



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„BRUCE(X)PLOITATION.

Subversion in Bruce LaBruce's Film

The Raspberry Reich.“

Verfasser

Jürgen Matthias Köhler

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ. Prof. Dr. Gabriele Jutz

1 Inhaltsverzeichnis

1	Inhaltsverzeichnis	2
2	Einleitung.....	4
3	The Raspberry Reich.....	8
3.1	Filmbeschreibung.....	10
3.1.1	Worship	10
3.1.2	Daydreams of a Revolutionary	10
3.1.3	Abduction.....	11
3.1.4	I wonder what's going on in the trunk.....	12
3.1.5	Shoplift.....	12
3.1.6	Where could they possible be?	13
3.1.7	The Shooting Range.....	14
3.1.8	Kiss the Captive	14
3.1.9	Escape.....	15
3.1.10	Two years later	16
4	Was bedeutet Subversion?	17
4.1	Subversion heute	21
4.2	Film und Subversion.....	23
4.3	Fazit.....	27
5	Bruce LaBruce	29
5.1	Die Mitgift des Autors.....	32
6	Produktionskontext von The Raspberry Reich	34
6.1	Finanzierung	34
6.2	Distribution	35
6.2.1	Distribution auf DVD.....	36
6.3	Shooting THE RASPBERRY REICH	37
6.4	Fazit.....	38
7	Die Subversiven Taktiken im Film.....	40
7.1	Sex und Sexualität im Film	41

7.1.1	Subversiver Porno.....	46
7.1.2	Ein Angriff auf die Heteronormative.....	50
7.1.3	Der Porno-MacGuffin.....	52
7.1.4	Fazit.....	53
7.2	Ästhetiken von The Raspberry Reich	55
7.2.1	Radical Chic.....	56
7.2.2	Terrorist Chic	60
7.2.3	Camp	62
7.2.4	Postmodernist BLAB.....	71
7.2.5	Fazit.....	76
8	Résumé.....	78
9	Literaturverzeichnis	81
10	Filmografie	86
11	Anhang.....	89
11.1	Zusammenfassung / Abstract.....	89
11.2	Lebenslauf.....	90

2 Einleitung

Im Vorwort von Thomas Waugh's Buch *The Romance of Transgression in Canada: Queering Sexualities, Nations, Cinemas*, verfasst von Bruce LaBruce, beschreibt dieser sich selbst als einen Außenseiter in einer Runde von Außenseitern, als Figur am Rande aller Randgruppen, als untergeordnete Tunte.¹ Hingegen bezeichnet der Filmwissenschaftler Waugh ihn an anderer Stelle als den sowohl bekanntesten und kommerziell erfolgreichsten Vertreter des queeren Autorenkinos – in seiner Heimat jedoch am wenigsten geachtet. LaBruce's Filme werden von keinem kanadischen Filmverleiher vertrieben, sind notorisch schwer zu bekommen und werden fast ausschließlich auf Festivals gezeigt.² „Außerdem wird LaBruce in den wichtigen akademischen Abhandlungen über schwules kanadisches Filmschaffen weitestgehend ignoriert, und er zählt zu den wenigen Filmemachern von Rang, die noch nie eine staatliche Filmförderung bekommen haben.“³ Die Ignoranz der Kritik liegt Waugh zufolge im punkigen, widerspenstigen Charakter des Filmemachers begründet, wie auch in seinen sexuell expliziten, konfrontativen Filmen. Dass Bruce LaBruce darüber hinaus selbst in drei Filmen die Hauptrolle gespielt hat „und in zwei von ihnen sich selbst in nicht-simulierten Sexszenen mit anderen Männern gefilmt hat, lassen sich [...] die Reaktionen auf seine Filme nicht getrennt von seinem öffentlichen Image betrachten“⁴. In einem Essay über die Filme von Bruce LaBruce, welcher im selben Jahr wie Waugh's Buch erschien, bemerkt die Filmwissenschaftlerin Eugene Brinkema mit Erstaunen, dass keines der wichtigen Bücher über Pornografie oder die Queer Studies dem Filmemacher größere Aufmerksamkeit geschenkt hatte.⁵ Brinkema führt dieses Ausbleiben darauf zurück, dass seine Filme sich jedem Genre zu entziehen scheinen und sich nicht kategorisieren lassen: „Independent some say, avant-garde others say, art cinema, still others, and pornographer, many more.“⁶ Brinkema selbst verortet die Filme an der Schnittstelle zwischen

¹ LaBruce, B. (2006). Foreword. In T. Waugh, *The Romance of Transgression in Canada: Queering Sexualities, Nations, Cinemas*. Montreal (u.a.): McGill-Queen's Univ. Press. S. xiii. [übersetzt durch Autor].

² Vgl. Waugh (2006) S. 221.

³ Siegel, M. (18. Februar 2009). Bruce LaBruce: Post-Pornograf wider Willen. *montage AV*. S 99.

⁴ Ebda.

⁵ Brinkema, E. (2006). A Title Does Not Ask, but Demands That You Make a Choice: On the Otherwise Films of Bruce LaBruce. *Criticism*, 48 (1). S. 104.

⁶ Ebda. S. 97.

europäischem und amerikanischem Kunstfilm und Pornografie und kommt am Ende zu dem Schluss, dass sich seine Filme von der Theorie nicht beherrschen lassen: „We need a new theory, a new articulation.“⁷

Nachdem ich selbst einige Filme von Bruce LaBruce gesehen habe, interessierte mich, was neben den teilweise ausgedehnten pornografischen Szenen *das Andere* ist. Etwas, das ein Gegengewicht zu dem sexuell expliziten Material bildet und die Filme so uneindeutig werden lässt, wie Brinkema in ihrem Essay beschreibt. Die hier vorliegende Arbeit beschäftigt sich exemplarisch dafür mit dem Film *THE RASPBERRY REICH* von 2004 und geht der Frage nach, was das Subversive des Films ist und worin es liegt. Dafür unterziehe ich den Film keiner klassischen Analyse, sondern betrachte die markanten Punkte, die dem Film seinen speziellen Charakter verleihen und prüfe sie im Einzelnen auf ihren subversiven Gehalt. Um dem Leser einen Einblick in den Film zu gewähren und eine Struktur zu schaffen, mit der es sich leichter arbeiten lässt, beginne ich mit einer kurzen Filmbeschreibung und unterteile *THE RASPBERRY REICH* in mehrere Filmabschnitte. Darauf folgt eine etymologische Betrachtung des Begriffs *Subversion*, mit deren Erkenntnissen die Suche dann beginnt: Steht Subversion immer noch für die Untergrabung und die Unterwanderung von Systemen und Machtstrukturen oder bezeichnet sie das Vorhaben eines Staatsumsturzes? Ist der Begriff überhaupt (noch) politisch behaftet? Es gibt eine Vielzahl subversiver Strategien, die politisch-radikale bis künstlerisch-avantgardistische Ziele verfolgen und immer in ihrem zeitlichen und gesellschaftlichen Kontext gelesen werden müssen. Das heißt: es gilt sich der heutigen Bedeutung von Subversion anzunähern und in einem weiteren Schritt diese Erkenntnisse in Bezug zu Bruce LaBruce's Film zu setzen. Um zu einer umfassenden Darstellung zu gelangen, schließe ich neben dem Film selbst auch noch seinen Produktionskontext und Bruce LaBruce als Autor selbst in meine Betrachtungen mit ein.

Der zweite Teil der Arbeit beschäftigt sich mit ausgewählten Aspekten des Films selbst. Bruce LaBruce arbeitet mit einer Vielzahl von Codes und filmischen Mitteln, die subversiven Strategien die Möglichkeit bieten darin aufzugehen. Gerade die expliziten Sexszenen sollen besonders betrachtet werden, um herauszufinden, ob Bruce LaBruce dadurch eine Strategie findet, die dem hegemonialen Verständnis von Sex und Pornografie etwas entgegenzustellen vermag. Ich möchte zeigen, dass der explizit gezeigte Sex im Film ihm als filmisches Stilmittel dient und aus der Gleichsetzung mit der Pornografie zu befreien ist. Bruce LaBruce selbst sagt, er benutze die pornografischen Elemente als eine

⁷ Ebda. S. 122.

Art MacGuffin in seinen Filmen, statt dass es darum geht, eine visuelle Stimulanz auf den/die Zuschauer_in auszuüben.⁸

Neben der Sexualität soll die Ästhetik im Film genauer untersucht werden. Dabei bilden sich drei wesentliche Aspekte heraus: Der von dem Journalisten Tom Wolfe geprägte Begriff *Radical Chic*, den ich heranziehe um Bruce LaBruce's Umgang mit seiner Figuren im Film näher zu beleuchten. Diese sind eine Gruppe wannabe-Terroristen, die grob nach dem Muster der *Rote Armee Fraktion* (RAF) gezeichnet werden. Sie kokettieren im Film mit verschiedenen Attributen und Eigenschaften der linksradikalen Terrorgruppe des *Deutschen Herbst*, woraus sich eine Ästhetik entwickelt, die sowohl die politische Satire des Films, als auch die pornografische Komponente mit konstituiert. Ein weiterer ästhetischer Aspekt des Films ist *Camp*. Dieser uneindeutige Begriff, dessen Charakter hauptsächlich dadurch besticht, als dass man Camp nicht eindeutig definieren kann, sondern Camp erleben muss, ist seit den 1960er Jahren ein fester Bestandteil der homosexuellen Subkultur. Ausgehend von Susan Sontags wegweisendem Essay *Notes on Camp* (1964), stelle ich Bruce LaBruce's eigene Ansichten zu Camp dem gegenüber und möchte darstellen, dass in *THE RASPBERRY REICH* Camp durchaus noch heute eine subversive Strategie bedeuten kann. Der letzte ästhetische Aspekt greift die filmischen Techniken und Mittel auf, deren sich Bruce LaBruce bedient und die ich unter anderem mit dem Stil von Jean-Luc Godard in Bezug setzen möchte. In *THE RASPBERRY REICH* finden sich zielgenaue Referenzen verschiedener Ereignisse der Filmgeschichte, die getreu dem Prinzip der Postmoderne aufgegriffen, neu kombiniert und weiterentwickelt werden, so dass sich daraus völlig neue subversive Strategien entwickeln können.

Bruce LaBruce, mit dessen selbst gewähltem Akronym *BLAB* ich von nun an fortsetze, und *THE RASPBERRY REICH* sind, wie eingangs erläutert, nicht einfach einem Genre zuzuordnen. Die vorliegende Arbeit setzt sich zum Ziel, verschiedene subversive Strategien herauszuarbeiten, die im Film zu finden sind. Die Gradwanderung zwischen Kunst, Pornografie, Provokation und Humor ist *BLAB*'s besonderer Stil und Ästhetik. Brinkema fordert eine neue Theorie, eine neue Artikulation, um *BLAB*'s Filme zu kategorisieren. Bis diese gefunden sind, soll die Bezeichnung *BRUCE(X)PLOITATION* für den Stil seiner Arbeit herangezogen werden, benannt nach einer Performance, die *BLAB* im Mai 2012 in der New Yorker Galerie *The Hole* präsentierte. Aus Bewunderung und als Hommage an *BLAB*'s Werk, leihe ich mir diese Bezeichnung für den Titel meiner

⁸ Vgl. Fußnote Nr. 138.

Arbeit und hoffe, einen Beitrag zu leisten, den Filmen von BLAB und seinem Werk in der Filmwissenschaft zukünftig mehr Beachtung zukommen zu lassen.

3 The Raspberry Reich

“The film itself is alternately hilarious, erotic and disturbing; creatively and stylistically speaking, it is as though Bertolt Brecht, Rainer Werner Fassbinder and Radley Metzger are having a threesome.”⁹

Ein Mann steht auf seinem Bett vor einem riesigen Poster Che Guevaras und felliert eine Pistole, hält sich eine Pump-Gun zwischen die Beine und bespielt sie als einen Phallus. Er masturbiert, lehnt sich an das Poster gegen die Wand und hört dabei zu, wie im Nebenzimmer Gudrun, die Anführerin der Gruppe THE RASPBERRY REICH, eine Hommage an die linksextremistische Terrorvereinigung „Rote Armee Fraktion“ (RAF), ihren Freund trotz dessen Beschwerden über seine Rückenschmerzen heftig fickt und dabei laut ruft „Fuck me for the revolution!“. Gudrun glaubt, dass heterosexuelle Monogamie die oberste Anlaufstelle für revolutionäre Aktionen ist. Daher zwingt sie ihre ausnahmslos männlichen, sich selbst als heterosexuell ausweisenden Anhänger, untereinander Sex zu haben. Dies sei ein Beweis ihrer Treue und ihres Glaubens an The Raspberry Reich, sowie ihr persönlicher Beitrag zur Revolution. „This is a brilliant political satire of the fetishization of Leftist politics and an equally brilliant setup for a gay porn film.“¹⁰

Die Narrative des Films dreht sich um das Scheitern der angestrebten Revolution, die tollpatschigen „Terror-Aktionen“ der Gruppe und eine verfehlte Entführung als *plot point*: Gudruns Anhänger entführen den Sohn eines reichen Industriellen und stellen sich vor, dadurch ein Lösegeld erpressen zu können, indem sie ihn zwingen, mit einem der Männer aus der Gruppe Sex zu haben, dies zu filmen, um somit den bourgeoisen Vater („the filthy capitalistic pig“, wie sie ihn im Film nennen) zu schockieren. Es stellt sich jedoch heraus, dass der Sohn sich erst vor kurzem bei seinem Vater als schwul geoutet hat und folglich von jenem enterbt wurde. Er verliebt sich in einen seiner Entführer und zusammen fliehen sie aus Gudruns Gruppe und leben zusammen in monogamer Konformität.¹¹ Die Revolution scheitert, Jahre später treffen sich einige der Männer in einer schwulen Bar

⁹ LaBruce, B. (2004). Gay Guerilla Filmmaking And Terrorist Chic. 20 ff. (M. Hays, Interviewer) Cineaction No. 65.

¹⁰ Brinkema (2006) S. 119.

¹¹ Vgl. ebda.

wieder, der Türsteher weist einen Gast, auf dessen T-Shirt „I [heart] Ernst Roehm“ steht, mit den Worten „Nazi’s so five minutes ago“ ab und besteht auf die Hausordnung „Terrorists only“. Der Film endet mit Gudrun, die einen Kinderwagen vor sich herschiebt und ihrem Neugeborenen Theorien über Klassenunterschiede doktrinär vorträgt.

Im gesamten Film wird der/die Zuschauer_in kontinuierlich mit Schrifteinblendungen konfrontiert. BLAB integrierte diese Videoeffekte in der Postproduktion und überlagert dadurch das Bild mit jedmöglichen Formaten. Oft sind die Buchstaben bildfüllend groß, manchmal fließt der Text einer Banderole gleich von links nach rechts im unteren Bildbereich synchron zum gesprochenen Wort oder BLAB bedient sich eines kurzen Flicker-Effekts, der das Bild ganz zu unterdrücken scheint. Inhaltlich wiederholt sich dadurch oft nur noch einmal schriftlich das, was von einem der Charaktere, vornehmlich Gudrun, gesagt wird und hebt deren Thesen und Aussagen besonders hervor. Ein anderes Mal ergänzt der Text den Inhalt mit freien Paraphrasen von Karl Marx, Herbert Marcuse oder Wilhelm Reich, und oft liegt die Schrift in bildfüllenden, transparenten Buchstaben über der Einstellung und buchstabiert einzelne Sektionen oder ein, zwei Worte.¹² „[The text’s] ontological status is indeterminate and changes rapidly – the text might repeat a political slogan („Sexual exploitation is not sexual revolution“), a narrative explanation or section title („Abduction“), a historical legacy or overdetermined slippage („Raspberry Reich / Wilhelm Reich“) [...]“¹³

Ein weiteres Stilmittel von THE RASPBERRY REICH ist die Verwendung von expliziten, unsimulierten Sexszenen durch den ganzen Film hindurch. BLAB beschreibt seinen Film auf seiner Website selbst als „[...] art/porn film that like all [his] films, uses pornography as a starting point to examine sexual politics and homosexual radicalism¹⁴“. Der Schrägstrich in diesem Zitat ist dabei das Entscheidende. Zwar sehen wir im Film über lange Strecken erigierte Penisse (mit Ausnahme der ersten sind alle anderen Sexszenen ausschließlich männlich-homosexuell), Nahaufnahmen von Oral- und Analsex und Masturbation mit abschließendem Cumshot. Dennoch würde die Titulierung „schwuler Porno“ THE RASPBERRY REICH nicht zutreffend erfassen, da das Genre Porno dem Film nicht gerecht wird. Als reinen politischen Film oder Kunstfilm kann man THE RASPBERRY REICH aufgrund der pornografischen Elemente jedoch auch nicht bezeichnen. Es ist das dazwischen Liegende (der Schrägstrich), worauf es zu achten gilt. Die Sexszenen dienen

¹² Vgl. Brinkema (2006) S. 120.

¹³ Ebda.

¹⁴ Vgl. Huffman, R. (kein Datum). www.mustardayonnaise.com. Abgerufen am 30. Juni 2014 von <http://www.mustardayonnaise.com/baadermeinhof/essays/LaBruceInterview.html>

nicht ausschließlich der körperlichen, sexuellen Stimulanz des Betrachters, sondern vielmehr gilt es, sie als filmisches Stilmittel zu betrachten und zu kontextualisieren.

3.1 Filmbeschreibung

In diesem Kapitel unterteile ich den Film THE RASPBERRY REICH in zehn Abschnitte und werde deren Inhalt sowie die wichtigsten Merkmale beschreiben. Das Ziel dieser Gliederung ist es, einen strukturierten Überblick über Verlauf und Inhalt des Films zu vermitteln. Auf eine zusammenhängende und genaue Filmanalyse möchte ich bewusst verzichten, werde jedoch in den späteren Kapiteln dieser Arbeit exemplarische Szenen in ihrem jeweiligen Kontext detailliert untersuchen und sie chronologisch den folgenden Abschnitten zuordnen. Die Überschriften zu den Abschnitten stammen teilweise aus dem Film oder sind frei von mir gewählt.

3.1.1 Worship

Timecode: 0:00:00 – 0:01:41

Die erste Szene des Films zeigt in Großaufnahme das Gesicht eines Mannes, der vermutlich auf einer Schaukel sitzt und eine Sure aus dem Koran singt. Anfangs ist das Bild schwarz-weiß, im weiteren Verlauf wird es farbig. Die gleiche Einstellung überblendet sich währenddessen immer wieder selbst. Die Szene endet mit einem Zoom auf das Auge des Mannes und überblendet dann zur nächsten.

3.1.2 Daydreams of a Revolutionary

Timecode: 00:01:42 – 0:11:24

Dieser Filmabschnitt beinhaltet verschiedene Szenen, die miteinander verschnitten werden, ohne dabei miteinander in direkten Bezug zu treten. Zum einen sehen wir einen Mann, der auf seinem Bett sitzt und vor einem riesigen Poster Che Guevaras sich selbst befriedigt. Zur Stimulation benutzt er verschiedene Waffen, die er feliert, leckt oder sich mit ihnen berührt und erregt. Im Verlauf der Szene lehnt er sich gegen die Wand und hört dem Sex zwischen Holger und Gudrun im Nebenzimmer zu, während er sich selbst dabei

zum Höhepunkt stimuliert. In besagtem Nebenzimmer sieht der/die Zuschauer_in expliziten Sex mit Großaufnahmen von Holgers erigiertem Penis und Gudruns Vagina. Dazwischen sind Bilder geschnitten, die die beiden beim Stadtbummel vor dem Schaufenster eines Waffengeschäfts und Gudrun auf einer Parkbank beim Lesen von Büchern Wilhelm Reichs, Herbert Marcuses und Karl Marx zeigen. Gudrun zwingt Holger, mehr und mehr Sex mit ihr zu haben und flüstert oder schreit dabei Sätze wie: „The bedroom is the last stronghold of the bourgeoisie“ oder „Fuck me for the revolution!“ Die dritte und letzte Szene in diesem Abschnitt zeigt, wie ein junger Mann mit einem Skateboard durch die Stadt geht. Das Brandenburger Tor und die Siegessäule verraten, dass es sich bei der Stadt um Berlin handelt.

Durch alle Szenen hindurch wird immer wieder Schrift eingeblendet, sei es der Filmvorspann oder Phrasen wie „SEXUAL EXPLOITATION IS NOT SEXUAL LIBERATION“. Durch die in rot und schwarz gehaltene, bildfüllend große Schrift, erscheint diese uns vor allem durch den Einsatz von Flicker-Effekt und das Geräusch von feuernenden Schusswaffen recht brutal und stört nicht zuletzt auch das Betrachten des diegetischen Bildes. Der Filmabschnitt ist durchgängig mit Hintergrundmusik unterlegt, die im Gegensatz zu der störenden Funktion der Schrift eine eher beruhigende Wirkung entfaltet.

3.1.3 Abduction

Timecode: 0:11:25 – 0:21:46

Holger und Gudrun ficken sich durch die gesamte Wohnung, weiter in den Hausflur, bis in den Aufzug hinein. Als ein älteres Nachbarpärchen in den Aufzug steigen will und sich über die Freizügigkeit und Schamlosigkeit des öffentlichen Liebesaktes beschwert, schreit Gudrun – körperlich bereits erschöpft – verschiedene linksextreme Parolen wie: „Down with all institutions that have made and sustained capitalism and the capitalist class system that has oppressed and exploited all of the people of our history.“ oder „Death to the fascist insect!“ Dazu läuft ihr gesprochenes Wort als Schrift synchron über das Bild und doppelt somit die Aussage auf visueller Ebene. In der eigenen Wohnung angekommen ist das ältere Paar zunächst noch empört, hat dann jedoch auch Sex, als habe das Tun von Gudrun und Holger sie angesteckt. Eine andere Szene, wieder mit der obigen verschnitten, zeigt vier Männer in einem Auto, die dem jungen Mann aus Filmabschnitt Nr. 2 folgen und entführen. Während der Fahrt diskutieren, streiten und rechtfertigen sie

ihr Vorhaben: „We’re not terrorists. We’re activists.“ oder „One man’s terrorist is another man’s freedomfighter.“ Insgesamt wirken sie sehr ungeschickt, denn am Ende wird nicht nur das Opfer, sondern auch einer der Entführer mit der Geisel zusammen in den Kofferraum gesperrt, nachdem er sich mit Handschellen offenbar versehentlich an die Geisel gefesselt hat und der Schlüssel nicht mehr auffindbar ist. Letztlich erreicht auch der masturbierende Mann aus Filmabschnitt Nr. 2 den Höhepunkt. Wir sehen einen Cumshot in Zeitlupe, der bildlich noch einmal verstärkt wird, indem der Mann in dem Moment, als er ejakuliert, mit der Pistole in die Decke schießt und weißer Putz auf ihn herunterrieselt.

Wieder ist der Filmabschnitt von viel Schrift durchzogen. Im weiteren Verlauf meiner Arbeit will ich aufgrund der Fülle von Schrift immer nur exemplarisch für den jeweiligen Filmabschnitt zitieren: „Make (revolutionary) Love not (imperialistic) war.“ „Wilhelm Reich/Raspberry Reich“.

3.1.4 I wonder what’s going on in the trunk

Timecode: 0:21:47 – 0:30:20

Von den Entführern im Wagen erfahren wir, dass es sich bei der Geisel um Patrick, den Sohn des reichsten Industriellen Deutschlands handelt. In der folgenden Szene zeigt sich, dass Patrick und Clyde – immer noch im Kofferraum – sich kennen und einen gemeinsamen Plan haben zu entkommen. Im Rückblick („Two weeks earlier“ erzählt uns die Schrift) sehen wir, wie Clyde Patrick zur Vorbereitung der Entführung beschattet. Als Clyde auffliegt, kommen die beiden sich schnell näher und haben Oralsex unter einer Brücke. Die Rückblende ist zu Ende und wir sehen, dass die beiden nun auch im Kofferraum beginnen, miteinander Sex zu haben. Gudrun erinnert ihren Mitbewohner Che daran, dass Masturbation „counter-revolutionary“ ist. Seine Goldfische (namens Baader, Meinhoff und Raspe) solle er gefälligst befreien und die Toilette hinunter spülen.

3.1.5 Shoplift

Timecode 0:30:21 – 0:35:48

Gudrun geht mit zwei ihrer Anhänger von THE RASPBERRY REICH durch die Straßen und erzählt ihnen willkürlich von Taten und Ereignissen rund um die RAF. Zusammenhangslos referiert sie Ereignisse aus dem Deutschen Herbst, beispielsweise zur

Geiselbefreiung in Mogadischu, Fakten und Daten rund um das Gefängnis Stammheim und formuliert verallgemeinerte Thesen wie „Western democracies only present the illusion of freedom.“ Als sie an einem Geschäft vorbei kommt, zwingt sie die beiden hinein zu gehen, um Ladendiebstahl zu begehen. Als sie versuchen sich zu widersetzen, entgegnet sie: „Don’t think of it as stealing. Private property cannot be stolen, just liberated.“ Außerdem dürfen sie kein Fleisch klauen, „meat is murder“. Die folgenden 50 Sekunden zeigen die beiden Männer beim Klauen und eine Stimme aus dem Off spricht kritisch über die Fleischindustrie, während synchron dazu gleich zweifach das gesprochene Wort auch in Schriftform über das Bild läuft. Die darauffolgende Szene folgt dem gleichen Prinzip: Wir sehen Che in Uniform und Großaufnahme, aus dem Off spricht seine Stimme über die moderne Arbeitswelt, währenddessen sich im Bild neben seinem Kopf das gesprochene Wort noch einmal schriftlich manifestiert.

3.1.6 Where could they possible be?

Timecode: 0:35:49 – 0:44:56

Gudrun, Holger und Che sind wieder in der Wohnung angekommen und warten auf den Rest der Gruppe zusammen mit der Geisel. Gudrun macht ihnen die Dringlichkeit der Aktion noch einmal bewusst und erklärt die Parallelen ihrer Entführung mit der von Hanns Martin Schleyer vom 5. September 1977, die auf den Tag genau 25 Jahre her ist, und deren Tradition sie nun folgen will. Holger hört sichtlich genervt zu und weist Gudrun darauf hin, dass der Fünfte bereits zwei Wochen her ist. Gudrun fragt noch einmal „Where could they possibly be?“. Es folgt ein Schnitt und wir sehen die Entführer durch den Drive-In eines Burger King fahren. Nach dem Motto „What [Gudrun] doesn’t know won’t hurt her.“ Wieder ein Schnitt, und wir sehen, wie Gudrun nun Holger und Che mit Theorien über unterdrückte Triebe aus Marcuses Werk *Triebstruktur und Gesellschaft* (1957) verbal bombadiert, und folglich die beiden zwingt, miteinander Sex zu haben. Holger wehrt sich zunächst und erinnert Gudrun daran, dass sie doch seine Freundin sei, worauf sie mit erhobener Faust erwidert: „The Revolution Is My Boyfriend“. Sie wird dabei von Schrift und Flicker-Effekt reichlich unterstützt. Gudrun treibt die beiden Männer weiter dazu an sexuell aktiv zu sein, denn „there will be no revolution without sexual revolution. And there will be no sexual revolution without homosexual revolution!“ Die folgenden Einstellungen zeigen Holger und Che beim Küssen und bei oralem Sex. Das Bild teilt sich in drei Teile und während wir rechts und links noch den expliziten Oralverkehr beobachten

können, sehen wir in der Mitte Gudruns Gesicht und ihre Stimme aus dem Off zitiert Raoul Vaneigem¹⁵. Das Bild dehnt sich von der Mitte her aus, drängt den Sex über den Bildrand und alles, was Gudrun zitiert, wird schriftlich neben ihr visualisiert.

