



Grenzen des seismografischen Films

Zum konzeptuellen Verhältnis von Film und Gesellschaft
am Beispiel des Stereotyps zwischen Funktionalität und Angemessenheit

Bernd Zywietz, Mainz

1.

Widmet man sich dem Verhältnis von Gesellschaft und Film, stellt sich die Frage, was unter ‚Gesellschaft‘ zu verstehen ist: der, so Georg Simmel, „Komplex der vergesellschafteten Individuen“ (Simmel 1908: 7) oder die darin wirkende „Summe der Beziehungsformen“ (ebd.)? Simmel geht es bei dieser Gegenüberstellung allerdings nicht um das, was Gesellschaft zur ‚Gesellschaft‘ macht – das sind für ihn die entsprechenden Wechselbeziehungen, und

[i]n jeder vorliegenden sozialen Erscheinung bilden Inhalte und gesellschaftliche Form eine einheitliche Realität, eine soziale Form kann so wenig eine von jedem Inhalt gelöste Existenz gewinnen, wie eine räumliche Form ohne eine Materie bestehen kann, deren Form sie ist. (ebd.: 6)

Was jedoch die *Wissenschaft* von der Gesellschaft, die Soziologie, betrifft, müsse eine solche in der gedanklichen Abstraktion ihrer Beobachtung und Analyse trennen, was in Wirklichkeit untrennbar vereint ist (vgl. ebd.: 7).

Dieses Unterscheidungsproblem gilt auch für das Thema ‚Gesellschaft und Film‘ als einer – folgt man Simmel in seiner Gesellschaftsdefinition – *Meta*-Wechselbeziehung, und es rührt dabei an diversen wunden Punkten. Da ist zunächst der mehrlagig in die Filmtheorie eingeschriebene heikle Doppel- oder gar Dreifachcharakter des Films als Medium, Kunstform und – will man dies als eigenen Wesenszug des so heterogenen Phänomens unterscheiden – Unterhaltung. Für diese Auffassungen bereitet die Frage nach dem Sozialbezug Bauchgrimmen: Zum einen wird die Vorstellung von der (Film-)Kunst als Sphäre *sui generis* mit ihrem autonomen Künstler (oder: *auteur*) hinterfragt, die man für das Kino Anfang des 20. Jahrhunderts mühsam erstritten hat.¹ Zum anderen geriet (und gerät) der Film als Sozialisationsmedium wie als Wirtschafts- und (Massen-)Kulturgut schnell unter Verdacht

¹ Vergleiche hierzu wie im Folgenden Mai 2005.

und in die Kritik: aus Gründen des Jugendschutzes, wegen seines Propagandapotenzials oder einer ihm eingeschriebenen (und durch ihn verbreiteten) Ideologie.

Die Fragen nach der Wertschätzung nicht nur *des Films*, sondern einzelner Filmwerke, die Unterteilung von Hoch- und Trivialkultur, *lean forward* und *lean back*, Elite und Masse, gar ob es sich wirklich um Gegensätze handelt und wie eine Differenzierung vorzunehmen ist: Diese Fragen treiben heutzutage und trotz aktueller Debatten wie jener um das Wesen und den Status eines neuen US-amerikanischen „Quality TV“ (vgl. McCabe/Akass 2007) kaum mehr jemanden um. Dass man sich freilich in der akademischen Welt mit dem Alltags- und Popkulturellem arrangieren konnte, ist zu einem Großteil der Sozialität und Soziabilität des Spielfilms gerade in seinen ‚niederen‘ Spielarten zu verdanken. Doch nicht nur offenkundig ist die Verwobenheit von Film und Gesellschaft verführerisch, verleiht sie als Alternativkonzept zu einer „interessenlosen“ (I. Kant) Kunst Filmen eine öffentliche Relevanz über ihren wie auch immer gearteten individuellen ästhetischen Wert hinaus und macht sie zu *Kulturphänomenen*: Die Auseinandersetzung mit solchermaßen bedeutsamen ‚Indikatorprodukten‘ (sowie nicht zuletzt die akademische Position, aus der heraus diese Beschäftigung stattfindet) ist damit legitimiert – und, so ließe sich boshaft unterstellen, auch der ansonsten kompromittierende lustvolle Umgang mit trivial-kommerziellen Inhalten und Formen, mit dem Affirmativen, Schnöden, Geistlosen und Minderwertigen.

Aufseiten der experimentellen Medienwirkungs- und -nutzungsforschung findet sich im Extrem ein ähnliches und doch ganz entgegengesetztes *Verhältnis zum Verhältnis* ‚Film und Gesellschaft‘: Auch sie nimmt die (angenommene) soziale Relevanz zum Ausgangspunkt für die Hinwendung zum (vor allem populären) Spielfilm als Untersuchungsgegenstand. Doch hier trifft man eher auf Mahner, die dem ‚Schund‘ eine schädliche Auswirkung auf die Gesellschaft und ihre scheinbar wehrlosen Mitglieder zusprechen. Schon früh (1912/1913) wurde *Gegen die Frauenverblödung im Kino* (Grempe 1992) mobil gemacht, und der Berliner Gerichtsassessor Albert Hellwig warnte bereits vor hundert Jahren in seiner Abhandlung *Schundfilms – ihr Wesen, ihre Gefahren und ihre Bekämpfung* (1911), dass „häufiges Anschauen von Schundfilms mit fast mathematischer Sicherheit zu einer Verrohung des Jugendlichen führen muß“ (zit. n. Kunczik/Zipfel 2006: 34). Als einer der wichtigsten forschungswissenschaftlichen Richtungsweiser für eine sozialpsychologische Sicht auf das Kino und seine Beeinflussungsmöglichkeiten gelten die ‚Payne Fund Studies‘: Untersuchungen, die von dem Soziologen Herbert Blumer 1933 veröffentlicht wurden und die die Wirkmacht des Spielfilms auf Jugendliche zum Gegenstand machten (vgl. Mayer 1946: 145ff.). Noch heute melden sich in diesem Feld primär Pädagogen, Psychologen oder Sozialwissenschaftler zu Wort, wenn es um eine publikumsbezogene *Filmanalyse* geht.

Das Themenfeld ‚Film und Gesellschaft‘ lässt sich nun nicht hinreichend erschließen, ohne zu klären, wie Film zu konzipieren und welcher Funktionsstatus ihm in diesem *Verhältnisverhältnis* zuzuschreiben ist. Dabei wird deutlich, dass nicht nur unter dem Gesichtspunkt einer Erkenntnisgewinnung eine solche Bestimmung vorgenommen wird: Diskurse um den

Komplex ‚Film und Gesellschaft‘ selbst werden sozialrelevant, wenn beispielsweise unter Verweis auf Wirkung und Bedeutung von Filmen narrative und poetische Reglements, gar staatliche Zensurmaßnahmen, eingefordert und durchgesetzt werden. ‚Einschränkung von Kunst- oder Meinungsfreiheit‘ bleibt hierbei kein bloßer Topos: Das Kino ist Teil eines kollektiven, imaginativen und symbolischen Währungssystems, und gerät dieses unter Druck, können (sich) Gesellschaften, oder zumindest Teile davon, die Verhandlung bestimmter integrativer, sinngebender, wert- und welthaltiger Denk- und Ausdrucksinhalte nicht mehr oder nur mehr bedingt leisten.

Im Folgenden widmet sich dieser Text einigen grundlegenden Fragen und Schwierigkeiten im konzeptionellen Umgang mit dem Komplex ‚Film und Gesellschaft‘ und verweist auf unterschiedliche Muster und Modelle (samt deren Konkurrenz). Da neben der Mediengewalt(wirkungs)forschung das *Figurenstereotyp* das wohl bedeutendste Schnittmengenthema für die soziologisch interessierte Film- und die Kommunikationswissenschaft ist, wird im Anschluss anhand des Beispiels des „Evil-Arab“-Stereotyps dargelegt, welche der beiden Zugriffe mit ihren Vorstellungen besser positioniert und diskursiv besonders gesellschaftspolitisch salient sind und welche Schlüsse sich daraus ableiten lassen. Zwischen Effekt und Bedeutung, Funktionalität und künstlerischem Wert bündelt das Stereotyp nämlich eine große Bandbreite an Fragen und Herausforderungen, die den Auftrag, die Konstitution und Definition von Filmwissenschaft betreffen und damit auch ihr Selbstverständnis und ihre Selbstverortung hinsichtlich des gesamtgesellschaftlichen diskursiven Gegenstands ‚Film und Gesellschaft‘, der dadurch selbst mit ausgeformt wird.

