

Trash, Boom, Bang: Ein Forschungsüberblick

Keyvan Sarkhosh (Frankfurt am Main)

Wellen der Trash-Beschäftigung

»Trash ist in! (Aber nicht jeder Dreck genießt die Weihen des höheren, des kultigen Trash.)« (Giesen/Hahn 2002: 7)

»Schund ist out, Trash ist angesagt; Schund ist eine Beleidigung, mit dem Prädikat Trash lässt es sich da schon viel besser leben.« (Schuchter 2012: 11)

Zwischen diesen beiden unverbunden nebeneinander stehenden Zitaten liegt nicht nur genau ein Jahrzehnt; sie spiegeln auch zwei sehr unterschiedliche Zugangsweisen zu einem Phänomen wider, das eben nicht nur einen offensichtlichen Boom erlebt (hat), sondern das im zunehmenden Maße auch zu kritischer Reflexion herausfordert. Denn während die Aussage von Rolf Giesen und Ronald M. Hahn dem Vorwort zu ihrem Anti-Kanon *Die schlechtesten Filme aller Zeiten* entstammt, ist das zweite Zitat einem Essay aus einem Sonderheft zum Thema »Schund« der *Kritischen Ausgabe* – einer von Bonner Studierenden verantworteten Zeitschrift mit literaturwissenschaftlichem Fokus – entnommen. Beide Aussagen stecken damit das Feld zwischen populär-trivialer Fan-Verklärung und kritisch-wissenschaftlichem Forschungsdiskurs ab, das die verschiedenen Zugangsweisen zu einem Gegenstand beschreibt, der längst nicht mehr ein bloßes Randphänomen ist.

Schon 1997 konnte die Kulturwissenschaftlerin Franziska Roller »eine neue Lust auf schlechten Geschmack, auf Kitsch und Trash, auf Billigprodukte der Massenindustrie« (9) diagnostizieren, wobei Trash vermeintlich so etwas wie die Königsklasse des schlechten (und damit schon wieder des guten) Geschmacks darstellt. Denn während Kitsch und, mehr noch, »Schmutz« und »Schund« einst »Kampfbegriffe« wa-

ren, »die den Muff der fünfziger Jahre ausdünsten«, scheint das Etikett ›Trash‹ heute gleichbedeutend mit dem Prädikat ›gut‹ zu sein (Meyer-Gosau 2002: 13). Das Label ›Trash‹ – aber auch ein Begriff wie etwa ›Camp‹ (s.u.) – dient dabei gar als ein qualitatives Distinktionsmerkmal gegenüber anderen Formen vermeintlich ›schlechter‹ Werke, das *per se* eine Aufwertung impliziert. In diesem Sinne eines Qualitätslabels verwendet z.B. Sigrid Löffler (2003: 5) den Begriff, wenn sie zur Feststellung gelangt:

»Auch heute noch bedarf es einiger Anstrengung, um die Trivilliteratur vom Schundverdacht zu befreien und sie dem Bildungsbürger schmackhaft zu machen. Er muß sie schon ›Trash‹ oder ›Camp‹ nennen dürfen, damit er sich ohne Dünkel daran delectieren kann.«

Gerade im Bereich der Filmwissenschaft hat sich der Begriff ›Trash‹ nicht nur fest etabliert und ist gleichsam »zur Marke geworden« (Haebler 2007: 13), sondern hat hier auch am deutlichsten eine semantische Verschiebung erlebt. Während ein Filmkritiker wie Vincent Canby (1975: D13) Mitte der siebziger Jahre eine Reihe von Trashfilmen noch im wörtlichen Sinne als »really bad movies« betrachtet und sich über die Dummheit wundert, dass solche Filme überhaupt produziert werden, nimmt ein halbes Jahrzehnt später der Begriff Trash bei J. Hoberman bereits eine positive Volte. Zwar setzt auch Hoberman (1980: 8) das Label ›Trash‹ noch mit »bad movies« gleich und spricht präzisierend von »films so incoherent that *they unmade themselves* – films that transcend taste and might be termed *objectively back*. Doch zugleich spricht er diesen Filmen ästhetische Qualitäten und ein nahezu avantgardistisches Potential zu (dazu mehr in Kürze).

Unverkennbar hat der Begriff ›Trash‹ im Laufe der Zeit zunehmend eine positive Konnotation erhalten: »If it first referred to straightforward rubbish, it now carries a much more subtle and complex status«, konstatiert entsprechend Ernest Mathijs (2005: 471) und betont, dass ›Trash‹ eben mehr bedeute »than just a bad film«. Ganz in diesem Sinne hebt auch Bradley Tuck (2013: 2) in der Einleitung zum ersten von zwei Themenheften der Open-Access-Zeitschrift *One+One Filmmakers Journal*, die sich dezidiert mit dem Thema »Trash, Exploitation and Cult« auseinandersetzen, hervor: »But ›Trash‹ also denotes something positive.« Neben vielem anderen spricht Tuck

dabei Trash die Eigenschaft zu, die Grenzen zwischen hoher und niederer Kunst zu verwischen. Und es ist eben diese Eigenschaft, die für Michael Goddard (2008: 271) kennzeichnend für eine Kategorie von Filmen ist, die unter dem Label »Eurotrash« firmieren: »[...] what makes cinematic Eurotrash specific is precisely this crossing between high art and debased popular genres [...]«.« Damit freilich erweist sich Trash als ein genuin postmodernes Phänomen, ist doch, so Laura Kipnis (1986: 20), ein wesentliches Merkmal der Postmoderne eben diese Überwindung des vormals als unüberbrückbar angesehenen Gegensatzes von Hoch- und Massenkultur.

