

## Gezähmter Rebell

### John Waters und die Domestizierung des Widerständigen<sup>1</sup>

Markus Brunner

War die amerikanische Undergroundfilm-Bewegung in den 60er Jahren angetreten, um jegliche gesellschaftlichen und ästhetischen Tabus zu brechen, so stellten John Waters Ende der 60er und in den 70ern gedrehte Trash-Filme einen der Höhepunkte dieses Vorhabens dar. Angestachelt vom erklärten Lebensziel, „die geschmacklosesten Filme der Kinogeschichte“<sup>[1]</sup> zu machen, drehte Waters Kultfilme wie *Pink Flamingos* (1972) und *Female Trouble* (1974) und ließ sich als der unübertroffene „King of Trash“ feiern. Nach Ausflügen in mainstreamigere Gefilde, wo er mit *Hairspray* (1988) und *Cry-Baby* (1990) auch ein Massenpublikum ansprechen konnte, versuchte er mit seinem letzten Film *A Dirty Shame* (2004) wieder an sein altes Schock-Kino anzudocken – mit mäßigem Erfolg.

### Wiederkehr des Verdrängten

Im New Yorker Underground der 60er Jahre brodelte es gehörig. Eingebettet in verschiedene subkulturelle Strömungen wie die Beat Generation, die Gay-Szene und den weniger friedliebenden Teil der Hippie Culture brachte die hiesige Undergroundbewegung Filme hervor, die durch eine bewusst primitive Form, einen lustvollen Bruch aller erdenklichen Tabus sowie einen sehr ambivalenten Bezug zur amerikanischen Pop-Kultur auffielen. In ihnen sollte die Faszination für das Abseitige, Abgründige und von der Gesellschaft Ausgeschlossene, für Gewalt, Drogen und jenseits der hegemonialen Normen befindliche Sexualität und das Bedürfnis nach einer ironischen, campigen Abrechnung mit der Mainstream-Kultur befriedigt werden. Kenneth Anger wartete 1963 mit *Scorpio Rising*, einer homoerotischen, sadomasochistischen Auseinandersetzung mit der Biker-Szene, auf, Andy Warhol ließ seine Factory-Leute vor der Kamera improvisieren und kopulieren und schon 1962 hatte Jack Smith den sofort von der Polizei beschlagnahmten Film *Flaming Creatures* gedreht, in dem Transvestiten und Hermaphroditen unter Drogeneinfluss wild übereinander herfallen.

In diesem fruchtbaren kulturrevolutionären Kontext fühlte sich auch John Waters zuhause. Sooft es ging, fuhr er aus der Kleinstadt Baltimore, in der er aufwuchs und die stets Handlungsort seiner Filme sein würde, nach New York, um sich die neuesten Produkte und Entdeckungen der Szene anzuschauen, die immer um Mitternacht in verschiedenen kleineren Kinos gezeigt wurden. Und er setzte alles daran, diese Filme in ihrem Schockwert noch zu toppen.

Waters zelebrierte das Marginalisierte und Tabuierte wie kaum ein anderer, zerfetzte federleicht jede Schranke der Moral oder des Ekels. In seinem ersten Tonfilm *Multiple Maniacs* (1970) wird beispielsweise die Protagonistin, gespielt vom 150 Kilo schweren Transvestiten Divine, der bis zu seinem Tod der große Star in den Filmen Waters bleiben sollte, von einer mysteriösen „heiligen Hure“ in der Kirche mit einem Rosenkranz anal befriedigt, parallelgeschnitten mit Darstellungen der Leidensgeschichte Christi. In *Female Trouble* werden – mit vielen Querverweisen zum Manson Clan – von der Protagonistin Gewalt und Verbrechen als das Wahre und Schöne schlechthin propagiert und für *Pink Flamingos* ließ Waters Divine – und dies in einer ungeschnittenen Szene, die an der Echtheit des Gezeigten keine Zweifel lässt – frisch produzierte Hundescheiße essen.

