

1 EINLEITUNG

Wie würdest Du den Begriff »Independent-Film« definieren und was bedeutet »Amerikanischer Independent-Film« für Dich?

Rick Schmidt, unabhängiger amerikanischer Filmemacher, 2003¹:

Obwohl die Definition eines »Independent-Films« von der eines Künstlers ohne Vertriebsvertrag mittlerweile auf jeden Hollywood-Film [...] mit einem Budget unter zehn Millionen Dollar angewendet wird, halte ich mich an den ursprünglichen Status. Wenn ich einen Film mit meinem eigenen Geld mache, was heutzutage aufgrund von Mini DV, der Möglichkeit am eigenen Computer zu schneiden, einfacher ist, den Schauspielern minimale Gagen zahle und meine Spritkosten selber trage usw., dann kann dieser Film zweifellos als low budget (Kosten von unter 2000 US-\$) und unabhängig gelten. Das heißt, ich persönlich habe jedes Element der Produktion unter meiner Kontrolle. Das »Independent«-Wort ist vollständig von Hollywood und seinen Untertanen vereinnahmt worden. Diese Übernahme fand statt, als die PR-Leute erkannten, dass die Geburt des Sundance Film Festivals eine fantastische und kostenlose Startmöglichkeit für ihre Produkte bedeutete. Mein Fünfzehntausend-Dollar-Film MORGAN'S CAKE wurde dort im Jahr 1989 gezeigt. Aber versuch' mal, heutzutage einen zu derart niedrigen Kosten produzierten Film zu finden, der für die »Dramatic Competition« ausgewählt wird. Meine Frage wäre: Wenn ein Miramax-Film unabhängig ist, was stelle ich dann her?

Wurde der Independent-Film von Hollywood übernommen? Was ist Deine persönliche Meinung?

Rich Raddon, Director Los Angeles Film Festival, 2003:

Ich denke, er wurde von Hollywood annektiert und ich denke, dass dies ziemlich vernichtend für die amerikanische Independent-Szene ist. Auf internationaler Ebene kann ich etwas Ähnliches nicht beobachten. Aber für die unabhängigen amerikanischen Filmemacher gilt mittlerweile, dass sie in die Fußspuren solcher Filmemacher wie Kevin Smith und Ed Burns treten, die sich dem Studiosystem eingliedert haben. Und offensichtlich kann man sein Leben so besser finanzieren. Man kann mehr Geld machen, wenn man für die Studios arbeitet. Die Independent-Szene wurde von Hollywood vereinnahmt. Die Hollywood-Leute suchen nach neuen Talenten. Sie benötigen einen fruchtbaren Boden und den repräsentiert der Independent-Film. Und auf gewisse Weise hat das unsere Filmemacher zahm gemacht, was ihre Entscheidungen und die Auswahl des Materials, bei dem sie Regie führen wollen, betrifft. Ich denke, das ist zu bedauern. Und ich glaube, dass viele Leute das so empfinden.

In welchem Ausmaß fordern gegenwärtige Independent-Filme den Status Quo heraus, inwieweit sind sie gegenhegemonial?

1 Die Aussagen stammen aus Interviews, die ich mit den genannten Personen via email oder telefonisch primär zu meiner Hintergrundinformation führte.

Debra Zimmerman, Executive Director Women Make Movies, 2003:

Natürlich, ja, ich denke, dass einige derzeitige Independent-Filme gegenhegemonial sind. Ich denke an unabhängige amerikanische Filmemacher als an eine Art ausländischer Filmemacher, die in ihrem eigenen Land leben, da wir tatsächlich so wenig Unterstützung von der Industrie oder von irgendwelchen Regierungsinstitutionen bekommen. Aber natürlich gibt uns dies auch die Freiheit, die Filme zu machen, die wir tatsächlich gemacht wissen wollen. Und ein Vertrieb wie Women Make Movies funktioniert letztendlich wie eine alternative Zeitung oder ein alternativer Herausgeber, indem wir sicherstellen, dass hier tatsächlich andere Stimmen zu Worte kommen. Und wir kümmern uns in erster Linie um die Stimmen, die von den Mainstream-Medien marginalisiert werden.

Was wird zukünftig die größte Herausforderung für den unabhängigen amerikanischen Film darstellen?

Richard Kern, Underground-Filmemacher und Fotograf 2003:

An den großen Hollywood-Film mit den großen Stars und dem fetten Budget ranzukommen. Tut mir leid, Mann, ich werde heutzutage nicht so gerne politisch. Es ist zu deprimierend. Ich schieß' lieber ein paar Fotos.

John Waters' Satire CECIL B. DEMENTED (2000)², eine französisch-amerikanische Independent-Koproduktion, erzählt die Geschichte des fanatischen Underground-Regisseurs Cecil B. DeMented³ (Stephen Dorff), der zusammen mit seiner *guerilla*-Filmcrew, den *Sprocket Holes* (dt. »die Perforationslöcher«), während der Benefiz-Premiere des Mainstream-Films »Some Kind of Happiness« die Hollywood-Studiodiva Honey Whitlock (Melanie Griffith) aus einem Kino in Baltimore entführt und sie zwingt, in seinem Underground-Film »Raving Beauty« mitzuwirken. Der Star soll darin die Besitzerin eines pleite gegangenen Programmkinos spielen, die zusammen mit ihrer »zu Gewalt neigenden«⁴ Tochter Cherish (Alicia Witt) und ihrem filmbesessenen Freund Lyle (Adrian Grenier) das Mainstream-Kino aus Rache für den Untergang des Underground-Kinos nicht nur symbolisch, sondern tatsächlich mittels Anwendung realer physischer Gewalt zu vernichten sucht. Zu den terroristischen Aktionen der Gruppe zählt der Überfall auf ein Mainstream-Kino in einem Einkaufspark, ebenso wie die Stürmung der Dreharbeiten zum Blockbuster »Gump Again«, dem Sequel des Kinohits FORREST GUMP (1994, R.: Robert Zemeckis).

