 80er Jahre ein neues Verständnis von Schock und Affekt als eine mögliche kritische Praxis herausgebildet hat. Ausgehend von der Idee der britischer Industrial Band „Throbbing Gristle“ eines „Entertainment through Pain“ könnte man die Filme des „Cinema of Transgression“ als Dokumente einer künstlerischen Praxis sehen, die einen Genuss am „geschockt werden“, am Affekt entwickelt und vielmehr versucht Rezeptionssituationen herzustellen, die affizieren und eine Form der Agitprop erzeugen, anstatt reflexive Narrative zu konstruieren. Dieses Verständnis von Schockwirkungen richtet sich ganz konsequent gegen eine Vielzahl an bürgerlichen aber auch kritische Ästhetiken, welche dem modernistischen Imperativ der hermeneutisch-distanzierten Durcharbeitung der Kunst und der kühlen Reflexion über ein Kunstwerk verpflichtet sind. Der momentane Reiz und die Schockwirkung finden in diesen Modellen kein Verständnis und werden als kulturindustrielle Unmittelbarkeit, Manipulation oder Ablenkung negiert.

Doch gibt es auch Ausnahmen in der Theater-, Film- und Medientheorie, welche eine Perspektive der Ungleichzeitigkeit auf das „Cinema of Transgression“ und ihre Lust am Schock erlauben. Tom Gunnings Theorie des frühen Kinos als ein „Cinema of Attraction“ scheint eine Möglichkeit jene Begeisterung gegenüber dem Reiz auf nachfolgende Formen des experimentellen Films zu übertragen. Ebenso können Sergej Eisensteins Schockmontage, oder Walter Benjamins Begriffe des „Chock“ und der „Innervation“ als Bezüge für die Auseinandersetzung mit einem positiven Verständnis einer Ästhetik des

Schocks im „Cinema of Transgression“ fungieren. Doch auch poststrukturalistische Theorie, wie Gilles Deleuzes Filmtheorie kann für eine Analyse der künstlerischen Selbstbehauptung des „Cinema of Transgression“ herangezogen werden und soll hier als Stellvertreter für eine Filmtheorie fungieren, die die Beziehung von Film und Zuschauer als Prozess somatischer und psycho-physischer Prozesse zu verstehen versucht und diese Prozesse in einer Zufälligkeit und Immanenz des Momentanen denkt.

Die Arbeit soll insofern eine Beziehungsgeschichte darstellen, die zwischen den verschiedenen Theorien einer transgressiven Schock- und Reizästhetik und der Geschichte des Underground der 1980er vermittelt. Dabei soll insbesondere der von Brandon W. Joseph verwendete und von Gilles Deleuze und Felix Guattari abgeleitete Begriff der „minor history“ als Methode und Form fungieren. Joseph beschreibt den Begriff der „minor history“ als eine Geschichtsschreibung, die keine „große Erzählung“ ist, sondern versucht die Zwischenräume der Geschichtsschreibung, wie sie Michel Foucault in „Nietzsche, die Genealogie und die Geschichte“ beschrieben hat, zu besetzen. Dieser Ansatz soll für die minoritäre Filmbewegung des Cinema of Transgression genutzt werden, um so eine Linie zu zeichnen, welche abseits herkömmlicher Geschichtsschreibungen vielmehr die Verweise, Beziehungen und Verknüpfungen zwischen Theorie und Film untersucht und jene losen Enden zusammenbringt.

1.2 Zur Idee

Die erste Recherche zum Cinema of Transgression erfolgte zunächst durch eine Neugier gegenüber der unbekannten Filmbewegung. Über die langjährige Beschäftigung mit No Wave, Punk und Noise Musik wurde ich auch auf die zeitgleiche Filmbewegung des No Wave Cinema aufmerksam, welche im Dokumentarfilm „Blank City“ von Celine Danhier 2010 charakterisiert wurde. Der Film behandelt zum größten Teil die Entwicklungen der Kunst- und Musikszene New Yorks in den späten 1970er. Ein besonderer Fokus wird dabei auf die Verbindung von Musik und Film gelegt. In zahlreichen Interviews mit Amos Poe oder Jim Jarmusch stellt Danhier die Szene um No Wave und das New Wave Cinema vor und beendet ihre Erzählung vom New Yorker Underground mit einem kurzen Ausblick auf das Cinema of Transgression als radikaler Nachfolger von No Wave.

Diese Randnotiz des Films zum Cinema of Transgression erregte mein Interesse und ich begann mit der Filmrecherche im Internet. Glücklicherweise werden eine Vielzahl der Filme von Nick Zedd und Richard Kern auf der Internetplattform Ubu.com bereitgestellt,

so dass ich mir schnell einen Überblick verschaffen konnte. Bei der ersten Sichtung einiger Filme der Bewegung fiel mir auf, dass von Ihnen eine Stimmung bzw. Atmosphäre ausging, die von einer unterschwelligen und sehr subtilen Aggression geprägt war. Die reine Darstellung von Gewalt, polymorpher Sexualität und absurden Erzählungen faszinierte mich dabei jedoch weniger, da man heutzutage an diese Darstellungsformen gewohnt zu sein scheint. Das eigentlich Faszinierende war die Tatsache, dass sich die Filmemacher dem Schock und der Transgression als eine künstlerische Strategie, als einen Anspruch an das eigene Schaffen, verschrieben hatten.

Dieser Anspruch der Überschreitung ist in der Kunst jedoch nicht unproblematisch und zutiefst widersprüchlich. Die Transgression befindet sich immer in einem historischen, kontextuellen und nicht-chronologischen Zeitkontinuum und bleibt stark von der jeweiligen Zuschauerdisposition abhängig. Was vor 20 Jahren schockieren vermochte, bleibt heute Werbekampagnen vorbehalten oder ist akzeptierter Kinoalltag. Daher ging es mir nach ausgiebiger Beschäftigung mit der Bewegung durch die Lektüre der einzigen Publikation zum Cinema of Transgression „Deathtripping – The extreme Underground“ von Jack Sargeant eher um die Frage warum sich die Bewegung den Schock als manifeste Charakteristik ausgesucht hat und was dies als künstlerische Setzung und Entscheidung bedeuten könnte. Es geht mir damit nicht um die Klärung der Frage, ob das „Cinema of Transgression“ wirklich schockiert oder nicht, sondern vielmehr um die Beantwortung und Ausdifferenzierung der Frage, was es bedeuten könnte, wenn eine Filmbewegung sich als „schockierend“ oder „transgressiv“ identifiziert und wie diese Selbstbehauptung sich in einer Vielzahl von vorherigen Bewegungen, Theorien und Bezügen wiederfindet oder weiterdenken lässt.

Auf der Suche nach Positionen in der Kunstgeschichte oder Kulturtheorie die den Schock affirmierten, fiel mir daraufhin auf, dass insbesondere in der Ästhetik und Filmtheorie die Begriffe Schock und Affekt oft als etwas Negatives oder Gefährliches aufgefasst werden. Der Logos scheint durch den Reiz des Affektes an seiner Reflektion gehindert. Der unheimliche Zustand des durch den Schock gereizten Körpers ist der Filmtheorie und ihrer Rezeptionsästhetiken nicht geheuer. So kommt es, dass verkürzt gesagt in den Klassikern der Ästhetik und Kunstwissenschaft der Schock immer wieder negiert wird. Von der Aufklärung bei Immanuel Kant und seiner Theorie einer idealen Rezeption des Kunstwerkes im „interesselosen Wohlgefallen“ bis zum Filmschock als Gefahr der Manipulation durch die Kulturindustrie in Adorno und Horkheimers Klassiker „Dialektik

der Aufklärung“. Doch gibt es auch Theorien, welche den Reiz des Schockeffektes bei den ReizipientInnen als etwas Positives oder eine mögliche Utopie betrachten. Insbesondere der russische Formalismus und frühe Formen der Agit-Prop und des Proletkultes scheinen den Affekt als eine Möglichkeit zur Bewusstwerdung, zur Kritik aber auch zur Veränderung der Geisteshaltung natürlich nach neuer sowjetischer Provenienz gedacht zu haben. Doch auch bei Walter Benjamin oder bei späteren post-strukturalistischen Theoretikern kann man jene positive Bezugnahme auf den Schock im Film wiederfinden. Diese Entdeckung einer Geschichte des Filmschocks und seiner positiven oder utopischen Bedeutung wollte ich daraufhin mit den Beobachtungen am Cinema of Transgression und deren Schockmomenten verknüpfen. Doch schien mir die theoretische Herleitung der Schockmomente im Cinema of Transgression nicht ausreichend. Daher sah ich mich gezwungen meine Auseinandersetzung mit dieser Filmbewegung auch Filmhistorisch zu begründen und in einer Geschichte des Undergroundfilm der USA zu kontextualisieren, da diese ein gleichberechtigte und vielleicht sogar plausiblere Erklärung und Genealogie von transgressiven Filmmomenten darstellt. Denn wenn es etwas gab wodurch sich die Subkultur oder eine Avantgarde definierte, dann war es die Herstellung von Schocks durch Transgression als Programm einer anti-bürgerlichen Politik.

1.3 Die Methode – What's a minor History?

Nachdem meine Frage an das Thema grob umrissen war, erschien es mir problematisch eine Methode für diese weitreichenden Überlegungen zu finden. Die zeitlich aber auch inhaltlich unterschiedlichen Positionen, sollten in meiner Vorstellung von der Arbeit umrissen, zusammengefasst und zusammengebracht werden, um an einer Klärung der zuvor skizzierten Fragen beizutragen, ohne jedoch sich an einer ganzheitlichen oder linearen Form der Narration zu orientieren. Der Arbeit soll damit eher eine Arena oder Bühne darstellen, auf der die verschiedenen Themen, Fachgebiete und Diskurse miteinander in Kontakt treten können und diesen je nach Bedarf mal mehr und mal weniger Platz eingeräumt wird.

Da ich in der Arbeit weder klassische Filmanalysen durchführen, noch mich auf eine rein filmhistorische Arbeit mittels Interviews oder anderen qualitativen Methoden einlassen wollte, und diese darüber hinaus auch nicht zu meinem Interesse an einem theoretischen Gedankenspiel mit einer Underground Filmbewegung der 1980er passten, sah ich zunächst einen methodologischen Rechtfertigungszwang. Denn insbesondere in den Kulturwissenschaften, scheint mir der Begriff der Methode oft fraglich. Problematisch

finde ich jedoch dabei nicht die fehlende Verwendung von quantitativen oder qualitativen Methoden. Vielmehr stört mich die fehlende Reflektion über die Form und Struktur einer wissenschaftlichen Arbeit. Aus diesem Grund möchte ich ein für mich beispielhaftes Konzept der kulturwissenschaftlichen Textarbeit als Methode für diese Arbeit aneignen und zitieren. Wobei natürlich letztendlich fraglich bleibt, ob sich dieser Anspruch in dieser Arbeit auch wirklich erfüllt.

Branden W. Joseph's „Beyond the Dream Syndicate – Tony Conrad and the Arts after Cage“ ist für mich ein interessantes Beispiel, wie mit der Problematik eines vielfältigen und heterogenen Forschungsfeldes im Bezug auf das Schreiben einer kleinen Kulturgeschichte umgegangen werden kann. Für diese Herausforderung wählt Joseph das Konzept der „minor history“. Für Joseph ist der Begriff „minor history“ eine Arbeitsmethode sowie eine mögliche Beschreibung oder Beschlagwortung seines Textes. In „Beyond the Dream Syndicate“ versucht Joseph anhand der Biographie des Musikers und Filmemachers Tony Conrad die Geschichte des künstlerischen und musikalischen Underground im New York der frühen 1960er Jahre zu beschreiben. Das Buch fungiert damit als Biographie Conrads, ohne dabei jedoch nur von Conrad zu handeln. Dieser wird eher als Angelpunkt für die Beschäftigung mit einer Vielzahl an weiteren künstlerischen Praxen und bedeutenden Figuren wie Jack Smith, Henry Flynt oder Mike Kelley benutzt. Joseph stellt mit seiner Vorgehensweise einerseits die Idee der Autorschaft in Frage und formuliert gleichzeitig einen Gegenentwurf herkömmlicher Kunstgeschichtsschreibungen und Biographien.

Den Begriff „minor history“ entnimmt Joseph aus zweierlei Quellen, welche ebenso den Bezugsrahmen für seine Methode darstellen. Einerseits bezieht sich Joseph auf eine Aussage des us-amerikanischen Künstlers Mike Kelley, welcher zu seinem mit Tony Oursler und Tony Conrad für die Documenta 10 durchgeführten „The Poetics Project“ meinte: *„I consider the work to be an exercise in the construction of a history, and specifically a minor history.“*¹ In „The Poetics Project“ ging es um die Frage nach der Historisierung von Subkulturen und post-konzeptueller Kunst, speziell des Punks, welcher anhand Mike Kelley's ehemaliger Band „The Poetics“ diskutiert wurde. Anhand des Projekts und der eigenen Fragestellung zur Kunst nach John Cage in den 60ern, stellt Branden Joseph fest, dass es insbesondere in der Kunstgeschichte, er bezieht sich dabei auf

¹ Joseph, Branden W.: *Beyond the Dream Syndicate – Tony Conrad and the Arts after Cage*. New York: Zone Books, 2011, S. 22

die Historisierung der Minimal Music, einen unhinterfragten Hang zum Schreiben einer „historian's history“ gäbe, jener anti-diskursiven Geschichtsschreibung die auch Michel Foucault kritisierte.

„[...] Certain methodological assumptions about the writing of history remain largely unquestioned, narrating the developement of muscial minimalism accoridung to the tropes of authorship, influence, expression, linear progression, and disciplinary specificity. Such an approach can be characterized as what Michel Foucault (following Nietzsche) refered to as „historian's history“ a form of historical circumstance in favor of atemporal understandigs of individual subjects (historical actors) and eternal truths“²

Im Gegensatz dazu stellt die „minor history“ den Versuch dar, sich mit den noch nicht geschriebenen Beziehungsgeschichten zu befassen. Das heißt für jene Lücken, Zwischenräume oder „Nicht-Orte“ zu interessieren, die in der Geschichtsschreibung übergangen worden sind, wie Michel Foucault es in seinem Text „Nietzsche, die Genealogie und die Historie“ beschreibt.³

Der zweite Einfluss aus dem sich der Begriff der „minor history“ herleiten lässt, soll wiederum durch ein Mike Kelley Zitat eingeführt werden. Dieser äußerte sich wiederholt zum Begriff: *„Minor histories are ones that have yet found no need to be written. Thus they must find their way into history via forms that already exist, forms that are considered worthy of consideration. Thus minor histories are at first construed to be parasitic.“⁴*

Jene parasitäre Funktion der „minor history“ ermöglicht eine Analogie zu Gilles Deleuze's und Felix Guattari's Begrifflichkeiten der „literature mineur“ oder „science mineur“, welche sie in ihrem Kafka Buch beschreiben.⁵ Diese Analogie zieht auch Branden Joseph und nutzt sie für die Erweiterung der Methode „minor history“. Denn bei Deleuze und Guattari bedeutet das „mineur“ weder ein hierarchisch niedrigeres Niveau noch etwas Schlechtes oder weniger Signifikantes, sondern vielmehr eine Form der Macht abseits der Institution oder des Souverän, also dem Verfüger über die Geschichtsschreibung. So setzen Deleuze und Guattari die Geschichte in Opposition zur Minorität. Die Geschichtsschreibung ist immer eine der Majoritäten. Doch die Möglichkeit der „minor history“ besteht genau in jenem von Kelley dargestellten parasitären Verhalten in die Relationen und Verhältnisse der großen Geschichte, also den bekannten und schon geschriebenen Geschichten, zu

² Ebd., S. 7

³ Vgl. Foucault, Michel: *"Nietzsche, die Genealogie, die Historie"*, in: Foucault, Michel (Hg.): *Von der Subversion des Wissens*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1987, S. 69-90

⁴ Joseph 2011: 48

⁵ Vgl. Deleuze, Gilles/Guattari, Felix: *Kafka – Für eine kleine Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974

intervenieren. Branden Joseph fasst seine Deutung von Deleuze und Guattari zusammen indem er behauptet:

„Minor figures have a tendency to remain known; they do not pass entirely out of the historical record. But their trajectory through history takes a different direction from that of „major“ artists. A minor history represents a different sort of development, which impacts or passes by each categorical point, each acknowledged grouping. 'The line,' as Deleuze and Guattari state, 'does not go from one point to another, but runs between points in a different direction that renders them indiscernible'.“⁶

Dieser Interpretation möchte ich mich anschließen. Die Arbeit soll damit den Begriff der „minor history“ als atemporale und gewollt inkontingente Geschichtsschreibung einer ebenso minoritären und kurzweiligen Filmbewegung nutzen, um so eine Linie zu zeichnen, welche abseits der herkömmlichen Geschichtsschreibung mehr von Verweisen, Beziehungen und Verknüpfungen lebt, als von geschlossenen Narrationen (die jedoch auch immer wieder vorkommen). Denn wie Branden Joseph zeigt, ermöglicht die „minor history“ einen Blick auf minoritäre Szenen und AkteurInnen die zwischen verschiedenen Disziplinen und Niveaus agierten und kann als Methode die heterogenen und vielleicht auch widersprüchlichen Bezüge und Verbindungen zwischen, in diesem Fall, Theorie, Wissenschaft, Film und Geschichtsschreibung einer Subkultur wie dem Cinema of Transgression darstellen.⁷

„[...] A minor history opens categories to their outside, onto a field of historical contingencies and events that is never homogenous and that is always political. A minor history, in its deterritorializing relation to major categories, does not dissolve them into a space in which all developments would be equal or equivalent: a weak version of cultural studies, material culture, or visual culture in which everything is equally as worthy of attention as everything else, in which mere generality is the manner in which relations are made. Against both extremes antinomies and homogenous leveling, a minor history poses a field of continual differentiation: specific networks and connections.“⁸

⁶ Joseph 2011, S. 51

⁷ Vgl. Ebd., S. 52: *„Though minor artistic activities or practices can and do appear within movements and categories (again minor history is not an anonymous or isolated history), they often do so in a matter that is seemingly too prolix, too heterogeneous, too variable, too undeveloped for major histories to account for. Sometimes they exist within several (even incompatible) categories at once; sometimes they move through them too quickly; sometimes they appear within them too early or too late. In all cases, however, they take the category out of itself (if they are considered seriously), make it other than it is, transform it beyond recognition.“*

⁸ Ebd., S. 52

II. Hauptteil

2.1 Die Geschichte des Undergroundfilm in den USA

Das Cinema of Transgression war in erster Linie eine Reaktion auf eine Vielzahl kultureller und gesellschaftspolitischer Veränderungen in den 1980er und 1990er Jahren. Mit dem Ziel die letzten moralischen und ethischen Grenzen zu überschreiten und Schockwirkungen in ihren Filmen und Expanded Cinema Performances hervorzurufen, schrieben sich die Filmemacher des Cinema of Transgression in die Traditionen der Avantgarde ein, gleichwohl sie sich vom Begriff der Avantgarde abwandten. Der Anspruch auf Transgression liegt dem Begriff der Avantgarde und seiner Bedeutung inne. Daher ist es nicht verwunderlich, so eigensinnig und unabhängig von Konventionen die Filme des Cinema of Transgression sind, dass sich viele Motive, Formen und Konzepte aus vorherigen Filmavantgarden und Experimentalfilmen im Cinema of Transgression wiederfinden. So wie No Wave und Post-Punk nach dem Ausbruch der Punkbewegung 1977 eine Vielzahl von Einflüssen aufgriffen und mit der brachialen Gewalt und Aggressivität von Punk zusammen führten, scheint das Cinema of Transgression von einer Vielzahl von historischer Vorläufer beeinflusst, welche ganz anachronistisch zitiert, verarbeitet und in Form eines kulturellen „Hackings“ zweckentfremdet werden. Diese Verweise anzuerkennen ist wichtig für die spätere Betrachtung des Cinema of Transgression im Zusammenhang mit der New Yorker Musikszene.

In den nachfolgenden Kapiteln sollen einige Vorläufer des Cinema of Transgression beschrieben und ihre Bezüge aufgedeckt werden. Als eine erste Vorannahme greife ich jedoch weit zurück in die Filmgeschichte und möchte mich mit dem frühen Kino bzw. dem Begriff des „Early Cinema“ auseinandersetzen. Insbesondere Tom Gunnings 1986 formulierte These des „Cinema of Attraction“ ist im Hinblick auf die New Yorker Filmemacher produktiv. Denn es scheint, als ob jene Attraktion des frühen Kinos in der Schockästhetik des Cinema of Transgression fortgeführt wird, indem sich im Undergroundfilm der 1980er eine Lust am Schauen, einem zielgerichteten voyeuristischen Blicks äußert und so ein Genuss des Schock in den Vordergrund tritt. Die Reaktivierung von Gunnings Theorie für das Cinema of Transgression scheint nicht nur plausibel in Bezug auf die Rezeption der Filme, sondern kann und soll auch in dieser Arbeit für eine historische Perspektive auf des Verhältnis von Affekt, Schock und des sensuellen Reizes im Film herhalten. Denn mit dem Cinema of Transgression formuliert sich auch eine

historische Wende in der Betrachtung und Bewertung des Schocks als ästhetische Praxis und Rezeptionsverhalten. Während in bürgerlichen aber auch kritischen Ästhetiken der Schock als etwas negatives betrachtet wurde, soll die vorliegende Arbeit zeigen, wie sich die Auffassung des Filmschock als ein ideologischer Verblendungseffekt gewandelt hat und in den Arbeiten des Cinema of Transgression, sowie in zeitgleichen popkulturellen Positionen wie bei Throbbing Gristle eine andere, positive Bedeutung erfährt.

2.1.1 Frühes Kino – The Cinema of Attraction

Die These des frühen Kinos als ein Kino der Attraktion wurde erstmals 1986 in Tom Gunning's Aufsatz „The Cinema of Attraction: Early Cinema, Its Spectator and The Avant-Garde“ formuliert. Der Text war das Ergebnis eines Papers mit dem Titel „Le cinéma des premier temps: a défi à l'histoire du cinéma“ das 1985 erschien. An diesem hatte Tom Gunning zusammen mit dem französischen Filmtheoretiker Andre Gaudreault gearbeitet und die bisherige Geschichtsschreibung des frühen Kinos in Frage gestellt.⁹ Beide forderten einen neuen historischen Umgang mit dem Kino zwischen 1895-1915. Veränderte Formen der Interpretation sollten eine Auseinandersetzung gewährleisten, die dem frühen Kino gerechter werden sollte als eine reine Historisierung:

“On the contrary, one must absolutely deploy a method of interpretation. This is the reason why we believe, in spite of what has just been said, that the historical meaning of these films cannot be limited to the relationship between them and their contemporary production modes. In our evaluation of these films, one must absolutely take into account the important factor which, in our opinion, is constituted by our own contemporary reception of them. We must not situate our relationship to these films outside of history. To believe in the possibility of the exact and “objective” renewal of past stylistic norms would be to fall into the trap of historicism.”¹⁰

Auf dem Hintergrund dieser Auseinandersetzung formulierte Gunning ein Jahr später die These des „Cinema of Attraction“. Gunning bezieht sich in diesem Text zunächst auf eine Aussage Fernand Legér's, welcher nach dem Schauen des Films „La Roue“ von Abel Gance erkennt, dass es die eigentliche Stärke des Films sei Bilder zu sehen. Diese

⁹ Vgl. Strauven, Wanda: *Introduction to an attractive Concept*. In: Strauven, Wanda: *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, S. 12

¹⁰ Gaudreault, Andre/Gunning, Tom: *Early Cinema as a challenge to Film History*. In: Strauven, Wanda: *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, S. 367

Rezeption des Films, in welcher die Projektion des Bildes die eigentliche Begeisterung bei den ZuseherInnen auslöst, verdichtet sich für Gunning im Kino vor 1906.¹¹

Die bisherige Betrachtung des frühen Kinos, so Gunning, stand unter den Vorzeichen des narrativen Kinos bzw. der Untersuchung von Narrativen, Erzählungen und Inhalten. Diese Betrachtungsweise erscheint Gunning jedoch einseitig. Anhand einiger Beispiele zeigt er daraufhin, dass das frühe Kino nicht vom Narrativ, sondern von einer Schaulust und einer Faszination an der Technik der Projektion bestimmt war. Tom Gunning beobachtet anhand einiger Aussagen von Georges Méliès und den Brüdern Lumières, dass sich die Qualität des frühen Kinos für die damaligen Regisseure entgegen bisheriger Annahmen weniger durch eine Erzählung sondern durch die reine Präsentation einer Vielzahl an Bildern mit illusorischer Kraft definierte.¹² Dass die Orte der ersten Cinematographen und Kinos meist Vergnügungsparks waren erwähnt Gunning dabei nur nebenbei, ist jedoch nicht unwichtig im Verständnis der zerstreuten und Attraktionsgeladenen Rezeptionssituation, die jene Parks wie Coney Island in New York oder der Wiener Prater hervorriefen. Denn so Gunning, „*Early audiences went to exhibitions to see machines demonstrated (the newest technological wonder, following in the wake of such widely exhibited machines and marvels as X-rays or, earlier, the phonograph), rather than to view films.*”¹³

So wurden frühe Filmprogramme nach ihren Attraktionen konzipiert, dass heißt besondere Momente im Film hervorgerufen, an welchen das Publikum den Kinosaal betrat, während es sich im Verlauf des restlichen Films mit etwas anderen beschäftigte, wie Gunning im Bezug auf Laura Mulvey darstellt.¹⁴ Doch nicht nur die Rezeptionssituation war für das Kino der Attraktion wichtig, sondern auch die technischen Möglichkeiten, die das neue Medium Film versprach. Der Einsatz von Nahaufnahmen und Close-Ups, interpretiert Gunning, als eine Erzählweise, welche ihren eigenen Zweck hatte, welcher darin bestand gesehen zu werden. Gunning fasst seine These zusammen:

“To summarize, the cinema of attractions directly solicits spectator attention, inciting visual curiosity, and supplying pleasure through an exciting spectacle—a unique event, whether fictional or documentary, that is of interest in itself. The attraction to be displayed may also be of a cinematic nature, such as the early close-ups just described, or trick films in which a cinematic manipulation (slow motion, reverse motion, substitution, multiple exposure) provides the film’s novelty. Fictional

¹¹ Vgl. Gunning Tom: The Cinema of Attraction: *Early Cinema, Its Spectator and the Avant-Garde*. In: Strauven, Wanda: *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, S. 381

¹² Vgl. Ebd., S. 382

¹³ Ebd., S. 383

¹⁴ Vgl. Ebd., S. 386

situations tend to be restricted to gags, vaudeville numbers or recreations of shocking or curious incidents (executions, current events). It is the direct address of the audience, in which an attraction is offered to the spectator by a cinema showman, that defines this approach to filmmaking. Theatrical display dominates over narrative absorption, emphasizing the direct stimulation of shock or surprise at the expense of unfolding a story or creating a diegetic universe. The cinema of attractions expends little energy creating characters with psychological motivations or individual personality. Making use of both fictional and non-fictional attractions, its energy moves outward an acknowledged spectator rather than inward towards the character-based situations essential to classical narrative."¹⁵

Hierbei ist besonders interessant, wie Gunning von einer direkten Adressierung des Zusehers ausgeht, die von einer Attraktion und dem damit verbunden Schock evoziert wird. Das frühe Kino ist daher vielmehr ein Spektakel als die Repräsentation von Narrativen, Charakteren und Motivationen. Auch Gunnings Formulierung einer 'Energie die sich nach Außen bewegt', also einer Attraktion die vom Film ausgeht und den Zuseher beschäftigt, anstatt ihn in ein Narrativ zu ziehen, scheint hier bemerkenswert. Den Begriff der Attraktion entwendet Tom Gunning jedoch von Sergej Eisenstein, welcher durch eine Montage der Attraktion eine aggressive, psychische und sensuelle Wirkung auf den Zuseher hervorrufen wollte. Hier sieht Gunning auch eine Parallele des frühen Kinos zu späteren Avantgarden des Films, welche den Zuseher nicht als einen distanziert Reflektierenden konzipierten, sondern jene von Eisenstein geforderte Konfrontation von Zuseher und Bild sich vorstellten. Nach 1906 datiert Gunning die Absorption des Kinos der Attraktion durch narrative Erzählweisen und verbesserte Techniken, sowie die industrielle Reorganisation von Distribution und Vorführung der Filme. Doch dies bedeutete nicht das Ende eines Kinos der Sensation. Jene Rezeptions- und Darstellungsweisen des frühen Kinos wurden von Avantgarden und Experimentalfilmern wieder aufgegriffen, das Kino der Attraktion fand sich im „Underground“ wieder oder wurde in Form von kostspieligen Effekten wichtiger Teil des popkulturellen und kommerziellen Films.

„In fact the cinema of attraction[s] does not disappear with the dominance of narrative, but rather goes underground, both into certain avant-garde practices and as a component of narrative films, more evident in some genres (e.g., the musical) than in others."¹⁶

Der englische Filmwissenschaftler und Underground Filmer Duncan Reekie greift die Thesen von Tom Gunning auf und versucht in seinem Buch „Subversion: The definite history of underground cinema“ darzustellen, wie genau sich die Rezeptionsform des Kino

¹⁵ Ebd., S. 384

¹⁶ Ebd., S. 382

der Attraktionen insbesondere im Undergroundfilm bewährt. Zunächst behauptet Reekie, dass jene Form des Kinos, die Gunning beschreibt, gleichermaßen exhibitionistisch wie voyeuristisch ist. „*The pleasure of the attraction is a conscious fascination and curiosity with visual spectacle, novelty, social taboo and sensational violence.*”¹⁷ Aus dieser Rezeptionsform, jenem Genuss am Schock und der Sensation folgert Reekie, dass das Kino der Attraktion nicht nur eine historische nicht-narrative Alternative zum klassischen Erzählkino darstellt, sondern vielmehr eine Alternative früherer Avantgarden, sowie ein potientiellles Modell zeitgenössischer Avantgarden zu sein scheint: „*In other words, cinema of attractions is not only a historical non-narrative alternative to classic narrative cinema, it is a current on the historical avant-garde and a potential new model for the contemporary avant-garde.*”¹⁸

Duncan Reekie kritisiert jedoch an Gunning, dass dieser immer wieder Gefahr läuft in seiner Unterteilung von narrativen und nicht-narrativem Kino in eine vereinfachende binäre Logik der Avantgarde zu verfallen, welche das narrative Kino als hegemonial beschreiben würde, während der nicht-narrative Film eine radikale Alternative zu dieser Hegemonie wäre. Dass es eine Vielzahl von Formen und Praxen zwischen diese Polen gibt, läuft bei Gunning Gefahr unbeachtet zu bleiben, so Reekie. Ebenso erweitert Reekie Gunnings These des Cinema of Attraction. Reekie weist darauf hin inwieweit die Filmgeschichte durch die Populär- und Massenkultur geprägt ist und das daher jene strikte Trennung in narratives und nicht-narratives Kino verschwimmt.

„*The Cinema of attractions must be understood not only as a historical phase but as one of the potential and recurrent odes of popular cinema. Gunnings oppositional model of an attractions mode eliminated by the narrative mode of cinema is misleading because they are both forms of an integrated popular montage tradition [...] Popular Cinema is a narrative of attractions.*“¹⁹

Was Tom Gunning und Duncan Reekie zeigen und wichtig für die folgenden Kapitel dieser Arbeit ist, dass jene Rezeptionsform und jenes Kinomodell, welches sich insbesondere durch den Reiz der Attraktion, ein Spektakel oder den Schock definiert, nicht nur Teil des frühen Kinos ist, sondern sich in verschiedenen Praxen der Popkultur, sowie der Avantgarde weiterentwickelt hat. Wenn Tom Gunning in seinem Text 1986 schreibt, „*now in a period of American avant-garde cinema in which the tradition of contemplative subjectivity has perhaps run its (often glorious) course, it is possible that this earlier*

¹⁷ Reekie, Duncan: Subversion: *The definite history of underground cinema*. New York: Columbo University Press, 2007, S. 66

¹⁸ Ebd., S. 67

¹⁹ Ebd., S. 70

carnival of the cinema, and the methods of popular entertainment still provide an unexhausted resource [...]''²⁰, dann kann dies nicht ungeachtet der zeitgleichen Entwicklungen im New York der 1980er durch das Cinema of Transgression aufgefasst werden. Gunnings Analyse des frühen Kinos kann insofern weiterhin verwendet und als Startpunkt genommen werden, um sich der Geschichte und Ästhetik des Cinema of Transgression anzunehmen. In Folge dessen soll nun auf die Geschichte des amerikanischen Avantgarde-Film und des Experimentalkinos verwiesen werden, um weitere Vorläufer der Cinema of Transgression einzuordnen und als Bezüge für eine spätere Auseinandersetzung mit der Bewegung selbst zu nutzen.

2.1.2 Der experimentelle Amateurfilm der 1930er Jahre – Frühe Avantgarde

Möchte man die Geschichte des Avantgarde- und Experimentalfilms der USA schreiben, so muss man sich zunächst der Avantgarde in Europa widmen. Denn noch bevor die Industrialisierung des Films und seiner Produktionsweisen durch das System Hollywood und dem Erfolg des kommerziellen amerikanischen und damit auch experimentellen Kinos der Nachkriegszeit eintrat, war Europa der Mittelpunkt und wichtigste Akteur in der Produktion von experimentellen, sowie populärem Filmen. So sind die Ursprünge einer amerikanischen Avantgarde bei den unterschiedlichen Vertretern der europäischen Avantgarden des Surrealismus oder Dadaismus zu finden.²¹

Wheeler Winston Dixon nennt in seiner Einleitung zum Sammelband „Experimental Cinema – The Film Reader“, Man Ray, Marcel Duchamp aber auch russische Künstler wie Dimitri Kirsanov als Wegbereiter eines Kinos, das einen Bruch mit klassischen ästhetischen Formen und reiner Narration zugunsten einer visuellen Poetik darstellt und sich so neue Freiheiten in der Filmproduktion erkämpfte.²² Diese Filme und konzeptuellen Produktionsweisen der europäischen Avantgarde fanden insbesondere durch private Filmclubs ihre Resonanz in den USA. Jan-Christopher Horak spricht in seinem Text „The First American Film Avant-garde, 1919-1945“ von einer „History of Amateurs“, die der Entwicklung des experimentellen Films in den USA zu Grunde liegt. Eine Vielzahl an kleinen Ausstellungsräumen, privaten Amateur-Filmclubs und Künstlerkinos spielten eine

²⁰ Gunning 2006, S. 384

²¹ Vgl. Dixon, Wheeler: *Experimental Cinema: The Film Reader*. New York: Routledge, 2002, S. 3

²² Vgl. Ebd., S. 3

bedeutende Rolle in der Herstellung jener Strukturen, die die Entwicklung einer amerikanischen Film-Avantgarde abseits von Hollywood begünstigten.

So stellt Horak einen klaren Unterschied zwischen den Filmen vor und nach dem 2. Weltkrieg fest. Beide Generationen von Experimentalfilmern definierten sich durch die Opposition zum narrativen, kommerziellen Kino. Diese Selbstdefinition unterschied sich jedoch insbesondere durch das Selbstverständnis Kunst zu produzieren. Während sich die Nachkriegs-Filmer über den eigenen Status als unabhängige Filmemacher und ihrer Filme als Kunst bewusst waren, sowie sich diese Position aufgrund einer veränderten finanziellen Fördersituation seitens Kunstinstitutionen und Universität auch ökonomisch erlauben konnten, verstand sich die Generation vor dem Krieg eher als Amateure.²³

Dieses Selbstverständnis als Amateur lag an der nicht geförderten finanziellen Misslage in der sich experimenteller Film vor dem Krieg befand. Eine Misslage, welche durch eine gewisse Unabhängigkeit geprägt war, da die Filmer eben keinen ökonomischen Erfolg aus ihren Filmen schlagen mussten. So waren geringe Produktionskosten und Budgets charakteristisch für jene frühe Avantgarde der 1920er und 1930er. Eine Tatsache die neben vielen anderen Organisationen auch zur Gründung der „Amateur Cinema League“ 1926 oder von „Eccentric Films“ 1929 in New York führte. Dies waren Verbände, in denen sich eine Vielzahl von Amateurfilmer vereinigten, um einen Austausch über ihre Filmexperimente herzustellen.²⁴

Besonders interessant scheint hier Horaks Bemerkung, dass sich schon in dieser Zeit der frühen Avantgarden eine binären Logik bzw. eine Dualismus in der Bewertung von Filmen der Avantgarde herausbildete. Professionelle Produktionsbedingungen wurden daher mit Kommerzialität gleichgesetzt während sich die Amateure als eine radikale und künstlerisch-ästhetische Alternative zum Kinofilm begriffen. Dies scheint Ausdruck jener binären Logik zu sein, die sich auch schon in der Auseinandersetzung mit Tom Gunning und Duncan Reekie in der Ablehnung des Narrativen darstellte. Die experimentellen Filme der amerikanischen und europäischen Avantgarden wurden in Folge dessen in einer Vielzahl kleiner Kinos vorgeführt. Die sogenannte „Little Cinema Movement“ bezeichnet eine Welle an Neugründungen kleinerer Kinosäle in einigen größeren amerikanischen Städten Ende der 1920er. Zeitgleich wurden zahlreiche Filmmagazine gegründet, die die

²³ Vgl. Horak, Jan-Christopher: *The First American Film Avantgarde, 1919-1946*. In: Dixon, Wheeler Winston: *Experimental Cinema: The Film Reader*. New York: Routledge, 2002, S. 19

²⁴ Vgl. Ebd., S. 22

neuen Filme rezensierten und für das neue Kino in den USA warben, so dass sich zu Beginn der 1930er ein Netzwerk für das Avantgarde Kino in den USA herausbildete.

„Thus, while the first American avant-garde relied on an institutional framework that was less well developed than that of the postwar avant-garde, their effort did not exist in a complete vacuum, as has been previously assumed. Avant-garde filmmakers, while working essentially in isolation, were able to screen their films through a number of outlets and saw them reviewed in a variety of magazines. A public discourse on the nature and viability of amateur and avant-garde film first appeared in that period.”²⁵

Die Filme der ersten amerikanischen Avantgarde waren einerseits durch die Rezeption ihrer europäischen Vorbilder geprägt, andererseits schienen sie sich, so Horak, durch ihre Naivität und innovative Amateurhaftigkeit eine Eigenständigkeit zu bewahren, welche sich auch in einer Ambivalenz bezüglich des Modernismus darstellte.²⁶ So sind die frühen Avantgarde Filmpraxen in den USA von einer starken thematischen Diversität geprägt. Die Amateur und Avantgardefilmer versuchten sich an einer Vielzahl von Stilen, Gattungen und Produktionsweisen. Daher schlägt Jan-Christopher Horak in Bezug auf Dana Polan vor, die verschiedenen Filme als diskursive Praxen zu verstehen, welche sich durch die Opposition zum klassischen Kino definieren und daher man den frühen Avantgarde-Film als, *„pedagogical interventions, as works that allow us to see cinema again, in paces and at levels where we had ceased to see it“²⁷*, betrachten sollte. Denn, *„looking at the avant-garde in this way allows us to see these films as critiques of mainstream, classical narrative, and as cinematic discourses on a whole range of issues“²⁸*, so Horak.

Diese thematische Bandbreite der frühen Avantgarde in Amerika zwischen Urbanismus und Natur, Malerei und Tanz oder Fiktion und Parodie, soll hier jedoch nicht weiter ausgeführt werden. Für die nachfolgende Diskussion des Cinema of Transgression ist die Betrachtung der frühen amerikanischen Avantgarde jedoch aus zweierlei Hinsicht wichtig. Einerseits soll sie eine wenn auch stark verkürzte historische Perspektive auf die Entwicklung und das Verständnis der Verbindung von Avantgarde als künstlerischem Selbstanspruch und Filmproduktion in Amerika bieten, um die im Cinema of Transgression formulierten Konzepte von Transgression und Schock nachzuvollziehen und zu hinterfragen. Andererseits kann man die frühe Amateur-Avantgarde als ein Motiv betrachten, welches sich im Cinema of Transgression fortführen lässt. Denn die Regisseure des Cinema of Transgression hielten ebenso eine Amateurrolle inne, die sich in Form einer

²⁵ Ebd., S. 26

²⁶ Vgl. Ebd., S. 27

²⁷ Ebd., S. 28

²⁸ Ebd., S. 28

amateurhaften Selbststilisierung, sowie in der tatsächlichen prekären und unterfinanzierten Produktionsbedingungen als Charakteristik niederschlug. Diese historische Perspektive würde einem ernsthaften Vergleich nicht standhalten können, soll aber (ähnlich wie das „Early Cinema“) als Beispiel dienen für die zeitlichen Brücken und Bögen, welche der Diskurs der Avantgarde und des Underground in sich schlägt bzw. schlagen kann und so eine erweiterte Perspektive in der späteren Auseinandersetzung mit dem Cinema of Transgression bieten.

2.1.3 Die Entstehung des Underground-Film der 1960er

In der Nachkriegszeit der späten 1940er veränderten sich die Produktionsbedingungen für experimentellen Film. Durch den Krieg wurde Europa als internationales Zentrum der Film Avantgarde von den USA abgelöst. Einerseits waren für diesen Epochenwechsel die verbesserten Produktionsbedingungen in den USA verantwortlich, welche durch den finanziellen und ökonomischen Aufschwung der USA, sowie durch die Institutionalisierung von Filmkunst bspw. durch das Film Department des New Yorker „Museum of Modern Arts“ (MoMa) begünstigt wurden.²⁹ Andererseits waren einige Filmemacher aus Europa nun im amerikanischen Exil beheimatet und trugen zu einer Anerkennung modernistischer Ideen und künstlerischer Praxen bei. Duncan Reekie stellt jedoch fest, dass jene neue Avantgarde in den USA nicht einfach als eine Übertragung europäischer Ideen bzw. einer europäischen Film-Avantgarde verstanden werden sollte. Die kulturellen Kontexte im Amerika der Nachkriegszeit unterschieden sich deutlich von jenen in Europa, so dass sich durchaus eine eigenständige experimentelle Kultur entwickelte, welche durch die Dynamik der kommerziellen Massen- und Popkultur stark geprägt wurde.³⁰

Insofern war der experimentelle Film der Nachkriegszeit in den USA nicht mehr von den europäischen Avantgarde-Projekten mit ihren Manifesten und programmatischen Schriften beeinflusst und konnte sich in einer Diversität entfalten, die auch durch die zuvor erwähnte Unabhängigkeit der Amateur-Filmkultur beeinflusst war. Auch die einfachere Verfügbarkeit vonameratechnik und Material begünstigte jene Entwicklungen, wie Duncan Reekie beschreibt:

„In post-war America increasing access to cheap and versatile amateur cine technology made it possible for isolated lone filmmakers and small affinity groups to

²⁹ Vgl. Ebd., S. 26

³⁰ Vgl. Reekie 2007, S. 135

produce experimental films totally independent from the commercial realm. In the absence of an effective avant-garde film movement and increasingly excluded from the commercial industry, American experimental film developed as an amateur, illegitimate, diverse, fragmented and hybrid culture.”³¹

Der Aufschwung des „Underground Cinema“ in den USA stand gleichermaßen unter dem starken Einfluss erster popkultureller Bewegungen wie der Beat Generation, welche man als Initiator für die darauf folgenden Gegenkulturen der 1960er verstehen könnte. Die Schriftsteller des „Beat“ wie Jack Kerouac oder Allen Ginsberg thematisierten in ihren stark durch den Jazz beeinflussten Büchern jene sexuellen, ethnischen und ideologischen Repressionen, welche die US-amerikanische Gesellschaft in den 50ern produzierte. Die anti-kommunistische Stimmung der McCarthy Ära, die Rassentrennung, sowie die Ideologie der bürgerlichen Kultur wurden durch die Flucht in den „Beat“ des Jazz, mythische Verklärungen des Reisens und die Zelebration von Drogenkonsum negiert. Mit der Transgression der beschränkten Verhältnisse forderten die Beat-Autoren die US-Gesellschaft heraus. Als Einfluss der Filmemacher galt insbesondere die Auseinandersetzung mit der heteronormativen Ordnung und homophoben Stimmung in Amerika. Filmemacher wie Kenneth Anger, Jack Smith, die Kuchar Brüder aber auch Andy Warhol waren jene, die in ihren Filmen die von der Beat Generation bearbeiteten Themen zu Beginn der 1960er aufgriffen, in queeren Filmen verarbeiteten und so eine Ästhetik des „Camp“ schufen.³²

Die Geschichte des experimentellen Films und des Underground Cinema ist daher eng mit der Geschichte der Gegen- und Subkulturen in den USA verbunden. Für Duncan Reekie sind in seiner Geschichte des Underground Film die späten 1950er jene Jahre, an denen sich der experimentelle Film, welcher noch teils in der Vorkriegszeit verhaftet und „europäisch“ beeinflusst ist, hin zu einem Underground Film unter dem Einfluss der Gegenkultur wandelt.

