

# Einleitung

Oft bei Laternenschein, im roten Licht, /  
Wenn Wind die Flamme zaust und fast das  
Glas zerbricht, / In schlammig alten Gas-  
sen mit winkeligem Lauf / Dort, wo die  
Menschheit brodelte, als zög Gewitter auf,

Sieht man den Lumpensammler übers  
Pflaster holpern, / Kopfschüttelnd wie  
ein Dichter gegen Mauern stolpern; / Ihn  
kümmern nicht die Lauscher, die sich um  
ihn scharen, / Er muß sein Herz in kühnen  
Plänen offenbaren.

Charles Baudelaire – Der Wein der Lumpen-  
sammler (In: Baudelaire 2008: 112)

Souvent à la clarté rouge d'un réverbère /  
Dont le vent bat la flamme et tourmen-  
te le verre, / Au cœur d'un vieux fau-  
bourg, labyrinthe fangeux / Où l'humanité  
grouille en ferments orageux,

On voit un chiffonnier qui vient, hochant  
la tête, / Butant, et se cognant aux murs  
comme un poète, / Et, sans prendre souci  
des mouchards, ses sujets, / Epanche tout  
son cœur en glorieux projets.

Charles Baudelaire – Le Vin de chiffonniers  
(In: Baudelaire 1861: 247)

Im Dezember 1978 eröffnete das Thalia-  
Theater in Manhattan mit der Wieder-  
aufführung eines Films, der längst in Ver-  
gessenheit geraten war: GLEN OR GLENDA.  
Der Film war 1953 von dem damals 28-jäh-  
rigen Edward D. Wood jr. gedreht worden.  
Er war ein Mix aus Autobiografie und Do-  
kumentarfilm, aus Horror und Pornografie,  
ein wirres Werk voller Inkonsistenzen und  
Absurditäten, das sich zum Ziel setzte, über  
das Thema Cross-Dressing und Transsexu-  
alität zu informieren, an diesem Anspruch  
aber grandios scheiterte. Auf Ed Wood wa-  
ren die meisten der Zuschauer allenfalls  
einmal im Nachtprogramm des Fernsehens  
gestoßen. Doch in einer Stimmungslage von  
subkultureller *Hipness*, Mitternachtskinos  
und postmoderner Ironie war dieser seltsame  
Regisseur mit seinen noch seltsameren  
Filmen ein geeigneter Magnet, um das New  
Yorker Publikum zu reizen.

Besonders begeistert von Film und Fil-  
memacher war der 24-jährige Cineast Ru-  
dolph Grey, der sich in den folgenden 14  
Jahren der Aufgabe widmen sollte, Fotos,  
Dokumente und Interviews zu einer Biografie  
des Unbekannten zu formen. Ganz anders,  
mit geringfügigerer Akribie und doch eben-  
so wirkungsmächtig für das Fandom um Ed  
Wood war eine Publikation, die die beiden  
Brüder Harry und Michael Medved 1980 he-  
rausgaben. Nur wenige Monate nach Greys  
Kinobesuch in Manhattan veröffentlichten  
sie unter dem Titel *Turkey Awards* eine Pa-  
rodie auf die Oscarverleihung, in welcher  
sie neben anderen die Auszeichnung für den  
schlechtesten Regisseur aller Zeiten verlie-  
hen: an Ed Wood.

Die Lobpreisung der Medveds an den  
schlechtesten Regisseur aller Zeiten bildete  
die Initialzündung des Wood-Fandoms. Der  
längst verstorbene Filmemacher der 1950er

## Einleitung

konnte in den folgenden Jahrzehnten eine stets zunehmende Zahl an Anhängern gewinnen und so zum Star eines anderen Kinos stilisiert werden. Anfang der 1990er Jahre wurde gar das glamouröse Hollywood auf den Regisseur aufmerksam, den es zu Lebzeiten so verschmäht hatte: Das Biopic ED WOOD (1994, R: Tim Burton) konsolidierte das Fandom, disziplinierte es, trivialisierte es wohl auch. Doch nicht zuletzt machte es ein breites Publikum mit dieser seltsamen Figur bekannt, die ein Vierteljahrhundert zuvor verzweifelt versucht hatte, auf der Lichtseite der Traumstadt Fuß zu fassen.