Willkommen im Meta-Trash-Zeitalter

Für Laura Kipnis ist die Überwindung der binären Opposition zwischen Hoch- und Massenkultur etwas, das sich nicht nur in der postmodernen Theorie, sondern auch in der künstlerischen Praxis vollzieht (ebd.: 21). Mit Blick auf den filmischen Trash scheint sich dies zu bestätigen: Wenn Regisseure wie Robert Rodriguez und Quentin Tarantino mit ihrem *Grindhouse*-Double Feature *Death Proof* und *Planet Terror* (2007) den längst verschwundenen amerikanischen Hinterhof-Kinos, in denen billig produzierte, vermeintlich »trashige« Filme in Endlosschleife gezeigt wurden, huldigen und so dem Trash-Film ein Denkmal setzen, dann kann dies als der Kumulationspunkt eines Prozesses angesehen werden, der womöglich seinen Ausgangspunkt von einem Film genommen hat, der sich geradezu unverzüglich zu einem Klassiker des postmodernen Kinos entwickelt hat:

»Der Trashfilm hat sich nicht nur spätestens mit Tarantinos *Pulp Fiction* (1994) vom Nischenprodukt zum kommerziellen Mainstream entwickelt, Trash wurde vom (ab)wertenden Attribut zum Genre.« (Schuchter 2012: 12)

Die genannten Filme mögen dabei exemplarisch für eine Entwicklung stehen, in der Trash vollends mit der Postmoderne verschmolzen ist, in der seine Attribute nicht nur zitier-, sondern auch reflexionsfähig geworden sind: »Es ist die Phase des Meta-Trashes erreicht,

der mit den Zeichen des Trashes spielt und diese im Modus des Trashes reflektiert [...].« (Sarkhosh 2011: 375) Ohne expliziten Verweis auf die zuvor genannte Beschreibung dieser Metaisierungsphase des Trash, aber unter Rekurs auf exakt dieselben Filmbeispiele, greift auch Daniel Kulle (2012a: 18) den Begriff des »Meta-Trashes« auf und führt erläuternd aus:

»In eine solche Kategorie des Metatrash fallen etwa die Filme Quentin Tarantinos oder Robert Rodriguez, die nicht nur auf die Exploitationfilme der 1950er bis 1970er zurückverweisen, sondern eben auch auf eine Form der Rezeption dieser Filme *als Trash*.«

Als eine Form der Reflexion über Trash mag man womöglich auch ein Sendeformat wie *Die schlechtesten Filme aller Zeiten* – manchen besser bekannt unter der Abkürzung *SchleFaZ* – auffassen, das seit 2013 vom privaten Fernsehsender Tele 5 ausgestrahlt wird. Die Moderatoren Oliver Kalkofe und Peter Rütten präsentieren hier nicht nur immer wieder Trash-Filme und B-Movies, sondern versehen sie auch mit Kommentaren. Unter <http://www.tele5.de/schlefaaz> finden sich zudem ergänzende Informationen zum Sendungsformat und den gezeigten Filmen. Der Kulturspartenkanal Arte hat sogar bereits 2006 erstmals eine dezidierte Trash-Filmreihe lanciert. Im Rahmen spezieller »Themenabende« wurden dabei nicht nur Spielfilme, sondern ergänzend auch Dokumentationen ausgestrahlt. In den darauffolgenden Jahren wurde die Filmreihe in unregelmäßigen Abständen fortgesetzt (so, zum Zeitpunkt der Drucklegung dieses Beitrags, zuletzt im September 2016 unter dem Motto »Lust und Begierde« und im Oktober 2016 unter dem Motto »Auf Teufel komm raus«). Im Januar 2017 hat Arte dann in neuem Format ein weiteres Mal nachgelegt: Im Rahmen eines Webspecials bietet der Sender die Möglichkeit, eine Reihe von »Schundfilmen« in voller Länge als Stream anzusehen (<http://cinema.arte.tv/de/dossier/schund-ist-schoen>). Begleitet wird das Webspecial durch die dokumentarische Webreihe »Geschmaxxploitation!«, die sich als explizite Huldigung des Trashfilms versteht (<http://creative.arte.tv/de/geschmaxxploitation>).

