

Tanja Prokić

Girls deconstructed, Part I¹: Harmony Korines *Spring Breakers* (2012)

Harmony Korine schickt mit Spring Breakers eine Armada von Baby Pop Guerillas in ein orgiastisches, von magisch-beschwörenden Refrains umzüngeltes Farbgewitter und macht es seinem Publikum weder leicht in seiner Interpretation von Godards Diktum ‚Alles, was es für einen Film braucht, ist ein Revolver und ein Mädchen‘ widerstandslos aufzugehen noch diese als oberflächlich abzutun. Denn die Oberfläche wird zur Herberge ihrer eigenen Dekonstruktion, indem sie Plot und Dramaturgie an die schwellenden Ränder eines kreisenden, schweifenden und oszillierenden Remix verbannt.

Der Plot? Summer, Party, Bikinis, Drugs, Guns & Gangsters! Oder: Vier College-Girls brauchen eine Pause vom tristen Alltag eines Gemeindecollages und weil sie zu wenig Geld haben, überfallen sie kurzerhand mit Hammer und Wasserpistolen bewaffnet ein Diner. Zuvor bringen sie sich mantrisch „Pretend you’re in a video game“, „act like in a movie“ in Stimmung, um kurz darauf auch schon feiernd und trinkend im Bus zur Spring Break-Oase zu sitzen. Die Szenen vom amerikanischen Spring Break, tanzende, nackte Körper erinnern ein bisschen an die Bilder vom Ballermann, beschwören durch ihren hohlen Ästhetizismus und verstören, weil sie so schnell nicht zur filmischen Vergangenheit werden. Denn unter die wiederkehrenden Bilder der tanzenden, feiernden, Bikini-bunten Menge mischen sich Bilder einer Verführung zum Gewalt-Exzess. Die Mädchen werden mitten in den feierlichen Ausschweifungen wegen Drogenkonsums verhaftet und zu zwei Tagen Gefängnis und Geldstrafe verurteilt. Doch

¹ Zwei weitere Texte zu Jason Reitmans *Young Adult* (2011) und Lena Dunhams *Girls* (HBO, seit 2012) werden mit dem Reihentitel „Girls deconstructed“ bei den *Medienobservationen* erscheinen.

der Teilzeit-Rapper und Gangster Alien (grandios: James Franco!) löst die vier Ladies als seelenverwandte Spielgefährtinnen in spe aus. Was sich in jedem durchschnittlichen Melodrama als Verführung zum Bösen gestalten würde, fassen die Mädchen als Chance zum Durchbruch auf dem Weg zur Selbstverwirklichung auf. Zuckerpüppchen Selena Gomez mit dem sprechenden Namen Faith jedoch tritt unter Tränen und Liebesbekundungen ihres Sugardaddys Alien die Heimfahrt an. Alien aka James Franco mimt die Kreuzung aus Britney Spears' Ex Kevin Federline und Eric Stoltz' Darbietung eines Dealers zwischen Jesusinterpretation und weiß geborenem Schwarzen in *Pulp Fiction* so fantastisch, dass für diesen Film ab jetzt nichts mehr absurd erscheint. Nicht einmal mehr, wenn die drei verbliebenen Girls mit pinken Gesichtsmasken und Maschinengewehren im Takt zur den von Franco, auf dem für Videokitsch obligatorischen weißen Flügel im Freien, vorgetragenen Version von Britney Spears „Everytime“ tänzeln. Es ist ein Bild für die Götter, das sich da zuträgt. Und weil es so absurd und exzentrisch ist, besticht das, was wir da sehen. Und tut, weil es, wie alles im Film, immer einen Tick zu lang dauert, in der unverhohlenen Sinnentleerung auch fast schon weh. Ähnlich verhält es sich mit der gleichzeitig rührenden und erschütternden Interpretation der Spring Breakers von Britneys „Baby one more time“.