Die Genderinstabilitäten von GLEN OR GLENDA, das Pathos und die Irrationalität in seinen Sciencefictionfilmen, BRIDE OF THE MONSTER (1956) oder PLAN 9 FROM OUTER SPACE (1959), vor allem aber das technische Ungeschick und die ins Auge springende Inkompetenz des Filmemachers haben Wood posthum und bis heute zu einer Ikone dessen werden lassen, was sich unter dem Begriff des Trashfilms zusammenfassen lässt. Trash sind Filme aus den Randgebieten der Kulturindustrie, die sich dem Mainstream widersetzen, aber stets auf ihn zurückgebunden sind. Trash sind Filme, die man als gebildeter Mensch nur mit ironischer Distanz zu genießen sich traut. Mit anderen Worten: Trash, das sind Filme, die so schlecht sind, dass sie schon wieder gut sind. Dieses Paradoxon der doppelten, widersprüchlichen Wertung ist es, das im Mittelpunkt dieser Arbeit steht und das an einem paradigmatischen Beispiel, dem Filmwerk des »schlechtesten Regisseurs aller Zeiten«, Edward D. Wood jr., erläutert werden soll.

Trash, so die auf Sconce (1995) aufbauende These, ist ein Rezeptionsmodus, mit dem eine Zuschauerin oder ein Zuschauer auf eine bestimmte Sorte von kulturellen, in diesem Fall kinematografischen Werken zugreift. Im Zentrum des Interesses der vorliegenden Arbeit stehen dabei nicht die

soziologischen Aspekte dieser speziellen Rezeption, sondern die Merkmale des Werkes, die eine solche Rezeptionsart ermöglichen. Gesucht wird also nach den Elementen, die es einem Film gestatten, zu einem Trashfilm zu werden.

Trash, so die zweite grundlegende These, baut auf einem kulturellen Müllkonzept auf. Zentrale Merkmale des Müllbegriffs – wie etwa Hybridität, Liminalität und Minderwertigkeit oder aber sein gleichermaßen auf Vergangenheit wie Zukunft gerichteter Zeitbegriff – interagieren mit analogen Charakteristika des Trashfilms und übertragen somit Abwertungsmechanismen des Mülls auf das kulturelle Werk.

Drittens, so die abschließende These, ermöglicht der Müllcharakter des Trash eine ironische Zugangsweise, die sich vor allem an Widersprüchen, Inkohärenzen und Absurditäten eines Films nährt. Die Abwertungen des Unrats werden dabei nicht umgekehrt. Vielmehr stehen positive und negative Wertung in der Rezeption kultureller Artefakte als Trash auf paradoxe Weise nebeneinander.

Der erste Teil der vorliegenden Arbeit setzt damit an, die Begrifflichkeiten und Erklärungsversuche zum Phänomen auseinander zu sortieren, um anschließend in einem kurzen Abriss den Versuch einer Theorie des Trash zu entwickeln: Was ist unter Trash zu verstehen? Und was heißt ironische Rezeption? Der zweite Teil präsentiert in einem Überblick das filmhistorische und hier vorrangig das ökonomische Dispositiv Hollywood, in dem Edward D. Wood jr. gearbeitet hat: Wie konnte es sein, dass Wood es stets aufs Neue schaffte, das Geld für seine Projekte zusammenzubekommen? Was heißt es, am Rande der Filmindustrie der 1950er Jahre zu operieren? Wie gestalten sich die Produktionsbedingungen, die in Woods Filmen sichtbar an die Oberfläche drängen? Der dritte Teil schließlich analysiert den

Genrecharakter der Filme und versucht, sie auf stilistischer Ebene in einen historischen Zusammenhang zu bringen. Teil vier widmet sich den ästhetischen Inkohärenzen und Widersprüchen und zeigt, warum die Filme auch tatsächlich so schlecht *aussehen*. Der fünfte Teil beschäftigt sich letztendlich mit der Figur Ed Wood, wie sie im Fandom konstruiert wird, und untersucht, inwieweit diese Figur dem Typus des Dilettanten entspricht.