„Underground Cinema first developed around the late 1950s as a component of the emergent counter-culture; a heretical and mercurial combination of experimental film, amateur cine culture, pop, beat, camp, radical agit-prop and anti-art. The shift from experimental film to Underground was a gradual and disparate process; it was the surfacing of a subculture.”³³

Für diese Entwicklung war insbesondere die Gründung der „New American Cinema Group“ (NACG) durch Jonas Mekas, Shirley Clark und Emile de Antonio wichtig. Denn

³¹ Ebd., S. 135

³² Vgl. Reekie 2007, S. 137

³³ Ebd., S. 140

mit der Erkenntnis, dass die „low-budget“ Filme des Underground keine finanzielle Unterstützung bekämen, mussten eigene Vertriebswege für die Vielzahl neuer Filme gefunden werden. Jonas Mekas, welcher schon 1955 das Magazin „Film Culture“ gründete und selber Filme drehte, wurde zu einer der wichtigsten Figuren im New Yorker Underground, indem er mit der NACG ein Netzwerk aus Filmemachern, kleinen Kinos und Filmmagazinen bildete. Zudem wurde die unabhängige Vertriebskooperative „Cooperative film distribution center“ gegründet.³⁴ Das Selbstverständnis der NACG erklärte die Gruppe in einem Manifest von 1961, welches in „Film Culture“ veröffentlicht wurde. Sie definierten die eigene Praxis in Opposition zum kommerziellen Film, den vorherrschenden Mechanismen der Zensur, sowie durch eine Ausdrucksfreiheit, die sich in ihren Arbeiten äußert.³⁵ So negiert die NACG die elitären und puristischen Ansprüche vorheriger Avantgarden und sprechen sich für eine oppositionelle Filmkunst aus, welche durch ihre Diversität und Originalität besticht: *„We are for art, but not at the expense of life. 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”*³⁶

New York und San Francisco stellten so die Zentren des experimentellen Films und der Gegenkultur dar. Der Filmer Ken Jacobs gründete 1963 mit „Millennium Film Workshop“ einen weiteren alternativen Raum für die Produktion und Distribution der Undergroundfilme. Auch in San Francisco gab es mit dem „Canyon Cinema Cooperative“ ähnliche unabhängige Strukturen. Während einzelne Vertreter der europäischen Avantgarde-Film bspw. Luis Bunuel oder Salvador Dali von den Kunstinstitutionen und Museen in den Kunstkanon aufgenommen und ausgestellt wurden, ignorierte die us-amerikanische Kunstszene die junge Generation des amerikanischen Underground. Dies führte zur Organisation unabhängiger Strukturen und eigener Netzwerke. Diese Orte und Strukturen waren tief in die Gegen- und Subkultur integriert, wie Duncan Reekie bemerkt:

*„[...] the Underground functioned as a new convivial, contingent and radical popular cinema in which audio/visual experiment was an integrated element of a broader subversion of bourgeois authority, subversion which also celebrated psychedelic drug use, utopian radicalism, ecstatic mysticism and other forms of altered perception. Underground Cinema developed from the beat bohemia into a counter-cultural cinema of attractions comparable to the bohemian cabaret, the early music hall and fairground booth cinema and the penny gaffs.”*³⁷

³⁴ Vgl. Jahn-Sudmann, Andreas: *Der Widerspenstigen Zähmung? Zur Politik der Repräsentation im gegenwärtigen US-amerikanischen Independent Film*. Bielefeld: Transcript, 2006, S. 57

³⁵ Reekie 2007, S. 141

³⁶ Mekas, Jonas: *The Cinema Delimina: Films from the Underground*. In: Sitney, Adams: *Film Culture: An Anthology*. London: Secker and Warburg, 1971, S. 79-84

³⁷ Reekie 2007, S. 142

Diese Orte der Subkultur waren somit entscheidend für das Selbstverständnis der Filmemacher und des Publikums als Teil einer radikalen Bewegung. In diesem Selbstverständnis als „Anders“ und „Dagegen“ äußerten sich utopische Ideen und Positionen, welche den kommerziellen Film ablehnten und durch die eigene amateurhafte und finanzielle prekäre Praxis, als demokratischer und in ihrer Spontanität als ehrlicher empfunden wurden.³⁸

Neben Jonas Mekas sollte auch Andy Warhol erwähnt werden, der durch seine Filme zu einem wichtigen Bestandteil des New Yorker Film-Underground wurde, dabei aber auch an der Popularisierung des Underground und deren Integration in den Kunstdiskurs beitrug. Denn Warhol und seine Performanceabende in der Factory „The Exploding Plastic Inevitable“ waren teil einer Szene von KünstlerInnen, die ihre künstlerische Praxis unter dem Schlagwort des „Expanded Cinema“ betrachteten. Der Begriff Expanded Cinema ging zurück auf das 1967 erschienene Buch „The underground film“ von Sheldon Renan, sowie Gene Youngbloods gleichnamiges Buch „Expanded Cinema“ von 1970. Renan wie Youngblood versuchten mit dem Begriff eine Tendenz des Filmschaffens zwischen Kunst, Film und Performance zu beschreiben, die sich durch die vielfältige Verwendung verschiedener Medien und Ausdrucksformen vom Kinosaal als Ort der Projektion verabschiedete.³⁹

Doch nicht nur der Projektionsort Kino wurde hinterfragt, sondern Expanded Cinema war auch eine Reflektion des Mediums selbst. Die Mehrfachprojektionen, Dia und Lichtshows, Visuals und begleitenden Performances versuchten einen Effekt des Kinos herzustellen ohne überhaupt Filmmaterial zu verwenden. Beim Expanded Cinema handelte es sich damit vielmehr um einen Versuch durch eine Vielzahl an Medien gewissen Situationen zu erzeugen, die sich zwar lose auf den Film beziehen, diesen jedoch als maßgebliche Ausdrucksform überwinden. Youngblood formulierte in „Expanded Cinema“ drei grundsätzliche Aspekte des Begriffs. Der erste Aspekt war es alle Kunstformen in Multimedia und Live-Events zusammenzuführen und dabei, Youngbloods zweiter Aspekt, die Möglichkeiten neuer Medientechnologien zu erforschen. So dass drittens die Grenzen zwischen Publikum, Künstler und Medium eingerissen und eine neue Form der

³⁸ Vgl. Ebd., S. 142

³⁹ Vgl. Marchessault, Janine/Lord, Susan: *Fluid Screens, Expanded Cinema*. Toronto: University of Toronto Press, 2008, S. 7

Partizipation möglich werden sollte.⁴⁰ Genauer kann hier leider nicht auf die verschiedenen Praxen des Expanded Cinema eingegangen werden. Es soll jedoch deutlich werden, dass die Idee den Film aus dem Kino in neue Orte und Situationen zu überführen, von den Filmemachern des Cinema of Transgression aufgegriffen wurde und das Expanded Cinema einen wichtige Bezug für den Undergroundfilm der 1980er darstellt.

Die Attraktion des Underground der 1960er war die Subversion bestehender Verhältnisse und deren Transgression in Form einer experimentellen Vielfalt im Filmschaffen. Denn ob kollektiv, vereinzelt oder Dokumentarisch gearbeitet wurde, ob Kurzfilm, Home Movie oder psychedelische Visuals produziert wurden, die Exklusivität der seriösen Filmindustrie wurde ebenso wie die Zensur, welcher man ausgesetzt war, angegriffen. Gleichzeitig organisierte sich dieser Underground durch ein Umfeld aus alternativen Film Festivals, Artikeln und Büchern die Filme rezensierte, skandalisierte und so zu ihrer Popularität beitrug.

Doch mit dem Scheitern der politischen Gegenkulturen und ihrer Proteste nach 1968/69, ließen auch die Hoffnungen der Filmer nach, dass sich über einen längeren Zeitraum politisch und kulturell eine Veränderung der Mehrheitsgesellschaft hervorrufen ließe. Der Enthusiasmus der Bewegung wurde durch das Gefühl geschwächt durch den kommerziellen Film adaptiert und integriert zu werden. Tatsächlich konnte man mit Beginn der 1970er auch im Kino des Mainstreams eine Veränderung hin zu experimentelleren ästhetischen Formen wahrnehmen. Ebenso begannen Kunstinstitutionen und SammlerInnen sich für den experimentellen Underground zu interessieren und es entwickelte sich seit Mitte der 1960er ein Netzwerk aus finanziellen Förderungen und Stipendien seitens Universitäten und Museen. So konnten eine Vielzahl an Filmen des Underground in den Kanon der Kunst integriert werden, so dass sich diese experimentellen Praxen selbst institutionalisierten und ein autonomes Selbstverständnis als „Kunst“ annahmen.

Gleichzeitig und unter dem Einfluss dieser Institutionalisierung experimenteller Praxen konnte zu Beginn der 1970er auch ein Wandel hin zur Dominanz des strukturellen Films und seiner Diskurse beobachtet werden. Mit der Gründung des Museums „Anthology Film Archives“ wurde 1970 das europäische Projekt einer kanonischen Avantgarde, welches

⁴⁰ Vgl. Rees, A.L./White, Duncan/Ball, Steven/Curtis, David [Hrsg.]: *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*. London: Tate Publishing, 2011, S.13

durch den Underground Film und seine Referenzen zu Pop- und Subkultur teilweise negiert wurde, wieder aufgegriffen und eine Ordnung hergestellt.

„Opening in December 1970, the Anthology reified the avant-gardetradition, creation a fixed pantheon of filmmakers and certified canon of masterpieces, drawing heavily upon the late efflorescence of structural film. Avant-garde cinema left the theatres and entered the classrooms.“⁴¹

Das experimentelle Kino der 1960er ist in seiner Komplexität als eine heterogene und diffuse Kultur des Underground schwierig zu konzeptualisieren. Festhalten lässt sich jedoch die hohe Bedeutung, die es für die Entwicklung neuer subkultureller Formen der Filmkultur hatte. Durch die Offenheit und Diffusion gesellschaftlicher und kultureller Probleme, Herausforderungen und Diskurse der 1960er, welche eben durch eine Verhandlung einer Vielzahl an politischer und struktureller Umbrüche geprägt war, konnte das Kino des Underground produktiv an einer Erweiterung des Bildraums beitragen. Das mit dem Ende des Jahrzehnts und den damit verbundenen gescheiterten Hoffnungen der Gegenkultur auf gesellschaftspolitische Umbrüche, auch der experimentelle Film auf akademische und institutionelle Positionen zurückzog scheint im Selbstverständnis des Underground als Spiegel einer Gesellschaft nachvollziehbar. Für das Cinema of Transgression war es insbesondere der strukturelle Film der 1970er, der die transgressiven und politischen Positionen der 1960er durch Akademisierung verdrängt hatte. Weswegen sich insbesondere gegen jene Filmemacher eine heftige Kritik richtete und das Cinema of Transgression versuchte an die Filme des Underground der 1960er anzuknüpfen.

2.1.4 Der strukturelle Film der 1970er

Die erste umfassende Konzeptualisierung und Benennung des Begriff „Structural Film“ geschah im gleichnamigen Essay von P. Adams Sitney 1969 in der Ausgabe 47 des Magazins „Film Culture“. Ausgehend von der Frage, warum es eine Tendenz zu neuen komplexen Formen des Filmemachens gebe, wollte Sitney beantworten inwiefern sich das „Structural Cinema“ von vorherigen Ästhetiken unterscheidet.⁴² Seit Mitte der 1960er, so Sitney, gebe es einige Filmemacher, die eine neue Sensibilität gegenüber dem Filmmaterial und dessen Struktur besäßen. Mit Tony Conrad, Michael Snow oder Joyce Wieland nennt Sitney einige Vertreter dieser neuen Bewegung, welche an einer minimal inhaltlichen und

⁴¹ Hoberman James: *After Avant-Garde Film*. In: Wallis, Brian: *Art After Modernism*. New York: New Museum of Contemporary Art, 1984, S. 65

⁴² Sitney, P. Adams: *Film Culture*. In: Dixon, Wheeler: *Experimental Cinema: The Film Reader*. New York: Routledge, 2002, S. 227

zugleich maximal strukturellen Filmästhetik interessiert sind, die sich insbesondere durch die Auseinandersetzung mit dem Umriss, der Gestalt des Mediums selbst definieren. So markiert Sitney drei wesentliche Elemente dieses „structural films“: „*Three characteristics of the structural film are fixed camera position (fixed frame from the viewer's perspective), the flicker effect, and loop printing (the immediate repetition of shots exactly and without variation)*“.⁴³

Peter Gidal sieht die wesentliche Eigenschaft des „structural/materialist film“ in dessen Versuch nicht-illusionistisch zu sein. Durch das scheinbar offensichtlich fehlende Narrativ tragen die strukturellen Filme zu einer De-mystifizierung des Prozess des Filmschaffens bei. Die materialistische Funktion des Films repräsentiert weder etwas noch dokumentiert sie etwas.

*„The Film produces certain relations between segments, between what the camera is aimed at and the way that ‚image‘ is presented. The dialectic of the film is established in that space of tension between materialist flatness, grain, light, movement, and the supposed reality that is represented.“*⁴⁴

Die von Sitney erwähnten drei Charakteristika des „structural film“ kann man schon zuvor, so Sitney, in den Filmen von Andy Warhol, Peter Kubelka und Stan Brakhage beobachten. Insbesondere der Österreicher Peter Kubelka sei, laut Sitney, ein direkter Bezug für den strukturellen Film. Von seinen Filmen „Arnulf Rainer“ (1957), der erste „Flicker“-Film oder auch „Schwechater“ (1958) gehe ein Minimalismus aus, welcher durchaus Ähnlichkeiten zu späteren strukturellen Filmen aufweise.⁴⁵ Ebenso stellt Peter Gidal fest, dass die amerikanischen Nachkriegs-Avantgarden des Abstrakten Expressionismus, sowie der Minimal Art in der bildenden Kunst einen entscheidenden Einfluss auf den strukturellen Film gehabt haben.⁴⁶ In Amerika schienen sich die strukturellen Experimentalfilmer jedoch insbesondere aus den Kreisen der Fluxusbewegung zu rekrutieren.⁴⁷

Die Öffnung und Erweiterung des Kunstbegriffs durch die Privilegierung der Idee über die künstlerische Form und der Möglichkeit sich einer Vielzahl neuer künstlerischer Praxen anzunehmen, diese auszuprobieren und in den Kunstraum zu integrieren, wurde durch Fluxus Anfang der 1960er beflügelt und führte auch dazu, dass Maler, Musiker und

⁴³ Ebd., S. 228

⁴⁴ Gidal, Peter: *Structural Film Anthology*. London: British Film Institute, 1976, S. 1

⁴⁵ Vgl. Sitney, S. 228

⁴⁶ Vgl. Gidal 1976, S. 5

⁴⁷ Vgl. Curtis, David: *Experimental Cinema*. New York: Delta Books, 1971, S. 183

Bildhauer begannen mit dem Medium Film zu experimentieren. Tony Conrad, welcher eigentlich Musiker und ein Schüler von John Cage war, veröffentlichte 1966 einen Film unter dem Namen „The Flicker“, welcher oft als erster struktureller Film bezeichnet wird. Konzeptueller als „Arnulf Rainer“ von Kubelka besteht „The Flicker“, wie der Titel besagt, aus einer wechselhaften Abfolge von 24 zu 4 weißen Bildern pro Sekunde innerhalb eines Zeitraums von 30 Minuten.⁴⁸ „The Flicker“ zeigt, so Sitney, damit eine Besonderheit und Charakteristika des strukturellen Films auf. Er ist statisch und besitzt damit kein evolutionäres Interesse bezüglich einer narrativen Entwicklung. Wenn man annimmt, dass jene nicht-narrative Form ein neues Narrativ wäre. Eine Annahme die Sitney, sowie Peter Gidal negieren.⁴⁹ Es gibt in „The Flicker“ damit keinen Klimax, keine Höhepunkte. Der Film ist „reines“ visuelles Material; ein audio-visuelles Objekt, dessen einzige Charakteristik in seiner Form, dem Umriss und damit der Projektion besteht. Jene Abkehr von narrativen Strukturen und eine Reduktion auf visuelles Material findet man auch bei Mike Snow's „Wavelength“ (1967). Diese Idee eines „interesselosen“ Bildes, dass nur durch sein An- und Abwesenheit besticht, ist für Sitney die zentrale Idee des strukturellen Films.⁵⁰

In der Negation eines Narrativ im „structural film“ und der Begeisterung für ein „reines“ visuelles Material entdeckt man ein weiteres mal die These von Tom Gunning, dass die Avantgarden die Attraktion am Sehen des frühen Kinos aufgreifen und weiterverarbeiten. Wie schon gegen Ende des vorherigen Kapitels erwähnt, schien insbesondere der strukturelle Film für Kunstinstitutionen und Universitäten, sowie SammlerInnen interessanter als jene inhaltlich, sowie politisch transgressiven Filme des zuvor skizzierten Undergrounds. Die Transgression wurde hingegen in der Auseinandersetzung mit dem Material, sowie der visuellen und apperzeptiven Herausforderungen in der Rezeption gesucht. Interessant scheint dabei, dass nicht nur das Vordringen des strukturellen Films in Hochschulen und Filmmuseen zu einer Institutionalisierung des experimentelle Films in den 1970ern führte, sondern auch die Filmemacher selbst ihr Filme eben nicht mehr für ein größeres Publikum, sondern den Kreis der Kritiker konzipierten. In einem Interview mit Scott MacDonald gibt Mike Snow zu, dass er bei der Produktion von „Wavelength“ nicht

⁴⁸ Eine ausführliche Analyse von Tony Conrads Film und dessen Kontexte im New York der 1960er findet man in „Beyond the Dream Syndicate – Tony Conrad and the Arts after Cage“ von Branden W. Joseph.

⁴⁹ Vgl. Gidal 1976, S. 1

⁵⁰ Vgl. Sitney 2002, S. 236

dachte, dass es für diese Filme ein Publikum abseits der akademischen Cineasten geben würde.⁵¹

Ebenso fällt in den Texten über den strukturellen Film auf, dass sich der Diskurs über jenen Film auf einem neuen und zuvor so nicht dagewesenen theoretischen Niveau befand. Liest man Peter Gidals „Theory and Definition of Structural/Materialist Film“ von 1976 findet man zahlreiche Verweise zu Jacques Derrida's theoretischem Konzept der „Differance“, sowie Louis Althusser's Ideologiekritik.⁵² Diese, auch schon von Duncan Reekie beschriebene, Akademisierung des Experimentalfilms durch den strukturellen Film soll hier nicht als defizitär oder negativ bewertet werden, zumal diese Arbeit auch Akademisierung des Cinema of Transgression darstellt. Jedoch findet man in Peter Gidals Text genau jene Interpretation des strukturellen Films, die zuvor von Duncan Reekie kritisiert wurde, welche den eigenen Status als Teil einer Avantgarde mit der Negation von narrativen Elementen gleichsetzt.

Diese binäre und vereinfachende Logik läuft Gefahr sich zu einer elitären, sowie teils auch romantischen Lesart der Avantgarde, zu verhärten in der jegliche nicht-narrativen Elemente kritisch, subversiv und kunstvoll seien, während Narration und konventionelle Formen dieser in einer Hegemonie entgegenstehen würden und dementsprechend kulturell minderwertig seien. Diese aus vielen Diskussionen bekannte Dialektik zwischen „low“- und „high culture“, Massenkultur und Kunst, sowie dem „Richtigen“ und dem „Falschen“ soll hier zurückgewiesen werden. In Bezug auf Tom Gunnings These des Cinema of Attraction beschreibt Reekie eine Problematik die auch dem strukturellen Kino in seiner Rezeption wiederfährt und welche später eine Kritik des Underground der 1980er sein wird.

„The process of historical narrativisation he describes is only a component of a more fundamental conflict in cinema. The significance of the cinema of attractions is that it provides an alternative model for a radical popular cinema, but Gunning, despite detailed qualifications and protestations to the contrary, is in danger of slipping into the most pervasive and vacuous binary opposition expoused by the 1970's avant-garde: narrative = hegemony vs. non-narrative = radical”⁵³

Es soll an dieser Stelle nur darauf verwiesen werden, damit für die spätere Auseinandersetzung mit dem Cinema of Transgression und Punk verstanden werden kann,

⁵¹ Vgl. MacDonald, Scott: *Interview with Mike Snow*. In: Dixon, Wheeler: *Experimental Cinema: The Film Reader*. New York: Routledge, 2002, S. 247

⁵² Vgl. Gidal 1976, S. 3

⁵³ Reekie 2007, S. 67

warum für den Underground der 1980er der „structural film“, sowie jene Akademisierung des Filmemachens, wie ein „großer Anderer“ fungierte, der durch die Rückkehr zum Amateurhaften in Form narrativer und politischer Transgression negiert werden sollte. Der „destruktive Charakter“ des Undergrounds der 1980er äußerte eine Frustration über die hier beschriebene Institutionalisierung experimenteller Praxen. Mit der bis hier dargestellten Entwicklung des amerikanischen Experimentalfilms über die Vorkriegszeit, die 60er und dem strukturellen Film, sollte so eine Perspektive auf jene Entwicklung gegeben werden, die deutlich macht inwiefern das Cinema of Transgression auch durch jene indirekten Vorgänger und vielleicht auch radikal diametralen Filmbewegungen wenn nicht beeinflusst, viel mehr in einer historischen Kontinuität steht. Diese Perspektive zeigt auch, und darauf ist mit einigen kurzen Verweisen hingewiesen worden, dass wenn man eine Geschichte einer Underground-Filmkultur schreibt, diese untrennbar mit der Geschichte der Gegenkulturen, sowie deren soziokulturellen und historischen Umständen verbunden ist. Auch dieser Tatsache sollten die letzten Kapitel in natürlich verkürzter Form gerecht werden, so dass sich nun ausführlicher mit einigen direkten Einflüssen beschäftigt werden kann.

2.1.5 Queere Transgressionen – Jack Smith's und John Waters „Trash Aesthetic“

In seinem 1985 erschienen Manifest zum „Cinema of Transgression“ formulierte Nick Zedd als erster eine Filmbewegung des Underground, welche sich ganz dezidiert durch die Transgression, in Form von extremen und radikalen Inhalten und visuellen Schockmomenten definierte. Dieser Anspruch ist jedoch wie schon bisher dargestellt, einerseits ganz grundsätzlich dem Begriff des Experimentellen und dem Selbstverständnis einer Avantgarde inhärent und kann andererseits ganz konkret in Vorgängern und historischen Beispielen gefunden werden. Wie schon kurz skizziert, bieten sich dafür insbesondere die 1960er an, welche durch ihre zahlreichen Assemblagen von Popkultur, bildender Kunst, Theater, Performance und Film, sowie der Aneignung fremder Symbole und Ästhetiken aus dem gesellschaftlichen Mainstream einen wichtigen Teil für die Vorformulierung einer politischen, wie visuell transgressiven Ästhetik des Trash leisteten.

Für das Cinema of Transgression waren dabei zwei Filmemacher besonders einflussreich. Jack Smiths ersten Filme aus den frühen 1960ern und John Waters Exploitationklassiker in den 1970ern waren Ausdrücke des „Camp“ und trugen an der Formulierung einer queeren

Ästhetik der Doppeldeutigkeit bei. Während sich gleichermaßen bei beiden eine Ästhetik, eine Kunst zeigt, die sich durch den scheinbar „schlechten“ Geschmack, das Hässliche und das Kaputte für das Konzept „Queerness“ qualifiziert und so ästhetisch, wie politisch transgressiv wirkt. Der Künstler Mike Kelley über John Waters Filme:

„Die negative Konnotation des Künstlerischen - das Pathologische - wird bei Waters in einer ganz unsublimierten Weise vorgeführt. Seine Filme sind billige, niedrige Komödien, die nicht nach oben wollen und auch keinen gesellschaftlichen Wert als Ausgleich für ihre Verworfenheit anbieten - sie sind ebenso Post-Avantgarde wie Proto-Punk“⁵⁴.

Der Filmwissenschaftler Jack Sargeant beschreibt in seinem Buch über das Cinema of Transgression die Vorbilder der Bewegung mittels des Begriffs der „Trash Aesthetic“, der eine Verbindung zwischen den 60ern und 80ern herstellt. Sargeants Verwendung des Begriffs der „Trash Aesthetic“ für die Filme von Jack Smith und John Waters ist jedoch nicht generell neu. Wie ich zunächst zeigen möchte, wurde dieser Begriff für eine bestimmte Filmästhetik schon von Ken Jacobs und Jack Smith in den frühen 60ern verwendet.

Jacobs und Smith arbeiteten ab den späten 50ern zusammen an einigen Filmen und verfolgten ähnliche Themen wie die schon erwähnte Beat-Generation. Die Doppeldeutigkeit des „American Dreams“ und seines Glücksversprechens dekonstruierten Jacobs Filme, die ebenso von den bildenden Künstlern der frühen Pop Art wie Claes Oldenburg oder Robert Rauschenberg beeinflusst waren.⁵⁵ Die „Trash Aesthetic“ bedeutete für Smith und Jacobs jedoch eine dezidiert politischere Position einzunehmen als die Pop Art, indem sie mit ihren transgressiven Filmen gegen den konservativen Zeitgeist opponierten und die kulturindustrielle Dimension der Pop Art negierten. Ken Jacobs dazu in einem Interview mit Scott MacDonald:

„I was interested in social indictment, and I was disgusted and angry that with few examples Pop Art was going with society, was making salable products from sending up its cultural icons. My humor was wrathful, destructive; and Pop Art was making the differences in cultural strata very comfortable...“⁵⁶

Smith und Jacobs waren an einer Kritik gegenüber der amerikanischen Konsumkultur interessiert, welche ihrer Meinung die Kunst nicht ausnahm. Sie entwickelten im Gegenzug ein starkes Selbstverständnis als Teil des Underground, um sich von jeglicher

⁵⁴ Kelley Mike: *Cross Gender/Cross Genre*. In: Diederichsen, Diedrich/Fringshelli, Christine/Gurk, Christoph/Haase, Matthias/Rebentisch, Juliane/Saar, Martin/Sonderegger, Ruth [Hrsg.]: *Golden Years - Materialien und Positionen zu queerer Subkultur und Avantgarde zwischen 1959 und 1974*. Graz: Edition Camera Austria, 2006, S. 30

⁵⁵ Vgl. Joseph 2011, S. 236

⁵⁶ Ebd., S. 235

kommerziellen Verwertung ihrer Performances und Filme abzugrenzen. Auch dieses starke Selbstverständnis des Underground findet sich im Konzept der „Trash Aesthetic“ wieder. Man wollte also Kunst produzieren die anti-bürgerlich und anti-elitär war, ohne jedoch ein Kapitel aus der Konsum- und Massenkultur zu schlagen. Diese Begehrlichkeit nicht Teil eines institutionellen Kunstanons zu sein, populäre Formen zu nutzen und trotzdem einen transgressiven oder politischen Anspruch zu besitzen scheint mir so eines der Kernkonzepte und damit auch eines der ständigen Dilemma des Underground zu sein.

Jack Smith, der 1932 in Columbus, Ohio geboren wurde, löste sich jedoch schon zu Beginn der 1960er von Ken Jacobs und drehte 1963 seinen ersten eigenen Film „Flaming Creatures“. Der Film machte Smith durch eine skandalöse Erstbesprechung binnen kurzer Zeit nicht nur zu einer der wichtigsten Figuren des New Yorker Underground, sondern markierte auch eine entscheidende Erweiterung des Film- und Kunstbegriffs für den Underground der 1960er Jahre. „Flaming Creatures“ wurde an einem Tag auf einem Häuserdach in New York mit überbelichtetem und gestohlenem Filmmaterial gedreht. Der Film zeigt ein ausgedehnte Orgie verschiedenster sexuell transgressiver Akte. Klare Zuweisung des sozialen Geschlechts werden anhand der expliziten Darstellung polymorpher Sexualität aufgelöst und die traumartige Ästhetik hinterlässt den Zuseher recht verwirrt und konsterniert zurück. Bei der ersten Vorführung 1963 wurde der Film von der Polizei beschlagnahmt und es begann ein längerer juristischer Streit über die Vorführung des Films, der zu einer Vorführsperre in New York über die darauf folgenden Jahre führte.⁵⁷

Smith begeisterte sich insbesondere für das Hollywood der 1940er Jahre und versuchte mit „Flaming Creatures“ die mondäne Stimmung des Jahrzehnts nostalgisch einzufangen. Insbesondere verehrte er die Schauspielerin Maria Montez, die zu einer Inspiration für Jack Smiths Hauptdarstellerin die Drag-Queen Mario Montez wurde. Tony Conrad, welcher einige Jahre später seinen ersten Film „The Flicker“ drehen würde, wohnte zu dieser Zeit mit Jack Smith zusammen und komponierte als Schüler John Cages den Soundtrack zu „Flaming Creatures“. Die außergewöhnlichen und unkonventionellen Ideen von Smith waren selbst für andere Künstler der damaligen Zeit revolutionär und herausfordernd, wie Conrad in einem Interview über den ersten Drehtag beschreibt:

„And I began to think, „Something very weird is going on here“ (laughs). I couldn't understand what was happening; I just had no idea. As the afternoon went on, and people were taking more drugs and all of this kind of thing, I thought, "This is way

⁵⁷ Vgl. Sargeant, Jack: *Deathtripping - The Extreme Underground*. New York: Soft Skull Press, 2008: 8

put beyond making a movie.” Something very strange was happening. These people were putting on cross-dressing costumes, and then I allowed myself to be put into one of these costumes too... and all I could think is, like, ”Geez. If my friends like La Monte [Anm.: Musiker und Cage Schüler La Monte Young] could see me now, I would be so embarrassed, because this is like the weirdest shit.” But to tell you the truth, the whole experience of this shooting session was so mysterious and electrifying that I was really quite turned around.”⁵⁸

Jack Smith war damit schon in den 1960ern ein wichtiger Einfluss für jene Künstler, die sich mit der Popkultur, sowie der Avantgarde beschäftigten, indem seine karnevalistischen und queeren Performances die Grenzen zwischen Hoch- und Popkultur, sowie Hetero- und Homosexualität einrissen. Smith entwickelte die „Trash Aesthetic“ weiter, indem er vergangene Moden alter Filme in den zahlreichen Rollen der Figur Mario Montez wiederauferstehen lies. Branden W. Jacobs über Jack Smith: „*Smith’s attraction to what he called the „musty“ or „moldy“ was specifically limited to „artifacts of the recent past,“ objects that were not only „imperfect and ugly“ and this was „very rich material to work with“ [...].*“⁵⁹ Mit Jack Smith zu arbeiten bedeutete ein Zugeständnis einzugehen, nicht die Avantgarde zu suchen, sondern einem eigenen anarchischen Interesse zu folgen und durch Smiths Einfluss eine Befreiung vom elitären Avantgardismus zu erleben, wie es Tony Conrad formuliert:

„I had accepted the fact that maybe Henry [Anm.: Anti-Art Aktivist Henry Flynt] could like Elvis Presley or something like that, but this was way beyond that. What was going on with all this stuff, which had to do with sexuality and a retro aesthetic, but which had an incredibly compelling character, seemed not to fit into the Cagelan formulation. I very much liked being tempted [by Smith’s aesthetic], because it tempted me out of the position of control of the situation.... Jack offered something that was very, very different. It wasn’t built up or contrived in the same way; it didn’t have to do with being most avant-garde. That set of virtues vanished in this other environment. What happened instead was that you had somebody who lived at the bring of his art, and often splashed around in it in a most egregiously conspicuous fashion”⁶⁰

Indem Smith sich mit anachronistischen Entwürfen Hollywoods und anderer vergangener Epochen beschäftigte, formulierte er durch seine Filme eine Selbstbehauptung aller sozial, sexuell und ethnisch Ausgeschlossenen und Unterdrückten, die in seinen Filmen die Hauptrollen annahmen. Die „Trash Aesthetic“ definierte sich so auch durch die Akteure in Smiths Filmen, welche alle skurrile Figuren des New Yorker queeren Undergrounds waren. Juan Suárez beschreibt Jack Smith's Ästhetik :

⁵⁸ Joseph 2011, S. 240

⁵⁹ Ebd., S. 241

⁶⁰ Ebd., S. 240

*„In outdated kitch, appearances, styles, and gender roles seemed thoroughly artificial, deprived of any overtones of naturalness and normality, and therefore susceptible of being reinvested and revaluated by artists and audiences whose own gender identifications and desires were frequently labeled unnatural and abnormal. Displaced and marginal desires thus found correlative images in materials that had dropped out of the mainstream.“*⁶¹

Jack Smith's Vision war die eines Kino des Exzesses. Er unterteilte das Kino in den konventionellen Film einerseits, mit all seinen Begrenzungen, sowie in einen originellen Film andererseits, das Kino der Ideosynkrasie, dass von einer direkten und affektiven Wirkmächtigkeit getrieben wurde. Smith interessierte sich dafür einen unvermittelten Eindruck beim Rezipienten auszulösen, wie Joseph behauptet: *„Unlike 'thots' [thoughts] which can be altered to suit and protect, Smith argued, visual truths are blunt; the visuals produce effects directly through the eye“*⁶² Die Idee, dass der Film einen unvermittelten direkten Abdruck oder Eindruck auf dem Auge bzw. dem Gehirn des Rezipienten hinterlassen könnte, wird sich später auch im Manifest des Cinema of Transgression wiederfinden. Ein Begehren, dass sich immer wieder im Verlauf der Geschichte des Undergroundfilm formulierte und auch theoretisch unter anderen von Sergej Eisenstein konzeptualisiert wurde.

Branden W. Joseph weist daraufhin, dass Smiths Kino der Ideosynkrasie eine befreiende Wirkung auf das Subjekt habe. Diesen befreienden Impuls sucht Smith jedoch im Gegensatz zu anderen Formen des Experimentellen in der Transgression, die jedoch für Joseph noch einen Unterschied zu herkömmlichen Praxen der Avantgarde darstellt.⁶³ Denn während die Avantgarde durch ihre Experimentalität über bestimmte Grenzen und Gesetze hinaus einen Sinn erzeugen wollten, kann man bei Smith das Transgressive, durch das Aussetzen aller Gesetze als einen Bruch betrachten, der eine ganz neue Erfahrung im Außen herstellen soll und sich keinem Sinn mehr verschreiben möchte.

Mit „Flaming Creatures“ äußert sich auch ein Konzept, dass in den 1960er Jahren ein Vielzahl von künstlerischen Praxen der queeren Subkultur beschreibt. In ihrem Artikel „Notes on Camp“ nimmt Susan Sontag auch auf Jack Smith Bezug. Sontag definiert „Camp“ in Bezug auf Smith jedoch als „sensuous surface“ und „pure artifice“, also als eine rein ästhetische Erscheinung und Verdrehung von Formen der Vergangenheit.⁶⁴ Wie

⁶¹ Suarez, Juan: *Bike Boys, Drag Queens and Superstars – Avant-garde, Mass Culture and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1996, S. 203

⁶² Joseph 2011, S. 259

⁶³ Ebd., S. 268

⁶⁴ Vgl. Sontag, Susan: *Notes on Camp*. In: ders.: *Against Interpretation*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966, S. 227

Branden W. Joseph hinweist, ent-politisiert Sontag die Strategien des Begriffs „Camp“ und liest „Flaming Creatures“ als einen Gegenstand der Pop Art.⁶⁵ Tatsächlich beschreibt Sontag „Camp“ als eine Erlebnisweise, eine ästhetische Erfahrung, die den Geschmack oder Stil über den Inhalt stellt und sich durch Parodie und Rollenspiel darstellt.⁶⁶

Eine andere Lesart von „Camp“ schlägt Schauspieler und Gründer des „Theatre of the Ridiculous“ Charles Ludlam vor. Er sieht den Ursprung des Begriffs im Theater. Dort beschrieb der Slangausdruck eine Form der Übertreibung, Ernstes durch die übertriebene Darstellung zu retten. So wurde der Begriff zu einem verstecktem, heimlichen Humor in der schwulen Subkultur. Ludlam findet eine gute Defintion bei Marcel Proust:

„Proust erklärt es sehr genau. In der Suche nach der verlorenen Zeit gibt es einen langen Abschnitt, in dem er Camp als den Blick des Außenseiters auf die Dinge beschreibt, die für andere Menschen ganz selbstverständlich sind. Durch die Inversion trifft alles, das für alle anderen selbstverständlich ist, für die nicht mehr zu. Die Dinge werden auf einmal komisch, weil du sie spiegelverkehrt siehst.“⁶⁷

Auch Ludlam kritisiert Sontag, die versuchte den Begriff auf einzelne Gegenstände, Erscheinungen und Personen festzumachen. Damit verliere der Begriff seine Bedeutung als Haltung, welche Werte durch die verkehrte Wahrnehmung auf den Kopf stellt, so Ludlam.⁶⁸

Ein Filmemacher der 1970er, welcher von Smith stark beeinflusst war und ebenso mit einer „Trash Aesthetic“, sowie dem Begriff Camp stark in Verbindung gebracht wurde, ist John Waters. Auch dieser gilt als einer der wichtigsten Einflüsse des Underground für das Cinema of Transgression. Der Filmemacher aus Baltimore orientierte sich zunächst außerordentlich am Underground der 1960er. Schon 1969 schuf Waters in seinem Film „Mondo Trasho“ mit der Drag Queen Divine seine erste Star- und Kulturfigur, welche auch in späteren Filmen zu einem Markenzeichen für Waters werden sollte. Anders als die Filmer der 1960er, die sehr stark durch die Entwicklungen in der bildenden Kunst, sowie durch die Szene in New York beeinflusst waren, griff Waters hingegen sehr stark auf die billigen Exploitationfilme und eine Pornoästhetik der 1960er zurück, wie sie unter anderen von Regisseuren wie Russ Meyer ausging. Dies führte zu Filmen die extremer, derber und trashiger waren als die artifiziellen Filme von Ken Jacobs und Jack Smith. Waters griff den

⁶⁵ Vgl. Joseph 2011, S. 242

⁶⁶ Fricke, Harald: *Texte 1990 – 2007*. Berlin: Merve Verlag, 2010, S. 48

⁶⁷ Ludlam, Charles: *Camp*. In: Diederichsen, Diedrich/Frisinghelli, Christine/Gurk, Christoph/Haase, Matthias/Rebentisch, Julian/Saar, Martin/Sonderegger, Ruth[Hrsg.]: *Golden Years - Materialien und Positionen zu queerer Subkultur und Avantgarde zwischen 1959 und 1974*. Graz: Edition Camera Austria, 2006, S. 143

⁶⁸ Ebd., S. 143

Tabubruch und die Transgression auf, führte diese aber in Form eines konventionellen narrativen Kinofilms aus.

Mit „Pink Flamingos“ (1972) produziert Waters seinen bekanntesten Film. Die Geschichte erzählt von dem Wettkampf Divine's, ihrer inzestuösen Familie und des Ehepaar Marble um den Titel als „The Filthiest Person Alive“. Der Film bekam einen gewissen Bekanntheitsgrad insbesondere wegen der ungeschnittenen Schlusszene, in der Divine die frischen Exkremente eines Hundes isst. In Waters „Trash Trilogy“ folgten noch „Female Trouble“ (1974) und „Desperate Living“ (1977) beide mit Divine in der Hauptrolle. Waters überschreitende Darstellung von Gewalt, Sexualität und Abstrusem findet in dieser Triologie ihren Höhepunkt und thematisiert durchgehend die beschädigte Realität des Amerikanischen Traums und der weißen Mittelklasse mittels schockierender Effekte und deren humorvolle Aufarbeitung. Jack Sargeant zu John Waters Triologie:

*„In the trash trilogy Waters announced his aesthetic of bad taste: a celebration of everything that isn't family entertainment, and a rejection of all of the supposedly 'positive' values expoused by the '60s hippies. Waters and his regular cast were pre-punk punks, and other then the criminal rebellion of the more extreme hippies, such as the Manson Familiy or SLA, Waters Weltanschauung is antithetical to that of hippies, liberals and the conservative right wing; he celebrates crime, exploitation movies and violence.“*⁶⁹

Sargeant definiert hier John Waters und seine Filme als punkiger „pre-punk“. Ein Urteil, dass auch schon Mike Kelley zu Beginn dieses Kapitels in Bezug auf Smith's und Waters „Trash Aesthetic“ fällt. So finden sich bei beiden jene Elemente die einige Jahre später das Punk Cinema und No Wave Cinema ausmachten: Die Negation der Avantgarde durch eine amateurhafte, spontane und außerakademische Produktionsweise; eine eigene Vertriebs- und Vorführsituation, welche sich auf das „Expanded Cinema“ aus Wahrhols Factory bezog; eine vielfältige Verquickung mit Musik und bildender Kunst innerhalb New Yorks und die Begeisterung für jegliche transgressive und amoralische Inhalte. Mit dem No Wave Cinema soll nun jene Bewegung betrachtet werde, aus der ein Großteil der Akteure des Cinema of Transgression hervorging.

⁶⁹ Sargeant 2008, S. 12

2.1.6 Das No Wave Cinema

Gegen Ende der 1970er begann sich insbesondere in New York ein neuer Zeitgeist in der Filmszene herauszubilden. Filmemacher wie Amos Poe, Eric Mitchell oder Vivienne Dick sahen sich stark durch Punk und die Szene um den Musikclub „CBGB’s“ beeinflusst. Die erste amerikanische Generation von Punkbands wie Television oder Richard Hell and the Voidoids formulierten mit neuen und experimentellen Herangehensweisen in der Musikproduktion eine „Do-it-yourself“ Attitüde, die sich auch in den Filmen der Bewegung niederschlug. Ein Großteil der zwischen 1977-1980 produzierten Filme handeln durch die enge Verknüpfung von Musik und Film von Bands und ihren Konzerten oder Performances. Die Filmemacher griffen die Attitüde der Musikszene auf und fingen an, meist ohne besondere Kenntnisse ihre Filme zu drehen. 1974 veröffentlichte Kodak mit „Syncsound Super-8“ Kameras und Filme, welche die Produktion von Tonfilmen auf günstigem Equipment auch für Amateure vereinfachte.⁷⁰ Diese technische Entwicklung war entscheidend für das Punk Cinema, da sie eine gleichermaßen amateurhafte und schnelle Filmproduktion ermöglichte, die damit ein visuelles Korrelativ zum Punk in der Musik darstellte.⁷¹ Die im Punk praktizierte „Hands-on“ Mentalität wurde für die FilmemacherInnen durch die neuen technischen Voraussetzungen begünstigt. Die Ästhetik des günstigen Filmmaterials, welches rohe und qualitativ minderwertige Bilder, sowie ungenaue Farben entwickelte, passte zu der anarchistischen Amateurpraxis der Filmenden. Amos Poe in einem Interview zur Motivation der neuen Filmbewegung: *„The desire was to make the film, not to learn the process.“*⁷² So lässt sich anhand der Amateurpraxis der Filmenden, sowie der „Homemovie“-Looks ihrer Filme auch ein Bezug zum frühen Experimentalfilm in Amerika finden. Dieser startete durch eine Vielzahl von begeisterten Amateuren und Filmclubs in den 1920ern und 1930ern. Eine Parallele die auch der Musiker und Filmemacher James Nares zieht und zudem auf die Lower East Side als historischen Produktionsort für Amateurfilme hinweist.:

*„The idea was to make a movie in the same way that they made the old 20-reelers at the turn of the century. We were very conscious of the fact that those movies had been made in the Lower East Side, and they would just shoot a film in a day or day and a half. We were kind of playing on that too.“*⁷³

Dem Urteil einer damals neuen Spontanität in der Filmproduktion schließt sich auch Filmemacherin Beth B. an: *„It was during a time where it very much went along with the*

⁷⁰ Vgl. Sargeant 2008, S. 15

⁷¹ Vgl. Reekie 2007, S. 188

⁷² Masters, Mark/Walter, Weasel: *No Wave*. London: black dog publishing, 2007, S. 143

⁷³ Ebd., S. 144

*rock-and-roll attitude of anybody could do it, so I just picked up a little Super-8 box camera and started shooting.*⁷⁴ Denn die auf Super-8 gedrehten Filme konnten auch nach kurzer Zeit ohne nachträgliche Bearbeitung oder Schnitt vorgeführt werden. 1978 eröffnete Eric Mitchell, selber Teil der Szene, in einem Ladenlokal ein neues Kino für den Super-8 Underground. Da jedoch der Betrieb eines alternativen Kinos nicht rentabel war musste das „New Cinema“ nach einem Jahr wieder schließen. Doch gerade dies schien der Grund für einige der FilmemacherInnen zu sein nicht in Gallerien oder Art-House Kinos ihre Filme vorzuführen, sondern größtenteils Clubs und Konzerte als Vorführorte zu nutzen. Diese Praxis wurde schließlich charakteristisch für das No Wave Cinema und stellt wiederum den stetigen und wechselseitigen Kontakt und Einfluss von Musik und Film dar. So bestand ein Großteil der Schauspieler der No Wave Filme aus Musikern wie Lydia Lunch, James Chance oder Arto Lindsay von der Band DNA. Scott und Beth B. sahen die Vorführsituation im Club zudem als einen Vorteil an: *„[...] Get away from the formal spaces: the white walls, the rigid wooden chairs, No smoking, No drinking, No eating; you sit and analyse, you intellectualize“*⁷⁵.

