



## Perspektiven

Frank Amann, Siegfried Kaltenecker, Jürgen Keiper

### Action!

## Einige Thesen für eine andere Auseinandersetzung mit Actionfilmen

Über seine Betäubtheit beim Verlassen des Kinos hatte Roland Barthes einst geschrieben, über seine Erschöpfung nach dem filmischen „Festival der Affekte“ und über diesen hypnoseartigen Zustand, der dann nur langsam von ihm wich<sup>1</sup>. Ist es purer Zufall, daß uns Barthes' Beschreibungen an ein sehr spezielles Film-Nach-Erleben erinnern? Daß wir mit den Zuständen der Betäubung, der Hypnose und der Erschöpfung ein ganz bestimmtes Kino assoziieren? Und daß das sinnesgewaltige Festival der Affekte in diesem Kino oftmals mit einem vielfältigen Festival der Effekte einhergeht?

Es dürfte kaum verwundern, daß uns Barthes' Beschreibungen vor allem an das Actionkino erinnern. Ausgangspunkt unserer ebenso schau- wie reflexionslustigen Auseinandersetzung mit diesem Kino war ein in vieler Hinsicht fundamentales Erstaunen. Auf den ersten Blick weiß wohl jeder, *wie* ein Actionfilm *sein kann*: eine temporeiche, zuweilen atemlose Folge von Ereignissen; ein ereignisreicher Plot von Über-Lebens-Kampf und tödlicher Zerstörung; ein Feuerwerk sinnesgewaltiger Ereignisse; etwas mit allen kinematographischen Mitteln Hin- und Mitreibendes; kurz: jene besondere Art filmspezifischer Hochschaubahnfahrt, deren sinnlich-sexuelle Komponente Richard Dyer einmal als Cunnilingus und Felatio im Kinosessel pointiert hat.<sup>2</sup>

### In the Realm of Difference

*Was* der Actionfilm *ist*, läßt sich indes so wenig festschreiben, wie einheitliche Grundstrukturen oder gar so etwas wie Genregesetze zu bestimmen sind. Tatsächlich stellt die Action, wie uns im Laufe unserer Forschungsarbeiten immer klarer wurde, ein ebenso variables wie instabiles Bedeutungselement innerhalb höchst unterschiedlicher Filmdiskurse dar. Daß andauernd von *dem* Actionkino die Rede ist, sollte nicht über dessen reale Heterogenität hinwegtäuschen. Die immer gigantischer budgetierten Studioproduktionen wie *Die Hard With A Vengeance* (1994), *Twister* (1995), *Speed 2* (1996) oder *Starship Troopers* (1997) teilen letztendlich so wenig narrative oder audiovisuelle Parameter wie unabhängige B- „Kult“-Movies à la *Rocky* (1976), *Mad Max* (1978) und *Terminator* (1984). Vielmehr greifen sie nicht nur die unterschiedlichsten ideologischen Fragestellungen innerhalb der un-

terschiedlichsten gesellschaftlichen Konstellationen auf<sup>3</sup>, sondern berufen sich zudem auf die unterschiedlichsten ästhetischen Traditionen. Fröhlich werden Elemente des Spaghetti-Westerns mit Erbstücken des französischen Film Noir, der klassischen Hollywood-Abenteuer, der Hongkong-Kung Fu-Eastern sowie diversen Comics und Science Fiction-Romanen miteinander kombiniert und zu Actionthriller, Actionkrimis, Actionkomödien oder einfach Actionreißern verdichtet. Gerade in der wiederholten Betrachtung von „Genre“-Klassikern wie *French Connection* (1971), *The Driver* (1978), *Escape From New York* (1980) oder *To Live And Die In L.A.* (1985) wird klar, daß selbst die Behauptung, Actionfilme teilten per se eine bestimmte Form der Dynamik, nur schwer zu halten ist. Vergleichen Sie doch einmal die berühmte Verfolgungsjagd von *Bullitt* (1968) mit der Tempohetze von *Mad Max 2/The Road Warrior* (1981) und den Chasing-Tiraden von *The Fifth Element* (1996)! Geben Sie sich zuerst den audiovisuellen Beschleunigungen von *Speed* (1993) hin und dann der sukzessiven Verlangsamung, den Zeitlupen und Freeze Frames in *A Better Tomorrow* (1992)! Vergleichen Sie Harrison Fords außenpolitische Actionfigur in *Raiders Of The Lost Ark* (1981) mit Sylvester Stallones innenpolitischer Traumabearbeitung in *Rambo* (1982) und Sean Connery kosmopolitischem Ur-Bond *Dr. No* (1962)! Switchen Sie zwischen der exakten Körperchoreographie von Jackie Chans *Rumble In The Bronx* (1996), den audiovisuellen Kampfdynamiken von Tsui Harks *Double Team* (1997) und den hochtechnisierten Spezialeffekt-Schlachten von *Con Air* (1996)! Oder versuchen Sie die ästhetischen Parallelen zwischen John Woos Hongkong-Produktion *The Killer* (1989) und seinem US-Hit *Face/Off* (1997) aufzuspüren!