Edward D. Wood jr. als Paradigma oder zumindest als ein geeignetes Beispiel für die Untersuchung des Trash zu betrachten, heißt gleichzeitig, eine ganze Reihe von anderen Regisseuren, Filmen und Fragestellungen zu ignorieren. Die durchaus komplizierten Grenzen zwischen Kunstkino und Trashfilm, die sich an Filmemachern wie Paul Morrissey, Jean-Luc Godard, Alexander Kluge oder Christoph Schlingensief festmachen lassen, sollen in dieser Arbeit nicht besprochen werden. Ebenso wenig wird eine komparatistische Antwort auf die Frage nach der Autorenintention gegeben, mit der etwa ‚unfreiwillig komische‘ Regisseure wie Wood von ‚absichtlich‘ trashigen Filmemachern wie John Waters oder gar hochgradig reflexiven ‚Metatrash‘-Filmen wie Quentin Tarantino unterschieden werden könnten. Gleichzeitig wird sich diese Arbeit auch nur auf einen Ausschnitt aus Woods Werk beschränken: die Filme der 1950er Jahre. Aus diesem Jahrzehnt stammt das Hauptwerk des Regisseurs, das seinen Ruhm als Trashregisseur begründete. Die durchaus zahlreichen Drehbucharbeiten Woods kommen nur am Rande zur Diskussion, seine erotischen Romane und Kurzgeschichten werden ebenso sträflich missachtet wie seine pornografischen Kurz- und Featurefilme der 1960er und 70er Jahre.

Die Forschung zum Thema besteht zu einem großen Teil aus Genrestudien zu Horror, Sciencefiction und Pornografie. Im Um-

feld der britischen Cultural und Subcultural Studies, die seit den 1990er Jahren auch auf andere Länder ausstrahlen, wurde zudem der filmwissenschaftliche Kanon akzeptabler Untersuchungsgegenstände auf Werke und Praktiken der bis dahin als trivial verachteten Unterhaltungskultur erweitert. Trash und Trashfilme konnten so auch im Zentrum der universitären Praxis zum Forschungsobjekt werden. Ein kohärentes Korpus ‚Trash‘ ist jedoch bis heute nicht auszumachen. Nicht einmal ein gemeinsamer Begriff für die hier genannten Phänomene und Filme lässt sich bislang finden: So sprechen die einen von Exploitation, die anderen von Trash, wieder andere von Kult, wenn zumindest ungefähr dasselbe gemeint ist.

Eine erste Trashtheorie *avant la lettre* ist Ien Angs 1985 erschienene Arbeit zur Rezeption der Fernsehserie *Dallas* (USA 1978–1991), in der sie auf Seiten der Zuschauerinnen eine äußerst ambivalente, häufig neu ausgehandelte Positionierung zur trivialen und doch faszinierenden Serie ausmacht (Ang 1985). Eine weitere Theorie findet sich in Linda Williams' 1991 erschienenem Aufsatz »Film Bodies – Gender, Genre and Excess« (Williams 1999). Ausgehend von der umgangssprachlichen Charakterisierung von einigen Filmen als »gross« (krass) untersucht sie die viszerale Einbindung des Zuschauers und der Zuschauerin in bestimmten, an Körperlichkeit gebundenen und dadurch abgewerteten Genres.

Besonders im Umfeld der Cultural Studies wurde seit den 1990er Jahren verstärkt zu dem Thema gearbeitet: Jeffrey Sconce (1995) legte mit »Trashing« the Academy« eine Theorie vor, die Trash vor allem als Rezeptionsmodus auf Seiten der Zuschauer verortet, statt ihn auf textinterne Qualitäten zurückzubinden. Paul Watson (1997) dagegen sieht im Trash einen Rückbezug auf Attraktionsqualitäten des frühen Kinos. Mark Jancovich knüpft an den Geschmacksbegriff bei Bourdieu an, gesteht jedoch die Fähig-

## Einleitung

keit, kulturelles Kapital zu generieren, auch weniger privilegierten Schichten und Gruppen zu und erkennt darin die widerständigen Möglichkeiten von Trashrezeption und Kulturpraxis (vgl. etwa Jancovich 2002, Jancovich et al. 2003). Barry Keith Grant hingegen findet in Trash- und Kultfilmen häufig eine doppelbödige Ideologie verkörpert, die das Andere als Karikatur zu zeigen, aber auch zu zähmen versucht, »at once transgressive and recuperative« (Grant 2000).