So äußerte sich mit dem No Wave Cinema nicht nur eine Kritik an den herkömmlichen Darstellungsformen und Konventionen des Kinos als „Black Box“, sondern auch eine Kritik gegenüber Filmen im „White Cube“, den Gallerien und Kunsträumen. Damit richtete sich No Wave auch gegen das strukturelle Kino, dass jene traditionellen Rezeptionsweisen der Black Box bevorzugte. Die zerstreute Situation der Rezeption während eines Konzertes stellt wiederum eine Verbindung zu den Rezeptionsweisen des frühen Kinos der Attraktionen her. Nachdem sich Mitte der 1970er der Film Underground in den USA, wie zuvor skizziert in 2 Lager, die improvisiert-narrativ ironischen Filme Jack Smiths oder der Kuchar Brüder und das strukturelle Kino von Stan Brakhage oder Micheal Snow, geteilt hatte, knüpfte das No Wave Cinema an die Filme der 1960er und das Expanded Cinema an. Diesem Urteil schließt sich auch Simon Reynolds an und behauptet über das No Wave oder New Cinema: *„Die Filmemacher des New Cinema brachen mit der vorherrschenden abstrakten Ästhetik des Avantgardekinos im Stil von Stan Brakhage und bevorzugten Narratives, das eher an den Underground der frühen Sechzigerjahre erinnerte, an Warhol und Jack Smith, aber auch an die B-Movies der Fünfzigerjahre, voller Schundgeschichten und ultrabrutaler Spannung.“*⁷⁶

⁷⁴ MacDonald, Scott: *Interview with Beth and Scott B.* New York: October, Spring 1983, S. 17

⁷⁵ Ebd., S. 16

⁷⁶ Reynolds, Simon: *Rip it up and start again – Postpunk 1978-1984.* Höfen: Hannibal, 2007, S. 91

Währenddessen negierten sie das zweite Lager der eher konzeptuellen Filmemacher, denen es an Dialog und Inhalt zu fehlen schien. Filmemacher Scott B. über die entschiedene Distinktion gegenüber dem akademischen Film:

„We were informed by that milieu, but it felt more like we were killing our parents - reacting to that unfocused artiness, and consciously making melodrama and very visceral films. Part of it was wanting to make films outside the art scene where people were sitting on their hands. I wanted to make a spectacle, where people in the audience talked back.“⁷⁷

Die Filme des No Wave Cinema waren damit ähnlich roh und aggressiv wie die Musik der Zeit. Sie charakterisierten die Szene der Lower East Side und zeigten eine Realität die in den Medien der 80er nicht gezeigt wurde. Die von Konservativen und Liberalen ignorierten Probleme von Drogen, Gewalt und Kriminalität in der heruntergekommenen Stadt New York wurden durch die Filme zelebriert und problematisiert. Doch auch die gefühlte Leere und Langeweile des postmodernen großstädtischen Subjekts wurde verhandelt, wie Amos Poe feststellt: *„It can be very boring, but boredom was part of the scene. Our films really brought out the lifestyle, the nihilism, the fashion, the music, the whole mise en scène. Put all these films together, and you get a real good idea of what it was like“⁷⁸*

Eine Vielzahl an No Wave Filmen waren Remakes oder zumindest inspiriert von vorherigen Filmen, welche Eric Mitchell als Interpretationen existierender Geschichten bezeichnete: *„All the films have something that we’ve taken from other films. I don’t want to think about the story too much; that doesn’t interested me. I’d rather use stories that were already made, because it seems like all the stories are the same“⁷⁹*. „Rome ‘78“ von James Nares oder „Unmade Beds“ von Amos Poe nahmen sich alten Drehbüchern an. Poe dreht mit „Unmade Beds“ ein Hommage an Godards „Außer Atem“ und eignete sich die Geschichte des Films, sowie den Charakter von Jean-Paul Belmondo für seine Transkription an. Jene Entfremdung am Rand der Gesellschaft zu leben, galt auch für die Filmemacher von No Wave, und fand in „Unmade Beds“ seinen Ausdruck. „Rome ‘78“ stellt hingegen eine Aufarbeitung von Historiendramen dar. James Nares drehte ein Portrait des Antiken Rom als Parodie alter Hollywood Filme und versuchte gleichermaßen den Zeitgeist des damaligen New Yorks einzufangen. James Nares über „Rome ‘78“: *„I wanted to make a movie about what was happening in New York at the time, and put it in a*

⁷⁷ Masters/Walter 2007, S. 141

⁷⁸ Ebd., S. 145

⁷⁹ Ebd., S. 149

*historical context. It did seem like the last days of Rome to me. The city was bankrupt and there was a feeling in the air that you could say whatever's on your mind*⁸⁰.

Für das spätere Cinema of Transgression, welches eine neue Generation aus Filmemachern darstellt, waren insbesondere die Musikerin Lydia Lunch und das Pärchen Scott und Beth B. wichtig. Sie markieren mit ihren Filmen und Performances einen Übergang zum Cinema of Transgression. Die Gitaristin und Sängerin der Band „Teenage Jesus and the Jerks“ arbeitete zunächst mit Vivienne Dick, welche als eine der wenigen Frauen in der Szene Filme drehte. Sie versuchte zusammen mit Lunch Themen abseits der männlich dominierten Reflektionen über das Leben in New York zu machen und drehte mit „Guérillère Talks“ einen „screen test“ Film, indem einige Frauen der No Wave Szene ihren Blickwinkel auf das Geschehen in New York äußerten. Filmwissenschaftler James Hoberman bezeichnete daraufhin Dicks Film im October Magazin als Beispiel für weibliche Selbstbehauptung. Dick adressierte so viel konkreter als die männlichen Akteure politische Themen in ihren Filmen.⁸¹ Über Vivienne Dick lerne Lydia Lunch daraufhin Scott und Beth B. kennen, die wie Lunch politischer agierten als die restlichen Filmer der Szene. Die B.'s interessierten sich dabei besonders für Filme die Gewalt, Macht und Kontrolle verhandelten. Die sehr pointierten und extremen Plots überzeugten Lydia Lunch mit Ihnen 1978 den Film „Black Box“ zu drehen.

Die „B's“ kamen beide im Gegensatz zu anderen Akteuren der Szene aus einem akademischen Kontext und hatten Kunst studiert. Von diesem Hintergrund hatten sich jedoch beide entfremdet und bemängelten, dass insbesondere in der bildenden Kunst es nur ein sehr begrenztes Publikum gäbe und dort ein elitäres System erhalten werden würde, das ganz gezielt Menschen ausschließe: *„I went to art school and ended up feeling like it was incredibly limited; where you could show and who would end up seeing it, and film seemed so much more expansive and all inclusive in terms of the arts and someone could pay, at that time, 5\$ to go see a movie.*“⁸².

Das Paar versuchte so Unterhaltung und politische wie intellektuelle Diskurse in ihren Filmen zusammen zu bringen. Ein zentrales Thema blieb dabei immer die Frage nach Machtverhältnissen in der Gesellschaft und wie diese sich als Variablen zwischen Menschen oder in Gruppen ändern und verschieben können. Jack Sargeant vergleicht

⁸⁰ Ebd., S. 148

⁸¹ Vgl. Masters/Walter 2007, S. 153

⁸² Sargeant 2008, S. 14

dieses Interesse des Pärchens mit dem Machtbegriff von Michel Foucault, welcher ebenso die binäre oder repressive Vorstellung von Macht kritisiert und dagegen ein wechselseitiges und variables Konzept von Macht stellt.

„[...] Foucault suggests that power comes from everywhere, and that power relations are not static forms of distribution, they are matrices of transformation. There is no promise of exteriority from power, thus resistance can only ever come from within the matrices of power, not from a single source of revolt because resistance occurs everywhere in the power network“⁸³.

Scott und Beth B. erschaffen in ihren Filmen Narrative in denen die Akteure nicht nur Opfer der Macht sind, sondern sich diese aneignen und durch ein vielschichtiges Feld der Macht bewegen. Der Film „Black Box“ ist ein Beispiel für diese Auseinandersetzung mit dem Machtbegriff. In einem Magazin hatten die B's über eine amerikanische Foltermethode gelesen, die sich „The Refrigerator“ nannte. Nach Jack Sargeant beschrieb Amnesty International das Instrument als,

„[...] a five foot cube equipped with loudspeakers, strobe lights, and heating and cooling units which bombard the victim with sensory stimuli ranging from fiery heat to extreme cold, from terrible noise to total silence. Over an extended period of time, this causes nervous collapse and capitulation“⁸⁴.

Scott B. konstruierte auf Basis des Artikels eine Skulptur dieses Instruments und nannte es „The Black Box“. Daraufhin entstand die Idee für den gleichnamigen Film, in dem Lydia Lunch einen unschuldigen jungen Mann, gespielt von Bob Mason, kidnappt und nach einigen Schlägen in Scott B's „Black Box“ einsperrt. Über 10 Minuten wird der junge Mann starken Lichtreizen, Soundattacken in verschiedenen Lautstärken, sowie extremer Hitze und Kälte ausgesetzt. Neben der Faszination für Gewaltausübung und Folter, sowie den Schock, den das Narrativ im Publikum auslösen könnte, kam es darüber hinaus zu einer Verdoppelung der „Black Box“. Insbesondere im Kunstkontext wird das Kino ebenso als „Black Box“ bezeichnet, eine Anspielung die Scott und Beth B. suchten und die Situation reflektierte in welcher sich der Zuschauer im Kinoraum befand. *„The Film became a box within a box. In a sense we assaulted the audience just as the young man in the box was being assaulted. Black Box tried to break through the screen, and bring the assault into the room.“⁸⁵*, so Beth B.

Die Filme von Scott und Beth B. unterschieden sich so von den restlichen No Wave Filmen. Sie waren damit ein direkter Vorläufer des Cinema of Transgressions, welches

⁸³ Ebd., S. 15

⁸⁴ Sargeant 2008, S. 16

⁸⁵ Masters/Walter 2007, S. 158

sich Anfang der 80er herausbilden sollte und die Faszination der B's für Macht, Gewalt und Dominanz in Form grotesker und befremdlicher Filme radikalisierte. Bis 1982 hatten sich nämlich ein Großteil der No Wave Filmer anderen Projekten gewidmet. Viele drehten nun Musikvideos oder fanden sich doch in Kunstinstitutionen wieder. Mit dem Ende von No Wave kann man jedoch auch den Beginn des späteren Independent Films in den USA datieren. Jim Jarmusch's zweiter Film „Stranger than Paradise“ erschien 1982, lies die Super 8 Ästhetik des No Wave Cinema hinter sich und popularisierte die Themen der Bewegung. Aus den Filmemachern des Punk wurden Regisseure des amerikanischen Independent Films der 1990er Jahre.

2.2 Performative Praxen der Transgression

2.2.1 Die USA und die Kinokultur in den 1980ern

Möchte man das Cinema of Transgression verstehen, sollten nicht nur dessen historische Vorgänger und ästhetischen Vorläufer untersucht werden. Auch die künstlerischen und performativen Zeitgenossen und Kontexte müssen dabei herangezogen werden. Denn wie schon zuvor angesprochen, grenzte sich die Szene um das Cinema of Transgression stark von dem gesellschaftlichen Mainstream der USA ab und wählte eine künstlerische Isolation, die Rolle des Außenseiters. Anhand einer kurzen Zusammenfassung der zeitgeschichtlichen Umstände mit einem Fokus auf die Film- und Musikkultur soll das Cinema of Transgression kontextualisiert werden und klar verdeutlicht werden, inwiefern es in einer Opposition zu jenen Veränderungen während der Ära Ronald Reagan und ihrer Spiegelung im Hollywood der 1980er stand.

Nachdem sich die Zeit für Filme des „New Hollywood“, also jener anspruchsvolleren Regiefilme des Mainstream der 1970er, dem Ende zuneigte, kam es zu Beginn der 80er zu einer Verschiebung im US-Kino. Die Studiomanager und Produzenten versuchten die Kontrolle über die Produktion der Filme zurückzugewinnen.⁸⁶ Die neuen Chefs der großen Produktionsfirmen waren größtenteils Geschäftsleute, welche mit den neuen Filmen einen möglichst hohen Profit erzielen wollten, so dass sich ein Blockbuster Konzept durchsetzte, welches sich durch einfache und klare Filmideen kennzeichnete. Die Filme des „high-concept“ Prinzip sollten die Möglichkeit einer Produktdifferenzierung auf verschiedenen Absatzmärkten bieten. Ein genau bestimmter Filmlook sollte Stars, Images und Charakter schematisch und klar definiert anlegen, so dass sich die Filme besser für Spots und Trailer eigneten. Filmwissenschaftler Justin Wyatt fasst das „high-concept“ prägnant zusammen:

„High concept can be conceived, therefore as a product differentiated through the emphasis on style in production and through the integration of the film with its marketing. This definition encompasses several aspects of high concept; to gather these aspects together in an appropriately high concept fashion, one can think of high concept as compromising ‘the look, the hook, and the book’. The look of the images, the marketing hooks, and the reduced narratives from the cornerstones of high concept.”⁸⁷

⁸⁶ Vgl. Jahn-Sudmann, Andreas: *Der Widerspenstigen Zähmung? Zur Politik der Repräsentation im gegenwärtigen US-amerikanischen Independent Film*. Bielefeld: Transcript, 2006, S. 70

⁸⁷ Wyatt, Justin: *High Concept: movies and marketing in Hollywood*. Austin: University of Texas Press, 1994, S. 20

Die Entwicklung zum „high concept“ Hollywoodfilm korrespondierte ebenfalls mit anderen soziokulturellen Entwicklung der 1980er. Als Ronald Reagan 1981 zum Präsidenten gewählt wurde, brach mit ihm auch eine neue konservative Ideologie in Hollywood ein. Reagan, der die Wiederherstellung republikanischer Werte garantierte, kürzte in seiner Administrationszeit öffentliche Unterstützungen und Subventionen für KünstlerInnen, FilmemacherInnen und Kulturinstitutionen. Die Liberalisierung diente Hollywood und ihrem neuen Blockbuster Schema und sorgte auch inhaltlich für Veränderungen. Die Entwicklung des Blockbuster führte zu einer Vielzahl an neomilitaristischer und patriotischer Kriegsfilme, sowie verschiedener Sequel-Serien. Zuvor erfolgreiche Filme wie die „Rambo“ Triologie oder die „Rocky“ Filme sorgten für eine Gagen- und Kostenexplosion in Hollywood, die wiederum nur durch weitere Sequels erfolgreicher Filme gedeckt werden konnte.⁸⁸ Das Independent Kino, sowie die subkulturellen Strömungen der Zeit versuchten mit diesen Tendenzen zu brechen, wie Emanuel Levy beschreibt:

„[...] to defy Reaganism, an ideology reflected in mainstream movies that embraced Reagan's politics and celebrated the values associated with administration: materialism, opposition to big government, straight, white machism, simplistic notions of right and wrong, and an idealized version of America as superpower“⁸⁹

Das Cinema of Transgression war dementsprechend Teil jener Vielzahl an subkulturellen Strömungen, welche mit dem Reaganism brechen wollten. Insbesondere die auftretende Punk und Post-Punk Kultur war ein Zeichen des kulturellen Widerstandes dieser Zeit. Die Szene in New York schuf sich eine Parallelwelt zu Reagans Amerika. Die hier thematisierte Auseinandersetzung dieser Generation an MusikerInnen und KünstlerInnen mit extremen Zuständen der Gewalt, Sexualität und des Körpers sind daher auch als Ausdruck eines gesellschaftlichen Generationenkonflikts zu verstehen. Der Künstler David Wojnarowicz zieht in seiner Biografie „Close to the Knives“ die Parallele, dass jenes Interesse für den Schock und die Überschreitung jeglicher Normen Wahrheiten hervorbrachte, die im Gegensatz zu den Wörtern, Bildern und Aktionen einer Regierung nicht manipulierbar seien.

„For a period of time I entered a circle of people who were attracted to forms and expressions of violence and bloodletting because these things contained some unarguable truth when viewed or experienced against a backdrop of America“⁹⁰

⁸⁸ Vgl. Jahn-Sudmann 2006, S. 72

⁸⁹ Levy, Emanuel: *Cinema of Outsiders. The Rise of American Independent Film*. New York: New York University Press, 1999, S. 506

⁹⁰ Wojnarowicz, David: *Close to the Knives – A memoir of disintegration*. New York: Vintage Publishing, 1991, S. 171

Jack Sargeant interpretiert die Aussagen Wojnarowicz ähnlich:

„The Reagan years were about a return to family values, trickle-down economies, homophobia and racism; the social boundaries became more rigid, there was a psycho-social investment in the slash that divided self/other and us/them. In a society which was dominated by the illusions and lies of mass media the response of the artists associated with the Cinema of Transgression, was to push at the barriers and boundaries, to trace the edge of the boundaries and transgress across and beyond.“⁹¹

Die von Wojnarowicz erwähnte Faszination und Begeisterung für transgressiven und extreme Zustände soll nun anhand der Musikszene der Zeit weiter untersucht werden, um zu verdeutlichen wie in Musik und Performance ähnliche Themen wie im Cinema of Transgression verhandelt wurden.

2.2.2 “Rip it up, and start again” - Post-Punk

„Punk hatte den Glauben an die Macht der Musik gestärkt, und mit der Überzeugung kam auch die Verantwortung. Plötzlich war die Frage „Wohin Jetzt“ wieder eine, über die es sich zu streiten lohnte. Das Nebenprodukt all dieser Zerwürfnisse und Streitigkeiten war eine Vielfalt, ein ungeheurer Reichtum an Sounds und Ideen, der dem goldenen Musikzeitalter der Sechzigerjahre in nichts nachsteht.“⁹²

In seinem umfassenden Werk zu Post-Punk „Rip it up and start again“ definiert Simon Reynolds Punk und dessen aggressive wie destruktive Kraft und Einfluss auf die bürgerliche Kultur als Ausgangspunkt für eine heterogene und kreative Periode der Popkultur. Möchte man die Kontexte des Cinema of Transgression aufarbeiten, muss man jene Zeit der frühen 1980er Jahre insbesondere aus der Perspektive der Musik und ihrer Sub- und Gegenkulturen denken. Im nachfolgenden Kapitel soll insofern kurz eine Genealogie des Begriffs Post-Punk bestritten werden, um nach der schon erfolgten Auseinandersetzung mit dem No Wave Cinema sich auch gleichermaßen der Musikszene zu widmen. Abschließend sollen Ähnlichkeiten in den ästhetischen Ansprüchen und verhandelten Themen aufgearbeitet werden, um nachzuvollziehen wie diese einen Einfluss auf das Cinema of Transgression hatten. Insbesondere soll im Bezug auf eine Ästhetik des Schocks und der Erzeugung von Schockwirkungen die britische Industrialband „Throbbing Gristle“ besprochen werden, da sie sehr ähnliche Positionen wie das Cinema of Transgression einnimmt und hier als eine musikalische Referenz zu der Filmbewegung

⁹¹ Sargeant 2008, S. 36

⁹² Reynolds 2007, S. 34

fungiert. In dieser Auseinandersetzung mit „Throbbing Gristle“ soll ebenso versucht werden zu verstehen, warum sich gerade zu jener Zeit, in den frühen 80ern, einige musikalische wie filmische Subkulturen mit dem Schock, Reiz und Affekt, sowie deren radikalen ästhetischen Elementen wie Gewalt, Folter und transgressiver Sexualität, beschäftigt haben. Abschließend soll auch auf die Subkultur im West-Berlin der 1980er verwiesen werden, da sich um das 1981 veranstaltete Festival der „Genialen Dilletanten“ ähnliche ästhetische Positionen finden lassen, wie in New York. Es soll damit gezeigt werden, dass die Geschichte Cinema of Transgression zwar eine sehr spezifisch us-amerikanische ist, diese aber trotzdem als Ausdruck eines Zeitgeistes zu verstehen ist, der nicht nur in New York verhandelt wurde.

Schon kurz nach dem kommerziellen Erfolg der ersten englischen Punk Bands, schien 1977 die Bewegung, so schnell wie sie zu eine wichtigen Subkultur wurde die sich mittels Musik, Mode und Stil eine eigene und neue Welt schuf, von ihren politischen oder gar subversiven Möglichkeiten und Potentialen befreit. Die großen Plattenfirmen hatten den Trend erkannt und verhalfen Punk zum Sprung von einer Jugendbewegung zu einer Konsumkultur binnen weniger Monate. Damit waren viele Bands musikalisch und ökonomisch in jener kommerziellen Popkultur der Starcharaktere angelangt, von der sie sich zunächst distanziert hatten wollen. Simon Reynolds behauptet, dass sich an dieser Stelle der Geschichte jene Einheit von Jugendlichen aus der Arbeiterklasse, welche weiterhin den konventionellen Punk bevorzugten und jenen künstlerisch ambitionierten Kindern der Mittelschicht ausdifferenzierte und letztere, durch die Beschäftigung mit Kunst, Avantgarde und durch die Integration einer Vielzahl anderer Musikrichtungen wie Dub, Disco, Jazz oder Noise, die unvollendete Revolution des Punk fortführten.⁹³

Der Hintergrund vieler Akteure des Post-Punk waren die Kunsthochschulen und Colleges in Großbritannien und den USA an denen sich die ehemaligen Punks der Mittelschicht oder Arbeiterklasse mit Theorie, Marxismus und Kunstgeschichte konfrontiert sahen. Eine Tatsache die zu der systematischen Plünderung der modernen Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts führte. Die Konzeptbands des Post-Punk verhandelten in ihren künstlerischen Praxen zwischen 1978-84 eine Vielzahl modernistischer Diskurse neu aus.⁹⁴ Die Band „Cabaret Voltaire“ bezog sich auf die Dadaisten während die „Gang of Four“ Bertolt Brecht und Jean-Luc Godard zitierte und die Fluxus Experimente der 1960er für No Wave

⁹³ Vgl. Reynolds 2007, S. 22

⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 23

in New New York eine Inspiration boten. Der Sound dieser neuen Generation an Bands war vielfältig und doch von einer Kantigkeit geprägt die zwar noch auf die Roheit des Punk verwies, diesen aber als zu rockistisch negierte. Die Bass und Gitarrenläufe schienen durch die Intergration afro-atlantischer Musiktraditionen inspiriert und eigneten sich so Dub und Disco an. Der Rhythmus wurde wieder ein wichtiger musikalischer Bestandteil vieler Bands. Neben der Erweiterung der musikalischen Strukturen schienen sich auch radikaler wenn nicht komplexerer Inhalte und politische Haltungen zu äußern. Die reine Negation aller Werte und deren Ausdruck in Wut, Destruktion und Agitprop schien eine Strategie des Punk, die den Post-Punk Bands jedoch zu banal war. Die verworrenen Machtmechanismen des Alltags und ihr Einfluss auf Sexualität, Leben und die Gesellschaft waren Themen, welchen sich die Bands widmeten und so alles hinterfragten, was sich in dieser kurzen Zeitspanne veränderte.⁹⁵

So befand sich die Post-Punk Ära in einer Phase us-amerikanischer, wie britischer Politik, die wie schon zuvor erwähnt von dem gleichzeitigen Wiederaufstieg konservativer Ideologien durch Ronald Reagans Präsidentschaft und Margaret Thatchers Wahl zur Premierministerin geprägt waren. Die Stagnation der links-liberalen Regierungen hatte zu dieser konservativen Wende geführt und der gesellschaftliche, sowie ökonomische Strukturwandel von Industrie zu reinen Dienstleistungsgesellschaften hatte Massenarbeitslosigkeit und wachsende soziale Differenzen zur Folge. Simon Reynolds:

„Das Beeindruckende an der dissidenten Musik dieser Zeit ist auch, dass sie sich in diametralen Gegensatz zur Allgemeinkultur entwickelte, die immer witer nach rechts driftete. Thatcher und Reagan standen stellvertretend für eine allumfassende Reaktion sowohl auf die Gegenkultur der Sechzigerjahre als auch auf die lockeren Siebziger. Postpunk, der gewissermaßen im internen kulturellen Exil festsäß, versuchte mithilfe der eigenen, unabhängigen Infrastruktur aus Labels, Vertrieben und Plattenläden eine alternative Kultur aufzubauen.“⁹⁶

Diese alternative Kultur des Postpunk führte zu einer eigenständigen Gegenkultur abseits des Mainstream, welche auch Einfluss auf den Musikjournalismus hatte, der sich in der Zeit insbesondere durch eigene Strukturen wie Fanzines, kleine Publikationen und eine neue theoretisch und anspruchsvolle Form des Journalismus definierte. Damit war Post-Punk zukunftsgerichtet wollte neue Formen finden, verändern und bezog sich dabei doch ganz bewusst auf historische Vorgänger, zitierte diese und baute diese Zitate in die eigenen künstlerischen und musikalischen Praxen ein.

⁹⁵ Vgl. Ebd., S. 27

⁹⁶ Vgl. Ebd., S. 30

2.2.2.2 “Contort yourself” - No Wave

Auch in New York formierte sich gegen Ende 70er eine lokale Szene, die versuchte neue musikalische Ausdrucksformen zu finden. Sie zitierten dabei jedoch nicht, wie einige englische Bands Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts, sondern gingen den Weg der Negation. Die frühe us-amerikanische Punkkultur hatte sich zu jenem 1970er Rock n’ Roll verwandelt, der eigentlich durch Punk abgelöst werden sollten und diese zweite Generation von New Yorker Bands entschloss sich so jegliche Verbindungen zur Rockmusik aufzulösen. So war es weniger ein ganz besonderer Klang und eine musikalischen Ausrichtung die No Wave charakterisierte, sondern viel mehr eine künstlerische Herangehensweise, ein Ansatz, welcher sich von Genres, Einflüssen und musikalischen Notationen emanzipieren wollte. Auf die Möglichkeiten des Studios und seiner Verfremdungseffekte ließen sich die Bands von No Wave nicht ein. Die wenigen Aufnahmen leben von einem Live-Charakter, der wiederum eher eine Verbindung zu Performancekunst als zu herkömmlichen Konzerten darstellt. Durch aggressive und gewalttätige Auftritte wie dem Bandleader der „Contortions“ James Chance wurde die Grenzen zwischen Publikum, Bühne und Band aufgelöst. Es galt die Zuschauer durch Gewalt und Provokation aus ihrer passiven Rolle herauszureißen, indem aus den Auftritten oft unkontrollierbare Happenings wurden. *„Durch die Gewalt und das Krachige waren unsere Auftritte so was wie Performance-Art mit Musik“*⁹⁷, so die Musikerin Pat Place. New York schien zu dieser Zeit der richtige Ort für grenzüberschreitende Performances und eine neue aggressive Ästhetik zu sein. Der Underground und die Kunstavantgarden der 60er, wie Fluxus oder der Wiener Aktionismus, hatten den Kunstbegriff gedehnt und ermöglichten dieser neuen Generation der frühen 1980er die Grundlage für eine Erweiterung und Aufarbeitung der Konzeptkunst und Performance Art.

Die Stadt New York war in den späten 1970ern durch den finanziellen Ruin der öffentlichen Hand gebeutelt. Die Immobilienpreise in Manhattan, insbesondere in der Lower East Side, fielen, da ein Großteil der Bevölkerung verzog, um vor der steigenden Kriminalität und den Drogenproblemen der East Side zu flüchten.⁹⁸ Die Kunstszene hatte sich auch verlagert. Von SoHo dem Zentrum der Boheme der 1960er siedelten die Künstler und Musiker der späten 1970er in die günstigere Lower East Side. Das Viertel bestand aus eine Vielzahl ausgebrannter Häuser und leerer Baugründe. Die Stadt ließ das Viertel

⁹⁷ Ebd., S. 82

⁹⁸ Vgl. Masters/Walter 2007, S. 18f.

verkommen und hatte es den Junkies, Bettlern und Drogendealern überlassen, so dass es eine abgeschlossene und anarchistische Zone mitten in New York darstellte. Die billigen Mieten erlaubten den Musikern und Künstlern nur sporadisch zu arbeiten und sich damit größtenteils ihren eigenen Projekten zu widmen⁹⁹ Simon Reynolds über New York in den 1980ern:

„Das innerstädtische New York schien vor Aids und Reagan ähnlich wie das Berlin der Weimarer Republik in eine Blase der Dekadenz gehüllt: Drogen, Alkohol, polymorph-perverser Sex. Die Stadt insgesamt mag am Rand des Bankrotts gestanden haben, doch die Künstler der Lower East Side fanden Möglichkeiten, während des Zusammenbruchs eine wilde Zeit zu feiern. Obwohl sich No Wave die durch den Kalten Krieg bedingte apokalyptische Geisteshaltung der spätern Siebzigerjahre ebenfalls zu eigen gemacht hatte, blieb sie von den damals aktuellen politischen Entwicklungen seltsam unbehelligt.“¹⁰⁰

Im Mai 1978 begann die Szene um Bands wie die „Contortions“ „DNA“ oder Lydia Lunch’s „Teenage Jesus“ auch international eine gewisse Bekanntheit zu erlangen. Mehr durch Zufall besuchte der Produzent und Musiker Brian Eno im Mai 1978 New York um für eine kurze Zeit an einigen Projekten zu arbeiten. Nach dem Besuch eines Konzertes im Artists Space, einer nicht kommerziellen Galerie in Tribeca, blieb Eno für 7 Monate in New York, um die sich gerade entwickelnde Szene um No Wave zu erforschen. Gegen Ende des Jahres 1978 veröffentlichte Eno daraufhin die Compilation „No New York“, welche aus einigen Studio Sessions mit den 4 bekanntesten Bands der Szene James Chance and the Contortions, Teenage Jesus, DNA und Mars, bestand und ein musikalisches Zeitdokument der Szene darstellt.¹⁰¹ Die künstlerischen Ansätze waren jedoch zu heterogen und vielfältig, dass sich eine wirkliche längerfristige Bewegung entwickeln konnte. Doch war dies wohl auch von keinem der ProtagonistInnen je geplant oder angedacht. Denn eine Bewegung zu sein, die darauf verzichtet sich als solche zu verstehen und jegliche Form der Begriffsfindung und Benennung ablehnt, konnte nur momentan sein. No Wave war damit eher eine zufällige Ansammlung von MusikerInnen und KünstlerInnen, die sich für das Extreme und die radikale Negation ihrer Idole und kulturellen Vorläufer interessierte. Lydia Lunch beschrieb dies als,

„[...] das Ziel, die eigenen Idole zu töten, wie es Sonic Youth später formuliert haben. Alles, was mich bis dahin beeinflusst hatte, fand ich zu traditionell – ob das Patti Smith, die Stooges oder Berlin von Lou Reed war. Zu seiner Zeit war das wunderbar und gut, aber ich fand, dass es etwas Radikaleres geben musste. Das musste vollständig ausgehöhlt werden.“¹⁰²

⁹⁹ Vgl. Reynolds 2007, S. 85

¹⁰⁰ Ebd., S. 86

¹⁰¹ Vgl. Masters/Walter 2007, S. 14

¹⁰² Ebd., S. 90

Diese spezifische Konstellation zwischen 1978 und 1980, welche No Wave begünstigte, schien sich Anfang der 1980er wiederum aufzulösen. Einige Clubs der Lower East Side wurden geschlossen, während Neue mit anderer Ausrichtung öffneten, so dass sich die No Wave Bands in Auseinandersetzungen mit den anderen Musikkulturen wie HipHop oder Disco ausprobierten. No Wave war damit die New Yorker Formulierung des Post-Punk und ein Phänomen, dass durch das Interesse für das Extreme und Radikale in ihrer Musik ein wichtiger Einfluss für das zeitlich etwas verspätete „Cinema of Transgression“ war und jene kulturellen Kontexte und Umgebungen in New York schufen aus denen sich in den frühen 1980ern die Filmemacher der Transgression wenige Jahre später hervortaten.

2.2.4 „Entertainment through pain“ – Throbbing Gristle und COUM Transmission

Mit Beginn der Recherche und den ersten Überlegungen bezüglich der Ästhetik der Filme des „Cinema of Transgression“ galt mein erstes Interesse dem oft abstrusen, abfälligen und geradezu desktruktiven Charakter der Filme. Um neu Gelerntes bzw. neues Wissen zu abstrahieren und aufzubereiten neigt man dazu Vergleiche zu ziehen, von denen man sich eine vollständigere Sinnerzeugung für das eigentlich zu betrachtende Phänomen erhofft. Mein erster Einfall für einen Vergleich nach der Sichtung der verstörenden Filmen von Nick Zedd wie bspw. „The Bogus Man“ (1980) lag jedoch nicht in der Filmgeschichte, sondern in der Musik. Das für das Cinema of Transgression Musik eine große Bedeutung hatten, wurde schon erwähnt. Die New Yorker Musik- und Filmszene hatte viele Überschneidungen und bestand größtenteils, wie zuvor beschrieben, aus den gleichen AkteurInnen und KünstlerInnen. Doch schien mir nach der Sichtung der Filme eine musikalische wie künstlerische Formation der transgressiven Praxis des „Cinema“ viel näher als jegliche No Wave oder Punk Bands der späten 1970er.

Die britische Band „Throbbing Gristle“ kann man zwar ebenso in die Reihe jener Bands der von Simon Reynolds datierten Epoche des Post-Punk verorten, jedoch scheint die Band um Genesis P-Orridge und Cozey Fanni Tutti eine eigenständige Rolle in der Musikgeschichte einzunehmen. Keine andere Band dieser Zeit war in klanglicher und performativer Hinsicht so stark damit beschäftigt radikale Extremzustände der Überschreitung zu formulieren. Die Ursprünge der Band liegen in der Performance Kunst. 1969 gründete sich COUM Transmission ein Ensemble aus Kunststudenten, dass mit COUM ein Performance Ensemble schuf, dass sich dem Schlagwort „Transmedia“

widmete. Die in den frühen 70ern angesagte Form des „Transmedia“ versuchte eine neue Form „totaler Kunst“ bzw. ganzheitlicher Kunstpraxen zu erzeugen. Viele andere Gruppen wie die „Transmedia Explorations“ oder „Exploding Galaxy“ wollten wie „COUM“ Verbindungen und Synergien zwischen verschiedensten künstlerischen Formen und Ausdrücken herstellen, um jene Routinen, Gewöhnlichkeiten und Genres des Kunstfeldes zu überwinden.¹⁰³

Mit einigen Performances und Auftritten gelangte „COUM Transmission“ zu einer gewissen Berühmtheit in der englischen Performance Szene. Insbesondere durch ihre sehr extremen und besonders durch die Wiener Aktionisten und Fluxus beeinflussten Happenings wuchs ihr Bekanntheitsgrad als radikale Performer. Die Performances sollten unangenehme Situationen herstellen, die wie ein Versuch in einem Labor von einer Offenheit lebten, die eine Manipulation der Wahrnehmung im Schockzustand garantieren sollte. Zusammen mit Christine Carol Newby, welche sich später Cosey Fanni Tutti nennen sollte, zog die Gruppe in eine Kommune, die COUM-Zentrale. Dort begannen sie gegen 1972 auch Musik zu machen, die durch John Cages Kompositionen beeinflusst war und sich durch musikalische Unfähigkeit und Improvisation definierte. Mit der Aufführung „The Alien Brain“ bespielte COUM daraufhin eine Vielzahl an britischen, wie europäischen Kunsträumen und Performance- wie Mixed-Media Festivals.¹⁰⁴

Die Performance Reihe bestand aus Musik wie extremen Selbstverstümmelungen und Körperakten, die größtenteils aus Masturbation und Penetrationen mittels verschiedener Techniken und Requisiten, wie Hühnerköpfe, Spritzen sowie diversen Körperflüssigkeiten bestand. Mit den 2 neuen Mitgliedern Peter Christopherson und Chris Carter die zwischen 1973-75 der COUM Transmission sich anschlossen, nahm die Gruppe auch eine neue Ausrichtung an. Genesis P-Orridges Befürchtung, dass die große Akzeptanz ihrer extremen Performances (COUM wurde nun regelmäßig in Kunstzeitschriften besprochen und für Performances in ganz Europa eingeladen) die Radikalität ihrer Arbeit gefährdete, führte zu der Entscheidung nun die Kunstwelt zu verlassen und sich der Popkultur zu widmen. P-Orridge wünschte sich ein Publikum, dass noch reizbar für ihre Schockeffekte und radikalen Ideen war. Durch die Anerkennung von Performance Art im Kunstfeld, war diese als Praxis der Transgression für COUM Transmission nicht mehr interessant. Genesis P-Orridge formulierte daher neue Ziele der Gruppe, welche zur Umbenennung führten:

¹⁰³ Vgl. Ebd., S. 240

¹⁰⁴ Vgl. Ford, Simon: *Wreckers of Civilisation - The Story of COUM Transmission and Throbbing Gristle*. London: Black Dog, 2001, S. 6.19

„So we decided between ourselves that it was time to attack another monolith. We'd attacked the art world, we'd succeeded and in a way the ICA just compounded the success of the commentary. We thought "What are we least trained to be able to do? Be a rock band! None of us play music. Is that a corrupt and formalized cultural medium? Yes. Let's attack that.“¹⁰⁵

So wurde im September 1975 „Throbbing Gristle“ als Plattform für Konzeptualisierung und Klangforschung gegründet. Die beiden neuen Mitglieder Christopherson und Carter bauten Synthesizer und Effektgeräte, die an konventionelle Musikinstrumente angeschlossen werden konnten, so dass Gitarre und Bass verfremdete und synthetische Sounds erzeugten, die eine rohe und perkussive Atmosphäre schufen.¹⁰⁶

Der erste Auftritt der Band fand 1976 im Institute of Contemporary Arts statt. Die letzte Performance von COUM Transmissions wurde durch ein Konzert von Throbbing Gristle abgelöst. COUM hatte mit dem Institute of Contemporary Arts endgültig die Hochkultur erreicht und planten mit ihrer Show „Prostitution“ ihren letzten Tabubruch. Die Dokumentation der Show, welche aus über 40 Pornoheften mit Cosey Fanni Tutti als Hauptdarstellerin bestand, sorgte für eine Diskussion über Kulturförderungen und Subventionen seitens einiger konservativer englischer Politiker. Im Boulevard, sowie im öffentlichen Rundfunk wurden COUM als „wreckers of civilisation“ benannt und wurde von konservativen Politikern in den späten 70ern als ein Symbol der schwindenden Wert- und Moralvorstellungen stilisiert.¹⁰⁷ Im gleichen Jahr sorgte die Performance „Cease to exist“ im „Los Angeles Institute for Contemporary Arts“ (LAICA) in Los Angeles für Aufruhr und war bezeichnend für den Anspruch der Gruppe eben keine Kunst mehr zu produzieren, sondern sich nur noch mit extremen Zuständen von Körperlichkeit und Psyche zu beschäftigen.

Ein Auszug aus den Anweisungen der Performance „Cease to exist no.4“:

1. *Genesis stands holding a bottle of half milk half piss. He dinks it as fast as he can without breathing, if it runs through his clothes [it] does not matter. He tries hard to keep his muscles so tense that they hurt.*
2. *Cosey begins naked. She has open wounds on her breasts. She also has a raw flash from her fanny to her navel. It is coagulating, about an hour old. She takes a needle and thread and sows up her breast cuts very neatly, just as if she was sowing a pair of trousers.*
3. *Small pools of blood the floor amongst the yellow polenta shadows of arrows. Cosey takes a syringe and pushes the needle into her sown breast, filling it with blood. She injects the blood into the top of the cut from her fanny to her navel. It runs through the cut into her cunt and onto the floor. She sticks a second hypodermic right into her cunt filling it with a mixture of blood and milk.*

¹⁰⁵ Metzger, Richard: *Disinformation – The Interviews*. New York: The Disinformation Company Ltd, 2002, S. 164

¹⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 243

¹⁰⁷ Vgl. Ford 2001, S. 6.10

4. *Genesis removes his blood and milk soaked clothes. Under them he wears a saran-wrap jock strap over his testicle area. He takes a hypodermic syringe and stabs it into a testicle, fills it with blood, picks a black egg off the floor, stabs the syringe into it, empties the syringe.*
 5. *Cosey takes a rusty razor blade and cuts a rectangle into the skin of her forearm. Carefully slicing under one edge she lifts up the flap of skin and places a passport photograph of Genesis under the flap, licking off excess blood.*
 6. *Genesis takes another syringe of blood from his testicles and injects it back into his forearm. He does this repeatedly, also injecting a total of seven black eggs with own blood. He is stood on a square of bark black nails and ice.*
 7. *Cosey opens the lips of her cunt wide and pushes in her fingers, masturbating.*
 8. *Genesis fills a spinal syringe with milk, another with blood. He takes each in turn and injects all their contents in turn up his anus. He pisses into a large glass. As he squeezes out the last drop he farts and blood mingled with milk shoots out of his arse.*
 9. *Cosey slithers through all the liquid toward him, lapping it up, rubbing it into her cunt.*
 10. *Genesis vomits trying to swallow a 10 inch steel nail.*
 11. *They meet in a pool of vomit and join together cunt to cock, legs entwined, on the wet floor."*
- *Genesis P-Orridges' direct account of the performance to Cease to Exist no. 4, LAICA, USA, 1976*¹⁰⁸

Dieses Zeugnis extremer Performances war trotz des Abschieds aus der Kunstwelt in die Popmusik weiterhin teil der Auftritte der Band. Die Abgrenzung vom Kunstbetrieb bedeutete damit kein Ende des interdisziplinären Ansatzes der Kunstproduktion, zu welchen sich die COUM Transmission schon ganz zu Beginn ihrer Arbeit geeinigt hatte. Cosey Fanni Tutti stellt in einem Interview mit Harald Fricke aus dem Jahr 2006 klar, „[...] dass unsere Position nicht allein auf Musik reduziert werden kann, dass es immer einer Mischung aus Performance, Sound und Konzeptkunst war.“¹⁰⁹

1977 wurden die ersten Songs der neuen Band veröffentlicht. P-Orridge charakterisierte die Musik der Band als „Anti-Musik“. Punk und die „Hands-On“ Mentalität waren ihnen zu wenig radikal. Throbbing Gristle wollte jegliche musikalischen Konzepte überwinden und das Geräusch bzw. den Sound an sich privilegieren. Inhaltlich interessierte die Band insbesondere die Affekte, welche ihre industrielle Geräuschkunst auslösen hätte können. Peter Christopherson verstand Sound als einen Mechanismus Menschen zu Dingen und Taten zu überreden, zu welchen sie sonst nicht bereit wären. Der Song „Persuasion“ handelt von jenen Fantasien des Zwangs und der Manipulation im Bezug auf extreme sexuelle Phantasien. Die Schallplatten waren für Throbbing Gristle Manifeste für den Sound der „bitteren Realität des ausklingenden Kapitalismus“.¹¹⁰ Ihr erstes Album nannten sie dementsprechend „Music from the Death Factory“ und verwiesen damit einerseits auf

¹⁰⁸ Ebd., S. 6.20

¹⁰⁹ Fricke 2010, S. 95

¹¹⁰ Reynolds 2007, S. 246

den Namen ihres Studios in Ost-London und stellten eine Referenz zu den Konzentrationslagern der Nazis her, deren Fotografien immer wieder für Plattencover und Aussendungen der Band genutzt wurden. Es äußerte sich ein besonders Interesse für jene abseitigen und morbiden Themen der Menschheitsgeschichte, die ihre Schockwirkungen sowie Faszination beim Publikum nicht verfehlten. Genesis P-Orridge gegenüber der Zeitschrift „New Musical Express“:

*„Wir nannten unser Album *Music from the Death Factory* als Metapher für die Gesellschaft und das Leben. Jeder lebt in seinem eigenen Konzentrationslager. Wir sagen: Seid vorsichtig, denn von einem zum anderen ist es nicht weit. Der Mensch ist der größte Masochist auf der Welt.“¹¹¹*

So prägen Psychopathologie, Pädophilie und Verweise auf den Nationalsozialismus die Texte der darauf folgenden Alben und liegen damit auch immer zwischen politischer Provokation und Überschreitung sowie unnötiger Geschmacklosigkeit. Bei Konzerten hingegen waren weniger die versteckten Botschaften in den Songtexten von Bedeutung, sondern der direkte und sadistische Angriff auf die Körper des Publikums mithilfe von Sound. Die Bandmitglieder sprachen von dem Versuch eine „metabolische Musik“ zu produzieren die direkt auf das Nervensystem einwirken sollte. Nachrichten und Gerüchte über militärische Forschungen zu sonischer Kriegsführung und Klang als Folterinstrument beflügelten Throbbing Gristle Frequenzen und Sounds zu erzeugen, welche Erbrechen und epileptische Anfälle hervorrufen sollten. Auch Stroboskope und Blitze kamen bei den Auftritten der Bands zum Einsatz, um möglichst hohe körperliche wie psychische Schockwirkung zu erzielen.