Während die Whitlock sich zunächst nur widerwillig in ihre Rolle einfügt, beginnt sie, sich nach und nach mit dem Anliegen der Gruppe zu identifizieren, um schließlich zur emphatischen Anführerin der Gruppe und zum

2 Bei der erstmaligen Nennung eines Films erfolgt zu Beginn eines jeden Kapitels in Klammern der Verweis auf Herkunftsland, Jahr und Regie. Bei US-amerikanischen Filmen verzichte ich auf den Hinweis des Herkunftslandes, außer es handelt sich um eine internationale Koproduktion. Die genannte Jahreszahl bezieht sich auf das Jahr, in dem der Film im Herkunftsland Premiere hatte. Bei den Angaben beziehe ich mich auf die Daten der Internet Movie Database (<http://us.imdb.com/>).

3 Mit »Cecil B. DeMented« wird recht offensichtlich auf Cecil B. DeMille angespielt, dessen Name für spektakuläre Hollywood-Filme der Studioära wie u.a. CLEOPATRA (1934) steht.

4 Filmdialoge sind kursiv gesetzt.

Star der Kinoterroristen zu werden.⁵ Die Schlusszene des Films spielt in einem Autokino, wo es die überlebenden Kinoterroristen gerade noch schaffen, die letzte Szene von »Raving Beauty« abzdrehen und den Film in Sicherheit zu bringen. Nachdem Regisseur Cecil sich in seinem Rollstuhl selbst angezündet und vom Dach gestürzt hat, wird Honey Whitlock festgenommen, im Angesicht des Autokino Publikums, das ihr begeistert jubelt.

Hat John Waters mit diesem Film nun explizit eine Abrechnung mit dem Mainstream-Kino vorgelegt, zu dem er längst auch schon gezählt wurde, um sich zum echten Underground-Kino zu bekennen? Hollywood wird in diesem Film recht stereotyp abgehandelt, als reines Kommerzkino, in dem die verantwortlichen Filmschaffenden verkommene, machtgeile Subjekte sind. Wahrlich kein neues Motiv, man denke nur an Robert Altmans *THE PLAYER* (1992), *THE LEGEND OF LYLAH CLARE* (1968) von Robert Aldrich oder *THE BAREFOOT CONTESSA* (USA/I 1954, R.: Joseph L. Mankiewicz). Aber auch die Kino-Outlaws, obgleich zweifelsohne die Sympathieträger des Films, werden in *CECIL B. DEMENTED* nicht ohne Ironie dargestellt: Sämtliche Mitglieder tragen übergroße Tätowierungen der Namen ihrer kinematografischen Vorbilder – von Otto Preminger bis Rainer Werner Fassbinder – auf ihren Körpern. Außerdem wird der religiös anmutende Eifer der Gruppe durch den selbst auferlegten Verzicht auf sexuelle Aktivitäten während der Dreharbeiten illustriert, was einzelnen Mitgliedern der Gruppe allerdings recht schwer fällt, denn die meisten denken offenkundig die ganze Zeit an Sex.

Man könnte Waters' Film letztlich so interpretieren, dass echte Kinoprovokation in einer Zeit, in der das Mainstream-Kino u.a. Sex und Gewalt vereinnahmt und diese damit deren schockierenden Potenzials beraubt hat, nicht mehr möglich ist – außer man bindet das Kino in reale terroristische Aktionen ein. So drückt es zumindest der Regisseur Cecil B. DeMented gegenüber der noch nicht ideologisch überzeugten Honey Whitlock aus. Whitlock: »Cecil, bitte zwingen Sie mich nicht, diese Szene zu drehen.« Cecil: »Ihr Hollywood-System hat unseren Sex geklaut und unsere Gewalt für sich vereinnahmt, also bleibt für unseren Film nur das hier übrig.«

Auch Rich Raddon, Direktor des Los Angeles Film Festivals, beobachtet eine zunehmende Vereinnahmung des Independent-Films durch Hollywood, wobei er in erster Linie die mangelnde Bereitschaft junger Regisseure beklagt, sich brisanter Stoffe anzunehmen, in der Annahme, diese Zurückhaltung ebne ihnen den Weg in die großen Studios.⁶ Der Independent-Regisseur Rick Schmidt, der ausschließlich *low budget*-Filme dreht, hingegen verweist auf die Politik beispielsweise des Sundance Film Festivals, zunehmend Produktionen, die kaum noch als unabhängig gelten können, sondern von Major-Independent-Studios wie Miramax oder New Line Cinema hergestellt wer-

5 Zur Besetzung des Films gehört erneut Patricia Hearst, die bereits in diversen Filmen Waters' mitspielte (u.a. PECKER). Patricia Hearst, die Tochter des Medienmoguls William Randolph Hearst, wurde 1974 von der Symbionese Liberation Army (SLA) entführt, solidarisierte sich dann mit ihren Kidnappern und wurde ebenfalls zur Terroristin. 1975 wurde sie festgenommen und zunächst zu 35 Jahren Haft verurteilt, eine Strafe, die allerdings von einem Berufungsgericht auf sieben Jahre reduziert wurde. 1979 wurde sie vorzeitig, dank der Begnadigung durch den damaligen US-Präsidenten Jimmy Carter, entlassen. 1990 spielte sie erstmalig in Waters' Film *CRY-BABY* (1990) mit. Es ist recht offenkundig, dass *CECIL B. DEMENTED* auf die Hearst-Entführungsgeschichte anspielt.