Schreiben aus dem Geiste der Fankultur

Während die Arte-Reihe mit ihren Themenabenden einen gewissen bildungselitären Zugang nicht ganz kaschieren kann, indem sie die gezeigten ›Trash‹-Werke filmhistorisch zu verorten sucht und ihnen Expertenessays zur Seite stellt, erinnert die *SchleFaZ*-Reihe deutlich an eine Tradition amateurhafter Auseinandersetzung mit Trash- und anderen trivialen- oder subkulturellen Filmformen, in der sich eine schwärmerische Fan-Begeisterung, ein ausgeprägter Sammeltrieb, die Freude am Listenerstellen sowie ein alternativer, eben dezidiert nicht akademisch verankerter (Pseudo-)Expertendiskurs manifestieren, und die – zumal im deutschsprachigen Kontext – für lange Zeit die dominierende Form der Auseinandersetzung mit dem Thema filmischen Trashes und Schunds waren. Es ist diese Linie einer textproduktiven Auseinandersetzung mit filmischem Trash, der der eingangs angeführte Anti-Kanon *Die schlechtesten Filme aller Zeiten* von Rolf Giesen und Ronald M. Hahn entstammt. Giesen hatte bereits Mitte der 1980er Jahre unter dem Titel *Kino wie es keiner mag* ein schlankes Büchlein vorgelegt, das auf ironisch-verspielte Art, und zugleich doch deutlich mit dem Fokus auf eine populäre Leserschaft, die »schlechtesten Filme der Welt« (so der Untertitel) behandelt. Giesen nimmt dabei explizit Bezug auf »das grundlegende Werk der Medved-Brüder«, *The Golden Turkey Awards* (1980), das ihn dazu angeregt habe, eine Werkschau der schlechtesten (und peinlichsten) deutschen Kinoergüsse zu erstellen (Giesen 1984: 8). Die *Golden Turkey Awards* können dabei geradezu als Paradebeispiel einer Verhöhnung vermeintlich oder tatsächlich trashiger Werke angesehen werden. Explizit als Persiflage der *Academy Awards* und der Oscar-Preisverleihung gedacht, »feiern« Harry und Michael Medved hier im Stil einer zu Papier gebrachten Nominierten- und Siegerkür »films so unbearably bad that it seems hard to believe they were ever made.« (Medved/Medved 1980: 11) Sie waren es auch, die nicht nur *Plan 9 from Outer Space* (1959) zum schlechtesten Film aller Zeiten, sondern auch dessen Regisseur Ed Wood zum schlechtesten Regisseur aller Zeiten kürten – eine Zuschreibung, die seither fort- und spätestens mit Tim Burtons Biopic *Ed Wood* (1994) festgeschrieben wurde (mit Filmen

wie diesem, aber auch etwa *Mars Attacks!* (1996) ist Burton wiederum ein Vertreter des filmischen Meta-Trashes).

Die *Golden Turkey Awards* der Medved-Brüder, die mit *The Fifty Worst Films of All Time* zwei Jahre zuvor bereits ein Buch ähnlichen Formats hervorgebracht hatten, haben indes erhebliche Ablehnung erfahren, insbesondere bei den Vertretern einer emphatischen, amateurhaft-schreibenden Zugangsweise zu Trash- und anderen Filmen abseits des Mainstreams (vgl. z.B. – mit besonderer Inbrunst – Keßler 2014: 59) – amateurhaft in dem Sinne, dass es eben keine Film-, Literatur- und Kulturwissenschaftler oder professionellen Filmkritiker sind, die sich hier betätigen, sondern zunächst einmal leidenschaftliche Fans. Daniel Kulle (2012b: 12) hebt die enge Verbindung von Trash und Fandom hervor und gibt dabei zu bedenken, dass »eine Fangemeinde [...] nicht nur eine *Interpretative Community*, sondern stets auch eifriger Textproduzent« sei. Heute sind es natürlich vor allem Blogs oder Filmforen, in denen solche Texte – zumeist Filmkritiken – veröffentlicht werden, beispielsweise die deutschsprachigen Blogs *Schlombies Filmbesprechungen* (<schlombies-filmbesprechungen.blogspot.de>) und *SplatterTrash* (<splattertrash.wordpress.com>). In Vor-Internet-Zeiten (aber teilweise auch heute noch) waren es Fanzines und, manchmal aus diesen hervorgehend, Buchpublikationen: Populäre Nachschlagewerke, Sammlungen von Filmkritiken oder auch Bildbände (für eine Übersicht vgl. Kulle 2012b: 21f.; vgl. auch Sanjek 1990). Die populären Nachschlagewerke und, mehr noch, die genuinen Fan-Publikationen mögen den Maßstäben des wissenschaftlichen Diskurses vielleicht nicht gerecht werden, gleichwohl stellen sie eine essentielle Grundlage gerade auch für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema Trash dar. Neben der Tatsache, dass sie aus einer medienhistorischen Perspektive selbst Gegenstand der Untersuchung werden können, liegt ihr vielleicht wichtigstes Verdienst darin, dass sie ein Korpus an Filmen bereit stellen, das den Bereich filmischen Trashes aus der Sicht seiner »Gewohnheitsseher« überhaupt erst umreißt.

Trash als Gegenstand der ›seriösen‹ Filmkritik

Auch aus einem weiteren Grund sollte man über die oben genannten Publikationen wohl nicht allzu unbedarft hinwegsehen. So warnt Kulle (2012b: 29f.) zu Recht vor einer übereilten »Gegenüberstellung von Fandom und Filmkritik«, denn »sieht man von den methodischen Differenzen und den Unterschieden im Abstraktionsgrad ab, so befassen sich weite Teile des Fandoms mit Filmanalyse und -interpretation, mit der Auteurtheorie oder mit filmhistorischen Zusammenhängen – genauso wie die Filmkritik«. Letztere wiederum hat selbstverständlich auch immer wieder das Phänomen Trash ins Auge gefasst. Aus der Vielzahl möglicher Beispiele sei zunächst auf J. Hobermans und Jonathan Rosenbaums Studie *Midnight Movies* (1983) verwiesen, in der die Autoren die Praxis mitternächtlicher Filmvorführungen (zunächst im Kino, dann im Fernsehen) seit den frühen 1970er Jahren aufarbeiten und dabei eine große Anzahl von Filmen vorstellen, die im Kontext eines gegenkulturellen Settings nicht selten Kultstatus erlangt haben und die sich nahezu allesamt als Camp oder Trash charakterisieren ließen.