In seinem Buch „Sonic Warfare“ bezieht sich der britische Philosoph und Musikproduzent Steve Goodman in seiner Auseinandersetzung mit MusikerInnen, die Sound als eine Waffe verstehen, ebenso auf „Throbbing Gristle“, die für Goodman ein gutes Beispiel für die mythologische Umdeutung von naturwissenschaftlichen Konzepten und militärischer Forschung durch die Popkultur sind.¹¹² Denn die oft paramilitärische Ausdrucksweise Throbbing Gristle’s und ihre selbsterklärte Forschung an Ultra- und Infraschallfrequenzen in ihrer Musik legen es auf die Ununterscheidbarkeit von Fakt und Fiktion an. Diese Konzept-Ästhetik der Klänge oszilliert immer zwischen Konzept und Missverständnis der wissenschaftlichen Fakten, erzeugt dabei jedoch eine wirkungsvolle Narration. Eine ähnliche Herangehensweise könnte man auch für den zuvor besprochenen Film „Black Box“ von Scott und Beth B. feststellen. So begann sich Genesis P-Orridge ab 1979 für

¹¹¹ Ebd., S. 246

¹¹² Goodman, Steve: *Sonic Warfare*. London: MIT Press, 2010, S. 24

Formen des Militarismus zu interessieren, indem er begann Literatur zu neuen Waffensystemen zu sammeln und diese für die Songs der Gruppe als Inspiration zu verwenden. Die Band trug daraufhin bei Auftritten nur noch Tarnkleidung. Dieses Interesse für eine radikale militärische Ästhetik fand ihren Höhepunkt in dem Versuch eine paramilitärische Sekte zu gründen. In einem Newsletter ihres Labels Industrial Records lud Throbbing Gristle seine Fans ein „Agenten“ zu werden.

*„Willst du ein komplett ausgestatteter Terror-Guard werden? Bereit für Action? Greif nach der Macht. Es geht um nichts weniger als um einen totalen Krieg. Atomkrieg jetzt! Dann fordere den Katalog mit allen erhältlichen Waffen, Überlebensausrüstungen und Kleidung an.“*¹¹³, so die Aussendung des Labels. Auch wenn aus jener Terror-Guard nichts wurde, schien sich Genesis P-Orridge verstärkt in faschistoide und totalitäre Ideologien zu vertiefen. Nachdem sich neben ihrem Studiogebäude in England sogenannte „Travellers“ mit ihren Wohnwägen niedergelassen hatten, begannen Throbbing Gristle, diese durch intensiven Beschuss von Infraschallwellen wieder zu vertreiben. Auf einem späteren Cover des Songs „Subhuman“ war daraufhin ein Wohnwagen abgebildet unter dem „You make me dizzy with your disease / I want to smash you and be at ease“ zu lesen war. Weitere Anspielungen auf das Dritte Reich und den Nationalsozialismus folgten und P-Orridge versuchte die Konzerte der Bands ritueller und spiritistischer zu gestalten. Zeremonien, welche die Zuschauer akustisch wie psychologisch in Beschlag nehmen sollten. Im Frühjahr 1981 waren die Spannungen in der Band insbesondere zwischen P-Orridge und Cosey Fanni Tutti zu groß, so dass sich die Band trennte und ihre Mission als erfüllt sah. Sie hatten ihre Radikalität und Exzesse der Performance Kunst in die Popkultur gebracht und so ein ganzes Musikgenre neu erfunden, das eine Reflektion auf das Leben in der post-industriellen Gesellschaft zu sein schien.

2.2.5 „Geniale Dilletanten“ - Paralleluniversum Berlin

Wie in der Beschäftigung mit Post-Punk und No Wave dargestellt, war die Subkultur der 1980er in New York und Großbritannien fasziniert von dem Versuch neue Formen und ästhetische Experimente zu wagen. In den vielen miteinander verwobenen Bewegungen fällt auf, dass sich alle für eine sehr konfrontative Ästhetik interessierten, die von Schockmomenten und Extremen geprägt war. Dass es sich insbesondere in New York um

¹¹³ Reynolds 2007, S. 252

eine sehr kleine und lokale Szenen handelte, sollte dabei erwähnt werden. Denn gerade deshalb erscheint es interessant, dass sich in Großbritannien mit Throbbing Gristle aber auch im West-Berlin der 1980er, ohne Beeinflussung oder größere Kontakte eine gleichzeitige Formulierung ähnliche künstlerischer Positionen stattfand. Durch eine kurze Beschäftigung mit dem 1981 organisierten „Festival Genialer Dilletanten“ soll verdeutlicht werden, wie die Themen der No Wave Bewegung und des Cinema of Transgression auch in Berlin verhandelt wurden.

„Die große Untergangsshow – Festival Genialer Dilletanten“ fand am 4. September 1981 im Berliner Tempodrom statt und wurde unter anderen von Wolfgang Müller, Mitglied der Band „Die tödliche Doris“ organisiert. Neben einigen Performances und Happenings traten mehrere Bands auf, die versuchten Punk zu überwinden und sich mittels dilettantischer Herangehensweise als Haltung an neuer, experimenteller Musik probierten. Diese interdisziplinäre Methode von Musikern und Künstlergruppen war für die Berliner Galerien- und Kunstszenen neu und war auch als Reaktion und ein Angriff auf die institutionalisierte Kunst in Berlin gedacht. Auf der Bühne konnte man Auftritte der Bands „Einstürzende Neubauten“, „DIN 4 Testbild“ oder die schon erwähnte „Die Tödliche Doris“ sehen. Wichtig schien den Veranstaltern insbesondere die konzeptuelle Bezeichnung als wohl wissend falschgeschriebene „Dilletanten“.

In dem zum Festival im Berliner Merve Verlag erschienen Begleitband schreibt Veranstalter und Herausgeber Wolfgang Müller über die Motivation sich dem Dilettantismus zu verschreiben: *„Der Anspruch auf Selbst-Begreifen/Selbst-Urteilen, die für das Entstehen von Kritiken notwendig sind, hat Goethe unter dem Begriff des „Dilettantismus“ versammelt. So sind diese Reflexionen bis zum heutigen Tag einer negativen Wertung ausgesetzt.“*¹¹⁴ Das Festival der „Genialen Dilletanten“ sollte sich, so führt Müller in Bezug auf Bazon Brock fort, dieser negativen Wertung entgegenstellen und den Amateur privilegieren. *„Das Ver-spielen, das Ver-schreiben als positiver Wert, als Möglichkeit zu neuen, noch unbekannten Ausdrucksformen zu gelangen soll möglichst universell angedeutet werden“*¹¹⁵, so Wolfgang Müller. Die Ausdrucksmöglichkeit des Dilettanten sei jener eines Profis daher überlegen, da die Nicht-Professionalität es ermöglicht eine Vielzahl von unmöglichen Bereichen und Ausdrücke zusammenfallen zu lassen. Interessant bei dieser Konzeptualisierung des Amateurs ist nicht nur die Parallele

¹¹⁴ Müller, Wolfgang: *Geniale Dilletanten*. Berlin: Merve Verlag, 1982, S. 9

¹¹⁵ Ebd., S. 10

zu jenen Ästhetiken des Amateurhaften in der No Wave Bewegung, sowie der Geschichte des Underground allgemein, sondern auch die dem Dilettanten zugesprochene Fähigkeit zu schockieren. So behauptet Müller:

„Mit der endlosen Kette der Verfeinerung und Verkomplizierung von Instrumenten/Aufnahmetechniken, die einen 'Fortschritt' dort aufzeigen wollen, wo Leere sichtbar wird, kann Dilletantismus in provozierender Form einen Schock auslösen, indem er diesen sog. Fortschritt – der in seinem Grundgedanken zutiefst überaltert ist – mit Lärm und Krach attackiert.“¹¹⁶

Hier zeigt sich wiederum eine Ähnlichkeit zu den Interessen des No Wave Cinema und Cinema of Transgression. Denn auch die „Genialen Dilettanten“ waren überzeugt von der Möglichkeit des Schock als eine Ästhetik, die sich gegen bürgerliche Kategorien der Wertung und des Fortschritts stellt und dabei versucht herkömmliche Konzepte von Professionalität, Können und eines veralteten Kunstbegriffs zu überwinden. Das sich zeitgleich und unabhängig ähnliche Projekte und Interessen in zwei verschiedenen Orten der Welt entwickelten ist dabei bemerkenswert. Doch kann man die soziokulturellen Situationen der beiden Städte Berlin und New York durchaus vergleichen. Denn auch Berlin war durch die andauernd isolierte Lage in Mitten der DDR von einer hohen Rate an Häuserleerstand betroffen. Während Familien und der Mittelstand die Stadt im Laufe der Isolation verließen, bot sich Raum für jene Generation junger Alternativer, die entweder vor dem Militärdienst in Westdeutschland flüchtete, da Berlin eine entmilitarisierte Zone war, oder nach Berlin kamen um zu studieren. So ergaben sich gewisse Freiheiten, die man durchaus mit denen der Lower East Side in New York vergleichen könnte. Dieser Interpretation schließt sich jedenfalls auch Wolfgang Müller fast 30 Jahre später in seiner Chronik „Subkultur Westberlin 1979-1989“ an.¹¹⁷ Die künstlerischen und kulturellen Aktivitäten in Westberlin der 1980er wären natürlich Ausgangspunkt für eine ganz eigene Untersuchung und man kann der Bewegung in diesem kurzen Ausblick natürlich nicht gerecht werden. Insbesondere auch ein Vergleich mit den Westberliner FilmemacherInnen dieser Zeit wäre für die Betrachtung des Cinema of Transgression interessant. Jedoch kann in dieser Arbeit nur darauf verwiesen werden. Insbesondere der Band „Wer sagt denn, dass Beton nicht brennt, hast Du's probiert?“ von Stefanie Schule Strathaus und Florian Wüst ist hierbei zu erwähnen. Das Buch widmet sich dem Filmschaffen im Berlin der 1980er und lässt ebenso die Vermutung zu, dass zu dieser Zeit auch in der Filmszene Berlins ähnliche ästhetische Experimente wie in New York ausprobiert wurden.¹¹⁸

¹¹⁶ Ebd., S. 12

¹¹⁷ Vgl. Müller, Wolfgang: *Subkultur Westberlin 1979-1989*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2013, S. 43ff.

¹¹⁸ Vgl. Strathaus, Stefanie Schulte/Wüst, Florian: *Wer sagt denn, dass Beton nicht brennt, hast Du's probiert*. Berlin: B_Books, 2006

2.3 The Cinema of Transgression – Die Bewegung und ihre Filme

2.3.1 Das Manifest

„The Cinema of Transgression Manifesto

We who have violated the laws, commands and duties of the avant-garde; i.e. to bore, tranquilize and obfuscate through a fluke process dictated by practical convenience stand guilty as charged. We openly renounce and reject the entrenched academic snobbery which erected a monument to laziness known as structuralism and proceeded to lock out those filmmakers who possessed the vision to see through this charade.

We refuse to take their easy approach to cinematic creativity; an approach which ruined the underground of the sixties when the scourge of the film school took over. Legitimising every mindless manifestation of sloppy movie making undertaken by a generation of misled film students emulating the failures of profoundly undeserving non-talents like Brakhage, Snow, Frampton, Gehr, Breer and so forth; the dreary media arts centres and geriatric cinema critics have totally ignored the exhilarating accomplishments of those in our rank - such underground invisibles as Zedd, Kern, Turner, Klemann, DeLanda, Eros and Mare, and DirectArt Ltd, a new generation of filmmakers daring to rip out of the stifling straight jackets of film theory in a direct attack on every value system known to man.

We propose that all film schools be blown up and all boring films never be made again. We propose that a sense of humour is an essential element discarded by the doddering academics and further, that any film which doesn't shock isn't worth looking at. All values must be challenged. Nothing is sacred. Everything must be questioned and reassessed in order to free our minds from the faith of tradition. Intellectual growth demands that risks be taken and changes occur in political, sexual and aesthetic alignments no matter who disapproves. We propose to go beyond all limits set or prescribed by taste, morality or any other traditional value system shackling the minds of men. We pass beyond and go over boundaries of millimeters, screens and projectors to a state of expanded cinema.

We violate the command and law that we bore audiences to death in rituals of circumlocution and propose to break all the taboos of our age by sinning as much as possible. There will be blood, shame, pain and ecstasy, the likes of which no one has yet imagined. None shall emerge unscathed. Since there is no afterlife, the only hell is the hell of praying, obeying laws, and debasing yourself before authority figures, the only heaven is the heaven of sin, being rebellious, having fun, fucking, learning new things and breaking as many rules as you can. This act of courage is known as transgression. We propose transformation through transgression - to convert, transfigure and transmute into a higher plane of existence in order to approach freedom in a world full of unknowing slaves.”¹¹⁹

¹¹⁹ Jeriko, Orion: *The Cinema of Transgression Manifesto*: The Underground Film Bulletin, 1985. In: Pfeffer, Susanne: *You killed me first – The Cinema of Transgression*. Berlin: König Books, 2012, S. 12

Das Manifest des „Cinema of Transgression wurde im Herbst 1985 von Nick Zedd unter dem Pseudonym „Orion Jeriko“ verfasst. Zedd veröffentlichte den Text in der vierten Ausgabe des „Underground Film Bulletin“, einem Filmmagazin des neuen New Yorker Underground. Das „Underground Film Bulletin“ wurde 1984 gegründet und war nachdem Nick Zedd schon einige Filme wie „The Bogus Man“¹²⁰ (1980) oder „The wild world of Lydia Lunch“¹²¹ (1983) gedreht hatte, als eine Reaktion auf die fehlende Presse und Würdigung seiner Filme konzipiert.¹²² Das Magazin bestand daher größtenteils aus Texten von Zedd selbst unter mehreren Pseudonymen wie dem schon erwähnten „Orion Jeriko“, „Rufus Jacoby“ oder „Ernie Birk“. Diese „Fake-Kritiker“ setzten sich im Magazin mit jener neuen Ästhetik der Transgression der neuen Generation von Filmemachern nach „No Wave“ auseinander und rezensierten als Einzige die Filme von Zedd, Richard Kern, Tommy Turner, Tessa Hughes-Freeland oder David Wojnarowicz. Das fotokopierte und geklammerte Magazin stellt so eine Selbstbehauptung der Szene dar, welche sich ihre eigene Öffentlichkeit schuf. Auf hymnische Besprechungen der eigenen Filme folgten Verrisse auf das strukturelle Avantgarden-Kino, sowie die grundsätzlich schlechte Verfassung der elitären Kunst- und Kulturszene New Yorks. Die Ignoranz mit der die subkulturellen Magazine New Yorks wie die „Village Voice“, „Film Comment“ und „East Village Eye“, sowie die Kinos den neuen Filmemachern begegneten verärgerte Zedd, so dass er in der dritten Ausgabe des „Underground Film Bulletin“ zunächst von einem „invisible cinema“ sprach, dass unsichtbar jenseits der Orte der Gegenkultur nur in Nachtclubs und Bars der Lower East Side aufzufinden wäre.¹²³

Im Editorial der dritten Ausgabe „Long Live The Cinema Of Transgression“ ist erstmals die Bewegung als eine Solche bezeichnet und erhielt so ihren Namen von Zedd. Der Pseudo-Herausgeber des Magazin Orikon Jeriko bezeichnet das Cinema of Transgression außerdem als ein „Other Cinema“ ein anderes Kino, das jenes Außenseitertum symbolisieren und die binäre Logik einer Ästhetik zwischen narrativem Mainstream und kunstvoller Avantgarde überwinden soll. Zedd ging wie mit seinen Filmen einen Weg der radikalen Konfrontation und begegnete jenen Filmemachern mit Kritik, die sich auf Kompromisse oder Zugeständnisse in ihrer künstlerischen Arbeit eingelassen hatten. Diese Konfrontation beschwor ein radikales Underground-Kino und war zugleich Ausdruck der

¹²⁰ The Bogus Man (1980). In: *Abnormal: The Sinema of Nick Zedd*. Nick Zedd. DVD, USA, 123 min., Rubric Records, 2001

¹²¹ The Wild World of Lydia Lunch (1983). In: *Abnormal: The Sinema of Nick Zedd*. Nick Zedd. DVD, USA, 123 min., Rubric Records, 2001

¹²² Vgl. Sargent, Jack: *Spitting with a mouth full of black stones*. In: Pfeffer, Susanne: *You killed me first – The Cinema of Transgression*. Berlin: König Books, 2012, S. 22

¹²³ Vgl. Sargeant 2008, S. 28

vielfältigen Prozesse um Distinktion im sozialen Kampffeld Kunst. Tatsächlich schien diese Selbstbehauptung der Szene um Nick Zedd wichtig, da ihre Filme durchaus schon seit Beginn der 1980er von älteren Kritikern, sowie Kinos und Gallerien ignoriert zu werden schienen. 1979 wurde Nick Zedd's erster Film „They Eat Scum“¹²⁴ in einem Programm mit einigen No Wave Filmen wie Scott und Beth B. und Vivienne Dick gezeigt. Die Filmkritikerin Amy Taubin sah in ihrer „Soho Weekly News“ Rezension des Filmprogramms in „They Eat Scum“ einen Bruch mit den Filmen von No Wave: *„Die Ästhetik, die hier zum Tragen kommt, ist die der Transgression, sowohl was das Erzählerische als auch was die formale Gestaltung des Films betrifft.“*¹²⁵

Nachdem wie schon zuvor skizziert, sich die No Wave Filmer in den 80ern mit größeren Budgets und Förderungen durch Kunstinstitutionen beschäftigten, schien Nick Zedd in jene aufklaffende Lücke des amateurhaften Underground zu stoßen. Die Energie und Motivation schien für die neue Generation von Zedd die gleiche wie für die No Wave Bewegung, jedoch schienen sie sich einer wesentlich provokanteren Haltung angenommen zu haben. Denn obwohl auch das No Wave oder Punk Cinema schockende und herausfordernde Filme gedreht hatte, äußerte sich mit „They Eat Scum“ ein so noch nicht definierbare Ästhetik, welche nur wenige Vergleiche mit vorherigen Filmen zuließ. „They Eat Scum“ erzählt die Geschichte von Suzy Putrid, welche mit ihrer Death Rock Band „The Mental Deficients“ zunächst ihre Familie tötet und im Verlauf des Plots mithilfe der zahlreichen Fans der Band eine Kernschmelze in einem Atomkraftwerk verursacht. Die Death Rockers herrschen daraufhin über Amerika, müssen sich jedoch gegen die widerständigen radioaktiven Mutanten verteidigen. Die Parodie auf Familie, Politik und Popkultur greift auf Effekte eines Schockhumors und schlechten Geschmacks zurück, ohne irgendeine politische und tiefgründige Aussage treffen zu wollen, noch sich auf einen Standpunkt festzulegen. Der eindeutige politische und soziale Kommentar, der noch in den Produktionen der No Wave Filmer zu erkennen war, ist bei Zedd verschwunden und vielmehr durch die transgressiven Schocks und Reize nur noch sehr diffus als ein ironischer wenn nicht gar zynischer Kommentar erkennbar.

1985 schien sich jene Abspaltung von No Wave in der Veröffentlichung des Manifestes zu bestätigen. Zedd plädiert hier für ein Kino, dass Humor und Schock gegenüber einer reflexiven, kontemplativ-kühlen Rezeption vorzieht und so ein Gegenentwurf zum

¹²⁴ They Eat Scum (1979). In: *Abnormal: The Sinema of Nick Zedd*. Nick Zedd. DVD, USA, 123 min., Rubric Records, 2001

¹²⁵ Sargeant 2008, S. 27

akademischen Kunst-Kino, sowie dem Mainstream der 1970er und frühen 1980er bildet. Insbesondere das strukturelle Kino und der nicht-narrative Film der 70er wird im Manifest verrissen. Zedd nennt hier namentlich Stan Brakhage, Micheal Snow oder Hollis Frampton und bezeichnet sie als „undeserving non-talents“. Eine starke Positionierung, wenn man bedenkt, dass gerade diese Filmemacher als gefeierte Avantgarde des experimentellen Kunstfilms galten und von Institutionen wie Sammlern besprochen, unterstützt und ausgestellt wurden. Zedd stellte sich mit dem Manifest damit nicht nur gegen die eigenen Vorgänger wie No Wave, sowie die Kritiker der Zeit, sondern negierte ebenso jeglichen institutionellen Rahmen der Kunstwelt.

Der Regelbruch und die Affirmation des Radikalen im Cinema of Transgression sollten Affekte hervorrufen die unverstellt Werte und Moralvorstellungen umwerfen und in Frage stellen. Die Nietzscheanischen Formulierungen im Manifest fordern den Akt der Transgression heraus. Die Filmemacher sollten sich allen Grenzen stellen und diese über das Material hinaus brechen und überschreiten. Damit verortet Zedd das Cinema of Transgression ganz in der Tradition des Expanded Cinema. Die herkömmliche Kinosituation sollte negiert werden, in den „anderen“ Orten des Nachtlebens wieder aufleben und dort jene Hierarchien zwischen Regisseur, Film und Publikum aufbrechen. In der Praxis des Cinema of Transgression lösten sich Performance Art, Rock Konzert und Filmscreening ab bzw. verliefen gleichzeitig. Insbesondere Richard Kern und Tommy Turner suchten die Kooperation mit Performance KünstlerInnen wie Kembra Pfahler oder Bands wie Sonic Youth, um eine Vielzahl an spontanen und radikal-gewaltvollen Expanded Cinema Situationen herzustellen, in denen häufig das Publikum von Kern attackiert wurde oder Schlägereien provoziert wurden. Auch ein Großteil der Filmsoundtracks wurden von New Yorker Bands beigesteuert, welche entsprechend der Entwicklung eine härtere Form von Post-Punk Rock oder No Wave spielten. Darunter waren unter anderen die schon erwähnten Sonic Youth, Foetus, Swans oder G. G. Allin, welcher wohl zu den extremsten und radikalsten aller US-Punk Musiker gehörte¹²⁶

Das Manifest fungierte jedoch nicht nur als die Formulierung einer programmatischen Ästhetik, sondern vielmehr als ein Mittel, um eine sehr lose und vielfältige Gruppe von

¹²⁶ G.G. Allin war bekannt für seine exzessiven und gewaltvollen Auftritte. Regelmäßig verwickelte er sich bei seinen Konzerten in Schlägereien und wurde aufgrund verschiedenster Delikte wiederholt verhaftet. Allin drohte mehrmals seine Karriere mit einem Suizid auf der Bühne zu beenden. Er starb 1993 an seiner Drogen- und Alkoholsucht. Ebenfalls 1993 drehte Todd Phillips ein Student, der auch dem Cinema of Transgression nahestand, eine Dokumentation über G.G. Allin. Siehe: *Hated - GG Allin and the Murder Junkies*. Todd Phillips. DVD, 53 min., USA: Skinny Nervous Film Productions: 1999

FilmmacherInnen und KünstlerInnen in eine Bewegung zu vereinen. Denn alle KünstlerInnen die mit der Gruppe in Verbindung gebracht wurden, durch ihre Erwähnung im Manifest oder spätere historische Analysen, hatten keine grundsätzlich gemeinsame filmische Vorstellung oder technische Idee. Vielmehr verband sie nur das Interesse an der Konfrontation, der Attraktion und dem Schock in ihren Filmen. Dieses gemeinsame Interesse schien für die Bewegung der kleinste gemeinsame Nenner, der auf ein sehr heterogene und persönliche Weise in den Filmen verarbeitet wurde. Zwar ließen sich eine Vielzahl an Kooperationen zwischen einigen Filmmachern feststellen, doch auch diese waren kurzweilig und von immerwährenden persönlichen Konflikten insbesondere zwischen Nick Zedd und einzelnen Mitgliedern der Bewegung geprägt.¹²⁷ So dass im Rückblick viele der damals beteiligten KünstlerInnen in Interviews ihre Teilnahme an der Bewegung negierten oder von Nick Zedd im Nachhinein verstoßen wurden.¹²⁸

Damit war das Manifest von Zedd ein wichtiges Element für die Artikulation und Selbstbehauptung der Szene des Undergroundfilm der 1980er und scheint so ein wichtiger Bezugspunkt für eine Vielzahl an KünstlerInnen und FilmmacherInnen gewesen zu sein. Die radikale Inszenierung Zedds und seiner Mitstreiter, sowie ihre dauerhafte Affirmation des Begriffs „Underground“ liest sich im nachhinein manchmal recht naiv und adoleszent, ist jedoch gleichermaßen als Selbstbehauptung wichtig gewesen. Denn mit dem Cinema of Transgression entwickelte sich tatsächlich nicht nur ein ästhetischer Gegenentwurf der Zeit, sondern auch strukturell eine Szene für jegliche zukünftige Formen von Undergroundproduktionen, welche weder vom Kunstkkanon, sowie der Filmkritik erfasst wurden. Duncan Reekie beschreibt den Verdienst des Cinema of Transgression losgelöst von ihren Filmen als die Errungenschaft eine neue Plattform für spätere Underground-Filmmacher in den 90ern geschaffen zu haben.¹²⁹

Damit belebte das Cinema of Transgression den Begriff des Underground neu, nachdem dieser in den 1970ern in die Kunstgeschichte eingegangen war. Duncan Reekie formuliert dies als, „ [...] *an alternative to both sedate commercial cinema and the avant-garde. The overriding significance of the group was that they promulgated and rejuvenated the Underground as a radial pop culture and consequently reactivated the potential for a national Underground network in the 1990s.*“¹³⁰

¹²⁷ Vgl. Sargeant 2012, S. 25

¹²⁸ Vgl. Sargeant 2008, S. 35

¹²⁹ Reekie 2007, S. 190

¹³⁰ Ebd., S. 190

Denn neben der Filmproduktion war Nick Zedd ebenso an dem unabhängigen Vertrieb einiger Filme mit Aufkommen der VHS-Kassette durch eine Mail-Order Distribution an Privatpersonen und Filmclubs beschäftigt. Die Filme wurden zuvor in Fanzines und kleinen selbstvertriebenen Publikationen besprochen und konnten über diese bestellt werden. Durch die Herstellung eigener Strukturen der Distribution und Vorführung war das Cinema of Transgression ebenso an der Bildung eines us-amerikanischen Netzwerkes für Undergroundfilm beteiligt, welches so zuvor nicht existierte.¹³¹

Im nun folgenden Kapitel sollen genauer jene unterschiedlichen ästhetischen Ansätze einiger zentralen Figuren des Cinema of Transgression besprochen werden, um einen grundsätzlichen Überblick über die elementarsten Filme und Aktionen der Bewegung zu erhalten. Dies soll natürlich immer auf dem Hintergrund der schon zuvor besprochenen Queerverweise in die Subkultur der 80er, sowie die vorausgenommene Abhandlung über die Geschichte der Undergroundfilm in den USA geschehen, um die Bezüge und anachronistischen Verbindungen zwischen den Filmkulturen nicht außer Acht zu lassen.

2.3.2 Die Bewegung, ihre AkteurInnen und Filme

2.3.2.1 Nick Zedd

„Nick Zedd makes violent, naked, perverted art films from hell – he's my kind of director“¹³² - John Waters

Ende der 1950er wurde Nick Zedd in der Nähe von Baltimore, Maryland geboren. Der Gründer und wichtigste Akteur des Cinema of Transgression schien laut eigener Biografie schon immer ein Leben als Außenseiter zu führen. In den inszenierten und teils fiktionalen Autobiografien „Bleed“ und „Totem of the depraved“ beschreibt Zedd seine Jugend als desillusionierend bezüglich dem leeren, konservativen Familienleben im amerikanischen Vorort. Eine seiner ersten Erfahrungen mit experimentellem Film sammelte er durch Jack Smith, dessen Filme schnell zu seinem größten Einfluss wurden. Nach abgebrochenem Studium an der Kunsthochschule in Philadelphia zog Zedd gegen Ende der 70er nach New York, spielte in einigen Punkbands unter anderen den „Voidoids“ und lernte dort auch Jack

¹³¹ Ebd., S. 191

¹³² Zedd, Nick: *Totem of the depraved*. New York, 1996

Smith kennen, mit dem ihn eine längere Freundschaft bis zum Bruch seitens Smith's verband. Den Wechsel von der Musik zum Film erklärt Nick Zedd im Interview mit Jack Sargeant als eine bewusste Entscheidung, da ihn Musik nicht mehr wirklich interessierte. Zedd streicht insbesondere den Einfluss von John Waters hervor, welcher ihn gegen Ende der 1970er insbesondere interessierte und damit eine größere Inspirationsquelle war als jene Punk und No Wave Filmer in New York.¹³³

Zedds erster Film war 1979, der schon erwähnte „They Eat Scum“, wurde nach der ersten Vorführung zusammen mit Filmen von Scott und Beth B., sowie Eric Mitchell von der Kritikerin Amy Taubin als neu und ästhetisch transgressiv beschrieben. Der zweite Film von Zedd war „The Bogus Man“ der 1980 erschien eine Parodie auf einen Agentenfilm darzustellen scheint. Der Film gibt sich einer Verschwörungstheorie hin, welche die Entführung des US-Präsidenten Jimmy Carter darstellt. Ein mit einer Skimaske verummter Mann behauptet, dass Carter durch Wissenschaftler der CIA im Jahr 1976 entführt und geklont wurde, um eine politische Marionette zu haben, die sich dem Mythos der Großartigkeit der amerikanischen Nation hingibt. Der Film wechselt immer wieder zwischen mehreren Sequenzen. Einerseits sieht man einen im Ganzkörperanzug einer übergewichtigen Frau verkleideten Schauspieler, der nackt vor der amerikanischen Flagge tanzt. Diese Szene unterbricht die andere Einstellung des gefangenen Präsidenten Jimmy Carter der in einem „Vagina Chair“ sitzt und dem nach und nach alle Finger abgetrennt werden. Während dieser Kombination beider Sequenzen erklingt immer wieder die rhetorische Frage: „Why did my eyes have to see this, why?“. Dieser bizarre 16mm Film stellt so eine nihilistische Camp-Ästhetik aus, die sich auch als eine politische Botschaft lesen lässt. Denn laut Zedd ging es ihm darum zu zeigen, „*how all these public figures are really just clones of dead idead which should be obliterated.*“¹³⁴

„Geek Maggot Bingo“¹³⁵ wurde 1983 veröffentlicht und stellte den Versuch dar einen Film komplett in einem Apartment zu drehen ohne auf Studiohilfsmittel oder Außenszenen zurückzugreifen. Alle Szenen wurden aus Kostengründen 2-dimensional auf große Papierwände gemalt und vermitteln eine Low Budget Ästhetik, die durch die zeitweise zu hörenden Kommentare Zedd's aus dem Off, sowie direkt adressierte Fragen der Schauspieler an Zedd verstärkt wird. Gegen Mitte des Films hört man aus dem Off Zedd's

¹³³ Sargeant 2008, S. 64

¹³⁴ Sargeant 2008, S. 50

¹³⁵ Geek Magot Bingo (1983). In: *Abnormal: The Sinema of Nick Zedd*. Nick Zedd. DVD, USA, 123 min., Rubric Records, 2001

Aufforderung an das Publikum zu gehen. „Leave now. It's not going to get better“. Durch diese Setzungen, welche nicht ungeplant, sondern laut Zedd größtenteils im Script standen, wurde die herkömmliche Disposition von Film und Zuschauer aufgelöst. Hier zeigt sich wiederum, wie Zedd versuchte in herkömmliche Rezeptionsweisen einzugreifen und die Zuschauer wiederholt aus ihrer Passivität herauszureißen.

Inhaltlich stellt der Film eine Verarbeitung von diversen Dracula und Frankenstein Filmen dar. Der verrückte Wissenschaftler Dr. Frankenberry versucht einen zweiköpfigen „Formaldehyde Man“ zu kreieren, während das Vampir „Scumbulina“ auf dem Friedhof des Schlosses von Dr. Frankenberry ihr Unwesen treibt. Die Heldin des Films „Buffy“ wird daraufhin vom Cowboy „the Rawhide Kid“ (gespielt vom Musiker Richard Hell) vor „Scubulina“ und dem „Formaldehyde Man“ gerettet. Der John Waters Schauspieler Cookie Mueller behauptete von „Geek Maggot Bingo“: *„I have never in my life-time experience with low-budget films seen one this low“*.¹³⁶ Dahingehend scheint es nicht verwunderlich, dass alle der 15 angeschriebenen Vertriebe, Verlage und Distributionsfirmen den Film ablehnten.

Nach diesen Exploitation und Trash orientierte Filmen kam es zu einem stilistischen Bruch in Zedd's Filmographie. „The wild world of Lydia Lunch“ wurde auf in einem Flughafen gestohlenen Super-8 Film gedreht und dokumentiert die Trennung von Nick Zedd und Lydia Lunch, die einige Zeit liiert waren. Als Lunch 1983 nach London zog, folgte Nick Zedd obwohl für Sie die Beziehung schon beendet schien. Zedd nutze für den Soundtrack des Home-Movies einerseits das Lunch Album „In Limbo“, sowie eine Kasette die Lunch ihm nach ihrer Abreise hinterlassen hatte, auf der Sie ihre Gründe für die Trennung nennt. „The wild world of Lydia Lunch“ ist eine Ansammlung von Filmmaterial, auf welchem Zedd Lunch verfolgt und versucht die Beziehung noch einmal zu diskutieren. Lunch behauptete später, dass dies nicht mir ihrem Einverständnis geschah:

*„It's a home movie which Nick Zedd shot, which I refused to assist him in and for which he used as the soundtrack a taped 'Fuck you' that I sent him in the mail saying not to bother me. It's not a vicious diatribe, but merely me saying, 'I'm sorry, I'm moving on. Leave me alone. Don't plague me.' He used that without my permission and made this film which is just home movies of when i was around letting him fucking lick my boots.“*¹³⁷

Zedd hingegen sah den Film als Rache dafür, dass Lunch ihn verlassen hatte.

¹³⁶ Sargeant 2008, S. 50

¹³⁷ Ebd., S. 52

1984 begann daraufhin die Kooperation mit Richard Kern, welcher zur gleichen Zeit anfang Filme zu drehen. „Thrust in Me“ war ein Segment von einer Reihe aus 4 Filme, die Kern „The Manhattan Love Suicides“¹³⁸ nannte. Der Film ist einer der bekanntesten Film des Cinema of Transgression und erregte eine erhöhte Aufmerksamkeit in der Filmszene New Yorks. In 2 narrativen Strängen wird zunächst ein junger Mann, gespielt von Nick Zedd selbst, dargestellt, wie er durch die Lower East Side geht und in eine Auseinandersetzung mit einem Pärchen gerät und daraufhin zurück in sein Appartment heimkehrt. Währenddessen wird eine junge Frau gezeigt, ebenfalls von Zedd in Drag gespielt, die gelangweilt in verschiedenen Büchern über Selbstmord blättert, dann ein Bild von Jesus an ihre Badezimmerwand hängt und daraufhin sich in der Badwanne die Pulsadern aufschneidet. Der junge Mann kommt gleichzeitig in der Wohnung an, geht auf die Toilette und wischt sich mit dem Bild von Jesus ab. Daraufhin sieht er seine tote Freundin und beginnt auf das Gesicht der Toten zu onanieren. Währenddessen läuft der Soundtrack der Band Dream Syndicate. Insbesondere aufgrund des extremen Ende wurde der Film recht schnell bekannt.

Auf dem Ann Arbor Film Festival wurde der Film daraufhin von einigen feministischen Gruppen kritisiert. Zedd verteidigte den Film und stilisierte ihn eher zu einer Kritik an religiösen und konservativen Moralvorstellungen von Beziehung. Auf die berechtigte Kritik der sexistischen Darstellungsweise ging er jedoch nicht ein.¹³⁹ Jack Sargeant weist in der Diskussion um den Film darauf hin, dass es sich weniger um eine Darstellung von Gewalt an Frauen handelt, sondern an einer Mimesis bzw. eines Simulakrums, da es sich bei der jungen Frau ebenfalls um Nick Zedd in Drag handelt. Dies, so Sargeant, verändere die Bedeutung des Films, da das Konzept von Drag die oberflächliche Konstruktion von Gender bzw. sozialem Geschlecht dekonstruiere und hier eher als eine Simulation des Inauthentischen fungiert, als den Versuch darstellt Geschlechterrollen festschreiben zu wollen.¹⁴⁰

Nach der kurzen Kooperation mit Cassandra Stark in Form des Kurzfilms „Go to hell“¹⁴¹ 1986 drehte Zedd den Film „Police State“¹⁴². Der Film stellt eine Rückkehr zu einer

¹³⁸ The Manhattan Love Suicides (1984). In: *The Hardcore Collection – The Films of Richard Kern*. Richard Kern. DVD, 240 min., USA: Rough Trade Distribution, 2002

¹³⁹ Vgl. Sargeant 2008., S. 54

¹⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 55

¹⁴¹ Go to Hell (1986). In: *Abnormal: The Sinema of Nick Zedd*. Nick Zedd. DVD, USA, 123 min., Rubric Records, 2001

¹⁴² Police State (1986). In: *Abnormal: The Sinema of Nick Zedd*. Nick Zedd. DVD, USA, 123 min., Rubric Records, 2001

herkömmlichen narrativen Form dar und ist gleichzeitig eine Kritik an der verstärkten Präsenz der Polizei in New York, sowie der beginnenden „Law und Order“ Politik des damaligen Bürgermeisters Ed Koch. Der Film beginnt mit dem als ein Graffiti auf ein Polizeiauto gesprühten Titel und zeigt daraufhin die Festnahme und den Mißbrauch eines jungen Mann durch die Polizei. Ein Polizeioffizier verdächtigt den von Zedd gespielten Mann willkürlich des Drogenkonsums, sowie des Dealens und bezeichnet ihn wiederholt als „Fag“. Nach dem der junge Mann dies abstreitet wird er aufs Polizeirevier mitgenommen und dort von mehreren Polizisten gefoltert und genital verstümmelt, bis er einen der Polizisten mit der Dienstwaffe erschießt und flüchtet. „Police State“ ist auch wieder eine Rückkehr zu einem politischen Thema. Zedd wollte die Polizei als willkürliche Opportunisten darstellen, die ihre Macht und Verfügungsgewalt missbrauchen, um eigene Interessen durchzusetzen.

Mit dem folgendem Film „Whoregasm“¹⁴³ (1988) erforscht Zedd hingegen die Möglichkeiten von Found Footage und Bildercollagen. Der Film besteht aus Ausschnitten von „Police State“, sowie Hardcore Porno und kurzen Schrifteinblendungen sowie visuellen Effekten. Der Film wurde für 2 Leinwände als multiple Projektion geplant und ist damit formal Zedd's experimentellster Film. Laut Jack Sargeant legt es „Whoregasm“ gezielt auf eine Erschütterung der Wahrnehmung und Affekte der Zuschauer an.

*„Whoregasm creates a hypnagogic state among its audiences who watch as images rapidly transmogrify across the two screens. These images frequently repeat each other, one screen echoing the other. Occasionally brief almost subliminal messages flash past, bruning slogans such as 'Natureis Chaos' onto the audience's collective retina.“*¹⁴⁴

1992 erschien daraufhin „War is menstrual envy“¹⁴⁵ ein Projekt an dem Zedd seit 1990 arbeitete. Auch dieser Film sollte eine Doppelprojektion sein, wurde jedoch nur auf Video veröffentlicht und erreicht dadurch eine Länge von über einer Stunde. Hier kehrt Zedd von Super 8 zum neuen Medium VHS und nutzt erstmals auch Computeranimationen. Der durchaus herausfordernde Film beginnt mit einer längeren Einstellung zweier komplett bandagierter am Boden liegender Personen in einem weißen Studioraum. Die beiden Personen beginnen nach einer Zeit beide zu bluten und sich vor Schmerz zu krümmen. Danach erfolgt ein Schnitt und man sieht den Künstler Steven Oddo, welcher sich das

¹⁴³ Whoregasm (1988). In: *Abnormal: The Sinema of Nick Zedd*. Nick Zedd. DVD, USA, 123 min., Rubric Records, 2001

¹⁴⁴ Sargeant 2008, S. 56

¹⁴⁵ War is menstrual envy (1992). In: *Abnormal: The Sinema of Nick Zedd*. Nick Zedd. DVD, USA, 123 min., Rubric Records, 2001

Wort „War“ mit einem Rasiermesser in den Bauch ritzt. Daraufhin folgte eine lange Sequenz in der die Performerin Kembra Pfahler vor einer animierten Unterwasserlandschaft nur mit langen Lederstiefeln bekleidet sich simulierend schwimmend fortbewegt. Währenddessen sieht man immer wieder große Tentakeln von den Seiten in das Bild ragen. Mit diesen Tentakeln fängt Pfahler zunächst an zu kämpfen bzw. diese später zur Masturbation zu benützen.

Der Film wechselt dann in eine Bar in der einem Biker nachdem er in seinen Helm uriniert von der Barfrau der Kopf abgeschossen wird. Es folgt ein in Leder und S&M bekleideter Mann der den Boden wischt, während ein Kleinwüchsiger dazu tanzt. Im weiteren Verlaufs des Films wechseln sich weiter unzusammenhängende Szenen ab, die aus einer Kombination von Found Footage aus einem medizinischen Film über Abtreibungen, Agent Orange Fehlgeburten aus Vietnam, sowie einem Soldaten bestehen, der ein Baby tötet. Kembra Pfahler tritt wieder auf und versucht mit Annie Sprinkles einen General zu verführen. Als nächstes sieht man einen wiederum bandagierten Kopf. Kembra Pfahler, nackt und ganz in blau angemalt, beginnt die Bandagen zu entfernen und ein Mann mit komplett verbranntem Gesicht tritt zum Vorschein. Der vernarbte Mann wird daraufhin als Soldat angezogen und Kembra Pfahler und Annie Sprinkles beginnen ihn zu küssen, sowie über seine vernarbte Haut zu lecken. Diese Szene führt in den Abspann in dem die Endtitels über ein Video einer Augenoperation laufen.