3.1.7 The Shooting Range

Timecode: 0:44:57 – 0:57:17

Gudrun und Che im Schießstand. Gudrun feuert ihre Waffe auf die Zielscheibe (die mit einer Karikatur der ehemaligen US-amerikanischen Außenministerin Condoleezza Rice versehen ist) und mit Blick in die Kamera ruft sie danach laut Sätze wie „Heterosexuality is the opiate of the masses!“ oder „Join the homosexual Intifada!“. Che blickt sie nach jedem Satz an und antwortet gelangweilt und stumpf mit Sätzen wie: „Yes Gudrun...“ oder „Yeah, I know Gudrun.“ Weiter sehen wir auf einem Standbild der abfeuernden Waffe Sätze geschrieben wie „Corporate Hip Hop is counter-revolutionary.“ und „Madonna is counter-revolutionary.“ Eine andere Szene zeigt, begleitet von Musik, wie Che und Holger einander küssend und Eis leckend durch die Straßen gehen. Die Entführer und die Geisel Patrick filmen, zu Hause angekommen, das geplante Erpresservideo, doch fünf Tage später ist es immer noch nicht verschickt worden. Patrick wird in einem Zimmer gefangen gehalten und die Entführer diskutieren über Gudruns Argumente und Konventionen, die nach Gudruns Ansicht „counter-revolutionary“ sind. Es folgen Einstellungen, in denen zwei der Entführer, Horst und Helmut, miteinander Sex haben – immer wieder unterbrochen oder überlagert von Schrift und Nahaufnahmen antifaschistischer Poster und Bilder an der Wand. In der folgenden Szene geht Clyde nach Patrick sehen und wir erfahren, dass Patrick längst von seinem Vater, den Gudrun zu erpressen versucht, enterbt wurde, weil Patrick sich als schwul geoutet hat. Danach haben die beiden Sex miteinander.

3.1.8 Kiss the Captive

Timecode: 0:57:18 – 1:09:41

¹⁵ Raoul Vaneigem galt in den 1960er Jahren neben Guy Debord und Asger Jorn als einer der einflussreichsten Theoretiker der Situationistischen Internationalen. Bei einigen Ausgaben der Zeitschrift INTERNATIONALE SITUATIONNISTE war er Herausgeber. Er verfasste u.a. die *Basisbanalitäten* und das *Handbuch der Lebenskunst für die jungen Generationen*.

Wir sehen Patrick nun auf einem Stuhl gefesselt, Gudrun und alle sechs ihrer Gefolgsleute stehen im Kreis um ihn herum. Gudrun liest aus einem Buch. Es geht um die USA und die Machenschaften des CIA, den Iran und den Ölhandel, Vietnam, Chile und Indonesien. Sie gelangt zu dem Schluss, dass sie dies alles nichts angehe. THE RASPBERRY REICH müsse sich um die Befreiung sexueller, unterdrückter Triebe kümmern. Sie ruft laut und heroisch „I care about my orgasm!“ Als nächstes verlangt sie von Andreas, die Geisel zu küssen. „Morality is bourgeois“ und „Homosexuality is the highest form of class struggle.“ Sie erinnert alle nochmals an die Bedeutung einer homosexuellen Revolution und treibt Andreas weiter an: „Now go and fuck him!“ Clyde versucht aus Eifersucht dies zu verhindern und sie erzählen Gudrun, dass Patrick längst enterbt worden sei und mit The Raspberry Reich sympathisiert. Gudrun heißt Patrick zwar willkommen und bezeichnet ihn als „[their] own Patty Hearst“¹⁶, dennoch hält sie an dem ursprünglichen Plan fest und will das Erpresservideo drehen. Clyde bietet sich noch einmal an, statt Andreas mit Patrick Sex vor der Kamera zu haben, aber Gudrun weist ihn zurück und ermahnt ihn „[to] give up [his] bourgeois fixation of monogamy and fidelity. The revolution is [his] boyfriend!“ Es folgt eine lange Szene, in der Andreas und Patrick Sex haben. Der/die Zuschauer_in sieht erigierte Penisse, expliziten Oral- und Analverkehr. Das Bild wird immer wieder von Flicker-Effekten und Schriftzügen überlagert, bis es zum Cumshot kommt.

3.1.9 Escape

Timecode: 1:09:42 – 1:18:30

Clyde weckt Patrick in seinem Zimmer auf und will mit ihm fliehen. Weil Holger nicht homosexuell sein will, sondern lieber mit Gudrun Kinder haben möchte, hat er die Autoschlüssel Clyde gegeben. Die beiden wollen nun nach Hamburg fliehen und dort eine Bankfiliale von Patricks Vater ausrauben, um in monogamer Zweisamkeit leben zu können. Gudrun bemerkt die Flucht und gerät in Panik „Where is he? Where is our own Patty Hearst?“ Ein bildfüllender Schriftzug schreit dem Zuschauer „The Revolution Is Postponed“ zu. Gudrun sagt verzweifelt: „The dream has died,“ und verlässt den Raum.

¹⁶ Der Name bezieht sich auf den wohl bizarrsten Entführungsfall der US-Geschichte. Die Millionenerbin Patty Hearst wurde am 4. Februar 1974 von der linksradikalen Vereinigung *Symbionese Liberation Army* verschleppt und entführt. Zwei dramatische Monate später lief sie zu ihren Peinigern über – und wurde dann selbst zur meistgesuchten Bankräuberin der Nation. (Quelle: Spiegel Online)

3.1.10 Two years later

Timecode: 1:18:31 – 1:30:40

Andreas, Helmut und Horst treffen sich zwei Jahre später in einer Schwulenbar wieder, auf der Bühne imitiert eine Drag-Queen Gudrun, in einer anderen Szene sehen wir Che in einem Trainingslager für Terroristen im Mittleren Osten. Das Ende des Films zeigt Gudrun und Holger mit Kinderwagen durch die Strassen spazieren. Dabei redet Gudrun unablässig auf das Kind ein und erzählt von Klassenunterschieden, politischen Ungerechtigkeiten, der RAF, Studentenbewegungen etc.

Abspann.

4 Was bedeutet Subversion?

Um die Bedeutung des Begriffs Subversion und seine Verwendung zu verstehen, lohnt es sich, den steten Bedeutungswandel dieses Begriffs näher zu betrachten. Abgeleitet aus dem Lateinischen *subversio*, trägt er anfangs die Bedeutung des Umkehrens und Umstürzens. Darüber hinaus finden sich viele weitere missbilligende Verwendungen, sei es in der Bibel durch die Figuren der *subversores*, der „Verderber guter Sitten“ (Hesekiel 2,6)¹⁷ bis hin zum Fremdwörterbuch der 1970er Jahre, welches die Bedeutung „Staatsumsturz“ verzeichnet. In diesem Sinne wird dem Begriff Subversion eine mindestens so lange Geschichte zugeschrieben wie der Geschichte des Staates selbst. Die Bezugsgrößen des Wörterbuchs waren zweifellos die Revolten der 1960er Jahre. „Damals kamen Umsturzgedanken aus den Reihen der Künstler und Intellektuellen, welche [...] die Verhältnisse als Ganzes kippen wollten.“¹⁸ Der Duden beschreibt Subversion heute als eine „meist im Verborgenen betriebene, auf die Untergrabung, den Umsturz der bestehenden staatlichen Ordnung zielende Tätigkeit“¹⁹.

Zur Beschreibung politisch-radikaler und künstlerisch-avantgardistischer Strategien ist in der Vergangenheit immer wieder der Begriff „subversiv“ benutzt worden. Doch lässt man die Errungenschaften der historischen Avantgarde und des frühen experimentellen Kinos einmal außer acht und konzentriert sich auf die Frage, wie sich das Verhältnis von Kunst und Politik in unserer Gegenwart gestaltet und inwiefern sich der Begriff der Subversion eignet, dieses Verhältnis zu beschreiben, muss man vorerst einige Eckpunkte abstecken und definieren: Sind jene künstlerischen Konzepte, die im 20. Jahrhundert mit dem Begriff Subversion operierten, heute veraltet? Wie werden sie aktuell erneuert?

¹⁷ Vgl. Doll, M. (2008). Für eine Subversion der Subversion. Und über die Widersprüche eines politischen Individualismus. In T. Ernst, P. G. Cantó, S. Richter, N. Sennewald, & J. T. (Hg.), *SUBversionen*. Bielefeld: transcript Verlag. S. 47.

¹⁸ Terkessidis, M. (2008). Karma Chamäleon. Unverbindliche Richtlinien für die Anwendung von subversiven Taktiken früher und heute. In T. Ernst, P. G. Cantó, S. Richter, N. Sennewald, & J. T. (Hg.), *SUBversionen*. Bielefeld: transcript Verlag. S. 27.

¹⁹ *Duden.de*. Abgerufen am 4. Juni 2014 von <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/subversion>

Existiert eine wirksame künstlerische Subversion überhaupt? Und wenn ja, in welchem Rahmen kann sie wirksam werden?²⁰

Ausgehend von der Auffassung, dass sich der Begriff Subversion ständig verändert, ebenso wie der gesellschaftliche Kontext, in dem er verwendet wird, ist es weder möglich noch sinnvoll, den Begriff der Subversion endgültig und eindeutig bestimmen zu wollen. Vielmehr geht es darum, den Begriff in seiner Vielfalt zu erfassen, seine unterschiedlichen Aspekte zu verstehen und diese Erkenntnisse differenziert auf BLAB's Film *THE RASPBERRY REICH* anzuwenden.²¹ Um dies zu erleichtern, lohnt es sich dennoch, eine kleine Übersicht über vier Bedeutungsfelder anzuführen, „die sich seit dem 19. Jahrhundert historisch entwickelt und einander nicht abgelöst, sondern nebeneinander gestellt haben. Durch die Unterscheidung von vier Formen der Subversion kann der Begriff anwendbar gemacht werden, wobei diese vier Kategorien oft vermischt auftauchen“²². Thomas Ernst hat diese vier Formen sehr anschaulich dargestellt, weswegen ich seine Definitionen an dieser Stelle vollständig zitieren möchte:

„1. Die politisch-revolutionäre Revolution

Seit Beginn des 19. Jahrhunderts bezeichnen Staatssicherheitsdienste jene Gruppen als subversiv, die mit konkreten Gewaltakten oder der Bildung einer Massenbewegung die herrschende Ordnung in einem revolutionären Akt oder Prozess radikal umstürzen wollen. Der Terrorismus der Roten Armee Fraktion oder von Al-Quaida [...ist Beispiel] der politisch-revolutionären Subversion.

2. Ein künstlerisch avantgardistischer Begriff von Subversion

Ab Anfang des 20. Jahrhunderts [...] formieren sich avantgardistische Kunstbewegungen wie der Dadaismus und der Surrealismus, die durch einzelne spielerische Akte exemplarisch die herrschenden Zeichensysteme außer Kraft setzen. Die Situationistische Internationale und jüngere Ansätze der Kommunikationsguerilla wie das Critical Art Ensemble erneuern diese avantgardistischen Strategien unter veränderten medialen Bedingungen.

3. Der minoritäre bzw. Untergrund-Begriff der Subversion

²⁰ Vgl. Ernst, T., Cantó, P. G., Richter, S., Sennewald, N., & Tiede, J. (2008). *SUBversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart*. Bielefeld: transcript Verlag. S. 12.

²¹ Vgl. ebda. S. 11-13.

²² Ebda. S. 13.

Dieser Begriff existierte bereits in zahlreichen Varianten, bevor er von den Cultural Studies zum wissenschaftlichen Programm erhoben wurde: Seine Konzepte gehen von der Annahme aus, dass eine minoritäre Gruppe, die ethnischen, sexistischen, ökonomischen oder anderen Diskriminierungen unterliegt, mit ihren entsprechend alternativen Lebens- und Sprechweisen und basierend auf ihrer „minoritären Identität“ eine fundamentale Veränderung der Mehrheitsgesellschaft erreichen kann.

4. Die dekonstruktivistische Subversion

Die Vertreter der Gender Studies und der Postkolonialen Theorie beziehen sich in dieser Tradition auf die These, dass die Befreiung „minoritärer Identitäten“ erst durch die Auflösung jener Matrixen und Ordnungsschemata, die sie konstruieren helfen, erreicht werden könne. Damit stellen sie sich in einen Gegensatz zu minoritären Konzepten der Subversion, die minoritäre Identitäten zum Ziel ihrer Emanzipation stärken.²³

Egal, ob es sich um politisch-revolutionäre oder künstlerische Vereinigungen handelt, das Attribut subversiv gab man sich weitestgehend selbst. Gruppen, wie zum Beispiel die *Situationistische Internationale* oder die *Subversive Aktion*, waren relativ kleine Gruppen, die ihre Vorbilder in der historischen Avantgarde hatten, und ihre heutige Relevanz aus der Vorwegnahme und teilweise auch Mitgestaltung der späteren Revolten beziehen.²⁴

Subversiv wurde im Verlauf der Geschichte zunehmend zu einem Attribut, welches den Bezeichneten von außen zugeschrieben wurde. In Lateinamerika entwickelte sich der Begriff in den 1970er Jahren zunehmend, um jegliche Kritik von links zu benennen. Nach der kubanischen Revolution, den Revolten der 1968er-Bewegungen oder dem Terror der RAF in Deutschland wurde der politische-revolutionäre Impetus in den gesellschaftlichen Kämpfen immer mehr zurückgedrängt und folglich änderte sich auch der Gehalt des Begriffs Subversion.

„Der Staatsumsturz blieb zwar das Ziel der Aktivitäten, aber die Festigkeit der Verhältnisse erforderte nun einen längeren Atem – das „System“ sollte nicht mehr von außen attackiert werden, sondern musste von innen „unterwandert“ werden [...]

²³ Ernst et al. (2008). S. 13 und 14.

²⁴ Vgl. Terkessidis (2008). S. 27.

Das Stichwort vom „Marsch durch die Institutionen“ zeugt von dieser neuen Geduld.“²⁵

In seinem Song *First we take Manhattan* (1988) singt Leonard Cohen von diesem langwierigen Prozess und beschreibt ihn als „twenty years of boredom“²⁶ bis man das Ziel schließlich ganz aus den Augen verliert und die ursprünglichen subversiven Motive im Verlauf dieses Prozess verblassen und obsolet werden.

All jene Gedanken und Ideen des Umstürzlerischen fanden sich auch immer im privaten Bereich, betrafen bestimmte Lebensweisen, Ästhetiken und Praktiken. Ob es die „freie Liebe“ der Hippie-Bewegung, das Anarchie-Postulat der Punk-Bewegung, das Leben in Kommunen oder die Frauenbewegung war, es „formierte sich eine Kritik des Alltagslebens, die ihre Energie aus der provokativen Herausforderung der alltäglichen, sich unhinterfragt wiederholenden Rituale bezog“²⁷. Der Angriff auf das *System* war dieser Kritik möglicherweise immanent, doch oft konzentrierte sich der subversive Impetus auf die nähere Umgebung der einzelnen Gruppierung und die Auswirkungen etwaiger Aktionen blieben offen. Mit den 1980er Jahren verlagerte sich die Tätigkeit von Subversion mehr und mehr in den Bereich des Ästhetischen.²⁸ Dick Hebdige hat in diesem Zusammenhang das berühmte Buch *Subculture* (1979) geschrieben. Für unsere kurze Chronologie hier ist relevant, dass sich in jener Zeit gerne britische Popbands wie *Human League*, *Heaven 17* oder *ABC* subversiv nannten, deren musikalische Ausdrucksform sich „im Über und Auf-die-Spitze-Treiben, im Imitieren der Konditionen, unter denen Kultur industriell hergestellt wird“²⁹ offenbart. Die Verschiebung von Subversion hinein ins Ästhetische ist für diese Arbeit nicht nur aufgrund markanter filmischer Stilmerkmale in *THE RASPBERRY REICH* von Bedeutung, sondern spiegelt sich auch in *BLAB*'s eigener Biographie wieder. Er war ein aktives Mitglied in Kanadas Punkszene und versuchte mittels verschiedener Zines, die in der Szene aufkommende Homophobie zu unterwandern (siehe Kapitel 5 unten). Mit dem Aufkommen der Cultural Studies und der Pop-Art beginnt eine Phase, in der die Beherrschten mit Konsumgütern und kulturindustriell gefertigtem Rohmaterial anders umgehen als gedacht, um somit Widerstand zu leisten. John Fiske spricht in seinem Werk *Lesarten des Populären* von einem Widerstand, „[der]

²⁵ Ebda. S. 28.

²⁶ Cohen, L. (Interpret). (1987). *First We Take Manhattan*. C. R. Warnes.

²⁷ Terkessidis (2008). S. 28.

²⁸ Vgl. ebda. S. 28.

²⁹ Diederichsen, D. (1991). Aus der Geschichte der Unversöhnlichkeit. In *Texte zur Kunst*, 2. Jahrgang. S. 76.

vom Wunsch der Unterdrückten [herrührt], die Kontrolle über die Bedeutungen in ihrem Leben auszuüben, eine Kontrolle, die ihnen typischerweise in ihren materiellen sozialen Bedingungen verweigert wird³⁰. Der Staatsumsturz spielt nun überhaupt keine Rolle mehr, stattdessen werden progressive Praktiken innerhalb der bestehenden Machtverhältnisse betrachtet.³¹ „Der Begriff Subversion wird in den Cultural Studies nicht immer explizit benutzt, aber letztlich hat sich Subversion in vielen Untersuchungen von einer Praxis zu einem Analyseinstrument gewandelt, womit der Begriff vom akademischen Betrieb absorbiert wurde.“³² Mit der Suche nach dem subversivem Charakter in *THE RASPBERRY REICH* stimmt die vorliegende Arbeit dieser These bereits im Titel zu.

4.1 Subversion heute

„Subversion ist die Aktivität eines Schwächeren in einem Verhältnis, das geprägt ist von einem definierbaren politischen Raum, einer bestimmten Herrschaftspraxis, von stabilen Routinen und einem dominanten Kollektiv.“³³ Dieser Definition zufolge bezieht sich Subversion auf ein sehr breites Feld von Anwendungsmöglichkeiten. Zur Veranschaulichung möchte ich das Beispiel einer Vortragssituation heranziehen, die mit Hilfe von verschiedenen subversiven Taktiken gestört werden kann. Ein Vortrag, als ein traditionelles Alltagsritual, bietet erstaunlich stabile Verhältnisse und Konventionen. Mit Michel Foucault gesprochen ist er „ein typisches Arrangement der sogenannten Disziplinargesellschaft“³⁴: Eine Person wird exklusiv, meist hinter einem Pult, auf einem Podest positioniert, so dass der Vortragende alle sich im Raum befindenden Personen sehen kann und eine physische Autorität gegeben ist. Alle anderen Personen hingegen, so verlangt es die Konvention, schauen sich nicht gegenseitig an, sondern richten ihren Blick kollektiv auf die Person, die spricht. Während eines Vortrags ist man zumeist leise, konzentriert und darum bemüht, nicht zu stören oder aufzufallen. Worum geht es nun bei der Subversion einer solchen Vortragssituation? „Jedwede Störung zielt dabei auf eine Erschütterung der Stabilität des Arrangements, bedeutet einen Angriff auf die Routinen,

³⁰ Fiske, J. (2000). *Lesarten des Populären*. Wien: Turia + Kant. S. 23.

³¹ Vgl. Terkessidis (2008). S. 28.

³² Ebda. S. 29.

³³ Ebda.

³⁴ Foucault, M. (1977). *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 40.

Positionierungen und Normen. Subversion ist stets nicht nur einfacher Protest, sondern immer auch eine körperlich-ästhetische Taktik, um die Verhältnisse zu zwingen, sich zu offenbaren [...].³⁵ Es geht in diesem Beispiel nun also darum, die Stabilität einer Vortragssituation zu beeinflussen. Die Nachhaltigkeit und das Ergebnis hängen von vielerlei Faktoren ab: Ist der Zeitpunkt richtig gewählt? Ist die Strategie anwendbar? Gelingt die geplante Aktion?

„Da die Subversion traditionell aus der Position des Schwächeren heraus betrieben wird, ist ihr konkretes Ziel nicht die augenblickliche Vernichtung des Arrangements, sondern das Auslösen einer Verständigung über die Situation. Durch die Aktionen wird die Struktur der Alltagssituationen offen gelegt, bewusst gemacht und somit veränderbar.“³⁶

Manchmal gelingt es, dadurch Aufmerksamkeit zu generieren (Berichterstattung in den Medien etc.), doch manchmal bleibt die Erschütterung auch nur punktuell. Manche Rituale oder Konventionen sind nach solchen Angriffen oft irreparabel verletzt. Auch wenn der Umsturz des Systems in den 1960er Jahren bekanntlich nicht durchgesetzt wurde, lässt sich eine Veränderung des Alltagsleben nicht bestreiten – ähnlich wie unsere Sicherheitspolitik nach den Anschlägen auf das World Trade Center zu Einschränkungen und Konsequenzen eines jeden Flugreisenden führte. Anders zeigt es sich in China oder Kuba, in Ländern also, in denen Guerilla-Taktiken gegenüber der konventionellen Kriegsführung eine subversive Qualität bewiesen und zum Umsturz der bisherigen Form der Regierung führten.³⁷ Man kann also Taktiken und Strategien als Form der Subversion verstehen. In Bezug auf unser Beispiel, die beschriebene Vortragssituation, wären solche Taktiken unter anderem die Sinnzersetzung des Vortrags, indem der/die Vortragende ein völlig anderes Thema behandelt oder der/die Vortragende die Sprache selbst sogar durch nicht-sprachliche Äußerungen wie Geräusche und Laute ersetzt. Als weitere Taktik könnte Verkleidung oder Maskierung dienen. Selbst bei einem aufgeklärten liberalen Publikum würde eine plötzliche auftretende Drag Queen, statt dem erwarteten seriösen Mann in Anzug, immer noch für Befremden sorgen, was nicht zuletzt auch Übertreibung und

³⁵ Terkessidis (2008). S. 31.

³⁶ Ebda. S. 31.

³⁷ Vgl. ebda. S. 32.

Parodie als Taktiken von Subversion erkennen lässt.³⁸ Die eingangs erläuterte Position des Schwächeren nimmt in diesem Beispiel der Vortragende selbst ein, auch wenn man im ersten Moment vielleicht dazu geneigt ist, in ihm aufgrund seiner exponierten Stellung den Stärkeren zu sehen, denn er unternimmt als Minorität allein den Versuch, die durch Masse, also die Zuhörer, konstituierte Konvention zu unterwandern. „Der subversive Künstler befindet sich überdies immer in einer Außenseiterposition. Wenn man Subversion als den Versuch definiert, bestehende Institutionen oder Wertesysteme zu untergraben, so liegt das Schwergewicht auf dem Wort *bestehende*.“³⁹ Wie nachhaltig solche Aktionen sein können, belegen Beispiele aus den 1960er Jahren der Künstlergruppe *Wiener Aktionismus* oder die *Subversive Aktion*, die damit sogar Eingang in die Kunstgeschichte gefunden haben. Das Beispiel soll ferner veranschaulichen, dass Subversion oder subversive Methoden sich nicht an einer festgesetzten Definition messen lassen. Sie können auf einem internationalen, politischen Level existieren, aber eben auch in kleineren, privaten oder öffentlichen Kreisen stattfinden. Subversion muss, so denke ich, immer in ihrem gegenwärtigen gesellschaftlichen und örtlich/medialen Kontext gelesen werden, in dem sie eingesetzt wird.

Nachdem nun die Historie und der Begriff der Subversion in seiner Veränderbarkeit und Vielseitigkeit grob umrissen wurde, möchte ich abschließend den Film und das Kino in einen konkreteren Bezug zu Subversion setzen, um wieder zurück zum Thema dieser Arbeit zu kommen.

4.2 Film und Subversion

Will man nun die eingangs erläuterten Merkmale der Subversion im Film und seiner Geschichte finden und eigens filmisch-subversive Taktiken und Methoden herausarbeiten, kreuzt man zwangsläufig auch die Geschichte der filmischen Avantgarde, denn:

„[die] sozialen Bewegungen in den USA und Europa (die Neue Linke, die „sexuelle Befreiung“, der Feminismus, die Hippie-Bewegung etc.) verstanden den Film

³⁸ Vgl. ebda. S. 29-39 für eine detaillierte und umfangreiche Aufgliederung subversiver Taktiken in Bezug auf die genannte Vortragssituation.

³⁹ Vogel, A. (1997). *Film als subversive Kunst*. St. Andrä-Wördern: Hannibal Verlag. S. IV.

häufig als operatives Mittel, der Underground trat ans Tageslicht (und geriet damit auch zur Ware), politisch/ästhetisch avanciertes Kino wurde in den Feuilletons ausführlicher diskutiert. Für viele Beobachter kündigten sich Neuerungen oder gar Revolutionen an, die das Gesicht der Kultur (und damit des Kinos) für immer verändern würden.⁴⁰

Die allgemeine Bedeutung des Begriffs *Avantgarde* und der Einfluss jener Avantgarden der 1920er bis 1970er Jahre auf das heutige Kino, soll an dieser Stelle nicht herausgearbeitet werden. Allerdings sind bei der Suche nach Subversion im Film oder in der Kunst allgemein, die Avantgarden die erste Anlaufstelle jeder Analyse oder Auseinandersetzung. Zum besseren Verständnis und im Hinblick auf die Frage, inwieweit BLAB selbst heute einer (subversiven) Avantgarde zuzuordnen ist sowie hinsichtlich der Gemeinsamkeiten von Filmavantgarde und *THE RASPBERRY REICH*, möchte ich dieses umfangreiche Gebiet dennoch kurz umreißen.

„Im Gegensatz zum normalen Spielfilm, der meist literarischen und theatralischen Konventionen verhaftet bleibt, versucht der avantgardistische Film, die dem Film eigene ‚Sprache‘ zu finden“⁴¹, schreibt Gottfried Schlemmer in seiner Theorie zum avantgardistischen Film. Maya Deren, selbst Filmemacherin der Avantgarde, sagt

„[e]benso wie die Malerei und Literatur in diesem Jahrhundert stellt auch der Film die sichtbare Realität in Frage: Im Film arbeitet man der bekannten Realität entgegen und verändert sie dem eigenen Ermessen entsprechend. „Diese Veränderungen beschränken sich nicht nur auf das Bild, den Bildausschnitt [...], sondern auch auf den Film in seiner Gesamtheit, in der Art der Beziehungen und Verbindungsweisen der einzelnen Elemente untereinander.“⁴²

Diese „Gesamtheit“ des Films umfasst nicht nur den Inhalt des Films, seine einzelnen Einstellungen und seinen Plot, sondern auch seine Materialität, den Filmstreifen selbst. Viele Experimentalfilmemacher_innen setzten sich besonders mit dieser Materialität auseinander. Zur Veranschaulichung dessen, was filmische Avantgarde bedeuten kann, möchte ich ein berühmtes Beispiel aus den 1960er Jahren heranziehen: den Film *FUSES*

⁴⁰ Vogel (1997). S. V.

⁴¹ Schlemmer, G. (1973). *Avantgardistischer Film 1951-1971: Theorie*. München: Carl Hanser Verlag. S. 10.

⁴² Deren, M. (1965). Notes on "Individual" and "Industrial" Film. In *Film Culture* (Bd. 39). New York: Winter. S. 52. [übersetzt durch Autor].