Cotty (Rachel Korine) verabschiedet sich schließlich noch vor dem Final Shootout nach einer Schußverletzung am Arm. Der Final Shootout schließlich ist die unvermittelte, stereotype Vergeltung an Aliens Mentor und Gangster-Konkurrent Archie (Rapper Gucci Mane). Ganz nach dem ästhetischen Rezept des Films hat man an dieser Stelle schon aufgehört, sich an der oberflächlichen Fehde, die in einer Eskalation münden wird, zu stören. Und freut sich ein bisschen an dem unwirklichen Wahnwitz, den die letzten Bilder bereithalten, wenn Alien und seine zwei Racheengel mit dem Motorboot zu ihrer Vendetta anreisen. Alien rafft es mit einem Kopfschuss dahin, noch bevor die Gewaltorgie ansetzt. Candy (Vanessa Hudgens) und Brit (Pretty Little Liars-Star Ashley Benson) hingegen gleiten, nein schweben unsterblich, unkapputtbar in gelben Neonbikinis und pinken

Wollmasken über das Anwesen des Erzfeindes und schießen alle Angreifer nieder, als käme ihnen diese Treffsicherheit und Unverletzlichkeit mit einem Augenzwinkern von der anderen Seite der Narration zu. Entsprechend erinnert auch die letzte Einstellung der beiden auf der Fahrt gegen den Sonnenuntergang im orangefarbenen Sportwagen und wieder (oder immer noch?) im Bikini an eine historische Inversion von *Thelma & Louise* (1991). Während Thelma und Louise am Ende ihrer Fahrt den eigenen Tod finden, bleiben Candy & Brit in der Schleife einer Erzählendenz, die noch nicht zum Ende kommen mag.

Harmony Korine verweigert Höhepunkte, verwehrt notorisch Identifikationsmuster, unterläuft Chronologie sowie herkömmliche Narrationslogiken. Vielmehr inszeniert er einen Bilderrausch, der mal flüssig und zäh, mal raffend und flutend unsere Geduld und Emotionen strapaziert. Als „pop poetics“ bezeichnet er sein Schaffen denn auch treffend. Ein poetischer Mix, der aus fluoreszierenden Knallfarben und atmosphärischen Klängen eine Reflexion über Adoleszenz in Zeiten des Neoliberalismus spinnt und sich an einem Kino der Präsenz versucht.

Es ist nicht allzu lange her, seit Nicolas Winding Refns *Drive* (2011) das geronnene Wasser des postklassischen Actionkinos mit einer Seifenlauge Nostalgie aufschäumte und Ryan Gosling als die Ikone des männlichen Helden in einer schillernden Cine-Blase aufstieg ließ. Das verhaltene Schweigen eines *Lonely Riders*, die Zärtlichkeit eines wahnsinnig Liebenden, der Exzess eines Rächers spielte sich in den weich gezeichneten, gedehnten und sanft umspielten Grenzen einer gigantischen Phantasmagorie ab, die das Publikum traumwandlerisch an die Fersen und die Faust Goslings heftete und dazu den atemberaubendsten Soundtrack seit Langem bescherte. Die Antwort des Kinos der 2010er Jahre auf die Krise der Männlichkeit war formuliert. Männlichkeit als eine Idee, vom Kino geboren und verworfen, kann nur hier wiedergeboren und gefeiert werden. Nur in den Grenzen des Kinos kann man von der Ästhetik der Gewalt und eines Kusses *gleichzeitig* schwärmen. Die Lyrics zu „A Real Hero“ von College lesen sich denn auch wie ein Kommentar auf die

Wiederauferstehung eines Kinos, das den Helden pathetisch und ohne die berüchtigten postmodernen Anführungszeichen feiern kann:

“And a real hero (hero hero hero...)
Back against the wall and odds
With the strength of a will and a cause
Your pursuits are called outstanding
You’re emotionally complex
Against the grain of dystopic claims
Not the thoughts your actions entertain
And you, have proved, to be
A real human being, and a real hero”