Explizit von Trash spricht Hoberman wiederum in einem Essay, der drei Jahre zuvor in der Filmzeitschrift *Film Comment* erschienen ist. Für den renommierten Filmkritiker ist Trash ein Synonym für einen Film, der ›objektiv schlecht‹ sei. Gleichwohl reiche es nicht aus, dass ein Film handwerklich schlecht gemacht oder gar stümperhaft sei, um sich als Trash zu qualifizieren:

»Poor acting and ludicrous dialogue – though axiomatic to bad filmmaking – do not themselves make an objectively bad movie. Neither does an absurd plot; if it did, D.W. Griffith, Josef von Sternberg, and Samuel Fuller would all be bad filmmakers. In fact to be objectively bad, a film must relentlessly draw one's attention away from its absurd plot.« (Hoberman 1980: 8)

Solche Filme sind nicht einfach nur ›bad films‹, sie sind vielmehr ›badfilms‹ (in einem Wort geschrieben):

»Their badness is not a mere summary of critical disapproval but denotes a complete abrogation of the minimal standards of filmmaking, generally caused by a catastrophically unsympathetic production context«,

so Hunter (2014: 487), der ergänzt: »Badfilm is perhaps the purest kind of trash cinema [...]«. Kennzeichnend für Trash-Filme sind dabei ihr permanentes und konsequentes Foregrounding, das die Aufmerksamkeit weg vom Inhalt, hin zu den Mittel und Zeichen, mit denen er vermittelt werden soll, lenken. Trash-Filme brechen mit den Regeln eines konventionellen, realistischen Filmschaffens, wie sie das klassische Hollywood-Kino etabliert hat. Doch gerade darin sieht Hoberman (1980: 7) zugleich ihren Reiz begründet: »[...] trash itself is not without its socio-aesthetic charms« – zumindest dann, wenn diese Filme das Potential haben, eine herkömmliche Vorstellung davon, was ein Film ist und leisten kann, zu erweitern und gar zu sprengen; indem sie eben »anti-masterpieces« darstellten, seien die »best bad movies« letztlich »akin to masterpieces« (ebd.: 9). Hoberman spricht Trash damit die Eigenschaft zu, die Grenzziehung zwischen Kunst und Nicht-Kunst zu überwinden. Dazu bedient er sich eines Zitats: »There is a very short distance between high art and trash, observed Douglas Sirk (Who would know better than he?) ›And trash that contains the element of craziness is by this very quality nearer to art.« (ebd.)

Bereits ein Jahrzehnt vor Hoberman reflektiert eine andere, durchaus prominente Filmkritikerin über *Trash, Art, and the Movies*: Pauline Kael. Während jener (guten) Trash-Filmen geradezu avantgardistische Qualitäten zuschreibt, fasst diese als Trash all jene Filme auf, die eben dezidiert keinem bildungsbürgerlichen Kunstanspruch genügen und somit eben keine guten Filme seien. Dies veranlasst sie zu der Frage: »What makes these movies – that are not works of art – enjoyable?« (Kael 1970: 89) Dass es durchaus ein breites Publikum für billig produzierte Filme gebe, das deren Grobschlächtigkeit genieße, sieht Kael im Umstand begründet, dass der Weg ins Kino immer auch eine Flucht vor dem offiziellen, moralistisch-pädagogischen Kanon ›hoher‹ Kunst sei (ebd.: 103f.):

»Perhaps the single most intense pleasure of moviegoing is this non-aesthetic one of escaping from the responsibilities of having the proper responses required of us in our official (school) culture.«

Trash ist demnach Eskapismus, und doch sei dies nicht verwerflich – im Gegenteil:

»Trash doesn't belong to the academic tradition, and that's part of the *fun* of trash – that you know (or *should* know) that you don't have to take it seriously, that it was never meant to be anymore than frivolous and trifling and entertaining.« (ebd.: 112f.)

Gerade weil Trash vergnüglich und unvernünftig sei, wecke er in uns den Appetit für (wahre) Kunst (vgl. ebd.: 129). Denn was Trash zeige, sei eben dies: »Irresponsibility is part of the pleasure of all art; it is the part that schools cannot recognize.« (ebd.: 104)

Begriffsverwendung und Gegenstandsbereich

Es ist nicht zu verkennen, dass eine Autorin wie Pauline Kael einen eher undifferenzierten Begriff von Trash hat, wenn sie über billig produzierte, auf Unterhaltung angelegte und außerhalb des hohen Kanons akademischer Tradition stehende Filme schreibt. Offensichtlich hat sie also vor allem ein Korpus *populärer* Filme im Blick, zumindest insofern, als man von einem Oppositionsverhältnis von Hoch- und populärer Kultur auszugehen gewillt ist. Tatsächlich ist diese Gleichsetzung von Trash mit Populärkultur schlechthin sowie ihre binäre Gegenüberstellung zur Hochkultur auch für eine Reihe neuerer Studien kennzeichnend, die das Schlagwort ›Trash‹ als Überschrift führen. *Classics and Trash* lautet der Titel eines Buchs von Harriett Hawkins (1990), und ›Trash‹ steht hier für Populärkultur und triviale Genres. Diese Gleichsetzung vollzieht auch Richard Keller Simon (1999: 2), der der auf Unterhaltung ausgerichteten Trash-/Populärkultur die »great tradition«, d.h. die wesentlich auf kanonischen literarischen Werken fußende Hochkultur, gegenüberstellt. Für Stacey Olster (2003) wiederum ist Trash ein spezifisch amerikanisches Phänomen, aber auch sie verwendet den Begriff gleichbedeutend mit Populärkultur. Wer Trash als ein distinktes Phänomen begreift, wird in diesen Publikationen wenig Erhellendes darüber finden.