2.

„Kinoanalyse als Gesellschaftsanalyse“ (vgl. Mai/Winter 2006: 8) oder „Filmkritik als Gesellschaftskritik“ (Kracauer 1974: 11): Dass Film und Gesellschaft einen natürlichen Bedingungskomplex bilden, wird als allgemeinbekannte Selbstverständlichkeit betrachtet. Auch Gerhard Jens Lüdeker formuliert – vorsichtiger und zugleich *bestimmender* – im *Call for Papers* für diese Ausgabe von *Rabbit Eye*:

Fiktionale Filme sind ein globales Leitmedium, das besonders *geeignet* ist, um makro- wie mikrostrukturelle Wandlungsprozesse von Gesellschaften zu reflektieren und zur Anschauung zu bringen. Dabei prägen soziale Dynamiken und Krisen ihre narrative filmische Aufbereitung sowohl inhaltlich als auch formal. [Herv. B. Z.]

Die besondere Eignung impliziert zwar noch keinen Vollzug, verweist jedoch – wenigstens indirekt – auf die (mediale) Wesensart von Spielfilmen.²

Dass nun Spielfilme und Gesellschaft eng zusammenhängen, sei hier gar nicht bezweifelt. Beachtenswert ist jedoch die auch von Lüdeker angedeutete, diskursiv konstruierte Form von Doppelcharakter. Mit ihr wird der Matrix ‚Schund‘ und ‚Kunst‘, ‚Kunstform‘ und

² Deutlicher und spezieller ist beispielsweise Dörner, der Film als „Ausdruck und Bestandteil einer jeweiligen Politischen Kultur [sic]“ untersucht (Dörner 1998: 203).

„Medium“ (nach Belieben können auch zusätzliche dichotome Elemente wie „Aufklärung“ bzw. „Emanzipation“ und „Ideologisierung“, „Kritik“ und „Affirmation“ eingesetzt werden) eine weitere Dimension hinzugefügt – eine Dimension, die insofern quer zu den übrigen Kategorien liegt, als sie von einer höchst unterschiedlichen und ganz eigenen Instrumentalität von Spielfilmen ausgeht und diese in den Mittelpunkt rückt.

Demgemäß veranschaulichen Filme Gesellschaft(sprozesse), können diese (oder *über* sie) reflektieren (zumindest: *Reflexionen spiegeln*). Spielfilme sind jedoch zugleich selbst durch die gesellschaftliche Realität bedingt, geformt und hervorgebracht. Das sind die zwei Seiten derselben Medaille, die aber für eine angewandte Filmsoziologie, Simmels Forderung (s. o.) folgend, eine analytische Unterscheidung erforderlich machen. Statt einer solchen findet man aber oftmals das Postulat eines diffusen Verhältnis-, Austausch- oder Rückkopplungszirkels Film-Gesellschaft/Gesellschaft-Film. Schweinitz verweist beispielsweise in seiner Untersuchung zu Stereotypen im Film auf eine „analytisch kaum auflösbare Wechselwirkung mentaler und medialer Konstrukte“ (Schweinitz 2006: 12). Tatsächlich mögen die Wege, auf denen die Gesellschaft in den Film und der Film mit seinen Vorstellungsbildern in die Gesellschaft kommen, vor allem in der (heterogenen) Gänze des Kinoschaffens derart undurchsichtig, unterschiedlich, unterschwellig, vielgestaltig und gegenläufig sein, dass man es beim Verweis auf eine allgemeine Verwobenheit belassen könnte und müsste. Es lassen sich für einzelne Filmproduktionen gleichwohl Wege und Verfahren des Einzugs von gesellschaftlichen Themen rekonstruieren, so wenn sich Regisseure, Produzenten oder Drehbuchautoren durch typische Medienberichte inspirieren lassen oder wenn, wie im Falle von Volker Schlöndorffs und Margarethe von Trottas *DIE VERLORENE EHRE DER KATHARINA BLUM*, der Film als Adaption (Böll 1974), Debatten- und Protestbeitrag (vgl. Crowds/Porton 2001) innerhalb eines größeren medialen Zusammenhangs zu stellen ist; hier dem Streit um Heinrich Böll und seinen Beitrag im *Spiegel* zu Ulrike Meinhof und der RAF (Böll 1972) sowie den politischen und soziokulturellen Auseinandersetzungen jener Zeit.

Ohnehin wird der Wechselwirkungskreislauf nach Belieben und Bedarf immer wieder aufgebrochen, um drei prototypische, teilweise konträre Konzepte von Spielfilmen zu behaupten und sie (meist als Grundlage für Detailuntersuchungen) urbar zu machen.

Ein Ansatz erklärt Spielfilme als das zu Untersuchende einer z. B. formalistisch oder hermeneutisch orientierten Wissenschaft, die mit und über Filme Sozialanalyse und -deutung betreibt: Gesellschaft ist diesem Verständnis nach in Filmen be-, ver- und gehandelt, sie wird in Filmen sichtbar, ist Filmen eingeschrieben – so und ähnlich lautet die Prämisse. In diesem Sinne sind Spielfilme auch im Unterricht einsetzbar. Dowd zeigt die Schwierigkeiten (wie die eher psychologische denn soziale Bestimmtheit von Filmcharakteren), aber auch die klaren Vorzüge (wie die Illustration von gesellschaftswissenschaftlichen Konzepten), die für den didaktischen Spielfilmeinsatz in Soziologiekursen sprechen (vgl. Dowd 1999). Morin freilich genügte schon 1953 derlei spiegeltheoretische Auffassungen

für sein filmologisches Verständnis nicht: Kein naives Neuentdecken, was Soziologie schon gelehrt habe, gelte es in Filmen nachzuspüren – gefragt sei eine eher ergänzende, dialektische Vorgehensweise,

die es uns erlaubt, vermittels der Filmwissenschaft und anderer soziologischer, ökonomischer, politischer und historischer Untersuchungen Licht in *jenen Schattenbereich der Zivilisation* zu bringen, in den die Geschichtswissenschaft und die Soziologie immer nur mit Mühe vorgedrungen sind. (Morin 2010b: 85)

Der zweite Ansatz fokussiert dagegen die Funktionalität und Instrumentalität von Spielfilmen *für die* sowie *in der* Gesellschaft. Individuell können beispielsweise Gewaltdarstellungen zum *Mood-Management*, der Angstlust wegen oder im Sinne des *Sensation Seekings* gesucht (und daraufhin eben produziert) werden sowie, kollektiv, Spielfilme und vor allem das Kino quasi-religiös als „Ersatzkirche“ (Skarics 2004) und „Sinnmaschine“ (Herrmann 2001) dienen.³ Die Gesellschaft nutzt diesem Verständnis nach fiktionale Kino- und Fernseherschählungen zur Erregung und Entspannung, um Ängste zu konfrontieren und Traumata zu verarbeiten, um zu integrieren, sich selbst zu betrachten, zur Selbstvergewisserung, um Standpunkte zu verhandeln, um zu erziehen oder zu kritisieren, um Möglichkeiten durchzuspielen und Visionen auszuprobieren. Diese Kino-Instrumentalität reicht in ihrer vielfältigen Form von einer allgemeinen aristotelisch-kathartischen, also ‚gefühlreinigenden‘ Vorstellung, der Ritualtheorie (vgl. im Falle des Umgangs mit den Anschlägen des 11. September Schneider 2008), der psychoanalytisch und semiotisch informierten Zuschauertheorie, wie sie die Filmwissenschaft v. a. in den 1970ern prägte (vgl. Mayne 1993), bis hin zum direkten therapeutischen Einsatz von Spielfilmen.⁴

Der dritte Ansatz bildet eine Art Zwischenposition und beschreibt Filme als bisweilen quasi autonome Phänomene oder gar soziale Akteure, die ein – meist manipulatives oder sonstwie negatives – Eigenleben führen. Auf die Gesamtgesellschaft oder Teile von ihr bezogen kommen in puncto Wirkung Begriffe wie (insbesondere der althusserschen) Ideologie (vgl. dazu Eagleton 2000; Mayne 1993: 14ff.) ins Spiel – und über ältere Konzepte wie das der Verselbständigung oder den Thesen zur spätkapitalistischen ‚Kulturindustrie‘ (vgl. Horkheimer/Adorno 1969), der Massenproduktion, institutionalisierten Herrschaft und Verblendung, Regression und Affirmation (vgl. u. a. Prokop 1971) zeigt sich hierbei die besondere Nähe zum (wenn nicht gar das Hineinfließen in den) Filmfunktionalismus (v. a. im Sinne antagonistisch formierter Konstellationen und einer darin wirkenden Propaganda).