## Pop Films

Was alle genannten Actionfilme sehr wohl miteinander verbindet, ist ihre Popularität. Genauer: jene historisch- und kulturspezifischen Formen sozialer Präsenz und politisch-ideologischer Anerkennung, die sich kongenial in atemberaubenden ökonomischen Erfolgsgeschichten niederschlagen. Vor seinem spät-kapitalistischen Hintergrund betrachtet, offenbart sich der Begriff des Actionkinos letztlich vor allem als marktstrategischer. Actionfilme sind Massenkonsumartikel, deren globale Verwertung sowohl auf etablierte Markennamen (von Regie-„AutorInnen“ wie James Cameron, Paul Verhoeven, John McTiernan, Kathryn Bigelow oder John Woo und noch viel mehr von Schauspielstars wie Arnold Schwarzenegger, Bruce Willis, Mel Gibson oder Jackie Chan) als auch auf eine ganze Bandbreite von Billigproduktionen setzt (die berühmt-berüchtigten B-C-...-X/No Name resp. „Newcomer“-Movies).

Und vor diesem Hintergrund wird auch klar, warum in den letzten Jahren ganze Filmgeschichten neu etikettiert wurden: auch ein Jean-Luc Godard hat jetzt mit *A bout de souffle* (1960) einen Actionthriller gedreht, Sam Peckinpahs *The Wild Bunch* (1968) kann als Westernaction betrachtet werden und selbst Hitchcocks

*North By Northwest* (1959) darf nunmehr als Agentenaction gelten (zumindest für die LeserInnen einer österreichischen TV-Programm-Zeitschrift).

Zweifellos gibt die umfassende Bedeutung, die Actionfilme im Laufe der achtziger Jahre erkämpft und in den Neunzigern gefestigt haben, zu einer eingehenden Auseinandersetzung Anlaß. Daß die Action heute in vieler Hinsicht den Ton angibt, ist einer der Hauptgründe, warum uns gerade die Beschäftigung mit den herausragendsten *Box-Office*-Hits besonders produktiv erscheint. Welche Besonderheiten weisen etwa Blockbuster wie die *Die Hard* (1988, 1990, 1995) oder die *Lethal Weapon*-Filme (1987, 1989, 1992) auf? Welche gesellschaftspolitischen Fragen werden darin aufgegriffen? Und welche ästhetischen Elemente werden eingesetzt, um diese Fragen einer vor-bildlichen Beantwortung zu unterziehen?

Im Angesicht einer geradezu metastatisch wuchernden Action-Multimedia-Industrie wollen wir allerdings nicht nur die tatsächlichen Kinospektakel, sondern auch deren Kon- und Intertexte ins Blickfeld nehmen: von der audiovisuellen Action-Software für den Video-, Fernseh- und Computerspielmarkt über das weitverzweigte System von *tributary media* bis hin zu den einschlägigen Merchandising-Produkten. Von besonderem Interesse ist dabei die Realität eines Massenpublikums, das die Actionkinoindustrien überhaupt erst am Leben erhält. Dieses Publikum vor den diversen Leinwänden und Bildschirmen ist indes so wenig als monolithischer Block zu fassen wie das Actionkino selbst. Wider die gängigen Klischees handelt es sich nämlich keineswegs um eine passive Masse, die sich widerstandslos mit reaktionären Botschaften abfüllen läßt. Auch Actionfilm-Fans setzen die unterschiedlichsten Strategien der individuellen Adaption und kollektiven Ver-Wendung ein. Die politisch-ideologische Bedeutung von Actionfilmen ist eben nicht fix in die jeweiligen Texte eingeschrieben (um bloß stimulus-response-artig nachvollzogen zu werden), sondern entfaltet sich erst im komplexen Wechselspiel von soziohistorischer Positionierung und psychosexueller Struktur.<sup>4</sup>