(1964-67) der US-amerikanischen Künstlerin Carolee Schneemann. FUSES enthält zum einen eine feministische Komponente und setzt sich zum anderen konkret mit dem Begriff der filmischen Materialität auseinander. Der Film zeigt Schneemann selbst und ihren Freund beim Sex. Er wirft verschiedene Fragen in Bezug auf Weiblichkeit und Sexualität im Film auf. Darüber hinaus bearbeitet die Künstlerin das filmische Material, indem sie mit spitzen Gegenständen in das Filmnegativ ritzt, es mit ihrem eigenen Urin imprägniert, heißes Wachs darüber träufeln lässt oder es über Tage Witterungseinflüssen in ihrem Garten aussetzt. Damit macht sie die Materialität des Films am Filmstreifen selbst kenntlich. Der Filmstreifen selbst und die Bilder, die er enthält, treten auch inhaltlich miteinander in Bezug, wenn man an die Metapher von Haut, im Sinne von „Film“ als Haut und der dargestellten menschlichen Haut „im Film“ denkt. Die künstlerisch-avantgardistische Subversion dieses filmischen Beispiels besteht darin, den Film als Medium sichtbar zu machen. Das bewusste Kenntlichmachen der Materialität soll den Zuschauer an den filmischen Prozess erinnern und verhindern, dass er sich der bloßen Illusion des projizierten Bildes hingibt.

Die Leistungen und Entwicklungen der filmischen Avantgarde ausführlich zu beschreiben ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich. Von den unzähligen Definitionen und Theorien, die über die Avantgarde angestellt wurden und die die Avantgarde hervorgebracht hat, möchte ich jene von der Film- und Kulturwissenschaftlerin Joan Hawkins zitieren, die mir in Hinblick auf *THE RASPBERRY REICH* besonders hilfreich erscheint. Sie beschreibt drei maßgebliche Eigenschaften von avantgardistischer Ästhetik im 20. Jahrhundert. „[These are] the breaking of taboos surrounding the depiction (and performance) of sex and violence, the desire to shock the bourgeoisie, and the willful blurring of the boundary lines traditionally separating life and art.“⁴³ Zieht man an dieser Stelle bereits einen Vergleich zum Charakter des Subversion-Begriffs, finden sich nicht nur Parallelen im umstürzlerischen Denken, sondern auch im Durchbrechen oder Aufrütteln von Routinen und Konventionen. „[D]ie ‚Befreiung‘ des Films von literarischen Elementen und somit auch von jeder konventionellen Geschichte und der zu ihr gehörigen psychologischen Begründung hat Konsequenzen: zur Organisation des künstlerischen Materials müssen neue Verfahrensweisen gefunden werden.“⁴⁴

Dass abseits konkreter künstlerisch-ästhetischer Merkmale im einzelnen Film schon das Kino an sich, das sogenannte Kinoerlebnis, sprich die körperlich-räumliche Erfahrung

⁴³ Hawkins, J. (2000). *Cutting Edge: Art Horror and the Horrific Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press. S. 117.

⁴⁴ Schlemmer (1973). S. 10.

einen optimalen Boden für subversive Taktiken bereitet, beschreibt Amos Vogel in seinem Buch *Film als subversive Kunst*. Nicht nur, dass Filme die Bilder, die scheinbar Realität abbilden, selektiv zeigen, besonders hervorheben und frei miteinander montieren können, sondern darüber hinaus baut „[d]iese magische Beschwörung konkreter Bilder, die scheinbar Realität widerspiegeln, obwohl sie in Wirklichkeit verzerren, [...] ein zusätzliches Spannungsfeld zwischen Film und Zuschauer auf. Seine seelische Empfindsamkeit und latenten Angstgefühle werden gesteigert, weitere Übergriffe auf sein verletzlich Unterbewusstsein möglich“⁴⁵. Die potentiellen Auswirkungen solcher Übergriffe zeigen auch die Erfolge von Propagandafilmen, als wohl berühmteste Beispiele für die gezielte Beeinflussung von (politischer) Meinung in der Geschichte des Kinos. Weniger drastisch, aber mindestens so effektiv und unsere Gegenwart betreffend, ist die Manipulation der Gesellschaft durch Werbung in Kino und TV. Diese Beispiele – alles andere als subversiv – zeigen dennoch, dass sich dieselben Voraussetzungen auch für subversives Potential im Film auf zwei Ebenen bieten: Einmal im Film selbst, indem der/die Filmemacher_in in seinem/ihrem Werk direkt die Konventionen des Mainstreamfilms, einschließlich der Mittel und Gelder, die ihn produzieren helfen, sowohl praktisch als auch künstlerisch unterwandert oder ausweitet (Bsp. „Experimenteller Film“, „Expanded Cinema“), und zum anderen durch den Ort, das Kino, welches laut Vogel den/die Zuschauer_in in eine Art Empfängnisbereitschaft versetzt und in dem sich jenes Werk unter optimalen (technischen) Bedingungen entfalten kann. So heißt es im Vorwort zu Vogels Werk: „Die kritische Aufmerksamkeit des Autors gilt stets dem ganzen Kino, und zwar überall dort, wo es bestehenden Normen, Verfestigungen, ästhetischen und ideologischen Konventionen und Machtpositionen die Stirn bietet oder sie zu unterwandern trachtet.“⁴⁶

Seit Beginn des Kinos gibt es filmische Tabubrüche, und immer wieder muss man diese im Kontext ihrer Zeit betrachten. Wie viel Sexualität und Gewalt beispielsweise (und damit auch: wie viel Wirklichkeit) ist dem/der Zuschauer_in zuzumuten? Linda Williams behauptet, dass vor 110 Jahren ein Kuss auf der Leinwand skandalös gewesen sei.⁴⁷ Heute beschäftigen sich die *Porn Studies* mit der Abbildung expliziter, unsimulierter Sexszenen im profilmischen Event. Ob uns letztere bald so selbstverständlich erscheinen, wie es ein inniger Kuss bereits seit vielen Jahren ist, kann nur gemutmaßt werden. Ich hoffe jedoch, mit dieser Arbeit zu zeigen, wie viel subversives und künstlerisches Potential in der

⁴⁵ Vogel (1997). S. 11.

⁴⁶ Vogel (1997). S. III.

⁴⁷ Vgl. Williams, L. (2008). *Screening Sex*. Durham, London: Duke University Press. S. 29f.

Liberalisierung pornografischer Repräsentation liegen kann und hoffe, dass in Zukunft mehr Filmemacher diese Möglichkeit entdecken und wir als Zuschauer_innen dafür sensibilisiert werden, dass „sex [...] rarely ever ‚just‘ sex“⁴⁸ ist!

4.3 Fazit

Es zeigt sich also, dass es wenig Sinn machen würde, an dieser Stelle eine allgemeine und übergreifende Definition von Subversion anzustreben und anhand dieser zu versuchen, sich analytisch durch den Film zu arbeiten. Stattdessen möchte ich mich in dem oben abgesteckten Rahmen bewegen, der den Wandel und die Vielseitigkeit des Begriffs berücksichtigt und es erlaubt, individuell und fallbezogen zu arbeiten. Sinnvoll erscheint es, als Essenz der vorangegangenen Seiten eine Minimal-Definition aufzustellen, die uns *Subversion* etwas greifbarer machen soll: Subversion ist der Angriff auf die gängigen Normen und Konventionen, beziehungsweise das Spiel im Umgang mit bestehenden Codes und Erwartungen. Der gängige Wortgebrauch von „subversiv“ und „Subversion“ dient als allgemeines Differenzierungskriterium für künstlerische Praktiken, welche die herrschenden Diskurse ihres Genres verlassen.

Ferner gilt es aber auch, eine Kritik des Begriffs Subversion mitzudenken, da man sonst Gefahr läuft, ungenau zu werden, wenn man innerhalb des zu untersuchenden Kontextes nicht ausreichend differenziert vorgeht: „In seiner ubiquitären Verwendung wird der Begriff schließlich zum Kriterium für eine diffuse Differenz schlechthin und damit zum Nicht-Kriterium. Er hat sich vielleicht darum zur allgemein positiven Destruktion generalisieren können, weil nichts mehr destruiert wird.“⁴⁹ Subversion wird zunächst als zerstörerische Aktion definiert. Doch diese weitreichende Definition wurde nicht zuletzt durch vielfältige Verwendung in den großen Anwendungsgebieten der *cultural studies* zunehmend inflationär. Innerhalb des gegenwärtigen Trends, „[...] dass heute alles zu Pop im Sinne von ‚sexy, flippig, populär‘ definiert werden kann [...]“, wirkt der Begriff Subversion nicht mehr so wirkungsmächtig wie einst, sondern wandelt sich zum oft positiven Attribut innerhalb des Popdiskurses. Diskussionen um „gut“ (Subkultur) und

⁴⁸ Williams (2008). S. 124.

⁴⁹ Doll (2008). S. 47.

„böse“ (Mainstream) haben sich aufgelöst, und es scheint, als würden der subversiven Widerstandskultur die markanten Reibungspunkte genommen werden.⁵⁰

Subversive Aktionen zeichnen sich durch ihre inhaltliche Auseinandersetzung mit den herrschenden Normen aus. Diese künstlerisch umzudeuten und damit gesellschaftliche Änderungen hervorzubringen, ist die dieser Arbeit zu Grunde liegende Annahme. In den folgenden Kapiteln sollen daher verschiedene Aspekte von THE RASPBERRY REICH einzeln auf ihren subversiven Gehalt hin untersucht werden, um ein möglichst differenziertes Bild des immanenten subversiven Impetus des Films zu bekommen. Ob BLAB durch seine Positionierung als „artist who happens to work in pornography“⁵¹ es schafft, in dem Diskurs um Subversion und Kunst einen neuen Ansatz zu finden und die Debatte rund um den Begriff Subversion weiter anfacht, indem er wieder markante und porvozierende Reibungspunkte erzeugt, soll ebenfalls in Auseinandersetzung mit THE RASPBERRY REICH herausgearbeitet werden.

⁵⁰ Vgl. Alexander Flohé, S. S. (2006). Popmoderne und Protest. *Forschungsjournal Neue Soziale Bewegungen*, 3. S. 3-4.

⁵¹ LaBruce, B. (11. Oktober 2011). Interview with Director Bruce LaBruce. (R. Huffman, Interviewer) www.baader-meinhof.com. Abgerufen am 6. Juni 2014.

5 Bruce LaBruce

„I consider myself an artist who works in porn.“⁵²

Filmeliebhaber und -macher, Pornograf, ehemaliger Student der Filmtheorie an der York Universität Toronto, Fotograf, Herausgeber des Fanzines *J.D.s* und Begründer der *homocore* Bewegung in Kanada, Jurymitglied für *Queer Palm* in Cannes 2014: BLAB ist schlichtweg zu viel auf einmal, um ihn auf eine dieser Tätigkeiten zu reduzieren. „His excess – thematic, representational, formal, generic and distributive – seems insistently to push him out of cohesive, normative bodies of film-theoretical thought“⁵³, schreibt Eugine Brinkema in ihrem Essay über BLAB. Sie ist fasziniert von BLAB's Arbeiten und gleichzeitig ängstlich, sie könne sich diesem Thema theoretisch nicht angemessen nähern: „[...] I found [his films] so fascinating, so beautiful and strange – so very provocative and dirty and aggressively brilliant – that I feared both that I would never be able to say anything new about them, and also that my cathexis would overdetermine and overwhelm my critical insights.“⁵⁴ Sie fügt kritisch hinzu, dass weder die *porn* noch die *queer studies* der letzten zehn Jahre dem Filmemacher größere Aufmerksamkeit schenken. Laut Brinkema ist dieses Ausbleiben darauf zurückzuführen, dass seine Arbeiten sich jeder (Genre-)Klassifizierung verweigern: „Independent some say, avant-garde others say, art cinema, still others, and pornographer, many more.“⁵⁵

In diesem Kapitel möchte ich einen kurzen biografischen Überblick auf BLAB's Leben geben. Sein Werdegang, seine Erfahrungen und seine politische Vergangenheit haben natürlich unmittelbaren Einfluss auf sein Werk. Um den Film *THE RASPBERRY REICH* einer holistischen Analyse hinsichtlich seines subversiven Charakters zu unterziehen, ist ein genaues Betrachten von BLAB's Biografie unerlässlich.

Nach dem Studium arbeitet BLAB erst für den Filmkritiker Robin Wood und schrieb bis Ende der 1980er Jahre Artikel für dessen Magazin *CineACTION!*. Parallel dazu, und schon während seiner Studienzeit, war BLAB in der Punkszene in Toronto aktiv. „Als

⁵² LaBruce (2011).

⁵³ Brinkema (2006) S. 103.

⁵⁴ Brinkema (2006) S. 103.

⁵⁵ Brinkema (2006) S. 97.

Reaktion auf die aufkeimende Homophobie und die daraus resultierende Repression gegen Schwule innerhalb der Szene, brachte er zusammen mit G.B. Jones das Homopunk-Fanzine *J.D.s (Juvenile Delinquents)*, erschienen von 1985-1991) heraus.⁵⁶ Weil BLAB von der zunehmenden Feindseligkeit und unterdrückten Homosexualität befreundeter Skins und Punks frustriert war, konfrontierte er die Szene mit einer gehörigen Portion feministischer Kritik und expliziter Darstellung von Homosexualität, wie er Jahre später selbst berichtet:

„I began to make short experimental super 8 movies with explicit homosexual content in order to disrupt the sexual complacency of the punk scene at the time. With the advent of hardcore and speedcore, a certain machismo had crept into punk, which included a strain of homophobia and sexism. I made provocative, sexually explicit fanzines and films to challenge the sexual conformity of these supposed radicals.“⁵⁷

Mir scheint der letzte Satz dieses Zitats besonders interessant, da sich in ihm eine Art Subversion der Subversion auffächert. Erkennen wir es einmal als gegebene Tatsache an, dass die allgemeine Punkszene der späten 1980er Jahre sowohl in ihrem Selbstverständnis, als auch von außen betrachtet, als subversiv galt, könnte man BLAB schon aufgrund dessen Zugehörigkeit zu dieser Szene ebenfalls dieses Prädikat zuschreiben. Als Punk war er Teil einer subversiven Gruppierung, deren Spektrum von anarchistischen Ideen bis hin zu dekonstruktivistischen subversiven Strategien reicht (siehe Kapitel 4 oben). Gleichzeitig unternimmt er den Versuch, diese Szene selbst zum Ziel subversiver Strategie zu machen. Machismo und Homophobie sind die konkreten Ziele, die er durch Konfrontation mit expliziter Homosexualität zu unterwandern und provozieren sucht, um somit von innen heraus das Prinzip der minoritären Subversion (siehe Kapitel 4 oben) zu verfolgen. Das bereits in Kapitel 4 genannte Stichwort vom „Marsch durch die Institutionen“ findet auf diese Weise hier in kleinerem Format statt.

J.D.'s – Juvenile Delinquent, von seinen Herausgebern selbst fotokopiert und publiziert, machte es sich zur Aufgabe „Schwules in den ‚Punk‘ und Punk ins ‚Schwulsein‘ zurückzubringen“⁵⁸. Es folgt damit einer Maxime des Kollektivs *The New Lavender Panthers* (NLP), welches BLAB ebenfalls mitgründete: „Sex. The final frontier.

⁵⁶ Aubel, P. (2010). Pornografie als Provokation? In M. R. Oliver Demny, *Sex und Subversion. Pornofilme jenseits des Mainstreams*. Berlin: Bertz + Fischer. S. 141.

⁵⁷ LaBruce (2011).

⁵⁸ Siegel (2009) S. 103.

This is the voyage of *J.D. 's*, its continuing mission: to seek out and destroy outdated ideas about sex [...]“⁵⁹, schreiben NLP in dem Manifest des Fanzines. Bedingt durch diese Aktivitäten, gilt BLAB heute als Begründer und Initiator der Homocore- und Queercore-Bewegung, die sich in Nordamerika ausbreitete und mit ihrer Do-it-yourself-Ästhetik andere queere Punkkids, die von der bourgeoisen schwulen und lesbischen Bewegung enttäuscht waren, inspirierte, Fanzines zu produzieren, Filme zu drehen und Bands zu gründen.⁶⁰ So entstand eine wachsende internationale, radikale Fanzine-, Musik-, Film- und Videokultur. Die Weiterarbeit von BLAB mit G.B. Jones und der NLP prägte besonders das Experimentieren und Darstellen von sexuell expliziten Bildern, was für BLAB's filmischen Werdegang unschätzbar wichtig werden sollte.⁶¹ Die unerwartete Kombination von queeren und punkigen Inhalten, deren ästhetischen Qualitäten und politische Provokation sind nach Marc Siegel „[...] nirgends so evident wie in LaBruce's erstem Spielfilm *NO SKIN OFF MY ASS* (1991) [...] und bedeutet eine Verlängerung des Queercore-Fanzines“⁶². Der Film zeigt die homoerotische Fetischisierung des Skinheadtypus und explizite Sexszenen, die wiederum BLAB's Ruf als Pornografen begründeten. Es folgten eine Reihe weiterer Filme, darunter sein zweiter Langfilm *SUPER 8 ½* (1993), eine Art autobiografischer Film, in Anlehnung an Andy Warhol und Federico Fellini, in dem er selbst einen abgelegten Pornodarsteller spielt; oder *HUSTLER WHITE* (1996), ein Softcore-Film über einen Journalisten, der am Schwulenstrich von Santa Monica recherchiert. „Hier parodiert er unter anderem den in Pornoproduktionen wichtigen *money shot*, indem er Geld, statt Ejakulat spritzen lässt.“⁶³ Dies ist eine Art Kritik am Kapitalismus, die uns bei *THE RASPBERRY REICH* in veränderter und verstärkter Form wieder begegnen wird. Mit den Filmen *OTTO; OR UP WITH DEAD PEOPLE* (2008) und *L.A. ZOMBIE* (2010) erkundet er das Zombiegenre und bindet auch dort sehr geschickt explizite, homosexuelle Sexszenen ein. Sein jüngster Film *GERONTOPHILIA* (2013) hatte Premiere beim Filmfest von Venedig 2013 und kommt im Herbst dieses Jahres in die heimischen Kinos. Er erzählt die Geschichte eines 18-jährigen Jungen, der in einem Altenheim arbeitet und plötzlich merkt, dass er sich zu alten Menschen emotional und körperlich hingezogen fühlt. Neben seinem filmischen Schaffen arbeitet BLAB auch als Autor und Fotograf für verschiedene Zeitungen und Magazine, darunter zum Beispiel *Vice* und *UK Guardian*.

⁵⁹ Siegel (2009). S. 103.

⁶⁰ Vgl. ebda. S. 104.

⁶¹ Vgl. ebda. S. 104.

⁶² Ebda. S. 105.

⁶³ Aubel (2010). S. 142.

5.1 Die Mitgift des Autors

Trotz der Kürze, mit der ich das Leben des Autors BLAB skizziere, zeichnet sich in diesen biografischen Notizen bereits das subversive Potential ab, das an verschiedenen Stellen in seinem Werk zu erkennen ist: das selbst produzierte Fanzine, das sowohl ästhetisch als auch inhaltlich mit politisch-radikalen und künstlerisch-avantgardistischen Strategien der Subversion einhergeht; seine daraus resultierende Rolle als Begründer der *homocore*-Bewegung; oder seine Art und Weise Filme zu produzieren, die, wenn überhaupt, nur sehr schwer einem Genre eindeutig zuzuschreiben sind und die bisherigen Konventionen und Kategorien zu unterlaufen scheinen. Von der Filmwelt oft verstoßen und ignoriert, ein „Pornograf wider Willen“⁶⁴, wie er sich selbst bezeichnet, von der Punkszene Torontos kommend und heute auf internationalen Filmfestivals diskutiert, sagt er über sich und seine Filme: „I’m often surprised that there is an audience for my work at all. The art world often ignores me because they think I’m too pronographic, while the porn world resents me for being too arty or intellectual and interfering with their precious, pornographically pure product.“⁶⁵ Diese Worte lassen erkennen, dass es BLAB selbst schwer fällt, eine klare und eindeutige Positionierung für sich und sein Werk zu reklamieren. Wie schon einleitend in Bezug auf *THE RASPBERRY REICH* beschrieben, kommt es auch hier wieder auf das Dazwischenliegende, auf die Diversität an.

Ob man BLAB nun als durchgehend subversive Person anerkennen möchte oder nicht, kann und soll an dieser Stelle nicht diskutiert werden. Mein Interesse liegt darin, zu untersuchen, ob durch seine Ideen und seine künstlerische Arbeit etwas Subversives entsteht, was, unabhängig von seiner Person, subversiv sein kann. Was jedoch schon nach kurzer Einsicht in BLAB’s Werk feststeht ist, dass er nicht nur sämtliches Potenzial dazu hat, sondern auch schon größere Erfolge mit subversiven Techniken erzielen konnte (vgl. das Fanzine-Beispiel). Für *THE RASPBERRY REICH* bedeutet dies, dass der Film der Feder eines Autors entstammt, der, wie sein Freund und Kollege John Waters beschreibt, seiner Zeit weit voraus ist: „[...] regardless of what others may think, Bruce LaBruce is an auteur,

⁶⁴ *The Reluctant Pornographer* (1997), so der gleichnamige Titel eines autobiografischen Buchs von BLAB.

⁶⁵ LaBruce (2011).

perpetually ahead of his time.“⁶⁶ Dem Film wird von BLAB eine Mitgift voll subversiver Erfahrungen mitgegeben, auf welche die Strategien in den folgenden Kapiteln zurückgeführt werden können. Somit möchte ich als ersten subversiven Bestandteil des Films die Biografie BLAB's selbst festhalten. Dies bedeutet nicht, dass Filme oder Kunstwerke automatisch auf eine biografische Lektüre reduziert werden sollen, schließen wir jedoch BLAB als Kreativeur des Films in den zu untersuchenden Kontext mit ein, wird er als Autor mit subversiven Eigenschaften zu einem subversiven Bestandteil des Films selbst.

⁶⁶ LaBruce, B. (29. Mai 2014). Brucito Subversivo. (J. Harris, Interviewer)
<http://logger.believmag.com/post/87209818064/brucito-subversivo>. Abgerufen am 6. Juni 2014.

6 Produktionskontext von *The Raspberry Reich*

6.1 Finanzierung

In einem Interview spricht der kanadische Filmkritiker Matthew Hays einleitend über *THE RASPBERRY REICH* und stellt fest: „[BLAB] has further pushed the envelope of his own art/porn or homocore sub-genre [...]“⁶⁷. Dieses Zitat wird an anderer Stelle meiner Arbeit nochmals genauer betrachtet, hier ist es aber im Hinblick auf die Finanzierung des Films besonders interessant, da BLAB sich auf ein einzigartiges finanzielles Arrangement der Pornofirma *Wurstfilm* und seines Produzenten Jürgen Brünning einließ, um sich die Finanzierung für seinen Film zu sichern. Die Folge dieses Deal war, dass er zwei Versionen des Films drehte: Eine Version als Hardcore-Sexfilm und eine Softcore-Version. BLAB selbst sieht darin eine Abmachung, ich denke, man kann es auch als Mittel zum Zweck begreifen:

„Honestly, I made the last two films for porn companies with the stipulation that I would be able to make more softcore, more narrative-heavy versions of the films. And that then they would have also a hardcore version that they could market to a different audience. It’s just a little experiment to make things this way. If I [only] made a full-on hardcore version with long sex scenes which is what porn conventions dictate and how it’s consumed, they wouldn’t show on the fest circuit or in cinemas because it’s considered too, like, pornographic.“⁶⁸

Marc Siegel schreibt, dass die Tatsache, dass BLAB’s Filme pornografischer wurden – mit mehr expliziten Bildern von Penetration und Ejakulation – eine Folge dieser Finanzierungsoption sei und im Umkehrschluss dazu, seine Hardcore-Versionen ungewohnt künstlerisch wirken.⁶⁹ Siegel fährt fort: „[In] *THE REVOLUTION IS MY*

⁶⁷ LaBruce (2004).

⁶⁸ LaBruce (2004). S. 23.

⁶⁹ Siegel (2009). S. 115.

BOYFRIEND, der Hardcore-Version von THE RASPBERRY REICH, verdichtete er die narrative Entwicklung des Films, um mehr und längere Sexszenen integrieren zu können.⁷⁰ Dennoch verzichtet BLAB nicht auf die antikapitalistischen Monologe. In Filmabschnitt Nr. 6 zum Beispiel verzichtet er auf die Nahaufnahme von Gudruns Gesicht und zeigt dafür eine längere Sexszene zwischen Holger und Che – die Stimme aus dem Off, die von den konterrevolutionären Aktionen des CIA erzählt, bleibt jedoch weiter bestehen. Es ist wichtig, dass an dieser Stelle nicht der Eindruck entsteht, es kommen bei THE RASPBERRY REICH, der sogenannten Softcore-Version, nun kaum oder weniger explizite Sexszenen vor. Die Differenz von Soft- und Hardcore bezieht sich in diesem Fall vor allem auf die Länge der Sexszenen. Wie in Filmabschnitt Nr. 8 beschrieben, sehen wir in der Softcore-Version ebenfalls unsimulierten expliziten Sex, sowie Bilder von erigierten Penissen und cumshots, bis hin zum Züngeln des Anus.

6.2 Distribution

Die Distribution von THE RASPBERRY REICH beschränkt sich meist auf Filmfestivals. Darunter *Sundance*, *Die Berlinale*, *The Seattle International Film Festival* oder *The Melbourne Underground Film Festival*. Zwar ist THE RASPBERRY REICH bei weitem kein Mainstream-Film, aber die Auswahl an Festivals zeigt schon, dass er keine rein „schwule“ Zuschauerschaft hat und nicht ausschließlich in einer LGBT-Szene kursiert, was man aufgrund der krassen Darstellung von homosexuellem Sex vermuten könnte. BLAB „definetely [wants] the movie to reach straight male viewers“⁷¹. Er berichtet, dass er anhand ausführlicher Internetrezensionen bemerkte, dass sein Film einige Männer nervös mache und es den Anschein erwecke als ginge vielen der Film unter die Haut: „Perhaps I’m hitting a nerve. I hope so. Especially these supposed underground hipsters who think they’re so enlightened and progressive. It’s hard to get them out of the missionary position.“⁷²

⁷⁰ Siegel (2009). S. 115.

⁷¹ LaBruce (2011).

⁷² LaBruce (2011).

6.2.1 Distribution auf DVD

Am 27. Oktober 2005 entschied ein Pariser Gericht, dass BLAB die Bilder des Fotografen Albert Kordas von Che Guevara, die als Tapete in der Wohnung im Film zu sehen sind, entfernen müsse, da BLAB diese, ohne die Urheberrechte zu respektieren, verwendet hatte. Klägerin war die Tochter Kordas, der jenes berühmte Portrait von Che Guevara geschossen hatte. Der Produzent Jürgen Brünning musste 17.500 Euro Bußgeld zahlen.⁷³ „Als Reaktion auf diese Zensur ersetzt BLAB Ches Gesicht in fast jedem Bild mit einem vertikalen roten Streifen und mit flackernden Slogans wie z.B. ‚Fuck Copyright‘, ‚Che Guevara ist Counterrevolutionary‘ und ‚Gay Marriage is Counterrevolutionary‘.“⁷⁴ Ich denke, der Umgang von BLAB mit der Zensur verdient Beachtung, denn er macht nichts Geringeres, als diese Zensur durch die Unkenntlichmachung von Guevaras Gesicht auf ironische Weise noch ein Stück weiter zu treiben, allerdings zu seinen Gunsten. Das Foto Guevaras ist so tief im kollektiven Gedächtnis unserer Generation verankert, dass wir trotz des roten Balkens über den Augen Guevaras das Foto sofort erkennen, spätestens nach dem Hinweis „Che Guevara is Counterrevolutionary“. So schafft er es, das Pariser Urteil und die geforderte Zensur zu unterwandern und die Intention seines Films sogar weiter voranzutreiben, denn „[p]aradoxerweise ermöglichte die Zensur LaBruce so eine noch radikalere und konsequentere Gegenüberstellung von expliziten Sexszenen und politischen Slogans“⁷⁵. Die dieser Arbeit zu Grunde liegende DVD-Version hingegen ist aus dem Jahr 2004, somit fehlen die nachträglich eingefügten Streifen und Balken. Allerdings konnte ich die zensierte Version in einer online kursierenden Hardcore-Version von *THE REVOLUTION IS MY BOYFRIEND* sehen.