³ Siehe zum Genuss von Horrorfilmen überblicksweise McCauley 1998, generell zu (auch nicht-fiktionaler) Mediengewalt, Wirkungs- und Nutzungstheorien sowie intervenierenden Variablen Kunzick/Zipfel 2006.

⁴ Eine umfangreiche Literaturliste von 2009 zum Thema Filmtherapie bieten Hans J. Wulff und Jens Eder in ihrer Internet-Publikation *Medienwissenschaft/Hamburg: Berichte und Papiere* (http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0097_09.html; Zugriff 1.12.2011).

Natürlich bezeichnen die drei hier skizzierten Ansätze extreme prototypische Positionen mit je unterschiedlichen Ausprägungen von Zugängen und Methoden sowie Allgemeingraden.⁵ Zwischen diesen Positionen finden sich eine große Variationsbreite, ganz eigene Programme und interdisziplinäre Projekte. Die *Cultural Studies* und ihre Ideologiekritik, die Anerkennung von Fanpraxis und deren subversiven Lesarten haben beispielsweise „die Beschränkung der empirischen Medienwissenschaft [...] kritisiert und versucht, zwischen dem Kunstwerkcharakter des Films und seiner sozialen Wirkung zu vermitteln“ (Mai 2006: 28). Es ist daher von Belang, dass Spielfilme gesellschaftlich wirken und mehr noch: wie und warum sie das tun; wie die Gesellschaft derlei Wirkungsfilm durch ihre Bedürfnisse hervorbringt und formt. Der leichthändige Verweis auf das quasi Zirkuläre im Komplex ‚Film und Gesellschaft‘ vernachlässigt jedoch, dass gänzlich unterschiedliche Konzepte und Methoden in Anschlag zu bringen sind, wenn es darum geht, Filmwirkungen zu erfassen und zu beschreiben, oder sich – andererseits – einzelnen Filmtexten und -ästhetiken zu widmen (vgl. u. a. ebd.). Aus dem Dualverhältnis (Film – Gesellschaft) wird somit eine Triade aus Film, Gesellschaft und Perspektiv- oder Interessensansatz, insofern der Film – als einzelner audiovisueller Text wie als Kunst- und/oder Kommunikator – durch die epistemologisch eminente Betrachtungsweise erst konstruiert wird. *Den* Spielfilm sucht man nämlich nicht nur vergebens, weil sich Filme in Qualität, in Nutzungsaufforderung und -möglichkeiten, tatsächlicher Nutzung und Gratifikation so sehr unterscheiden, dass man doch schnell wieder beim vereinheitlichenden Begriff ‚Medium‘ als Form, Kanal und Institution endet. Ob kulturanthropologisches Artefakt, Mittel und Werkzeug oder soziale Agenz und Katalysator: Welche (Art von) Film- oder Fernsehproduktion man betrachtet, ist nicht nur ausschlaggebend für den historischen, narrativen, ästhetischen und anthropologischen *Wert* jenseits einer Ideologie- und Effektfrage (vgl. dazu Morin 2010b; Thorburn 1987), sondern auch für die diskursive Position, die Filmen in der Gesellschaft zugemessen werden.

Die gebräuchliche Metapher des ‚Seismographen‘ als Ausdruck für die soziale symbolische Bedeutungspotenz und Dynamik des Spielfilms erweist sich vor diesem Hintergrund als zumindest insofern zu kurz greifend, als sie nur den notierenden Aspekt oder eine dementsprechende Verwendungsweise formuliert.⁶ Um Spielfilme auch als sozial-funktionale Operationsinstrumente zu kennzeichnen, wären wenigstens ergänzende Sinnbilder wie – um im Bereich der Technologie zu bleiben – das Echolot oder trefflicher noch der Laser zweckdienlich: Der Begriff als Akronym (*Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation*) steht nicht nur für die Strahlenquelle, sondern auch für den der Strahlung zugrundeliegenden Verstärkereffekt der Stimulationsemission. Und metaphorisch-passend findet der

⁵ Als prominentes Beispiel – quasi als Gegen- und Zwillingsentwurf zu den zuschauerzentrierten *Payne-Fund-Studien* – kann für das Paradigma des symptomatischen oder indikatorischen Films Kracauers Studie *Von Caligari zu Hitler* (1947) gelten, die den Filminhalt in den Mittelpunkt stellt.

⁶ Ganz abgesehen davon, dass der Seismograph, um seismische Wellen zu registrieren und zu orten, als Messinstrument eigens erfunden, entwickelt und konstruiert wurde.

Laser symbolträchtigen Einsatz sowohl in der Mess-, als auch in der Steuerungstechnik, beim Lesen und Schreiben von Daten oder in der Medizin zur Diagnose *und* Behandlung (beispielsweise als ‚Lichtskalpell‘ und ‚Akupunkturnadel‘). Das Diskursfeld Gesellschaft- und-Film wäre vor diesem Hintergrund und in diesem Metaphernrahmen quasi unter *techniksoziologischen* Gesichtspunkten zu erschließen – inklusive seiner sozial verhandelten, sozial formierenden Risiken (vgl. Linde 1972; Beck 1986).⁷

3.

Die analytisch begründete Wechselwirkung und Rückkopplung von Film und Gesellschaft auf der einen Seite (bis hin zur Gefahr des Zirkelschlusses, der stets das sehen lässt, wonach man Ausschau hält) und – auf der anderen Seite – die strikte Unterteilung von Dienstbarkeit und Diagnose-Charakter des Films konkurrieren im öffentlich Raum und jenseits der Theorie mit ganz anderen Wahrheiten und einer eigenen Realität, in der offene Fragen wie jene nach dem sozialen Wesen des Films als (aktive oder passive) Kunst oder Unterhaltung, Indikator oder Manipulator zumindest in Teilbereichen entschieden scheint – und damit auch die Position und Rolle des Spielfilms *in der Gesellschaft*. Zumindest, wenn es nicht um psychologische Dispositive oder abstrakte ideologische Globalkonzeptionen geht, sondern um konkreten Fragen der Repräsentation, wie sie das Stereotyp aufwirft, geraten – und dieser Gegensatz sei hier beibehalten – die eher ‚künstlerische‘ Filmkritik, -theorie und -wissenschaft ins Hintertreffen gegenüber einer sozialpsychologisch bzw. nutzungs- und wirkungsorientierten Medien- oder Kommunikationswissenschaft, die ein klares und dominantes Bild von Menschen, von gesellschaftlichen Verhältnissen und der Intermedialität des Kinos zu zeichnen versteht.