Die Sammelbände von Cartmell (1997), Mendik & Harper (2000), Jancovich (2003a), Mathijs & Mendik (2004a) oder Sconce (2007) setzen die Arbeit an diesem bunten Themenfeld fort, ohne jedoch eine gemeinsame Begrifflichkeit oder gar Theorie zu entwickeln. Trashforschung, das sind Untersuchungen zu Doris Wishman oder Mario Bava, zum aztekischen Horrorfilm oder zum Homo-Militär-Film, zu A NIGHTMARE ON ELM STREET (1983, R: Wes Craven) oder zu MANIAC (1934, R: Dwain Esper).

Nicht nur ist die Fachterminologie innerhalb dieses zumindest thematisch zusammenhängenden Forschungsfeldes nicht geklärt; der für diese Arbeit gewählte Begriff des Trash findet sich darüber hinaus auch in einer Reihe weiterer Untersuchungen, die mal mehr, häufig aber auch weniger mit dem zu tun haben, worum es in diesem Buch geht. In Fernsehdiskursen etwa hat der Terminus einen sensationellen, einen Boulevard-Charakter (damit ähnelt er der Exploitation), gleichzeitig aber eine enge Verbindung zu Formaten des Reality-TVs und nicht selten auch einen deutlichen Klassenbezug (vgl. Keller 1993 oder Hickethier 2000). Richard Keller Simon (Simon 1999) und Stacey Olster (Olster 2003) setzen Trash gar *in toto* mit Populärkultur gleich: Simon etwa untersucht die Verknüpfungen zwischen dieser als trivial gesetzten Populärkultur und älteren Erzähltraditionen und Mythen; Olster beschreibt das Verhältnis von hochkultureller Litera-

tur und massenmedialer Populärkultur im Hinblick auf die Konstruktion der amerikanischen Nation. Kate Egan dagegen, die die Fankultur um die in den 1980er Jahren verbotenen Videofilme, die *Video Nasties*, untersucht (Egan 2007), deutet mit dem Begriff des Trash vor allem auf eine generelle Frage des Archivierens, wann nämlich kulturelle Objekte aufbewahrt und wann sie als Trash, d. h. als Müll verworfen werden sollen. Gael Sweeney wiederum verwendet in ihrer Arbeit zu NATURAL BORN KILLERS (1994, R: Oliver Stone) die soziologische bzw. rassistische Kategorie des *White Trash* (Sweeney 2001).

Ein Phänomen wie Trash ist eng mit dem des Fandoms verknüpft. Und eine Fangemeinde ist nicht nur eine *Interpretative Community*, sondern stets auch eifriger Textproduzent. Neben den Arbeiten, die im universitären Umfeld entstanden und in einen film- bzw. kulturwissenschaftlichen Diskurs eingebettet sind, sind bei Trash daher auch die Texte der Fans und Filmkritiker mit zu beachten. Zwar sind weite Teile der Textproduktion des Fandoms auf schlecht erhältliche Fanzines beschränkt, andere dagegen sind in Buchform verfügbar: Filmnachsschlagewerke und Sammlungen von Filmkritiken, wie etwa die *Turkey Awards* der Medveds (Medved & Medved 1980), Michael Weldons umfassende *Psychotronic Encyclopedia of Film* (Weldon 1996), Rolf Giesens *Kino, wie es keiner mag – Die schlechtesten Filme der Welt* (Giesen 1984), *The I Was a Teenage Juvenile Delinquent Rock 'n' Roll Horror Beach Party Movie Book* (Betrock 1986) oder *The Pleasure and Pain of Cult Horror Films* (Paszyk 2009), die Sammelbände *Incredibly Strange Films* (Vale & Juno 1988), *The Sleaze Merchants* (McCarty 1995) und *Horror at the Drive-in* (Rhodes 2003) oder Blake Ryans eklektische Sammlung *Trash Cinephile* (Ryan 2008) sind ebenso mit einzubinden wie Hobermans und Rosenbaums *Midnight Movies*