Man sollte indes nicht verkennen, dass die pauschale Gleichsetzung von Trash mit Populärkultur lediglich die extreme Ausprägung eines grundsätzlichen Problems darstellt: Trash scheint sich einer

trennscharfen Definition zu entziehen. Allzu disparat ist die Verwendung des Begriffs: Ein Ausdruck wie ›Trash-TV‹ weckt nicht nur andere Assoziationen, er bezeichnet auch etwas genuin anderes als filmischer Trash, nämlich Boulevardsendungen, und, mehr noch vielleicht, die zahllosen ›Scripted Reality‹- und ›Doku Soap‹-Sendungen, die über das Privatfernsehen ausgestrahlt werden, und die gerne mit dem Prädikat ›Unterschichtenfernsehen‹ versehen werden – letzteres wiederum ein Begriff, der durchaus zur Kritik aufruft.¹ So lehnt Norbert Bolz (Urbe 2005) ihn entschieden ab, schließlich werde mittlerweile

»fast überall Trash gesendet. Anspruchsvolles Programm ist eine Illusion der Kritiker, die selber gerne bestimmte Programme schauen und diese *per definitionem* für gutes Programm erklären.«

Doch auch mit Blick auf den filmischen Bereich kann keinesfalls von einem konsensuellen Trash-Begriff ausgegangen werden. »Trash is necessarily a loose term«, betont I.Q. Hunter (2013a: 15). Entsprechend verweist Kulle (2012: 16) darauf, »dass die meisten Autoren, die sich aus der Warte der Filmwissenschaft mit dem Thema beschäftigen, einer exklusiven wie inklusiven Definition dieser Kategorie aus dem Weg gehen.« Er schlägt stattdessen vor, »Trash als eine diskursive Konstruktion verschiedener Spannungsfelder zu charakterisieren«, die »in einem bunten Feld familienähnlicher Begriffe situiert« sei (ebd.: 18).

Trash wörtlich genommen: Konzepte des Mülls

In der Gruppe familienähnlicher Begriffe knüpft der Ausdruck ›Trash‹ natürlich zunächst an den des Mülls und den damit verbundenen Vorstellungen an: Im wörtlichen Sinne bezeichnet das Substantiv *trash* im (amerikanischen) Englisch Abfall, d.h. »refuse, usually domestic in nature (industrial waste, for example, cannot be considered trash [...])«. (LaGuardia 2008: 13) Zu den wörtlichen gesellen

1 Vgl. dazu den Aufsatz von Sönke Hahn in diesem Band.

sich zahlreiche metaphorische Verwendungen des Begriffs, und zu diesen zählt die Auffassung der Populär- und insbesondere der industriellen Massenkultur als einem der größten Müllproduzenten. So argumentiert Kulle (2012a: 18), dass die »in Massen produzierte[n] Billig-Objekte« eine Nähe zum Müll aufwiesen, da es sich um »solcherart produzierte Artefakte« handle, »welche eine geringe Gewinnmarge mit möglichst minimalem Ressourceneinsatz und Produktion in großen Mengen auszugleichen versuchen: Groschenromane, *gialli* und *pulp fiction*, Exploitationfilme, Postkartenmalerei.« Die Müllhaftigkeit dieser Artefakte verdankt sich dem Umstand, dass sie als Güter innerhalb eines auf Wert und Wertschöpfung ausgerichteten Wirtschaftssystems betrachtet werden. Und in diesem System gilt: »Every object sold as a commodity – a television program, a fashionable dress, a pair of sunglasses, a hot new car – is already a relic of itself practically from the moment of its production.« (LaGuardia 2008: 12) In einem ökonomischen System, in dem sich der Wert an Eigenschaften wie »Einzigartigkeit, Singularität, Originalität oder Neuheit« (Kulle 2012a: 18) bemisst, laufen alle Produkte Gefahr, zu Müll zu werden, d.h. zu Objekten, die keinen Wert mehr besitzen (vgl. Kulle 2013b: 32f.).