Auch wenn es um das Stereotyp geht, treffen explizite oder zumindest schwelende Widersprüche und Kontroversen um Wesen und Status von Film (Kunstform, Massenunterhaltung und Medium) samt Aufgaben, Zielen und Funktionen (kritische Kommentierung, Entautomatisierung von Wahrnehmung und Wirklichkeit, ideologisierende Konsumption etc.) zusammen und werden im Kontext der sozialen und politischen Signifikanz offengelegt. Entsprechend ist das Stereotyp eine klare „Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie“ (Schweinitz 2006). Schweinitz stellt den Begriff in seinem sozialpsychologischen Verwendungszusammenhang vor, insbesondere aber in seiner filmtheoretischen Diskursgeschichte. In dieser bedeutet das Stereotyp – sei es nun das der Figur, des Plots oder der Handlungswelt – eine Provokation u. a. des defamiliarisierenden Kunstauftrags oder des Ideals des singulären kreativen Künstlers bzw. *auteurs* wie auch, generell, des aufklärerischen Menschenbilds, dem einzigartigen Individuum (vgl. ebd.: 103ff.; 161ff.). Demgegenüber finden sich positiv oder zumindest neutral konnotierte konstruktive Auf-

⁷ Hierbei wäre zu überlegen, inwiefern Filme als gegenständliche *Geräte* oder *Sachen* und nicht etwa als Produkte, wie sie z. B. Prokop 1982 vorrangig beschreibt, zu betrachten und zu konzipieren sind und welche modalen Kategorien der Sach-Verhältnisse sich auf sie in welchem Umfang übertragen lassen (vgl. Linde 1972: 62f.).

fassungen der Filmologen (Gilbert Cohen-Séat, Edgar Morin) (vgl. Schweinitz 2006: 197) bzw. die Anerkennung der Vorteile von Stereotypen wie die Rationalisierung auf Seiten der Filmproduktion oder die kommunikationsökonomische Koordination des Filmerzählens mit den Rezipienten über geteilte Wissensbestände. Stereotype können zur Identitätsbildung und sozialen Integration beitragen und, allgemeiner gefasst, eine zur Alltagsorientierung notwendige, kognitiv entlastende Komplexitätsreduktion leisten. Von der (z. B. als kulturindustriell verpönten) Konfektionsware bis hin zur filmsprachlichen ‚Metapher‘ stehen sich also sowohl in der Philologie als auch in der Sozialpsychologie bei der Bewertung und Einordnung von Stereotypen eine Vielzahl heterogener Konzepte bisweilen schwer versöhnlich gegenüber.

Was nun die Gesellschaftlichkeit des Films betrifft, ist vor allem das Figurenstereotyp von besonderer Bedeutung, da hier filmfiktionale Schematisierung und Konvention mit sozialpsychologischen und politischen Vorstellungs- und Diffamierungsbildern vom *Anderen* (z. B. hinsichtlich Kategorisierungen wie *race*, *culture* und *gender*) zusammenfließen. Der Spielfilm reiht sich dabei ein in eine Reihe anderer Repräsentationssysteme und geht auf in einer Gesamtdebatte, die um (die Vorwürfe der) Simplifizierung und Verzerrung sowie die Macht der Zuschreibung von Attributen kreist. Filme – und in ihnen die Figuren – werden dabei als Artefakte oder Symptome (vgl. dazu Eder 2008: 322ff.) betrachtet und behandelt.

Ein nach dem 11. September 2001 besonders relevantes und augenfälliges Beispiel bietet die Darstellung von Arabern und Muslimen im populären Hollywood-Spielfilm, wobei Herkunft und Religion selbst bereits in dem negativen Stereotypen-Ensemble, das Shaheen (2009) als „Reel Bad Arab“ und Semmerling (2006) als „Evil Arab“ für das US-Kino fasst, zusammengeblendet werden. Das verfestigte Bild vom lüsternen, gierigen Scheich oder, besonders aktuell, dem blutrünstigen Terroristen findet sich nicht nur im Film, sondern beispielsweise auch in Pressekarikaturen (vgl. Gottschalk/Greenberg 2008). Dieser Stereotypenkomplex weist eine lange Tradition auf, und kaum einer der vielen Texte zu westlichen Araber- und Muslimendarstellungen kommt ohne Verweis auf den von Edward Said geprägten Begriff des „Orientalismus“ aus, ein insbesondere den Kolonialismus überformendes Set an Vorurteilen und Klischees, die in einem semi-mythischen Konstrukt „Orient“ samt politischer und kultureller Doktrin resultier(t)e (vgl. Said 1978).

Was nun die Kritik an der Ausprägung des „Orientalismus“ in Form des Araber-Figurenstereotyps im Hollywood-Kino seit dessen Anfängen anbelangt, ist Jack G. Shaheen, emeritierter Professor für Massenkommunikation der Southern Illinois University und Nahostberater für CBS News, als maßgebliche Referenzperson zu nennen. Sowohl seine Artikel und Bücher (v. a. Shaheen 2008; Shaheen 2009) wie auch sein Engagement machen ihn dahingehend zum exponierten Vorreiter, der beispielsweise mit dem Council on Arab-Islamic Relations (CAIR) und dem American-Arab Anti-Discrimination Committee (ADC) bei Filmprojekten (wie Edward Zwicks *THE SIEGE* – vgl. Shaheen 2009: 462f.) aus Sorge

um das Bild von Arabern in der Öffentlichkeit intervenierte bzw. bei Produktionen als Berater fungierte (so bei *THREE KINGS* und *SYRIANA*).

In seinem Buch *Reel Bad Arabs* (Erstauflage 2001) behandelt Shaheen rund neunhundert Filme, darunter James Camerons Action-Komödie *TRUE LIES*. In dem Arnold-Schwarzenegger-Film spielt die Action-Genre-Ikone einen amerikanischen Geheimagenten mit hartem steirischen Akzent, der die USA vor einer Gruppe von mit Atombomben ausgestatteten, nahöstlichen Terroristen zu beschützen hat. Shaheen urteilt:

True Lies is a slick film perpetuating sick images of Palestinians as dirty, demonic, and despicable peoples. The reel portraits are so remote from reality as to give normal viewers the willies. [...] After watching Schwarzenegger dispatch upwards of 64 Palestinians, I stopped counting. Did the actor ever pause to consider this film's impact on Arab Americans, their families? (Shaheen 2009: 536f.)

In seiner Argumentation und ihrer Logik ist Shaheen hierbei keine Ausnahme, sondern lediglich überdeutlich, besonders vehement und konsequent.⁸ Entsprechend lohnt ein genauerer Blick auf die implizierten Thesen in dieser wie in ähnlichen Kritiken. Verschiedene Maßstäbe oder Arten der Angemessenheit, die sich nicht immer ausschließen und gar aufeinander aufbauen, lassen sich ausmachen, wobei jede für sich in ihren Prämissen und Ansprüchen nicht unproblematisch ist.⁹

a) *Realitätsbezogene Angemessenheit:*

Hierunter lassen sich alle Vorwürfe einordnen, die filmfiktionale Darstellungen, hier eben spezifische Stereotype, mit der Wirklichkeit in Beziehung setzen und einen entsprechenden Realitätsabgleich vornehmen. In diesem Sinne gelten Shaheen die Terroristen in *TRUE LIES* als „so far from reality“.¹⁰ Verallgemeinert lautet der Einwand: *Tatsächlich*, also außerhalb des Kinos, sind die Mitglieder dieser oder jener Personengruppe, ebenso wie die Gruppe in sich selbst, unterschiedlicher (statt „Arabern“: Ägypter, Syrer, dabei auch Muslime, koptische Christen), komplexer, mehrdimensionaler als sie der Film darstellt (und darstellen *könnte*). Und gerade wenn es um Rand- und Fremdgruppen geht, sind wirklichkeitsverzerrende Repräsentation – als solche werden Stereotype von ihren Kritikern mit Blick auf die potenzielle Wahrnehmung des Publikums gehandelt – zu vermeiden.

⁸ Vgl. Schiappa 2008: 7f. für eine Liste von Beispielen für öffentliche Repräsentationskritik „which range from the silly to the very serious“ (ebd.: 7) und die die unterschiedlichsten Formen von Gruppenzugehörigkeiten betreffen.

⁹ Ich beziehe mich dabei und im Folgenden auf Schiappa 2008 und seine empfehlenswerte Thematisierung einer eingeforderten, unrealistischen „*Representational Correctness*“ samt ihren Kriterien *accuracy*, *purity* und *innocence* sowie auf eigene Überlegungen und Beobachtungen, insbesondere was die Kategorien von Angemessenheit betrifft.

