

## Einleitung

DeKalb Avenue, Fort Greene, Brooklyn: schweres Schmiedeeisengitter, ein zweigeschossiges, unscheinbares Ziegelsteinhaus ohne Namens- und Firmenschild. An den schwarzen Gitterstäben hatte vor zweieinhalb Jahren ein Freund vergeblich versucht, einen Brief und ein Buchkonzept persönlich zu übergeben. Beim ersten Mal hatte man ihm unwirsch durch die Sprechanlage ausgerichtet, er solle das Kuvert durch das Gitter werfen und gehen. Steve tat das, seine Visitenkarte warf er gleich hinterher. Ein Anruf folgte nicht, wie auch die Herausgeber sehnsüchtig, aber vergeblich auf eine Reaktion warteten. Der gute Freund, ganz hartnäckig, versuchte es erneut. Diesmal trat tatsächlich jemand durch die schwere eiserne Eingangstür und schnauzte ihn an, was ihm denn einfiel, hier einfach so aufzutauchen und zu klingeln. Der so Angesprochene konnte sich nur kurz behaupten, die Übergabe eines Buchkonzepts und einer Visitenkarte erfolgte durch die Gitterstäbe – freilich mit dem gleichen Ergebnis. Parallel dazu setzten die Herausgeber voll auf das Telefon. Das Perfide an Büro-Telefonsystemen in den USA ist, dass sie bevorzugt über eine automatisierte Vermittlung funktionieren. Ohne Durchwahl kein Kontakt. Ohne Namen keine Durchwahl. Eine akribische Suche brachte erste Erfolge, wir näherten uns bescheiden über einen Vornamen an. Da hatte Spike Lee unbelästigt schon wieder einen Film und einige Werbeclips abgedreht.

Spike Lee gilt als einer der umstrittensten und einflussreichsten Filmemacher der USA. Für die einen ist er ein smarterer Kapitalist und ein Genie in Sachen Selbstvermarktung, für die anderen

ein kompromissloser Kritiker und ein Genie als Filmemacher. Er wurde mit Vorwürfen des »umgekehrten Rassismus«, des Antisemitismus und des Sexismus konfrontiert. Seit SHE'S GOTTA HAVE IT (1986) hat er die explosionsartige Entwicklung eines afroamerikanischen Kinos entscheidend mitbestimmt, das – in ursprünglicher Allianz mit der HipHop-Bewegung – als *New Black Cinema* global bekannt wurde. Ein historischer Paradigmenwechsel fand statt: Schwarze SchauspielerInnen, Entertainer, MusikerInnen und FilmemacherInnen drängten aus Independent-Produktionen und ethnisch festgeschriebenen Rollen in den Mainstream, viele von ihnen über eine Produktion des Hauses *40 Acres and a Mule*. Spike Lee spielt bis heute durch seine Arbeit wie auch als öffentliche, meinungsbildende Person eine zentrale Rolle in dieser Entwicklung. Er fordert diesen Raum ein durch raffiniert konstruierte Geschichten, breitet vor einer schwarzen und weißen Öffentlichkeit die Spielarten des Rassismus aus, hält dem *hood*-Film Familienwerte und einer Gesellschaft ihre kulturellen Ausschließungsmechanismen entgegen, entwirft – wie Martin Scorsese oder Abel Ferrara – *seine* soziale Topografie New Yorks, polemisiert gegen einen Teil der Rap-Szene, die er als »Minstrel Show für die Weißen« verhöhnt, und polarisiert mit Ansätzen wie jenen des radikalen Bürgerrechtlers Malcolm X. Welche Ansätze, Haltungen, Forderungen und Potenziale sich in diesem gesellschaftlichen Dialogangebot – gleichsam hinter einem provokativ-satirischen Gestus – verbergen, welcher Ästhetik und welcher narrativer Strategien sich Lee dabei bedient, das sind die Fragen dieser Publikation.