Eine weitere Version des Films entstand durch den DVD-Release für Großbritannien. Auf die Frage, warum BLAB Bilder von Blair und Bush in den Film einfügte, antwortete er: „My UK distributors and I came up with that idea to replace all the cuts that the British censor board made them make in the movie. I haven't even seen the final version of it myself yet.“ Leider hatte ich selbst auch keine Möglichkeit eine entsprechende Version des Films zu sichten, weswegen ich an dieser Stelle nicht vermag, die einzelnen Szenen zu benennen, in welche diese Bilder eingefügt wurden. Dennoch möchte ich behaupten, dass

⁷³ *IMDB*. Abgerufen am 30. Juni 2014 von <http://www.imdb.com/title/tt0390418/>

⁷⁴ Siegel (2009). S. 116.

⁷⁵ Ebd.

BLAB's offensichtlich flexibler Umgang mit der Zensur seine politisch-subversive und künstlerisch-radikale Position in Bezug auf THE RASPBERRY REICH weiter bestärkt.

6.3 Shooting THE RASPBERRY REICH

THE RASPBERRY REICH ist 2003 in Deutschland produziert und gedreht worden. BLAB spricht selbst immer wieder von einer *low budget* Produktion, und sagt ferner „[...] in a strange way, any time you make a movie, especially a low budget one, you become a bunch of urban guerillas.“⁷⁶ Er bezieht sich dabei auf die Umstände, dass die Crew zumeist ohne Genehmigungen in „ad hoc locations“ drehte oder heimlich Aufnahmen von Passanten auf der Straße machte, ohne dass diese davor oder danach darüber informiert wurden. Die in Kapitel 3.1 beschriebenen Filmabschnitte 2 und 3 wurden in einem Ost-Berliner Wohnhaus auf der Karl-Marx-Allee gedreht. Als sie begannen, mit Skimasken vermummt rein und raus zu rennen, dabei immer wieder Pistolen, Pumpguns und andere Waffen in den Händen tragend, ferner eine Sexszene im Aufzug drehten und die riesigen Poster Che Guevaras überall aufhängten, begannen einige Nachbarn auszuflippen, bis BLAB und sein Team schlussendlich hinausgeworfen wurde.⁷⁷ „So in a way it did approximate that kind of feeling of trying to evade the authorities and operate under the radar“⁷⁸, sagt LaBruce selbst und schildert weiter, dass gerade das Drehen eines Porno „[...] always feels like a guerilla activity, like contravening the law, morally if not legally“⁷⁹. Bei einem Dreh in einem Berliner Vorort soll sich herumgesprochen haben, dass dort ein Porno gedreht werde. Folglich seien Kinder in die Bäume geklettert, um durch die Fenster auf das Set blicken zu können. BLAB sagt dazu: „It made me realize how hard it must have been for the RAF to try to operate and do all their illegal activities without being ratted out or being caught by the police. So I guess you could call us film terrorists.“⁸⁰

⁷⁶ LaBruce (2011).

⁷⁷ Vgl. LaBruce (2011) und LaBruce (2004).

⁷⁸ LaBruce (2011).

⁷⁹ LaBruce (2011).

⁸⁰ LaBruce (2011).

6.4 Fazit

Die Frage nun ist, inwieweit die Produktion des Films selbst, angefangen bei der Finanzierung, über die Umstände beim Drehen, bis hin zur Distribution und der Zusammensetzung seiner Zuschauerschaft zum subversiven Verständnis von *THE RASPBERRY REICH* beiträgt. Anknüpfend an die von BLAB geschilderten Erfahrungen beim Dreh, muss man differenziert mit den Aussagen des Künstlers umgehen. Seine Wortwahl und Metaphern wie „under the radar“, „urban guerillas“ und „film terrorists“ bedienen sich einer Terminologie, die unsere Assoziationen recht schnell in die Richtung von politisch-radikalen Ereignissen treiben, also eben solchen, die man als durchaus subversiv bezeichnen kann. Nun denke ich nicht, dass das Drehen ohne Erlaubnis oder moralische Übertretungen (vgl. Fußnote 79) dazu ausreichen, seine Vorgangsweise bereits als subversiv zu bezeichnen. Gleichzeitig jedoch, wie bereits erwähnt, schreiben sich die Akteure das Prädikat *subversiv* meistens selbst zu und die eventuellen Folgen und das Ausmaß etwaiger Aktionen lassen sich zum Zeitpunkt ihres Tuns oft nicht ermessen. Bezeichnet BLAB nun die Umstände beim Dreh durch die Wahl seiner Terminologie also indirekt als subversiv, muss man dies auch respektieren und als solches anerkennen. Würde er jedoch ohne diese Terminologie davon erzählen, würde ich vermuten, dass man dabei primär an die klassischen Erfahrungen und Hindernisse einer *low budget* Produktion denkt, die jedem, der solch ein Projekt einmal miterleben konnte, hinreichend bekannt sein dürften.

Anders wiederum verhält es sich bei der Finanzierung des Films. Hier denke ich, dass dieses Vorgehen eindeutig als subversive Aktion bezeichnet werden kann, da BLAB seine isolierte Position, irgendwo zwischen Kunst und Porno, sehr geschickt nutzt und die vorherrschenden Bedingungen wortwörtlich *unterwandert*, indem er an die Finanzierung seitens der Pornofirma *Wurstfilm* die Bedingung knüpft, eine weitere Version für den Film-Festival-Markt zu produzieren. Folglich reicht die Distribution des Films (bzw. der zwei Versionen, hardcore und softcore) vom Pornografiemarkt bis hin zu international angesehenen Festivals und erreicht eine entsprechend heterogene Zuschauerschaft, die – unabhängig von der jeweiligen Version des Films – mit dem unkonventionellen, avantgardistischen Stil von BLAB konfrontiert wird.

Ich hoffe es ist klar geworden, dass man bei der Suche nach dem subversiven Gehalt in Bezug auf den Produktionskontext des Films differenziert vorgehen muss, wobei

die Finanzierung und der Umgang mit der Zensur schlussendlich die interessantesten Aspekte sind.

7 Die Subversiven Taktiken im Film

In den nun folgenden Kapiteln möchte ich die gewonnenen Erkenntnisse in Zusammenhang mit dem Begriff Subversion auf einzelne ausgewählte Aspekte des Films anwenden. Diese lassen sich zunächst in zwei größere Abschnitte unterteilen: subversive Strategien in Zusammenhang mit Sexualität einerseits und mit Ästhetik in *THE RASPBERRY REICH* andererseits. Da sich BLAB einer Vielzahl an Codes und Mitteln bedient, die alle ihre eigenen subversiven Möglichkeiten bieten, kann man nie von bloß *einer* wirksamen subversiven Taktik sprechen. Um die eingangs gestellte Frage nach dem subversiven Gehalt im Film besser erörtern zu können, soll der Begriff an dieser Stelle kurz aufgefächert werden:

„Wenn von ‚Sub/Versionen‘ die Rede ist, so verweist das ‚Sub‘ als Präfix auf etwas Nicht-Hegemoniales, auf etwas darunter Liegendes, auf Nischen oder Ränder – und bleibt über diesen Verweisungszusammenhang dem Hegemonialen verbunden. ‚Versionen‘ bezeichnen unterschiedliche Ausführungen oder Artikulationen von etwas, transportieren eine Idee von Vorläufigkeit und Veränderbarkeit in der Zeit, verfügen dennoch über materielle Präsenz.“⁸¹

Gerade in Bezug auf die Darstellung der expliziten Sexszenen geht es darum, herauszufinden, ob BLAB es schafft, eine Strategie zu finden, die dem hegemonialen Verständnis von Sex und Pornografie etwas entgegenzustellen vermag. Ich möchte zeigen, dass BLAB eine subversive Strategie im Film gefunden hat und somit in der Lage ist, die Darstellungen expliziter Sexszenen aus der Gleichsetzung mit Pornografie zu befreien. In Hinblick auf die verschiedenen ästhetischen Mittel im Film soll deutlich werden, wie aus einer „Sub-Version“ andere „Versionen“ entstehen können und warum sie im Laufe der Zeit veränderbar sein müssen, damit sie auch weiterhin in einem zeitlichen, medialen und gesellschaftlich veränderten Kontext bestehen können. Um dies zu zeigen, untersuche ich exemplarisch zwei ästhetische Begriffe: *Radical Chic* und *Camp*, und ziehe darüber hinaus

⁸¹ Wagels, K. (2008). Sub/Versionen von Geschlecht. In T. Ernst, P. G. Cantó, S. Richter, N. Sennwald, & J. T. (Hg.), *SUBversionen*. Bielefeld: transcript Verlag. S. 209.

Parallelen von BLAB's THE RASPBERRY REICH zu der Montagetechnik von Jean-Luc Godard und dem Verfremdungseffekt von Bertolt Brecht.

7.1 Sex und Sexualität im Film

Als der US-amerikanische Erfinder und Filmmacher Thomas Edison 1896 einen Film präsentiert, in dem sich ein Mann und eine Frau küssen, ist ein Teil des amerikanischen Publikums schockiert.⁸² Heute, gut 110 Jahre später, scheuen einige Spielfilme nicht vor der Großaufnahme von Genitalien zurück und beinhalten explizite, teilweise sogar unsimulierte Sex-Szenen. Implizit mit der Sexualität oder explizit mit dem Sexuellen ihrer Figuren beschäftigen sich zumeist alle Spielfilme. Es finden sich Darstellungen sexueller Handlungen, ob harmloser Kuss oder wilde Liebesnacht, in vielen Spielfilmen wieder. Die Spitze dieser fast schon als „Siegeszug der Sexualität im Spielfilm“ beschriebenen Bewegung wurde immer wieder mit Pornografievorwürfen konfrontiert. Etliche Diskussionen darüber, wo die Grenze zwischen Pornografie und Kunst gezogen werden sollte, keimen immer wieder auf. Die kulturelle und gesellschaftliche Veränderung in der Wahrnehmung von Sexualität, wie sie im 20. Jahrhundert stattgefunden hat, prägt auch die filmische Darstellung von Sexualität. Die Entwicklung der filmischen Darstellung von Sexualität darf demnach nicht als unabhängige Bewegung verstanden werden, sondern muss immer in Hinblick auf die gesamtgesellschaftliche Situation betrachtet werden.⁸³

Die Darstellung von Sexualität hat sich im Laufe der Jahre natürlich geändert, doch war ein Kuss bis in die 1960er Jahre die einzige im Mainstream-Film dargestellte sexuelle Handlung.⁸⁴ Erst ab dieser Zeit und besonders in den 1970er Jahren gewährte das Kino der Sexualität immer mehr Raum. Spielfilme beginnen sich mit Sex und Sexualität zu beschäftigen, und die Thematik avanciert teilweise zum Motor der Erzählung, wird „[...]

⁸² Williams (2008). S.29f.

⁸³ Kuhn, Anette: The Power of the Image. Essays on Representation and Sexuality. London: Routledge, 1992. S. 5.

⁸⁴ Ich beziehe mich hier ausdrücklich auf den Mainstream-Film. Pornografie hat sich natürlich schon lange vor dieser Zeit entwickelt, allerdings gab es diese Filme dann oft nur in sogenannten „Herrenkinos“ der Großstädte zu sehen.

front and center of [the film's] narrative [...]“⁸⁵. Anfänglich noch hauptsächlich verbaler Natur, entwickeln Regisseure schnell neue Wege, Sexualität deutlicher zu suggerieren.⁸⁶ In den darauffolgenden Jahren bildeten sich verschiedene Genres heraus. Aus dem *Exploitation Film*, entstand der *Sexploitation Film* und daraus wiederum der *Blaxploitation Film*⁸⁷. Nach dieser Ausdifferenzierung gelten in der Popularisierung des Porno und somit in der Darstellung von unsimuliertem Sex auf der Leinwand DEEP THROAT (1972) oder BEHIND THE GREEN DOOR (1972), als Meilensteine des Kinos – zwei Filme in Spielfilmlänge.⁸⁸ „Für das liberale Establishment galt es als schick, in der Warteschlange vor den Kinos gesehen zu werden.“⁸⁹ So entstand eine ganze Reihe von Filmen, die diese neu errungenen Freiheiten für eine künstlerische Radikalität nutzten, für die es bislang kein Vorbild gab und die den Sex auch für ein Mainstream-Publikum auf der Leinwand sichtbar machte: Bernardo Bertoluccis ULTIMO TANGO A PARIGI (1972), Nagisa Oshimas AI NO KORIDA (1976) oder Pier Paolo Pasolinis SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA (1975), um sehr unterschiedliche Beispiele zu nennen.⁹⁰ Pornografische Elemente wurden hierbei in den Mainstream-Kunstfilm intergriert.

Die kulturellen Veränderungen der späten 1960er und frühen 1970er Jahren haben Sexualität als „[...] elementaren Bestandteil des modernen Subjekts [...]“⁹¹ definiert, gleichzeitig aber die Verbreitung von stereotypen Darstellungen als Konsumgut in pornographischen Filmen ermöglicht.⁹² Da die explizite Darstellung von Sexualität fortwährend als gleichbedeutend mit Pornografie verstanden wird, entwickeln sich im Spielfilm keine alternativen Darstellungskonventionen für die Bebilderung von Sex. Stattdessen etabliert sich die Pornografie als Genre mit eigenständigen Konventionen, die

⁸⁵ Williams (2008). S.77.

⁸⁶ Brinckmann, C. N. (2007). Unerfüllte Versprechungen: Die Crux mit den Sexszenen. *Maske und Kothurn*, 267-284. Hier: S. 271.

⁸⁷ Exploitation-Filme sind meist reißerischen Inhalts. Sie nutzen die Neugier und Sensationslust des Publikums, um ihre i.d.R. gewalttätigen und blutigen Bilder zu verkaufen. Der Begriff Exploitation-Film wird heute fast ausschließlich in Bezug auf Gewaltfilme benutzt, da für Filme sexuellen Inhalts das Wortspiel Sexploitation zum stehenden Ausdruck geworden ist und nach dieser Logik der Begriff Blaxploitation entstand, der für Filme mit schwarzen Schauspielern stand, die sich speziell an ein schwarzes Publikum richteten, obwohl sie meist von Weißen produziert wurden. Im Gegensatz zu Filmen von Schwarzen über Schwarze diente der Blaxploitation-Film der kommerziellen Ausbeutung der schwarzen Zuschauer, trug aber dennoch gleichzeitig zu einem gestärkten filmischen Selbstbewusstsein der Schwarzen bei. (aus: [www.http://filmlexikon.uni-kiel.de](http://filmlexikon.uni-kiel.de). Abgerufen am 14. Juli 2014).

⁸⁸ Demny, O. (2010). Per Anhalter durch die Pornolandschaft. In M. R. Oliver Demny, *Sex und Subversion. Pornofilme jenseits des Mainstreams*. Berlin: Bertz + Fischer. S. 12.

⁸⁹ Demny (2010). S. 12.

⁹⁰ Seeßlen, G. (2005). Die L(u)a)st des Sehens. *ApuZ* (44). S. 12.

⁹¹ Eder, F. X. (2002). Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität. München: C.H. Beck. S. 221.

⁹² Kevin Esch, V. M. (2007). How Unprofessional: The Profitable Partnership of Amateur Porn and Celebrity Culture. In K. N. Susanna Paasonen, *Pornification: Sex and Sexuality in Media Culture*. Oxford: Berg. S. 99-111. Hier: S. 105.

sich von jenen des Spielfilms stark unterscheiden. „[...T]he entire international film industry bifurcated into relatively artless films that would show sex in highly exhibitionistic, formulaic ways, and relatively artful films that would refrain from the explicit penetrations, convulsions, and secretions of actual sex acts”⁹³, beschreibt Williams diese Trennung. Der § 184 des deutschen Strafgesetzbuchs (StGB) versteht Pornographie wie folgt:

„Als pornographisch ist eine Darstellung anzusehen, wenn sie unter Ausklammerung aller sonstigen menschlichen Bezüge sexuelle Vorgänge in grob aufdringlicher Weise in den Vordergrund rückt und ihre Gesamttendenz ausschließlich oder überwiegend auf das lüsterne Interesse an sexuellen Dingen abzielt.“

Pornografische Filme sind demnach darauf ausgerichtet, zu erregen und möglicherweise zu eigenen sexuellen Handlungen anzuregen. Die maximale Sichtbarkeit hat sich dabei, gepaart mit minimaler Narration, zur zentralen Technik der Pornografie entwickelt. In einer Aneinanderreihung autonomer Szenen zeigt der Porno so meist eine „[...] Stereotypisierung des physiologischen Ablaufs sexueller Handlungen“⁹⁴. Und auch die Protagonisten werden nicht differenziert charakterisiert, sondern bleiben hauptsächlich anonyme, sexuelle Objekte, die auf erotische Reize automatisch statt individuell reagieren.⁹⁵ Für diese „[...] spektakuläre Darstellung der sexuellen Handlungen isoliert von ihrer narrativen Integration“⁹⁶ hat die feministische Filmwissenschaftlerin Linda Williams den Begriff der *Nummer* geprägt. Zwar enthalten auch pornographische Filme narrative Elemente, wie z.B. Titel, Figurenaktanz und ein einfaches Problem/Lösungs-Schema, grundsätzlich sind sie jedoch eine Aneinanderreihung von stereotypen Nummern.⁹⁷ Stereotypisierung ist folglich die gängige Darstellungskonvention von sexuellem Handeln sowie deren Agenten. Die Pornografie reduziert Sexualität somit zum Konsumgut und klammert sowohl die beteiligten Personen, als auch deren Emotionen vollständig aus. „Sex is rarely ever ‚just‘ sex. Art films know this, pornography tries not to“⁹⁸, fasst Williams

⁹³ Williams (2008). S.182.

⁹⁴ Wolf, E. (1. Januar 2008). *Nach dem Film*. Abgerufen am 14. Juli 2014 von <http://www.nachdemfilm.de/content/körper-zwischen-bild-und-wort>

⁹⁵ Grodal, T. (2004). Love and Desire in the Cinema. *Cinema Journal* (43/2). S. 26-46. Hier: S. 31.

⁹⁶ Wolf (2008).

⁹⁷ Wolf (2008).

⁹⁸ Williams (2008). S.124.

zusammen. Gegen Ende der 1970er Jahre entwickelt sich bei einigen Filmemachern die Hoffnung auf eine Aufhebung der klaren Trennung von Kunst und Pornografie und auf eine Darstellung von Sexualität, die sexuelles Handeln differenziert behandelt. Williams schreibt hierzu:

„What was imagined was no less than a new kind of mainstream film in which explicit sex acts would be integrated into narrative films: not just to deliver the required number of graphic sex that would soon prove to be rigueur in the new porn genre but to expand the representative power of the medium into aesthetically ambitious realms of the performance of sex: Last Tango ‚with the fucks.‘ In this imagined future, pornography as such would disappear, porn stars would cross over to the mainstream, and respected actors would consider the performance of sex acts part of the challenge of their craft.“⁹⁹

An anderer Stelle bemerkt Williams: „Cinema would then catch up with the grown-up concepts of other arts, like literature, to become truly explicit and adult.“¹⁰⁰

„Diese ganze Entwicklung blieb selbstverständlich nicht ohne Kritik. Nackte Haut und Sex hatten schon immer für die Sorge Anlass gegeben, das Abendland gehe unter, Moral und Sitten würden verfallen [...].“¹⁰¹ Da westliche Kulturen Sexualität immer in privaten Sphären konserviert haben und öffentlich ausgestellter Sex, zum Beispiel in Literatur oder bildender Kunst, entweder als abstoßend, beziehungsweise ekelhaft oder, konträr dazu, als erregend und stimulierend empfunden wurde, gibt die Integration expliziter Szenen immer wieder Anstoß zu Kontroversen.¹⁰² „When cinema began to incorporate graphic depictions of sex, it had a great many aesthetic and dramatic choices to make about the representation of these acts“¹⁰³, beschreibt Williams die Aufgabe, die den oben genannten Filmen bevorstand und noch weiteren bevorstehen sollte.

Als BLAB nun 2004 THE RASPBERRY REICH präsentiert, hatten sich seit den 1970er Jahren eine Fülle an Konventionen und Subgenres im (Hardcore-)Pornofilm entwickelt. Parallel dazu entwickelte sich genauso viel Kritik, vor allem aus feministischen Kreisen, die die starke Herabsetzung und die Verdinglichung von Frauen zum Objekt männlichen Begehrens im Großteil aller Filme anprangerten. Zu einer anderen Kritik bezüglich des

⁹⁹ Williams (2008). S.128.

¹⁰⁰ Williams (2008). S.182.

¹⁰¹ Demny (2010). S. 14.

¹⁰² Williams (2008). S.126.

¹⁰³ Williams (2008). S.129.

Genres Porno gelangt Linda Williams. Sie stößt dabei nicht nur auf Verdinglichung weiblicher Körper, sondern auch auf einen anderen Widerspruch:

„[In] dieser Zeit, der sich wuchernd vermehrenden Diskurse über Sexualität, scheint es mir für uns alle – Männer, Frauen, Feministinnen der Anti-Porno-Kampagne und der Anti-Zensur-Bewegung – hilfreich zu sein, wenigstens zuzugeben, dass uns die Bilder der harten Pornografie treffen, ob sie uns nun ärgern oder erregen, und fortzuschreiten zu einer Analyse der Macht und Lust, die sie für uns enthalten.“¹⁰⁴

Linda Williams war es auch, die im selben Jahr, in dem *THE RASPBERRY REICH* auf die Leinwand kam, als maßgebliche Initiatorin die *porn studies* an die Universitäten brachte und zu diesem Thema den ersten Reader zusammenstellte.¹⁰⁵ Der Porno machte sich nunmehr selbst zum Thema und auch der Dokumentarfilm wandte sich diesem zu. So ist beispielsweise *INSIDE DEEP THROAT* (2005) ein Dokumentarfilm rund um den Klassiker des Genres. Andere Filme beschäftigten sich mit der Branche, seinen Darsteller_innen und gehen so immer mehr eine Verbindung mit dem Mainstream ein.¹⁰⁶ „Porno geht aber nicht nur eine Verbindung mit dem Mainstream ein, er hatte schon immer Berührungspunkte mit der Kunst.“¹⁰⁷ Jährlich stattfindende Pornofilmfestivals versuchen, gegenwärtige, alternative, kreative und „andere“ Pornos zu präsentieren. Kultur, Kunst und Pornografie schließen einander nicht länger aus, wie Reyhan Şahin aka Lady Bitch Ray oder Dr. Annie Sprinkle beweisen. Pornodarsteller veröffentlichen ihre (Auto-)Biografien in Blogs oder auf dem Buchmarkt mit riesigem Erfolg – wie James Deen oder Sasha Grey gezeigt haben. Der Autor und Journalist Mark Terkessidis schreibt dazu in der taz:

„Tatsächlich ist Porno nicht nur kulturfähig geworden, sondern es hat eine gegenseitige Durchdringung stattgefunden. [...] Die bürgerliche Kultur ist heute Porno. Und deshalb ist es nicht verwunderlich, dass Porno nicht nur in den Lifestyle-Magazinen ein Dauerthema ist oder dass Pornodarstellerinnen ihre Memoiren schreiben, sondern Fotografen wie Nobuyoshi Araki oder Terry

¹⁰⁴ Williams, L. (1995). *Hard Core. Macht, Lust und die Tradition am pornografischen Film*. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Nexus. S. 9.

¹⁰⁵ Vgl. Demny (2010). S. 19.

¹⁰⁶ Vgl. ebda.

¹⁰⁷ Ebda.

Richardson in Museen hängen oder eben eine Welle von Arthouse-Filmen mit Hardcore-Elementen auf uns zukommt.“¹⁰⁸

Amos Vogel hatte bereits 1974 darauf hingewiesen, dass der Pornofilm „sich zweifellos in einer Zukunft entwickeln [wird], die gelassener mit der Sexualität umzugehen versteht; [...] und] das Ergebnis kraft seiner provokatorischen Wirkung weitaus subversiver sein [wird] als die heutigen harten Pornofilme“¹⁰⁹. Und er setzt fort: „Die Überwindung des letzten visuellen Tabus – die realistische, poetische oder lyrische Darstellung des Sexualakts – ist das erklärte Ziel der subversiven Filmkünstler von heute.“¹¹⁰

7.1.1 Subversiver Porno

Die Tatsache, dass abgesehen von der ersten Sexszene in Filmabschnitt Nr. 2 ausschließlich homosexuelle Sexszenen in *THE RASPBERRY REICH* vorkommen, verlangt losgelöst von ihrem inhaltlich Kontext an dieser Stelle, dass wir den Schwulenporno vom Hetero-, und somit Mainstreamporno differenzieren. „Schwule Pornos sind Filme von Fans für Fans“, schreibt Anna Voswinckel. „Man könnte sie daher in Anlehnung an Fanzines ‚Fanporn‘ nennen. Gay Porn ist ein selbstverständlicher Bestandteil der Community.“¹¹¹ Der Schwulenporno folgt ähnlichen Authentizitätsmerkmalen wie der Heteroporno (*money shot*, spontane und absichtslos dargestellte Sexszenen in einem, wenn überhaupt vorhandenen, einfach gestrickten Plot). Doch kennt der Schwulenporno keine eindeutig festgelegten Machtpositionen, diese sind vielmehr spielerisch variabel und kommen dem „echten“ sexuellen Agieren jenseits der Bildschirme näher.¹¹²

„So lange Kusseinstellungen wie in Schwulenpornos wird man auf dem Hetero-Markt kaum finden. ‚Authentischer‘ Austausch von Zärtlichkeit und offenkundige Inszenierung schließen sich nicht aus, vielmehr zieht der Schwulenporno seine subversive Note gerade aus dem Zusammenspiel von Authentizitätsversprechen

¹⁰⁸ Terkessidis, M. (18. August 2006). Wie weit kannst du gehen? *taz*. S. 15.

¹⁰⁹ Vogel (1997). S. 219.

¹¹⁰ Ebda.

¹¹¹ Voswinckel, A. (2007). Wurstfilme. *Elend & Vergeltung*, 2.