(Hoberman & Rosenbaum 1991) oder Jack Stevensons *Land of a Thousand Balconies* (Stevenson 2003b), die auch die kulturpragmatischen Seiten des Trashphänomens einzufangen versuchen. Fotografische Bildbände wie *The Big Book of B Movies* (Cross 1981) präsentieren darüber hinaus die visuelle Komponente des Trashfilms; Bücher wie *The Graphic Genius of Xploitation Movie Posters* (Boyreau 2002) widmen sich gar der für den Trashfilm spezifischen Plakatkultur des späten 20. Jahrhunderts.

Über Edward D. Wood jr. selbst ist bislang nur wenig Akademisches, dafür umso mehr im Umfeld des Fandoms geschrieben worden (vgl. etwa Routt 2001). Rudolph Grey hat 1995 eine fragmentarische Biografie zu Wood vorgelegt (Grey 1995), die – zumindest mit Vorsicht – durch die Autobiografie von Woods zeitweiliger Partnerin Dolores Fuller (Fuller 2009) zu ergänzen ist. Die von Grey gesammelten Zitate, vor allem aber die Ausführungen in Fullers Memoiren machen die methodischen Probleme deutlich, die entstehen, wenn subjektive Äußerungen als Quellenmaterial herangezogen werden. Angesichts von Woods sozialem Abstieg und Alkoholismus prägt die meisten der Interviews seiner Zeitgenossen ein apologetischer Charakter. Hinzu kommt ohnehin die Frage nach Genauigkeit oder Fehlbarkeit von Erinnerungen, eine der Oral History oder vergleichbaren Methoden inhärente Problematik, die sich jedoch nicht grundsätzlich vom Umgang mit anderen Quellen unterscheidet (Grele 1998). Ein Vergleich mehrerer Quellen ist immer notwendig; bloß liegt hier angesichts der spärlichen Forschungslage im Falle Woods das eigentliche Problem. Der Filmwissenschaftler Robert Birchard (Birchard 1995) hat daher bereits 1995 ein filmhistorisches Forschungsdesiderat zur Person Wood artikuliert, das trotz Greys Biografie bis heute weitestgehend unerfüllt geblieben ist.

Zu Woods Filmwerk hat der Kritiker Rob Craig eine umfassende Analyse vorgelegt, in welcher er mit filmanalytischen Mitteln, die aus Sicht des Akademikers nicht immer über jeden Zweifel erhaben sind, die Werke Woods mit Konzepten von Jung oder Brecht verknüpft (Craig 2009). Ähnlich, wenngleich methodisch trittfester, betrachtet Chris Cooling die Thematik von GLEN OR GLENDA aus der Warte von Foucaults Sexualitätsbegriff (Cooling 2003). Zum literarischen Werk Woods existiert zudem das für Sammler geschriebene Buch *Muddled Mind* (Hayes 2006).

Dass sich die Grenzen einzelner Diskurse in diesem weiten Feld von wissenschaftlichen, journalistischen und Fantexten nur selten eindeutig ziehen lassen, weist auf eine Reihe von Deutungsmachtkämpfen hin, in denen seit einigen Jahrzehnten Wertungsphänomene im kulturellen Bereich neu ausgehandelt werden (vgl. Weingart 2002: 21). So hat beispielsweise Schumacher (2010) am Beispiel von Deutschland ein Spannungsverhältnis zwischen journalistischen und literarischen Popdiskursen einerseits, akademischen Diskursen andererseits ausgemacht: Während die nicht-akademischen Popdiskurse seit den 1980ern vermehrt theoretische Ansätze etwa der französischen Kulturphilosophie oder der britischen Cultural Studies rezipierten, wendeten sich die akademischen Diskurse ihrerseits unter dem Signet der Kulturwissenschaften populärkulturellen Themen zu. Auch bei Bourdieu tritt dem akademischen Diskurs in Form des »Autodidakten neuen Typs« (Bourdieu 2006: 149) jemand gegenüber, der sich außerhalb der traditionellen universitären Institutionen wissenschaftlicher oder wissenschaftsähnlicher Methoden bedient, um vormals vernachlässigte Themenbereiche der Populärkultur zu bearbeiten (vgl. auch Sconce 1995: 540f).