Die Vorstellung vom industriekulturellen Müll verweist implizit also immer auf ein System der Verschwendung: »Wastefulness wants us to obtain new things, to deal with new, sensational events [...].« (Slawek 2008: 18) Dahinter verbirgt sich eine Logik der Mehrung und Überbietung, wie sie von David LaGuardia (2008: 15) treffend beschrieben wird, und die eng mit dem Konzept des Exzesses verbunden ist. Es ist diese Logik einer unvernünftigen Verausgabung, die auch für den Trash-Film kennzeichnend ist (vgl. Sconce 1995: 380; Sarkhosh 2011: 372; Kulle 2012b: 34). Dabei beginnt der filmische Exzess im Sinne Kristin Thompsons (1986: 134f.) dort, wo die realistische Motivierung des filmischen Zeichens endet und die Materialität und Artifizialität des Werks in den Vordergrund treten lässt: »Excess prevents illusionism and foregrounds the formal features of the text.« (Jancovich 2002: 310)

Doch im System der Verschwendung kann der Müll, wie Tadeuz Slawek (2008: 27) betont, zugleich selbst eine lohnende Investition darstellen. Es ist dies ein Gedanke, der sich bereits bei Jonathan Cul-

ler (1988: 171) findet, der ebenfalls betont, dass Müll keinesfalls frei von Wert sei: »If one is interested in meaning and value one must think about rubbish.« Culler nimmt eine Unterscheidung vor zwischen vergänglichen, wertlosen Objekten auf der einen und beständigen, wertvollen Objekten auf der anderen Seite – und siedelt den Abfall genau dazwischen an:

»A transient object, decreasing in value, becomes rubbish, where it exists in a timeless limbo, without value, but where it has a chance of being discovered and suddenly transformed into a durable.« (ebd.: 172)

Gerade in der heutigen Zeit, in der das Vergängliche die dominierende kulturelle Größe sei – »Television programs are not supposed to be remembered and treasured but swiftly replaced by the next program or next episode.« (ebd.: 178) –, komme dem Müll eine umso wichtigere Bedeutung zu, »since it is the point of interchange, the only way the transient can become durable.« (ebd.: 179) Einen solchen Kreislauf des Mülls, einen »act of recycling«, diagnostiziert auch Kenneth W. Harrow (2013: 58), dem der Begriff Trash als eine Metapher dafür dient, wie das afrikanische Kino der Gegenwart mit den Folgen einer globalisierten Welt umgeht:

»This is the etiology of trash: it begins with value; it loses its value; it teeters on the edge of total loss, its identity precariously retained despite the loss; and then [...] is recovered before being totally dissembled.« (ebd.)

Der Wert des Mülls bemisst sich erst an seiner Bedeutung als Sammelobjekt: »One man's rubbish is another man's collectable.« (Culler 1988: 173) Im Akt des Sammelns wird der Müll von etwas Vergänglichem zu etwas Beständigem: »Rubbish has thus become an essential resource for modern art.« (ebd.: 179) Tatsächlich sind »artworks made with trash, garbage, scraps, slag, leftovers, junk and waste« (Vergine 2007: 8) längst fester Bestandteil musealer Ausstellungen, und als museales Objekt hat Müll heute, wie Anette Hüscher (2011: 9) zu bedenken gibt, kaum noch eine Skandalwirkung.²

Es liegt damit durchaus nahe, die Wertschätzung von Trash-Filmen als das Ergebnis eines Akts des Suchens, Sammelns und Archivierens zu interpretieren. Einen solchen Ansatz verfolgt beispiels-

2 Vgl. dazu auch den Aufsatz von Katrin Schmidt in diesem Band.

weise Kate Eagan in ihrer Studie *Trash or Treasure?* (2007), die sich nicht nur mit den soziopolitischen Grundlagen der sogenannten *video nasties*-Debatte und dem Verbot zahlreicher Videofilme (größtenteils Trash-Horror) im Vereinigten Königreich der 1980er Jahren beschäftigt, sondern insbesondere auch mit der Fankultur, die sich um diese Filme herum entwickelt hat.³ Eagan versteht dabei den »nasty fan« primär als einen »collector«, dem das Sammeln von Daten und Fakten über die sogenannten *nasties* es erlaube, »to construct and maintain a distinctly powerful identity as a subcultural historian« (130). Im Akt des Sammelns vollzieht sich dabei eine Um- bzw. widersprüchliche Aufwertung des Objekts, das im Grunde immer noch Müll bleibt, wie auch Kulle (2012b: 41) unterstreicht: »Trash ist Trash, gerade weil er eigentlich immer noch Müll ist.« Es ist demnach nicht der Status des Objekts an sich, der sich ändert, sondern die Sichtweise auf ihn, seine Rezeption. Und diese ist im Wesentlichen eine ironische. So gelangt etwa Eagan (2007: 249) zu dem Schluss, dass »ironic reading strategies are employed in order to realise a particular trash title's cultural value«. Auch für Kulle (2012b: 116) ist »Trash in erster Linie ein Rezeptionsmodus«, gleichzeitig gibt er zu bedenken: »Doch nicht jeder Film ist ein möglicher Trashfilm, der Rezeptionsmodus nicht auf jeden beliebigen Film anwendbar.« Anhand von Ed Wood und seinen Filmen legt er ausführlich dar, welche filmhistorischen, generischen und ästhetischen Faktoren zusammenkommen müssen, damit eine solche ironische Lesart als Trash glücken kann.