Laut Nick Zedd sollte „War is menstrual envy“ eine Zukunftsvision sein.

„In November 2002, following the death by radiation poisoning of 9/10ths of the human race. A cult of sea worshippers appears led by human deity known as Shiva Scythe. Forming a telepathic alliance with the world dolphin population, they bring about the destruction of Christianity and Islam“¹⁴⁶

Im Verlauf der 1990er und 2000er blieb Zedd seiner Mission zur Transgression treu. Er produzierte weitere Filme und kooperierte wiederholt mit Richard Kern, Kembra Pfahler oder Alys Wittenstein für den Science-Fiction Film „No such Thing as gravity“. Weiterhin war er Autor und Teilnehmer an einer Vielzahl an Performances wie „Me Minus You“ oder „She“, die alle sich durch extreme Körperlichkeit und mit Konzepten von Drag arbeiteten.¹⁴⁷ Auch wenn die Hochzeit des „Cinema of Transgression“ als eine Bewegung mit Beginn der 1990er zu Ende schien, bzw. sich in einer Vielzahl an unterschiedlicher Praxen aufzulösen begann, war es immer Zedd der versuchte weiter an jener Selbstbehauptung des Manifestes zu arbeiten. Das Underground Film Bulletin wurde

¹⁴⁶ Sargeant 2008, S. 60

¹⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 61

weiter geführt und Zedds Filme auf diversen Festivals und Kinoprogrammen gezeigt. Zedd war insofern eine der umstrittensten aber auch wichtigsten Personen für die Formulierung des „Cinema of Transgression“ als Bewegung und verantwortlich für die Produktion von Vertriebsstrukturen und Plattformen für den Undergroundfilm der 1980er und 1990er Jahre. Nick Zedd dreht weiterhin Filme und war zuletzt mit der Produktion der Serie „The adventures of Elektra Elf“ beschäftigt. Eine neue Aufmerksamkeit bekam Zedd und die Bewegung durch eine Ausstellung in Berlin über das Cinema of Transgression, welcher 2011 im KW Institute for Contemporary Art stattfand. Zedd war dort neben anderen AkteurInnen als Gast geladen und zeigte auch einige seiner neueren Filme. Außerdem reformulierte Zedd im Sommer 2013 seinen Anspruch als Chronist des Undergroundfilm, indem er ein neues Manifest auf seiner Internetseite veröffentlichte. Das „Extremist Manifesto“ wurde auf diversen Undergroundfilm-Internetseiten gepostet und ist eine generellere Kritik am Kunstmarkt, in der sich Zedd wiederholt für den Amateur als Vorreiter eines Umbruchs ausspricht. Zedd behauptet das nur von Extremisten ein kultureller Wandel abseits des Kapitalismus und staatlicher Kontrolle erzwungen werden könne.¹⁴⁸ Auch in diesem Manifest sieht er im Extremismus eine transgressive Qualität, die sich insbesondere durch Körpererfahrung und Sinneswahrnehmung erfahren lässt: *„Extremist art is non-metaphysical, based on the senses. It establishes the human body as the ultimate arbiter, the component that allocates wisdom. In an empirical sense, extremist art is a unified confirmation of one's resistance to and transcendence of status quo thinking.“*¹⁴⁹ Diese Überzeugung, dass sich in transgressiver Filmkunst gewisse affektive Qualitäten finden, die widerständig sind und über eine Status Quo hinausreichen, bleibt Zedd sich bis heute beibehalten zu haben.

2.3.2.2 Richard Kern

Während Nick Zedd zur Formulierung einer Ästhetik und eines Programmes des Cinema of Transgression beigetragen hat, könnte man Richard Kern mit seinem Werk aus über 20 Filmen und einer Vielzahl an Fotoserien, wie Musikvideos als den meist rezipierten und populärsten Filmemacher der Bewegung bezeichnen. Dies liegt nicht nur an seiner Produktivität, sondern auch an seiner Vielzahl an Kooperationen und Produktionen über

¹⁴⁸ Zedd, Nick: The Extremist Manifesto, <http://www.undergroundfilmjournal.com/nick-zedds-the-extremist-manifesto/> [Entnahme 15.1.2014]

¹⁴⁹ Ebd., <http://www.undergroundfilmjournal.com/nick-zedds-the-extremist-manifesto/> [Entnahme 15.1.2014]

das Medium Film hinaus. Bevor Richard Kern Mitte der 1980er sich dem Film zuwandte, war er Fotograf, arbeitete für diverse Fanzines und war ebenso Mitglied einer Performance Gruppe. Im Gegensatz zu Zedd hatte Kern keine Angst auf den Mainstream einzugehen und begriff schon seine frühen Arbeiten als eine Auseinandersetzung mit dem kommerziellen Exploitation-Kino der 70er Jahre, sowie den Filmen der billigen Pornokinos der amerikanischen Großstädte. Diese Thematik viel auch David Wojnarowicz auf, welcher in seinem Buch „Close to the Knives“ über Kern schreibt: *„His Films stripped all the tedious build up from Hollywood movies, whose essential draw for the ticket-buying public was five minutes of graphic violence. His film were the five minutes of blood-letting and mayhem. He also explored the power play embedded in the sexual act“*¹⁵⁰

Sexualität und deren Machtverhältnisse waren das bestimmende Thema für Kern. Er versuchte insbesondere die durch Hollywood propagierte heteronormative Konstruiertheit monogamer Beziehungen aufzulösen, indem er Gegenentwürfe schuf, die von Zwängen, Abhängigkeiten und Machtmissbrauch handelten. Die Filme blieben in ihrer politischen Haltung eher vage und kommentierten nicht, sondern gaben sich nur der Lust an der Darstellung und des Sehens hin. Eine Tatsache die die Filme oft nicht mehr unterscheidbar machen von Pornographie oder simpler Gewaltphantasien und pervers-polymorpher Sexualität. Dies kann problematisch erscheinen, wenn die versuchte Verfremdung sich zu sehr an dem Gegenstand der Dekonstruktion orientiert, annähert und zu wenig abstrahiert. Kern griff für seine Filme auf eine Vielzahl an SchauspielerInnen, Performance-KünstlerInnen oder Szenemenschen der Lower East Side zurück, so dass seine Filme immer auch Bezug auf die Kunst- und Musikszene New Yorks nahmen und weniger das Außenseitertum wie Nick Zedd zelebrierten.

„Goodbye 42nd Street“¹⁵¹ war der erste Film von Kern und erschien 1983. Auf 5 Minuten versammelte Kern eine nicht zusammenhängende Anzahl an Szenen und Schnitten eines Pärchens, dass sich gegenseitig stranguliert und eines schwulen Blowjobs der in einem Axtmord endet. Der Film wurde jedoch erst in den 1990er gezeigt, da zunächst alle Kinos und Kunsträume den Film ablehnten. Auch „Zombie Hunger“, Kerns zweiter Film, war ein Kurzfilm, der Freunde von Kern dabei zeigte wie sie sich Heroin spritzen und daraufhin

¹⁵⁰ Wojnarowicz 1991, S. 189

¹⁵¹ Goodbye 42nd Street (1983). In: *A History of the Avant-Garde: The Cinema of Transgression*. VHS, 147 min., Großbritannien: British Film Institute, 2000

erbrechen.¹⁵² 1984 arbeitete Kern erstmals mit Lydia Lunch zusammen und drehte „The Right Side of my Brain“¹⁵³. Lunch spielt die Hauptrolle und stellt eine junge Frau dar, die durch eine Vielzahl an Missbräuchen und extremer sexueller Beziehungen mit Männern, unter anderen Henry Rollins, Sänger der Punkband „Black Flag“, selbst zu einer sexuell dominanten Person wird, die missbräuchlich ihre Macht benutzt. Während der Arbeit an „The Right Side of my Brain“ arbeitete Kern auch an einer Kurzfilmreihe. Die „The Manhattan Love Suicides“ waren 4 kurze Schwarz/weiß Super-8-Filme die Kern zusammen mit Nick Zedd drehte. Die einzelnen Teile der Reihe waren, der schon besprochene Film „Thrust in me“, „Stray Dogs“, „Women at the wheel“, sowie „I hate you now“.

In „Stray Dogs“ spielt Künstler und Filmemacher David Wojnarowicz einen besessenen Kunstfan, der seinem Idol bis in die Wohnung folgt und immer wieder versucht dessen Aufmerksamkeit zu erlangen. Dieser ist jedoch uninteressiert und malt an einem Bild, während der Fan in der Wohnung des Künstlers Bilder von anderen Männern entdeckt und daraufhin aus Frustration wörtlich zerfällt. Erst nachdem der Fan Arme und Beine verloren hat, beginnt der Künstler den am Boden liegenden Rumpf des Fans Beachtung zu schenken und gleich darauf zu malen. In „Women at the wheel“ geht es hingegen um eine junge Frau die sich ihr Recht zum Autofahren erkämpft und dabei einige Morde begeht. Der Abschluss der Kurzfilmreihe „I hate you now“ verfolgt den Tag eines Drogendealers und seiner Freundin (gespielt vom Tommy und Amy Turner). Der Film behandelt die Ästhetik des Hässlichen, indem eine Hälfte des Gesichts des Drogendealers deformiert ist und seine Freundin sich in dem Versuch mit ihrem Freund gleichzusetzen eine Gesichtshälfte mit einem Bügeleisen verbrennt.

Nach „The Manhattan Love Suicides“ begann Kern an „Submit to me“¹⁵⁴ (1985) zu arbeiten. Dieser nicht-narrative Farbfilm ist eine Zusammenstellung verschiedener S&M, Sex, Masturbations- und Gewaltdarstellungen. Im Film versammelt sich ein Großteil der Performance-Szene der Lower East Side, die ihre Extreme austesten wollte, während Kern diese aufnahm und so einem Ruf als Voyeur gerecht wurde. Der Voyeurismus und die Verarbeitung nicht ausgelebter sexueller Fantasien spielen bei Kern damit eine große

¹⁵² Vgl. Sargeant 2008, S. 86

¹⁵³ The Right Side of my Brain (1984). In: *The Hardcore Collection – The Films of Richard Kern*. Richard Kern. DVD, 240 min., USA: Rough Trade Distribution, 2002

¹⁵⁴ Submit to me (1985). In: *The Hardcore Collection – The Films of Richard Kern*. Richard Kern. DVD, 240 min., USA: Rough Trade Distribution, 2002

Rolle. In „Submit to me“, sowie dessen Nachfolger „Submit to me now“¹⁵⁵ testet Kern das eigene Begehren aus und findet auch erstmals eine künstlerische und ausformuliertere Film- sowie Kamerasprache. Die körnige schwarz/weiß - Amateurästhetik wird durch eine Pornofilmsprache in Farbe ersetzt, die genauer und professioneller erscheint als zuvor.

„Submit to me, now“ ist 1987 Kerns letzter Film vor eine drei jährigen Pause, in der Kern versuchte seine Heroinsucht zu bekämpfen. Zuvor jedoch drehte Kern zusammen mit der noch recht jungen Schauspielerin Lung Leg den bekanntesten Film des Cinema of Transgression „You killed me first“¹⁵⁶. Dieses Anti-Familien Drama zeigt in einem eher parodistischen John Waters Stil einen frustrierten und entfremdeten Teenager (Lung Leg) der sich den konservativen Werten der Familie abwendet. Nachdem der Film traditionelle Familienkonflikte überzeichnet die alle zur Unterdrückung des Teenagers beitragen, nimmt sich das junge Mädchen die Waffe des Vaters und erschießt beim Abendessen ihre ganze Familie. Kurz bevor Sie ihre Mutter erschießt gibt sie titelgebenden Satz von sich: „You killed me first“.

Der Film ist damit eine Verarbeitung eines Generationenkonflikts der allen Beteiligten der Szene um das Cinema of Transgression gerecht wird. Die Flucht vor den konservativen Eltern, die geistige Leere des familiären Vorstadtlebens, sind Erfahrungen, die diese Generation teilt. Kern verarbeitet, laut eigenen Angaben damit seine Kindheit, sowie Erinnerungen David Wojnarowicz's (der den Vater im Film spielt), dessen Vater gewalttätig war und nach Angaben Wojnarowicz's die Familie terrorisierte. 1986 folgte der Film „Fingered“¹⁵⁷, welcher Richard Kerns extremster Film war. Der Film beginnt mit einem Statement Kerns an die Zuseher, indem er einen Kommentar zum Film vorausschickt, der auch auf den Rest seiner Filme angewandt werden kann:

*„This film is an exercise in the captialization of an explotation that some may find unnecessarily violent, sexist and disgusting. We therefore suggest the viewer execute caution and discretion. Although it is not our sole intention to shock, insult or irritate, you have been warned that we are catering only to our own preference as members of the sexual minority“*¹⁵⁸

¹⁵⁵ Submit to me now (1987). In: *The Hardcore Collection – The Films of Richard Kern*. Richard Kern. DVD, 240 min., USA: Rough Trade Distribution, 2002

¹⁵⁶ You killed me first (1985). In: *The Hardcore Collection – The Films of Richard Kern*. Richard Kern. DVD, 240 min., USA: Rough Trade Distribution, 2002

¹⁵⁷ Fingered (1986). In: *The Hardcore Collection – The Films of Richard Kern*. Richard Kern. DVD, 240 min., USA: Rough Trade Distribution, 2002

¹⁵⁸ Sargeant 2008, S. 94

Wiederum kooperiert Kern mit Lydia Lunch, die im Film für einen Telefonsexdienst arbeitet und sich mit einem ihrer Kunden trifft. Dieser beginnt Lunch mit seiner Hand rektal zu penetrieren während beide sich unterhalten. Auf einmal verlassen beide die Wohnung und fahren herum, bis „Marty“, der Kunde, anhält und beginnt Lunch mit einer Pistole zu penetrieren. Lunch nimmt ihm die Pistole daraufhin weg, sie wechseln die Positionen. Nachdem beide fertig sind steigen sie wieder ins Auto und fahren durch eine ländliche Gegend. Sie nehmen eine Anhalterin mit (Lung Leg) und vergewaltigen sie. Der Film endet mit der Stimme eines Polizisten, der Lunch und Marty aus dem Off auffordert sich zu ergeben. Der Film ist eine sehr explizite Verarbeitung männlicher und hyperheterosexuell dominanter Fantasien und kann trotz des brutalen und abstrusen Narrativ, laut Jack Sargeant, als eine Parodie einer Vielzahl phallischer Signifikanten gelesen werden. Dieser Lesart schlossen sich bei der Premiere des Films beim Berliner Filmfestival 1988 jedoch nicht viele an. Der Film wurde verrissen und Kern beleidigte das buhende Publikum. Im Kino Eiszeit soll sogar die Vorführung des Films durch eine Gruppe verhindert worden sein, indem diese die Leinwand und den Projektor mit Farbe besprühten.¹⁵⁹

Nach einer zwei- bis dreijährigen Pause schloss Kern 1990 mit einigen Filmen an die Arbeit vor seinem Entzug wieder an. Mit „The Evil Cameraman“¹⁶⁰ greift Kern seinen Ruf als voyeuristisch-perverser Filmemacher auf und stellt einige sich wiederholende Szenen dar, in denen Kern als ein Studiofotograf die Frauen und Modelle durch einen Vorwand in sein Studio lockt um dort extreme Fesselspiele und Entführungsfantasien nachzustellen. Bondage und S&M wechseln sich in den Szenen ab während Kern in diesen Szenarien den bösen und perversen Kameramann verkörpert, der die Modelle für seine Fantasien benutzt. Der Film erfährt daraufhin eine Wende und die Frauen wehren sich, so dass Kern wiederholt die Kastration seiner Machtfantasien widerfährt. Einen ähnlichen Plot findet man auch 1993 in Kerns letztem Film „My Nightmare“¹⁶¹, sowie in der Parodie „X is Y“¹⁶² (1990). Kern tritt in diesen Filmen immer wieder als jener voyeuristische Filmemacher auf, der eben nicht Freude an der Gewaltausübung selbst hat, sondern diese immer wieder durch den Blick durch die Kamera einfangen muss.

¹⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 95

¹⁶⁰ The Evil Cameraman (1990). In: *A History of the Avant-Garde: The Cinema of Transgression*. VHS, 147 min., Großbritannien: British Film Institute, 2000

¹⁶¹ My Nightmare (1993). In: *The Hardcore Collection – The Films of Richard Kern*. Richard Kern. DVD, 240 min., USA: Rough Trade Distribution, 2002

¹⁶² X is Y (1990). In: *The Hardcore Collection – The Films of Richard Kern*. Richard Kern. DVD, 240 min., USA: Rough Trade Distribution, 2002

Mit Beginn der 1990er produziert Kern größtenteils Musikvideos für Sonic Youth oder Marilyn Manson und hört auf narrative Filme wie in den frühen 80ern zu drehen. Es folgten noch einige kurze Performance und Strip-Kurzfilme wie „Nazi“ (1991) „Catholic“ (1991) oder „The Bitches“ (1992), die ein ähnliches Interesse an Pornofilmsprache und Exploitationfilmen wie vorherige Filme darlegten, dabei jedoch prägnanter und reduzierter waren und immer in einem Studio gedreht wurden.¹⁶³ Hier kann man den Übergang Kerns zur Mode- und Magazinfotografie finden, welche ab Mitte der 1990er jegliche Filmproduktion ersetzte. Ein später transgressiver Performancefilm war 1992 „The Sewing Circle“¹⁶⁴ indem Kern für die Performance Künstlerin Kembra Pfahler dokumentiert, wie Pfahler sich kurzzeitig die Vagina zunähen lässt. Der Film diente jedoch größtenteils Pfahler zur Dokumentation ihrer Performance und bleibt ein später extremer Ausreißer in Kerns Werk.

2.3.2.3 Tessa Hughes-Freeland und Cassandra Stark

Die zuvor besprochenen Filme und Performances von Richard Kern und Nick Zedd lassen den Schluss zu, dass es sich bei dem Cinema of Transgression nur um eine männlich dominierte Bewegung handelte, die insbesondere einen männlichen Blick auf Sex, Gewalt und Körper repräsentierte. Jedoch waren auch einige KünstlerInnen in der Bewegung aktiv und nicht nur als Schauspielerinnen oder PerformerInnen involviert. In diesem Kapitel soll anhand zweier RegisseurInnen auch der „female gaze“ der Bewegung dargestellt werden, welcher sich sehr unterschiedlich zu den Filme von Kern und Zedd darstellt, dabei jedoch die Faszination für den Schock gleichermaßen teilt.

Tessa Hughes-Freeland kam Anfang der 80er nach ihrem Kunststudium in Großbritannien nach New York. Ihr Zugang zum Film war insofern nicht auf eine thematische oder formale einheitliche Praxis festzuschreiben. Im Gegensatz zu Zedd oder Kern schien sie weniger von der krachigen Transgression der Bilder fasziniert als von dem Versuch transgressive, politischen Aussagen zu finden. Ihr erster Film ist diesem Interesse entsprechend eine Dokumentation, die noch sehr im No Wave Kino von Scott und Beth B. verhaftet zu sein scheint und in seiner essayistischen Zusammenstellung von Interviews eher Bezüge zum Cinema Verité der 1960er zulässt, als zur transgressiven Punkästhetik. In

¹⁶³ Vgl. Sargeant 2008, S. 96

¹⁶⁴ The sewing circle (1992). In: *The Hardcore Collection – The Films of Richard Kern*. Richard Kern. DVD, 240 min., USA: Rough Trade Distribution, 2002

„Baby Doll“¹⁶⁵ (1982) wirft Hughes-Freeland den Blick auf zwei Strip-Tänzerinnen, die über Bilder von Stripclubs, tanzenden Füßen und Aufnahmen ihrer Schmink-Routine im Club von ihrer Arbeit erzählen. Mit einem quasi populär-soziologischen Anspruch erzählt der Film von der Arbeit als Tänzerin und Sexarbeiterin und hinterfragt stereotype Vorstellungen von Prostitution.

Die restlichen Arbeiten von Hughes-Freeland lassen sich hingegen eher im Bereich des Expanded Cinema einordnen. Neben den beiden späten narrativen Filmen „Dirty“ (1992) und „Nymphomania“¹⁶⁶ (1994) arbeitete Hughes-Freeland in den 80ern größtenteils mit gleichzeitigen Projektionen und Improvisation. Eine Praxis die Hughes-Freeland selbst als „Ambient Wallpaper“ bezeichnete.¹⁶⁷ In diesen Expanded Cinema Shows arbeitete Hughes-Freeland mit anderen KünstlerInnen und PerformerInnen wie Andy Soma oder Ela Troyano zusammen.¹⁶⁸ Diese Projektionen und Performance Abende fanden meist in verschiedenen Kunsträumen in der Lower East Side wie der „Kitchen“ statt. Tessa Hughes-Freeland beschrieb sie selbst als, „[...] *spontaneous and aleatory. They were often long and varied in degrees of intense lyrical grooviness, interspersed with flashies, vibrating rhythms, cuts and bursts, refractions and fusions. They involved just about anything that was projectable including feathers, creepy plastic insects, gels, mirrors and broken glass*“¹⁶⁹

Ihre Filme dieser Expanded Cinema Abende waren „Joker“ (1983), „Play Boy“ (1984), „Rhonda Goes to Hollywood“ (1985), „Jane Gone“ (1987) und „Playboy Voodoo“ (1991), sie bestanden alle aus Found Footage Material von TV Sendungen, Bildmaterial aus Archiven und selbstgedrehten Sequenzen, die oft noch durch Überbelichtung bearbeitet wurden.¹⁷⁰ Diese Vielzahl verschiedener Bildmaterialien wurden daraufhin oft übereinandergelegt, collagiert und oder mit Text versehen, wie in „Playboy Voodoo“, in dem Fotografien aus dem Magazin „Playboy“ mit Videosequenzen einer masturbierenden Frau collagiert werden. Diese nicht-narrativen Filme werfen den Blick direkt auf das Material, das Zelluloid selbst und sind eine Reflexion der Materialität der Bilder. Für

¹⁶⁵ Baby Doll (1992). In: *A History of the Avant-Garde: The Cinema of Transgression*. VHS, 147 min., Großbritannien: British Film Institute, 2000

¹⁶⁶ Nymphomania (1994). In: *A History of the Avant-Garde: The Cinema of Transgression*. VHS, 147 min., Großbritannien: British Film Institute, 2000

¹⁶⁷ Sargeant 2008, S. 170

¹⁶⁸ Auch Ela Troyano machte Filme, die man zum Cinema of Transgression zählen könnte. Jedoch wurde sie durch einen Streit mit Nick Zedd nicht wirklich anerkannt bzw. verriss Zedd ihre Filme wiederholt in seinem Underground Film Bulletin, nachdem eine Zusammenarbeit mit Zedd im Streit geendet hatte.

¹⁶⁹ Sargeant 2008, S. 172

¹⁷⁰ Vgl. Ebd., S. 172

Hughes-Freeland war „Playboy Voodoo“ charakteristisch für ihre restlichen Filme diese Zeit und sie sah diesen Kurzfilmen einen Bezug zum Traum, sowie hypnotischen Fantasien.

Doch auch Voyeurismus und Gewalt waren wichtige Elemente der Filme, die jedoch immer mit Humor durchzogen wurden. *„By not using any self-made footage, but carefully choosing certain visual clichés such as an angst-ridden face or an anticipating female face, and combining them with old porn films, boxing films, westerns, and adventure and horror films, the specificity of the act of violence attains a level of generality whereby it no longer has an impact, as it may in isolation, but becomes reduced to a gestural code. The images themselves become more important for their cinematic impact than for their meaning.“*¹⁷¹, so Hughes-Freeland. Neben ihren Filmen schrieb Hughes-Freeland ebenso für die Magazine „Film Threat“ und „Underground Film Bulletin“. Außerdem kuratierte und organisierte sie das „Annual New York Film Festival Downtown“, welches als eine der wenigen Plattformen für die oft ungezeigten Filme des Cinema of Transgression dienen sollte.

Cassandra Stark begann 1985 Filme zu drehen. Zunächst half sie dem befreundeten Nick Zedd bei seinen Filmen, um sich dann der eigenen Arbeit zu widmen. Starks Filme haben damit einige Ähnlichkeiten zu Zedd's. Sie beschäftigen sich wiederholt mit Bildern des Katholizismus, dem Okkulten und abnormalen Traumzuständen. Der erste Film „Dead on my Arm“ (1985) ist ein nicht-narrativer Film, der von seiner halluzinatorischen Atmosphäre lebt, die die Filmemacherin in verschiedenen psychotischen und panischen Zuständen zeigt. Das „Underground Film Bulletin“ nannte den Film ein Meisterwerk in dem Stark ihre Einweisung in die Psychiatrie während ihrer Jugend verarbeiten würde. Der Film konzipiert ein Bild des Verrückten, des Nicht-Normalen und Anderen, und schlägt neue Formen von Subjektivität abseits der „gesunden“ Gesellschaft vor.¹⁷²

Ab 1986 produziert Stark daraufhin weitere phantasmagorische Filme, die sich alle durch traumartige Sequenzen kennzeichnen. In „Wrecked on Cannibal Island“ geht es um einen Streit zwischen einem Paar, das außer Kontrolle gerät. Nachdem Cassandra Stark ihren Freund Jack Natz ein Fehlen an Hygiene vorwirft, fängt dieser an sie zu schlagen und das Appartement zu verwüsten. Während Natz die Wohnung verlässt, legt sich Stark auf das

¹⁷¹ Sargeant 2008, S. 179

¹⁷² Vgl. Ebd., S. 198

Dach des Hauses. Natz kommt wieder reißt Stark die Klamotten vom Leib und man kann den Schriftzug „*Abandon all hope ye who enter here*“ auf ihrem unterem Bauch lesen. Daraufhin drückt Natz seinen Kopf zwischen Starks Beine und der Film endet. Nick Zedd nannte dies eine hervorragende Schock-Taktik, die sehr dumm und einfach mit der internen Logik des Film bricht.¹⁷³

Cassandra Starks nächster Film „*We are not to blame*“ stellt mit Nick Zedd und Richard Kern als Schauspieler eine der größeren Kooperationen des Cinema of Transgression dar. Der 1989 veröffentlichte Film untersucht die Beziehung zwischen zwei Schwestern mit verschiedenen Männern. Stark spielt eine Frau, die erfolglos einen Jobs sucht, während ihre Schwester (Laura Mae Jessen) vor ihrem gewalttätigen Mann (Richard Kern) in die Stadt zu ihrer Schwester flieht. Der Ehemann der Schwester folgt dieser und greift beide Frauen an. Diese überwältigen ihn und fesseln ihn am Dach des Hauses. Trotz ihrer Verachtung fantasiert Stark jedoch sehr schnell über den gefesselte Mann am Dach und sie behauptet: „*People who hate each other will get together to have sex, instead of dearly beloved it will be dearly behated*“. Der Ehemann kann jedoch fliehen. Stark und ihre Schwester vernichten daraufhin alle Beweise die auf die Existenz des Mannes hinweisen. Ein anderer Mann (gespielt von Nick Zedd) beobachtet die beiden dabei und fängt an sie zu belästigen. Sie fliehen zurück in ihre Wohnung und Starks Charakter beginnt psychotisch und verrückt zu werden. Sie schminkt sich weiß, bandagiert ihren Kopf und beginnt sich liebevoll um eine Plastikpuppe zu kümmern. Auch ihre Schwester wird wahnsinnig und der Film endet mit einer Einstellung in der ein nackter Nick Zedd die Schwester, sowie die Plastikpuppe füttert.

Wie die vorherigen Filme handelt „*We are not to blame*“ von Außenseitertum, Marginalität und Wahnsinn als ein möglicher Ausweg und eine Flucht aus einer Gesellschaft in der Gesundheit und Funktionalität als Normen festgeschrieben sind. 1991 dreht Stark noch den Film „*Death of an arabian women*“, welcher einer Frau portraitiert, die durch die Wüste läuft und dabei auf Jesus und Mohammed trifft. Diese verschwinden jedoch wieder und die Frau erweckt eine Puppe durch Spielen einer Flötenmelodie zum Leben. Daraufhin stirbt jedoch die Frau und die beiden Propheten tauchen wieder auf um Blumen auf ihren toten Körper zu legen. Wiederum greift Stark Religiosität als Filmmotiv auf. Diesmal verweist sie dabei jedoch auf Symbolismus und Katholizismus in Anlehnung an die Geschichte der

¹⁷³ Vgl. Ebd., S. 199

Jungfrau Maria, so Jack Sargeant.¹⁷⁴ Dieser bezeichnete Stark auch als eine post-feministische Filmemacherin, die neben ihren eigenen Filmen auch in den Filmen „Submit to me“ und „X is Y“ von Richard Kern mitwirkte. Zudem war sie als Malerin aktiv und veröffentlichte zusammen mit Laura Mae Jessen einige Prosa und Lyrik Bände die zu Beginn der 90er erschienen.

Die Beschäftigung mit den Filmemacherinnen der Bewegung verdeutlicht einerseits, dass sich es sich beim Cinema of Transgression nicht nur, um eine männlich dominierte Bewegung handelte, die ihre Fantasien in Bezug auf Gewalt, Sex und Transgression verarbeitete. Eine Deutung die bei Richard Kern durchaus zutrifft. Andererseits zeigt die Beschäftigung mit Hughes-Freeland und Cassandra Stark, dass, wie schon im No Wave Cinema, Frauen eben nicht nur als SchauspielerInnen tätig waren und darüber hinaus mit dem „Annual Film Festival New York Downtown“ auch wichtige Strukturen für den Underground schufen. Auf die Geschlechterverhältnisse in der Bewegung könnte man sicher noch weiter eingehen. Insbesondere die allgemeinere Frage, inwiefern nicht besonders im subkulturellen Underground sich trotz der kulturellen Dissidenz ähnliche Rollenbilder wie im gesellschaftlichen Mainstream herausbilden, scheint interessant. Hier soll es jedoch bei diesem kurzen Kommentar belassen werden, um weiter sich einen Überblick über die vielfältigen Praxen der verschiedenen Akteure zu verschaffen.

2.3.2.4 David Wojnarowicz und Tommy Turner

Neben den beiden Hauptakteuren Nick Zedd und Richard Kern gab es zudem einige weitere Filmemacher die die Ästhetik des Schocks und der Transgression für die Bewegung bestimmten und damit einen bedeutenden Anteil an dem durch Zedd formulierten Manifest hatten. Durch das heterogene und künstlerisch vielfältige Umfeld der Bewegung war der Film für einige Akteure der Lower East Side nur ein experimentelles Feld unter vielen künstlerischen Praxen. Wie schon in den vorherigen Kapiteln über die Musikszene in New York sowie der Auseinandersetzung mit Throbbing Gristle schien sich nach der Konzeptuellen Wende der 1960er Jahre in der zeitgenössischen Kunst eine Produktionsform durchzusetzen in der alles erlaubt war. KünstlerInnen waren MalerInnen, PerformerInnen oder FilmemacherInnen und spielten nebenbei auch in Bands. Tommy Turner und David Wojnarowicz sind zwei Beispiele für

¹⁷⁴ Vgl. Sargeant 2008, S. 201

diese Multiplizität künstlerischer Praxen. Während Kern und Zedd immer den Film bzw. die Fotografie als Zentrum ihrer Arbeit verstanden, kamen Wojnarowicz und Turner aus sehr verschiedenen Kontexten, die Ihnen erlaubten andere Themen zu wählen und den Film nur als einen kleinen Teil ihrer Arbeit zu verstehen bzw. sich mit ihm auch nur partiell zu beschäftigen.

Tommy Turner begann zu Beginn der 80er das Fanzine „Redrum“ zu publizieren. In dem kleinen Magazin veröffentlichte er Zeichnungen und Comics seines Freundes David Wojnarowicz, die sich alle mit den kaputten und destruktiven Machtstrukturen in der bürgerlichen Kernfamilie beschäftigten. Auch Richard Kern schrieb kurze Texte für „Redrum“. Durch dieses Engagement begann Turner zusammen mit Kern erste Performances in Bar's und Konzertclubs durchzuführen, die aus improvisierten und teils gestellten Schlägereien bestanden. Diese „gore performances“ versuchten die Besucher einer Bar in größere Prügeleien zu verwickeln an deren Ende meist ein mit Kunstblut und billigen Körperattrappen nachgestellter Mord stand.

Die Zusammenarbeit mit Richard Kern führte zu einer Vielzahl an Auftritten in dessen Filmen, sowie in Jerri Cain Rossi's „Black Hearts Bleed Red“¹⁷⁵ und in einem japanischen Porno Mitte der 1980er. In Turners erstem Film „Simonland“ von 1984 geht es um einen evangelikalen Telepriester der mithilfe des „Simon Says“ Kinderspiel zu seinen Anhängern vor dem TV Bildschirm spricht. Der Film springt zwischen Simon und seinen Befehlen, sowie den Zusehern die diese ausführen. Turner selbst spielt hingegen einen dissidenten Zuschauer der fragt „What is this shit?“.¹⁷⁶ Daraufhin wird Turners Wohnung gestürmt und er wird von 2 Agenten ermordet, da er Simons Befehle nicht ausgeführt hat. Dann befiehlt Simon seinen Zusehern sich zu erschießen. Nachdem diese Simons Befehl ausgeführt haben, gibt es eine Rückblende in der die beiden Agenten die Wohnung von Turner durchsuchen. Einer der Agenten (gespielt von Nick Zedd) findet daraufhin ein benutztes Kondom, hält dieses in die Kamera und sagt „A used prophylactic - I think I've lost my appetite“. Damit endet der Film. „Simonland“ ist eine anarchistische Satire auf Szenarien der Kontrolle und Gehirnwäsche seitens der Medien. Eine Kritik die sich wiederum auf den Reaganismus und das Vordringen konservativer Ideologien in Film und Fernsehen der 1980er bezieht.

¹⁷⁵ Black Heart Bleed Red (1986). In: *A History of the Avant-Garde: The Cinema of Transgression*. VHS, 147 min., Großbritannien: British Film Institute, 2000

¹⁷⁶ Vgl. Sargeant 2008, S. 136

Die anderen Filme Tommy Turners waren jeweils Kollaborationen. Einerseits mit David Wojnarowicz in „Where evil dwells“¹⁷⁷ (1985), sowie mit Tessa Hughes-Freeland in „Rat Trap“ (1986). „Rat Trap“ untersuchte die Beziehungen zwischen Transgression und Drogenkonsum. Hughes-Freeland und Turner schnitten dazu ein Montage aus dem Ertrinken einer Ratte zusammen mit einem Junkie, der sich Heroin spritzt. Die Kamera fokussiert durch Großaufnahmen über längere Sequenzen den Arm des Junkies und wie die Nadel der Spritze injiziert wird. Nach dem Schuss übergibt sich der Junkie und die Kamera zeigt wiederholt in einem Loop eine Ratte die durch eine Falle erschlagen wird. Die Montage aus Junkie und Ratte stellt den repetitiven Charakter einer Sucht dar und bezeugt den entleerten Zustand des Abhängigen. Doch ist „Rat Trap“ kein Anti-Drogen Film. Auch hier geht es weder um eine Positionierung zum Dispositiv, sondern um das Spektakel des Drogenkonsums selbst. Es geht um jene überschreitende und tabuisierte Zone eines Reizes, einer Gefahr die dem Zuschauer in einer voyeuristischen Faszination und des Genuss am Akt präsentiert wird.

In „Where evil dwells“, den Turner zusammen mit David Wojnarowicz produzierte, versammeln sich eine Vielzahl an Elementen die ihn sehr brauchbar für die Ästhetik des Cinema of Transgression machen. Die halbstündige Montage aus narrativen, wie nicht-narrativen Bildern weist eine Vielzahl an Elementen auf die „Where evil dwells“ zu einem klassisch transgressiven Schockfilm machen. Der Film basiert auf einer tatsächlichen Begebenheit und stellt die Geschichte des vom Boulevard betitelten 'Satan Teen' Ricky Kasso dar. Kasso war ein Heavy Metal Fan, der zum Führer einer Satanisten Teenager Gruppe auf Long Island nahe New Yorks wurde. Nach einigen kleinkriminellen Vergehen, behauptete Kasso er sei Mitglied der Gruppe 'Knights of the Black Circle', welche Satanistische Rituale und durchführte, die aus Tieropfern und Grabschändungen bestanden. Im Sommer 1984 ging Kasso zusammen mit seiner Gruppe, in welcher auch Gary Lauwers war, ein Teenager aus besserem Haus, in den Wald wo Kasso Gary Lauwers erstach. Er wurde daraufhin verhaftet und nahm sich noch im Gefängnis das Leben. Wojnarowicz und Turner fuhren daraufhin nach Northport, um genauer für ihren Film zu recherchieren. Sie führten einige Interviews mit Teenagern und Zeugen und waren sehr schnell von der Geschichte des entfremdeten Außenseiters fasziniert. Kasso bot die Möglichkeit für die Filmemacher sich mit ihm zu indentifizieren. Auch Turner und Wojnarowicz kamen aus gescheiterten familiären Verhältnissen und waren früh von Zuhause ausgerissen.

¹⁷⁷ Where evil dwells. Tommy Turner/David Wojnarowicz. Youtube-Video, 30 min., USA, 1986
<http://www.youtube.com/watch?v=zoXCE0inC1Y> [Entnahme 12.01.2014]

Wojnarowicz sah die Faszination für Kasso's Geschichte jedoch auch auf einer politischen Metaebene.

„We were using the script to talk about relationships of power: how the leader was given power by the other kids and even though he was kind of stupid, the other kids adulation and respect kept him propped up there in control. It's kind of like Ronald Reagan.“¹⁷⁸

Der Film erzählt die Geschichte Kasso's bis zum Mord und folgt dann dem Leben Kasso's im Nachleben. Zunächst kommt Kasso in den Himmel, der durch ein Diner Restaurant abgebildet wird, um dort abgelehnt und in der Hölle zu landen. Diese besteht aus einem verlassenen Warenhaus indem Biker und Rocker ihr Unwesen treiben. Dieser Teil des Films zeichnet sich insbesondere durch einige Explosionen und Pyrotechnikeffekte aus, während Musik der Band Whiseblood läuft. Der auf 90 Minuten geplante Film wurde jedoch aus finanziellen Gründen nie abgeschlossen, sodass nach einem Brand ein Teil des gedrehten Materials zerstört wurde, wodurch nicht mehr als ein 30 minütiger Trailer des Films blieb. Die fertig geschnittene Version ist damit Vielmehr eine Ansammlung an kurzen Sequenzen als ein kompletter Film. Durch den Film führt als Erzähler eine aggressive „Howdie Doodie“ Puppe, die auf dem Schoß des scheinbaren David Wojnarowicz sitzt. Daraufhin wird der Titel des Films auf ein Bild eines Vorstadthauses gesprüht. Der kleinbürgerliche Vorort als Topos des Bösen. In der Nacherzählung von Kasso's Geschichte werden zunächst recht ziellos einige Akte von Vandalismus, Gewalt und Grabschändung gezeigt bis es zum Mord an Gary kommt.

Die Erzählung ist immer wieder montiert mit der Puppe, welche später auf dem Arm von Tommy Turner sitzt und mit diesem spricht. Turner fragt 'Howdie Doodie' worum es in dem Film gehe und die Puppe antwortet: „It explores the construction of evil in contemporary America“. Daraufhin ersticht die Puppe Turner und die Erzählung von Kasso's Nachleben wird aufgegriffen. Die Handlung wird dabei jedoch immer wieder unterbrochen von diversen Bildern toter Tierkadaver und einer Achterbahnfahrt. Nachdem Kasso dem Himmel verwiesen wird und in die Hölle kommt, sieht man wie Rocker und Biker diverse von einer Lokomotive hängende nackte Menschen foltern während um sie herum Brände und Explosionen entfachen.

Der Film versammelt so einige charakteristische Elemente des Cinema of Transgression. Die Inszenierung des Außenseitertums, eine Verbindung von Fiktion und Realem, eine abstruse Handlung und natürlich die zahlreichen Schockbilder sind symptomatisch und

¹⁷⁸ Wojnarowicz 1991, S. 207

vergleichbar zu den anderen Filmen der Bewegung. Doch insbesondere David Wojnarowicz widmete sich durch seine nur lose Verbindung zur Gruppe um Nick Zedd auch anderen Themen. Insbesondere agierte er neben seiner Tätigkeit als Maler, auch als Aktivist in der Gruppe „Act-Up“, also in jener schwulen und lesbischen Organisation, die Ende der 1980er ganz gezielt gegen eine neue Homophobie durch die Angst vor Aids in der heterosexuellen Mehrheitsgesellschaft protestierten.

1989 drehte Wojnarowicz zusammen mit Phil Zwicker daraufhin den Film „Fear of Disclosure – Psycho-Social Implications of HIV Revelation“¹⁷⁹. Zu einem Zusammenschnitt von Bildern verschiedener nackter Männer reflektiert Wojnarowicz über seine eigene HIV-Infektion und stellt dar inwiefern sich soziale Beziehungen und Umgangsformen in der schwulen Community durch das Klima der Angst vor Aids in der Gesellschaft zum Negativen verändert haben. Diese politische Arbeit fällt aus der Trash-Ästhetik des Cinema of Transgression heraus und zeigt wiederum wie unterschiedlich die Filmer jener Zeit und auch ihr Verständnis von Transgression als künstlerisch Praxis war.

Denn während für Nick Zedd die Transgression eine Überschreitung diverser Tabus und eine Behauptung des Undergrounds durch zynischer politische Kommentare bedeutete, formuliert sich die Transgression bei Richard Kern insbesondere im Sex. Für Hughes-Freeland hingegen findet man das Transgressive auf einer politische Metaebene der Filme, während man bei Wojnarowicz und Turner die Überschreitung in ganz verschiedenen Formen wiederfindet. Transgression ist insofern schwierig auf einen Begriff zu bringen, in der Praxis der Bewegung aber auch ganz allgemein betrachtet, da sie sozial, kulturell und historisch abhängig von der Disposition der Rezipienten und Produzenten ist. Diese Ungleichzeitigkeit der Transgression zeigt sich auch anhand des Films „Fire in my belly“¹⁸⁰. Dieser 1987 von David Wojnarowicz gedrehte Film wurde 2010 im Zuge einer Ausstellung über den 1992 verstorbenen Künstler im New Yorker Smithsonian gezeigt. Kurz nach der Eröffnung musste das Museum auf Nachdruck der katholischen Kirche und einiger Beschwerden seitens eines republikanischen Abgeordneten den Film aus dem Ausstellungsprogramm nehmen.¹⁸¹ Interessanterweise störten sich die Kirchenvertreter nicht an der Tatsache, das Wojnarowicz im Film seinen eigenen Mund zunäht, sondern an einer sehr kurzen Sequenz im 20-minütigen Film, in dem einige Ameisen über eine

¹⁷⁹ Fear of Disclosure – Psycho-Social Implications of HIV Revelation. David Wojnarowicz/Phil Zwicker. Online-Video, 5 min. USA, 1989 http://www.ubu.com/film/wojnarowicz_fear.html [Entnahme 12.01.2014]

¹⁸⁰ Fire in my belly. David Wojnarowicz. Youtube-Video, 21 min. USA, 1987 http://www.youtube.com/watch?v=RM_80zif-5w [Entnahme 12.01.2014]

¹⁸¹ Vgl. Miranda, Caroline A.: In The Wake of Smithsonian Controversy, <http://www.wnyc.org/story/104300-hideseek-curators-nypl/> [Entnahme: 12.01.2014]

Kruzifix krabbeln. Hier zeigt sich die Unbestimmtheit der Transgression, die selbst über 20 Jahre nach Produktion des Films schockierend sein kann. Daher soll nun kurz auf den Begriff der Transgression durch eine Auseinandersetzung mit Michel Foucaults Text „Vorrede zur Überschreitung“ eingegangen werden.