¹¹² Vgl. Büsser, M. (2008). For your pleasure. Fragmente einer Porno-Komparistik. In *testcard. Beiträge zur Popgeschichte. #17: Sex*. Mainz: VENTIL VERLAG. S. 81.

und inszenatorischen Rahmungen, die entweder einen für gewöhnlich heterosexuellen Kontext „verschulen“ oder latent homoerotische Stoffe vereindeutigen.“¹¹³

Ein schönes Beispiel für das Umgehen solch gängiger Machtprinzipien zeigt eine Szene aus dem schwulen Pornofilm *EVERY POOLBOY'S DREAM* (2004). Das sogenannte *facial*, der Samenerguss des Mannes ins Gesicht seines Gegenüber, wird hier nicht – wie im Heteroporno üblich – als männlich-dominante Demonstration von Macht und als Beweis von Lust inszeniert, sondern beruht auf einem Geben und Nehmen: Nachdem ein Junge im Gesicht des anderen gekommen ist, beugt er sich über ihn und leckt ihn wieder sauber.¹¹⁴

Im Fall von *THE RASPBERRY REICH*, ist die inszenatorische Rahmung die Verwebung einer fetischistisch-pornografischen Ebene mit einer dominant-männlichen Homoerotik. Theorien zum Fetischismus gehen zurück auf die psychoanalytischen Betrachtungen Sigmund Freuds. Fetischismus bezeichnet die Kastrationsangst des Mannes oder dessen Versuch, die Existenz des weiblichen Geschlechts zu leugnen und in der Frau stets den Penis zu suchen.¹¹⁵ Der Mann leugnet den Fakt, dass die Frau penislos ist. Daraus resultiert eine Spaltung des „Ich“ und es kann zu einem Abwehrmechanismus, einer Verlagerung des sexuellen Ziels von einem lebenden Menschen des anderen Geschlechts auf etwas anderes, das als Ersatz für diesen Menschen dient, z.B. auf einen Körperteil, ein Kleidungsstück, ein anderes Objekt oder auf eine Eigenschaft kommen. Somit entsteht eine sexuelle Präferenz für Objekte oder Dinge, die der Stimulanz dienen.¹¹⁶ Laura Mulvey weist darauf hin, dass Fetischismus „vor allem auf der physischen Schönheit des Objekts gründet, es allein durch seine Existenz zu einem befriedigendem Gegenstand wird“¹¹⁷. Im folgenden beziehe ich mich beim Verwenden des Begriffs *Fetisch* nicht auf die pathologische oder psychoanalytische Dimension des Begriffs, sondern auf die populäre Verwendung des Begriffs, das heißt die sexuellen Devianz, Erregung durch Objekte oder Eigenschaften zu erzeugen.

Es stellt sich die Frage, warum linksradikale Terrorvereinigungen wie die RAF oder Ikonen wie Che Guevara einer sexuellen Fetischisierung unterworfen werden (vgl.

¹¹³ Büsser (2008). S. 81.

¹¹⁴ Vgl. Büsser (2008). S. 82.

¹¹⁵ Kaplan, E. A. (1984). Ist der Blick männlich? *Frauen und Film*, 36, S. 45-60.

¹¹⁶ Limongiello, R. *Fetischismus*. Abgerufen am 16. Juli 2014 von <http://www.psychologie-parapsychologie.com/index.html>

¹¹⁷ Mulvey, L. (1980). Visuelle Lust und narratives Kino. In H. S. G. Nabakowski, *Frauen in der Kunst* (S. 30-46). Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp. S. 40.

Filmabschnitt Nr. 2) und Waffen zum Sexspielzeug werden. „Grundsätzlich ist festzuhalten, dass machohafte Männlichkeit faszinierend auf Homosexuelle wirken kann. [Radikale Vereinigungen] verbinden zudem zwei, die sexuelle Attraktivität fördernde Elemente: aggressive Männlichkeit und proletarisches Auftreten.“¹¹⁸ Dieser sexuell anziehende Habitus steigert weiter die Erregung und trägt somit zur Fetischisierung bei. Der Terror der RAF ist in diesem Zusammenhang Ausdruck einer rein symbolischen Repräsentanz, keiner realen. „E[r] steht für erotische Gewaltphantasie, nicht für die Gewalt der Geschichte. Der Fetischist lebt im Gefängnis seiner Phantasie. Darin ist für Geschichte kein Platz.“¹¹⁹ Wenn nun in Bezug auf BLAB’s Film die Fragen nach den Grenzen, dem Sinn oder dem guten Geschmack auftauchen, lässt dies vermuten, dass hier ein neues Tabu an den Tag kommt. „Der subversive Künstler versucht immer, auch seinen begeistertsten Anhängern einen Schritt voraus zu sein. Selbst wer nichts gegen die Abbildung eines Penis einzuwenden hat, wird vielleicht vor dieser besonderen Kombination zurückscheuen [...]“¹²⁰ Die besondere Kombination, von der Vogel spricht, ist in diesem Fall der Umgang mit einem gewissen Tabu: es konstituiert sich durch die Kombination der homosexuellen Inhalte und der Darstellung von Waffen, Gewalt, Männlichkeit und dem autoritären Habitus, der nicht zuletzt eine Chiffre für Macht ist, welches insbesondere dem Tabu der Homosexualität selbst unterliegt. In Bezug auf THE RASPBERRY REICH geschieht dies durch die schwulen Terroristen selbst – eine Kombination, die der Konvention nach nicht zusammenpasst, ähnlich wie homosexuelle Profifußballer. „Je größer das Tabu, desto höher ist der sexuelle Reiz. Denn das Tabu zu brechen, bedeutet, Macht über das Tabu auszuüben. Diese Machtausübung strahlt wiederum eine starke sexuelle Attraktivität aus.“¹²¹ Amos Vogel führt weiter aus:

„Der Angriff auf das visuelle Tabu und die Beseitigung desselben durch offene, ungehinderte Darstellung ist tiefgreifend subversiv, denn hier geht es gegen die allgemein gültige Moral und Religion und damit auch gegen Gesetz und Ordnung. Der Begriff von den ewigen Werten wird in Frage gestellt, [...] Sinnlichkeit und Lust werden öffentlich als legitime menschliche Vorrechte erklärt. Es stellt sich

¹¹⁸ Aabel (2010). S. 145.

¹¹⁹ Witte, K. (1985). Fetisch-Messen. *Frauen und Film*, Heft 38, S. 72-78. S. 77.

¹²⁰ Vogel (1997). S. 199.

¹²¹ Aabel (2010). S. 145.

heraus, dass das, was staatliche Autorität für schädlich hält, in Wirklichkeit gut sein kann.¹²²

Wenn Gudrun als Anführerin ihrer terroristischen Vereinigung nun eine sexuelle Revolution fordert – gestützt auf die Theorien von Reich und Marcuse – und nebenbei ergänzt: „There is no sexual Revolution without homosexuel Revolution“ und „Join the homosexuel Intifada!“ (vgl. Filmabschnitt Nr. 7) und ihre Anhänger zwingt, miteinander homosexuellen Sex zu haben, so folgt ihre Strategie genau diesem Muster. Macht über das Tabu zu erlangen und ist somit ein wesentlicher subversiver Baustein des Films. Zudem bringt in der homosexuellen Szene das Umpolen eines heterosexuellen Mannes aufgrund der Höhe des Reizes und des investierten Aufwands eine besondere Befriedigung mit sich, was das homoerotische Spiel von Macht und Tabu weiter befeuert. BLAB sagt selbst dazu:

„It was an investigation into why gays tend to fetishize authoritarian and fascist figures and the phenomenon of the prevalence of homosexuality amongst extreme right wing leaders and movements. With THE RASPBERRY REICH I wanted to examine a gang on the extreme left wing – in this case a terrorist cell – to see if any of the sexual dynamics were similar.“¹²³

BLAB folgt auch an dieser Stelle wieder dem Prinzip der Subversion von Subversion. Am Ende des Films (in Filmabschnitt Nr. 10) findet sich eine Parodie dieses Sinnzusammenhangs: der Türsteher der Fetisch-Gay-Bar verweigert einem Gast mit Skinhead-Fetisch (also mit rechts-politischen Attributen wie Springerstiefeln und rasiertem Kopf) den Eintritt, indem er auf den Dresscode „Terrorists only“ besteht (also extrem links), während drinnen Gudrun von einer Drag Queen imitiert wird. Sowohl die starke Übertreibung und Selbstironie, als auch die Entlarvung der Tatsache, dass jeder Fetisch, ob nun Skinhead oder Terrorist, meist völlig frei von politischer Absicht oder Gesinnung ist und sich ästhetischer Attribute lediglich als austauschbares Accessoire bedient, sind weitere subversive Charakteristika. Offen bleibt für den/die Zuschauer_in, ob die Figuren Andreas, Helmut und Horst eigentlich jemals eine terroristische, also auch politische Gesinnung hatten, oder sich im Grunde nur deswegen Gudrun anschlossen, um die eigenen fetischistischen Bedürfnisse zu befriedigen.

¹²² Vogel (1997). S. 201.

¹²³ LaBruce (2011).

7.1.2 Ein Angriff auf die Heteronormative

Die Tatsache, dass BLAB in seinen Filmen nahezu ausschließlich mit homosexuellen Sexszenen arbeitet, soll an dieser Stelle in Bezug zum Begriff der *Heteronormativität* gesetzt werden. Der Begriff, der vor allem durch die Gender und Queer Studies geprägt ist, kritisiert im Grunde zwei Annahmen: „Menschsein sei natürlicherweise zweigeschlechtlich organisiert und Heterosexualität die ausschließliche und essenzielle, das heißt naturgegebene und unveränderbare Grundlage.“¹²⁴ Er beschreibt also ein binäres Geschlechtersystem, in dem diese zwei akzeptierten Geschlechterformen sich in ihrer Sexualität aufeinander beziehen.¹²⁵ In *THE RASPBERRY REICH* ist dies die Ausgangslage für Gudruns Kritik und Strategie, was sie in Filmabschnitt Nr. 2 mit den Sätzen „Heterosexuality is the opiate of the masses!“ und „The bedroom is the last stronghold of the bourgeoisie!“ sehr verknüpft auf den Punkt bringt. Gudrun sucht die Wirkungsmacht von Normalität und Normalisierungsprozessen durch Institutionen und Regelungen zu ergründen und erhebt dafür die Heterosexualität zur Institution selbst.¹²⁶ Einerseits karikiert dies die linksextremistischen Ideologien und Vorgehensweise der RAF, nach deren Muster die Figuren im Film gezeichnet sind, andererseits bedient sich BLAB dieses somit „sinnentleerten“ Musters und füllt es mit einer neuen Ideologie und den sexuellen Theorien von Reich und Marcuse neu auf ohne dabei etwas von der Schärfe und Dringlichkeit seiner Vorlage – der RAF – einzubüßen. Die extremistische Komponente verleiht er, meiner Meinung nach, seinen neu gestalteten Terroristen – allen voran Gudrun – indem er das Ganze in einen homosexuellen Kontext stellt. Er sagt dazu: „I tend to believe that homosexuality is by its very nature subversive and revolutionary [...]. Historically, homosexuals have always been outsiders and misfits, but they have often been revered for that very reason.“¹²⁷ In Filmabschnitt Nr. 6 erklärt Gudrun noch einmal „There will be no revolution without sexual revolution. And there will be no sexual revolution without homosexual revolution!“. Daraufhin zwingt sie ihren eigenen Freund, Sex mit einem Mann zu haben. Allen Weigerungen und Liebeserklärungen ihres Freundes

¹²⁴ Degele, N. (2008). *Gender/Queer Studies*. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co Verlags-KG. S. 21.

¹²⁵ Vgl. ebda.

¹²⁶ Vgl. ebda. S. 52.

¹²⁷ LaBruce, B. (14. Oktober 2006). Bruce LaBruce. *Post/Porn/Politics Symposium*. (T. Stüttgen, Interviewer).

Holger zum Trotz, besteht sie darauf und verkündet, nicht er, sondern „The revolution“ sei ihr „boyfriend“. Monogame Partnerbeziehungen und die Institution Ehe sollen unterwandert und aus den Angeln gehoben werden. Heteronormativität bezieht sich in diesem Sinne nicht nur auf Heterosexualität, sondern darüber hinaus auch auf gesellschaftliche Strukturen, Wahrnehmungsmuster und Organisationsweisen, die dabei helfen, Heterosexualität zur Norm zu stilisieren und deren Praxis und Lebensweise zu privilegieren.¹²⁸ Dem setzt BLAB die offene Beziehung gegenüber, „[die] unter Schwulen als intellektuelle, emotionale und sexuelle Überwindung der heteronormativen, auf Treue basierenden, mit Besitz- und Machtansprüchen versehenen und die sexuelle Freiheit einschränkenden Paarbeziehung [gilt].“¹²⁹ Er greift damit einen Gedankengang Michel Foucaults auf, der für die Queer Studies von zentraler Bedeutung ist: „Schwul sein heißt im Werden sein [...]. Und um auf ihre Frage zurückzukommen, möchte ich hinzufügen, dass man nicht homosexuell sein muss, sondern dass man darauf hinarbeiten muss, schwul zu sein.“¹³⁰ Das Entscheidende an Foucaults Äußerung, ist die Betonung der Beweglichkeit, die ein ständiges Fortstreben von der Heteronormativität bedeutet, ohne dabei ihrerseits ein identitäres Muster anzunehmen.¹³¹ „Man kann ja nie in einer festen Position verharren“, so Foucault auf die Frage nach der eigenen Sexualität, „und muss je nach Umständen neu bestimmen, welchen Gebrauch man von einer solchen Entscheidung machen will.“¹³²

Abschließend möchte ich festhalten, dass sich in *THE RASPBERRY REICH* die Kritik an der Heteronormativität radikalisiert. BLAB findet diesbezüglich einen durchaus subversiven Umgang im Spiel mit Gudruns übertriebenen Kampfpaparen und den tatsächlichen gesellschaftlichen Normierungen unserer Zeit. Er hat ein eigenes Konzept von revolutionärer Homosexualität indem er behauptet: „Homosexuality gives one the opportunity to challenge the dominant conceptions of pretty much everything, and to imagine alternative social, political and cultural paradigms.“¹³³

¹²⁸ Degele (2008). S. 88-89.

¹²⁹ Aibel (2010). S.151.

¹³⁰ Foucault, M. (1985). *Von der Freundschaft als Lebensweise*. Berlin: Merve Verlag. S. 110.

¹³¹ Büsser (2008). S. 83.

¹³² Foucault (1985). S. 109.

¹³³ LaBruce, *Post/Porn/Politics* (2006).

7.1.3 Der Porno-MacGuffin

Was ist nun der Mehrwert von THE RASPBERRY REICH gegenüber dem bloßen pseudokünstlerischen, schwulen Fetischpornofilm? Auch wenn der Film die formalen Bedingungen zur Kategorisierung pornografischer Filme erfüllt, von einer Pornoproduktion finanziert wurde, und die Darsteller namhafte Pornoakteure sind, geht es um mehr.¹³⁴ Die weibliche Hauptfigur Gudrun bietet BLAB die Möglichkeit, seine Sentenzen und Vorstellungen eindringlich und wirksam dem Publikum zu vermitteln. Durch den Einsatz einer solch starken Frauenpersönlichkeit werden die im Genre Porno gängigen Machtstrukturen unterlaufen und die vermeintlichen Terroristen werden als das, was sie sind, entlarvt: ein Haufen homosexueller Idioten.¹³⁵ BLAB nimmt den „Terroristen“ durch diese Inszenierung die Brisanz. Anstatt dass eine wirkliche Angst oder Gefahr von ihnen ausgeht, karikiert er sie und liefert sie dem/der Zuschauer_in auf einer körperlich-sexuellen Ebene vollkommen aus. „Die Sexszenen im Film haben zwei Funktionen: Auf der einen Seite eine ganz klassische, erregende und auf der anderen Seite eine ironisierende und verstörende.“¹³⁶ Man sieht gängige schwule Sexszenen im Film, die durchaus eine visuelle Stimulanz auf den/die Zuschauer_in ausüben, wohingegen die Sexszene zu Beginn, zwischen Gudrun und Holger, als einzige heterosexuelle Sexszene, übertrieben inszeniert ist. Es wird deutlich, dass in letzterer sexuelle Handlungen sogar teilweise nur simuliert stattfinden und eher komödiantisch als sexuell stimulierend sind. Es lässt sich in Bezug auf BLAB's Umgang mit pornografischen Szenen folgende Behauptung aufstellen: Pornografie besteht aus einer Serie von formalen Codes, die unsimulierten Sex als *profilmic event* herausstellen, mit der Absicht einen körperlich-sexuellen Stimulus auf seinen/seine Betrachter_in auszuüben. Wenn BLAB nun diese Codes von Pornografie benutzt, stellt er wissentlich deren „schmutzige“ Eigenschaften und Attribute neben die „gereinigten“ avantgardistischen Aspekte seines Films. Mit anderen Worten, es ist die Einführung der Pornografie, die im Film verstörend oder gar schockierend auf den Zuschauer wirkt, und genau deswegen auch absichtlich ihren geschlossenen, arttypischen Charakter behält, um diesen Effekt zu erzeugen. Wäre der Sex anders inszeniert, weniger nach dem Prinzip Linda Williams, der *Nummer* folgend, sondern „inhaltlicher“, wäre er nicht mehr länger das kontaminierende, das

¹³⁴ Vgl. Aubel (2010), S. 144.

¹³⁵ Vgl. ebda. S. 144.

¹³⁶ Ebda. S. 148.

verunreinigende Fremde im Film.¹³⁷ Somit affirmiert und reflektiert BLAB die Pornografie in seinem Film gleichermaßen. Er sagt:

„Porn has always been a political tool for me, a way of accessing a radical homosexual polymorphous perversity as well as a sneaky way to indoctrinate people after they’ve been disarmed by frank homosexual explicitness. In Hitchcockian terms, I use porn as the ‚MacGuffin‘ – the thing that the audience focuses on while you’re really doing something else much more interesting or subversive.“¹³⁸

Diese Aussage verdeutlicht, dass das ständige Stören der Sexszenen durch Parolen, Thesen und Behauptungen in Form von Schrift oder einer Stimme aus dem Off, nicht bloße Irritation oder gar wahllose Montage ist, sondern BLAB bewusst pornografische Elemente als nichts Geringeres als ein filmisches Stilmittel benutzt, um die Zuschauer_innen für diese Inhalte empfänglich zu machen.

7.1.4 Fazit

PorNo! hieß die Antipornografie-Kampagne von Alice Schwarzer, in der sie 1987 als Reaktion auf den rasant wachsenden Markt der Pornografie, ein neues Anti-Porno-Gesetz forderte. Ihre angeführten Gründe waren die Zunahme von Gewaltdarstellungen im Porno und eine starke feministische Kritik an den stereotypen Darstellungskonventionen in Bezug auf Frauen und Sexualität.¹³⁹ Eine Alternative zum Verbot per Gesetz und eine konstruktivere Kritik dagegen, kommt von der Performance-Künstlerin und ehemaligen Pornodarstellerin Annie Sprinkle: „The answer to bad porn isn’t no porn, but to make better porn.“¹⁴⁰ Sie gilt als Begründerin der kritischen und politischen Post-Porn-Bewegung, die unter anderem die Arbeit von BLAB begeistert aufgenommen und diskutiert hat. Marie-Hélène Bourcier benutzt 2006 den Begriff „post porn“ zum ersten Mal, „um eine neue Form von Pornografie zu beschreiben, die in explizite sexuelle

¹³⁷ Vgl. Brinkema (2006) S. 100.

¹³⁸ LaBruce, Post/Porn/Politics (2006).

¹³⁹ Vgl. Schwarzer, A. (kein Datum). *Alice Schwarzer*. Abgerufen am 1. Juli 2014 von <http://www.aliceschwarzer.de/artikel/pornografie-frauenhass-264819>

¹⁴⁰ Lambert, P. (11. August 2013). *Die Welt*. Abgerufen am 1. Juli 2014 von <http://www.welt.de/print/wams/lifestyle/article118894450/Wie-ich-lernte-Pornos-zu-lieben.html>

Repräsentationen interveniert und damit die feministische Kritik neu belebt [...]“¹⁴¹. Es ist ein Begriff, um ein bestimmtes Genre von sexuell explizitem Material zu beschreiben, das reflektierter, kreativer und künstlerischer war als der Rest.¹⁴² Die Auseinandersetzung mit BLAB’s Umgang mit Sex und Sexualität zeigt, dass er einen festen Platz in der Post-Porn-Debatte hat und einen beachtlichen Beitrag dazu lieferte. Die von Linda Williams beschriebene Herausforderung, neue Umgangsformen und Ästhetiken in der Darstellung von explizitem Sex im Film zu finden (siehe Zitat 103 oben), gelingt BLAB, ohne dabei auch nur ansatzweise das explizite Material zu verharmlosen. Die Sexszenen, die sich mitunter auch pornografischer Darstellungskonventionen bedienen (cumshot, uneingeschränkte Sicht auf Genitalien etc.), dienen in erster Linie nicht der sexuellen Stimulanz ihrer Zuschauer_innen, sondern BLAB übersetzt Pornografie in ein filmisches Stilmittel, das diese Einseitigkeit des expliziten Materials überwindet und etwas anderes (mit)transportiert. Diese Handhabung beherrscht er meines Erachtens nach beispiellos und sie folgt darüber hinaus einer subversiven Strategie.

Des Weiteren erfüllt diese Handhabung zudem die eingangs erläuterten Kriterien der Avantgarde, wie sie Joan Hawkins formuliert, und die hier noch einmal zitiert werden soll: „[These are] the breaking of taboos surrounding the depiction (and performance) of sex and violence, the desire to shock the bourgeoisie, and the willful blurring of the boundary lines traditionally separating life and art.“¹⁴³ Alle drei Aspekte können auf BLAB’s Umgang mit Pornografie angewendet werden: Er bricht Tabus, bebildert Sex (oft in direktem Zusammenhang mit Gewalt), positioniert diesen möglichst drastisch und schockierend und verwischt die Grenze zwischen Leben und Kunst, beziehungsweise jene zwischen Realität und Darstellung. Wie eingangs erläutert, lässt sich nicht eindeutig bestimmen, ob *THE RASPBERRY REICH* ein Kunstfilm, ein politischer Film oder ein Pornofilm ist. Ich bin der Meinung, er ist nichts von alledem, denn der Film lässt sich nach den bisher geltenden Genrekriterien nicht kategorisieren. BLAB bewerkstelligt in *THE RASPBERRY REICH* etwas Neues. Die scharfe Trennung von Kunst und Pornografie kann nicht mehr aufrechterhalten werden, beides greift ineinander über. BLAB provoziert schlussendlich den wortwörtlichen Zusammenbruch zwischen den Kategorien Kunst und Pornografie: Avantgarde- oder Kunst kino ist dem pornografischen Impuls in seinem Film gleichzusetzen.¹⁴⁴

¹⁴¹ Siegel (2009). S. 101.

¹⁴² Vgl. ebda.

¹⁴³ Hawkins (2000). S. 117.

¹⁴⁴ Vgl. Brinkema (2006) S. 121.

7.2 Ästhetiken von *The Raspberry Reich*

In diesem Kapitel möchte ich die Ästhetik von *THE RASPBERRY REICH* genauer betrachten. Es ist nicht mein Ziel, alle ästhetischen Stile herauszuarbeiten, deren Ursprung auszumachen und mögliche Wechselwirkungen inhaltlich zu sortieren. Ich möchte auch nicht versuchen, *THE RASPBERRY REICH* in bestehende Genres oder Kategorien einzuordnen. Stattdessen möchte ich mich auf einige wenige ästhetische Merkmale des Films beziehen, die mitunter sogar das genaue Definieren einer einzigen Ästhetik verbieten: gemeint ist *Camp*. Man kann Camp als eine Art Erlebnisweise verstehen, deren Charakter so vielseitig sein kann, dass auch die Eigenschaft dazu gehört, dass sich der Begriff nicht eindeutig definieren lassen kann. Camp steht in engem Zusammenhang mit Geschmack. Einem Geschmack in Dingen des Gefühls, einem, der sich im Handeln bekundet, einem moralischen Geschmack, und sogar Intelligenz ist eine Art des Geschmacks: Geschmack im Bereich des Denkens.¹⁴⁵ Ich stütze mich dabei auf einen wegweisenden Essay über Camp von Susan Sontag, der sich der Ästhetik von Camp anzunähern versucht, unter der Berücksichtigung, dass man eine Erlebnisweise nicht nach einem starren Schema eines Systems bewerten oder „mit dem groben Werkzeug des Beweises“¹⁴⁶ behandeln kann. Sontag beruft sich auf eine Logik des Geschmacks, die dieser Erlebnisweise zu Grunde liegt.

Für BLAB sind kollektiv geteilte Gedächtnisinhalte wesentliche Bezugspunkte hinsichtlich der gestalterischen und narrativen Konstruktion seines Films. Es geht ihm in *THE RASPBERRY REICH* augenscheinlich nicht darum, eine historische Realität zu rekonstruieren, noch scheint es ihm darum zu gehen, historische Authentizität oder dokumentarische Treue zu beweisen. BLAB löst durch das Collagieren des politischen und philosophischen Materials Assoziationsketten bei seinen Betrachter_innen aus und führt dadurch zu einer kaum zu durchschauenden Intertextualität im Film. Die verschiedenen Bild- und Tonmontagen verarbeiten komplexe Zusammenhänge. Durch die Verwendung der pornografischen Bilder und den Einsatz von leinwandfüllender Schrift, wird der/die Betrachter_in dennoch immer auf Distanz gehalten. Diese Techniken erinnern an den Verfremdungseffekt Bertolt Brechts im epischem Theater und die Montagetechnik Jean-

¹⁴⁵ Vgl. Sontag, S. (2003). *Kunst und Antikunst*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. S. 323.

¹⁴⁶ Ebda.

Luc Godards, dessen Arbeit ich aus diesem Grund in Bezug auf THE RASPBERRY REICH eingehender betrachten möchte.

Einleitend zu diesem Kapitel widme ich mich zunächst dem Begriff des *Radical Chic*, einer Ästhetik, die ihren Ursprung in den 1970er Jahren hatte. Dieser Exkurs soll helfen zu verstehen, warum die Figuren aus THE RASPBERRY REICH nach dem Muster der deutschen Terrorgruppe *Rote Armee Fraktion* gezeichnet wurden. In allen drei Bereichen – *Radical Chic*, *Camp* und *Montagetechnik* – ist die Suche nach weiterem subversiven Potenzial im Film stets maßgeblich für die jeweilige Auseinandersetzung.