6 Vgl. hierzu die vorangestellten Interviewauszüge.

den, in das Programm aufzunehmen und somit die ›tatsächlich‹ unabhängigen Filmemacher zu verdrängen. Debra Zimmermann von Women Make Movies, einer Organisation, die sich auf den Vertrieb unabhängiger Filmproduktionen von Frauen spezialisiert hat, wiederum beklagt die mangelnden Finanzierungsmöglichkeiten und die unzureichende institutionelle Unterstützung für gegenhegemoniale, widerständige Filme, was auf der anderen Seite allerdings die Freiheit böte, sich uneingeschränkt den Themen und Formaten zu widmen, die die Filmemacherinnen tatsächlich umsetzen wollen.

Die genannten Aussagen verweisen auf zentrale Aspekte des breiten Spektrums an Themen, Problemen und Fragestellungen, innerhalb dessen sich die derzeitige Diskussion um den gegenwärtigen US-amerikanischen Independent-Film bewegt.

Worin die Unabhängigkeit des unabhängigen Films überhaupt besteht bzw. wovon der unabhängige Film unabhängig ist, wäre etwa eine jener grundlegenden Fragestellungen, die spätestens seit der Entstehung des klassischen Studiosystems die Auseinandersetzung mit dieser kulturellen Praxis bestimmen und bis zum heutigen Tag offensichtlich nicht an Relevanz verloren haben – im Gegenteil.

Häufig wurde der Independent-Film innerhalb der US-amerikanischen Filmindustrie mit Blick auf die Produktionsweise bestimmt: Als unabhängige Filme *galten* solche, die außerhalb des Hollywood-Studiosystems, also nicht von den großen Major-Studios finanziert, produziert und ggf. distribuiert wurden.⁷ Unabhängig von der Frage, ob und in welcher Hinsicht das Kriterium der institutionellen/industriellen Unabhängigkeit *historisch* überhaupt eine zuverlässige Bestimmung/Unterscheidung des Independent-Films als distinkte bzw. alternative Praxis leisten konnte, scheint dieses Kriterium für die Abgrenzung und Definition des *gegenwärtigen* Independent-Films erst recht seine Relevanz verloren zu haben. Denn eine verbreitete Auffassung, die auch in den vorangestellten Interviewaussagen zum Ausdruck kommt, lautet, dass der Independent-Film mittlerweile längst von Hollywood industriell vereinnahmt wurde. In der Tat gibt es einige Faktoren, die man als Beleg für eine industrielle Vereinnahmung anführen kann. So haben mittlerweile *alle* Major-Studios entweder eigene Independent-Tochtergesellschaften etabliert oder existierende Independent-Firmen übernommen. Das Sundance Film Festival, *premium showcase* des amerikanischen Independent-Films, das alljährlich im Januar in Park City (Utah) stattfindet, gehört längst zu den wichtigsten Filmfestivals der Welt und gilt nunmehr in erster Linie als Präsentationsplattform für Hollywoods Talentsucher. Darüber hinaus stellten Independent-Filmproduktionen in den späten 1990er Jahren bei der Verleihung der *academy awards* eine ernsthafte Konkurrenz für Hollywood dar. Und häufig ist dabei textuell kaum erkennbar, welcher der mit einem Oscar prämierten Filme unabhängig und welcher studioproduziert ist.

7 Tatsächlich wurde der Independent-Film auch historisch betrachtet nicht allein über industrielle Kriterien, sondern ebenso auf Basis textueller Kriterien bestimmt, wie in Kapitel 4 dargestellt wird. Darüber hinaus war die Definition des Independent-Films etwa während der so genannten Studioära auch auf industrieller Basis keineswegs trennscharf. Wie im Kapitel zur geschichtlichen Entwicklung des Independent-Films erläutert wird, waren ›unabhängige‹ Produzenten wie Walter Wanger industriell/institutionell nicht außerhalb des Produktions- und Distributionsapparates Hollywoods situiert, sondern darin signifikant integriert.

Hieran lässt sich eine weitere oft geäußerte Beobachtung oder Kritik anschließen, dass nämlich der gegenwärtige Independent-Film auch in *textueller* Hinsicht kaum noch von den Mainstream-Produktionen der Studios zu unterscheiden sei. Tatsächlich dürften viele Independent-Filme der 1990er Jahre von den meisten Kinozuschauern als – wenn auch nicht unbedingt typische – Hollywood-Filme betrachtet werden: Sei es *THE BROTHERS MCMULLEN* (1995, R.: Edward Burns), *DEAD MAN WALKING* (1995, R.: Tim Robbins), *GODS AND MONSTERS* (1998, R.: Bill Condon), *THE ICE STORM* (1997, R.: Ang Lee), *THE INCREDIBLY TRUE ADVENTURES OF TWO GIRLS IN LOVE* (1995, R.: Maria Maggenti), *MENACE II SOCIETY* (1993, R.: Albert & Allen Hughes), *THE OPPOSITE OF SEX* (1998, R.: Don Roos), *THE USUAL SUSPECTS* (1995, R.: Bryan Singer), *WAG THE DOG* (1997, R.: Barry Levinson) oder jüngst *LOST IN TRANSLATION* (2003, R.: Sophia Coppola). Und selbstverständlich wird ein beträchtlicher Teil US-amerikanischer Independent-Filme, wenn auch nicht unbedingt im gleichen Umfang und zudem jeweils abhängig vom geschätzten Marktpotenzial, ebenso international in den Kinos gestartet und auf Video oder DVD veröffentlicht wie die Studio-produktionen der Majors auch. Vor diesem Hintergrund stellt sich unweigerlich die Frage, inwieweit die Rede vom gegenwärtigen US-amerikanischen Independent-Film als (vom Mainstream-Film) *unabhängige* kulturelle Praxis überhaupt noch adäquat ist. Dennoch gilt es im Rahmen dieser Arbeit sorgfältig zu prüfen, ob sich die gegenwärtige Situation des Independent-Films, wie sie hier bereits angedeutet wurde, tatsächlich derart darstellt und ob jene Entwicklungen, die vermeintlich die Existenz des zeitgenössischen Independent-Films als unabhängige oder eigenständige kulturelle Praxis bedrohen, ein ›neues‹ Phänomen darstellen. Immerhin kann der kommerzielle und/oder künstlerische Erfolg⁸ von Independent-Filmen wie *WELCOME TO THE DOLLHOUSE* (1995, R.: Todd Solondz), *LEAVING LAS VEGAS* (1995, R.: Mike Figgis), *FARGO* (1996, R.: Joel Coen), *BEING JOHN MALKOVICH* (1999, R.: Spike Jonze), *THE BLAIR WITCH PROJECT* (1999, R.: Daniel Myrick/Eduardo Sánchez) oder *MEMENTO* (2001, R.: Christopher Nolan) der Rede von einer Krise des Independent-Films entgegengestellt werden, auch wenn der Independent-Status dieser Filme mitunter fragwürdig erscheint.