2.3.3 Überlegungen zur Transgression

Mit dem Cinema of Transgression formierte sich eine kurzweilige Filmbewegung, die sich durch die Überschreitung ethischer und moralischer Normen definierte. Wie zuvor durch die Besprechung einiger Filme und AkteurInnen dargestellt, äußerte sich diese Identifikation mit der Transgression und dem Extremen durch eine Faszination für jegliche Körperpraxen und performative Darstellungsformen, die sich der Konstruktion des „Normalen“ bzw. der normativen bürgerlichen Gesellschaft entziehen. Der Schock ausgelöst durch eine Affirmation des Abwegigen, des Bösen und Radikalen war eine Antwort und Reaktion auf die politischen und gegenkulturellen Kontexte und Veränderungen der Zeit, welche den Underground der 1980er damit stark beeinflussten.

Neben diesen Film-immanenten und kontextuellen Gründen für die Selbstbehauptung transgressiv zu sein, gab es auch strategische Gründe für die Wahl des Namen. In der Auseinandersetzung mit Nick Zedd, dem Gründer der Bewegung, wurde deutlich, dass sich der Name nicht nur durch die Inhalte der Filme bzw. dem Interesse der FilmemacherInnen sondern vielmehr aus der Not entstand durch einen allgemeinen und im Kunstfeld anschlussfähigen Titel einer sehr heterogenen und losen Gruppe von KünstlerInnen mehr Aufmerksamkeit zu verschaffen. Denn mit der Bezugnahme auf die Überschreitung schrieben sich Zedd und seine MitstreiterInnen abseits ihrer filmischen Bezüge in eine Avantgarden Tradition ein, die schon immer von der Überschreitung ihrer sie umgebenden gesellschaftlichen Kontexte lebte. Auch wenn das Cinema of Transgression mit ihrer Punkattitüde sich gegen die Kunstwelt und einen theoretischen Avantgardismus verwehrte und diesen ablehnte, kann man die durch die Namensgebung und die Filme formulierte Selbstbehauptung der Transgression als eine avantgardistische Politik der Ästhetik oder ästhetische Positionierung betrachten.

Die strategische Funktion der eigenen Namensgebung wirft einige Fragen auf. Inwieweit handelte es sich demnach wirklich um eine Bewegung? Oder waren jene Filmemacher

nicht zu unterschiedlich um in eine Gruppe gefasst zu werden? Diese Fragen möchte ich soweit aufschieben, da sie nicht weiter zielführend sind. Denn ganz egal ob es auch eine Strategie zu mehr Aufmerksamkeit war, die Filme der Bewegung überschreiten auf die eine oder andere Seite diverse Normen. Sie bilden soziale Dysfunktion, polymorphe Sexualität, Gewalt, Drogen und psychotische wie queere Identitätskrisen ab, die alle als Beispiele für überschreitende Zustände und Krisen des Subjekts gelten. Diese Akte der Transgression sind wie schon erwähnt Reaktionen auf und Widerstände ihre(r) zeitgeschichtlichen Umstände, sowie klassischer Hollywood Darstellungsweisen. Daher würde ich dazu plädieren die strategische Funktion der Namenswahl als solche hinzunehmen und damit in Erinnerung zu halten, dass der Name als ein ästhetisches Programm nicht zu ernst zu nehmen ist.

Ein andere Fragen an den Begriff der Transgression im Bezug auf die Bewegung könnte sein, ob die Filme wirklich so überschreitend und neu sind, wie sie vorzugeben scheinen. Doch auch diese Frage interessiert mich weniger, da das Konzept der Überschreitung ein historisch, wie kontextuell flexibles Konzept ist und immer in einem Bezug zu etwas das Normen setzt steht. Ein Thema das ich hier behandeln möchte, ist jedoch der zuvor angesprochene Bezug auf die Transgression als eine künstlerische Praxis. Neben den im ersten Teil der Arbeit erwähnten historischen Vorgängern und Beispielen (und ihren transgressiven Formen) kann man die Überschreitung als eine Politik der Avantgarden verstehen, die immer wieder das Neue oder Transgressive für sich und ihre Praxen vereinnahmten. Mit der Formulierung eines Manifestes war sich Nick Zedd bewusst auf die frühen Avantgarden des 20. Jahrhunderts Bezug zu nehmen.

Dementsprechend sollen zunächst der Begriff der Transgression anhand Michel Foucaults Auseinandersetzung mit George Bataille in Foucaults „Vorrede zur Überschreitung“ besprochen werden, um ein Verständnis des Konzeptes zu ermöglichen und in einem weiteren Schritt zu klären inwiefern sich die Selbstbehauptung des Cinema of Transgression in jene Ansprüche des Avantgarde einschreibt, sowie eine Möglichkeit bietet die These einer neuen Ästhetik des Schocks im Cinema of Transgression zu behaupten. Denn die Produktion von Transgressionen ist klarerweise eng verbunden mit der Produktion von Schockeffekten und ihrer in dieser Arbeit im Zentrum stehenden Frage eine neuen/anderen Rezeptionsästhetik des Schock.

Transgression kann nicht nur bedeuten Grenzen zu überschreiten oder tabuisierte Themen darzustellen und auszureizen. Die Überschreitung lässt den Zuseher an Dingen teilhaben, die er nicht kennt oder denen er normalerweise nicht begegnet. Ein transgressiver Film eröffnet damit einen Zugang zu unbekannten Affekten und Regungen, die sich sonst einer klaren Benennung entziehen. Die Transgression rüttelt an jenen Grenzen der Wahrnehmung, die sich teilweise einer symbolischen Ordnung, also der Sprache entziehen. Die in den Filmen des Cinema of Transgression praktizierte Auflösung der Dialektik von Fiktion und Realität, greift auf die Subjektivität der Betrachter zurück und verwirft die klare Trennung von Filmfiktion und wahrer Lebenswelt in ihren Filmen, sowie deren Produktion, die durch ihre amateurhafte Ausführung nicht fest im Filmraum verankert ist und damit immer zwischen „wahrhaftiger“ Performance und fiktionalisierter Dokumentation schwankt. Die Verbindungen zwischen dem Film und der Realität werden nicht versteckt, sondern offen ausgestellt wodurch die transgressiven Elemente näher an die Subjektivität des Rezipienten heranrücken. Transgression betrifft damit ganz konkret das Subjekt und dessen Affekte und die Grenzen zwischen diesen.

Verschiedene Theoretiker versuchten jene Problematik der Überschreitung von Grenzen und ihrer Wiederkehr zu konzeptualisieren. Denn die Transgression bricht nie ganz mit einer Grenze, sondern erweitert diese nur um eine neue Dimension, indem wenn die Überschreitung eine Grenze verschoben hat, diese wieder von neuem an einer anderen Stelle konstruiert wird. Michel Foucault soll hier kurz ausgeführt werden, um die Bedeutung der Transgression für die Subjekt- und Affekttheorie zu verdeutlichen. Denn nach Foucault ist die Transgression immer eine Taktik der Unterdrückten und Außenseiter gewesen, um sich Platz und Aufmerksamkeit zu verschaffen. Damit ist die Transgression Ausdruck der unbewussten und verbotenen Formen des Wissens, des Begehrens und der Psyche.

Ausgehend von dem Werk George Batailles und dessen Thematisierung von Sexualität und Tod möchte Michel Foucault in seinem 1963 erschienen Text „Vorrede zur Überschreitung“ die Komplexität des literarischen und damit ästhetischen Verfahrens der Transgression untersuchen. Foucault stellt fest, dass seit Marquis de Sade sich eine Sprache und Ästhetik entwickelt hat, die durch die Verarbeitung des Exzess als Erfahrung, Grenzen überschreitet. Diese Grenzen sind durch zwei konkrete Dispositive markiert: Die Sexualität und den Tod Gottes. Beide Diskurse ziehen sich durch die Geschichte der

Künste der Überschreitung und finden insbesondere im Werk von George Bataille statt.¹⁸² Zunächst nähert sich Foucault der Bedeutung der Transgression über den Begriff der Geste an, in der das Denken Schwierigkeiten bekommt, wenn es die Geste der Überschreitung auf den Begriff bringen möchte. Die Transgression stellt ein Problem für die Sprache dar. Überschreitung und die Grenze selbst bedingen sich damit.

*„Die Überschreitung durchbricht eine Linie und setzt unaufhörlich aufs Neue an, eine Linie zu durchbrechen, die sich hinter ihr sogleich wieder in einer Welle verschließt, die kaum eine Erinnerung zurücklässt und dann von neuem zurückweicht bis an den Horizont des Unüberschreitbaren.“*¹⁸³

Eine Grenze die Überschritten wird, baut sich direkt nach ihrer Überschreitung wieder auf und setzt neue Grenzen. Damit ist die Transgression eine Geste der Annäherung an das Unüberschreitbare, welches sich nicht Denken lässt. Foucault betrachtet jedoch die Überschreitung nicht als einen negativen Akt, sondern als eine Bejahung, als etwas Positives. Sie bejaht die Grenze und durchbricht diese zugleich und ist für Foucault damit eng mit einer Erfahrung verknüpft, die er in Batailles Texten sieht. Eine Erfahrung die sich mit der Endlichkeit des Seins beschäftigt und versucht eine Sprache für diese zu finden. Das Denken der Grenze ist damit eine Herausforderung die in der Möglichkeit einer nicht-dialektischen Sprache besteht und versucht die Dialektik als grundsätzliches Verfahren einer Sprache der Erfahrung zu überwinden. Damit ist das Spiel der Überschreitung selbst eine Sprache der Grenze und wird konstitutiv für die philosophische Sprache, jenes zu Denken das noch nicht oder nicht gedacht werden kann. Dieser Versuch einer Sprache der Grenzen reißt das philosophierende Subjekt aus seiner souveränen Position des Logos heraus und führt eine Leere in das Subjekt ein.¹⁸⁴ Dies ist die Erfahrung der Überschreitung. Das entleerte Subjekt, das auf seine eigene Ohnmacht stößt in dem Versuch die Grenzen des Denkens und der Sprache herauszufordern wird auf sich selbst zurückgeworfen. Für Foucault definiert Transgression damit, *„den Raum einer Erfahrung, in der das Subjekt das spricht, anstatt sich auszudrücken, sich aussetzt, auf die Begegnung seiner eigenen Endlichkeit zugeht und sich unter jedem Wort an seinen eigenen Tod verwiesen findet.“*¹⁸⁵

Für Foucault ist die Transgression damit eine Geste die an den Grenzen des Denk- und Sagbaren rüttelt und so im Subjekt eine Erfahrung bzw. einen Affekt auslöst, der auf eine

¹⁸² Vgl. Foucault, Michel: *Vorrede zur Überschreitung*. In: Defert, Daniel (Hg.): *Schriften in vier Bänden – Dits et Ecrits* - Band 1 1954 – 1969. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001, S. 324

¹⁸³ Ebd., S. 325

¹⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 336

¹⁸⁵ Ebd., S. 341

Leere des Seins verweist. Diese von Foucault behauptete Erfahrung der Leere scheint mir wichtig zu sein. Bezieht man Foucault Ideen auf Transgression im Film, könnte man eine ähnliche Schlussfolgerung ziehen. Die filmische Transgression führt durch die Überschreitung eines Tabus und der Darstellung einer extremen Geste, wie Foucault sagen würde, eine leere in das Subjekt ein, die in dem Zusammenbruch eigenen Moralvorstellungen und Normen besteht. Die RezipientInnen finden keine dialektische oder eindeutig begriffliche Sprache für das Gesehene und überlassen sich so dem Affekt und einer kurzzeitigen Erfahrung des Schocks, die natürlich nach kurzer Zeit wieder durch die Benennung des Gesehenen, durch Vergleiche und vorherigen Erfahrungen mit einem ähnlichen Gegenstand verdiskursiviert und bewertet werden kann. Nachdem die Einbindung des Gesehenen in einen Diskurs stattgefunden hat, kann das transgressive Element dann abgelehnt oder positiv bewertet werden. Doch worauf es hier ankommt ist, dass auf eine Transgression ein Schock folgen kann, der die herkömmliche Narration eines Films unterbricht und damit gewohnte Rezeptionsweisen des Nachvollzugs auf der Suche nach einer Bedeutung oder einen Sinn negiert. Transgression und Schock sind so miteinander verknüpft, da sie nicht nur in der Rezeption eines transgressiven Moments chronologisch aufeinander folgen, sondern kurzzeitige affektive Momente im Subjekt herstellen, die sich einer klaren Benennung entziehen, jedoch wichtiger Teil der Filmerfahrung sind.

Für die nachfolgende Auseinandersetzung mit verschiedenen Ästhetiken des Schocks in der Filmtheorie erscheint dies wichtig, da ich versuchen möchte darzustellen, wie das Cinema of Transgression sich dieser Verbindung von Transgression und Filmschock annimmt und eine Ästhetik schafft, die genau jene affektiven Momente in der Filmerfahrung betont und damit traditionelle Rezeptionsweisen des Films unterbrechen möchte.

3. Affekt, Reiz und Zerstreuung – Theorien des Filmschock

In den zurückliegenden Kapiteln der Arbeit habe ich versucht mehrere Verknüpfungen zwischen dem Cinema of Transgression, einzelner AkteurInnen wie Filme und einer Geschichtsschreibung des Underground Films herzustellen. Es sollten einige Zusammenhänge erarbeitet werden, welche verdeutlichen inwieweit das Cinema of Transgression in der Geschichte des us-amerikanischen Underground-Film verhaftet ist und von einzelnen Figuren und Elementen, wie bspw. einer Amateur-Ästhetik oder der Idee einer eigens organisierten Vertriebsstruktur, beeinflusst wurde. In der Auseinandersetzung mit Jack Smith und John Waters, sowie dem Filmtheoretiker Duncan Reekie wurde auch deutlich, dass die Geschichte(n) des Underground schon immer eine Geschichte der Transgression und des Schocks war. Eine Tatsache die sich sogar in Bezug auf Tom Gunning noch weiter bis in den Beginn des frühen Kinos und seinen Ursprüngen in der Attraktions- und Jahrmarktskultur zurückverfolgen ließ. Der Underground übernahm diese Ästhetik der Attraktion und des Spektakels, so dass im Cinema of Transgression die Rezeptionsweisen des frühen Kinos mit einer narrativen und transgressiven Erzählweise verbinden und zeigen, dass ein Cinema of Attraction nicht zwangsweise ohne Handlung auskommen muss. Über die Verhaftung des Cinema of Transgression im Undergroundfilm hinaus, sollte gezeigt werden, wie die kulturellen und historischen Kontexte der frühen 80er Jahre ein wichtiger Einfluss für die Praxen des Cinema of Transgression waren.

In der Beschäftigung mit Punk und No Wave, sowie der Performance Industrial Band „Throbbing Gristle“ konnte deutlich gemacht werden, wie als Reaktion auf eine gesellschaftspolitische konservative Wende mit Margret Thatcher und Ronald Reagan, neue radikale Formen der Überschreitung gesucht wurden und als künstlerischer Anspruch insbesondere in der Popkultur beliebt waren. Mit dem Cinema of Transgression formierte sich also eine kleine Gruppe von FilmemacherInnen, die vom Schock begeistert waren und diesen als essentiellen Teil ihrer Praxis ansahen.

Nachdem nun einige der Filme besprochen wurden und so deutlich gemacht wurde, inwiefern sich das Cinema of Transgression durch eine Ästhetik des Schocks definiert, sollen abschließend eine theoretische Diskussion folgen, um darzulegen, dass das Cinema of Transgression mit einer Schockästhetik nicht nur auf historische Kontexte reagierte und sich so in eine Genealogie des Underground und der Popkultur eingeschrieben hat, sondern ganz implizit auch eine anderes und positives Verständnis von Schock im Film besaß. In

einer Auseinandersetzung mit Sergej Eisenstein, Walter Benjamin und Gilles Deleuze sollen nun drei theoretische Bezüge dargelegt werden, die sich mit der positiven Schock-Ästhetik des Cinema of Transgression vereinbaren lassen, um daraufhin eine abschließende Diskussion zu führen, was an der Ästhetik der Filme des Cinema of Transgression im Gegensatz zu vorherigen Ansätzen der Filmästhetik anders sein könnte und wie sie einem positiven Verständnis des Filmschocks unterliegen und was das Versprechen und der Nutzen dieser anderen Ästhetik sein könnte.

3.1 Reiz und Montage – Sergej Eisenstein

Eine Beschäftigung mit Sergej Eisensteins's Filmtheorie, sowie seiner Filme mag im Bezug auf das Ziel der Arbeit, die Geschichte einer subkulturellen Undergroundfilm-Bewegung zu schreiben, merkwürdig erscheinen. Und doch scheint es sinnvoll, wenn man sich deutlich macht, dass Eisenstein einer der ersten Regisseure und Filmtheoretiker war, die versucht haben die Chancen des neuen Medium Film für die Massenkultur zu erforschen und damit eine neue Form der Produktions- und Rezeptionsästhetik formulierte. Neben dieser ganz grundsätzlichen Bedeutung, welche Eisenstein für spätere Regisseure, die Geschichtsschreibung des Kinos und die Filmtheorie überhaupt hatte, möchte ich mich Felix Lenz anschließen, welcher in seiner Textsammlung zu Eisenstein, verdeutlicht warum es sinnvoll ist sich mit Eisenstein auseinanderzusetzen und dessen Texten auch für gegenwärtige Analysen zu nutzen.

„Zu Eisensteins Schriften gibt es daher drei Hauptzugänge: Man kann die Texte aus ihrem geschichtlich-theoretischen Bedingungsgeflecht heraus lesen, man kann sie als Zugang zu Eisensteins Filmwerk heranziehen, und man kann sie zum Verständnis bedeutender Filme bis in die Gegenwart hinein nutzen.“¹⁸⁶

Doch Eisensteins eigene Filmästhetik soll hier eher vernachlässigt werden. Es geht weder um eine genauer Aufarbeitung seiner Filme noch die historischen Kontexte, die ihn beeinflussten. Seine Texte sollen vielmehr für die Beschäftigung mit dem Cinema of Transgression genutzt werden, im Bezug auf Tendenzen einer Schock- oder Reizästhetik, die sich insbesondere in seinen Texten zur Montage manifestieren. Diese Attraktion der Montage bzw. Montage der Attraktion, soll für ein Verständnis der Schockwirkung im Cinema of Transgression dienen. Gleichzeitig sollen auch Unterschiede und Dissonanzen abstrahiert werden, um nicht dem Fehler zu erliegen, Eisensteins Theorien auf einen

¹⁸⁶ Lenz, Felix: *Kontinuität und Wandel in Eisensteins Filmtheorie*. In: Sergej Eisenstein: *Jenseits der Einstellung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005, S. 440

Gegenstand ohne Reflexion zu übertragen. Vielmehr sollen die Tendenzen und Vergleiche von Theorie, Film und Geschichte einen Zugang zum Thema der Schockästhetik bieten. Es geht damit in der Lektüre Eisensteins um einen der 4 Hauptstränge in dessen Werk, welchen Felix Lenz wie folgt charakterisiert:

*„Massenzugang und Formdramaturgie ersetzen heldenzentrierte Narration und individuelle Intrige bürgerlicher Kunst. Dies ist die Basis einer Montage, die sich aller erdenklichen Mittel bedient, um aus einer Vielfalt von Reizelementen eine gemeinsame Aussage und Wirkhorizont zu erzeugen.“*¹⁸⁷

Schon in diesem Zitat über Eisensteins Arbeit trifft man auf den Kern des Interesses, welches hier verfolgt werden soll. Eisenstein möchte demnach in seiner Theorie der Montage Filmmomente erzeugen, die Reizelemente sind und sich so in die Rezeptionsprozesse der ZuseherInnen in ihren „Wirkhorizont“ einschreiben. Durch Formen des Reiz und des Schock sollen also ganz konkrete Botschaften und eindeutige Inhalte in die Masse eingeschrieben werden. Felix Lenz folgert in seinem Buch „Montagezeit“:

*„Eisenstein geht es nie in erster Linie um Sichtbarkeit, sondern um Evokationen, die auf eine körperliche Reaktion des Zuschauers zielen und jenseits des Gesichts auch für die räumliche und zeitliche Anordnung der Elemente, kurz die Komposition, sollen ein Spiegelbild menschlicher Prozesse sein.“*¹⁸⁸

Körperliche Reaktionen des Zuschauers sollen durch einen Formalismus evoziert werden. Doch wie funktioniert dieser Formalismus? Hierzu muss man genauer Eisensteins Texte „Montage der Attraktionen“ von 1923 sowie „Montage der Filmattraktionen“ von 1924 untersuchen. Ausgehend vom Theater des Proletkult, sowie dem Konzept der Biomechanik des Theaterregisseurs Wsewolod Meyerhold, dessen Assistent Eisenstein war, möchte er diese Konzepte auf den Film übertragen. Zunächst macht Eisenstein deutlich, dass es im Theater aggressive Momente gibt, Attraktionen, die zu der Formung des Zuschauers in eine gewünschte Zielrichtung beitragen.¹⁸⁹

Die Idee, dass das Publikum nahe zu mimetisch auf das Dargestellte reagieren würde, sei eine Grundvoraussetzung des Publikumserleben. *„Eine Attraktion (bezogen auf das Theater) ist jedes aggressive Moment des Theaters, das heißt jedwedes seiner Elemente, das den Zuschauer einer sinnlichen oder psychologischen Einwirkung aussetzt, welche ihrerseits experimentell erprobt und mathematisch auf bestimmte emotionale*

¹⁸⁷ Ebd., S. 441

¹⁸⁸ Lenz, Felix: *Montagezeit – Rhythmus, Formdramaturgie, Pathos*. München: Wilhelm Fink, 2008, S. 23

¹⁸⁹ Eisenstein, Sergej: *Montage der Attraktion*. In: ders.: *Jenseits der Einstellung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005, S. 10

*Erschütterungen des Rezipierenden hindurchgerechnet wurde [...].*¹⁹⁰ Diese Erfahrung möchte Eisenstein als Beschreibung der Beziehungen von Leinwand und Publikum nutzen. Dazu entwickelte er das Konzept der Attraktionsmontage, einer Schnitttechnik, die momentane Wirkungen durch szenische Attraktionen beim Publikum auslösen soll.

Jedoch versteht Eisenstein den Zuschauer nicht bloß als eine auf ihre Affekte reduzierte Masse, sondern konzipiert das Publikum sehr zentral als Grundstoff des Films, welchen es zu bearbeiten gilt, der jedoch trotzdem aktiv in dieser Bearbeitung involviert ist. Diese Zuschauerkonzeption ergab sich durch eine genaue Studie der Theorien Pawlows und legte Eisenstein so ein ästhetisches Reiz-Reaktionsschema nahe, dass doch differenziert bleibt. Thomas Elsaesser zu diesem Paradigma:

*„Auch wenn man Eisenstein [...] einen Determinismus der Zuschaueraktivität unterstellen mag, denkt er das Gehirn der Zuschauer freilich nicht als einen Apparat, der die Signale des Films passiv ausführt, sondern als ein aktives Gehirn, das sich zwischen mechanischer Konditionierung à la Proust bewegt.“*¹⁹¹

Eisenstein spricht dabei auch von einer „psychischen Druckausübung“ gegenüber dem Publikum.¹⁹² Felix Lenz definiert das Ziel von Eisensteins Montage dem entsprechend in zweierlei Hinsicht, *„einmal als Aussage, also als definiertes komplexes Bild und zum anderen als Attraktion, also als sich quer durch die Mittel kumulierender sinnlicher Reiz, kurz gesagt als Intensitätseffekt.“*¹⁹³ Diese Intensitätseffekte werden durch die Montage und den Zusammenschnitt verschiedener Szenen erzeugt. Die konstruktivistische Produktion einer Zuschauererfahrung wird der mimetischen Nachbildung der Realität vorgezogen. Eisenstein möchte mit seiner Montage Assoziationsketten miteinander verknüpfen und so dem Publikum eine konkrete Erscheinung ermöglichen und einen emotionalen Effekt auslösen. Dabei ist sich Eisenstein jedoch bewusst und gibt zu, dass diese Effekte relativ und je nach Zuseher und dessen Disposition unterschiedlich sein können.¹⁹⁴ Als Beispiel für eine Umsetzung der Attraktionsmontage nennt Eisenstein seinen Film „Streik“ indem er eine assoziative Kopplung einer Massenerschießung der streikenden Bevölkerung mit dem Töten eines Rinds im Schlachthof montiert.

Diese von Eisenstein konzipierte Ästhetik einer Bearbeitung des Zuschauers durch montierte Attraktionsreize und Schockeffekte stand natürlich unter Einfluss der neu entstandenen Sowjetunion und ihrer Agitprop-Ideologie einer neuen sowjetischen Kunst

¹⁹⁰ Ebd., S. 11

¹⁹¹ Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, 2007, S. 192

¹⁹² Eisenstein 2005, S. 15

¹⁹³ Lenz 2008, S. 49

¹⁹⁴ Vgl. Eisenstein 2005, S. 17

der Massen. Dennoch stellt Eisensteins Theorie ein revolutionäres ästhetisches Konzept dar, dass natürlich durch die tatsächliche Schockwirkung der neuen Technik des bewegten Bildes beeinflusst war, aber auch gerade durch die teils noch ungewohnte Erfahrung des Bewegtbildes an neuen Formen einer Rezeptionsästhetik interessiert schien. Eisensteins Theorie der Attraktionsmontage ist damit auch eine Absage an vorherige bürgerliche ästhetische Modelle, die auf eine Rezeption im Nachvollzug oder eine klassische Katharsis setzten. Dies stellt auch Felix Lenz fest, indem er verdeutlicht:

*„Es geht um eine Abkehr von bürgerlichen Darstellungsweisen, die sich auf subjektive Erfahrungen weniger Figuren stützen, die eine ihren Charakter enthüllende Fabel durchleben. Punkt für Punkt widerspricht die Attraktionsmontage der bürgerlichen Individual-Dramaturgie.“*¹⁹⁵

Eisenstein interessiert sich damit für die kollektive Erfahrung des Films und seiner Funktion als eine Kunst der Massen und bewegt sich in der Zusammenstellung von Attraktionen und der Affirmation des Kinos als populäre und nicht-bürgerliche Kunst ganz in der Nähe des frühen Kinos und seinen artverwandten populären Unterhaltungsformen des Jahrmarkts oder Varietés.¹⁹⁶ Ohne das frühe Kino mit der Ästhetik Eisensteins gleichsetzen zu wollen, ein Vergleich der sicher nicht haltbar wäre, haben beide doch Parallelen in der Konzeption und Herstellung einer Publikumsdisposition, die durch den Schock einer neuen Erfahrung geprägt ist. Während im frühen Kino die Technik und das Bild selbst die Attraktion war und damit eher implizit oder ungewollt Erstaunen und Reiz- und Schockwirkungen auslöste, muss man festhalten, dass Eisenstein jene Bearbeitung des Zusehers klar berechnen und durch die Effekte der Montage erwirken wollte, um eine ideologische Anrufung auszudrücken. Dies ist natürlich ein wichtiger Unterschied. Doch scheint mir hier interessant und wichtig, dass beide Theorien eine Rezeptionsästhetik konzipieren, die den Schock affirmiert und als eine Möglichkeit betrachtet Film zu verstehen, ohne eine konzentrierte Reflexion oder gewissenhafte Lektüre als Rezeptionsmodus zu erwägen.

Mit der Bedeutung des Schocks im Cinema of Transgression scheint Eisenstein bis auf die Konzeption und die konkrete Rezeptionserfahrung ebenso wenig vergleichbar. Denn während es Eisenstein um einen Schock der Montage, des Schnitts und der Zusammenstellung von Bildern ging, die durch eine sehr genaue Form, ein sehr spezifisches Ziel und konkrete Inhalte verfolgt, scheint der Schock im Cinema of Transgression beliebiger und weniger durch formale Techniken beeinflusst. Das Cinema of

¹⁹⁵ Lenz 2008, S. 52

¹⁹⁶ Vgl. Elsaesser/Hagener 2007, S. 37

Transgression konzipiert den Zuschauer nicht als solchen, möchte jedoch einfach „nur“ Schocken. Das Underground Kino sieht den Schock im Abgebildeten, nicht in der Form oder einer Montagetechnik. Damit ist der Affekt und der Schock und dies wird in der Einführung von Eisenstein und dem Underground der 80er klar, vielmehr ein Genuss und eine Jouissance des Extremen, als eine klare theoretisch-ästhetische Position, wie sie Eisenstein formuliert.¹⁹⁷ Dennoch richten sich beide Konzepte von Schock gegen Formen einer bürgerlichen Ästhetik oder Ideologie und besetzen den Reiz und den Schock als eine positive Utopie. Eine Möglichkeit Dinge anders zu lesen, darzustellen und zu verstehen. Während die Utopie des Schock bei Eisenstein den modernistischen Gedanken der emanzipatorischen Verinnerlichung einer Idee und der damit verbundenen Revolution der Massen darstellt, ist im Cinema of Transgression die Utopie eine auf die Bilder reduzierte Produktion von Oberfläche, der sich die Zuseher durch ein nihilistisches Genießen des Extremen hingeben.

3.2 Zerstreute Wahrnehmung – Chock und Innervation bei Walter Benjamin

Eine andere Position, welche den Film und die Geschichte der Moderne als das Erlebnis von Schockzuständen und affektiven Erfahrungen versteht, findet sich in den Texten Walter Benjamins. In diversen Auseinandersetzungen mit den Texten Charles Baudelaires, dem Surrealismus aber auch dem Film und der Fotografie im bekannten Text „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit“ versucht Benjamin in einem dialektischen Verfahren die Gefahren und Möglichkeiten des Schock in der Moderne aufzuzeigen und weist der Schockerfahrung eine ähnliche utopische und damit auch politische Rolle zu, wie Eisenstein.

Der Schock als ein Problem der Sinneswahrnehmung ist für Benjamin einer der zentralen Begriffe für seine Kritik und Analyse der Erfahrung der Moderne. Jedoch macht Benjamin deutlich, dass seine Begriffe und Theorien sich immer in einem Zwischenraum oder Spannungsverhältnis bewegen. Dies soll heißen, dass das utopischen Vermögen des Schocks immer auch in eine negative bzw. im Fall von Benjamin teil einer faschistischen

¹⁹⁷ Dieser Vergleich zweier sehr unterschiedlichen Konzepte von Schock ist natürlich auch den unterschiedlichen historischen, geistesgeschichtlichen Epochen und Kontexten geschuldet. Während Eisenstein tief im Modernismus verhaftet ist, kann man das Cinema of Transgression als am Angelpunkt der postmodernen Wende sehen, in der dadurch ein Vergleich problematisch ist. Die Auseinandersetzung mit Eisenstein oder auch Benjamin scheint mir trotzdem dienlich, da man durch ihre Konzepte eines Filmschock mehr über das Cinema of Transgression erfahren kann.

Ästhetik sein kann. Im Gegensatz zu Eisenstein sieht Benjamin damit auch die Gefahren, welche von einer Ästhetik des Schocks ausgehen kann, die zu einer möglichen manipulativen Funktion der Massen führen könne, wie es in den Thesen über die Kulturindustrie im Gegensatz bei Theodor W. Adorno und Max Horkheimer oft anklingt.

In Benjamins Auseinandersetzung mit Charles Baudelaire in dem Text „Über einige Motive bei Baudelaire“ von 1939 definiert er Baudelaire als den Dichter jener Hoch-Zeit der Moderne und der Belle Époque gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Mit Baudelaires Symbolismus und seinen Gedichten wie den „Fleur du mal“ fängt dieser, so Benjamin, die verkannte bzw. versteckte Erfahrung der Moderne ein. *„Seit dem Ausgang des vorigen Jahrhunderts stellte sie [die Philosophie] eine Reihe von Versuchen an, der wahren Erfahrung im Gegensatz zu einer Erfahrung sich zu bemächtigen, welche sich im genormten, denaturierten Dasein des zivilisierten Massen niederschlägt.“*¹⁹⁸

Diese Erfahrung scheint Baudelaire wiederzuentdecken. *„Sie bildet sich weniger aus einzelnen in der Erinnerung streng fixierten Gegebenheiten denn aus gehäuften, oft nicht bewußten Daten, die im Gedächtnis zusammenfließen. [...] Sie gibt derart mittelbar einen Hinweis auf die Erfahrung, die Baudelaire unverstellt, in der Gestalt seines Lesers, vor Augen tritt.“*¹⁹⁹

Eine ähnlichen Versuch die Erfahrung der Moderne zu beschreiben sieht Benjamin auch in Marcel Proust's Roman „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“. Die dort vollführte Gedächtnistheorie der „memoire involontaire“, das unwillkürliche Gedächtnis, indem sich kollektive Erfahrungen und individuelle Vergangenheit vermischen, bringt Benjamin daraufhin zu Freud, der in seinem Essay „Jenseits des Lustprinzips“ die These einer Korrelation von Gedächtnis und Bewusstsein aufstellt und behauptet, dass die Funktion des Gedächtnisses der Schutz vor den Eindrücken sei. Das Bewusstsein, so Freud, fungiert demnach als ein Reizschutz vor Schockerfahrungen. *„Die Bedrohung durch diese Energien ist die durch Chocks. Je geläufiger ihre Registrierung dem Bewusstsein wird, desto weniger muß mit einer traumatischen Wirkung des Chocks gerechnet werden.“*²⁰⁰

Jene Ideen zu Prozessen einer Erfahrung der Welt durch Schocks und Reize, sowie deren Bewältigung durch das Subjekt wendet Benjamin daraufhin auf Baudelaire an und fragt

¹⁹⁸ Benjamin, Walter: *Über einige Motive bei Baudelaire*. In: ders.: *Illuminationen – Ausgewählte Schriften* 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, S. 186

¹⁹⁹ Ebd., S. 187

²⁰⁰ Ebd., S. 191

grundsätzlich, ob lyrische Erfahrung in der Moderne als „Chockerlebnis“ nicht zur Norm geworden sei.²⁰¹ In dieser Norm sieht Benjamin ein Potential für die Betrachtung Baudelaires.

„Je größer der Anteil des Chockmoments an den einzelnen Eindrücken ist, je unablässiger das Bewusstsein im Interesse des Reizschutzes auf dem Plan sein muss, je größer der Erfolg ist, mit dem es operiert, desto weniger gehen sie in die Erfahrung ein; desto eher erfüllen sie den Begriff des Erlebnisses. Vielleicht kann man die eigentümliche Leistung der Chockabwehr zuletzt darin sehen: dem Vorfall auf Kosten der Integrität seines Inhaltes eine exakte Zeitstelle im Bewusstsein anzuweisen. Das wäre eine Spitzenleistung der Reflexion. Sie würde den Vorfall zu einem Erlebnis machen. Fällt sie aus, so würde sich grundsätzlich der freudige oder (meist) unlustbetonte Schreck einstellen, der nach Freud den Ausfall der Chockabwehr sanktioniert. Diesen Befund hat Baudelaire in einem grellen Bild festgehalten. Er spricht von einem Duell in dem der Künstler, ehe er besiegt wird, vor Schrecken aufschreit. Dieses Duell ist der Vorgang des Schaffens selbst. Baudelaire hat also die Chockerfahrung ins Herz seiner artistischen Arbeit hineingestellt.“²⁰²

Ein Beispiel für diese Chockerfahrung bei Baudelaire sieht Benjamin in der Beschreibung der großstädtischen Massen insbesondere im Paris Mitte des 19. Jahrhunderts. Mit der Erfindung der Fotografie sieht Benjamin eine neue Qualität in der Entwicklung des Chocks.

„Ein Fingerdruck genügt, um ein Ereignis für eine unbegrenzte Zeit festzuhalten. Der Apparat erteilt dem Augenblick sozusagen einen posthumen Schock. Haptischen Erfahrungen dieser Art traten optische an die Seit, wie der Inseratenteil einer Zeitung sie mit sich bringt, aber auch der Verkehr der großen Stadt. Durch ihn sich zu bewegen, bedingt für den einzelnen eine Folge von Chocks und von Kollisionen. [...] So unterwarf die Technik das menschliche Sensorium einem Training komplexer Art. Es kam der Tag, da einem neuen und dringlichen Reizbedürfnis der Film entsprach. Im Film kommt die chockförmige Wahrnehmung als formales Prinzip zur Geltung.“²⁰³

Die Technizität des Films und der Fotografie ist so für Benjamin eng mit der Schockerfahrung der modernistischen Welt verbunden. So wie in Baudelaires Dichtung und seiner Reiz- Wahrnehmung der Großstadt, muss der Reiz des Films seitens des Reizschutzes und der Schockabwehr bewältigt werden. Wenn diese Schockabwehr nicht bewältigt werden kann, kommt es, so Benjamin, zu Kollisionen und gefährlichen Kreuzungspunkten, die gleich den Stößen einer Batterie, seien. Für diese affektive Erfahrung des Schocks bestimmt Benjamin den Begriff der Innervation.²⁰⁴ Diese Metapher aus der Medizin, welche die Reizwahrnehmung der Nerven beschreibt, gleicht bei Benjamin einer tiefgehenden Erfahrung des Schocks, welche und dies scheint der wichtige

²⁰¹ Vgl. Ebd., S. 192

²⁰² Ebd., S. 193

²⁰³ Ebd., S. 208

²⁰⁴ Vgl. ebd., S. 207

Punkt zu sein, ein verändertes Bewusstsein ermöglichen kann. Durch den Reiz und die versuchte Abwehr durch den Reizschutz wird eine Veränderung in der Subjektivität hergestellt. Diese Rezeptionssituation die den Schock im Zwischenraum von Reiz und Abwehr, sowie politischer, wie subjektiver Veränderung und Erstarrung verortet, ist charakteristisch für Benjamins Verständnis des Films. Eine These die nun durch die Darstellung des Aufsatzes „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit“ verdeutlicht werden soll.

In diesem 1935 erschienen Aufsatz stellt Benjamin fest, dass mit der Erfindung der Fotografie sich ein technisches Reproduktionsverfahren entwickelt hat, dass einen nachhaltigen Eindruck auf das Kunstwerk und dessen Aura hat. Die Aura des Kunstwerkes definiert Benjamin durch die Funktion und Bedeutung des Kunstwerkes als ein Kultgegenstand, sowie die Einbettung der Kunst in die das Kunstwerk umgebenden Rituale und dem bestimmten Ort seines Daseins. Das Kunstwerk war vor seiner Reproduktion nur im „Hier und Jetzt“ erfahrbar. Mit jeder neuen technischen Erfindung die zur Möglichkeit von Reproduktion und Nachahmung führte, ist die Aura des Kunstwerkes, seine Einzigartigkeit verschwunden.

„Mit der Photographie war die Hand im Prozeß bildlicher Reproduktion zum ersten Mal entlastet, welche nunmehr dem ins Objektiv blickenden Auge allein zufielen. Da das Auge schneller erfaßt, als die Hand zeichnet, so wurde der Prozeß bildlicher Reproduktion so ungeheuer beschleunigt, dass er mit dem Sprechen Schritt halten konnte. Der Filmopérateur fixiert im Atelier kurbelnd die Bilder mit der gleichen Schnelligkeit, mit der der Darsteller spricht.“²⁰⁵

Durch diesen Verlust der Einzigartigkeit durch seine Reproduzierbarkeit ist die soziale Funktion des Kunstwerk verändert und ermöglicht, so Benjamin, eine Fundierung auf Politik an Stelle des Rituals. Die Zugänglichkeit des Kunstwerkes steigt durch seine Vervielfältigung. Benjamin sieht darin eine Möglichkeit, dass die reproduzierte Massenkunst auch zu einer Emanzipation der Massen führen könne. Der Ausstellungswert, die Vorführung übersteigt damit den Kultwert des Kunstwerkes. Die Rezeption wird damit zu einem wichtigen Bestandteil der Kunst und insbesondere, darauf verweist Benjamin wiederholt, des Films. Diese neue Bedeutung des Ausstellungswertes des Kunstwerkes bedarf, so Benjamin, auch einer neuen Rezeptionsform, die jene Rezeption der Verinnerlichung und Hermeneutik, also einer klassischen individuellen Betrachtung und vertiefenden Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk in seinem ihm angestammten Ort

²⁰⁵ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: ders.: *Illuminationen – Ausgewählte Schriften* I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, S. 186

negiert. „Ihnen [den neuen Kunstwerken] ist die freischwebende Kontemplation nicht mehr angemessen. Sie beunruhigen den Betrachter; er fühlt: zu ihnen muß er einen bestimmten Weg suchen“²⁰⁶

Diese neue Rezeptionssituation ist für den Film spezifisch. Denn die Kontemplation ist für Benjamin auch aus einem weiteren Grund nicht mehr eine haltbare Rezeptionsweise, die auch auf den Text über Baudelaire verweist.

*„Man vergleiche die Leinwand, auf der der Film abrollt, mit der Leinwand, auf der sich das Gemälde befindet. Das letztere lädt den Betrachter zur Kontemplation ein; vor ihm kann er sich seinem Assoziationsablauf überlassen. Vor der Filmaufnahme kann er das nicht. Kaum hat er sie ins Auge gefasst, so hat sie sich schon verändert. Sie kann nicht fixiert werden.“*²⁰⁷

Dieses nicht fixierbare Moment des Films und seiner Bewegungsbilder ist seine Schockerfahrung. Die Schockwirkung der Bilder lässt jegliche Möglichkeit einer bürgerlichen-individuellen Rezeption unmöglich erscheinen und ist gleichermaßen die politisch-utopische Chance des Films. Denn die Innervation und Erfahrung des Schocks zwischen Reiz und Reizschutz, um die Begriffe des Baudelaire Textes zu nützen, ermöglichen eine Chance des veränderte Bewusstseins und einer politischen Übertragung auf die Masse. „In der Tat wird der Assoziationsablauf dessen, der diese Bilder betrachtet, sofort durch ihre Veränderung unterbrochen. Darauf beruht die Chockwirkung des Films, die wie jede Chockwirkung durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein will.“²⁰⁸

Diese gesteigerte Geistesgegenwart kann das Kino zu einer kritischen, wie politischen Kunst werden lassen, die jedoch im Unterschied zu anderen Künsten eine vollkommen neue Erfahrung darstellt und somit eine andere Ästhetik erfordert, nämlich jene die Benjamin in der Erfahrung von Schocks, Reizen und Affekten sieht.

*„Im Kino fallen kritische und genießende Haltung des Publikums zusammen. Und zwar ist der entscheidende Umstand dabei: nirgends mehr als im Kino erweisen sich die Reaktionen der Einzelnen, deren Summe die massive Reaktion des Publikums ausmacht, von vornherein durch ihre unmittelbare bevorstehende Massierung bedingt. [...] Die simultane Betrachtung von Gemälden hatte stets ausgezeichneten Anspruch auf die Betrachtung von Gemälden durch ein großes Publikum, wie sie im neunzehnten Jahrhundert aufkommt, ist eine frühes Symptom der Krise der Malerei, die keineswegs durch die Photographie allein, sondern relativ unabhängig von dieser durch den Anspruch des Kunstwerks auf die Masse ausgelöst wurde.“*²⁰⁹

Dieser Zusammenfall von kritischer und genießender Haltung ist damit der für Benjamin faszinierende und attraktive Rezeptionszustand den der Film beim Filmpublikum, der

²⁰⁶ Ebd., S. 148

²⁰⁷ Ebd., S. 164

²⁰⁸ Ebd., S. 165

²⁰⁹ Ebd., S. 158

Masse erwecken könnte. Es ist jener Zustand in dem er die Chance des Films als politisches Instrument sieht, sich jedoch auch der Gefahr des „optisch-unbewussten“ in der Ästhetik bewusst ist, nicht doch nur manipulativ wahrgenommen zu werden. In einer Fußnote zum Text plädiert Benjamin sogar das der Film einem Bedürfnis der Menschen sich „Chockwirkungen“ auszusetzen bestände und damit die Kunstform der gesteigerten Lebensgefahr sei.²¹⁰

Für diesen Zustand greift Walter Benjamin daraufhin den Begriff der Zerstreuung auf. Zerstreuung scheint ihm als ein Zustand der im Kino von den Rezipienten gesucht wird. Das traditionelle Kunstwerk verlangt eine Sammlung des Betrachters, während der Schock der Kinobild-Erfahrung den Zuseher zerstreut. Wie schon zuvor beschrieben, birgt diese Zerstreuung Gefahren aber auch Hoffnungen bei Benjamin. Denn auch der Zerstreute kann sich gewöhnen und durch Chockbewältigung dem reproduzierten Kunstwerk bemächtigen, ohne sich jedoch eine Rezeption der „bloßen Optik“ der Kontemplation hinzugeben. Benjamin spricht hier für eine taktile Rezeption die dem Film zu Grunde liegt, so dass er für eine utopische und positive Lesart der Zerstreuung durch Filmschocks plädiert:

„Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht und das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption ist, hat am Film ihre eigentliches Übungsinstrument. In seiner Chockwirkung kommt der Film dieser Rezeptionsform entgegen.“²¹¹

Im Bezug auf die Kino- und Montagetheorien von Sergej Eisenstein kann man eine Ähnlichkeit beider in Ihren Positionen zusprechen. Benjamin wie Eisenstein teilen die utopische Hoffnung des neuen bzw. noch jungen Mediums Film und dessen Möglichkeit für die Massen eine emanzipatorische und revolutionäre Kunst zu werden, die mit der bürgerlichen Ästhetik und Rezeptionsformen der bildenden Künste bricht. Die modernistische Utopie eine Politisierung der Massen durch das Kino, sehen beide durch Formen des Reizes und des psychischen wie physischen Schocks, der beim Zuseher evoziert wird und so durch die intensive Erfahrung zu einer Politisierung, einer Kritikfähigkeit führen sollte. Während Eisenstein vielmehr aus der Position des Filmemachers argumentiert und versucht durch Techniken der Montage und des Schnitts eine Wirkung des Schock auf die ZuseherInnen zu übertragen, beschreibt Benjamin einige

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 165: „Der Film ist die der gesteigerten Lebensgefahr, der die Heutigen ins Auge zu sehen haben, entsprechende Kunstform. Das Bedürfnis, sich Chockwirkungen auszusetzen, ist eine Anpassung der Menschen an die sie bedrohenden Gefahren. Der Film entspricht tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparates. Veränderungen, wie sie im Maßstab der Privatexistenz jeder Passant im Großstadtverkehr, wie sie im geschichtlichen Maßstab jeder heutige Staatsbürger erlebt.“

²¹¹ Ebd., S. 167

Jahre später eher die Erfahrung des Publikums abseits intendierter Schock- und Reizabsichten des Regisseurs und versucht die Filmkunst im sich verändernden Kunstdiskurs zu verorten.