Brooklyn Downtown (Foto: G. L.); unten: Lees Büro (Foto: Steve Kotiza)

Dass einzelne AutorInnen einander dabei auch widersprechen, liegt in der Natur des Projekts: Politik ist im Sinne Spike Lees das Verhandeln und Sichtbarmachen von gegensätzlichen Positionen, die auch in diesem Buch nicht durch These/Antithese/Synthese aufgelöst werden sollen. Folgerichtig trifft hier die für diesen Band verfasste Anerkennung und moralische Kritik von Ilyasah Shabazz – der Tochter von Malcolm X – auf feministische Kritik, die sich an der prononcierten Theoretikerin und Publizistin bell

hooks orientiert. Ist Lee wirklich ein Verfechter von Gewalt, wie es in der öffentlichen Rezeption festgeschrieben scheint und wie es der Hinweis am Ende seiner Filme, *By Any Means Necessary*, vermuten lässt? Oder zielt der Filmemacher nicht eher auf eine postmoderne Lesart ab, in der Optionen offen bleiben? Hier Malcolm X, dort Martin Luther King. In einem Beitrag untersucht Douglas Kellner die Arbeit Spike Lees hinsichtlich Ethnizität, Gender und Klasse und stellt die grundsätzliche Frage, wie sehr Lee diese Kategorien den Prämissen einer Kulturpolitik unterwirft. Dabei kommt Kellner – vor allem auch über die Theoreme Bert Brechts – zu Erkenntnissen, die den von Lee transportierten Bildern erheblich widersprechen. Jenseits einer Positionierung zwischen Dialektik und Didaktik erfolgt der einleitende Versuch des Buches, den Regisseur in einem filmischen Referenzsystem, in dem eine Reihe von Analogien zu anderen Größen des Films gewagt wird, zu verorten und so Lees ganz spezifische Strategien des Sichtbarwerdens aufzurollen. Ohne davor zurückzuschrecken, diese mit dem Persönlichen zu verknüpfen – ein Zugang, den Lee – besonders im Vergleich mit anderen milieuorientierten New Yorker Filmemachern wie Woody Allen – immer reflexartig zurückgewiesen hat. Genau diesen Fragen nach der Verletzlichkeit der Person in Verbindung mit der biografischen Motivation des Werkes spürt ein Familienkapitel nach. Ist Lees *family business* tatsächlich *anybody*

*else's business?* Allen, die Lee als schwarzen Filmemacher mit segregationistischen Tendenzen abgespeichert haben, hält Sheril D. Antonio – sie unterrichtet wie Spike Lee an der Tisch School of the Arts an der New York University – eine andere Perspektive entgegen. Sie operiert mit dem Begriff der Assimilation, um Lees Entwicklung zu beschreiben. Freilich ist dieser Begriff im US-amerikanischen Sprachgebrauch anders besetzt und erfährt in Antonios Argumentation zudem eine spezifische, multikulturelle Aufladung. Vom Begriff der Assimilation scheint es nicht mehr weit zu jenem des *Post Black Cinema*. Tatsächlich muss in diesem Kontext die Frage gestellt werden, welche Rolle *race* aus Sicht afroamerikanischer FilmemacherInnen und aus Sicht einer hegemonialen Öffentlichkeit spielt. Eine multiethnische Öffnung Hollywoods an seinen Oberflächen scheint in paradoxer Weise einem kulturellen gesellschaftlichen Konservatismus zuwiderzulaufen. Damit zusammenhängende Fragen der Repräsentation werden in mehreren Beiträgen verhandelt: als Geschichte schwarzer Sitcoms, sehr adornitisch geprägt, von einem Begriff der Kulturindustrie ausgehend; als Frage nach dem Einsatz von Geschichtlichkeit in Musikvideos Lees; schließlich in einem Essay, der Lees frühe Arbeit *JOE'S BED-STUY BARBERSHOP: WE CUT HEADS* (1982) über die Verbindung einer weißen Lust am und Angst vor dem Exotischen als ökonomische Parabel aufdröselte. Wie stark Lees Werk von Codes und Referenzen