In jedem Fall scheinen ferner insbesondere der Begriff und das Thema Independent-Film allgegenwärtiger denn je. Die Diskrepanz zwischen der Lebendigkeit des Begriffs und seiner vermeintlichen Bedeutungslosigkeit mag auf den ersten Blick paradox anmuten. Diese Widersprüchlichkeit ließe sich natürlich leicht mit dem poststrukturalistischen Hinweis auflösen, dass Bezeichnungen bzw. Bedeutungen stets instabil sind und insofern der Begriff Independent-Film offen für alle möglichen Bedeutungskonstruktionen ist und selbstverständlich keine Instanz garantieren oder festlegen kann, dass der Independent-Film z.B. für die Bezeichnung einer *alternativen* Praxis des Filmemachens in Abgrenzung zum Mainstream reserviert ist.

Ohne diese Überlegung hier erschöpfend ausdiskutieren zu können, suspendiert die Annahme der Instabilität von Bedeutung nicht die Notwendigkeit zu reflektieren, *wovon* der zeitgenössische unabhängige Film unabhängig ist und *was* seine Unabhängigkeit ausmacht. Dabei lassen sich verschiedene, miteinander wechselseitig verbundene Dimensionen bzw. Kriterien (ästhetische, ökonomische, thematische etc.) unterscheiden: Kann das

8 Vgl. hierzu Anhang C.

Kriterium der unabhängigen Produktion, Finanzierung oder Distribution tatsächlich nicht mehr als Unterscheidungsmerkmal des Independent-Films gegenüber den Studiofilmen dienen? Inwieweit eignet sich das Kriterium der Höhe des Produktionsbudgets zur Bestimmung bzw. Unterscheidung des Independent-Films? Sind es eher spezifische ästhetische oder narrative Strategien (Jump Cuts, Handkamera, Vermeidung von Happy Ends, Brüche oder ›lose Enden‹ in der Narration), die den Independent-Film als alternative Filmpraxis ausweisen? Oder eher politisch alternative oder subversive Inhalte, die die Vorstellung vom Independent-Film als *widerspenstige* Praxis verkörpern? Oder ist es das Zusammenspiel einzelner oder gar aller Kriterien, durch das eine Bestimmung des Independent-Films am ehesten geleistet wird?

Das primäre Erkenntnisinteresse der vorliegenden Studie gilt der Fragestellung, inwiefern der gegenwärtige Independent-Film im Hinblick auf die *Politik der Repräsentation (politics of representation)* bzw. *hinsichtlich der politischen Dimension seiner kulturellen Artikulationen* (noch) eine *alternative bzw. widerspenstige (widerständige)* kulturelle Praxis gegenüber dem Mainstream-Film markiert, aber auch mit Blick auf hegemoniale Vorstellungen der US-amerikanischen Kultur insgesamt, sei es hinsichtlich Fragen und Kontexten der Repräsentation von Geschlecht, sexueller Orientierung, Klassenunterschieden, *race*⁹ usf. Hat das Independent-Kino als Sphäre einer als *widerspenstig* imaginierten kulturellen Praxis vor dem Hintergrund einer vermeintlichen Konvergenz von Independent- und Mainstream-Film einen Prozess der (Selbst-)zähmung durchlaufen, insbesondere was die *politics of representation* betrifft?¹⁰

Repräsentation verbindet nach Stuart Hall – ganz allgemein – Sprache und Bedeutung mit Kultur. »Representation is an essential part of the process by which meaning is produced and exchanged between members of a culture. It *does* involve the use of language, of signs and images which stand for or represent things« (Hall, St. 2002: 15, Herv. i. Orig.). Hall weist darauf hin, dass die Art und Weise, wie die Repräsentation von Bedeutungen durch Sprache oder durch ein Medium wie Film funktioniert, alles andere ein »straight-forward process« (ebd.) sei und natürlich konkurrierende Auffassungen davon bestehen, wie der Prozess der Repräsentation abläuft. Laut den Cultural Studies sind Repräsentationen keine ›einfachen‹ Widerspiegelungen von Ereignissen, Vorstellungen, Personen, ›Dingen‹ der ›realen Welt‹, sondern

9 Im Kontext dieser Arbeit wird statt ›Rasse‹ der angloamerikanische Begriff ›race‹ verwendet, sowohl als Hinweis auf soziokulturelle Konstruktionen des Rassismus wie auch als politische Analysekatgorie der Dekonstruktion (vgl. Arndt, Susan 2004: 202).