Kulturelles Recycling und ›Pracinema‹: Kitsch – Camp – Trash

Der mit dem Akt des Sammelns einhergehende Prozess der Auf- und Umwertung wird vielfach als eine Praktik kulturellen Recyclings aufgefasst, die den Begriff Trash wiederum an teils synonym verstandene Konzepte bindet, insbesondere Kitsch und Camp. So nennen Ute Dettmar und Thomas Küpper (2007: 9f.) Kitsch in einem Atemzug

3 Vgl. dazu auch den Aufsatz von Vera Cuntz-Leng in diesem Band.

mit »den Stichworten ›Camp‹, ›Cute Culture‹ und ›Trash‹« und verstehen darunter »neue Aneignungsweisen, die die etablierten Grenzmarkierungen zwischen hoher und niederer Kunst unterlaufen und die eingeführten sozialen, alters- und genderbezogenen Bedeutungszuschreibungen irritieren«. Auch Franziska Roller bleibt in ihrem »Wegweiser zum prima Geschmack« (1997) zunächst terminologisch unscharf, wenn sie »Kitsch und Trash« als Synonyme für eine »neue Lust auf schlechten Geschmack« verwendet (ebd.: 9) oder von den »Abgründen von Schund, Trash und Pulp« spricht (ebd.: 195). Sodann präzisiert sie aber, dass während »Trash durch und durch schlecht« sei, sich Kitsch stets noch »auf Darstellungsformen und Bilder der Hochkultur« beziehe (ebd.: 202): »Letztlich ist Kitsch die Entwendung von Formen und Sujets, die der Hochkultur zuzurechnen sind und nun verzerrt, verniedlicht, banalisiert erscheinen.« (Roller 2002: 222)

Was für Roller eine Form der Entlehnung und Banalisierung darstellt (zur Banalisierung als eine Form dekontextualisierter Entlehnung in Abgrenzung zum Kitsch vgl. dagegen Genz 2011: 72), ist für Chuck Kleinhans ein Akt des Recyclings. Er versteht unter Bezug auf Clement Greenberg (1939) Kitsch als »the mechanically reproduced ›ersatz culture‹ which depends on formulaic patterns« (Kleinhans 1994: 182; und selbstverständlich klingt hier Walter Benjamin [2002] mit an). Kitsch sei somit nichts anderes als ein »recycled cliché« (ebd.: 184) – ein Gedanke, der sich ebenfalls bei Culler (1988: 179) findet, der unter Verweis auf Marshall McLuhans Buch *From Cliché to Archetype* (1970) das Klischee als »a piece of cultural junk« versteht. Als eine solche Form kulturellen Recyclings ließen sich mit Dietmar Voss (2007: 38) auch Modewellen und *retro trends* auffassen: »Sie zitieren Zeichen eines einst Erhabenen als Abfall, der niemanden mehr einschüchtern kann.« Eine solche Praktik kann indes nicht nur als genuines Kitsch-Phänomen betrachtet werden. Sie ist durchaus auch für Trash konstitutiv, wie Christian Banse (2007: 57) anhand der Tatsache darlegt, dass es oft die einstigen Stars (Hollywoods) sind, die dann als abgehalfterte Schauspieler im Trash-Film eine Zweit-, um nicht zu sagen Letztverwertung erleben: »Die Figuren des Trash sind wahrhaft der Abfall, der Rest, der aus den Geschichten der Blockbuster-Kinoepen übrig geblieben ist.« Dies gelte insbesondere für

pornographischen Trash, der eine »vulgäre und absurde Darstellung von Körperresten« sei (58).

Vermittels des Aspekts des Recyclings lässt sich indes nicht nur eine Brücke zu Kitsch-, sondern auch Camp-Konzepten schlagen. Für Kleinhans (1994: 189) ist Trash gleichbedeutend mit »deliberate low camp«. Auch Andrew Ross (1989: 155) setzt implizit Trash mit Camp gleich, wenn er die Filme Ed Woods und Hershell Gordon Lewis' ebenso wie Biker-, Nudisten-, Camping-, Strand- und Frauengefängnisfilme als Camp bezeichnet. Dabei versteht Ross Camp ebenfalls als eine Form kulturellen Recyclings, denn »camp involves a rediscovery of history's waste« (151). Camp stellt somit eine Rehabilitation des Ausgeschlossenen und Marginalen dar, und so wundert es vielleicht nicht, dass dieses Label in der Nachfolge von Susan Sontags einflussreichem Aufsatz *Notes on ›Camp‹* (1964) insbesondere im Rahmen eines geschlechterpolitischen Diskurses vereinnahmt wurde. Entsprechend definiert Moe Meyer (1994: 1) Camp als »queer parody« und führt aus: »Camp is political; Camp is solely queer (and/or sometimes gay and lesbian) discourse; and Camp embodies a specifically queer cultural critique.« Auch andernorts wird diese enge Verbindung von Camp mit einer homosexuellen Subkultur herausgestellt (z.B. Kleinhans 1994: 188; Mathijs/Sexton 2011: 86), und auch Sontag (1969: 290) selbst gesteht ein, dass es zweifelsohne »a peculiar affinity and overlap« mit einer homosexuellen Geschmacksvorstellung gebe, schränkt indes ein: »Camp taste is much more than homosexual taste.« Vielmehr erkennt Sontag im Camp den Triumph eines geschlechtsneutralen Stils (»epicene style«), der die Konvertibilität von Mann und Frau, Person und Ding impliziere und somit eine Affinität zur Travestie aufweise. Camp, das sei eine Ästhetik der Uneigentlichkeit: »Camp sees everything in quotation marks. It's not a lamp, but a ›lamp; not a woman, but a ›woman.« (ebd.: 280) Indem Camp eben nicht die Dinge *an sich*, sondern ihre vermeintliche Bedeutung ausstellt, stellt es nicht nur deren Ernsthaftigkeit in Frage (vgl. Baßler 2014: 28), sondern vollzieht zugleich eine Abkehr von traditionellen Wertzuschreibungen: »Camp taste turns its back on the good-bad axis of ordinary aesthetic judgment.« (Sontag 1969: 286) Zwar bleibe ein schlechtes Objekt weiterhin schlecht, doch gerade

diese Eigenschaft wird zum Anlass einer ästhetischen Wertschätzung:
 »The ultimate Camp statement: it's good *because* it's awful.« (292)