### Vom Blutrausch zur Blutoper

Was aber bedeuten diese Hintergründe für die Verortung innerhalb einer Geschichte der Action-Reflexion? Welche Reflexion ist überhaupt gemeint? Und worauf könnte sich diese konzentrieren? Gerade im Hinblick auf die erstaunlich spärliche Actionfilm-Theorie schwebt uns eine Kritik von Actionfilmen vor, die die Vielfalt möglicher Schau- und Erkenntnisinteressen anerkennt und sich zugleich mit der Ideologie jener erhabenen KritikerInnenposition auseinandersetzt, die von oben herab gesichert-selbstsichere Urteile fällen zu können glaubt.<sup>5</sup> Von dieser Position aus werden Actionfilme jedenfalls viel häufiger moralisch verworfen, ästhetisch abgewertet und politisch stigmatisiert als kritisch differenziert. Denn trotz der post-modernen Zuflucht zum „idiotischen Genießen“ der Populärkultur<sup>6</sup> sind die Vorbehalte gegen das „niedrige“ Actionkino nach wie vor überaus massiv. Die Vehemenz der Vor-Urteile hat wohl ebensoviel mit intellektualistischem Klassendünkel

wie mit der Körperfeindlichkeit einer Zunft zu tun, die seit jeher ihre liebe Not mit dem Trivialen hatte. Eine Not, die durch den wendigen Versuch verdeutlicht (und zugleich verstärkt) wird, neuerdings so etwas wie das „gute“, anspruchsvolle Actionkino, eine glänzende Art Action-Autoren-Film aus der industriellen Schlake herauszuschälen.<sup>7</sup>

## Satisf-Action

Die selbstreflexive Infragestellung derartiger Erkenntnispositionen wird durch das tatsächliche Actionfilmerlebnis verschärft. Denn die Vehemenz des sinnlichen Ergriffen-Werdens macht dem intellektuellen Begreifen-Wollen nur allzuoft einen Strich durch die ideologiekritische Rechnung. Nichtsdestotrotz sind wir davon überzeugt, daß eine kritische Auseinandersetzung mit Actionfilmen nur über die eigene Faszination, nur über diese seltsame Mischung aus persönlicher Nähe, schaulustiger Bewegtheit und spektakulärer Empathie, kurz: über eine immer einzigartige Form von Ergriffen-Sein zu bewerkstelligen ist. Gerade Actionfilme, so behaupten wir weiters, machen die Affektivität filmspezifischer Bedeutungsprozesse besonders deutlich. Haben diese nicht tatsächlich so etwas wie eine ganz leibhaftige Kino“lektüre“ zur Folge? Ein Mitleiden und Fürchten, dem geradezu kathartische Selbst-Erfahrungen einhergehen?

In diesem Zusammenhang geht es keineswegs um die Aufgabe jener ideologiekritischen Ver-Suche, die unsere Action-Faszination auf deren herrschaftsaффirmative Komponenten hinterfragt. Worum es uns geht, hat viel mehr mit der Erweiterung als mit der Negation politisch-ideologischer Bedeutungsfelder zu tun. Zwischen linken Orthodoxien, die Actionhelden auf oft nur allzu eindeutige Klassen-, Ethnien- oder Geschlechterfigurationen reduzieren und postmodernen Entpolitisierungen, die bloß noch das „reine Spektakel“ suchen<sup>8</sup>, möchten wir uns um neue Beweglichkeiten bemühen. Und zwar um Beweglichkeiten, die sowohl die widersprüchlichen Transaktionen zwischen realpolitischen Feldern und populärkulturellen Artefakten erfaßt als auch den ideologischen Charakter actionspezifischer Bedeutungs- und Reflexionsformen. „Strategically“, folgen wir in dieser Hinsicht Sharon Willis, „we cannot settle for the satisfactions of just identifying ambivalences. Rather, we need critical reading strategies that remain alert to our own seductions.“<sup>9</sup>

Im Sinne dieser selbstkritischen Lektüren muß die Analyse actionfilmspezifischer Konstruktions- und Wirkungsweisen sowohl über oberflächliche Phänomenologien als auch über das unhinterfragte Primat der Narrationsanalyse hinausgehen.<sup>10</sup> Wider die Spiegelgeschichten transhistorischer *Master Narratives* möchten wir die Aufmerksamkeit auf die spezifischen Unstimmigkeiten und Diskrepanzen richten, die sich in Actionfilmen in immer wieder neuen Gestalten offenbaren. Selbst die Festlegung des kleinsten gemeinsamen Nenners von Geschwindigkeit und Zerstörung ist eine letztlich unhaltbare Verallgemeinerung<sup>11</sup>

— Actionfilme verhandeln auf sehr verschiedene Weise die Dramatik alltäglicher Existenzkämpfe, in denen es immer auch um die überlebens-notwendige Anpassung und die möglichen Widerstandsformen innerhalb der herrschenden Re-Produktionsverhältnisse geht. Seien es die bildgewaltigen Kämpfe eines Sylvester Stallone nach außen oder die unterkühlte, introvertierte Gewalt eines Takeski Kitano; beides sind extreme Symbolisierungen des Action-Films. Sie stehen für existenzialistische Dimensionen, die in den Gewaltdebatten nur noch pädagogisierend verhalten. Aber auch diese sind nicht durchgängig.