10 Wenn von der Zähmung der Widerspenstigen (hier: Plural) als Frage die Rede ist, so ist ein Prozess gemeint, der nicht als ›abgeschlossen‹ aufgefasst werden kann. Es geht mir dabei nicht darum, darzulegen, etwa durch die Gegenüberstellung verschiedener historischer Phasen, dass der Independent-Film vielleicht einmal widerspenstig war und in seiner aktuellen ›Verfassung‹ nicht mehr ist. Im Mittelpunkt steht eine kulturelle und kritische Diagnose des Gegenwärtigen, die den Zustand des Vergangenen eben nicht als alleinigen oder wesentlichen Maßstab eines solchen Befundes beansprucht oder gar zu beanspruchen hat. Die Diagnose des Widerständigen ergibt sich aus einer dialektischen Perspektivierung auf gegenwärtige hegemoniale Praktiken und Vorstellungen und umgekehrt. Wie noch gezeigt wird, bedeutet dies wiederum nicht, dass die Relevanz der Geschichte und Genese des Independent-Films geschmälert oder gar negiert wird.

Konstruktionen und Regulationen einer ganzen Bandbreite möglicher sozio-kultureller Artikulationsweisen, in denen die Bezeichnung »real«, »authentisch« oder »ideologisch« häufig genug eine Strategie oder einen Mechanismus darstellt, durch den bestimmte Aussagen mit Autorität ausgestattet und als privilegiert ausgewiesen werden und andere nicht. Solchen Vorstellungen von Repräsentation im Sinne eines naiven Abbildungsverständnisses wird in den Cultural Studies mit großer Skepsis begegnet.

Ausgehend von dieser Perspektive sind Repräsentationen im Sinne der Cultural Studies entsprechend keine bloßen »Vehikel« für ideologische »Botschaften«. Denn dies würde bedeuten, dass Ideologien außerhalb bzw. vor ihrer Repräsentation existieren. Vielmehr müssen Repräsentationen als eine Sphäre betrachtet werden, in der der Prozess der Repräsentation selbst, im Sinne einer jeweils spezifisch symbolischen Praxis, als entscheidender »Gegenstand« für die kritische Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Kultur, Medien und Macht in den Blick genommen werden muss. Die Beziehung zwischen Kultur bzw. der Geschichte der Kultur und Film bzw. der Geschichte des Films, lässt sich auf dieser Basis in Anlehnung an Douglas Kellner und Michael Ryan (1988) als ein Prozess des »discursive transcodings« bezeichnen (12).

Films transcode the discourses (the forms, figures, and representations) of social life into cinematic narratives. Rather than reflect a reality external to the film medium, films execute a transfer from one discursive field to another. As a result, films themselves become part of that broader cultural system of representations that construct social reality. That construction occurs in part through the internalization of representations. (Ebd.: 12f.)

Ogleich also Filme nicht »Realität« oder die Ideologien der sozialen Welt im Sinne eines Abbildverhältnisses repräsentieren, so erachten Kellner und Ryan dennoch die Verbindungen zwischen den filmischen Repräsentationen und den Repräsentationen der soziokulturellen Welt für bedeutsam, insofern Filme letztlich Teil des umfassenden kulturellen »Systems« von Repräsentationen sind, die unsere soziale Welt (diskursiv) gestalten und auch (potenziell) zu einer Internalisierung oder Sedimentierung dieser Repräsentationen in den Vorstellungen, Denkweisen, Überzeugungen derjenigen führen können, die sie rezipieren und sich aneignen.

Cultural Studies-Forscher, insbesondere John Fiske (1987), haben nachdrücklich und wiederholt darauf hingewiesen, dass Medienkultur (und ihre vielfältigen Repräsentationen) dabei jedoch nicht als monolithisches System einer rigiden ideologischen Indoktrination aufgefasst werden darf, ebenso wenig wie die Produkte der Kulturindustrie gleichsam inhärent ideologisch oder die Konsumenten und Publika bloß deren passive Empfänger seien, die im (nicht zuletzt) kulturindustriell induzierten Verblendungszusammenhang fixiert werden und die dominanten Ideologien gleichsam bewusstlos oder unkritisch übernehmen. Im Sinne der Cultural Studies geht man vielmehr davon aus, dass die Bedeutungen kultureller Texte/Produkte nicht im Text/Produkt (oder durch den Autor) ein- oder festgeschrieben, sondern grundsätzlich mehrdeutig (*polysem*) sind. Entsprechend sind sie offen für potenziell gänzlich unterschiedliche Rezeptionsweisen und Aneignungspraktiken von Zuschauern und Publika, die sich (den kulturellen Texten zugeschriebenen) dominanten, hegemonialen, ideologischen Bedeutungen und Botschaften aktiv, produktiv, kreativ entziehen können, um ihre eigenen,

widerständigen (oder ausgehandelten) Lesarten zu entwickeln oder den Text als Ressource für ihre Einstellungen, Gefühle, Ansichten, Verhaltensweisen, usw. in ihren alltagsrelevanten Kontexten benutzen und integrieren. Dennoch können kulturelle Texte im nicht-deterministischen Sinn Vorzugslesarten nahe legen, die sich häufig genug in Korrespondenz mit den dominanten Ideologien bzw. hegemonialen Diskursen von Kultur und Gesellschaft in spezifischen soziohistorischen Konstellationen befinden und auf diese Weise zu ihrer möglichen Verfestigung und Perpetuierung beitragen. Bei aller Relevanz von Untersuchungen insbesondere widerständiger Bedeutungspraktiken von Zuschauern, darf, so ein zentrales Anliegen dieser Studie, diese Perspektive nicht aus dem Blick geraten, vielmehr gehört sie m.E. zum unverzichtbaren Bestandteil eines Projekts einer sich explizit kritisch verstehenden und positionierenden Cultural Studies-Forschung.