Im universitären Bereich ist schließlich mit dem »Aca-Fan« (so der Titel eines Blogs von

## Einleitung

Henry Jenkins, vgl. Jenkins 2010) ein Typus von Wissenschaftler entstanden, der die Erweiterung des Forschungskorpus für die eigene, akademische Produktdifferenzierung nutzt. Die Generationenpolitik der Wissenschaft, die sich in den akzeptablen wie begehrten Forschungsgegenständen widerspiegelt, wird so um eine Runde weitergedreht. Gleichzeitig werden Grundannahmen der Wissenschaft infrage gestellt und ihr Möglichkeitsrahmen erweitert. Und nicht zuletzt findet mit dieser Ausweitung des Akademischen immer auch ein Prozess der Institutionalisierung und Disziplinierung eines vormals »wilden« Fandoms statt (Sconce 1995).

Der banale Vorwurf, es sei unangemessen, sich mit Werken der Trivialkultur wissenschaftlich zu beschäftigen, da sich die Trivialität des Gegenstandes quasi per Ansteckung auf die Forschungsarbeit überträgt, wird an manchen Universitäten und aus einigen Fächern sicherlich noch vorgebracht, soll hier jedoch nicht weiter behandelt werden. Eine wesentlich ernstzunehmendere Kritik an der Trashforschung seit den 1990ern ist der Vorwurf, dass dabei gewisse Genderkonzepte naturalisiert werden. Ausgehend von Joan Hollows Beobachtung, dass ein Großteil der (britischen) subkulturellen Praktiken auf einer bestimmten Form von Maskulinität basiert, die diese Praktiken gegen die vermeintliche Weiblichkeit des Mainstreams abgrenzt (Hollows 2003), sieht Jacinda Reid auch die akademische Rezeption von Trashphänomenen oder überhaupt von subkulturellen Praktiken als eine männliche Gegenbewegung zur feministisch geprägten Universität (Read 2003). Ob diese

Beobachtungen für den britischen Kontext gelten können, bleibt dahingestellt. Auf andere Länder sind sie nicht unesehen übertragbar. Ohnehin basiert der Vorwurf auf einem recht strikten Geschlechterbinarismus und bezieht Entwicklungen der Queer und Gender Studies nicht mit ein. Gerade die Instabilitäten, die sich durch Cross-Dressing und Homoerotik in Woods Filmen ergeben, lassen die Prämisse von einem rein männlich konstruierten Kult-/Trashphänomen fraglich werden.

Die Forschung über Trash steht noch vor einem ganz anderen Problem: Im Gegensatz zum wissenschaftlichen Fan, der »nur« das Korpus zu erweitern versucht, geht es beim Trash gar nicht erst darum, bestimmte, vormals in den Müll geworfene Kulturartefakte zu rehabilitieren und in den Kanon der Klassiker aufzunehmen. Eine Arbeit über Trash, zumindest die vorliegende, stellt den Müllcharakter der Trashfilme nicht infrage. Im Gegenteil, gerade die Müllhaftigkeit und die daraus entstehenden Absurditäten machen die eigentliche Faszination des Trash aus. Dass sich im Zentrum der Konzeptualisierung von Trash eine Reihe von Paradoxa befinden, die sich nur in einem Begriff von Ironie theoretisch fassen lassen, macht es einer Wissenschaft noch schwerer, denn:

»Der ernsthafte Erwachsene ist ein ernsthafte(r) Erwachsener, weil er kindischem Dreck aus dem Weg zu gehen versucht, und deshalb erscheint es als ein Widerspruch, sich mit dem Anspruch eines ernsthaften Erwachsenen mit kindischem Dreck zu beschäftigen.«  
(Thompson 2003: 23) □

Auszug aus: Daniel Kulle: Ed Wood. Trash & Ironie  
© Bertz + Fischer Verlag. ISBN 978-3-86505-315-2  
<http://www.bertz-fischer.de/edwood.html>