¹⁰ Auch bei Filmen zu historischen Personen oder Sujets trifft man oft auf die Klage, ‚so‘ sei es nicht gewesen, etwa wenn RAF-Mitbegründerin Astrid Proll Christoph Roth und dessen postmodern-kolportagehaften und kontrafaktischen *BAADER* die Verwendung des Wortes „sexy“ im Figurendialog vorwirft (vgl. Proll 2002).

Neben der intrafilmischen Realitätsangemessenheit findet sich jedoch auch die inter- oder transfilmische (analog: -mediale): Nicht um die Darstellung in einzelnen Filmen geht es, sondern einzelne Filme werden in einem Gesamtzusammenhang von Filmen und anderen Medien mit ihren (Vorstellungs- und Welt-)Bildern beurteilt (‚Wenn Araber oder Muslime im Film eine Rolle spielen, dann nur die klischierte aus/in einem stark begrenztem Spektrum‘).

Derlei Vorbehalte gegen ‚unrealistische‘ oder nicht wirklichkeitsgetreue Stereotype sind gewichtig, leiten über zu (oder speisen sich aus) einer weiteren Form der Angemessenheit, der

b) *wirkungsbezogenen* Angemessenheit:

Die dargestellte Gruppe fühlt sich – so wird argumentiert – durch die Stereotype repräsentiert, folglich verletzt, da verunglimpft (‚consider this film’s impact on Arab Americans, their families‘). Oder es könnten – so die zweite grundlegende, diskursiv noch mächtigere Stereotypengefahr – insbesondere zur gesellschaftlichen Majorität gehörende Zuschauer aufgrund der Wiederholung und Konsistenz des Klischees ein schematisiertes, sozialgefährdendes Ausländer- und Minderheitenbild übernehmen oder entwickeln, aktualisiert oder bestätigt bekommen. Die Legitimation von Diskriminierung oder gar erhöhte Gewaltbereitschaft sind in diesem Wirkungsszenario die potenzielle Folge. Analog trifft man gesamtgesellschaftlich und kulturell die Annahme, es würden gezielt mit Stereotypen ideologische Propaganda- bzw. Effektpotenziale zur Erhaltung oder Durchsetzung politischer Programme anvisiert und entfaltet – z. B. um den Feind in Kriegszeiten (wie im ‚War on Terror‘) zu konstruieren bzw. ihn noch stärker und eindeutiger als einen solchen zu zeichnen und *auszugestalten*.¹¹

Derartige Bedenken können sich auf den fotografischen Abbild- und Repräsentationscharakter des Filmischen stützen, die Unmittelbarkeit, Beweiskraft und affektive sinnliche und formalistische Vielseitigkeit des Kinoerzählens. Weit weniger wird in den Debatten um ‚Evil-Arab‘-Stereotype in Filmen jedoch auf die – scheinbar losgelöste –

c) *künstlerische* Angemessenheit

eingegangen: Mit Verweis auf die Klischeehaftigkeit können Filmfigurenstereotype (neben den generischen Typen, die das Filmerzählen mit seinen Genres primär selbst hervorbringt) beispielsweise wegen ihrer *Unoriginalität* als minderwertig kritisiert werden (vgl. Eder 2008: 380).¹²

¹¹ Wie Shaheen attackiert beispielsweise auch Bürger 2005 eine vermeintliche US-Staatspropaganda im Unterhaltungsgewand Hollywoods.

¹² Zum Begriff des Genres vgl. u. a. Hickethier 2002.

4.

Filmwissenschaftler und Genrefans (oder zumindest -kundige) führen gegenüber den hier skizzierten Angemessenheitsforderungen nun ein Gegenmodell ins Feld – eines, das das ‚Evil-Arab‘-Stereotyp des Mainstreamkinos als Element eines Sprachspiels vor allem der Unterhaltung, somit als nicht repräsentativ sondern performativ und konventionalisiert konzipiert. Demnach sind Figurenstereotype hinsichtlich ihrer Funktion und Effizienz *innerhalb* ihrer Genres (die ebenfalls unter dem Aspekt der Schematisierung zu sehen sind – vgl. ebd.: 79ff.; Wuss 1999: 147ff.) zu verorten, zu untersuchen und zu relativieren. Als diabolische Gegner des Helden bleibt beispielsweise der ‚Evil Arab‘ austauschbar mit anderen, gemäß den dramaturgischen und affektiven Anforderungen und rezeptionsästhetischen Erwartungen komprimierten, simplifizierten und, so man will, abstrahierten Schurkenfiguren wie dem bösen ‚Nazi‘, ‚Russen‘, ‚Mafiosi‘ etc.

Dieser eher *geschlossene* symbolische Referenzrahmen (im Sinne von Genres als „konventionellen imaginären Modellwelten“ – Schweinitz 2006: 58) konkurriert nun im öffentlichen Diskurs erheblich und meist erfolglos mit jener Sichtweise, die ‚Evil Arabs‘ zuvorderst als repräsentativ auffassen oder zumindest verzerrte Wirklichkeitsspiegelung in der und für die Rezeption eines gewissen Publikums behaupten. Und während in der Theorie und Forschung neben dem *Uses-and-Gratification*-Ansatz (vgl. Rubin 2002) oder dem Konzept des aktiven, subversiven ‚Lesers‘ für die Kultivierungshypothese bereits aufgezeigt wurde, wie Seh motive oder eben auch Genres großen Einfluss darauf haben, ob und wie die Weltansicht durch Medienkonsum formatiert wird (vgl. Bonfadelli/Wirth 2005: 589), (re-)konstruieren und perpetuieren die diskursiven Stereotypenmahnungen einen hilflos ausgelieferten und wenigstens latent beeinflussten, bereits ideologisierten oder leicht zu indoktrinierenden Zuschauer – einen, den die Mediennutzungsforschung und die Kunstwissenschaft hinter sich gelassen glaubte (vgl. ebd.: 568ff.) und der *selbst wiederum ein Stereotyp ist*, das unabhängig von akademischen Paradigmen in öffentlichen Diskussionen und nicht zuletzt aufgrund seiner *Eingängigkeit* ein reges Eigenleben führt.

Mit diesem entmündigten Filmzuschauer als Gewährsfigur im Verbund mit einem überkommenen *Cause-and-Effect*- oder *Stimulus-Response*-Modell braucht es nur wenig aussagekräftige (wiewohl mitunter spektakuläre) Belege (v. a. anekdotischer Art) oder, noch bedenklicher, nicht mal diese (vgl. Schiappa 2008; Morin 2010a: 64), um als selbsternannter Fürsprecher Forderungen zu stellen, die wenig erfolgversprechend sind. So wurde etwa von Shaheen angeregt, in dem Terroristenthiller *THE SIEGE* die arabisch-muslimischen Terroristen durch weiße Rechtsextremisten zu ersetzen (vgl. Shaheen 2009: 463). Berücksichtigt wurde von ihm dabei nicht, dass es in dem Film gerade auch darum geht, Verdächtigungen von ethnischen und religiösen Minderheiten und die Einschränkung oder gar Verletzung ihrer Bürger- und Menschenrechte in Zeiten des Ausnahmezustands *zu thematisieren*.

Dass oder inwiefern es sich bei TRUE LIES nun um ein ironisches Schwarzenegger-Vehikel handelt oder bei der Marionetten-Groteske und Actionfilmsatire TEAM AMERICA – WORLD POLICE der *South-Park*-Erfinder Trey Parker und Matt Stone um eine überzogene Parodierung einschlägiger Unterhaltungsformate, spielt, wenn es um die Verletzung sich diffamiert fühlender Gruppen oder eine (vermeintliche) sozialisierende, ideologisierende oder gar verhetzende Wirkmacht geht, praktisch keine Rolle. TEAM AMERICA möge vielleicht die Bloßstellung der ‚Krieg gegen den Terror‘-Mentalität im Sinn gehabt haben, so Shaheen, jedoch: Ein im Irak stationierter US-Soldat, der ein menschenverachtendes und aufsehenerregendes YouTube-Video drehte, fühlte sich nach eigenen Angaben von dem – quasi ‚falsch verstandenen‘ – Film inspiriert (vgl. Shaheen 2008: 172). Es muss nicht mal auf die Rezeption abgehoben werden: Auch Khatib stellt ohne Rücksicht auf Art, Nutzungsangebote und Unterhaltungsansprüche der Filme in ihrer Untersuchung der Kinoporträtierung des Nahens Ostens einen ungebrochenen Actionfilm wie EXECUTIVE DECISION realistische oder satirisch-kritische Produktionen aus Ägypten und Algerien wie AL-IRHAB WAL KABAB / TERRORISM AND BARBECUE, BAB EL-OUED CITY oder RACHIDA gegenüber (vgl. Khatib 2006).