Obwohl im Hinblick auf des Cinema of Transgression Benjamin und Eisenstein, im Modernismus verhaftet, natürlich von anderen Bedeutungen der Begriffe Schock, Reiz und Affekt ausgehen und eben jenen in der Erfahrung der Bilder durch Technik, Form und Montage und nicht durch konkret transgressive Inhalte meinen, kann man sich beiden Theorien für eine Untersuchung des Cinema of Transgression und der hier vorgestellten These zu eigen machen. Bei Eisenstein erscheinen mir jene Tendenzen nützlich, die den Filmemacher als einen Produzenten des Schocks bei den ZuseherInnen konzipieren. Die Idee Eisensteins, dass sich der Filmschock direkt auf die Nerven, die Psyche und den Körper des Betrachters, wie in einem pawlow'schen Experiment auswirke, ist im Bezug auf die Filmemacher des Cinema of Transgression interessant, da jene ebenso an einer gezielten Herstellung eine Überforderung und Erschöpfung des Zusehers interessiert scheinen. Benjamin hingegen erscheint interessant, da er mit seiner Interpretation des Films als neue Kunst, welcher durch Schockwirkungen bestimmt ist, eine Rezeptionsästhetik beschreibt die ganz klar bürgerliche Ideen von Kunstgenuss und Rezeption negiert und dennoch von der Möglichkeit einer Kritikfähigkeit trotz der Erfahrung einer Zerstreuung durch den Schock oder Reiz überzeugt ist. Der Begriff der taktilen Rezeption erscheint mir hier wichtig. Denn er bezeichnet jene Wahrnehmungsform des Schocks, die sich eine eindeutigen symbolischen Ordnung entzieht und gerade dadurch einen Genuss herstellt und so sich gegenüber der herkömmlichen Kinokritik der Manipulation oder ideologischen Reizwirkungen entzieht. Es scheint bei beiden Theorien so, dass der Schock in der Lage ist eine anderen Wahrnehmungsdisposition des Zusehers herzustellen, die in einem Verwurf der Kontemplation liegt. Dieser Verwurf der Kontemplation und des Nachvollziehens anhand eines Kunstwerkes ist und war schon immer eine Praxis der Avantgarden und des Filmunderground.

Diese Diskussion soll später wider aufgegriffen werden, wenn die hier vorgestellten Theorie genauer auf des Cinema of Transgression angewendet werden. Zunächst soll jedoch noch eine weitere Filmtheorie des Affekts aufgegriffen werden, um vielleicht ein aktuellere und zeitgenössischere Theorie über das Kino zu nutzen. Gilles Deleuze's Filmtheorie, welche er in den zwei Bänden „Bewegungs-Bild“ und „Zeit-Bild“ beschreibt,

soll nun aufgegriffen werden um insbesondere Deleuzes Theorie für die spätere Analyse und Zusammenfassung einer Theorie des Schocks im Cinema of Transgression zu nutzen.

3.3 Kinobilder der Immanenz – Die Filmtheorie von Gilles Deleuze

Gilles Deleuze verhandelt in den Kino Büchern „Das Bewegungs-Bild – Kino 1“ und „Das Zeit-Bild – Kino 2“ die grundlegende Frage wie sich Denken und Kino bzw. der Film, als Bilder des Denkens, zueinander verhalten. Deleuze stellt den Anspruch auf den Versuch eben nicht , „ [...] *die Philosophie aufs Kino anzuwenden, sondern direkt von der Philosophie ins Kino zu gehen.*“²¹² Mit dieser Fragestellung inwiefern die Philosophie im Kinobild existiert

bzw. ob nicht in der Logik des Films als Bewegtbild selbst im Denken und der Philosophie schon angelegt sind, setzt Deleuze einen Ausgangspunkt für einen Diskurs in der Filmtheorie, der sich von psychoanalytischen Theorien, strukturalistischen Fragen der Repräsentation, sowie einer Ideologie oder Apparatus-Kritik am Kino abwendet.²¹³

Mit Deleuze beginnt eine Diskussion, die sich gegen die Vorstellung einer entmaterialisierten Filmwahrnehmung positioniert und den RezipientInnen eben keine entfremdete Erfahrung auf Basis von Illusionen, Identifikationen und Ideologie zuspricht. „*Wir sind vielmehr immer schon im Kino und das Kino in uns.*“, so Thomas Elsaesser und Malte Hagener in ihrer Einführung zur Filmtheorie über Gilles Deleuzes Verständnis vom Film als Materie. Denn Deleuze denkt den Film als etwas Immanentes insofern, dass die kinematografische Maschine, welche den technischen Apparat, sowie die Wahrnehmung und das Denken inkludiert, die Welt herstellt und nicht darstellt oder repräsentiert. „*Der Film steht innerhalb der Welt, aber er stellt sie nicht dar, sondern her, und zwar so, dass die filmische Beobachtung und der filmische Gedanke Teil des Beobachten und Bedachten selbst sind.*“²¹⁴ Der Film denkt sich also selbst und ist so für Deleuze Philosophie. Ein Praxis der Bilder entspricht damit der Praxis des Denkens und die Verschränkung beider Ebenen ermöglicht dichotome Ordnungen des Wissens aufzubrechen.²¹⁵ An dieser

²¹² Deleuze, Gilles: *Le Cerveau, c'est l'écran*. In: ders.: *Deux régimes de fous*. Paris 2004. Nach: Ott, Michaela: Gilles Deleuze – zur Einführung. Hamburg: Junius-Verlag, 2010, S. 264 f.

²¹³ Vgl. Elsaesser/Hagener 2007, S. 199

²¹⁴ Engell, Lorenz/Fahle, Oliver: Film-Philosophie. In: Felix, Jürgen: *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender Verlag, 2003, S. 222

²¹⁵ Schaub, Miriam: *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, S. 77

demnächst genauer auszuführenden Position Deleuze's interessiert mich insbesondere die Auflösung der in der Phänomenologie klar unterteilten Wahrnehmungsbereichen von Körper und Geist, also von einer körperlichen Reizwahrnehmung und einer späteren geistigen Verarbeitung. Diese Position vertreten auch einige Filmtheorien nach Deleuze, die seit den 1990ern auf dessen Thesen aufbauen. Die Filmtheorien vor Deleuze halten hingegen die Trennung von Körperlichkeit in der Schockerfahrung und Reflexion im Geist, in ihrem Versuch die Filmerfahrung zu erklären, aufrecht. Mit der Immanenz beider Ebenen schafft es Deleuze eine Theorie zu formulieren, die vielleicht hilfreich für die Betrachtung einer Ästhetik des Reizes oder des Schocks im Cinema of Transgression sein könnte. Findet man die beiden Ebenen von Körper und Geist bei Eisenstein und Benjamin, klar im Modernismus verankert, als getrennt vorliegend, so scheinen beide mir trotzdem als vorzeitige Denker einer ambivalenten Idee der beiden Ebenen. Beide denken der Körper und die Schockerfahrung als ein Ereignis, das sich zeitgleich auch im Geist, also im Denken, verankert und sich so möglicherweise als ein und derselbe Prozess darstellt.

Diese Idee findet man auch bei Deleuze. Das heißt die hier erwähnten Theorien haben gemeinsam, dass sie eine gewisse Form der Filmerfahrung denken, die sich eben nicht klar als ideologisch oder symbolisch lesen lässt und auch in ihrer Bewegung keine klare Trennung von Körper und Geist zu lässt (bei Eisenstein und Benjamin scheint sich dies nur in wenigen Andeutungen anzukündigen) und somit Filmwahrnehmung nicht als zunächst körperliche Erfahrung die durch den Geist korrigiert oder verarbeitet werden muss betrachten.²¹⁶ Damit ist für diese Theorien der Film auch keine Erfahrung die einer Rezeptionsästhetik der Durcharbeitung und Hermeneutik verschrieben ist, in der das wiederholte Denken über ein Kunstwerk zu einer klaren Deutung oder Interpretation bzw. einem Erfahrungsgewinn führen könnte. Im Widerspruch zu dieser Logik liegt der gemeinsame Nenner zwischen den Theorien und dem Undergroundfilm des Cinema of Transgression.

Die beiden Bände „Das Bewegungs-Bild“ und „Das Zeit-Bild“ sind wie zuvor erläutert nicht nur der Versuch eine Immanenz von Denken und Film zu behaupten, sondern verdienen sich durch ihrer zeitliche Einteilung, welche Deleuze vornimmt, neben einer Philosophie des Films auch die Bezeichnung als eine Geschichte des Films bzw. einer Einteilung der Filmgeschichte in zwei grundsätzlich verschiedene Bildtypen. Die beiden

²¹⁶ Es gibt zwar die Schockabwehr aber Benjamin meint damit etwas anderes, nicht die Verarbeitung durch den Geist, sondern eine vergeistigte Affektion, er denkt dies gleichzeitig.

Bände stellen daher eher eine Taxonomie dar, die einzelne Bilder und Zeichentypen im Film klassifizieren will.²¹⁷ Das Bewegungs-Bild gilt in dieser filmgeschichtlichen Einteilung als ein Bildtypus der Filme vor dem Zweiten Weltkrieg. In diesem Typus ist die Bewegung das elementare Element in der Herstellung einer Narration und von Handlung. Diese tritt durch Bilder bestimmter Wahrnehmungsweisen, Affekte und darauf folgender Aktionen hervor und ist Teil eines „sensomotorischen“ Ablaufs.²¹⁸

Zeitlichkeit spielt in diesem Bildtypus eine untergeordnete Rolle während im zweiten Typus dem „Zeit-Bild“ diese zum wichtigsten Bestandteil des Films der Nachkriegszeit wird. Das Kino nach dem Zweiten Weltkrieg weist daher durch den Fokus auf eine Bildlichkeit der Zeit eine Selbstreflexivität auf, die sich durch eine gebrochene Handlung und unstetige Narration des Film vom Bewegungs-Bild unterscheidet und so auch von einer Krise der Aktion, also einer Handlungsunfähigkeit der Akteure geprägt ist. Der sensomotorische Ablauf der Handlung ist im Zeit-Bild gestört oder zumindest unterbrochen.²¹⁹

Es wird deutlich, dass Deleuze versucht den Film über die Zeit zu erklären. Die zuvor dem Film zugesprochene Immanenz des Films und seines kinematographischen Modus, in dem sich die Welt selbst beobachtet und denkt, fasst Deleuze durch eine veränderte Zeitlichkeit auf, die sich im Bewegungs-Bild wie dem Zeit-Bild unterschiedlich darstellt. Der Film stellt also eine Welt der Bewegung und Dauer her, die sich einer sprachlichen oder symbolischen Ordnung entzieht und nur durch Momente der Bewegung und der Zeit begrenzt beschreibbar erscheint, wie Deleuze im Anschluss an den Phänomenologen Henri Bergson, verdeutlicht.²²⁰ Deleuze versucht Bergsons Philosophie der Bewegung auf das Kino anzuwenden und zu einer Theorie des Films umzuschreiben. Für Bergson war Bewegung sprachlich oder begrifflich nur durch den Moment des Stillstand zu verstehen. Deleuze greift diesen Gedanken auf und stellt die These an, dass Bewegung nicht auf den durchlaufenden Raum und auf die Punkte des Stillstands reduziert werden kann, sondern nur durch eine Kontinuität wahrnehmbar ist.

²¹⁷ Vgl. Deleuze, Gilles: *Über das Bewegungs Bild*. In: ders.: *Unterhandlungen 1972-1990*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 70

²¹⁸ Vgl. Ott, Michaela: *Gilles Deleuze – zur Einführung*. Hamburg: Junius-Verlag, 2010, S. 129

²¹⁹ Vgl. Ebd., S. 130

²²⁰ Engell/Fahle 2003, S. 223

*„Durch die Bewegung teilt sich das Ganze in die Objekte, vereinigen sich die Objekte im Ganzen, und genau zwischen den beiden verändert sich alles, das heißt das Ganze“*²²¹ Deleuze leitet den Typus des Bewegungs-Bildes so von Bergson ab und möchte mit diesem Verweis zeigen, dass wenn man den Film nicht nur als eine Abfolge von Bildern begreift, sondern als ein Bild versteht, das aus einem Zusammenspiel eines technischen Apparates und eines physiologischen und psychologischen Apparates entsteht, dies bedeutet, dass der Film keine Abfolge von einzelnen Bildern und Momenten ist sondern nur durch seine ununterbrochene Kohärenz oder Immanenz begreifbar ist.²²² Das Filmbild ist immer, auch jenseits der reinen technischen Abfolge von Bildern, in Bewegung und erfordert auch immer eine Bewegung des Denkens.

Der Typus des Bewegungs-Bild wird von Deleuze daraufhin in drei weitere Typen unterschieden. Das Wahrnehmungsbild, das Affektbild und das Aktionsbild. Das Wahrnehmungsbild ist der erste Typus des Bewegungs-Bild und zeigt sich in einem Film durch die Fokussierung auf bestimmte subjektive und objektive Kameraeinstellungen. Zu diesen Kameraeinstellungen gehört unter anderen das „halbsubjektive Bild“, welches sich durch den Kamerablickwinkel des Protagonisten ergibt. Der Film nimmt so die Wahrnehmung des Protagonisten an.²²³ Dem Wahrnehmungsbild schreibt Deleuze ebenso die Kameraeinstellung der Totalen zu, während er dem Aktionsbild, dem zweiten Bildtypes des Bewegungs-Bild, die Halbaufnahme zuweist.

Das Aktionsbild wird durch bestimmte auf die Wahrnehmung folgende Aktionen oder Handlungen verstanden, die der Narration oder Erzählung dienlich sind. Auf Wahrnehmungsbilder folgen also Aktionsbilder. Deleuze sieht das Aktionsbild besonders im klassischen us-amerikanischen Kino vertreten, indem ein Held wiederholt auf Situationen mit einer Aktion reagieren muss. Dies ist der Ausdruck eines sensomotorischen Schemas, einer Aneinanderreihung von Handlungen, von Wahrnehmung und Aktionen, dass im Kino des Bewegungs-Bild im Gegensatz zum Kino der Nachkriegszeit noch funktioniert.

*„Der Aktionsfilm legt sensomotorische Situationen dar: Es gibt Personen die, je nachdem, was sie davon wahrnehmen, handeln unter Umständen sehr heftig. Die Aktionen gehen in Wahrnehmungen über, die Wahrnehmungen setzen sich in Aktionen fort.“*²²⁴

²²¹ Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild – Kino I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997, S. 26

²²² Vgl. Engell/Fahle 2003, S. S. 224

²²³ Vgl. Deleuze 1997, S. 103f.

²²⁴ Deleuze 1993, S. 77

Zwischen der Wahrnehmung und der Aktion sieht Deleuze jedoch ein drittes Bildelement im Kino der Vorkriegszeit. Das Affektbild schließt die Lücke zwischen Wahrnehmung und Aktion und wird für Deleuze am Besten durch die Großaufnahme bzw. den Fokus auf das Gesicht dargestellt. Der Affekt, so Deleuze, „[...] taucht plötzlich in einem Indeterminationszentrum auf, das heißt in einem Subjekt, zwischen einer in gewisser Hinsicht verwirrenden Wahrnehmung und einer verzögerten Handlung“²²⁵ Das Affektbild erscheint hierbei interessant, da es aus der sonstigen Logik des Bewegungs-Bild ausbricht und sich nicht der Narration oder der Handlung unterwirft und so die fortlaufende Handlung mit-trägt, sondern zu Gunsten einer Unterbrechung der Bewegung agiert und die reine Zeitlichkeit, welche eigentlich erst im Zeit-Bild wichtig wird, in Form der Großaufnahme und ihrer Unterbrechung der Handlung privilegiert.

Dies erscheint mir wichtig, da das Affektbild die Narration unterbricht und sich kurzzeitig einer Attraktion bzw. der Attraktion der Großaufnahme eines Gesichts, dass etwas wahrgenommen hat, hingibt. Darauf dass der Affekt jedoch nicht als Ausdruck von Emotionen missverstanden werden sollte gilt es hinzuweisen. „Dennoch geht es beim Affekt nicht einfach um ein Gefühl das ein inneres Empfinden in expressiver Weise auf den Punkt bringt“²²⁶, so Lorenz Engell und Oliver Gahle über Deleuze. „Das Affektbild bezeichnet die Unterbrechung des sensomotorischen Schemas, dort, wo die Wahrnehmung zwar überschritten, eine Aktion aber nicht erreicht werden kann. Damit bringt der Affekt eine Möglichkeit zum Ausdruck, ein Potential, das eben nicht im Zustand der Aktualisierung steht.“²²⁷

Das Schema der Filme bis zum Zweiten Weltkrieg von Wahrnehmung – Affekt – Aktion gerät für Deleuze im Film der Nachkriegszeit durch identitäre und psychischen Krisen des Subjekts in einen Umbruch. Diese Krise des Aktionsbild, also der Unfähigkeit der Protagonisten zu handeln, führt den Film in eine Form die sich vielmehr auf eine „Drittheit“,bezieht, die für Deleuze den Zuseher darstellt. Diesen Umbruch sieht Deleuze insbesondere bei Alfred Hitchcock.

„So erscheint Hitchcock in der Geschichte des Films als derjenige, der die Entstehung eines Films nicht mehr nur als Funktion zweier Glieder – des Regisseurs und des entstehenden Films – betrachtet, sondern in Abhängigkeit von drei Faktoren: des Regisseurs, des Films und des Publikums, das den Film sehen muss und dessen Reaktionen zum integralen Bestandteil des Films werden“²²⁸

²²⁵ Deleuze 1997, S. 96

²²⁶ Engell/Fahle 2003, S. 231

²²⁷ Ebd., S. 231

²²⁸ Deleuze 1997, S. 270

Durch die Handlungsunfähigkeit des Protagonisten, betrachtet dieser nur mehr die Welt und nimmt damit eine ähnliche Position wie der Zuseher, der so als Alter-Ego im Filmbild selbst erscheint und mitgedacht wird.²²⁹ Die Protagonisten des Filmes registrieren nur mehr, anstatt zu handeln.

So entwickelt sich aus dieser Krise das Zeit-Bild, dass durch den Wechsel von großen Erzählungen und Narrativen zu partikulären Situationen charakterisiert wird. Deleuze sieht im Zeit-Bild das sensomotorische Band gerissen und die Wiedergabe von Handlungsfolgen erscheint nicht mehr adäquat, weswegen sie durch neue Bilder ersetzt werden die sich durch eine mentale Zeitlichkeit definieren. Die Wahrnehmungssituation aus dem Bewegungs-Bild bleibt bestehen doch die Aktion fehlt. Insbesondere im italienischen Neorealismus sieht Deleuze dieses Konzept verwirklicht. So verändern sich auch die Bilder selbst, sie stellen Stilleben dar, sind insofern nicht mehr von Bewegungen, sondern durch lange rein optische Einstellungen geprägt, die eher einer visuellen Beschreibung gleichen als deutlichen Abbildern von Realität. „*Wir haben es in der Tat mit einem Unbestimmbarkeits- und Ununterscheidbarkeitsprinzip zu tun: man weiß nicht mehr, was imaginär und real, körperlich oder mental in der Situation ist.*“²³⁰ Damit ist das Zeit-Bild von einem Kamerabewusstsein geprägt, dass dem Zuseher keine reine Beobachterposition mehr erlaubt, die vom Filmgeschehen abgetrennt ist. Das Zeit-Bild stellt damit rein optische und akkustische Situationen her in denen Zuseher wie Protagonisten verfangen sind und damit nicht mehr als getrennte Ebenen wahrgenommen werden können.

Auch im Film des Zeit-Bild sieht Deleuze zwei unterschiedliche Bildtypen die Zeit verhandeln. Das Erinnerungsbild und das Traumbild sind Zeitbilder, die eine mentale Funktion haben und von einer Verschränkung von Gegenwart und Vergangenem, sowie imaginierten oder virtuellen Bildern erzählen. Das Erinnerungsbild ist Ausdruck jener gedanklichen Relationen und Beziehungen zwischen Film, Protagonisten und Zusehern. Durch die Erinnerungsbilder wird eine besondere Form der Wahrnehmung hergestellt, die einerseits auf die Gegenwart, den Verlauf des Films und seiner sensomotorischen Verkettung, aber andererseits auch auf eine Vergangenheit Bezug nimmt. Diese Bilder sind jedoch keine Rückblenden sondern stellen eine Überlagerung von Zeitschichten dar. Bilder

²²⁹ Vgl. Ott 2010, S. 134

²³⁰ Deleuze Gilles: *Zeit-Bild – Kino 2*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, S. 13

also die zu einem späteren Zeitpunkt als Ausgangspunkt für Erinnerungen fungieren können.²³¹

Das Traumbild hingegen stellt eine Unterbrechung des Films dar und entsteht aus einer Wahrnehmungssituation. Es kann frei produziert werden, da es unabhängig vom Zusammenhang der vorherigen Bilder ist. Für die Absetzung des Traumbildes von der Handlung gibt es demnach verschiedene Techniken der Verfremdung, wie Überblendungen.²³² Erinnerungsbild und Traumbild stellen also eine Zeitlichkeit im Film dar, die immer zwischen Aktualität und Virtualität also Gegenwart und Nichtgegenwärtigem verhandelt. Dieses Spannungsfeld, das sich im Film des Zeit-Bild auftut, sieht Deleuze in Anschluss an Bergson als die Eigenschaft der Zeit überhaupt und findet so für diese Spannung von Erinnerungs- wie Traumbild den Bildtypus des Kristallbildes. Das Kristallbild sieht Deleuze insbesondere in Spiegelbildern verwirklicht, aber auch in Einstellungen die Brechungseffekt des Wassers und eines Glases herstellen. Diese Formen des Kristallbildes erzeugen also jene für Bergson und Deleuze elementare Eigenschaft der Zeit, in der Vergangenheit und Gegenwart gleichzeitig entstehen und sich auf einander beziehen und nicht mehr klar unterscheidbar sind.²³³

„Das Kristallbild ist der Punkt der Ununterscheidbarkeit zwischen den beiden Bildern, dem aktuellen und dem virtuellen, während dasjenige, was man im Kristall sieht, die Zeit selbst, ein geringer Teil der Zeit in reinem Zustand ist.“²³⁴

Diese verschiedenen Typen von Zeit-Bildern haben, da Deleuze wie zuvor erklärt, in der Rede über den Film auch immer das Denken meint, vielmehr als die Bewegungs-Bilder einen erheblichen Einfluss auf das Denken. Zeit-Bilder sind Bilder der Transformation und entwickeln die Möglichkeit das Werden und Anders-Werden zu bezeichnen, Unterschiede auszumachen und diese aus dem Film herauszuheben. Michaela Ott über Deleuzes Zeit-Bilder:

„Die zeitliche Vervielfältigung mittels Chronozeichen, bildimmanenter Brechungsverfahren und unmittelbarer Zeitpräsentation, mittels Dekadrierung, falscher Anschlüsse, unabhängiger Schnitte oder Modi der Zeitdehnung und -raffung bringt achronologische und chronische Zeiten hervor, Zeiten, die sich vertikalisieren, Tableaus ausbilden und damit zu neuen Denkspitzen gelangen, worin Deleuze den Wert jeglicher Artikulation erblickt.“²³⁵

²³¹ Vgl. Ebd., S. 70f.

²³² Vgl. Ebd., S. 89f.

²³³ Vgl. Ebd., S. 101ff..

²³⁴ Ebd., S. 121

²³⁵ Ott 2010, S. 137

Um die Auslösung jener Denkspitzen geht es Deleuze letztendlich in seiner Theorie des Films, die ihrer Katalogisierung von Bildtypen leicht unübersichtlich und kategorisch zu wirken scheint. Dazu sei bemerkt, dass Deleuze natürlich in der Entwicklung von Bewegungs- zu Zeit-Bild keine absolute Verschiebung sieht. Die offenen Kategorien und Begriffe von Bildtypen existieren gleichzeitig, eben immanent, von den ihn zugewiesenen filmgeschichtlichen Kontexten weiter und sind nie als eine absolute Einteilung von Filmgeschichte zu verstehen.

Doch für Deleuze bedeutet die grundsätzliche Tendenz zum Zeit-Bild eine veränderte Beziehung von Film zum Denken. Wie schon zuvor kurz erläutert, denkt Deleuze die Rezeption als eine Kopplung von einem technischen Apparat, sowie dessen Bild auf einer Leinwand und den mentalen und psychischen Apparaten. Diese Kopplung lässt den Denkprozess entstehen, der durch das Zeit-Bild und dessen Bruch mit dem sensomotorischen Ablauf, immer in einem Zwischenraum befindet. Das kinematographische Denken des Zeit-Bild ist also vom Denken der Differenz und des Dazwischens geprägt und kann keine Ganzheit mehr denken und wird damit zerstreut, komplex und abstrakt. Michaela Ott sieht in dieser Idee des Zeit-Bildes Deleuze's jenen Glauben, „[...] dass Bilder nicht nur die Welt ebenso vielfältig wie Buchstaben erschließen, sondern in zeitbildlichen und irritierenden Kinematografien alles Stereotype zerstören und damit den Zuschauer aus rezeptiver Abrichtung und emotionaler Unterwerfung befreien. Dem Zeit-Bild wird die Potenz zuerkannt, neue Völker und neue Zeit-Räume hervorzubringen, neue Gemeinschaften zu erfinden in der Vervielfältigung der Emotion, der Befreiung der Emotion, der Erfindung neuer Emotionen.“²³⁶

Damit sieht Deleuze den Film wie Sergej Eisenstein und auch Benjamin als eine Form, die den Betrachter durch den materialisierten visuellen Schock in einer Denkbewegung versetzen vermag. Die Filmtheorie von Gilles Deleuze stellt durch die Vorstellung der Immanenz von Filmbild und technischen Apparaten und Zusehern, der Ableitung des Kinos durch die Begriffe der Bewegung und Zeit eine besondere und neue Denkweise des Kino dar, die sich deutlich von vorherigen Theorien des Films unterscheidet und auch eine gewisse sperrige Eigenlogik aufweist. Diese scheint problematisch, fasst man die Bildtypen als absolute oder starre Kategorien auf. Denn Deleuze bleibt trotz seiner Komplexität immer sehr nah an seinen Beispielen, die zwar wichtig für das Verständnis sind, hier jedoch größtenteils ausgelassen oder nur kurz erwähnt wurden.

²³⁶ Ebd., S. 138

Im Hinblick auf das Thema der Arbeit auf eine andere Theorie oder Ästhetik des Schocks im Cinema of Transgression scheinen jene Klassifikationen auch nicht direkt anwendbar zu sein. Man könnte sich zwar dem Cinema of Transgression annähern indem man einzelne Bilder auf Deleuze's Zeittypen untersucht. Dabei würde man selbstverständlich die sensomotorischen Bewegungs-Bilder finde, sowie auch mentale Zeit-Bilder. Beide Formen existieren in allen Formen des Kinos weiter und wechseln sich natürlich ab. Ob im Mainstream oder der Avantgarde man wird immer Bewegungs- und Zeit-Bilder nach Deleuze finden können.

Um so eine genauer Untersuchung soll es jedoch nicht gehen. Deleuzes Theorie soll im Zuge des nächsten Kapitels eher dazu genutzt werden zu klären inwiefern Deleuze uns mit seinem Kino-Büchern auch eine Theorie des Zusehers gibt und wie Deleuze auch für eine Rezeptionstheorie des Schocks nützlich sein könnte. Im Anschluss an Deleuze und die darauf folgenden Filmtheorien soll die somatische Disposition des Zusehers im Cinema of Transgression konzeptualisiert werden. Unter Rückgriff auf Eisensteins Vorstellung des Verhältnisses von Schock und Rezeption, sowie Benjamins ästhetische Theorie des Film soll eine Diskussion geführt werden, die die verschiedenen und unterschiedlichen, teils noch unzusammenhängenden losen Enden der Arbeit, zusammenführt und versucht als eine kleine affekttheoretische Geschichte des Underground-Film zu verstehen, die sich mit jener andersartigen und anti-bürgerlichen Ästhetik des Cinema of Transgression beschäftigt.

4. Das Cinema of Transgression - eine andere Ästhetik des Schock?

Die vorliegende Arbeit hat bis zu diesem Punkt versucht die Bewegung des Cinema of Transgression durch drei verschiedene Herangehensweisen zu untersuchen. Zunächst sollte durch die Engführung der Bewegung mit der Geschichte des Filmunderground und dessen Fortführung eines Cinema of Attraction verdeutlicht werden, inwiefern das Cinema of Transgression auch durch historische Vorläufer beeinflusst ist. Das frühe Kino der Attraktionen diente als Ausgangspunkt einer Untersuchung, welche die durch die Dominanz des narrativen Films scheinbar verlorengegangenen Rezeptionsmodi des Reiz und der Attraktion im Cinema of Transgression wiederentdeckt. Gleichzeitig wurde die Verbindung zum Amateurfilm der 1930er und dessen Tradition in den USA erwähnt. Diese Amateure waren ein Vorbild für den Underground der 1960er, der sich durch den Aufbau eigener Strukturen und verbesserter Fördergelder experimentelleren Inhalten und Formen widmen konnte. Den Filmemachern des Expanded Cinema und des 1960er Underground war es daraufhin möglich neue filmische Transgressionen zu verhandeln, die zu queeren Ästhetiken oder dem für die Filme von Jack Smith und John Waters benutzen Schlagwort der „Trash Aesthetic“ führten.

Die darauf folgende Bearbeitung der Zeitgenossenschaften des Cinema of Transgression, deren performative Praxen und die Darstellung der besonderen historische Situation der USA in den 1980ern sollte erklären, inwiefern einerseits das Interesse für transgressive Schockwirkungen durch Tabubrüche eine Reaktion auf eine gesellschaftspolitische und konservative Wende in der US-Gesellschaft war. Andererseits konnte man herausfinden, dass diese Reaktion nicht nur durch die Filmschaffenden des Cinema of Transgression, sondern durch eine Vielzahl verschiedener Akteure, insbesondere in der Musik des Post-Punk, vertreten wurde. Auch die formalen und ästhetischen Strategien der unterschiedlichen Bewegungen ähnelten sich, so dass durch die Beschäftigung mit der Performancegruppe COUM Transmission bzw. Throbbing Gristle deutlich wurde, inwiefern eine Rückkehr zu konservativen Ideologien, jene extremen und radikalen Ausbrüche seitens der Subkultur motivierte. Der historische Kontext ist damit nicht losgelöst von jener Ästhetik des Schocks zu betrachten, der sich zeitgleich in New York, London und Berlin hingegen wurde. Das Cinema of Transgression steht insofern in einer historisch Kontingenz mit den genannten Bewegungen und ihrem Interesse in der Herstellung überfordernder Reiz- und Rezeptionssituationen.

Dass die Herstellung von Schocks und Affekten in der Filmwahrnehmung auch in der Filmtheorie auf heterogene und widersprüchliche Weise verhandelt wird, sollte die dritte Herleitung des Cinema of Transgression darstellen. Mit der Auseinandersetzung von drei verschiedenen Konzeptionen des Schocks im Film, als ein Rezeptionszustand, der bestimmte Vor- und Nachteile hat, sollte verdeutlicht werden, wie sich gleichzeitig zur historischen Kontextualisierung des Cinema of Transgression auch theoretische Bezüge zwischen Filmtheorie und den Filmen herstellen lassen. Diese theoretische Diskussion stellt mit Sergej Eisenstein, Walter Benjamin und Gilles Deleuze ebenso eine zeitgenössische Entwicklung in der Filmtheorie dar, die sich den Affekten und somatischen Verschränkungen in der Filmrezeption widmet.

Die zu Beginn der Arbeit formulierte These, dass es sich im Cinema of Transgression, um ein anderes oder neues Verständnis von Schock handelt, dass im Widerspruch zu klassischen Ästhetiken und Filmtheorien steht, kann und soll nun aufgrund dieser drei Herleitungen diskutiert werden. Stellte sich die Arbeit bis jetzt als eine Bearbeitung nur partiell zusammenhängender Themengebiete dar, sollen in diesem abschließendem Kapitel die Erkenntnisse zusammengebracht werden und Verbindungen eingehen, die zur Klärung der These der Arbeit beitragen. Erscheint im Verlauf der Arbeit die historische Herleitung des Cinema of Transgression als Teil eine Geschichte des Undergroundfilms nachvollziehbar, könnte man hingegen die Auswahl der Filmtheorien kritisieren. Einerseits gäbe es eine Vielzahl anderer Filmtheorien, die sich mit dem Schock und Affekten im Film auseinandersetzen, weswegen die Auswahl beliebig erscheinen könnte. Andererseits stellt sich die Frage, wie diese hier vorgestellten Konzepte wirklich anwendbar auf das Cinema of Transgression sind.

Zunächst muss man festhalten, dass diese drei Theorien ausgewählt worden sind, da sie im Gegensatz zu anderen Modellen der Filmtheorie dem Affekt ein gewisses Potential zuschreiben, dass nicht dem Vorwurf der Manipulation oder kulturindustriellen Überwältigungslogik erliegt. Die drei theoretischen Entwürfe weisen trotz ihrer unterschiedlichen Entstehungszeiten und Motivationen eine Gemeinsamkeit auf. Alle drei Theorien besitzen die Möglichkeit den Schock, Reiz oder Affekt als das utopische Versprechen des Kinos zu begreifen und vielleicht sogar ein subjekt-kritisches Potential in diesem Wahrnehmungsprozess zu sehen. Sie besetzen das Element des Filmschocks mit einer positiven Konnotation, die eine Möglichkeit beschreibt, Erfahrung und Denken im

Film anders zu verhandeln als durch eine schematische Apparatus-Theorie, in der die Erfahrung des Zusehers durch den Film dominiert wird.

Denn die Rezeption im Schock, eine Ästhetik die mit dem Element des momentanen Reiz arbeitet hat in der Kulturtheorie und Ästhetik einen schlechten Ruf. Diese Negation des Schocks, welche sich in einer Vielzahl ästhetischer Theorien verschiedenster Richtungen, bürgerlicher Ästhetik wie kritischer Theorien äußert, beruft sich auf die Vorstellung einer Trennung von Geist und Körper von kognitiven Prozessen und somatischer Körperlichkeit oder Emotionen. Wie schon kurz zuvor bei Deleuze verhandelt, beharren jene Theorien, die den Schock als eine Gefahr für die reflexive oder kritische Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk (respektive Film) sehen, auf der Trennung von Schock-Erfahrung und Denken. Löst man diese Trennung auf und betrachtet den Prozess der Rezeption nicht mehr als getrennte Prozesse, sondern in sich gleichberechtigte und gleichzeitige Prozesse kann diese Trennung des Körpers vom Geist nicht mehr aufrecht erhalten werden. Die Auseinandersetzung mit Deleuze zeigt, dass wenn die Trennung beider Prozesse ersteinmal überwunden wurde, das Denken und die hermeneutische Reflektion nicht mehr zur Rettung des affektierten und geschockten Körpers beitragen kann. Das Denken kann nicht mehr die Erfahrung verdiskursivieren und damit einer „kritischen“ Reflektion über das Gesehene nahebringen. Dieser Versuch Filmerfahrung anders zu denken, liegt in den hier ausgewählten drei Modellen in unterschiedlicher Stärke vor und ist der Grund warum sie ausgewählt wurden, um sich mit dem Schock im Cinema of Transgression zu beschäftigen.

Erfahrung wird bei allen drei Theoretikern ganzheitlich gedacht. Die Filmerfahrung stellt einen Prozess dar, in dem Denken, Reiz und Schock gleichzeitig auf den Menschen einwirken und verarbeitet werden. Da sich dieser Prozess grundsätzlich einer symbolischen Ordnung zu entzieht, versuchen sich die drei Theorien auf unterschiedliche Weise dieser Erfahrung anzunähern. Dies soll zunächst kurz beantwortet werden und mit dieser Ausführung gleichzeitig deutlich werden, was zuvor als zweite Frage formuliert wurde. Was bringen diese drei Konzepte einer Beschäftigung mit dem Cinema of Transgression? Denn jede dieser drei Theorien bietet für die These der Arbeit eine bestimmte Erkenntnis, die sich für die Anwendung auf das Cinema of Transgression lohnt.

Bei Sergej Eisenstein scheint mir für die Beschäftigung mit dem Cinema of Transgression insbesondere das Element der Reizproduktion wichtig zu sein. Eisenstein möchte herausfinden, wie man Filme produzieren kann, die einen Schock, eine Erfahrung oder

einen Affekt auslösen, der gleichzeitig einen Denkprozess in Gang setzt und direkt auf den Körper wirkt. Die Hoffnung die Eisenstein in seinem Konzept anlegt ist eine ungefilterte, rohe Erfahrung des Schocks, die im Endeffekt natürlich eine Verinnerlichung sowjetischer Ideologien nahelegt. Damit ist das Versprechen Eisensteins von der Herstellung von Schockmomenten eine Filmerfahrung, die sich von bürgerlichen Formen der Rezeptionsästhetik verabschiedet und ebenso tendenziell die Trennung von Denken und Körper aufzulösen versucht. Die Frage Eisensteins, wie man mithilfe der Montage und filmischen Attraktionen einen Film produzieren könne, der auf unvermittelte und direkte Art und Weise auf den Zuseher wirkt, ist eine Herausforderung und Fragestellung, die sich auch die Filmemacher des Cinema of Transgression stellten. Hier lässt sich wiederum auf die Band „Throbbing Gristle“ und ihre frühere Performancegruppe „COUM Transmission“ Bezug nehmen. So wie COUM versuchte in den 1970ern Performance Kunst radikal und extrem an ihre Grenzen zu bringen, versuchte Throbbing Gristle jene transgressiven Praxen in die Popkultur zu übertragen. Das Ziel beider Gruppen war die gezielte Überforderung, eine Überreizung des Publikums. Sei dies nun durch blutige und gewaltvolle Performances oder durch die gezielten Beschallung des Publikums mit bestimmten Schallfrequenzen. Die pseudowissenschaftlichen Bezüge Throbbing Gristles, inwiefern Schall die Menschen auf ihren Konzerten beeinflussen könnte und diese für die subtilen Botschaft der Band öffnet, sind von einem ähnlichen Interesse, wie Eisensteins Konzeption der Attraktions-Montage.²³⁷

Diese Faszination an der Produktion von Schockeffekten und einer unvermittelten direkten Einwirkung auf die RezipientInnen findet man ebenso in den Filmen des Cinema of Transgression und dem No Wave Cinema. Hier könnte man sich wiederum auf den Film „Black Box“ von Scott und Beth B beziehen. In diesem bauten die Filmemacher ein Folterinstrument nach und verwendeten dieses als eine filmische Übertragung für die Situation der ZuseherInnen im Kinoraum.²³⁸ „*The Film became a box within a box. In a sense we assaulted the audience just as the young man in the box was being assaulted. Black Box tried to break through the screen, and bring the assault into the room.*“²³⁹, so Beth B. Den gleichen Anspruch formulierte auch Nick Zedd in seinem Manifest zum Cinema of Transgression und kann diesen ebenso in den Performances von Tessa Hughes-Freeland oder Richard Kern vorfinden. In den erwähnten Performances ging es um die Produktion von Situationen, die außerhalb des Kinos die ZuseherInnen in den Schock als

²³⁷ Siehe hier, S. 51

²³⁸ Siehe hier, S. 38f.

²³⁹ Masters/Walter 2007, S. 158

Erfahrungsform einbeziehen.²⁴⁰ Dieser Anspruch durch die eigenen Filme einen direkten nervlichen oder somatischen Abdruck auf die RezipientInnen zu hinterlassen ist ein Moment, dass die Bezugnahme zu Eisenstein nahelegt. Insofern ist auch das Cinema of Transgression an der Produktion von außergewöhnlichen Rezeptionsituationen und der Überschreitung herkömmlicher Praxen der Filmrezeption interessiert.

Walter Benjamin hingegen betrachtet die Filmerfahrung im Schock problematischer und ambivalenter als Eisenstein oder Deleuze. Für Benjamin steht fest, dass der Film sowohl eine Gefahr der kulturindustriellen Manipulation darstellt und sich auch für eine faschistische Ästhetik nutzen lässt. Gleichzeitig schreibt er der Filmerfahrung und ihrem taktilen Schock eine Qualität zu, die man auch bei Eisenstein und Deleuze findet. Diese Lesart ist zumindest attraktiv für die hier angestellten Thesen, wie auch Filmtheoretiker Drehli Robnik in Bezug auf Benjamin anmerkt: *„Die taktile Rezeption der Chockwirkungen des Films ist ergiebig in Fragen der Körperlichkeit filmischen Sinns und durchaus als Antizipation des Sensualismus und der Kult-Rezeptionspraktiken des heutigen Attraktionskino lesbar.“*²⁴¹

Der Schock birgt für Benjamin das Versprechen einen momenthaften Erfahrungsgewinn zu vermitteln, der sich sonst einer symbolischen Ordnung entzieht und sich nur in Form kurzzeitiger Innervationen und einzelner Erkenntnismomente herstellen kann. Gleichzeitig charakterisiert Benjamin die Filmerfahrung im Schock als einen Bruch mit bürgerlichen Rezeptionspraktiken der vereinzelt und reflexiven Auseinandersetzung mit einem einzelnen Bild. Auch dies ist für die Betrachtung des Cinema of Transgression bedeutend, da die Bewegung durch die Auflösung herkömmlicher Vorführsituationen und Expanded Cinema Performances die bürgerliche Reflexion über einen Sinn aussetzen wollten. Wie sich durch die Beschäftigung mit den politischen Kontexten der USA zeigte, war das Cinema of Transgression eine konkrete Reaktion auf die bürgerlich-konservative US Gesellschaft. Dieser Lesart schloss sich auch David Wojnarowicz an:

„The Reagan years were about a return to family values, trickle-down economies, homophobia and racism; the social boundaries became more rigid, there was a psycho-social investement in the slash that divided self/other and us/them. In a society which was dominated by the illusions and lies of mass media the response of the artists associated with the Cinema of Transgression, was to push at the barriers

²⁴⁰ Siehe hier, S. 71

²⁴¹ Robnik, Drehli: *Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie*. In: Felix, Jürgen: *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender Verlag, 2003, S. 254

and boundaries, to trace the edge of the boundaries and transgress across and beyond.“²⁴²

In der Auseinandersetzung mit Benjamin und dem Cinema of Transgression wird damit eine zweite wichtige 'andere' Ästhetik des Cinema of Transgression deutlich. Neben der gezielten Produktion von transgressiven Rezeptionssituationen waren die Filmemacher auch an einer Kritik bürgerlicher Rezeptionsästhetiken interessiert, die auf Kontemplation aufbauen und die Distanz zum rezipierenden Gegenstand als Voraussetzung einer kritischen Rezeption sehen. Diese Distanz wird durch die Filme des Cinema of Transgression eingerissen und erzwingt das bürgerliche Subjekt durch die Konfrontation mit transgressiven Bildern und Narrationen aus seiner sozial geordneten Disposition herauszutreten.