Wie bei Douglas Kellner wird hier davon ausgegangen, dass kulturelle/mediale Repräsentationen

are neither merely vehicles of a dominant ideology, nor pure and innocent entertainment. Rather they are complex artifacts that embody social and political discourses whose analyses and interpretation require methods of reading and critique that articulate their embeddedness in the political economy, social relations, and the political environment, within which they are produced, circulated and received (Kellner, D. 2001: 4).

In Übereinstimmung mit diesen Überlegungen wird im Rahmen dieser Arbeit Hollywood keineswegs als jener Monolith betrachtet, dessen immer schon ideologische Verfasstheit gewissermaßen die Bedingung der Möglichkeit des Independent-Films als alternative kulturelle Sphäre festlegt. In ihrer umfangreichen Studie über das New Hollywood-Kino haben Douglas Kellner und Michael Ryan (1988) deutlich gezeigt, dass Hollywood eben nicht inhärent ideologisch ist, sondern grundsätzlich ideologisch widersprüchlich, wobei die Einschreibungen des Hegemonialen und Widerständigen in die kulturellen Praktiken Hollywoods in jeweils spezifischen historischen Konstellationen unterschiedlich sind. Gleichwohl konstatieren die Autoren mit Blick auf das Verhältnis von Independent- und Hollywood-Film:

It should be noted, however, that mainstream Hollywood is severely limited in the extent to which it will advance socially critical and radical positions. Hollywood film is a commercial enterprise and it does not wish to offend mainstream audiences with radical perceptions and thus attempts to contain its representation of class, gender, race, and society within established boundaries. Radicals are thus usually excluded from Hollywood film, or are forced to compromise their positions within accepted limits. Moreover, the generic coded and conventions of Hollywood film tend to limit its discourses and effects. The conventionality of focused stories with individual characters, the use of close-ups and shot-reverse shots, that cut from one character to another, the use of recognizable and popular stars, and other elements of conventional Hollywood film tend, for example, to limit Hollywood films to the parameters of individualism, thus precluding positive portrayals of political groups or collectivities struggling for change.

Thus, it is the independent film movement to which one must look for the most progressive political interventions within the terrain of American film culture. (Kellner, D./Ryan, M. 1988/1995: 102)

Es wird im Rahmen dieser Studie als zentrale Frage zu klären sein, inwiefern der Independent-Film tatsächlich noch jene kulturelle Praxis darstellt, die abseits von Hollywood nach Kellner/Ryan am ehesten progressive politische Interventionen artikuliert.

In allgemeiner Perspektive besteht das Ziel darin, den Independent-Film in seiner sozialen und kulturellen Konstruktion, Zirkulation und Aushandlung von Bedeutungen im diskursiven Kontext von Machtprozessen und Ideologien zu erforschen. Die Analyse des gegenwärtigen Independent-Films bleibt dabei nicht nur auf eine rein *textuelle* Machtanalyse bzw. Repräsentationskritik beschränkt, sondern verankert diese mit einem Blick auf die umfassenden historischen, ökonomischen, politischen Kontexte, die mit der kulturellen Praxis des Independent-Films in Verbindung stehen und in denen die kulturellen Texte/Produkte des Independent-Films situiert sind. Es gilt dabei, hier insbesondere die komplexen Produktionsweisen (*modes of production*) des Independent-Films als Bezugsrahmen zu berücksichtigen. Analog zu dem in aktuellen Cultural Studies-Studien bedeutsamen Konzept der Artikulation werden diese aber nicht im orthodox-marxistischen Sinne als wirksam gesehen. »Es geht nicht um die Ableitung von Folgen, sondern um ein Verständnis von Kontexten und Formationen, in denen eine bestimmte Verbindung (*conjuncture*) materieller und ideologischer Gegebenheiten die (strukturalen) Bedingungen für gesellschaftliche und kulturelle Praxis bilden« (Göttlich, U. 2001: 33).

Im Anschluss an einen kurzen Forschungsüberblick zum Independent-Film wird zunächst der Begriff und seine diskursive Verwendung auf verschiedenen Ebenen (textuelle, institutionelle, ökonomische) diskutiert und eine erste Verhältnisbestimmung dieser kulturellen Praxis vorgenommen.

Des Weiteren wird die Genese des Independent-Films insbesondere in seiner Beziehung zum Mainstream-Film herausgearbeitet, sowohl hinsichtlich der Produktionsweise als auch der textuellen Praxis. Die Vielschichtigkeit der unterschiedlichen kulturellen Praktiken und ihrer jeweils spezifischen Realisationsbedingungen, die der Begriff Independent-Film nur scheinbar umstandslos vereint, wird anhand einer Reihe zentraler phänomenologischer Kristallisationspunkte gezeigt. Hierbei wird die Praxis des Exploitation-Films, die Entwicklung des amerikanischen Avantgarde-Films in den 1940ern und die Ausprägung des gegenkulturellen Underground-Kinos der 1960er ebenso beleuchtet, wie die Entstehung des *art house*-Markts oder die allgemeine Entwicklung der kommerziellen Independent-Produktion – Stichwort *package system* – als neuer vorherrschender Produktionsmodus Ende der 1940er, Anfang der 1950er Jahre im Gegensatz zur Massenproduktion der Studioära Hollywoods (vgl. Balio, T. 1990; Pribram, E.D. 2001; Staiger, J. 1995; Tyler, P. 1969).