In Spike Lees Büro (Fotos: G. L.)

bestimmt wird, wird in den ästhetisch/narrativ orientierten Kapiteln deutlich. Welche (alternative) soziale Topografie New Yorks hat Spike Lee geschrieben? Welche Konzepte einer Poetik des Raumes bestimmen die Ästhetik seiner Filme? Was sagt uns deren Farben- und Formenreichtum? Und gibt es eine Lee'sche Formel als narrative Lösung zwischen afroamerikanischer Erzähltradition und von Hollywood geprägtem Blockbusterkino? Hat Lee als Werbefilmer ein anderes Ethos als der Filmregisseur Lee? Schließ-

bestimmt wird, wird in den ästhetisch/narrativ orientierten Kapiteln deutlich. Welche (alternative) soziale Topografie New Yorks hat Spike Lee geschrieben? Welche Konzepte einer Poetik des Raumes bestimmen die Ästhetik seiner Filme? Was sagt uns deren Farben- und Formenreichtum? Und gibt es eine Lee'sche Formel als narrative Lösung zwischen afroamerikanischer Erzähltradition und von Hollywood geprägtem Blockbusterkino? Hat Lee als Werbefilmer ein anderes Ethos als der Filmregisseur Lee? Schließ-

lich: Warum ist es dem Mitbegründer des *New Black Cinema* so wichtig, als *all-American filmmaker* wahrgenommen zu werden? Interessante Aufschlüsse ergaben Interviews mit MitarbeiterInnen und Weggefährten. Wie unzureichend Identitätskonstruktionen letztlich sein müssen beziehungsweise wie rezeptionsabhängig Lees Arbeit im Besonderen ist, zeigt sich etwa in den Gesprächen mit seiner weißen Kamerafrau Ellen Kuras und dem Beat-Poeten und Bürgerrechtsaktivisten Amiri Baraka.

Der hartnäckige Vorwurf, Spike Lee wäre ein *black nationalist*, wurde jedenfalls nicht bestätigt. Zehn Tage als weiße Exoten in Lees Brooklyner Büro in Fort Greene zur Recherche zu verbringen, ist weit mehr, als wir erwarten durften. Andererseits, daran zeigt sich wieder die kontroverse Persönlichkeit Lees, bedeuteten die offenen Türen seines kleinen *brownstone*-Gebäudes in der DeKalb Avenue keine Garantie für ein Interview. Zweieinhalb Jahre und intensive Gespräche mit dem *40 Acres*-Büro brachten ein einstündiges Telefongespräch, das getrost als schwierig bezeichnet werden darf.

Wir danken den Autorinnen und Autoren und allen anderen Menschen, die mitgeholfen haben, dass dieses Buch in der nun vorliegenden Form zustande kommen konnte: Martin Baltes, Eva Baumgardinger, Jackie Bazan, Vincent Bennett, Magdalena Blaszcuk, Peter Brunette, Roger Ebert, Günther Hopfgartner, Mitko Javritchev, Kent Jones, Claudia Kaiser, Joanne Kendall, Steve Kotiza, Andrea Lang, Franz Marksteiner, Linda McGrier, Carola Platzek, Martin Prucha, Holger Reichert, Michael Roth, Norman Shetler, Peter Spiegel, Evie Sullivan und Kurt Zechner.

Unser besonderer Dank gilt Terence Blanchard, Danny Glover, Ellen Kuras und Jon Kilik sowie Bara Diokhane, Jason Lampkin, David Lee und Spike Lee – für seine anregende filmische Arbeit, die den Stoff zu dem Buch geliefert hat. Und für Materialien, Fotos und einige Telefonnummern, auch wenn Melvin Van Peebles zum vereinbarten Gesprächstermin fischen war.

Wien, März 2006

Gunnar Landsgesell, Andreas Ungerböck