Camp beschreibt damit sowohl einen Rezeptionsmodus als auch eine Objekteigenschaft (vgl. ebd: 277) – und nicht zuletzt auch eine Produktionsweise. So unterscheidet Jack Stevenson (2003: 114) überzeugend zwei unterschiedliche Camp-Modi: Auf der einen Seite stehen jene Werke, die unabsichtlich zu Camp werden. Es sind dies solche, die zwar mit einer aufrichtigen, gänzlich unironischen Motivation und Intention geschaffen wurden, bei denen aber gleichsam etwas schief gelaufen ist. Stevenson bezeichnet solche Werke als »reinen Camp«, und am Beispiel des Films erläutert er:

»Pure camp is created against all odds by the naive, stubborn director who in the cynical, hardball, bottom line movie business can still foolishly dream he is creating a masterpiece without money, technical sophistication or (orthodox) talent.« (Stevenson 2003: 117)

Demgegenüber stehen Werke oder Objekte, die in oftmals selbstreflexiver Weise bereits absichtlich in Hinblick auf eine Camp-Rezeption geschaffen werden. Stevenson hält hierfür den Begriff »deliberate camp« bereit, der aber im Vergleich zu reinem Camp nicht nur unoriginell, sondern auch eindimensional erscheine (ebd.: 114). Demgegenüber zeichne sich reiner Camp durch eine Dreidimensionalität aus, die auf drei funktionalen Eigenschaften beruhe: Camp beinhalte erstens stets eine doppelte Bedeutung (»double meaning«), speise sich zweitens aus einer leidenschaftlichen Absicht (»passionate intent«) und schließe drittens eine Flucht in die Künstlichkeit (»escape into artifice«) ein (ebd.).

Gerade die Schlechtigkeit des Objekts kann dabei als essentielle Grundlage von Camp betrachtet werden. So ist für Roller (2002: 224) Camp »die Diskrepanz zwischen Intention und Ergebnis« und beschreibt folglich eine Ästhetik des Scheiterns: Camp sei das »mißglückte Resultat eines Versuchs [...], etwas wirklich Großes, Besonderes, Ausgefallenes zu schaffen. Etwas (oder jemand) ist camp, wenn ein hoher künstlerische Anspruch angemeldet, aber nicht eingelöst wird.« Indem diese Schlechtigkeit aber gerade um ihrer selbst willen gefeiert wird, beschreibt Camp eben auch eine Rezeptionshaltung, die es mit einem Konzept des »Paracinemas« verbindet, wie es

von Jeffrey Sconce propagiert wird. Sconces Aufsatz, 1995 in der Filmzeitschrift *Screen* erschienen, gehört zu den zentralen (d.h. meist zitierten) Referenztexten in der jüngeren Trash(film)-Forschung. Dabei grenzt Sconce (1995: 374) das Paracinema dezidiert vom Camp ab, da Camp primär mit einer stark homosexuellen Rezeptionsweise konnotiert sei. Das Paracinema dagegen repräsentiere grundsätzlich eine filmische Gegenästhetik und stelle einen Frontalangriff auf den etablierten Kanon eines künstlerisch wertvollen Kinos dar. Paracinema, das sei die »calculated negation and refusal of ›elite‹ culture« (ebd.: 372). Als subkulturelle Erscheinung feiere das Paracinema »the most critically disreputable films in cinematic history« und sei daher gleichbedeutend mit »trash cinema« (ebd.). Das Paracinema ist dabei wesentlich mit einer bestimmten Rezeptionsstrategie verbunden, die eine Umwertung der Werte vornimmt:

»Paracinematic taste involves a reading strategy that renders the bad into the sublime, the deviant into the defamiliarized, and in so doing, calls attention to the aesthetic aberrance and stylistic variety evident but routinely dismissed in the many subgenres of trash cinema.« (ebd.: 386)

Dabei bleibt das Paracinema indes nicht in einem starren Oppositionsverhältnis zum Kanon vermeintlich legitimer, hochkultureller Kunst: Obgleich es seine Ursprünge in der Welt der »low-brow« fan-culture« habe, stehe es der Hochkultur mitnichten diametral gegenüber, sondern führe vielmehr zu einer Zersetzung der vermeintlich hermetischen Grenze zwischen beiden (vgl. ebd.: 373).

Kult, Exploitation und Horror: Die Domänen des Trash

Die Opposition zu einer etablierten Geschmackskultur verbindet das Paracinema mit einer Vorstellung von Kultfilmen, deren zugrundeliegende Logik auf Abgrenzung und Exklusivität fußt. So schreibt Jan-covich (2002: 309):

»[...] the subcultural ideology which underpins cult movies fandom not only celebrates the unwatchable and/or unobtainable – that which is by