Harmony Korines *Spring Breakers* tut es Nicolas Winding Refns *Drive* insofern gleich, als dass es ein Kino *nach* der Postmoderne forciert. Ein Kino – appliziert man die Filmtheorie von Gilles Deleuze – das ein reines Zeitbild entwirft, welches sich jedoch als Bewegungsbild ausgibt.² Ein Kino eben, das Reflexion mit Action tarnt. Vor diesem Hintergrund lässt sich auch die iterative Referenz auf Britney Spears kontextualisieren. Der anti-narrative rhythmische Gestus gibt sich wie ein DJ-Remix, der Bilderrausch mit einer einfachen Plotstruktur greift den abrisshaften traumähnlichen Stil einer Videoclip-Kultur auf, die Britney Spears durch ihren Bubble-Glitter-Style maßgeblich beeinflusst hatte. Dass die vier bzw. drei Mädchen das Angebot des Fremden (Alien!) nicht ablehnen können, liest sich wie die Bebilderung von Britneys „Candy From A Stranger“. Dass das Snickers („ I don’t even know you“ - „But here, I got a snicker for you, here!“) zur Waffe, d.i. zum Phallusersatz wird, spiegelt schon die erste Szene wider, die Candy

² Oliver Fahles Arbeiten zentrieren sich stark um eine Theoretisierung der möglichen nachpostmodernen Verbindungen des Aktionsbildes mit dem Denkbild nach Gilles Deleuze. Im Anschluss an eine von ihm aufgebrachte Diskussion verdanke ich diesen konkreten Hinweis in Bezug auf *Drive* Marcus Stiglegger.

und Brit(ney) im dunklen Vorlesungssaal zeigt. Sie wollen „Penis“, jedoch nicht wie es eine phallische Ordnung als der „Phallus sein“, das Accessoire des männlichen Subjekts (Laura Mulvey) vorsieht, sondern tatsächlich als den „Phallus haben“, d.i. als die handlungsmächtige Position eines bis dato männlichen Subjekts.³ In diesem Sinne reiht sich *Spring Breakers* in eine neue Tendenz von Narrationen scheiternder weiblicher Sozialisation ein. Nicht zuletzt Lena Dunham hatte mit *Girls* (HBO seit 2012) eine Antwort auf die vermeintliche sexuelle Revolution durch *Sex and the City* (1998-2004) formuliert, welche die Schattenseite der gefeierten weiblichen Selbstverwirklichung in den 2010er kritisch auf die Waage legt. Auch Jason Reitman legte mit dem fabelhaft treffenden Titel *Young Adult* (2011) eine Version der tragischen Antiheldin vor, die es nicht mehr nur abzulehnen oder zu lieben galt, sondern für die gemischte Gefühle absolut zwingend waren. Ein bisschen so verhält es sich auch für die *Spring Breakers*, man kann sie nicht nicht verstehen, denn sie verkörpern eine Generation von jungen Frauen, die im Zwischen sind, in einem Zwischen, in dem alte Identitätswürfe (*SATC*) lange nicht mehr greifen und neue rar gesät sind. Oder in Britney Spears Lyrics formuliert, die den Film nicht nur musikalisch untermalen, sondern gleichermaßen als Interpretament zwischen Pop und Reflexion funktionalisiert werden könnten:

³ Siehe dazu SARAH NICOLE PRICKETT: Why Spring Breakers is the only American movie that matters right now, in: <http://m.theglobeandmail.com/arts/film/why-spring-breakers-is-the-only-american-movie-that-matters-right-now/article10560010/?service=mobile> (zuletzt 15. 4.1013). Ich verdanke diesen Hinweis Jan Schönherr.

I'm not a girl, Not yet a woman
I'm not a girl
(I'm not a girl don't tell me what to believe).
Not yet a woman
(I'm just trying to find the woman in me, yeah).
All I need is time (All I need),
A moment that is mine (That is mine),
While I'm in between.