Meist befinden sich in Waters frühen Filmen lustbetonte, trotz aller abwegigen Neigungen und Charakterzüge sympathisch gezeichnete Underdogs im Krieg mit lustfeindlichen, verbitterten und homophoben Klein- oder Grossbürgern, die fast immer vergeblich, aber mit

---

<sup>1</sup> Erschienen in :Ikonen: 6, Nr. 12 (2006), S. 20-23.

aller Gewalt versuchen, die herrschende Ordnung und ihre moralischen Normen gegen die Rebellierenden zu verteidigen. Die Umwertung aller Werte durch die gesellschaftlichen Außenseiter ist nicht bloß Provokation, sondern entblößt zugleich die sozialen Restriktionen und Normierungen, die Grenzziehungen und Verdrängungsleistungen, auf denen die bürgerliche Gesellschaft und ihre repressiven Institutionen – Polizei, Schule, Psychiatrie, Medizin, Rechtsstaat und Sitte und Moral – beruhen, und entfesselt dadurch eine subversive Kraft. Von den Bereichen des Ausschlusses her werden die Verhältnisse angegriffen, werden das Perverse als die nichtnormierte Lust, das Verbrechen als das Jenseitige bürgerlicher Moral, der Wahnsinn als das instrumenteller Vernunft Widerstrebende und Müll und Dreck als das die herrschende Ordnung und Reinlichkeit Verunreinigende gefeiert und als Kampfmittel ins Feld geführt, um der Zivilisation ihr Fundament abzugraben.

Auch in den ZuschauerInnen sollten die Verdrängungsschranken gewaltsam niedergerissen, das Ausgeschlossene wieder geweckt werden. Die Schockmomente blieben so nicht Selbstzweck, sondern sollten die eigenen Normierungen, die sich in Ekel- und Angstschranken zeigten, auf humorvolle Weise angreifen und die Sympathie mit den Abseitigen auch die eigene abseitige Lust zum Vorschein bringen. Attackiert wurden nicht nur bürgerliche Normierungen, sondern erklärtermaßen auch der naive Glaube der Flower-Power-Bewegung an einen durch Liebe herstellbaren Frieden und das angeblich in der menschlichen Natur angelegte Gute und Moralische.

### **Gezähmte Rebellion**

In den 80ern schaffte Waters mit *Hairspray* (1988) und *Cry-Baby* (1990), die beide danach zu bis heute erfolgreichen Broadway-Musicals adaptiert wurden,[2] den Aufstieg ins Gebiet des Massenkompatiblen. Waren die früheren Filme noch allesamt erst für ein Publikum ab 18 Jahren freigegeben, erhielten die Werke aus den 80er und 90er Jahren ein kommerziell aussichtsreicheres R-Rating. Formal wurden die Filme ausgereifter, und größere Budgets erlaubten es Waters, mit TV- und Film-Stars wie Johnny Depp, Kathleen Turner, Edward Furlong, Christina Ricci und Melanie Griffith zu arbeiten. Die Schock- und Ekelmomente, die vormals noch ein strukturelles Moment der Filme darstellten, dienten jetzt vor allem noch als Gimmicks, mit denen sich Waters den Status als *Enfant Terrible* der Szene zu wahren versuchte.

Nicht nur konnte Waters so endlich durch seine Filme Geld verdienen, seine Entscheidung, vom Schockkino wegzukommen, war auch der Erkenntnis geschuldet, dass er sein Publikum nur enttäuschen könnte, würde er wie bisher weitermachen. Er wusste, dass er immer an den früheren Tabubrüchen gemessen werden würde.

Auch wenn SympathisantInnen noch die These vertraten, die neueren Filme seien eine Art trojanisches Pferd, um ein größeres Publikum zu „korrumpieren“[3], kann nichts darüber hinwegtäuschen, dass der kritische Stachel stumpfer geworden war. Das Problem war nicht, dass er dem *Gross-Out-Kino*, das er mitbegründet hatte, eine Absage erteilte – denn natürlich sind auch jenseits des Trashes und des unmittelbaren Schocks gute und sehr subversive Filme machbar -, sondern dass er trotz dieser Absage am Schema seiner früheren Filme festhielt.