7.2.1 Radical Chic

In seinem 1970 erschienenem Essay *Radical Chic: That Party at Lenny's*, erschienen im *New York Magazine*, prägte der Autor Tom Wolfe einen Begriff, der bis heute Gültigkeit beweist: *Radical Chic*. Der Begriff steht für die Unterstützung und Förderung meist linker politischer Gesinnungen, Individuen oder Gruppen durch Prominente Personen der sogenannten High Society. Das dahinterliegende Konzept wird verstanden als „an exercise in double-tracking one's public image: on the one hand, defining oneself through committed allegiance to a radical cause, but on the other, vitally, demonstrating this allegiance because it is the fashionable, au courant way to be seen in moneyed, name-conscious Society“¹⁴⁷. In diesem Essay beschreibt Wolfe auf satirische Weise die Absurdität eines Abends, an dem der Komponist Leonard Bernstein, zusammen mit seinen Freunden und Bekannten, Gastgeber einer Spendenveranstaltung für die Partei der *Black Panthers* war. Diese Partei ist jedoch aufgrund ihrer linken Ziele und Ansichten weitestgehend unvereinbar mit dem politischen Universum der Bernsteins. Wie Wolfe beschreibt, besteht *Radical Chic* darin, jene soziale Eliten und Jet-Set-Gesellschaften zu verhöhnen, die linke politische Ansichten zur Schau stellen, um sich liberal und weltoffen in der Öffentlichkeit zu präsentieren. Ihnen gehe es darum, mehr Prestige zu sammeln, anstatt tatsächlich zu den jeweiligen politischen Meinungen und Forderungen Stellung zu beziehen oder sie sogar zu vertreten. Der Begriff ist demnach keineswegs positiv gemeint, sondern beschreibt die heuchlerische Akzeptanz vieler Künstler_innen des Establishment und Prominenter gegenüber politischen Minderheiten und/oder einer Subkultur im

¹⁴⁷ Bracewell, M. (November-Dezember 2004). *Molotov Cocktails*. Abgerufen am 4. Juli 2014 von frieze: http://www.frieze.com/issue/article/molotov_cocktails/

Allgemeinen. Da in *THE RASPBERRY REICH* die Figuren ebenfalls nach dem Muster der RAF gezeichnet sind und man von Beginn an mit linkspolitischen Ikonen wie Che Guevara konfrontiert ist, könnte man vermuten, dass BLAB sich ebenfalls den Mythos und den gewissen „Chic“ der RAF zunutze machen und auf seinen Film übertragen möchte. Im Folgenden möchte ich versuchen zu zeigen, dass BLAB es sich nicht ganz so einfach gemacht hat und sich der Ästhetik des *Radical Chic* sehr bewusst bedient. Gleichzeitig geht er damit sehr reflektiert um und stimmt mit Wolfe’s Kritik vollends überein. Auf die Frage, warum er sich entschieden habe, sich für seinen Film dem Muster der Baader-Meinhof-Truppe zu bedienen, antwortete BLAB:

„The Baader-Meinhof were the most glamorous terrorists. They wore leather jackets and drove BMWs. They were very style conscious, they had a hip look. [...] They were intellectuals. [...] There were rumours that Andreas Baader was a male prostitute before he became a terrorist. All these things combined to give them a mystique.“¹⁴⁸

Würde man diesen Aspekt allein und unabhängig vom Rest des Films betrachten, würde er Wolfe’s Konzept von *Radical Chic* bestätigen: Man bedient sich äußerlicher Eigenschaften, dessen also, was unter anderem zu einer Mystifizierung der RAF beigetragen hat und springt auf diesen Zug auf, ohne die damit verbundenen Ideologien und Forderungen zu billigen oder zu vertreten. Genau an dieser Stelle setzt BLAB nun aber zum zweiten Schritt an. In Filmabschnitt Nr. 7 sehen wir Gudrun in eben jenem beschriebenen Outfit mit Lederjacke, Sonnenbrille etc. am Schießstand stehen, wo sie unter anderem ruft: „Madonna is counter-revolutionary!“ Gemeint ist damit der Auftritt des Popstars Madonna rund um ihr Album *American Life* von 2003, einem Jahr vor dem Erscheinen von *THE RASPBERRY REICH*. Madonna posiert im Video und auf dem Albumcover stilistisch zwischen Che Guevara und Patty Hearst, zwei ebenfalls sehr prominente Figuren in BLAB’s Film. Der Ausruf „Madonna is counter-revolutionary!“ bedeutet daher: „She is the ultimate example of someone who uses radical chic for exploitative and purely capitalistic ends.“¹⁴⁹ Madonna hat ihr Album über eine halbe Millionen mal verkauft und bisher über 4,5 Millionen Klicks auf YouTube gesammelt und folgte bei der Vermarktung des Albums einer Strategie, die alle revolutionären Kontexte

¹⁴⁸ LaBruce (2004) S. 20 ff.

¹⁴⁹ LaBruce, *Post/Porn/Politics* (2006).

ihrer zur Schau gestellten Vorbilder lediglich ausbeutet und kommerzialisiert. BLAB erklärt dies noch ausführlicher und bezieht sich dabei auf den Warenfetischismus von Marx:

„[...] the problem with working within the capitalist system by making these radical political movements alluring and even sexy is that it plays into what Marx called commodity fetishism. Eventually each of these movements was subsumed and co-opted by the corporate media to the point where you have someone like Madonna manufacturing reputedly radical images of guerilla insurgency to sell millions of records, and the image of Che Guevera becoming a capitalist, sexual icon in the order of James Dean or Marilyn Monroe. The political substance of these radical images has been excised, resulting in a set of empty signifiers which can only be seen as an aspect of fashion or style.“¹⁵⁰

Das am Beispiel Madonnas beschriebene Prinzip lässt sich auch auf andere Bereiche übertragen: So heißt es in der selben Szene im Film weiter: „Corporate Hip-Hop is counter-revolutionary!“, was sich auf den häufigen Widerspruch zwischen Rappern und ihren Songtexten und ihrem tatsächlichen Lebensstil bezieht. Eines der plakativsten Beispiele aus dem R'n'B-Bereich stammt von Jennifer Lopez, die in ihrem Song von 2002 *I'm still Jenny from the block* davon singt, sie sei trotz ihrer Millionen-Erträge immer noch das einfache Mädchen von der Straße.

Dennoch stellt sich die Frage, wie BLAB's Umgang mit der RAF im Film zu verstehen ist. Dazu muss man den von Wolfe geprägten Begriff aus den 1970er Jahren in unsere Gegenwart setzen, denn

„[i]n the world of contemporary art the practice and phenomenon of Radical Chic have seldom been too distant. And while the cultural dynamics of the early 21st century are more confusingly elastic than were those of 1970, there remains an attraction for artists and curators in appropriating the mythic impact of political or counter-cultural extremism – often selecting the agency of those causes or personalities that come fully embossed with the glamour of sub-cultural chic.“¹⁵¹

¹⁵⁰ Pasolini, A. (kein Datum). *kamera.co.uk*. Abgerufen am 4. Juli 2014 von http://www.kamera.co.uk/interviews/a_quick_chat_with_bruce_labruce.php

¹⁵¹ Bracewell (2004).

So sehen wir in THE RASPBERRY REICH eindeutig, wie sich BLAB dieses gewissen Glamours bedient, seien es die Poster an der Wand von Che Guevara und anderen Prominenten der linken Szene oder der Kleidungsstil, der nicht zuletzt, wie in Kapitel 7.1.1 beschrieben, sogar sexuell fetischisiert wird. Doch gerade in diesem expliziten und übertriebenen Umgang mit der Thematik steckt auch sehr viel Satire, was nicht zuletzt das gerade geschilderte Madonna-Beispiel zeigt. BLAB spricht diesbezüglich von einer gewissen Ambiguität: „There’s usually some ambiguity there. I hope that comes through in the film. On one hand it seems to be critiquing and sending up and taking the piss out of the radical left, but on the other it’s clear that I’m quite sympathetic with many of their views. [...] I think I don’t even know where I’m positioning myself.“¹⁵² Dass BLAB kein Terrorist ist und für die gewaltsamen Attentate der RAF gewiss keine Sympathien hegt, ist als gegeben zu betrachten. Die gemeinsamen Sympathien, von denen er spricht, treffen sich in Bezug auf Sexualität und deren revolutionärer Rolle, die er dieser im Film zuschreibt. Wie Jean-Luc Godard (bestes Beispiel ist sein Film NUMERO DEUX), war auch die RAF davon überzeugt, dass das Sexuelle politisch sei. „They believed that revolution could only be achieved if it was accompanied by a radical rethinking of sexual mores and conventions.“¹⁵³ Der gemeinsame Nenner zwischen BLAB und der RAF besteht in diesem Zusammenhang vielleicht in der Auseinandersetzung mit Intellektuellen wie Reich und Marcuse, „who [also] believed that sexual repression was responsible for much of the violence and apathy and spiritual malaise in technologically advanced cultures“¹⁵⁴. In verschiedenen Interviews spricht BLAB davon, dass er während der Dreharbeiten zu THE RASPBERRY REICH, Felix Ensslin, den Sohn Gudrun Ensslins, getroffen habe und ihn über sein Filmprojekt unterrichtete, „[...] that it was an art-porno based on the sexual theories of Reich and Marcuse, and he [Felix Ensslin] seemed to think that the Baader/Meinhof would have been totally into the idea, and that they really did believe that the sexual was political and that sexual revolution was an important part of their agenda“¹⁵⁵.

Schlussendlich ist es schwierig, THE RASPBERRY REICH eindeutig vom Begriff des *Radical Chic* abzugrenzen. Die Auseinandersetzung hat gezeigt, dass BLAB sich mehr als bewusst darüber ist, was die Kritik dieses Begriffs ausmacht. Er verurteilt die bloße Aneignung und Ausbeutung linkspolitischer Symboliken aufs Schärfste und versteht es gleichzeitig, einen subversiven Weg zu finden, sich selbst damit zu „schmücken“, ohne der

¹⁵² LaBruce (2004) S. 20 ff.

¹⁵³ LaBruce (2011)

¹⁵⁴ Ebda.

¹⁵⁵ Ebda.

von Wolfe formulierten Kritik zum Opfer zu fallen. „[A] film such as Bruce La Bruce’s *Raspberry Reich* – in which the subject of the Red Army Faction is treated as a gay porn story – might be seen as a Pop-cultural appropriation of radicalism but remains in its dogma closer to political satire than *Radical Chic*.“¹⁵⁶

7.2.2 Terrorist Chic

Wie weiter oben erwähnt, muss man einen Begriff, der 1970 ins Leben gerufen wurde, selbstverständlich in Bezug zur eigenen Gegenwart setzen. Wenn Leonard Bernstein eine Wohltätigkeitsveranstaltung für eine damals als radikal geltende Partei ausrichtete, lag darin sicher eine gewisse Brisanz. Wenn man aber rund drei Jahre nach dem Anschlag auf das World Trade Center mit einem gewissen *Terrorist Chic* kokettiert, wie dies BLAB tut, liegt dem eine andere Brisanz und Radikalität zu grunde. „North America, post-September 11, is an outright dangerous time to make a porn film that both tempts us with and satirizes terrorist chic, but it is an equally outrageous action in this conservative contemporary political climate to simply love a projected representative of ‚the enemy‘.“¹⁵⁷ Die erste Szene von *THE RASPBERRY REICH*, in der wir einen arabisch erscheinenden Mann beten sehen, zeigt uns dieses projizierte Repräsentativ des „Feindes“. Brinkema beschreibt dieses Opening sogar als die schockierendste Szene des gesamten Films:

„There is nothing – nothing – in *THE RASPBERRY REICH* – not the skewering of the Left, the vicious mocking of Godard, the explicit heterosexual or gay pornography, nor the later scenes of violence in the Middle East – that is as shocking and moving (in the sense of displacing, disrupting equilibrium) as this quiet opening image. Never taken up again, never thematized nor reintegrated nor fully forgotten, it haunts the remainder of the film with its unstated but insistently personal presence.“¹⁵⁸

Ich denke, diese Szene spielt erneut mit unserem kollektiven Gedächtnis, weckt Assoziationen bei seinen Betrachter_innen und regt deren Fantasie an. Die Szene ist weder

¹⁵⁶ Bracewell (2004).

¹⁵⁷ Brinkema (2006). S. 121.

¹⁵⁸ Ebda.

parodistisch noch ironisch inszeniert, sie ist ruhig und wirkt durch das Schaukeln des Mannes und das stetige Überblenden der Bilder sogar anmutig und schön. BLAB's künstlerische Intentionen sind nicht in den ironischen oder pornografischen Szenen des Films allein zu finden, sondern in dem Spannungsverhältnis, was aus der Gegenüberstellung und Aneinanderreihung solcher Szenen mit der des betenden Arabers resultiert, und deren kontrastiver Wirkungsmacht auf unsere Fantasie:

„For everything that it means to look at a man praying in Arabic, everything that it signifies only three years after an unprecedented national and cultural trauma – horror, fear, loathing, anger, shame, guilt, arousal, wonder, sadness, indifference, apathy – is subsequently forced onto the scene of desire that the later cinematic and pornographic workings visibly enact.“¹⁵⁹

BLAB sensibilisiert mit dieser Szene, diesem *Terrorist Chic*, seine Zuschauer_innen und will in ihnen Gemütszustände evozieren, auf welche die folgenden Szenen des Films, der Sex, die Waffen, die übertriebenen Parolen Gudruns und die ständig das Bild störende Schrift in all ihrer Brutalität hineinplatzen sollen. Er unterwandert unsere Erwartungen an den Film, löst die Szene weder auf noch greift er sie wieder auf, sondern überlässt sie vollständig unserer Fantasie und beweist wieder einmal einen sowohl künstlerischen als auch ästhetisch-subversiven Umgang mit bereits bekannten Stilmitteln. „[THE RASPBERRY REICH is] a sly dance in the slipstream between revolutionary ideals and their compromised practice, and a slapstick study in radical chic.“¹⁶⁰

Ich denke, Wolfe und BLAB stimmen in ihrer Kritik gegenüber dem *Radical Chic* überein. So schreibt Wolfe in seinem Essay: „Radical Chic, after all, is only radical in style; in its heart it is part of Society and its traditions. Politics, like Rock, Pop and Camp, has its uses; but to put one's whole status on the line for *nostalgie de la boue* in any of its forms would be unprincipled.“¹⁶¹ Dieser Gewissenlosigkeit entkommt BLAB, in dem er auf Madonna verweist, seine eigene Ästhetik immer wieder parodiert und kein wirkliches Einfühlen in die Figur zulässt. Mit seinen Assoziationen zu 9/11 verfolgt er ein viel größeres und vor allem subversives Ziel. Er selbst sagt dazu:

¹⁵⁹ Brinkema (2006). S. 122.

¹⁶⁰ Harris, J. (29. Mai 2014). *The Believer Logger*. Abgerufen am 4. Juli 2014 von <http://logger.believermag.com/post/87209818064/brucito-subversivo>

¹⁶¹ Wolfe, T. (8. Juni 1970). *New York Magazine*. Abgerufen am 5. Juli 2014 von <http://nymag.com/nymag/features/46170/index17.html>

„With *THE RASPBERRY REICH* I wanted to revisit these ideas and sentiments in a more modern context. After 9/11, particularly in North America, the left was castrated and rendered virtually silent. I wanted to make a movie that gave voice once more to the left wing, anti-corporate, anti-capitalist rhetoric that was once part of the public discourse but which had become completely absent. The movie also operates as a critique of the left, skewering people who either don't practice what they preach, or who become so self-righteous and intractable in their beliefs that they themselves become oppressive and dogmatic.“¹⁶²

7.2.3 Camp

„Trying to define Camp is like attempting to sit in the corner of a circular room.“¹⁶³

Eines der Wesensmerkmale von Camp ist, dass Camp sich jeder starren Definition entzieht. Susan Sontag, die diesen Begriff in die Diskussion einführte, schrieb in *Notes on Camp*: „Über Camp reden heißt deshalb es verraten.“¹⁶⁴ Sie begründet dies mit der Tatsache, dass Camp eine Erlebnisweise [sensitivity¹⁶⁵] und nicht etwa eine Idee ist und daher zu jenen Dingen gehört, über die sich am schwierigsten sprechen lässt. Vor diesem Hintergrund möchte ich mich dennoch bemühen, einen Weg zu finden, der einen Einblick in die Ästhetik von Camp gewährt. Im folgenden versuche ich auf Basis von Sontags Essay verschiedene Facetten von Camp aufzuzeigen, welche Rückschlüsse auf BLAB's Arbeit – oder besser: die Erlebnisweise, der man beim Betrachten seines Films ausgesetzt ist – zulassen. So sagt Sontag selbst: „Will man eine Erlebnisweise in Worte einfangen, so muss man [...] tastend und beweglich zu Werke gehen. Die Form kurzer Anmerkungen scheint angemessener zu sein als die der Abhandlung, wenn es darum geht, etwas von dieser

¹⁶² LaBruce (2011)

¹⁶³ Charles Hatfield, J. H. (2013). *The Superhero Reader*. Mississippi: University Press of Mississippi. S. 243.

¹⁶⁴ Sontag (2003). S. 322.

¹⁶⁵ Im Original spricht Sontag von *sensitivity*. Sie sagt die Erlebnisweise einer Ära sei nicht nur ihr entscheidendster, sondern auch ihr vergänglichster Aspekt. Man könne die Ideen und das Verhalten einer Epoche darstellen, ohne je auf die Erlebnisweise oder den Geschmack zu sprechen zu kommen, die diese Ideen, diese Verhaltensweisen beseelt haben. (Vgl. ebda. S. 323.)

besonderen, flüchtigen Erlebnisweise festzuhalten.“¹⁶⁶ Und darüber hinaus „[wäre es] peinlich, sich feierlich und in der Form der wissenschaftlichen Abhandlung über Camp zu äußern“¹⁶⁷.

Die nun folgenden Anmerkungen zu Camp entnehme ich Sontags Essay. Die Voraussetzung für die Beschäftigung mit Camp ist zu verstehen, dass es eine bestimmte Art von Ästhetik ist, an die ich mich anzunähern versuche. „Camp ist eine Art unter anderen, die Welt als ein ästhetisches Phänomen zu betrachten.“¹⁶⁸ Weiters geht es nicht um den Grad der Kunstmäßigkeit, sondern um den der Stilisierung. „Den Stil betonen heisst den Inhalt vernachlässigen [...]“. Auf diese Weise wird Camp zu einer Betrachtungsweise der Welt unter dem Gesichtspunkt des Stils: „Es ist die Liebe zum ‚Übergeschnappten‘, zum ‚alles-ist-was-es-nicht-ist‘.“¹⁶⁹ Sontag zieht an dieser Stelle einen Vergleich zum Jugendstil, der für sie der typischste und am weitesten verbreitete Camp-Stil ist.¹⁷⁰ Daneben zieht sie in ihrem Essay viele weitere Vergleiche, unter anderem zu Oscar Wilde, Betty Davis, aber auch zu ganzen Kunstgattungen wie Oper und Ballett. „Camp ist Kunst, die sich ernst gibt, aber durchaus nicht ernst genommen werden kann, weil sie ‚zuviel‘ ist.“¹⁷¹ Dieses „Zuviel“ konstituiert sich durch Parodie und Selbstparodie, durch eine Vorliebe für das Übertreiben, so etwa für das Herausarbeiten sexueller Merkmale und individueller Manierismen. Doch Sontag warnt auch: „Was auf eine unkonsequente oder unleidenschaftliche Weise extravagant ist, ist nicht Camp. [...] Ohne Leidenschaft entsteht Pseudo-Camp – dekorativ, risikolos, mit einem Wort chic.“¹⁷² Sontag reiht ihre Anmerkungen kommentarlos und durchnummeriert aneinander und kreist dadurch die Art, auf die man diese besondere Erlebnisweise erfahren kann, immer weiter ein, ohne dabei jemals allzu konkret zu werden. Hinsichtlich THE RASPBERRY REICH ist für mich das Verhältnis von Camp zur sogenannten Ernsthaftigkeit am interessantesten. Sontag schreibt dazu in ihrem Essay drei Anmerkungen, die ich an dieser Stelle zitieren möchte:

„41. Der ganze Sinn des Camp liegt in der Entthronung des Ernstes. Camp ist spielerisch, anti-seriös. Genauer gesagt: Camp zeichnet sich durch eine neue,

¹⁶⁶ Ebda.

¹⁶⁷ Ebda. S. 324.

¹⁶⁸ Ebda.

¹⁶⁹ Ebda. S. 326.

¹⁷⁰ Vgl. ebda. S. 326.

¹⁷¹ Ebda. S. 331.

¹⁷² Ebda. S. 332.

komplexere Beziehung zum „Ernsthaften“ aus. Man kann es ernst meinen mit dem Frivolen, frivol mit dem Ernsten.

42. Man wird von Camp angezogen, wenn man bemerkt, dass ‚Ernsthaftigkeit‘ nicht genug ist. Ernsthaftigkeit kann bloßes Philistertum sein, geistige Enge.

43. Die traditionellen Möglichkeiten, über den unverblühten Ernst hinauszugelangen – Ironie, Satire –, scheinen heute erschöpft, dem kulturell übersättigten Medium, in dem die zeitgenössische Erlebnisweise geschult ist, nicht mehr angemessen. Camp führt eine neue Norm ein: das Kunstmäßige als Ideal, das Theatralische.¹⁷³

Eine für den/die Zuschauer_in wichtige Herangehensweise zu BLAB und THE RASPBERRY REICH liegt für mich im Überwinden einer zu ernsthaften Rezeptionshaltung, die den Regeln konventioneller Codes und Normen entspricht, um an den Kern seiner Arbeit, seiner Erlebnisweise zu gelangen. Wenn man als Zuschauer_in die Hürde des Ernsten überwindet, es „entthront“ wie Sontag sagt, und sich auf das „Kunstmäßige“ und „Theatralische“ des Films einlässt, erkennt man, dass der Overkill an Bildern und Botschaften im Film, das „Zuviel“, dem man beim Betrachten von THE RASPBERRY REICH ausgesetzt ist, einem wesentlichen Merkmal von Camp entspricht. Und Camp ist durch und durch ästhetisch. „Camp is often exaggerated. When the stress on style is ‚outrageous‘ or ‚too much‘, it results in incongruities: the emphasis shifts [...] from what is being done to *how* it is being done.“¹⁷⁴ Dieses Zitat stammt von dem Autor Jack Babuscio, der sich mit dem Verhältnis von Homosexualität und Camp auseinandersetzt. Angesichts der schwulen Thematik von THE RASPBERRY REICH ist es lohnend, Babuscios Überlegungen mit The Raspberry Reich in Bezug zu setzen. „Camp, as a product of the gay sensibility, has always existed on the same sociocultural level as the sub-culture from which it has issued“¹⁷⁵ schreibt Babuscio und setzt Camp wie auch „the gay sensibility“ vom Mainstream ab. Auch Sontag setzt Homosexualität und Camp miteinander in Beziehung: „Die Homosexuellen hoffen, dass die Stärkung des ästhetischen Empfindens ihre gesellschaftliche Integration bringen wird. Im Camp löst sich die Moral auf, wird die moralische Entrüstung neutralisiert. Camp fördert das Spielerische.“¹⁷⁶ Davon ausgehend, sollen nun Camp und THE RASPBERRY REICH auf ihre ästhetischen Merkmale hin

¹⁷³ Ebda. S. 336.

¹⁷⁴ Babuscio, J. (1999). *The Cinema of Camp (aka Camp an the Gay Sensibility)*. In F. Cleto, *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Edinburgh: Edinburgh University Press. S. 122.

¹⁷⁵ Ebda. S. 118.

¹⁷⁶ Sontag (2003). S. 339.

betrachtet werden. Babuscio definiert vier Charakteristika, konkret genug, um eine Einordnung möglich zu machen, aber vage genug, um dem Charakter von Camp nicht zu „verraten“. Diese vier Charakteristika sind: „irony, aestheticism, theatricality, and humour.“¹⁷⁷

1. Ironie: Babuscio beschreibt Camp insofern als ironisch, als dass man scheinbar unvereinbare Kontraste, bedingt durch Normen und Konventionen, zwischen Individuen und ihrem Kontext ziehen kann, und dass dies am meisten in Bezug auf Sexualität und Genderstereotypen geschieht. An der Spitze dieser unvereinbaren Kontraste steht die konventionelle Idee, dass Homosexualität eine moralische Abweichung sei. Sex oder Liebe zwischen zwei Männern oder zwei Frauen würde von der Gesellschaft als etwas von der Norm Abweichendes betrachtet werden. Dieser Sex und diese Liebe seien außerhalb des Bereichs von Begriffen wie „normal“, „natürlich“ oder sogar „gesund“ anzusetzen.¹⁷⁸ Wie schon im Kapitel über die Heteronormativität dargestellt, sieht BLAB Homosexualität per se als revolutionär und subversiv an und seine Kritik an Heteronormativität erfolgt im Film auf durch und durch ironische Weise wenn Gudrun ruft: „Heterosexuality is the opiate of the masses!“ oder „Are you revolutionary enough to give up your girlfriends?“ Ähnlich Babuscio: „[G]ay partnerships are subversive of conventional morality, being less bound by the sort of social inequalities, [...] and therefore, an implicit ‚threat‘ to the established order of things.“¹⁷⁹ So lässt BLAB auch keine explizite Gefahr von Gudrun und ihren Anhängern auf das Establishment ausgehen, da die Figuren ihren ironisch-subversiven Charakter verlieren würden, würde ihr Autor sie nicht konsequent parodieren und ihnen eine Naivität zuschreiben, die eher harmlos als gefährlich wirkt. So beschwert sich etwa Clyde, ausgerüstet mit Strumpfmütze und Pistole, während der geplanten Entführung bei seinem Kollegen: „We’re not terrorists. We’re activists! Isn’t it that what you told me?“

2. Ästhetizismus: Wie bereits erwähnt, besitzen Camp und Homosexualität ästhetische Gemeinsamkeiten, worin Babuscio auch das subversive Potential von Camp sieht: „Camp is subversive of commonly received standards: it challenges the status quo.“¹⁸⁰ Camp sei ein Zerstörer der Moral. Wenn BLAB nun seine subversiven Strategien, in Form von (schwuler) Pornografie als filmisches Stilmittel einsetzt, gleichzeitig die politischen Parolen Gudruns und Theorien von Reich und Marcuse in die Szene einarbeitet und deren Inhalte noch dazu als flackernden Schriftzug aufscheinen lässt, erleben wir nicht

¹⁷⁷ Babuscio (1999), S. 119.

¹⁷⁸ Vgl. S. 199 ff.

¹⁷⁹ Ebda. S. 120.

¹⁸⁰ Ebda.

nur Momente absoluter Übertreibung, sondern sie erfüllen auch die Annahme Babuscios, die folgendermaßen lautet: „In film, the aesthetic element in camp further implies a movement away from contemporary concerns into realms of exotic or subjective fantasies; the depiction of states of mind that are in terms of commonly accepted taboos and standards suspect [...].“¹⁸¹ Diese exotische Bebilderung von Fantasien und Gefühlslagen verarbeitet BLAB in der Montage verschiedener Einstellungen, wie die Fetischisierung von Waffen oder Personen wie Che Guevara, die Forderung nach Sex im öffentlichen Raum, das Kombinieren von Schrift und Bild etc. So konstituiert sich nicht nur visuell, sondern auch inhaltlich jene Ästhetik, die THE RASPBERRY REICH zu Camp werden lässt.

3. Theatralität: Babuscio sieht eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Camp und Homosexualität in der Theatralität. „To appreciate camp in things or persons is to perceive the notion of life-as-theatre, [...] reality and appearance. If ‚role‘ is defined as the appropriate behaviour associated with a given position in society, the gays do not conform to socially expected ways of behaving as men and women.“¹⁸² Es geht also wieder um eine Facette von Heteronormativität: Unsere Gesellschaft funktioniert auf der Basis eines gewissen Rollenverständnisses, das auf einem binären Geschlechtersystem basiert, welches durch Homosexualität gestört wird. Er zieht an dieser Stelle einen Vergleich zu Camp, da Camp „by focusing on the outward appearances of role, implies that roles, and, in particular, sex roles, are superficial – a matter of style. Indeed life itself is role and theatre, appearance and impersonation“¹⁸³. Er argumentiert, dass sowohl Homosexualität, als auch Camp keinen Wert auf festgelegte Rollen oder Normen legen. Sie sind sich demnach im Anderssein ähnlich. Wie schon Sontag Camp als Auflöser der Moral bezeichnete, sagt auch Babuscio: „Gayness is seen as a sort of collective denial of the moral and social order of things.“¹⁸⁴ Gudruns Idee einer „Homosexual Intifada“ bringt diese Annahme auf den Punkt, da sie jegliche festgelegte Rollenmuster auflösen will und gleichzeitig mit dem Ausrufen einer Intifada die Idee so überspitzt darstellt, dass sie *campy* wird.