Den Antagonismus zweier Schema-Konzepte – dem eher sozialpsychologischen Figuren- oder Personen-Heterostereotyp (als Bild vom Anderen) und dem eher philologischen Genre mit seiner eigenweltlichen Verisimilitude samt spezifischer Rezeptionshaltung und -erwartung auf Publikumsseite – veranschaulicht die Medienwissenschaftlerin Wilkins: In ihrer Untersuchung zum Einfluss von ‚Evil-Arab‘-Actionfilmen führt sie „entschuldigende“ (Wilkins 2009: 6) Argumente an, die auf die quasi natürliche Limitierung des Genres mit seinen eindimensionalen Schurken und seiner nicht-realistischen Eigenwirklichkeit verweisen. „However, there remains the concerns [sic!] raised regarding the potential long-term consequences of these stereotypically defined heroic and villainous characters, Arab communities, and foreign landscapes“ (ebd.). Natürlich haben aufmerksamkeitsökonomisch die sozialen *Gefahren* durch Spielfilme einen höheren Stellenwert im medialen und politischen Diskurs als die Thesen zur funktionalen kundigen Unterhaltungsnutzung oder zur Ausdrucks- und Rezeptionsweise einzelner Filmkunstwerke, die ja ‚auch nur‘ dem Material verhaftet bleiben oder sich ein einheitliches strukturalistisch-psychoanalytisches oder historisch-materialistisches Subjekt konstruieren, das sich schwerlich gegen den empirischen Zuschauer behauptet. Auch ist der Einsatz und die Nutzung von Stereotypen (verglichen mit den Debatten um Sinn und Zweck, Reiz, Schaden und Nutzen von Gewalt- bzw. Horrorfilmkonsum, wie sie vor allen in den 1980ern und -90ern geführt wurden) nur schwerlich mit einer reflexiven Fankultur und ihrer souveränen Vergnügungspraxis, mit ‚Domestikation‘, persönlichkeitsbildender Konfrontation oder gar mit anthropologischen Dispositionen und Adaption legitimierbar.¹³ Es scheinen aber allgemein filmische Kunst und Unterhaltung in einem vor allem privaten oder doch zumindest geschützten, damit

¹³ Zu derlei Positionen im Bereich Spielfilmgewalt vgl. beispielsweise Hausmanning/Bohrmann 2002.

abgeschotteten Raum angesiedelt zu sein, und in diesem wird ihnen jenseits von Fördermaßnahmen und dergleichen keine eigene öffentliche Relevanz zugesprochen: Selbst wenn von Spielfilmen eine wie auch immer geartete Störung der gesellschaftlichen Ruhe und Ordnung auszugehen scheint, wird diese quasi abgespaltet, um das Kino in seinem Schutzbereich zu belassen (wo es auch gefahrlos sowohl künstlerischer Provokateur wie Forschungsgegenstand z. B. zum Zweck der Gesellschaftsanalyse sein mag).

5.

Was nun die „Emanzipation vom Stereotyp“ (Schweinitz 2006: 110ff.) im filmtheoretischen und künstlerisch-praktischen Umgang betrifft, lassen sich drei Positionen ausmachen. Erstens: die *fundamentale Ablehnung und Verweigerung*. Zweitens: die *individuelle Aneignung im Sinne eines dialektischen Umgangs*, um „Stereotype in der filmischen Komposition aufzugreifen und kreativ mit Neuem zu verbinden, sie partiell zu revidieren, zu nuancieren oder mit Momenten des Originalen auf einer zweiten Ebene zu überlagern“ (ebd.: 115). Drittens gibt es die Möglichkeit, Stereotype lustvoll, oft ‚postmodern‘ selbstreflexiv *offenzulegen, im fröhlichen Repertoire-Einsatz bloßzustellen und/oder zu karikieren* (vgl. ebd.: 119ff.).

Die erste Möglichkeit bedeutet, sich in die Phalanx der ‚Wirkungskritiker‘ einzureihen, die dritte – wie im Falle von TEAM AMERICA – guten Willens zu sein, also (um im Argumentationskosmos der Skeptiker und Ankläger zu bleiben) die Schä(n)dlichkeit von Stereotypen anzuerkennen und gegen sie vorzugehen, gleichzeitig aber kontraproduktiv die Polysemie, die Gefahr des rezeptionsseitigen Missverstehens oder gar Missbrauchs des ja kritisch gemeinten Filmtextes durch den Zuschauer zu übersehen, zu unterschätzen oder zu verharmlosen.

Die zweite, von Schweinitz herausgearbeitete Möglichkeit scheint daher die vernünftigste, geht sie doch von der Einsicht aus, dass „jede Befreiung vom Stereotyp immer nur auf einer graduellen, relativen Differenz beruhen kann“ (ebd.: 115). Wie dieser dialektische Umgang aber konkret aussehen mag, bleibt ebenso offen wie die Frage, ob ein *angemessenes* Gegenerzählen (in Form von gegenperspektivischen Filmen wie dem von Shaheen favorisierte PARADISE NOW, der selbst freilich von anderen als israelfeindlich gebrandmarkt wurde – vgl. Zywiets 2010), das selbst immer unter pädagogischen oder gar (gegen-)propagandistischen Vorbehalt stehen muss, sein anvisierte Publikum überhaupt erreicht.

Was also ist zu tun?

Film oder einzelne Genres sind als *solche* (damit filmwissenschaftliche Gegenstände) nicht gegen eine Wirkungs- und Nutzungsforschung zu verteidigen (zur ‚fachinternen‘ theoretischen Ideologiekritik der Genres vgl. u. a. Hess Wright 2007), wenn man sich einerseits der Argumentationslogik und den nun nicht völlig abwegigen und unbegründeten Bedenken verweigert, die Filme primär als sozial vorgefundene und wirksame ‚Akteure‘ sowie das Publikum als beeinflussbar zu veranschlagen. Andererseits gilt es zu vermeiden, sich zu

weit in eine Wirkungs- und Nutzungsdebatte unter fachfremden Vorzeichen hineinziehen zu lassen. Vor allem in diesem Kontext erweist sich ausgerechnet die wissenschaftliche Aufwertung und Verteidigung des Mainstreamkinos als nachteilig. Sicher: „Wer nur Filmkunst gelten lässt, die sich per definitionem kritisch mit herrschenden Verhältnissen auseinandersetzt [...], der verfehlt den Möglichkeitsraum der Massenkünste“ (Maase 2005: 26). Doch ein solcher Einwand legitimiert den Mainstreamfilm nur wieder über eine Art zugeschriebene *versteckte* positiv-aufklärerische Kunsthaltig- oder -fähigkeit und spricht ihm – quasi als Ausgleich – mit seiner „Alltagssprache“ (ebd.: 28) eben das (sozial positiv wertbare) Wirkpotenzial qua Formalisierung und Standardisierung zu, das von Stereo-typen-, Mediengewalt- und Ideologiekritikern negativ gewendet gegen Genre-Formate und -Formationen ins Feld geführt wird.