Daran anschließend werden die Verhältnisse des US-amerikanischen Independent-Films und Hollywoods seit den 1990er Jahren untersucht, wobei hier ebenfalls der Blick vorrangig auf die Produktionsweise und textuellen Praktiken und die *Unterschiede* und *Gemeinsamkeiten* dieser beiden kulturellen Praxen gerichtet wird. Ziel dieses Kapitels ist es, das komplexe industrielle Gefüge des Hollywood- und Independent-Films nicht zuletzt als ›strukturellen Rahmen‹ zu beleuchten, der im nicht-deterministischen Sinne für die Beziehung von hegemonialen/ideologischen und widerständigen Artikulationen im Independent-Film von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist. Im Mittelpunkt steht dabei insbesondere die Frage, inwieweit vor allem in

industrieller Hinsicht tatsächlich von einer Konvergenz des gegenwärtigen Hollywood- und Independent-Films gesprochen werden kann (s. Kap. 5) und wie dieses vermeintliche Konvergenzverhältnis die Möglichkeiten politischer Artikulationen im Independent-Film ›berührt‹ (vgl. Kap. 7).

Im Rahmen des theoretisch-methodischen Teils (Kap. 6) wird die Ausformulierung und methodologische Begründung einer ideologiekritischen Diskursanalyse bzw. einer diskurstheoretisch vermittelten Ideologiekritik (in Anschluss an die theoretischen Überlegungen von u.a. Barker, Ch./Galasiński, D. 2001, Fairclough, N. 1995, 2001a, 2001b; Fiske, J. 1987, 1996; Eagleton, T. 2000, Kellner, D. 1988; 1995; Rose, G. 2001; van Dijk, T.: 1997) dargestellt, wie sie insbesondere in den Fallstudien Anwendung findet.

In diesem Kapitel werden relevante politische bzw. ideologische Aspekte und Dimensionen der kulturellen Artikulationen des Independent-Films aus einer makroperspektivischen Perspektive betrachtet und kritisch untersucht. In einem ersten Schritt wird dabei die ideologische Verfasstheit des New Hollywood diskutiert, sowie exemplarisch einige, das vorgeblich ›*alternative*‹ Hollywood repräsentierende Filme analysiert. Ein Schwerpunkt ist die (kritische) Auseinandersetzung mit den Artikulationen bzw. Repräsentationen des Independent-Films, die in unterschiedlicher Ausprägung mit den verschiedenen identitätspolitischen Agenden von Minoritäten und marginalisierten Gruppen in Verbindung stehen. Diese Fokussierung auf soziale Minoritäten war historisch stets ein entscheidendes Charakteristikum des Independent-Films und hat wesentlich zur Vielfalt und Ausdifferenzierung dessen kultureller Praxis beigetragen, angefangen mit den so genannten *race films* bis hin zu den Filmen des New Black oder New Queer Cinema. In diesem Kontext soll daher gefragt werden, in welcher Weise Independent-Filme von und/oder über Frauen, Homosexuelle, AfroamerikanerInnen oder *Asian Americans* als politisch alternative Repräsentationen aufgefasst werden können, die einen signifikanten Unterschied zu den hegemonialen Konstruktionen kultureller Identität insbesondere des Mainstream-Films markieren.

Darüber hinaus stellt sich die Frage, inwieweit der gegenwärtige Independent-Film als textuelle Praxis und Produktionsweise im Kontext von Meinungs- und Kunstfreiheit kontrolliert, reglementiert und beeinflusst wird. Letztlich soll erörtert werden, inwiefern der Independent-Film, *insgesamt oder allgemein betrachtet*, eine alternative und politisch progressive kulturelle Praxis markiert, sowie wo ihre Grenzen und Reglementierungen lokalisiert werden können.

Die mikroperspektivisch orientierte Auseinandersetzung mit dieser Fragestellung erfolgt in den Fallstudien. In deren Zentrum steht jeweils ein Film, der textuell/kontextuell in einem breiten Spektrum heterogener soziokultureller Diskurse ›verankert‹ ist, die jeweils, auf unterschiedlichen (Analyse-) Ebenen (etwa hinsichtlich ihrer Darstellung und der filmisch-diskursiven Konstruktion von *race*, *class*, *sex/gender* etc.) ein besonderes Licht auf die zentrale Fragestellung dieser Studie werfen. Darüber hinaus geht es darum, die textuelle Politik des zu untersuchenden Films in ihrer intertextuellen Beziehung zu anderen Independent-Filmen, vor allem aber auch hinsichtlich Hollywood-Studioproduktionen herauszuarbeiten und zu hinterfragen.

Die Kriterien für die Auswahl der Fallstudien sind vielschichtig: Analog zum allgemeinen Fokus auf das Independent-Kino der 1990er Jahre sind folglich auch die Fallstudien auf diesen Zeitraum beschränkt. Des Weiteren sollten vor allem solche Filme Berücksichtigung finden, die mit Blick auf