Denn auch in *Hairspray*, *Cry-Baby* und *Pecker* (1998) kämpfen Underdogs und Outlaws gegen repressive gesellschaftliche Normen und Anschauungen und ihre Repräsentanten. Im Tanzfilm *Hairspray* dicke „White Trash“-People und Schwarze gegen eine rassistische und eitle weiße Oberschicht, im in den 50er Jahren angesiedelten Musical *Cry-Baby* halbstarke Rocker gegen die High Society und in *Pecker* die Unterschicht Baltimores gegen die Vereinnahmung durch die versnobte Kunstszene New Yorks. Aber die RebellInnen sind nur noch sympathisch – die ProtagonistInnen meist junge heterosexuelle Angehörige einer Unterschicht –, nicht mehr herausfordernd, verstörend in ihrem Anderssein.

Die Schockmomente in den früheren Filme trugen massiv zu deren subversivem Potential bei, auch wenn sie sicherlich gleichzeitig auch als Werbestrategie eingesetzt wurden. Dass sich das Publikum trotz der jede vertretbare Moral – auch die des Publikums selbst – überwindenden Exzesse und schockierenden Tabubrüche mit den lustvoll agierenden ProtagonistInnen identifizieren oder zumindest solidarisieren konnte, machte zu einem großen Teil die subversive Kraft der Filme aus. Die Gesellschaft, ihre Werte und ihr Fundament wurden als Ganzes infragegestellt.

Die spätere Zähmung der Rebellierenden zähmte auch deren kritisches Potential. Es wurde lediglich noch Repräsentationspolitik gemacht: Dicke, Schwarze, Schwule, Lesben, Sonderschüler, alleinerziehende Mütter und Biker wehrten sich gegen Ausgrenzung und Unterdrückung, forderten gesellschaftliche Toleranz. Am Ende der Filme feierten alle gemeinsam, die siegenden RebellInnen zusammen mit den bekehrten RepräsentantInnen der herrschenden Ordnung. Natürlich waren solche Szenen bei Waters immer auch ironisch gemeint, aber der große Knall blieb aus, Versöhnung war möglich, weil nicht mehr die strukturellen gesellschaftlichen Verhältnisse im Fadenkreuz standen, sondern nur noch konservative Mentalitäten.

Und wo einst der Angriff gerade auch dem Mief von Waters geliebt-gehassten Heimatstädtchen Baltimore galt, war nun der Hass gänzlich verschwunden, Baltimore wurde idealisiert. In *Pecker* wird der titelgebende Protagonist, der sein Umfeld mit seiner ständigen Jagd auf Schnappschüsse verärgert, von der New Yorker Kunstszene entdeckt und die fotografierten Kleinstädter zu White-Trash-Helden verklärt, bis sich diese zur Wehr setzen, weil die plötzliche Berühmtheit ihr bisheriges Leben durcheinanderbringt. Zwar werden durchaus Konfliktlinien innerhalb der Kleinstadt gezeigt, es gibt Kleinkriminalität, Doppelmoral und Generationenkonflikte, aber der Kampf gegen die versnobten New-York-Chics schweißt schließlich alle zusammen. Die Kritik an der oberflächlichen Großstadtmentalität wird reaktionär einer letztlich doch von großer Toleranz geprägten Kleinstadtidylle entgegengestellt. Die reale Kleinstadt Baltimore dankt es John Waters, indem sie den einst Verhassten mittlerweile als Lokalhelden feiert.

### **Strukturwandel der Kino-Öffentlichkeit**

Die Absage ans Schock-Kino und an den Underground ist jedoch nicht einfach John Waters eigenen Vorlieben und Interessen zur Last zu legen, sondern hat auch strukturellere Ursachen, sowohl, was Waters eigenes Umfeld, als auch, was die Kino-Öffentlichkeit anbelangt.