Die Herausforderung ist denn auch, keine filmkünstlerische Soziologie gegen sozialwissenschaftlich, meist empirisch-experimentell unterfütterte Wirkungsforschung (oder -behauptung) zu setzen, sondern die (z. B. abbildungstheoretischen und repräsentationspolitischen) Prämissen zu hinterfragen. Inwiefern beispielsweise stehen Figureneinzeldarstellungen repräsentativ für Gesellschaftsgruppen? Wird ein ‚rassistischer‘ Einzelfall, vielleicht gar einer, der der außerfilmischen Realität abgeschaut ist, bereits durch eine *generelle* Darstellungsmassierung tabu – und wann ist die ‚kritische Masse‘ erreicht um ein ablehnenswertes Stereotyp im Genre und beim Publikum zu formen? Worin ähneln sich Schematisierungsmechanismen im Kinoerzählen und beim Zuschauer – und worin unterscheiden sie sich nachhaltig? Bildet sich ein Zwang zum (inner- oder intertextuellen?) Pluralismus und dem Austarieren positiver und negativer Charakterisierungen aus, einer, der die Kunst- und *Unterhaltungsfreiheit* einschränkt?

Man kann letztendlich Schiappa folgen, der die implizite Einforderungen einer unmöglichen „*Representational Correctness*“ zurückweist (die beispielsweise das Problem der idiosynkratischen Einschätzung, wann etwas verunglimpfend oder rassistisch ist, ignoriert), und seine Ideen für die Filmwissenschaft aufgreifen (vgl. Schiappa 2008: 159ff.).¹⁴

- 1.) Ob es nun um die Folgen von Stereotypen, generell um Spielfilme als soziale Artefakte oder ihre funktionale Rolle in und für die Gesellschaft geht: Es sind nicht nur die eigenen Interpretationen und (vor allem sozialdeterministischen) Spekulationen über Bedeutung, Stellung und Wirkung von Filmen zum Maßstab zu machen. Vielmehr ist die Filmwissenschaft gut beraten, sich stärker empirischen, zuschauerfokussierten Erkenntnissen zu öffnen, diese aber auch zu prüfen – z. B. was die Wirkrichtung betrifft (also ob filmfiktionale Stereotype die Weltsicht des Zuschauers prägen oder, umgekehrt, gemäß der Weltsicht bestimmte Inhalte stärker und gezielt gesucht werden).¹⁵

¹⁴ Schiappas Vorschläge werden hier von mir erweitert und ergänzt.

¹⁵ Dies gilt beispielsweise bei Wilkins 2009, die in ihrer Untersuchung der Wissens- und Vorurteilsvermittlung von Hollywood-Actionfilmen zum ‚arabischen‘ Terrorismus konstatiert, dass diejenigen Versuchspersonen, die dem Genre mehr zusprechen, diese Spielfilme als relevanter und realistischer einschätzen. „Realistisch“

Gegebenenfalls ist die Empirie mit filmkünstlerischen und popkulturellem Sachverstand – z. B. in puncto Genre-Welten – zu ergänzen, vor allem bei der Konzeption von Untersuchungen und ihrer Ergebnisinterpretation. Ebenso schadet es wiederum nicht, ‚philosophische‘ *Top-Down*-Thesen und -Theorien an vorhandenen Ergebnissen der Nutzung- und Wirkungsforschung zu überprüfen, damit zu untermauern oder ihnen (und sich) konstruktiv widersprechen zu lassen. Hierbei realisiert sich eine praktische filmologische Dialektik mit ihrem Erkenntnisfortschritt.

- 2.) Es gilt, sich in Sachen Anforderungen und Erwartungen an Spielfilme etwas zu bremsen, was nicht zuletzt bedeutet, das Beobachtete (das was ist) von seiner Ursache und Funktion (warum und wozu es ist) sowie von Idealen und normativen Ansprüchen (wie es sein könnte und sollte) genauer und stärker zu trennen. Für die Herausforderung Stereotyp bedeutet das, unabhängig von Effekt- und Ideologie-Annahmen, fester in den Blick zu nehmen, warum es sie (in ihrer Form) im Film gibt, was ihre Rationalität und Grundbedingungen sind, welche aktive Rolle sie spielen und welche spezifischen *Vorzüge* sie aufweisen. *Daran orientiert* ist zu überlegen, ob und welche zweckdienlichen Alternativen es geben mag.
- 3.) In diesem Zusammenhang erscheint es auch dringend geboten, sich gerade als Wissenschaftler nicht nur den (vermeintlich) negativen Aspekten zu widmen, auch wenn dies öffentlich und politisch ‚verkaufsträchtiger‘ erscheint. Es gilt die Devise: „Praise the good stuff“ (ebd.: 165), wobei der Maßstab der Güte selbst durchaus verhandelbar und nicht zwangsläufig einer der Distinktion ist: Auch einhellig als schlecht, niederrangig oder missraten beurteilte Filme können für das Publikum prächtig *funktionieren* – und gerade dann und deshalb ist eine unvoreingenommene und auch im Duktus wert(ungs)neutrale Betrachtung geboten. Eine, die den Zuschauer nicht herabsetzt oder ihm überzogen subversive Rezeptionsstrategien unterstellt.
- 4.) Es ist einfach, dazu aufzurufen, sich von ideologischen Fixierungen freizumachen, wenn es sich um allgemeine und abstrakte Großkonzepte handelt („Figure out to live with capitalism“ – ebd.: 166ff.). Doch mehr Gleichmut auch in Sachen Gewaltdarstellungen, Figurenstereotypen (ob es sich nun um *gender* oder *race* handelt) und dergleichen sozialrelevanten Themen wäre bisweilen wünschenswert und angebracht – oder aber die Fähigkeit, das eigene Unvermögen dahingehend selbst stärker zu reflektieren. Denn nichts ist subjektiver und unverlässlicher als falsche Objektivität.

All das scheint trivial oder ist – teils als Forderung oder Einvernehmen, teils als Forschungsmodell und -programm (vgl. z. B. Winter 2010; Krischke-Ramaswamy 2007) – zumindest nicht neu. Und doch ist erstaunlich wenig davon im öffentlichen Bewusstsein

bezieht sich dabei auf die „Darstellung realistischer Ereignisse“ (Wilkins 2009: 55). Hier schleicht sich also abermals eine fragwürdige Realismusangemessenheit als Maßstab und das Primat der Repräsentanz ein.

angekommen und wird jenseits des Kreises derer, die sich den Ansätzen der *Cultural Studies* oder der Mediensozialisationsforschung widmen, erfolgreich (vor-)gelebt. Der Facettenreichtum des Komplexes ‚Film und Gesellschaft‘ und die Gesellschaft als Nutznießer selbst haben es jedoch verdient.

Über den Autor

Bernd Zywiets studierte Filmwissenschaft und Publizistik an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz und ist dort momentan Promovend (Thema: Terrorismus im Spielfilm) und Lehrkraft für besondere Aufgaben am Institut für Film-, Theater- und empirische Kulturwissenschaft. Tätigkeit als Autor, Redakteur, Filmjournalist und -kritiker (u. a. *filmdienst*, *Film-Konzepte*). Verfasser von *Tote Menschen sehen. M. Night Shyamalan und seine Filme* (Mainz 2008) und Mitherausgeber von *Mythos 007. Die James-Bond-Filme im Fokus der Popkultur* (Mainz 2007). Er ist Sprecher des Netzwerks Terrorismusforschung, Mitglied der Gesellschaft für Medienwissenschaft sowie des Verbands der deutschen Filmkritik e. V.

Filme

AL-IRHAB WAL KABAB / TERRORISM AND BARBECUE (Ägypten 1993, Sherif Arafa)
 BAADER (Deutschland 2002, Christopher Roth)
 BAB EL-OUED CITY (Algerien/Frankreich/Deutschland/Schweiz 1994, Merzak Allouache)
 EXECUTIVE DECISION (EINSAME ENTSCHEIDUNG, USA 1996, Stuart Baird)
 PARADISE NOW (Palästinensische Autonomiegebiete/Frankreich/Deutschland/Niederlande/Israel 2005, Hany Abu-Assad)
 THE SIEGE (AUSNAHMEZUSTAND, USA 1998, Edward Zwick)
 TEAM AMERICA: WORLD POLICE (TEAM AMERICA, USA/Deutschland 2004, Trey Parker)
 THREE KINGS (THREE KINGS – ES IST SCHÖN, EIN KÖNIG ZU SEIN, USA/AUSTRALIEN 1999, David O. Russell)
 TRUE LIES (TRUE LIES – WAHRE LÜGEN, USA 1994, James Cameron)
 SYRIANA (USA 2005, Stephen Gaghan)

Literatur

Beck, Ulrich (1986): *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Böll, Heinrich (1972): „Will Ulrike Gnade oder freies Geleit?“ Schriftsteller Heinrich Böll über die Baader-Meinhof-Gruppe und „Bild“. In: *Der Spiegel*, Nr. 3, S. 54-57.