ihre Textebene zumindest nahe legen, dass es sich bei ihnen um eine (politisch) alternative Filmpraxis handeln *könnte*. Ferner ist bei den Fallstudien *der primäre Fokus auf die textuellen Konstruktionen gesellschaftlicher minoritärer Gruppen gerichtet*. In allen Filmen spielen ›Repräsentanten‹ sozialer Minoritäten eine prominente Rolle, häufig sind diese die ›Autoren‹ des Films. So ist Cheryl Dunyes *THE WATERMELON WOMAN* (1996) der erste fiktionale Film von einer öffentlich lesbischen afroamerikanischen Regisseurin, wobei der Film suggeriert, er wäre ein autobiografisch angelegter Dokumentarfilm eben *über* die Regisseurin Cheryl Dunye, die wiederum einen Dokumentarfilm über eine afroamerikanische Schauspielerin der 1930er Jahre dreht. Dieser *modus operandi* filmischen Erzählens hat für die diskursive Aushandlung kultureller Identität hier, wie gezeigt werden wird, eine ausgesprochen relevante und explizit politische Bedeutung. Einen offensichtlich politischen Charakter hat auch der international viel beachtete Film *BOYS DON'T CRY* (1999) von Kimberly Peirce, insbesondere weil er auf den realen Fall der Ermordung Brandon Teenas, eines präoperativen Transsexuellen Anfang der 1990er Jahre in Falls City (Nebraska) Bezug nimmt. Amos Kolleks Film *SUE* (1997) wiederum erzählt die Geschichte einer allein stehenden promiskuitiven Frau und ihres sozialen Abstiegs im New York der 1990er. Und auch in zwei weiteren im Rahmen der Fallstudien untersuchten Filme spielen sexuelle Minoritäten für den filmischen Diskurs eine zentrale Rolle: In *PECKER* (1998) des Indie-Veterans John Waters sind es *drag kings*, Lesben und Schwule, während Todd Solondz' *HAPPINESS* (1998) vor allem deshalb Aufsehen erregt hat, weil der Film einen pädophilen Homosexuellen bzw. homosexuellen Pädophilen als sympathische Figur und liebevollen Familienvater präsentiert, was zweifelsohne zunächst als gewagtes Projekt erscheint. Und tatsächlich intervenierte der Mutterkonzern der ›Indie‹-Verleihfirma gegen die Veröffentlichung von *HAPPINESS*. Dieser Fall, der wie im Kapitel 7 dargelegt wird, keinen singulären Status hat, illustriert die Bedeutung der Beziehung von industriellen Strukturen und textueller Praxis, wie sie in dieser Studie umfassend untersucht wird.

Wie die Einbeziehung eines Films wie *BOYS DON'T CRY* erkennen lässt, werden auch solche Filme berücksichtigt, die nicht vollständig außerhalb der Studios produziert und finanziert wurden und insofern als *semi-independent*-Filme eingestuft werden müssen (vgl. Kap. 3), die aber dennoch in den existierenden kulturellen Diskursen als Independent-Filme gehandelt bzw. als solche bezeichnet werden (vgl. Hillier, J. 2001).

Neben der Sichtung der umfangreichen Literatur zum Thema (vgl. Kap. 2) wurden als Material- und Quellenbasis mehrere hundert US-amerikanische Independent- und Studio-Filme, insbesondere aus den 1990er Jahren, im Kontext der hier relevanten ökonomischen, politischen und kulturellen Zusammenhänge gesichtet bzw. analysiert. Aktuelle Entwicklungen des amerikanischen Independent-Films wurden im Wesentlichen bis 2003 berücksichtigt. Als Eingrenzung des Gegenstands (über die Fallstudien hinaus) ist der Fokus dieser Untersuchung dabei auf Filme gerichtet, die an dem grundsätzlichen Prinzip eine Geschichte zu erzählen, festhalten.¹¹ Der einflussreiche amerikanische Experimental- und Avantgarde-Film, repräsentiert durch Filmemacher wie Andy Warhol, Stan Brakhage, Kenneth Anger oder Gregg

11 Gemeinsam ist den hier zu untersuchenden Filmen, dass man sie sicherlich auch als art house-Filme bezeichnen kann (vgl. Kap. 4).

Araki, wird in dieser Arbeit nur am Rande berücksichtigt. Den Schwerpunkt der Untersuchung bilden Filme, die in ästhetisch-narrativer Hinsicht gewissermaßen eine prinzipielle Ähnlichkeitsbeziehung zu den Produkten der Mainstream-Industrie wahren und die ferner auch nicht vollständig außerhalb der kommerziell orientierten und etablierten Auswertungssysteme situiert sind.¹²

Im Zusammenhang mit dem thematischen Fokus ist diese Perspektive vor allem deswegen relevant, da immer wieder die Forderung aus unterschiedlichen Kreisen erhoben wird, dass Filmemacher mit einem politischen Anliegen sich gegenüber den populären Formen und Distributionsweisen des Mainstreams öffnen sollten, um ihre Themen einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Und so schlossen auch Douglas Kellner und Michael Ryan ihre Studie zur Politik und Ideologie des Hollywood-Films der 1970er und 1980er mit folgender politischer Forderung:

To a certain extent, in order for the actuality of socialism to be realized it must simultaneously be represented as something realizable. This is the nature of desire, both personal and political. All such desire is to a certain extent utopian, in the sense that its actual object is always absent from the representation that signifies it. It is for this that one could say that Ronald Reagan was actually elected somewhere around the mid-seventies, when cultural imagery first began to summon him forth. The same must be true of an alternative socialist society. To be desired, it must be represented. And it won't be realized if it isn't an object of desire. We will conclude, then, by suggesting that the Left must construct socialism as a possible object of desire in the realms that most attract popular desires - film, but also television and music. The Left must develop an effective politics of cultural representation at the same time that it builds coalitions and formulates economic programs. The latter will make no difference in the world without the former. (Ryan, M./Kellner, D. 1988: 295)

Der Independent-Film steht – wie zu zeigen sein wird – für eine komplexe, vielschichtige und widersprüchliche kulturelle Praxis, die die kulturellen Grenzen zwischen Kunst und Unterhaltung, Mainstream und Avantgarde, *high culture* und *low culture* überschreitet und sowohl widerständige als auch hegemoniale und ideologische Einschreibungen in sich trägt. Insbesondere Letzteres macht den Independent-Film zu einem höchst aufschlussreichen Studienobjekt für eine analytische Betrachtung aus der Perspektive der Cultural Studies. Ist es doch eine der wichtigsten Intentionen dieser Forschungsrichtung zu untersuchen, wie Medienkultur in Prozesse hegemonialer und oppositioneller Praktiken und Strukturen eingebunden ist.

12 Es geht also hier primär nicht um Filme, die lediglich im Rahmen von Filmfestivals der Öffentlichkeit zugänglich sind oder z.B. lediglich von sogenannten non-profit-Organisationen verbreitet werden.