4. Humor: Das vierte Charakteristikum ist Humor. „This results from an identification of a strong incongruity between an object, person, or situation and its context.“¹⁸⁵ Babuscio argumentiert, dass Dinge oder Personen in einer ihnen gegenüber feindlich gesinnten Umgebung Strategien entwickeln, die dabei helfen, diese

¹⁸¹ Ebda. S. 121.

¹⁸² Ebda. S. 123.

¹⁸³ Ebda.

¹⁸⁴ Ebda.

¹⁸⁵ Ebda. S. 126.

Nichtübereinstimmung zu überwinden, wodurch sich schlussendlich Camp konstituiert: „Humor constitutes the strategy of camp: a means of dealing with a hostile environment and, in the process, of defining a positive identity.“¹⁸⁶ Er verweist dabei auf die Geschichte, in der Homosexualität lange Zeit nicht legal war und nicht toleriert wurde. In diesem Nicht-Akzeptiert-Sein stellt er eine Gemeinsamkeit zu Camp fest, dessen Mittel mitunter der Humor ist, um sich auszudrücken und in einer tendenziell feindlich gesinnten Umwelt zu bestehen. Bezüglich des eingangs erläuterten Umgangs mit Ernsthaftigkeit, schließt sich an dieser Stelle der Kreis, „because camp combines fun and earnestness, it runs the risk of being considered not serious at all. [...] The ‚serious‘ is, in fact, crucial to camp. [...] You can’t camp about something you don’t take seriously [...]“¹⁸⁷. Filmabschnitt Nr. 7 veranschaulicht dieses Prinzip sehr klar, in dem Gudrun und Che am Schießstand üben und sie ihm ihre Theorien wie „Heterosexuality is the opiate of the masses!“ oder „Join the homosexual Intifada!“ mit großer Ernsthaftigkeit erläutert. Dabei antwortet Che nach jedem Satz stumpf und gelangweilt mit Sätzen wie „Yes Gudrun...“ oder „Yeah, I know Gudrun“.

Ich hoffe ich konnte auf Basis von Sontags und Babuscios Essays zeigen, wodurch sich Camp konstituiert. Gerade Sontags Essay, verfasst 1964, welcher immer noch maßgeblich als „Wegweiser“ des *classic Camp* gilt, möchte ich nun BLAB’s eigene Position zur Seite stellen, der nämlich 2012 einen Essay¹⁸⁸ verfasste, der seine persönliche Sicht auf Camp in unserer Gegenwart schildert: „In this essay I will argue for a broader, if not necessarily more desirable, definition of camp, expanding it to include a variety of subcategories, and providing examples, to wit.“¹⁸⁹ Zu diesen Unterkategorien gehören unter anderem „straight camp“, „bad conservative gay camp“, „ultra camp“. Er illustriert dies mitunter ein wenig respektlos, indem er jeder Kategorie verschiedene Charaktere oder Filme exemplarisch zur Seite stellt. So ordnet er Madonna und TWILIGHT beispielsweise in die Kategorie „bad straight camp“ ein; „bad ultra camp“ sei Liza Minnellis Darbietung von „Put A Ring On It“ in SEX AND THE CITY 2. In einem Interview in der Huffington Post ordnete BLAB seine eigene Arbeit hingegen in die Kategorie des „classic camp“ ein. Ihm gehe es um die Weiterentwicklung des Attributs Camp, parallel zu der Entwicklung von

¹⁸⁶ Ebda.

¹⁸⁷ Ebda. S. 128.

¹⁸⁸ Der Inhalt dieses Essays wurde das erste Mal auf der *Camp/Anti-Camp Konferenz* im Berliner Theater HAU im März 2012 präsentiert. BLAB präsentierte sein Essay in Form einer Performance, in der er eine Liste von Camp-Kategorien mit Kreide an schwarze Schiefertafeln schrieb.

¹⁸⁹ LaBruce, B. (2014). *NAT.BRUT*. Abgerufen am 8. Juli 2014 von <http://www.natbrut.com/essay-notes-on-campanti-camp-by-bruce-labruce.html>

Kunst und Ästhetik. Ironie, bei Babuscio noch eine der vier wichtigen Charakteristika von Camp, ist für BLAB aus heutiger Sicht nur noch „the ideological white noise of the nineties“ und er erklärt weiter: „It simply mean[s] that irony had itself been normalized and generalized into the default sensibility of the entire popular culture, thereby rendering it more difficult to detect and less effective to use unless expressed very carefully and consciously for a particular effect.“¹⁹⁰ Für BLAB ist Camp zu weit in den Mainstream vorgedrungen und habe somit einen Teil seiner subversiven Kraft verloren. In seinem Essay schreibt er weiter:

„Camp is now for the masses. It's a sensibility that has been appropriated by the mainstream, fetishized, commoditized, turned into a commodity fetish, and exploited by a hypercapitalist system, as Adorno warned. It still has many of the earmarks of ‚classic camp‘ – an emphasis on artifice and exaggeration and the unnatural, a spirit of extravagance, a kind of grand theatricality. It's still based on a certain aestheticism and stylization. But what's lacking is the sophistication, and especially the notion of esotericism, something shared by a group of insiders, or rather, outsiders, a secret code shared among a certain ‚campiscenti‘. Sadly, most of it falls under the category of ‚Bad Straight Camp‘.“¹⁹¹

Was macht nun aber „Bad Straight Camp“ aus? BLAB gibt, ähnlich wie Sontag in ihrem Essay, eine Fülle von Beispielen, die dem/der Leser_in den Begriff zwar näher bringen sollen, ihn aber nicht klar zu definieren versuchen. BLAB beschreibt zum Beispiel den übertriebenen Streetwalker/Stripper-Style vieler gegenwärtiger Popstars:

„[...] from Rihanna to Britney and Christina on down, a performative femininity by females filtered through drag queens that has transmogrified into an arguably more ‚avant-garde‘ style (Lady Gaga, Nikki Minaj) characterized by hyper-referentiality, extreme hyperbole, a crudely obvious, unnuanced female sexuality, and even a vaguely pornographic sensibility which, unhappily, is post-feminist to the point of

¹⁹⁰ Ebda.

¹⁹¹ LaBruce, B. (13. Mai 2013). Bruce LaBruce's New Take on Susan Sontag's 1964 Essay 'Notes on "Camp"'. (M. Allen, Interviewer) http://www.huffingtonpost.com/mark-allen/bruce-labruce-camp_b_3230251.html.

misogyny a capitulation to the male gaze and classic tropes of objectification to be found only in the worst nightmares of Laura Mulvey.“¹⁹²

Es ist offensichtlich, dass BLAB dieser popkulturellen Erlebnisweise mit Verachtung gegenübersteht und der feministischen Filmwissenschaftlerin Laura Mulvey Reverenz erweist und dass er, wie in Kapitel 7.1 bereits gezeigt, mit Sex und Pornografie weitaus subversivere Ziele verfolgt, als eine bloße kommerzielle Vermarktung, die er den genannten Popstars zuschreibt. Das Problem formuliert er folgendermaßen: „The problem is its utter and complete normalization and de-contextualization away from subversive or transgressive, countercultural impulses in the service of capitalist exploitation, utterly heteronormative in practice and corporate in tone.“¹⁹³ Als weitere Beispiele von „Bad Straight Camp“ nennt er „anekelende“ Komödien, die nach einem „Hangover-Prinzip“ verlaufen, oder gewisse Konventionen im Folter-Porno und Reality TV.¹⁹⁴ Am Ende seines Essays entschuldigt er sich beinahe für das schlechte Bild, in dem er den gegenwärtigen Camp gezeichnet hat und will doch Mut machen, dem Begriff Camp wieder dieselbe Stärke zukommen zu lassen, die er einmal hatte:

„If I have expressed a rather depressing and unhopeful analysis of camp, or perhaps what might now reasonably be termed ‚anti-camp‘, I can only offer by way of an antidote an express wish to radicalize camp once again, to harness its aesthetic and political potentialities in order to make it once more a tool of subversion and revolution. Camp itself should almost be defined as a kind of madness, a rip in the fabric of reality that we need to reclaim in order to defeat the truly inauthentic, cynical and deeply reactionary camp – or anti-camp - tendencies of the new world order.“¹⁹⁵

An dieser Stelle möchte ich wieder an BLAB's eigene Einschätzung, *classic camp* zu sein, anknüpfen und versuchen zu ergründen, ob er seinen eigenen Anforderungen bezüglich THE RASPBERRY REICH gerecht wird. Auf der Grundlage von Sontag und Babuscio zeigt sich, dass THE RASPBERRY REICH ein gelungenes Beispiel für zeitgenössischen Camp ist. Neben den weiter oben beschriebenen Beispielen kommen im

¹⁹² LaBruce, NAT.BRUT. (2014).

¹⁹³ LaBruce, NAT.BRUT. (2014).

¹⁹⁴ Vgl. ebda.

¹⁹⁵ Ebda.

Film weitere Aspekte hinzu, die auch BLAB's eigenen Maßstäben gerecht werden. Am auffälligsten ist, dass alle Schauspieler – außer Susanne Sachse (die Darstellerin von Gudrun) – keine professionellen Schauspieler, sondern Pornodarsteller sind. BLAB macht daraus keinen Hehl, und dieser Effekt des „bad acting“ funktioniert ähnlich dem Verfremdungseffekt bei Bertolt Brecht. Brecht benutzte den so genannten V-Effekt in engem Kontext zu seiner Theatertheorie, um Illusion und Einfühlung im Theater zu durchbrechen. Er schreibt dazu in seinem berühmten Organon: „Eine verfremdete Abbildung ist eine solche, die den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen lässt.“¹⁹⁶ Der Effekt im Film ist ähnlich, denn durch das „bad acting“ bekommen die Figuren im Film etwas Gestelltes, Unnatürliches, was den Zuschauer auf Distanz hält und unsere Aufmerksamkeit immer wieder auf das *profilmic* event lenkt, anstatt zu gestatten, uns in die Figuren einzufühlen. BLAB sagt selbst: „I have an appreciation for [...] ‚bad acting‘, but which I think can be more real than the overly emotive, technical and supposedly ‚realistic‘ acting [...] in mainstream cinema.“¹⁹⁷ Und an anderer Stelle bemerkt er dazu: „The challenge is to get them [the porn actors] to give a performance. I’m not trying to make them professional actors, but their interpretation of the roles is important.“¹⁹⁸ Darüber hinaus wurde der gesamte Film nachsynchronisiert, bei vier Darstellern sogar von einer dritten Person, was nochmals die Distanz der Zuschauer zur Figur verschärft.¹⁹⁹ Dieser Aspekt ist wesentlich und hat Einfluss auf den ganzen Film.

Ich hoffe, es ist klar geworden, welche Ästhetik sich hinter Camp verbirgt und was dessen subversiven Charakter ausmacht. Abschließend zu diesem Kapitel möchte ich BLAB zitieren, wo er selbst erklärt, warum *THE RASPBERRY REICH* ein gelungenes Beispiel für Camp ist, um nicht weiter über Camp zu reden und es deshalb – im Sinne von Sontag – zu „verraten“:

„As I argue in my essay, however, camp, as Sontag did point out, is a variant of sophistication, and I like to believe that I approached the RAF and Che Guevera as subjects in *THE RASPBERRY REICH* in a complex and sophisticated way, as the best camp always operates. It has to be multi-levelled and produce a multiplicity of meaning in its artificiality, the great paradox of camp that its modern ("bad

¹⁹⁶ Brecht, Bertolt, „Kleines Organon für das Theater“, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hg. Werner Hecht v.a., Bd. 23, Schriften 3, Berlin / Weimar / Frankfurt am Main: Aufbau u. Suhrkamp 1993, S. 65- 85 (Orig. 1948/49); S. 81.

¹⁹⁷ LaBruce, *Subversivo* (2014).

¹⁹⁸ LaBruce (2014)

¹⁹⁹ Vgl. ebda.

straight") incarnation entirely misses. I was both celebrating and critiquing the extreme left in my film, which is how good camp should always operate."²⁰⁰

7.2.4 Postmodernist BLAB

Nicht nur in *THE RASPBERRY REICH*, sondern auch in seinen anderen Filmen bezieht sich BLAB immer wieder auf andere Filmemacher und deren Werke. *NO SKIN OFF MY ASS* (1991), BLAB's erster wichtiger Film, beruht zu großen Teilen auf Robert Altman's *THAT COLD DAY IN THE PARK* (1969), *SUPER 8 ½* vereint gleich mehrere Referenzen in sich: Am offensichtlichsten verweist BLAB auf Federico Fellinis *8 ½* (*OTTO E MEZZO*, 1963), aus dessen Film er sich die Fassade einer Pseudo-Autobiografie eines Regisseurs entleiht, der damit kämpft, einen Film fertig zu stellen und währenddessen mit seinen Fantasien konfrontiert ist. BLAB drückt seine Distanz zu Fellinis Film aus, indem er den simplen Zusatz „Super“ vor dessen Titel setzt. Dieses „Super“ wird sowohl mit dem Schmalfilmformat des klassischen Pornos assoziiert, als auch mit BLAB's eigener früher Filmkarriere als Pornograf.²⁰¹ In einem Interview antwortete BLAB auf die Frage, warum er sich so oft auf andere Filme beziehe, sie teilweise adaptiere und zu einem anderen Ende hin verdrehe, dass er grundlegend Cineast sei und dass das Referenzieren anderer Filme in seiner Natur als Künstler liege. Darüber hinaus, so argumentiert er, sei er durch sein Studium an der Filmschule in den 1980er Jahren stark von der Postmoderne geprägt worden, wobei das „Über-Referenzieren“ Teil des damaligen akademischen Diskurses gewesen sei.²⁰² BLAB leitet daraus seine eigene Strategie ab, die in unmittelbarer Korrespondenz zu meinen dargelegten Anmerkungen von *Camp* zu sehen ist, und sagt weiter: „One of my projects with my films has always been to effect a certain kind of ‚détournement‘, borrowed from the Situationists, to borrow or steal from other narratives and texts and ‚homosexualize‘ them, or turn them against their original intent in some way.“²⁰³ Ein Beispiel dafür ist die Szene in Filmabschnitt Nr. 7 aus *THE RASPBERRY REICH*, in der Che und Holger Eis essend und einander küssend durch die Straßen laufen, während sie von den verstörten Blicken der Passanten verfolgt werden. Diese Szene stammt eins zu eins aus dem Film *W.R. MYSTERIES OF THE ORGANISM* von Dušan

²⁰⁰ LaBruce (2013).

²⁰¹ Vgl. Siegel (2009). S. 108 ff.

²⁰² Vgl. LaBruce, *Subversivo* (2014).

²⁰³ Ebda.

Makavejev (1971) und ist gedacht als eine „[...] homage to the scene in W.R. with Jackie Curtis and her boyfriend, eating icecream cones on the street.“²⁰⁴ Ähnliche Referenzen finden sich in *THE RASPBERRY REICH* auch in Hinblick auf Filme von Rainer Werner Fassbinder, wie *DIE DRITTE GENERATION* (1979) und besonders auf Jean-Luc Godards *LA CHINOISE* (1967). BLAB sieht ihre Gemeinsamkeit darin, dass sie alle Agitprop-Filme sind, die auf eine spielerische Weise revolutionäre Prinzipien veranschaulichen, eine oft satirische Erzählweise nutzen, sich die Akteure direkt an die Kamera wenden und die mitunter auch dokumentarische Elemente aufweisen.²⁰⁵ Meinen Recherchen zufolge erscheint mir jedoch die Appropriation Godards durch BLAB am wesentlichsten, weshalb ich auf dieses Verhältnis detaillierter eingehen möchte.

Wenn BLAB sich selbst auf die Postmoderne und den Begriff *détournement* der Situationisten beruft, so verweist er auf die gezielte Zweckentfremdung von Filmen, Texten, Ereignissen etc., um sie umzudeuten und mit neuen Bedeutungen zu füllen, wie er es auch mit seinen Figuren nach dem Muster der RAF macht. Diese Verweise zeugen genau von jener *Entdifferenzierung*, die der Soziologe Scott Lash als Merkmal des postmodernen Wandels beschreibt.²⁰⁶ Im Gegensatz dazu steht in seinem Konzept die Moderne, die auf das Vorhandensein von hierarchischen Unterschieden angewiesen ist und somit einer *Differenzierung* Folge leistet und die Frage nach dem Spezifischen zum zentralen Anliegen erhebt.²⁰⁷ Wenn ich nun im Folgenden BLAB mit Godard vergleiche, geht es mir nicht um eine Gleichsetzung der beiden Filmemacher, noch möchte ich einen *Einfluss* seitens Godards auf BLAB beschreiben. Der Begriff *Einfluss* würde BLAB eine Passivität zuschreiben, die er nicht verdient hat, da er sich seiner Technik – nämlich des *détournement* die Zweckentfremdung – und seiner Referenzen sehr bewusst ist. Vielmehr möchte ich zeigen, dass BLAB und Godard sich in jenen Momenten nahe sind, in denen sie sich beide auf die Postmoderne beziehen. Dass Godard zu seiner Zeit schon in Richtung Postmoderne reichte, erkennen wir, wenn wir nach Lash's Prinzip der Entdifferenzierung davon ausgehen, dass „die postmoderne Situation durch Phänomene der Vermischung charakterisiert [ist]. Sie besitzt die Tendenz – im Sozialen wie in der Ästhetik –, die wertbesetzte Differenz zwischen [...] Eigenem und Fremden [...] zu nivellieren“²⁰⁸.

²⁰⁴ LaBruce (2004).

²⁰⁵ Vgl. LaBruce (2011)

²⁰⁶ Vgl. Lash, S. (1990). *Sociology of Postmodernism*. London: Routledge. S. 5-15.

²⁰⁷ Vgl. Jutz, G. (2010). *Cinéma brut: eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*. Wien: Springer. S. 37-38.

²⁰⁸ Ebda.

„Godard ist ein bewusster ‚Zerstörer‘ von Kino“²⁰⁹, schreibt Susan Sontag in ihrer Abhandlung über einen der berühmtesten (Avantgarde-)Filmemacher unserer Zeit. Sie vergleicht Godards Umgang mit etablierten Regeln der Filmsprache, wie unaufdringlicher Schnitt, Einheitlichkeit der Erzählperspektive und klarem Handlungsablauf mit Schönbergs Absage an die tonale Musiksprache oder dem Stil der Kubisten gegenüber der damaligen traditionellen Malerei.²¹⁰ Es geht also um das Auf- oder Durchbrechen gewisser Genre- oder Medium-Konventionen durch den/die Künstler_in. Das zuvor dargelegte Problem von BLAB im Umgang mit den pornografischen Elementen seiner Filme verhält sich analog dazu: Zu pornografisch für die Kunst und zu künstlerisch für die Pornografie. „There’s a thin line between art and porn – or porn and art – and [...] Bruce LaBruce walks it like a tightrope.“²¹¹ Dazu sagt BLAB selbst: „All of my work has been about that line... You can situate yourself on either side of the line without really altering the work itself.“²¹² Die kühnen Bemühungen um Hybridisierung gehören auch in Godards Filmen zu den auffallendsten Merkmalen. „Godards unbekümmerte Mischungen von Tonarten, Themen und Erzählmethoden suggerieren so etwas wie eine Kreuzung aus Brecht und Robbe-Grillet, [...] Hegel und Rock ’n’ Roll.“²¹³ Es ist also beiden Filmmachern gemeinsam, dass ihr Stil und ihre Methode, Elemente miteinander zu kombinieren, für Befremden sorgt oder zumindest auffallend neu ist. Man bedenke natürlich, dass die ersten Filme Godards in den 1960er Jahren entstanden sind und der beschriebene Stil heute natürlich nicht mehr so auffallend anders ist wie damals. Die Erzählweise Godards lässt sich auch gegenwärtig noch mit der von BLAB vergleichen. „[D]as Narrative [wird] in Godards Filmen regelmäßig durch die Inkohärenz von Ereignissen und durch abrupte Wechsel in Ton und Diskursebene aufgebrochen oder zerlegt. Ereignisse scheinen sich für den Zuschauer mal auf eine Geschichte hinzubewegen, mal wirken sie wie eine Abfolge unabhängiger Tableaus.“²¹⁴ Solche Tableaus findet man auch in *THE RASPBERRY REICH* immer wieder. Zum einen wirken die oft langen Sexszenen so, als wären sie vom Rest der Handlung losgelöst, zum anderen unterbrechen die harten Schnitte immer wieder eine chronologische und kohärente Erzählweise: So reihen sich, in Filmabschnitt Nr. 4, die Szenen von Clyde

²⁰⁹ Sontag, S. (2011). *Gesten radikalen Willens. Essays*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. S. 185.

²¹⁰ Vgl. ebda.

²¹¹ Brinkema (2006). S. 105.

²¹² Ebda.

²¹³ Sontag, S. (2011). *Gesten radikalen Willens. Essays*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. S. 186.

²¹⁴ Ebda. S. 202.

und Patrick im Kofferraum, die Rückblende auf die Vorbereitungen zu Patricks Entführung und Che's Masturbationsszene dicht aneinander.

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Godard und BLAB findet sich im Einfluss Brechts auf ihre Arbeit. Sontag schreibt, der tiefere Einfluss Brechts manifestiere sich bei Godard in den formalen Mitteln, die er einsetzt, um einer gewöhnlichen Handlungsentwicklung entgegenzuwirken und für Zuschauer_innen die emotionale Beteiligung komplizierter zu gestalten.²¹⁵ Und weiter:

„Ein Mittel sind die von den Figuren in vielen Filmen direkt in die Kamera gesprochenen Erklärungen, insbesondere in *DEUX OU TROIS CHOSES*, [...] und *LA CHINOISE* (‚Man muss sprechen, als zitiere man die Wahrheit‘ sagt Marina Vlady am Anfang von *DEUX OU TROIS CHOSES*, womit sie Brecht zitiert. ‚Die Schauspieler müssen zitieren.‘).“²¹⁶

Was Sontag beschreibt findet sich auch an zwei Stellen in *THE RASPBERRY REICH* wieder. Wir sehen Gudrun einige Male aus Büchern lesen, deren Titel und Autoren dem/der Zuschauer_in nicht entgehen soll. So sitzt sie gleich zu Beginn des Films auf einer Parkbank und liest *Die Sexuelle Revolution* von Wilhelm Reich und *Das Kommunistische Manifest* von Karl Marx und Friedrich Engels. Auch bei Godard ist das Verwenden von literarischen Texten ein wichtiges Verfahren, um fremdes Ideengut in seine Filme zu integrieren und dadurch Intermedialität zu schaffen.

„Einige von vielen Beispielen: das Gedicht von Majakowski, das von dem Mädchen zitiert wird, welches vom Exekutionskommando in *LES CARABINIERS* bald darauf hingerichtet wird; der Auszug von Poe, der in der vorletzten Episode von *VIVRE SA VIE* laut vorgelesen wird; [...] die im Wechsel rezitierten Passagen aus dem kleinen roten Buch in *LA CHINOISE*.“²¹⁷

Die Figuren – Gudrun oder jene aus Godards Filmen – kündigen das Zitat an, ehe sie zu deklamieren beginnen. Entweder sie nehmen das jeweilige Buch dazu zur Hand oder sie richten den Blick direkt in die Kamera, dem/der Zuschauer_in zugewandt, so dass es uns schwer fällt, die filmische Distanz zu überwinden, da wir, ähnlich wie bei den oben

²¹⁵ Vgl. ebda. S. 203.

²¹⁶ Ebda.

²¹⁷ Ebda. S. 205.

beschriebenen Verfremdungseffekten, immer an den filmischen Prozess erinnert werden und dadurch für die gesprochenen Inhalte sensibilisiert werden.

Ein anderer Fall, der uns eine Einfühlung in die Figuren und emotionale Beteiligung erschwert, ist das plakative Verwenden von Schrift. Wieder finden sich dazu in *THE RASPBERRY REICH* mehrere Referenzen in Bezug auf *LA CHINOISE*, etwa die Unterteilung des Films in mehrere Abschnitte, wovon jeder einzelne betitelt ist oder die großflächigen, beschrifteten Plakate bei Godard, die in ihrer Funktion den digital eingefügten Botschaften in *THE RASPBERRY REICH* ähneln. Zwar ist der vehemente Eingriff durch die Schriftbilder bei *BLAB* in seiner Funktion ähnlich dem bei Godard, doch treibt *BLAB* diese Strategie weiter auf die Spitze. „[R]ed lettering that reads ‚Que viva la revolucion del proletariado argentino!‘ appears over white text over an image of sex while a song begs its listener to ‚ride me like a dog.“²¹⁸ *BLAB* folgt der Strategie des Übertreibens durch den ganzen Film hindurch: Sex gibt es im Aufzug, in der Öffentlichkeit, oder zu Hause, an die mit dem Poster Che Guervaras geschmückte Wand gelehnt. Jede dieser Szenen wird überblendet mit Schriftzügen wie „Make (revolutionary) Love not (imperialistic) war.“, während uns darunter eine weitere blinkende, rote Schrift darüber informiert, dass „The arrogance of the strong will be met by the violence of the weak.“ Folglich wird dem/der Betrachter_in der uneingeschränkte Blick auf das pornografische Bild verwehrt, und es kann nicht ungehindert betrachtet, noch weniger genossen werden. Brinkema argumentiert, „[t]his scene destroys any knowable spectatorial response – if I am turned on, how can I be sure that it is because of the beautiful men writhing around and not because of the revolutionary slogans, now made my object of desire? What if I am panting at the Leftist thought [...]?“²¹⁹

Halten wir also fest: *BLAB* vereint in diesen Szenen mehrere Dinge auf einmal. Er benutzt expliziten Sex als Mittel zur Provokation und weckt gleichzeitig körperliche Sehnsüchte, er transformiert die pornografischen Bilder nach dem MacGuffin-Prinzip in ein filmisches Stilmittel, um den/die Betrachter_in für weitere Inhalte zu sensibilisieren. Darüber hinaus kombiniert er diese Bilder mit schriftlichen Botschaften und Zitaten, die den/die Zuschauer_in ebenfalls auf Distanz halten, damit man sich körperlich nicht vollends den erregenden Sexszenen hingeben kann. Brinkema bringt dieses irritierende Gefühl, welches beim Betrachten dieser Bilder entsteht, sehr genau auf den Punkt: „If I am provoked, outraged or inspired, how can I be sure that it is due to the Marxism and not to

²¹⁸ Brinkema (2006). S. 119.