- Böll, Heinrich (1974): Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Bonfadelli, Heinz/Wirth, Werner (2005): Medienwirkungsforschung. In: Heinz Bonfadelli et al. (Hg.): Einführung in die Publizistik. 2. Auflage. Bern/Stuttgart/Wien: Haupt, S. 561-602.
- Crowdus, Gary/Porton, Richard (2001): Coming to Terms with the German Past: An Interview with Volker Schlöndorff. In: Cineaste, Jg. 26, Nr. 2, S. 18-22.
- Dörner, Andreas (1998): Das politische Imaginäre. Vom Nutzen der Filmanalyse für die Politische Kulturforschung. In: Wilhelm Hofmann (Hg.): Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen. Baden-Baden: Nomos, S.199-219.
- Dowd, James M. (1999): Waiting for Louis Prima: On the Possibility of a Sociology of Film. In: Teaching Sociology, Jg. 27, Nr. 4, S. 324-342.
- Eagleton, Terry (2000): Ideologie. Eine Einführung. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Eder, Jens (2008): Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg: Schüren.
- Grempe, P. Max (1992) [1912/1913]: Gegen die Frauenverblödung im Film. In: Jörg Schweinitz (Hg.): Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium. 1909-1914. Leipzig: Reclam, S. 120-127.
- Gottschalk, Peter/Greenberg, Gabriel (2008): Islamophobia. Making Muslims the Enemy. Lanham, ML u. a.: Rowman & Littlefield.
- Hausmanner, Thomas/Bohrmann, Thomas (Hg., 2002): Mediale Gewalt. Interdisziplinäre und ethische Perspektiven. München: Fink.
- Herrmann, Jörg (2002): Sinnmaschine Kino. Sinndeutung und Religion im populären Film. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.
- Hess Wright, Judith (2007) [1974]: Genre Films and the Status Quo. In: Barry Keith Grant (Hg.): Film Genre Reader III. Austin, TX: University of Texas Press, S. 42-50.
- Hickethier, Knut (2002): Genretheorie und Genreanalyse. In: Jürgen Felix (Hg.): Moderne Film Theorie. Mainz: Bender, S. 62-96.
- Khatib, Lina (2006): Filming the Modern Middle East. Politics in the Cinema of Hollywood and the Arab World. London, New York, NY: Tauris.
- Kracauer, Siegfried (1947): From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film. Princeton: Princeton University Press.
- Kracauer, Siegfried (1974) [1932]: Über die Aufgabe des Filmkritikers. In ders.: Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film. Hrsg. von Karsten Witte). Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 9-11.
- Krischke-Ramaswamy, Mohini (2007): Populäre Kultur und Alltagskultur: Funktionelle und ästhetische Rezeptionserfahrungen von Fans und Szenegängern. Konstanz: UVK.
- Kunczik, Michael/Zipfel, Astrid (2006): Gewalt und Medien. Ein Studienhandbuch. Köln u. a.: Böhlau.
- Linde, Hans (1972): Sachdominanz in Sozialstrukturen. Tübingen: Mohr.
- Maase, Kaspar (2006): Die ästhetische Würde des Kassenerfolgs. Zum Verhältnis zwischen Mainstream-Diskurs und Massenpublikum. In: Irmbert Schenk et al. (Hg.): Experiment

- Mainstream? Differenz und Uniformierung im populären Kino. Berlin: Bertz und Fischer, S. 17-30.
- McCauley, Clark (1998): When Screen Violence Is Not Attractive. In: Jeffrey H. Goldstein (Hg.): *Why We Watch. The Attractions of Violent Entertainment*. New York, Oxford: Oxford University Press, S. 144-162.
- Mai, Manfred (2006): Künstlerische Autonomie und soziokulturelle Einbindung. Das Verhältnis zwischen Film und Gesellschaft. In: Manfred Mai/Rainer Winter (Hg.): *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. Köln: Herbert von Halem, S. 24-47.
- Mai, Manfred/Winter, Rainer (2006): Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Soziologie und Film. In dies. (Hg.): *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. Köln: Herbert von Halem, S. 7-23.
- Mayer, J. P. (1946): *Sociology of Film. Studies and Documents*. London: Faber and Faber.
- Mayne, Judith (1993): *Cinema and Spectatorship*. London, New York: Routledge.
- McCabe, Janet/Akass, Janet (Hg., 2007): *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*. London, New York: Tauris.
- Morin, Edgar (2010a) [1954]: Das Problem der gefährlichen Auswirkung des Kinos. In: *montage AV*, Jg. 19, H. 2, S. 61-76.
- Morin, Edgar (2010b) [1953]: Das Kino aus soziologischer Sicht. In: *montage AV*, Jg. 19, H. 2, S. 77-90.
- Prokop, Dieter (1972): Versuch über Massenkultur und Spontaneität. In ders. (Hg.): *Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik – Soziologie – Politik*. Frankfurt am Main: Athenäum Fischer, S. 1-44.
- Prokop, Dieter (1982): *Soziologie des Films. Erweiterte Auflage*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Proll, Astrid (2002): „Wir schwenkten keine Knarren.“ Das ehemalige RAF-Mitglied Astrid Proll über den Film *BAADER*, der Andreas Baaders Lebensgeschichte erzählt – zu seinem 25. Todestag. In: *Die Zeit*, 17. Oktober 2002.
- Rubin, Alan (2004): Media Uses and Effects: A Uses-and-Gratifications Perspective. In: Jennings Bryant/Dolf Zillmann (Hg.): *Media Effects. Advances in Theory and Research*. Hillsdale, NJ: L. Erlbaum Associates, S. 525-548.
- Said, Edward W. (1978): *Orientalism*. New York, NY: Pantheon.
- Schiappa, Edward (2008): *Beyond Representational Correctness. Rethinking Criticism of Popular Media*. Albany, NY: State University of New York.
- Schneider, Thomas (2008): Der 11. September 2001 im amerikanischen Kino. Zur filmischen Verarbeitung eines kollektiven Traumas. Marburg: Tectum.
- Schweinitz, Jörg (2006): *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*. Berlin: Akademie Verlag.
- Semmerling, Tim Jon (2006): „Evil“ Arabs in American Popular Film. *Orientalist Fear*. Austin, TX: University of Texas Press.

- Shaheen, Jack G. (2008): *Guilty. Hollywood's Verdict on Arabs after 9/11*. New York: Olive Branch Press.
- Shaheen, Jack G. (2009): *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*. 2. ed. New York, NY: Olive Branch Press.
- Simmel, Georg (1908): *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Skarics, Marianne (2004): *Popularkino als Ersatzkirche? Das Erfolgsprinzip aktueller Blockbuster*. Münster: LIT.
- Thorburn, David (1987): *Television as an Aesthetic Medium*. In: *Critical Studies in Mass Communication*, Jg. 4, H. 2, S. 161-173.
- Wilkins, Karin Gwinn (2009): *Home/Land/Security. What We Learn about Arab Communities from Action-Adventures*. Lanham, MD: Lexington.
- Winter, Rainer (2010): *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess*. 2. Auflage. Köln: Herbert von Halem.
- Wuss, Peter (1999): *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. 2. Auflage. Berlin: Edition Sigma.
- Zywietz, Bernd (2010): *Verschwundenes PARADISE NOW. Wieso ist das Filmheft zum Selbstmorddrama von 2005 nicht mehr offiziell online zu bekommen?* In: *Terrorismus & Film*, veröffentlicht: 24.09.2010, URL: <http://terrorismus-film.blogspot.com/search?q=Paradise+Now>, Zugriff: 16.12.2011.