Während Benjamin und Eisenstein sehr konkret vom Schock schreiben, geht es Deleuze hingegen eher um eine Typologisierung verschiedener Filmbilder. Diese Taxologie des Kinos hat zunächst recht wenig mit der hier verhandelten These zu tun. Und doch erscheint mir Deleuze zentral für die hier angestellte Argumentation. Denn wenn Eisenstein und Benjamin als zwei Vertreter modernistischer Filmtheorien den Schock untersuchen und erste Vertreter einer möglicherweise positiven Deutung der Schockerfahrung sind, dabei in einer noch sehr vagen Formulierung jene für die bürgerliche Ästhetik und Kritik am Schock so wichtige Trennung von Denken und Körper hinterfragen, dann ist es Deleuze der in den 1980ern mit seiner Filmtheorie diese Trennung zweier Topographien der Erfahrung einreißt und für die darauf folgende Filmtheorie eine Möglichkeit herstellt sich anders mit Affekten zu befassen.

Deleuze ist insofern für meine Lesart des Cinema of Transgression wichtig, da er die Filmrezeption in einer Immanenz verschiedener Prozesse und Jetzt-Zeiten versteht, die man auch in den Filmen des Cinema of Transgression wiederfindet. Ein Interesse für die absolute Erfahrung der Gegenwart ohne aus dieser eine reflexive Sinnenebene zu ziehen oder irgendeine Eindeutigkeit zuzulassen. Damit geht von der deleuz'schen Filmtheorie eine eigenständige Ontologie des absoluten und reinen Bildes aus. Auch diese Vorstellung eines immanenten Filmbildes von dem eine momenthafte und nur teilweise erschließbare Affektwahrnehmung ausgeht, die nicht an hegemoniale Narrative oder Sinnenebenen gekoppelt sein muss um sich von dem Vorwurf der Ideologie zu befreien, könnte man im Cinema of Transgression beobachten. Wenn Tessa-Hughes Freeland in ihren Filmen von

²⁴² Wojnarowicz 1991, S. 171

einem Bild spricht, dass wichtiger durch seine Wirkung, den 'cinematic impact', als für die Herstellung von Bedeutung ist, dann entspricht das jenen Ideen die Deleuze verhandelt. Es geht dabei um ein Verständnis von Film, dass die einschlägigen Wirkungen untersuchen möchte, die zu einer hypnotisch-passiven Filmerfahrung führen die sich, wie Jack Sargeant über Nick Zedds „Whoregasm“ schreibt, direkt auf die Retina der ZuseherInnen einschreibt.²⁴³ Die Engführung von Deleuze mit dem Cinema of Transgression ermöglicht daher eine weitere Perspektive auf deren Ästhetik. Diese besteht in der Beobachtung, dass sich in den Filmen des Cinema of Transgression eine Tendenz in der Filmtheorie, sowie im Undergroundfilm äußert, die die Filmerfahrung nicht mehr als getrennte Rezeptionsabläufe verstehen und damit Film und Denken, ganz wie Deleuze in einer Immanenz verstehen. Diese Immanenz entzieht sich der Sprache und ihrer symbolischen Ordnungen und kann daher als ein Prinzip der Ästhetik des Schocks des Cinema of Transgression betrachtet werden.

Die filmtheoretischen Überlegungen der hier zitierten Theoretiker erfüllen sich in der Motivation des Cinema of Transgression Filme zu produzieren und gehen mit deren Anliegen einher. Inwiefern nun wirklich die Filme selbst Schock-Erfahrungen auslösen oder die Grenzen der bürgerlichen Gesellschaft überschreiten, kann hier nicht beantwortet werden, da diese Prozesse zu abhängig von subjektiver Verfassung und kontextuellen Gegenbenheiten sind. Es sollte hier jedoch klar werden, dass sich das Cinema of Transgression mit seinem Anspruch auf eine Ästhetik des Schocks mit Entwicklungen und Betrachtungsweisen der Filmtheorie zum Affekt und Reiz lesen lässt und wie diese transgressiv-künstlerischen Praxen der 1980er Bedürfnisse und Interessen an veränderten Formen der Filmproduktion und Rezeption äußerten, die auch schon zu Beginn der Filmgeschichte im Cinema of Attraction und dessen Weiterführung im Undergroundfilm thematisiert wurden. Besonders interessant erscheint dabei, dass sich fast parallel zum Cinema of Transgression auch die Filmtheorie seit den 1990ern verstärkt mit dem Affekt im Film beschäftigte.

Diese neuen Affekttheorien beziehen sich in ihren Untersuchungen verstärkt auf Gilles Deleuze und dessen Immanenztheorie und gehen gleichzeitig viel affirmativer mit ihren Untersuchungsgegenständen um, als vorherige Theorien. In seinem 1993 veröffentlichten Buch „The Cinematic Body“ versucht Steven Shaviro sich durch die Beschäftigung mit

²⁴³ Vgl. Sargeant 2008, S. 56

Deleuze mit einem Dilemma der Filmtheorie auseinanderzusetzen, dass er in der unterrepräsentierten Bedeutung des Affekts für die Rezeptionserfahrung sieht:

*„I seek to emphasize the roles of singularity and chance, against the objectifying scholarly tendency, which seeks to reduce to the predictable regularities of genre. [...] I also argue that such affective experiences directly and urgently involve a politics. Power works in the depths and on the surfaces of the body, and not just in the dis-embodied realm of representation or of discourse.“*²⁴⁴

Für Shaviro ist jene Erfahrungsform des Affekts damit auch immer eine politische Form die direkt auf den Menschen einwirkt. Er kritisiert zunächst die akademische Vorgehensweise sich vom Gegenstand der Untersuchung zu distanzieren, um die eigene Faszination und Sensation gegenüber dem Film nicht zuzulassen.²⁴⁵ Jene Distanz der Theorie vom eigentlichen Objekt muss, so Shaviro, die Ablehnung der Untersuchung von Affekten im Film bedeuten, da eine Affirmation der eigenen Faszination am Film für eine Vielzahl der von Shaviro kritisierten Theorien unwissenschaftlich sei: *„This theory still tends to equate passion, fascination, and enjoyment with mystification; it opposes to these a knowledge that is disengaged from affect, and irreducible to images.“*²⁴⁶

In vielen Filmtheorien, insbesondere jenen die sich auf die Psychoanalyse beziehen, wird die eigenständige Ontologie der Bilder negiert und so dem Bild selbst misstraut. Denn Bilder sind in diesen Theorien, so Shaviro, *„[...] suspect, unreliable and „ideological“, because they presume to subsist in the state of alienation, and even perpetuate it by fiving rise to delusive 'reality effects', rituals of disavowal, and compensatory fantasies of plenitude and possession.“*²⁴⁷ Shaviro spricht sich daher für ein neues Verständnis von Bildern aus, das diese affirmiert und die eigene Faszination mit diesen verstehen möchte:

*„Images are neither true nor false, neither real nor artificial, neither present nor absent; they are radically devoid of essence. Empty simulacra, copies for which there is no original, they tend to proliferate endlessly, repetitiously without hope of regulation or controll. The fleetin insitence if weightless images, of reflections and projections, of light and shadow, threatens to corrupt all standards, to exceed all limits, and to transgress every law.“*²⁴⁸

Demnach versucht Shaviro sich ausgehend vom Bild und in Abgrenzung von den erwähnten Filmtheorien der Frage nach der filmischen Wahrnehmung zu widmen, wie Affekte produziert werden und was diese für die Disposition der RezipientInnen und deren

²⁴⁴ Shaviro, Steven: *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, S. viii.ix

²⁴⁵ Shaviro 1993, S. 13.4

²⁴⁶ Ebd., S. 15.6

²⁴⁷ Ebd., S. 16.7

²⁴⁸ Ebd., S. 16.7

Subjektivität bedeuten.²⁴⁹ In „The Cinematic Body“ verhandelt Shaviro dementsprechend ganz ähnliche Fragen der Schockwirkung und Filmtheorie. Auch er nimmt Bezug auf Walter Benjamin um zu zeigen, dass sich in der Filmtheorie ein Wandel vollzieht, die Filmerfahrung zu konzeptualisieren.

*„The dematerialized images of film are the raw contents of sensation, without the forms, horizons, and contexts that usually orient them. And this is how film crosses the threshold of a new kind of preception, one that is below or above the humen. This new perception is multiple and anarchic, nonintentional and asubjective, it is no longer subordinated to the requirements of representation and idealization, recognition and designation.“*²⁵⁰

Der Film produziert daher einen neuen Automatismus der Wahrnehmung, wie Shaviro schreibt, der durch die Materialität des Bildes und dessen Stimulation des Auges einen direkten Kontakt zum Realen herstellt.²⁵¹ Auf Basis dieser mithilfe Benjamin und Deleuze argumentierten neuen Filmerfahrung, die sich durch das Taktile in der Wahrnehmung konstituiert, zeigt Shaviro daraufhin, wie die scheinbare Passivität in der vom Film faszinierten Rezeption auch als eine Form des Vergnügens fungieren kann. Denn genau in der Affirmation der Instabilität des Subjekts, also des sich im Schock befindlichen Zusehers, kann ein Genießen entstehen, so Shaviro: *„Pleasure can just as well be linked to the destruction of identification and objectification, the undermining of subjective stability, and to an affirmation of the multiple techniques that denaturalize cinematic perception.“*²⁵²

Ebenso schließt sich Shaviro der Idee an, dass die Neubetrachtung der Affekte und des Schocks, als eine anzuerkennende und wohlmöglich faszinierend-genussvolle Rezeptionspraxis, zu einer Veränderung der althergebrachten Vorstellungen von Rezeptionsästhetik führe: *„In film, the old structure of aesthtic contemplation collapses. I am solicited and invested by what I see: perception becomes a kind of physical affliction, an intensification and disarticulation of bodily sensation, rather than a process ether of naive (ideologicyl and Imaginery) belief or of detached, attentive consideration.“*²⁵³

Hierin sieht Shaviro den Kern der Filmerfahrung als eine „visual fascination“. Dieser Lesart schließt sich auch der Filmtheoretiker Drehli Robnik an und schreibt über Shaviro:

²⁴⁹ Ebd., S. 23.4

²⁵⁰ Ebd., S. 31.2

²⁵¹ Ebd., S. 38.9

²⁵² Ebd., S. 42.3

²⁵³ Ebd., S. 51.2

„In Anlehnung an Benjamin – und ähnlich wie Kracauer – versteht Shaviro Film-Wahrnehmung als schockartige Empfindung fleischlicher Berührungen, die uns keine Zeit zur Zuflucht in symbolische Ordnungen, (Wieder)Erkennen oder Bewusstwerdung lassen. Die Psychophysiologie der Film Erfahrung macht das Sehen taktil, schließt die Reflexion kurz und stimuliert direkt das Nervensystem.“²⁵⁴

Neben der Tendenz Shaviros sehr spezifische Filmpraktiken verallgemeinernd für seine Filmtheorie der Affekte und des Körpers zu verwenden, kritisiert Robnik jedoch, dass das Anliegen Shaviros durch den Genuss und die Faszination an der filmischen Auflösung der Subjektivität an die Grenzen der Filmtheorie zu gehen oft unerfüllt bleibt. In dieser Kritik bezieht sich Robnik wiederum auf Deleuze und dessen Konzept eines „organlosen Körpers“. So Robnik: *„Was sich so ankündigt, heißt organloser Körper und meint weder den phänomenologischen Leib noch dessen Zerstückelung. Es geht vielmehr darum, dass Film das Werden eines unbekannten Körpers hervorruft.“²⁵⁵*

Für Deleuze können die Sinne nur produktiv untersucht werden, wenn man den Organismus hinter sich lässt und versucht die Grenzen des erlebten Körpers zu überwinden. In der Filmerfahrung gehen Körper, Denken und das Außen provisorische Verbindungen ein, die eine herkömmliche Subjektivität oder Subjektposition suspendieren. Denkt man Deleuze's Begriff vom organlosen Körper weiter wird deutlich, dass durch die hier beschriebenen Prozesse der Immanenz der Filmerfahrung einheitliche Konzepte vom Subjekt aufgelöst werden. Zu Shaviro muss daher angemerkt werden, dass wenn man eine Theorie des Affekts im Film schreiben möchte, es nicht nur reicht eine neue Faszination und Sensation an direkter körperlicher Erfahrung zu behaupten, wie Drehli Robnik an „The Cinematic Body“ kritisiert:

„Es genügt als bei der Rede von Attraktion, Sensation oder Schock in der Film-Erfahrung nicht, die Intentionalität eines organisierten Leibes als Gegebenheit anzunehmen und dann dessen Demolierung oder Überforderung zu konstatieren – egal ob dies mit Shaviros nihilistischem Jubel darüber geschieht, dass 'bodies' sich als 'stupid' erweisen. [...] Es zählt nicht, was schwindet, endet oder blöd ist, sondern wie sehr Film es vermag – entgegen der Einsperrung des Lebens im Organismus – 'den Zuständen eines perzipierenden Subjekts [...] den Affekt [...] zu entreißen' und 'ein reines Empfindungswesen zu extrahieren': eine Extraktion in derselben Weise wie das Kino aus Körpern in Bewegung eine reine Bewegung freisetzt.“²⁵⁶

„The Cinematic Body“ ist damit ein Beispiel für eine veränderte Lesart der Affekte und subjektiven Wahrnehmungsprozesse in der Filmtheorie seit den 1990er Jahre. Die Thesen Shaviros lassen sich durchaus mit den zuvor aufgezeigten Tendenzen in den Theorien

²⁵⁴ Robnik 2003, S. 255

²⁵⁵ Ebd., S. 258

²⁵⁶ Ebd., S. 258f.

Eisensteins, Benjamins und Deleuzes vergleichen und zeigen, dass die Verwendung der Theorien durchaus für die Untersuchung einer Ästhetik des Schock im Cinema of Transgression hilfreich und gerechtfertigt waren und die Analyse des Cinema of Transgression und deren Anspruch auf eine Ästhetik des Schocks durch eine weitere Perspektive ergänzt.

Die Diskussion der letzten Seiten sollte klären inwiefern sich das Cinema of Transgression durch die Konfrontation mit Filmtheorie und den vorherigen historischen wie performativen Herleitungen in seiner Heterogenität verstehen lässt und diese Auseinandersetzung die These der Arbeit bekräftigen kann. Hierbei wurden in der Diskussion vier wichtige Elemente des Cinema of Transgression verdeutlicht, die sich auf die These der Arbeit beziehen lassen. Durch die Auseinandersetzung mit Sergej Eisenstein und den historischen Zeitgenossen des Cinema of Transgression wie bspw. Throbbing Gristle wurde deutlich, dass man das Cinema of Transgression als eine Bewegung verstehen kann, die an der Produktion überfordernder, transgressiver und affektiver Rezeptionsituationen interessiert war und diese zielgerichtet in ihren Filmen und Expanded Cinema Performances als Produktionsweise einsetzte. Ein zweites wichtiges Element der Bewegung ergibt sich aus dieser Feststellung. Die Produktion transgressiver Rezeptionsituationen besitzt ein Potential die ZuseherInnen zu schocken, sie zu affektieren und damit aus einer distanzierten Betrachtungsweise herauszureißen. Die mit Walter Benjamin betrachtete bürgerliche Distanz der Rezeption wird negiert und reißt die Grenzen zwischen Film, Erfahrung und Subjekt ein. So dass sich die dritte grundlegende Lesart des Cinema of Transgression ergibt. Das Cinema of Transgression ist Ausdruck einer neuen Art Filmerfahrung zu denken. Ist die bürgerliche Rezeptionsform von Kunst eine Distanzierte, muss man die Erfahrung von Film im Cinema of Transgression in einer Gleichzeitigkeit und Immanenz von Bewegung im Körper und Denken verstehen. Diese Erfahrung kann sich dem Diskurs entziehen und dabei recht frivol jeglichen Sinn suspendieren.

Dieses neue Verständnis von Rezeption im Schock ermöglicht, mit Deleuze gedacht, neue Konzepte eines unabgeschlossenen Subjektes, dass sich in der Filmerfahrung desubjektiviert und zu einem organlosen Körper wird. In der Auseinandersetzung mit Steven Shaviro (stellvertretend für einige andere Filmtheorien der 1990er) wurde das vierte Moment des Cinema of Transgression deutlich, dass wohl am stärksten in den zahlreichen Filmen der Bewegung vertreten ist. Die Affirmation des Schocks und der damit

einhergehende Verlust von Distanz und Subjektivität kann Spass machen und eine Form des Genießens sein, die genauso wertvoll, vielversprechend oder kritisch sein kann, wie andere Praxen der Rezeption und Filmerfahrung. Die Filme des Cinema of Transgression sind dahingehend Zeugnisse einer Kulturpraxis der Zerstreuung und Desubjektivierung, die es zugleich ermöglicht gesellschaftspolitische Themen zu behandeln und Zustände zu kritisieren, ohne jedoch ein klares Narrativ oder monosemierende Lesarten zu bevorzugen.

Die hier beschriebenen vier Elemente des Filmschocks sind Potentiale die man in den Filmen des Cinema of Transgression sehen kann. Diese Potentiale tragen zu einer möglichen Umdeutung der Position der RezipientInnen und deren Bewertung in der Filmtheorie bei. Sie stellen gleichzeitig die Behauptung auf, dass sich selbst in der Krise des Subjekts ein Genuss finden lässt und dieses Genießen im Aussetzen der eigenen Subjektivität liegt, also in der affektiven Auflösung traditioneller Konzepte von Individualität und Subjektivität hin zu organlosen Körpern, die durch die Schockerfahrungen Verbindungen zu einem Außen, über die Grenzen der eigenen Wahrnehmung hinweg, aufnehmen. Die transgressive Schockerfahrung desubjektiviert die ZuseherInnen und diese überlassen sich einer genussvollen Zerstreuung, die jegliche Verbindung zu Konzepten bürgerlicher Rezeptionsästhetik aufkündigt und damit den für die bürgerliche Kunsterfahrung konstitutionellen Zwang einer Sinnproduktion negiert und überschreitet.

III. Schlusswort

Nach dieser abschließenden Diskussion stellt sich vielleicht die Frage, ob die Arbeit der Bewegung des Cinema of Transgression und ihrer Ästhetik des Schocks wirklich viel näher gekommen ist oder ob man der hier angestellten Behauptung gerecht werden konnte. Das kontextuelle Wissen, die Herleitung der Bewegung durch die Filmgeschichte mit ihren Parallelen und Verknüpfungen in die Filmtheorie haben ein Wissen konstruiert, dass von Bezügen und Verweisen lebt, ohne jedoch letztendlich dem Affekt selbst auf den Grund gegangen zu sein. Die dargestellten Zusammenhänge bilden den Versuch einer Annäherung an eine Faszination bei der Betrachtung der Filme, die sich, wie insbesondere in der späten Auseinandersetzung mit Drehli Robnik und Steven Shaviro deutlich wurde, grundsätzlich gewissen symbolischen Ordnungen entziehen. Ich möchte damit sagen, dass sich meine Faszination an einer Schockästhetik des Cinema of Transgression letztendlich nicht ganz klar beantworten lässt. Die Beobachtung, dass in den Filmen der Bewegung sich etwas „Anderes“ formuliert, dass diese Bewegung in Bezug auf eine Schockästhetik unterscheidet, bleibt bestehen. Dies bedeutet aber auch, dass sich dieses „Andere“ nicht klar benennen lässt, da es im Bereich affektiver und affirmativer Prozesse liegt, die sich dem Diskurs gegenüber verschränken. Um zu verdeutlichen, dass in der Beschäftigung mit dem Affekt letztendlich immer eine offene Leerstelle bleibt, habe ich zu Beginn der Arbeit den Begriff der „minor history“ versucht zu erklären. Das Konzept von Branden W. Joseph soll auch im nach hinein für die Arbeit gelten. Durch die Darstellung von Kontexten, Beziehungen und theoretischen Interpretationen sollte sich Prozessen in der Filmrezeption und Filmerfahrung angenähert werden, die sich einer Eindeutigkeit entziehen.

Die strategischen und konzeptionellen Ansprüche der Bewegung konnten durch diese Zusammenführung von Filmtheorie und Filmgeschichte thematisiert werden. Manche Behauptungen bleiben jedoch Unterstellungen. Hierbei hätten vielleicht genauere Filmanalysen geholfen. Insbesondere hätte man genauer darstellen können, wie die Filme transgressive Elemente einsetzen um Schocks zu produzieren. Diese genaue Analyse wurde zu Gunsten einer größeren Beschäftigung mit den Kontexten und Zeitgenossen der Bewegung jedoch übergangen. Dies wäre insbesondere anhand der Analyse eines Fallbeispiels aus dem Filmkorpus interessant gewesen. Doch sehe ich die genauere Beschäftigung mit einzelnen Filmen als einen weiteren Schritt in der Auseinandersetzung mit dem Thema. Denn zunächst galt es in dieser Arbeit der Aufgabe die Bewegung in einem größeren Kontext vorzustellen und ihre Bedeutung für veränderte Rezeptionsweisen

von Film und der Bewertung des Schocks in der Filmtheorie darzustellen. Die Bewegung selbst wäre durch eine genaue Analyse der Filme auch nicht als Ganze beschreibbar gewesen. Zu heterogen und unterschiedlich gestaltet sich die Bewegung, weswegen es mir eher sinnvoll erschien eine kleine kulturtheoretische Geschichte zu schreiben.

Den Begriff der Transgression zu untersuchen, wurde von Beginn an ausgeschlossen. Dies wäre sicher auch produktiv gewesen. Daraufhin wäre die Arbeit jedoch eher zu einer kunstgeschichtlichen oder filmhistorischen Abhandlung geworden, die versucht hätte die Transgression als Stilmittel künstlerischer Praxis zu verhandeln. Zu dieser Frage hätte man jedoch eine unerschöpfliche Möglichkeit an Materialien und Verweisen in Literatur, bildender Kunst und Film oder Theater finden können. Eine Auseinandersetzung die sich sicher lohnen würde und interessant wäre. Insbesondere da Transgressionen in den verschiedenen Medien und Künsten, immer nochmal in eine inhaltlich-narrative und strukturell-technische zu unterscheiden wäre. Doch vielleicht ein anderes Mal.

Eine weitere Möglichkeit wäre gewesen sich ein bestimmtes Element in den Filmen des Cinema of Transgression herauszusuchen und dieses als isoliertes wiederkehrendes Motiv zu untersuchen. Diesen Versuch unternimmt Manfred Riepe im Sammelband „Pop&Kino – Von Elvis zu Eminem“²⁵⁷, dem einzigen deutschsprachigen Text zur Bewegung. Riepe betrachtet einige Filme der Bewegung unter dem Schlagwort „Porno“. Eine Auseinandersetzung die jedoch weder den vielfältigen Filmen des Cinema of Transgression noch dem Schlagwort Porno gerecht wird.²⁵⁸

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Arbeit sich entgegen der zuvor beschriebenen Möglichkeiten sehr genau auf zwei Elemente fokussiert hat. Es sollte die Bewegung des Cinema of Transgression kontextuell und übergreifend dargestellt werden, um diese daraufhin als ein Beispiel für die eigentliche und wohl experimentellere Fragestellung nach der Bedeutung von Schockmomenten im Film zu nutzen. Der Schock hat in der Ästhetik und Filmtheorie, wie dargestellt wurde, einen Bedeutungswandel erfahren und wird insbesondere seit den 1990ern durch die Inflation von Körper- und Affekttheorien in den Kulturwissenschaften begünstigt. Es sollte gezeigt werden, wie das Cinema of Transgression zeitgleich an dieser Wende in der Konzeption der Filmerfahrung eine

²⁵⁷ Riepe, Manfred: New York Underground: Von Hardcore zu Artcore. In: Kiefer, Bernd/Stiglegger, Marcus: Pop&Kino – Von Elvis zu Eminem. Mainz: Bender Verlag, 2004, S. 137-145

²⁵⁸ Manfred Riepe beschäftigt sich nur mit jenen Filmen von Richard Kern in denen Lydia Lunch mitspielt und versucht zu zeigen, wie in diesen Porno dekonstruiert wird. Dies ist zwar richtig. Wie auch beschrieben werden soziales Geschlecht und Gender wiederholt in den Filmen der Bewegung dekonstruiert bzw. diskutiert. Jedoch wird der Begriff Porno viel zu allgemein benutzt. Nur weil in einem Film vermehrt polymorpher Sex dargestellt wird, ist dies nicht gleich ein Porno bzw. Anti-Porno.

Ästhetik fand, die es darauf anlegte mittels transgressiver Bilder Schocks zu produzieren und bürgerliche Konzepte der Rezeption zu überwinden. Diese Parallele zwischen Filmtheorie und einer Underground-Filmbewegung sollte dargestellt werden und zu einer neuen Betrachtung filmtheoretischer Rezeptionstheorien beitragen. Der Rezipient geht für mich aus dieser Diskussion gestärkt hervor. Zwar überlässt er sich dem Schock in einem passiven Genießen, ist dabei jedoch und dies sollte die Arbeit auch zeigen immer ein aktiver Produzent affektiver und identitärer Ausverhandlungsprozesse im immanenten Zwischenraum von Film, Denken und Körper und damit weit von jeglicher ideologischen Verblendung entfernt.

Gleichzeitig stellt die Arbeit auch eine Aufwertung subkultureller Filmpraxen des Underground dar. Es zeigt sich, dass der Underground immer auch von mehr als nur popkulturellen Referenzen und (in diesem Fall filmischen oder politischen) Transgressionen handelt. Denn man kann durch eine gezielte Auseinandersetzung auch den sperrigen und abstrusen Filmen des Cinema of Transgression Bedeutungen und Konzepte abringen, die sich auf den ersten Blick möglicherweise nicht erschließen. Und genau darin liegt das Versprechen im Umgang mit popkulturellen Phänomenen der „Underground“ oder der Subkultur. Sie besitzen aufgrund ihrer regelwidrigen Offenheit, also der Tendenz nur nach eigenen Regeln zu spielen und so Traditionen zu negieren, eine Vielzahl an potentiellen Anschlussfähigkeiten, die auf der Suche nach Erkenntnissen in Theoriebildung und zeitgenössischen Fragestellungen der Kulturwissenschaften produktiv sind und helfen „minor histories“ schreiben, die es nur in der Popkultur zu entdecken gilt und gibt.

IV. Literatur- und Quellenverzeichnis

- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: ders.: *Illuminationen – Ausgewählte Schriften 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977
- Benjamin, Walter: *Über einige Motive bei Baudelaire*. In: ders.: *Illuminationen – Ausgewählte Schriften 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977
- Curtis, David: *Experimental Cinema*. New York: Delta Books, 1971
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild – Kino 1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix: *Kafka – Für eine kleine Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974
- Deleuze, Gilles: *Le Cerveau, c'est l'écran*. In: ders.: *Deux régimes de fous*. Paris: 2004.
Nach: Ott, Michaela: *Gilles Deleuze – zur Einführung*. Hamburg: Junius-Verlag, 2010
- Deleuze, Gilles: *Über das Bewegungs Bild*. In: ders.: *Unterhandlungen 1972-1990*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993
- Deleuze Gilles: *Zeit-Bild – Kino 2*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991
- Dixon, Wheeler Winston: *Experimental Cinema: The Film Reader*. New York: Routledge, 2002
- Eisenstein, Sergej: *Montage der Attraktion*. In: ders.: *Jenseits der Einstellung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005
- Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, 2007
- Engell, Lorenz/Fahle, Oliver: *Film-Philosophie*. In: Felix, Jürgen: *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender Verlag, 2003
- Foucault, Michel: *Nietzsche, die Genealogie, die Historie*. In: ders.: *Von der Subversion des Wissens*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1987
- Foucault, Michel: *Vorrede zur Überschreitung*. In: Defert, Daniel [Hrsg.]: *Schriften in vier Bänden – Dits es Ecrits - Band 1 1954 – 1969*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001
- Ford, Simon: *Wreckers of Civilisation - The Story of COUM Transmission and Throbbing Gristle*. London: Black Dog, 2001
- Fricke, Harald: *Texte 1990 – 2007*. Berlin: Merve Verlag, 2010
- Gaureault, Andre/Gunning, Tom: *Early Cinema as a challenge to Film History*. In: Strauven, Wanda: *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006
- Gidal, Peter: *Structural Film Anthology*. London: British Film Institute, 1976

- Goodman, Steve: *Sonic Warfare*. London: MIT Press, 2010
- Gunning, Tom: *The Cinema of Attraction: Early Cinema, Its Spectator and the Avant-Garde*. In: Strauven, Wanda: *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006
- Hoberman, James: *After Avant-Garde Film*. In: Wallis, Brian: *Art After Modernism*. New York: New Museum of Contemporary Art, 1984
- Horak, Jan-Christopher: *The First American Film Avantgarde, 1919-1946*. In: Dixon, Wheeler Winston: *Experimental Cinema: The Film Reader*. New York: Routledge, 2002
- Jahn-Sudmann, Andreas: *Der Widerspenstigen Zähmung? Zur Politik der Repräsentation im gegenwärtigen US-amerikanischen Independent Film*. Bielefeld. Transcript, 2006
- Jeriko, Orion: *The Cinema of Transgression Manifesto: The Underground Film Bulletin*, 1985. In: Pfeffer, Susanne: *You killed me first – The Cinema of Transgression*. Berlin: König Books, 2012
- Joseph, Branden W.: *Beyond the Dream Syndicate – Tony Conrad and the Arts after Cage*. New York: Zone Books, 2011
- Kelley Mike: *Cross Gender/Cross Genre*. In: Diederichsen, Diedrich/Frisinghelli, Christine/Gurk, Christoph/Haase, Matthias/Rebentisch, Juliane/Saar, Martin/Sonderegger, Ruth[Hrsg.]: *Golden Years - Materialien und Positionen zu queerer Subkultur und Avantgarde zwischen 1959 und 1974*. Graz: Edition Camera Austria, 2006
- Lenz, Felix: *Kontinuität und Wandel in Eisensteins Filmtheorie*. In: Sergej Eisenstein: *Jenseits der Einstellung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005
- Lenz, Felix: *Montagezeit – Rhythmus, Formdramaturgie, Pathos*. München: Wilhelm Fink, 2008
- Levy, Emanuel: *Cinema of Outsiders. The Rise of American Independent Film*. New York: New York University Press, 1999
- Ludlam, Charles: *Camp*. In: Diederichsen, Diedrich/Frisinghelli, Christine/Gurk, Christoph/Haase, Matthias/Rebentisch, Julian/Saar, Martin/Sonderegger, Ruth[Hrsg.]: *Golden Years - Materialien und Positionen zu queerer Subkultur und Avantgarde zwischen 1959 und 1974*. Graz: Edition Camera Austria, 2006
- MacDonald, Scott: *Interview with Mike Snow*. In: Dixon, Wheeler: *Experimental Cinema: The Film Reader*. New York: Routledge, 2002
- MacDonald, Scott: *Interview with Beth and Scott B*. New York: October, Spring 1983
- Masters, Mark/Walter, Weasel: *No Wave*. London: black dog publishing, 2007

- Marchessault, Janine/Lord, Susan: *Fluid Screens, Expanded Cinema*. Toronto: University of Toronto Press, 2008
- Mekas, Jonas: *The Cinema Delimina: Films from the Underground* In: Sitney, Adams: *Film Culture: An Anthology*. London: Secker and Warburg, 1971
- Metzger, Richard: *Disinformation – The Interviews*. New York: The Disinformation Company Ltd., 2002
- Müller, Wolfgang: *Geniale Dilletanten*. Berlin: Merve Verlag, 1982
- Müller, Wolfgang: *Subkultur Westberlin 1979-1989*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2013
- Ott, Michaela: *Gilles Deleuze – zur Einführung*. Hamburg: Junius-Verlag, 2010
- Strauven, Wanda: *Introduction to an attractive Concept*. In: Strauven, Wanda: *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006
- Reekie, Duncan: *Subversion: The definite history of underground cinema*. New York: Columbo University Press, 2007
- Rees, A.L./White, Duncan/Ball, Steven/Curtis, David [Hrsg.]: *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*. London: Tate Publishing, 2011
- Reynolds, Simon: *Rip it up and start again – Postpunk 1978-1984*. Höfen: Hannibal, 2007
- Riepe, Manfred: *New York Underground: Von Hardcore zu Artcore*. In: Kiefer, Bernd/Stiglegger, Marcus: *Pop&Kino – Von Elvis zu Eminem*. Mainz: Bender Verlag, 2004, S. 137-145
- Robnik, Drehli: *Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie*. In: Felix, Jürgen: *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender Verlag, 2003
- Sargeant, Jack: *Deathtripping - The Extreme Underground*. New York: Soft Skull Press, 2008
- Sargent, Jack: *Spitting with a mouth full of black stones*. In: Pfeffer, Susanne: *You killed me first – The Cinema of Transgression*. Berlin: König Books, 2012
- Schaub, Miriam: *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006
- Shaviro, Steven: *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993
- Sitney, P. Adams: *Film Culture*. In: Dixon, Wheeler: *Experimental Cinema: The Film Reader*, New York: Routledge, 2002
- Sonntag, Susan: *Notes on Camp*. In: *Against Interpretation*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966
- Straathaus, Stefanie Schulte / Wüst, Florian: *Wer sagt denn, dass Beton nicht brennt, hast Du's probiert*. Berlin: B_Books, 2006

Suarez, Juan: *Bike Boys, Drag Queens and Superstars – Avant-garde, Mass Culture and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1996

Wojnarowicz, David: *Close to the Knives – A memoir of disintegration*. New York: Vintage Publishing, 1991

Wyatt, Justin: *High Concept: movies and marketing in Hollywood*. Austin: University of Texas Press, 1994

Zedd, Nick: *Totem of the depraved*. New York, 1996

Filmographie

Abnormal: The Sinema of Nick Zedd. Nick Zedd. DVD, USA, 123 min., Rubric Records, 2001

A History of the Avant-Garde: The Cinema of Transgression. VHS, 147 min., Großbritannien: British Film Institute, 2000

Hated - GG Allin and the Murder Junkies. Todd Phillips. DVD, 53 min., USA: Skinny Nervous Film Productions, 1999

The Hardcore Collection – The Films of Richard Kern. Richard Kern. DVD, 240 min., USA: Rough Trade Distribution, 2002

Internetquellen

Miranda, Caroline A.: In The Wake of Smithsonian Controversy, <http://www.wnyc.org/story/104300-hideseek-curators-nypl/> [Entnahme: 12.01.2014]

Zedd, Nick: The Extremist Manifesto, <http://www.undergroundfilmjournal.com/nick-zedds-the-extremist-manifesto/> [Entnahme: 14.01.2014]

The Cinema of Transgression 1979-93, <http://www.ubu.com/film/transgression.html> [Entnahme: 12.01.2014]

The Films of Nick Zedd, <http://www.ubu.com/film/zedd.html> [Entnahme: 12.01.2014]

Where evil dwells. Tommy Turner / David Wojnarowicz. Youtube-Video, 30 min., USA, 1986 <http://www.youtube.com/watch?v=zoXCE0inCIY> [Entnahme 12.01.2014]

Fear of Disclosure – Psycho-Social Implications of HIV Revelation. David Wojnarowicz/Phil Zwicker. Online-Video, 5 min. USA, 1989 http://www.ubu.com/film/wojnarowicz_fear.html [Entnahme 12.01.2014]

Fire in my belly. David Wojnarowicz. Youtube-Video, 21 min. USA, 1987 http://www.youtube.com/watch?v=RM_80zif-5w [Entnahme 12.01.2014]

V. Anhang

Abstract (Deutsch)

Das Cinema of Transgression war eine heterogene und kurzweilige Filmbewegung im New York der frühen 1980er. Filmemacher wie Nick Zedd oder Richard Kern nahmen sich zum Ziel jegliche noch verbliebenen ethischen und moralischen Grenzen des Filmschaffens zu überschreiten und entwickelten eine Ästhetik des Underground, die sich durch visuelle und inhaltliche Schockeffekte, sowie künstlerische Transgressionen des Bildraums definierte. Die Eruptionen, welche in den späten 1970ern Punk auslöste, fanden ihre künstlerische Aufarbeitung und Weiterführung im New York der frühen 1980er. No Wave und Post-Punk waren maßgebliche Einflüsse auf die Praxis des Cinema of Transgression. Die FilmemacherInnen und KünstlerInnen sahen sich alle in Opposition zu der Rekonstruktion konservativer Werte in den USA unter der Präsidentschaft von Ronald Reagan. Jene oppositionelle Haltung gegenüber dem gesellschaftlichen Mainstream schaffte die Grundlage für die erneute Formulierung von Utopien und extremen sowie radikalen künstlerischen Gegenentwürfen.

Die vorliegende Arbeit soll eine Aufarbeitung der Geschichte des Cinema of Transgression leisten und die zahlreichen Querverweise zu Musik, bildender Kunst und der historischen Situation in New York darstellen. Anstatt einer filmwissenschaftlichen Analyse einzelner Filme der Bewegung soll zunächst vielmehr anhand der Geschichte des Cinema of Transgression gleichermaßen eine Geschichte des amerikanischen Undergroundfilm, sowie eine Genealogie der Gegen- und Subkulturen der Zeit verhandelt werden.

Nach einer filmgeschichtlich-kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung, soll auf Basis jener Erkenntnisse eine theoretische Diskussion geführt werden, die sich mit dem ästhetischen Anspruch der Bewegung, dem Schock und der Transgression beschäftigt. Denn These dieser Arbeit ist es, dass sich mit dem Cinema of Transgression und ihren verwandten Zeitgenossen in Musik, bildender Kunst, wie Performance der späten 70er und frühen 80er Jahre ein neues Verständnis von Schock und Affekt als eine mögliche kritische Praxis herausgebildet hat. Ausgehend von der Idee der britischer Industrial Band „Throbbing Gristle“ eines „Entertainment through Pain“ könnte man die Filme des Cinema of Transgression als Dokumente einer künstlerischen Praxis sehen, die einen Genuss am „geschockt werden“, am Affekt entwickelt und vielmehr versucht Rezeptionssituationen herzustellen, die affizieren und eine Form der Agitprop erzeugen, anstatt reflexive Narrative zu konstruieren. Dieses Verständnis von Schockwirkungen richtet sich ganz

konsequent gegen eine Vielzahl an bürgerlichen aber auch kritische Ästhetiken, welche dem modernistischen Imperativ der hermeneutisch-distanzierten Durcharbeitung der Kunst und der kühlen Reflexion über ein Kunstwerk verpflichtet sind. Der momentane Reiz und die Schockwirkung finden in diesen Modellen kein Verständnis und werden als kulturindustrielle Unmittelbarkeit oder Manipulation, sowie Ablenkung negiert.

Doch gibt es auch Ausnahmen in der Theater-, Film- und Medientheorie, welche eine Perspektive der Ungleichzeitigkeit auf das Cinema of Transgression und ihre Lust am Schock erlauben. Tom Gunnings Theorie des frühen Kinos als ein „Cinema of Attraction“ scheint eine Möglichkeit jene Begeisterung gegenüber dem Reiz auf nachfolgende Formen des experimentellen Films zu übertragen. Ebenso können Sergej Eisensteins Schockmontage oder Walter Benjamins Begriffe des „Chock“ und der „Innervation“ als Bezüge für die Auseinandersetzung mit einem positiven Verständnis einer Ästhetik des Schocks im „Cinema of Transgression“ fungieren. Doch auch poststrukturalistische Theorie, wie Gilles Deleuzes Filmtheorie der Bewegungs- und Zeitbilder kann für eine Analyse der künstlerischen Selbstbehauptung des Cinema of Transgression herangezogen werden.

Abstract (Englisch)

The Cinema of Transgression was a short-termed and heterogenous New York film movement in the 1980s. Filmmakers like Nick Zedd or Richard Kern produced several experimental films which tried to create an aesthetic of shock through the transgression of contemporary forms of ethics and morality. These artistic and visual transgressions were based on the eruptions made by the early punk movement in the US and by the New York underground subcultures like 'No Wave'. The artists of the cinema of transgression opposed against the reactionary turn of the US Society in the 1980s and the reconstruction of conservative ideologies under the presidency of Ronald Reagan. The formulated critique of the transgressive filmmakers towards the mainstream society was the basis for the imagination of new utopias and radical artistic encounters.

This Thesis tries to write the history of the cinema of transgression through showing the interwoven connections of the movement by exploring the relations of film, music cultures and the historic situation of the city New York. Instead of analysing the films of the

movement, this thesis wants to draw a sketch of the history of the underground film thought as a history of the counter-culture in the United States.

After this first film-historic part, the thesis will move on to a theoretic discussion of the aesthetic of shock and transgression. Therefore the main argument of the thesis is that there is a new or different understanding of an aesthetic of shock in the cinema of transgression and their contemporaries in music and performance art. The idea of shock and affect as a possible critical position can be related to concepts likewise 'Entertainment through pain' by the british industrial band 'Throbbing Gristle', which show an artistic interest towards a pleasure of pain and of being shocked. This artistic approach wants to produce in particular situations of reception which affect instead of creating consistent narratives. This other understanding of the effects of shock will be understood here as a critique of traditional aesthetics and their negative thinking of shock, attraction and stimulus. Traditional aesthetics prefer the hermeneutical and reflective approach towards an artwork and understand shock as a part of cultural-industrial manipulation or ideology.

But of course there are also different theoretical approaches in the field of theatre-, film- and mediatheory, which can be connected to the aesthetic of the cinema of transgression. Tom Gunnings thesis of the early cinema as a „cinema of attraction“ could be possibility to understand the fascination of experimental and underground film with the aesthetics of shock. Also Sergej Eisensteins theory of chock-montage or Walter Benjamins important terms of „chock“ and „innervation“ can be used for a understanding of the positive notion of shock in the cinema of transgression. None the less Gilles Deleuze and his important filmtheory of movement- and time-images will be used for the analysis of the artistic approaches of the cinema of transgression.

Curriculum Vitae

Persönliche Daten:

Name: Jan-Hendrik Müller
Geburtsdatum: 10.6.1988
Geburtsort: Bremen, Deutschland
Adresse: Herminengasse 19/3, 1020 Wien/Österreich

Schulausbildung:

1994-1998: Grundschule Schierbrok
1998-2000: OS Bookholzberg
2000-2007: Gymnasium Ganderkesee

Studium:

2007-2010: Studium der Angewandten Kulturwissenschaften; Bachelor of Arts;
Alpen- Adria Universität Klagenfurt
ab 2010: Studium der Theater-, Film- und Medientheorie; Master of Arts;
Universität Wien
ab 2011: Studium des Master in Critical Studies; Akademie der bildenden Künste
Wien

Publikationen:

11/2011: „*Detroit Techno. Eine afrofuturistische Kulturtechnik*“: "Syn" –
Magazin für Theater-, Film- und Medienwissenschaften Band 3, [Hrsg.]
Markus Lehner, Thomas Ochs, Clara Rybaczek. Wien: Lit-Verlag, 2011
01/2012: „*The echo is far louder than the sound*“: "Some Posters and a
Magazine". Wien: Publikation des Studiengangs "Master in Critical
Studies" an der Akademie der bildenden Künste, 2012
09/2012: „*Keine Zeit mehr zu Können*“: „Keine Zeit“; Katalog zur gleichnamigen
Ausstellung im 21er Haus - Museum für Gegenwartskunst. Köln: Verlag
der Buchhandlung Walther König, 2012