Dass die sonderbaren Figuren der frühen Filme so überzeugend wirkten und dass sich in diesen Filmen jeweils eine Art Paralleluniversum herstellen konnte, in dem normierende Begriffe des Normalen und Devianten vollkommen außer Kraft gesetzt wurden, lag sicher auch zu einem großen Teil daran, dass Waters und seine Freunde, mit denen er die Rollen besetzte, selbst zum großen Teil Outlaws, Yippies, Homosexuelle, Drags und Junkies und in eine Subkultur eingebunden waren, in der tatsächlich Normabweichungen propagiert wurden und Konflikte mit den Gesetzeshütern keine Seltenheit waren. Diese Clique fiel in den 70ern nach und nach auseinander, einerseits weil das subkulturelle Milieu insgesamt zusammenbrach und die Menschen sich anderen Lebensweisen und -perspektiven zuwandten, aber auch durch den Tod einiger der exzentrischsten Personen in seinen Filmen: David Lochary, der stets den bürgerlichen Widerpart von Divine spielte, starb Mitte der 70er Jahre an einer Überdosis Heroin, die dicke Edith Massey mit den auffallenden Zahnlücken, die erstmals in *Pink Flamingos* Divines eiersüchtige Mutter spielte, verschied Mitte der 80er, und Waters' Superstar Divine verstarb kurz nach der Premiere von *Hairspray* überraschend. Waters wollte diese Figuren nicht ersetzen, konnte er auch nicht, hatten diese ihn doch als engste Freunde über Jahre begleitet.

Den Strukturwandel der amerikanischen Kino-Landschaft reflektierte Waters selbst in *Cecil B.* (2000), in dem ein radikaler junger anarchistischer Filmmacher und eine Truppe von Gleichgesinnten zusammen mit einem gekidnappten Hollywood-Star einen terroristischen Film drehen, indem sie mit Waffengewalt Dreharbeiten und Feierlichkeiten des Massenkinos sprengen. Der Sprung zur realen, nicht bloß auf Zelluloid gebannten Gewalt erscheint notwendig, weil andere Mittel nicht mehr aufzurütteln vermögen: „The Hollywood system stole our sex and stole our violence!“ Mit der Integration des vormals Anstoßerregenden läuft die Provokation ins Leere, wenn sie auf der Ebene der Repräsentationen bleibt, zumal die TrägerInnen des Protestes, die SympathisantInnen der vulgären und anstößigen Outlaws, die im gegenkulturellen Milieu der 60er und 70er Jahre noch massenhaft zu finden waren, gerade durch diese Integration des vormals Devianten auch wegfielen.[4] Das Auseinanderbrechen der subkulturellen Basis des Underground-Films, auch sein Abdriften in die Privatheit der Videokonsumtion, auf der einen und die Vermarktung von Gewalt und dem Absonderlichen in Mainstream-Filmen und der alltäglichen Medienlandschaft auf der anderen Seite zwingt der Subversion neue Spielregeln auf.

Der Vorwurf, dass zwischen den Ansprüchen von Cecil nach einem wirklich alternativen Kino und Waters' Film eine Kluft herrsche, trifft nicht wirklich, diese Kluft ist gerade Thema. Waters sympathisiert zwar sichtlich mit den FilmterroristInnen, (selbst)ironisch schmunzelt er aber auch über deren Radikalität, Verbissenheit und Puritanismus. Vorzuwerfen ist Waters eher, dass er es sich zu einfach macht, wenn er nur das Hollywoodsche Blockbuster-Kino angreift und in den Reihen der Actionfilm- und Pornobesucher noch ein subversives Potential vermutet. Die Vereinnahmung des einstmals Subversiven ist universeller als von Waters erkannt.

Deshalb funktioniert auch derjenige Watersche Mainstream-Film am Besten, der das Etablierten-Außenseiter-Schema verlässt: *Serial Mom* (1994). Hier wird die Ordnung nicht von Außen angegriffen, sondern von Innen aufgebrochen. Die scheinbar perfekte Hausfrau und Mutter einer bürgerlichen Kleinfamilie entpuppt sich als Serienmörderin, die lustvoll Nachbarn und Bekannte tötet und sich am Schluss, eigentlich enttarnt, vor Gericht doch noch als unschuldig verkaufen kann. Weil hier zum schlechten Bestehenden kein positives Gegenmodell präsentiert wird, sondern bloß die Abgründe entblößt werden, die hinter der Oberfläche bürgerlicher Familie, Moral und Justiz liegen, reichen auch schon die harmloseren Schockeffekte, um den Schein zu sprengen.