²¹⁹ Ebda. S. 120.

the fucking? Finally, if fucking can provoke and provocation can make me want to fuck, then no usable distinction is left between my sexuality and my politics, my identity and my ethics, my skin-desire and my state-desire.²²⁰

Die bewusst gesetzten Effekte in der Postproduktion destabilisieren nicht nur die kohärente oder natürliche Diegese des Films, sondern sind, wie dargelegt, eine offensichtliche Referenz zur Arbeit Godards, insbesondere seiner politischen Ästhetik des Fragmentierens und Agitierens. Das Neuartige an BLAB's Film ist nicht das Aufgreifen der gescheiterten Ideale von 1968 (vgl. zum Beispiel Godards TOUT VA BIEN von 1973), sondern das Hinzufügen einiger satirischer bis bössartiger Übertreibungen bezüglich dieser Theorien und Überlegungen.²²¹ „He literalizes the potential fetishization of even the most earnest Leftist impulse in Godard's film. The profusion of text and defamiliarization of the screen's coherence in THE RASPBERRY REICH becomes just another site for parodic play and surplus erotic signification.“²²² Das Argument der Fetischisierung linker Ideale und Theorien, führt Brinkema weiter aus, indem sie den Kunstfilm selbst, personifiziert durch Godard, als einen politischen Baustein in BLAB's Film bezeichnet. Ein politischer Baustein, der schon immer Fetisch war: „Marxism is itself a fetish, as Godard is a fetish, as LaBruce's work is a fetish. [...] Radicalism is reduced to a functionary that gets someone off.“²²³ Oder, wie Gudrun in Filmabschnitt Nr. 8 selbst sagt: „In other words, I don't care about what's going on in Tibet, Chechnya, or Afghanistan. I care about my orgasm!“ Diese These bringt uns wieder zurück zu dem Verhältnis zwischen BLAB und der Avantgarde und schließt an das Ergebnis in Kapitel 7.1.4 an, demzufolge eine Trennung von Kunst und Pornografie nicht mehr aufrechterhalten werden kann und die einst so starre Grenze schlussendlich zusammenbricht: Die in der Filmwelt anerkannten Methoden des Avantgarde- oder Kunstkinos sind dem pornografischen Impuls in BLAB's Film gleichzusetzen und sollten die gleiche Aufmerksamkeit geschenkt bekommen.

7.2.5 Fazit

BLAB's Erzählweise und seine gewählten Darstellungsformen gehen keinerlei Verpflichtungen gegenüber Normen oder dem öffentlichen Geschmack ein. Die Arbeiten

²²⁰ Ebda.

²²¹ Vgl. ebda.

²²² Ebda.

²²³ Ebda. S. 121.

von BLAB sind ein permanenter Selbstfindungs- und Selbstverwirklichungsversuch und werden bestimmt auch zukünftig immer wieder für Anstoß sorgen. Dies ist der eigentliche Geltungsbereich seiner Kunst: Nie einer Ästhetik, die bloß gefällig ist, zu unterliegen und genauso wenig, dem allgemeinen Wohlgefallen nachgeben. Alle drei Bereiche der Ästhetik, die ich in dieser Arbeit näher betrachtet habe – *Radical Chic*, *Camp* und die Referenzen zu Godard, weisen subversives Potential auf. BLAB's parodistischer Umgang mit dem *Radical Chic* und dessen Erweiterung zum *Terrorist Chic*, der durch die beschriebene erste Szene beinahe als eine Warnung an den/die Betrachter_in gelesen werden kann, folgt ebenso einer subversiven Strategie wie sein Umgang mit *Camp*. Er zeigt, dass eine bloße Nachahmung der Dinge, die in der Vergangenheit als Camp galten, nicht mehr ausreicht und folgt seiner Logik von Geschmack, von Erlebnisweise so konsequent durch den ganzen Film hindurch, dass er Camp wieder zu seinen subversiven Ursprüngen zurückführt und damit neue Maßstäbe setzt. Eine ähnliche Entwicklung hat er auch bezüglich der Filmtechniken Godards bewiesen. Seine zielgenauen Referenzen verweisen auf verschiedene Momente der Filmgeschichte und darüber hinaus beweist er, nicht zuletzt durch die Einbeziehung pornografischer Elemente, dass man rund 50 Jahre später anders mit subversiven Strategien umgehen muss als damals, damit sie wirkungsvoll werden. Die Ästhetik von BLAB's Film komplementiert sich schlussendlich nur im Zusammenspiel aller Faktoren. Am Ende steht – wie ich meine – BLAB für eine neuartige künstlerische Ästhetik, die sich (noch) nicht so einfach kategorisieren lässt, wie bei manch anderen Filmemacher_innen unserer Zeit.

8 RÉSUMÉ

Wie ist THE RASPBERRY REICH nun einzuordnen? Ein reiner Pornofilm, der ausschließlich der sexuellen Stimulanz seiner Zuschauer dient, ist er nicht. Es ist auch kein rein politischer Film. Dennoch bietet BLAB eine Facette des „Politischen“, insofern er eine Intersubjektivität schafft, die den Terror der RAF, politische Manifeste und Theorien über sexuelle Revolutionen miteinander verbindet, sich jedoch durch seine gewählten Darstellungsformen wiederum davon absetzt. Ich für meinen Teil verwehre mich, den Film zu kategorisieren oder einem bestimmten Genre eindeutig zuzuordnen. Vielmehr schließe ich mich Brinkemas Forderung an: „We need a new theory, a new articulation.“²²⁴ Was ich abschließend festhalten möchte, ist die große subversive Kraft, die BLAB seinem Film gegeben hat. Erinnern wir uns noch einmal an die eingangs aufgestellte Minimaldefinition von Subversion: Subversion ist der Angriff auf die gängigen Normen und Konventionen, beziehungsweise das Spiel im Umgang mit bestehenden Codes und Erwartungen. Subversion dient als allgemeines Differenzierungsmerkmal für künstlerische Praktiken, welche die konventionellen Diskurse ihres Genres verlassen und zeichnet sich durch eine inhaltliche Auseinandersetzung mit den herrschenden Normen aus. Wie diese künstlerisch umgedeutet und damit gesellschaftliche Änderungen hervorgebracht werden können, war die dieser Arbeit zu Grunde liegenden Fragestellung. In den verschiedenen Kapiteln habe ich dargelegt, dass THE RASPBERRY REICH vor allem eines ist: *subversiv!*

BLAB beutet seinen Ruf als widerwilliger Pornograf bewusst aus und kommt so zu dem Begriff BRUCE(X)PLOITATION, indem er das, was ihm vorgeworfen wird, zur Tugend macht: Die Pornowelt verstößt ihn, weil er zu künstlerisch ist und die Kunstwelt weist ihn zurück, weil er zu pornografisch ist. Auf diesem schmalen Grad bewegt sich BLAB. Er unterwandert dabei beide Seiten und spielt sie ein Stück weit gegeneinander aus, wie die Finanzierung des Films durch eine Pornoproduktion und die anschließende Distribution auf künstlerisch renommierten Festivals gezeigt haben.

Die Analyse der expliziten Darstellung schwuler Sexszenen hat ergeben, dass gerade darin ein großer Teil der Subversion des Films liegt. Die radikale und übertriebene

²²⁴ Ebda. S. 122.

Konfrontation mit Heteronormativität bilden die Basis, auf der BLAB das explizite Material vorführt, indem er Szenen baut, die – einem MacGuffin gleich – nicht in erster Linie der sexuellen Stimulanz der Zuschauer_innen dienen, sondern BLAB übersetzt Pornografie in ein filmisches Stilmittel, das diese Einseitigkeit des expliziten Materials überwindet und dabei etwas anderes (mit)transportiert. Diese Technik beweist nicht zuletzt, dass auch sexuell explizites Material subversiv eingesetzt werden kann. BLAB befreit die explizite Darstellung von Sex aus einer Gleichsetzung mit Pornografie.

Ästhetisch folgt THE RASPBERRY REICH ebenfalls grundlegend einer subversiven Strategie. Seine gewählte Figurenkonstellation, gezeichnet nach dem Muster der RAF, geht mit dem *Radical Chic* Hand in Hand. BLAB versteht es, die Schwachstellen und die Kritik dieser Ästhetik zu benennen und zu berücksichtigen, er erweitert den Begriff in Referenz zu 9/11 zum *Terrorist Chic* und evoziert somit sehr sensible Gemütszustände bei seinen Zuschauer_innen, in die wiederum andere Szenen, die Sex, Waffen, Gudruns Parolen und die Schriftzüge beinhalten, umso brachialer hineinplatzen können und unterwandert somit unsere Erwartungen. Er balanciert auf dem schmalen Grad zwischen Kunst-, Porno- und politischem Film. Durch den gesamten Film hindurch nehmen wir an BLAB's Erlebnisweise teil, die er uns durch *Camp* vermittelt. Die Ästhetik des *Camp* transferiert BLAB in die heutige Zeit. Er beruft sich nicht nur auf Susan Sontags Essay, sondern formuliert, davon ausgehend, neue, eigene Kriterien. Das „bad acting“ und die Nachsynchronisation sind gezielte Verfremdungseffekte im Sinne Brechts. Sie verlangen aber auch durch ihr Camp-Sein, ihre starke Übertreibung, ihre Künstlichkeit und ihre ironische Haltung vom/von der Zuschauer_in eine Rezeptionshaltung, die die konventionellen Codes und Normen überwindet. Als weiteres Mittel seiner Ästhetik sei die Zweckentfremdung von anderen Filmen, Texten und Ereignissen genannt, derer sich BLAB gemäß den Regeln der Postmoderne und dem Prinzip des *détournement* bedient. Ein Vorbild für BLAB war Jean-Luc Godard und so ist in THE RASPBERRY REICH eine ähnliche Erzählweise wie in den Filmen Godards zu finden. Verschiedene Tableaus reihen sich aneinander und durch das Zitieren anderer literarischer Texte entsteht eine Intermedialität, die beiden Filmemachern gemein ist. Doch die auffälligste Gemeinsamkeit besteht in der Verwendung von Schrift im Film. Sie bietet eine offensichtliche Referenz zu der Arbeit von Godard, insbesondere seiner politischen Ästhetik des Fragmentierens und Agitierens. Die Subversion liegt darin, dass BLAB expliziten Sex als Mittel zur Provokation benutzt und gleichzeitig körperliche Sehnsüchte weckt, er transformiert die pornografischen Bilder nach dem MacGuffin-Prinzip in ein filmisches Stilmittel, um den

Betrachter für weitere Inhalte zu sensibilisieren. Darüber hinaus kombiniert er diese Bilder mit schriftlichen Botschaften und Zitaten, die den/die Betrachter_in ebenfalls auf Distanz halten, damit man sich körperlich nicht vollends den erregenden Sexszenen hingeben kann. Die daraus folgende Irritation ist vielleicht ein weiteres Stück Subversion und lässt mich abschließend fragen: Kann ich mir zu diesem Film einen runterholen? Oder ist es umgekehrt, der Film holt sich zu mir einen runter? Wenn der/die Leser_in sich aber fragt, was der Sinn von all dem ist, bleibt nur noch zu sagen:

„Nun kann die Kunst nicht an die Stelle der sozialen Tat, oder realen Umsetzung treten, dennoch bleibt ihre Aufgabe immer dieselbe: Veränderung des Bewusstseins. Folgt man einer ideologischen Theorie, würde es sogar genügen, wenn diese Veränderung auch nur bei einem Einzelnen stattfinden würde, denn die Tragweite dieser Leistung wäre unberechenbar. Auch darin kann einerseits Rechtfertigung, als auch Erklärung der subversiven Kunst geliefert werden.“²²⁵

²²⁵ Vogel (1997). S. 323.

9 LITERATURVERZEICHNIS

Alexander Flohé, S. S. (2006). Popmoderne und Protest. *Forschungsjournal Neue Soziale Bewegungen* , 3.

Aubel, P. (2010). Pornografie als Provokation? In M. R. Oliver Demny, *Sex und Subversion. Pornofilme jenseits des Mainstreams*. Berlin: Bertz + Fischer.

Büsser, M. (2008). For your pleasure. Fragmente einer Porno-Komparistik. In *testcard. Beiträge zur Popgeschichte. #17: Sex*. Mainz: VENTIL VERLAG.

Babuscio, J. (1999). The Cinema of Camp (aka Camp an the Gay Sensibility). In F. Cleto, *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Bracewell, M. (November-Dezember 2004). *Molotov Cocktails*. Abgerufen am 4. Juli 2014 von: http://www.frieze.com/issue/article/molotov_cocktails/

Brecht, B, (Orig. 1948/49) Kleines Organon für das Theater, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hg. Werner Hecht v.a., Bd. 23, Schriften 3, Berlin / Weimar / Frankfurt am Main: Aufbau u. Suhrkamp 1993, S. 65- 85; S. 81.

Brinckmann, C. N. (2007). Unerfüllte Versprechungen: Die Crux mit den Sexszenen. *Maske und Kothurn* , 267-284.

Brinkema, E. (2006). A Title Does Not Ask, but Demands That You Make a Choice: On the Otherwise Films of Bruce LaBruce. *Criticism* , 48 (1).

Charles Hatfield, J. H. (2013). *The Superhero Reader*. Mississippi: University Press of Mississippi.

Degele, N. (2008). *Gender/Queer Studies*. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co Verlags-KG.

Demny, O. (2010). Per Anhalter durch die Pornolandschaft. In M. R. Oliver Demny, *Sex und Subversion. Pornofilme jenseits des Mainstreams*. Berlin: Bertz + Fischer.

Deren, M. (1965). Notes on "Individual" and "Industrial" Film. In *Film Culture* (Vol. 39). New York: Winter.

Diederichsen, D. (1991). Aus der Geschichte der Unversöhnlichkeit. In: *Texte zur Kunst*, 2. Jahrgang.

Doll, M. (2008). Für eine Subversion der Subversion. Und über die Widersprüche eines politischen Individualismus. In T. Ernst, P. G. Cantó, S. Richter, N. Sennewald, & J. T. (Hg.), *SUBversionen*. Bielefeld: transcript Verlag.

Eder, F. X. (2002). *Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität*. München: C.H. Beck.

Ernst, T., Cantó, P. G., Richter, S., Sennewald, N., & Tieke, J. (2008). *SUBversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart*. Bielefeld: transcript Verlag.

Cohen, L. (Performer). (1987). *First We Take Manhatttan*. C. R. Warnes.

Fiske, J. (2000). *Lesarten des Populären*. Wien: Turia + Kant.

Foucault, M. (1977). *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Foucault, M. (1985). *Von der Freundschaft als Lebensweise*. Berlin: Merve Verlag.

Grodal, T. (2004). Love and Desire in the Cinema. *Cinema Journal* (43(2)), 26-46.

Harris, J. (29. Mai 2014). *The Believer Logger*. Abgerufen am 4. Juli 2014 von:
<http://logger.believermag.com/post/87209818064/brucito-subversivo>

Hawkins, J. (2000). *Cutting Edge: Art Horror and the Horrific Avant-Garde*. Minneapolis:
University of Minnesota Press.

Huffman, R. *www.mustardayonnaise.com*. Abgerufen am 30. Juni 2014 von:
<http://www.mustardayonnaise.com/baadermeinhof/essays/LaBruceInterview.html>

IMDB. Abgerufen am 30. Juni 2014 von:<http://www.imdb.com/title/tt0390418/>

Jutz, G. (2010). *Cinéma brut: eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*. Wien:
Springer.

Kaplan, E. A. (1984). Ist der Blick männlich? *Frauen und Film* , 36, pp. 45-60.

Kevin Esch, V. M. (2007). How Unprofessional: The Profitable Partnership of Amateur
Porn and Celebrity Culture. In K. N. Susanna Paasonen, *Pornification: Sex and Sexuality
in Media Culture*. Oxford: Berg.

LaBruce, B. (14. Oktober 2006). Bruce LaBruce. *Post/Porn/Politics Symposium*. (T.
Stüttgen, Interviewer).

LaBruce, B. (13. Mai 2013). Bruce LaBruce's New Take on Susan Sontag's 1964 Essay
'Notes on "Camp"'. (M. Allen, Interviewer) Abgerufen am 30. Juni 2014 von:
http://www.huffingtonpost.com/mark-allen/bruce-labruce-camp_b_3230251.html.

LaBruce, B. (29. Mai 2014). Brucito Subversivo. (J. Harris, Interviewer) Abgerufen am 30.
Juli 2014 von: <http://logger.believermag.com/post/87209818064/brucito-subversivo>.

LaBruce, B. (2006). Foreword. In T. Waugh, *The Romance of Transgression in Canada:
Queering Sexualities, Nations, Cinemas*. Montreal (u.a.): McGill-Queen's Univ. Press.

LaBruce, B. (2004). Gay Guerilla Filmmaking And Terrorist Chic. 20 ff. (M. Hays, Interviewer) Cineaction No. 65.

LaBruce, B. (11. Oktober 2011). Interview with Director Bruce LaBruce. (R. Huffman, Interviewer) www.baader-meinhof.com.

LaBruce, B. (2014). *NAT.BRUT*. Abgerufen am 8. Juli 2014 von:
<http://www.natbrut.com/essay-notes-on-campanti-camp-by-bruce-labruce.html>

Lambert, P. (11. August 2013). *Die Welt*. Abgerufen am 1. Juli 2014 von:
<http://www.welt.de/print/wams/lifestyle/article118894450/Wie-ich-lernte-Pornos-zu-lieben.html>

Lash, S. (1990). *Sociology of Postmodernism*. London: Routledge.

Limongiello, R. *Fetischismus*. Abgerufen am 16. Juli 2014 von:
<http://www.psychologie-parapsychologie.com/index.html>

Mulvey, L. (1980). Visuelle Lust und narratives Kino. In H. S. G. Nabakowski, *Frauen in der Kunst* (pp. 30-46). Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp.

Pasolini, A. *kamera.co.uk*. Abgerufen am 4. Juli 2014 von:
http://www.kamera.co.uk/interviews/a_quick_chat_with_bruce_labruce.php

Schlemmer, G. (1973). *Avantgardistischer Film 1951-1971: Theorie*. München: Carl Hanser Verlag.

Schwarzer, A. *Alice Schwarzer*. Abgerufen am 1. Juli 2014 von:
<http://www.aliceschwarzer.de/artikel/pornografie-frauenhass-264819>

Seeßlen, G. (2005). Die L(u)(a)st des Sehens. *ApuZ* (44).

Siegel, M. (18. Februar 2009). Bruce LaBruce: Post-Pornograf wider Willen. *montage AV*.

Sontag, S. (2011). *Gesten radikalen Willens. Essays*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Sontag, S. (2003). *Kunst und Antikunst*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

SPIEGEL ONLINE. (4. Februar 2014). *www.spiegel.de*. Abgerufen am 30. Juni 2014 von: <http://www.spiegel.de/einestages/entfuhrung-von-patty-hearst-a-953280.html>

Terkessidis, M. (2008). Karma Chamäleon. Unverbindliche Richtlinien für die Anwendung von subversiven Taktiken früher und heute. In T. Ernst, P. G. Cantó, S. Richter, N. , Sennewald, & J. T. (Hg.), *SUBversionen*. Bielefeld: transcript Verlag.

Terkessidis, M. (18. August 2006). Wie weit kannst du gehen? *taz* .

Vogel, A. (1997). *Film als subversive Kunst*. St. Andrä-Wördern: Hannibal Verlag.

Voswinckel, A. (2007). Wurstfilme. *Elend & Vergeltung* , 2.

Wagels, K. (2008). Sub/Versionen von Geschlecht. In T. Ernst, P. G. Cantó, S. Richter, N. Sennewald, & J. T. (Hg.), *SUBversionen*. Bielefeld: transcript Verlag.

Williams, L. (1995). *Hard Core. Macht, Lust und die Tradition am pornografischen Film*. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Nexus.

Williams, L. (2008). *Screening Sex*. Durham, London: Duke University Press.

Williams, L. (1998). Sex und Sensation. In G. Nowell-Smith, *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Witte, K. (1985). Fetisch-Messen. *Frauen und Film* , Heft 38, pp. 72-78.

Wolf, E. (1. Januar 2008). *Nach dem Film*. Abgerufen am 14. Juli 2014 von: <http://www.nachdemfilm.de/content/körper-zwischen-bild-und-wort>

Wolfe, T. (8. Juni 1970). *New York Magazine*. Abgerufen am 5. Juli 2014 von:
<http://nymag.com/nymag/features/46170/index17.html>

10 FILMOGRAFIE

Gelistet in der Reihenfolge ihrer Erwähnung:

The Raspberry Reich [feature film] Dir. Bruce LaBruce. Jürgen Brünning Filmproduktion / Wurstfilm, Germany / Canada, 2004. 90 mins. [DVD catalogue number #2408-2, movie premiere: January 17th 2004 at Sundance Film Festival in Utah].

No Skin Off My Ass [feature film] Dir. Bruce LaBruce. Gaytown Pictures / Jürgen Brünning Filmproduktion et al., Canada, 1991. 73 mins.

Super 8 ½ [feature film] Dir. Bruce LaBruce. Gaytown Pictures / Jürgen Brünning Filmproduktion, Canada / Germany / USA, 1993. 99 mins.

Hustler White [feature film] Dir. Bruce LaBruce. Dangerous to Know Swell Co. / Jürgen Brünning Filmproduktion et al., Germany / Canada, 1996. 79 mins.

The Revolution Is My Boyfriend [feature film] Dir. Bruce LaBruce. Jürgen Brünning Filmproduktion / Wurstfilm, Germany / Canada, 2004. 93 mins. [Hardcore version of *The Raspberry Reich*, downloaded via utorrent].

Otto; or, Up With Dead People [feature film] Dir. Bruce LaBruce. Jürgen Brünning Filmproduktion / Existential Crisis Productions et al., Germany / Canada, 2008. 94 mins.

L.A. Zombie [feature film] Dir. Bruce LaBruce. PPV Networks / Wurstfilm et al., USA / Germany, 2010. 103 mins.

Gerontophilia [feature film] Dir. Bruce LaBruce. New Real Films / 1976 Productions, Canada, 2013. 82 mins.

Deep Throat [feature film] Dir. Gerard Damiano. Gerard Damiano Film Productions, USA, 1972. 61 mins.

Behind The Green Door [feature film] Dir. Artie Mitchell, Jim Mitchell. Cinema 7 Film Group / Jartech, USA, 1972. 72 mins.

Ultima Tango A Parigi [feature film] Dir. Bernardo Bertolucci. United Artists / Les Productions Artistes Associés et al., France / Italy. 136 mins.

Ai No Korîda [feature film] Dir. Nagisa Ôshima. Argos Films / Oshima Productions et al., Japan / France, 1976. 109 mins.

Saló O Le 120 Giornates Di Sodoma [feature film] Dir. Pier Paolo Pasolini. Produzioni Europee Associati (PEA) / Les Productions Artistes Associés et al., Italy / France, 1975. 116 mins.

Inside Deep Throat [feature film] Dir. Fenton Bailey, Randy Barbato. Imagine Entertainment / HBO Documentary Films et al., USA, 2005. 89 mins.

Every Poolboy's Dream [feature film] Dir. Bryan Phillips. Cobra Video, USA, 2004. Runtime n.k.

That Cold Day In The Park [feature film] Dir. Robert Altman. Commonwealth United Entertainment / Factor-Altman-Mirell Films, USA / Canada, 1969. 113 mins.

W.R. Mysetries Of The Organism [feature film] Dir. Dušan Makavejev. Neoplanta Film / Telepool, Yugoslavia / West Germany, 1971. 84 mins.

Die Dritte Generation [feature film] Dir. Rainer Werner Fassbinder. Filmverlag der Autoren / Pro-ject Filmproduktion et al., West Germany, 1979. 105 mins.

La Chinoise [feature film] Dir. Jean-Luc Godard. Anouchka Films / Les Productions de la Guéville et al., France, 1967. 96 mins.

Deux Ou Trois Choses [feature film] Dir. Jean-Luc Godard. Argos Films / Anouchka Films, France, 1967. 87 mins.

Le Carabiniers [feature film] Dir. Jean-Luc Godard. Cocinor / Les Films Marceau, France / Italy, 1963. 78 mins.

Tout Va Bien [feature film] Dir. Jean-Luc Godard. Anouchka Films / Vieco Films et al., France / Italy, 1973. 60 mins.

11 ANHANG

11.1 Zusammenfassung / Abstract

Ziel dieser Arbeit ist die Auseinandersetzung mit dem Film *THE RASPBERRY REICH* (2004) von dem kanadischen Filmmacher Bruce LaBruce unter dem Aspekt der Subversion.. Im ersten Teil wird der Inhalt des Films kurz beschrieben und der Begriff *Subversion* für die weitere Auseinandersetzung definiert. Ich werde zeigen, dass, angefangen von der Person Bruce LaBruce selbst und dessen Biografie, über die Produktionsbedingungen, bis zur innerfilmischen Darstellung von Sexualität und der Wahl unterschiedlicher ästhetischer Mittel dem Film fortwährend eine subversive Strategie zu Grunde liegt. Die Darstellung von explizitem Sex ist auffälligstes und entscheidendes Merkmal zugleich. Im zweiten Teil der Arbeit lege ich dar, wie es Bruce LaBruce gelingt, dieses explizite Material aus einer Gleichsetzung mit Pornografie zu befreien. Indem ich seinen Umgang mit diesen Sexszenen untersuche, zeige ich auf, wie er aus der Darstellung von explizitem Sex ein filmisches Stilmittel entwickelt, um damit – einer subversiven Strategie folgend – weitere Inhalte zu transportieren. Auf ästhetischer Ebene setze ich mich mit den Begriffen *Camp* und *Radical Chic* auseinander und zeige Parallelen zur Montagetechnik und Verfremdung in Filmen von Jean-Luc Godard auf. Außerdem beschäftige ich mich mit der immer wiederkehrenden Frage, ob es sich bei *THE RASPBERRY REICH* um einen Kunst-, Porno- oder politischen Film handelt. Ich werde argumentieren, dass Bruce LaBruce nicht nach gängigen Genrekriterien zu beurteilen ist und folglich seine Filme sich nicht kategorisieren lassen, was ein weiteres subversives Element seines Films darstellt.

Alles in allem zeigt die exemplarische Auseinandersetzung mit *THE RASPBERRY REICH* in Bezug auf Subversion, dass Bruce LaBruce ein Künstler ist, in dessen Verständnis Subversion ein Differenzierungsmerkmal für künstlerische Praktiken repräsentiert, die mit den herrschenden Codes und Konventionen ihres Genres brechen. Seine Umgangsweise mit Inhalten und Darstellungsformen präsentiert Bruce LaBruce selbst oft unter dem Begriff *BRUCE(X)PLOITATION*. Die vorliegende Arbeit soll dazu beitragen, diese Methodik zu verstehen und in den akademischen Diskurs aufzunehmen.

English version:

The aim of this work is to look at the subversive elements of the movie *THE RASPBERRY REICH* by Bruce LaBruce. The first section will provide a short summary of the movie itself and a definition of the term subversion. Subsequently I will apply key insights on the discourse of subversiveness on several aspects of the movies, such as the author Bruce LaBruce himself or the concrete production settings of the movie: Furthermore, I will show that subversiveness is the underlying strategy for stylistic devices as well as sex and sexuality in *THE RASPBERRY REICH*. The depiction of explicit sex scenes by the protagonists, whose characters are based on the patterns of the German terror group “Rote Armee Fraktion”, is one key feature. However, I will argue that Bruce LaBruce liberates these scenes from an equalisation to pornography in order to convey other subversive strategies. In the following section I will turn to the aesthetic level of the movie and discuss the concepts of *Camp* and *Radical Chic*, as well as the parallels to Jean-Luc Godard’s techniques and estrangement effects. The overall and fundamental question is, if *THE RASPBERRY REICH* has to be considered as an artistic, pornographic or political movie? I conclude that Bruce LaBruce cannot be categorized by the common genre criteria, which again is one of the many subversive elements of this movie.

All in all, the discussion of the movie *THE RASPBERRY REICH* in regards to its subversiveness shows that Bruce LaBruce is an artist, who understands subversion as a distinguishing feature of artistic practices, which aim at breaking with prevailing codes and conventions of their genre. Through this work I hope to contribute to the academic understanding and discourse on LaBruce’s unique dealing with content and form of expression, which LaBruce himself calls *BRUCE(X)PLOITATION*.

11.2 Lebenslauf

2004	Abitur
2004-2007	kaufmännische Ausbildung
2007-2014	Universität Wien