### **Rückkehr zu den Anfängen?**

Mit seinem bisher neuesten Film *A Dirty Shame* (2004) versuchte Waters wieder an die alten Zeiten anknüpfen. Wieder mit einem „ab 18“-Rating versehen, widmete sich Waters ein weiteres Mal den Abgründen der vielfältigen menschlichen Lustsuche. Versammelt um den ‚Sexheiler‘ Ray Ray übernehmen verschiedenartigste Sexsüchtige und Perverse unter dem Motto „Let’s go sexing!“ eine Wohngegend in Baltimore, sehr zum Ärger der verbleibenden engstirnigen, sexualfeindlichen, sich selber als „Neutren“ bezeichnenden Normalbürger. Erst schleichend, dann immer offensichtlicher und hochinfektiös verbreitet sich die universelle Lust unter der ansässigen Bevölkerung wie aber auch unter den Tieren und Pflanzen, bis schließlich die Orgie im Superorgasmus als vollendeter Erlösung aufgeht.

Zwar ist es Waters tatsächlich wieder einmal gelungen, auch abseitige und zuweilen schockierende Perversionen zu versammeln, die nicht mehr nur sympathisch rebellisch anmuten. Das Lechzen nach Dreck, die Freude an Kotspielen und die Lust, sich visuell und habituell in ein Kleinkind zu verwandeln, ausgeübt von Teilen der lustorientierten Bewegung, stellen jegliche Normierungen im Bereich der Sexualität infrage und bringen im Angriff auf Ekel- und Toleranzschränken auch das Publikum ins Strudeln.

Gleichwohl bringt die ganze Szenerie auch diese Subversion wieder ins Schwanken, weil die Frontstellung zwischen den progressiven „sex-addicts“ und den konservativen „neuters“ falsch gewählt ist. Die Gesellschaftskritik läuft ins Leere bzw. rennt offene Türen ein, wo auch das Lesen von Pornomagazinen, das geifernde Anhimmeln einer großbusigen Stripperin und die Wörter „penetrieren“ und „erigiert“ für Befreiung und sexuellen Aufbruch stehen. Waters verkennt, dass Sexualität nicht per se außerhalb der herrschenden Ordnung steht, sondern ebenso deren Produkt ist. Während die frühen Filme von Waters noch vom Ausgeschlossenen, vom Perversen her auch die von den Etablierten gelebte genitale und heterosexuelle Matrix angriffen, versöhnen sich nun repressive und progressive Sexualität gegen einen sexualfeindlichen Pappkameraden, der gar nicht der gesellschaftlichen Norm entspricht. Und das Perverse selbst als subversives Potential wird in diesem Zug auch gleich wieder normiert und eingegliedert, in dem es als ausgebildete Perversion verdinglicht und klassifiziert wird. Einzig in der Schlusszene, in der zwar einerseits der durch eine Ejakulation dargestellte Orgasmus, also die männliche und genitale Endlust, als der Höhepunkt der sexuellen Freiheit gefeiert wird, wird die genitale Ordnung andererseits selbst wieder verschoben. Ausgelöst wird der Orgasmus nämlich durch die von Ray Ray lange gesuchte erlösende Sexualpraktik, die sich doch als eher verstörend erweist: Sie besteht darin, dass die UnterstützerInnen der sexuellen Revolution mit aller Wucht ihre Köpfe gegeneinander schlagen. Vielleicht ist dieser finale Schlag ins Gesicht jeglicher erotischer Vorstellungen als ein letztes Aufbäumen des Subversiven zu werten.

Anmerkungen:

[1] Waters (1981), S. 45.

[2] Mittlerweile wurde sogar ein Remake von *Hairspray* gedreht – mit John Travolta in der Nachfolge von Divine.

[3] Stevenson (1996), S. 20.

[4] Zur ökonomischen und ideologischen Integration des unabhängigen amerikanischen Kinos vgl. Jahn-Sudmann 2006.