## No General Motors

Um vorschnellen Generalisierungen zu entgehen, ist also stets vom Plural und von der Differenz auszugehen. Mit anderen Worten: von den jeweils besonderen bild-, ton- und erzähl-dramaturgischen Actiontexten in ihren je spezifischen Produktions- und Rezeptionskontexten. So kann es unserer Ansicht nach weder um die „Universalien“ des Actionfilms gehen<sup>12</sup> noch um die Allgemeingültigkeit ästhetischer oder psychosexueller Essenzen.<sup>13</sup> Allein die ebenso vor- wie umsichtige Differenzierung distinkter Entwicklungsgeschichten erscheint uns diesbezüglich produktiv – wie etwa Paul Smith' Versuch, Clint Eastwood als historisch-spezifische „Cultural Production“ zu begreifen, Susan Jeffords auf die Schwarzeneggerschen *Terminator*-Metamorphosen konzentrierte Frage „Can Masculinity Be Terminated?“ oder Sharon Willis' Auseinandersetzung mit den verstümmelten Action-Männlichkeiten und ihren Prothesen.<sup>14</sup> In diesen Arbeiten werden Actionfilme als machtvolle Diskursivierungen von Wissen und Sehen, Lust und Herrschaft, Begehren und Politik begriffen, ohne sie vorschnell auf gängige Formeln und Muster zu reduzieren. Vielmehr wird deren Faszinationskraft gerade mit jenen vielfältigen Ambivalenzen in Verbindung gebracht, die nicht nur die ästhetischen Gestalten der Populärkultur, sondern auch die soziokulturelle Phantasie- und Ideologieproduktion ihrer KonsumentInnen bestimmen.

*Frank Amann, Siegfried Kaltenecker und Jürgen Keiper sind Herausgeber der bei Stroemfeld/Roter Stern erscheinenden Zeitschrift „Film und Kritik“, deren nächste Ausgabe sich mit Actionfilmen auseinandersetzen wird. Sie erscheint im Herbst 1998.*

### Anmerkungen:

- 1 Vgl. Roland Barthes: „En sortant du cinéma“, in: *Communications*, No. 23 (1975).
- 2 Dyer, Richard, „Action!“, in: *Sight and Sound*, Oct. 1994, S.10.
- 3 Hier folgen wir Fredric Jamesons These, daß „die Hervorbringung ästhetischer oder narrativer Formen [...] als eigenständiger ideologischer Akt verstanden werden (muß), der die Funktion besitzt, für unlösbare gesellschaftliche Widersprüche imaginäre bzw. formale „Lösungen“ zu finden.“ Fredric Jameson, *Das politische Unbewußte. Literatur als Symbol sozialen Handelns*, Reinbeck 1988, S.70. Vgl. auch ders., *Signatures of the Visible*, New York 1992.
- 4 Vgl. Teresa de Lauretis, „Das Subjekt/Sujet der Phantasie“, übersetzt von Ruth Noack und

- Roger M. Buergel, in: Christian Kravagna (Hg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S.98-124.
- 5 Exemplarisch dafür stehen Essays wie Isolde I. Mozers *Rambo*-Reflexionen, Georg Seeblens Schwarzenegger-Porträt oder Peter Sloterdijks Versuch, die menscheitsgeschichtlichen Universalien der Action zu bestimmen. Vgl. Isolde I. Mozer, „Rambo II – Der Auftrag“, in: *Arnoldshainer Filmgespräche*, Band 5, 1988, S.101-108, Georg Seeblen, „Arnold Schwarzenegger – ein Porträt“, in: *epd Film* 8/96, S.20-31 sowie Peter Sloterdijk, „Wunder-same Männerlosigkeit“, in: *taz*, 30.6.1994, S.13-15.
  - 6 Wofür zweifellos vor allem Slavoj Žižeks Lacanianische Interventionen in die Populärkultur maßgeblich waren. Vgl. hierzu Slavoj Žižeks, *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst*, Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien, Berlin 1991; ders., *Mehr-Genießen. Lacan in der Populärkultur*, Wien 1992; sowie: ders., *Grimassen des Realen. Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes*, Köln 1993.
  - 7 John Woos Filme, insbesondere seine letzte, sowohl in den Feuilletons umjubelte als auch an der Kinokasse hochgeschätzte Produktion *Face/Off* (1997), mögen in dieser Hinsicht als Lehrstücke für die Marginalisierung differenzierter Kritik dienen. Vgl. hierzu Berenice Reynaud, „John Woo’s Art Action Movie“, in: *Sight and Sound*, May 1993, S.22-24 sowie Maitland MacDonagh, „Action Painter John Woo“, in: *Film Comment*, Sept/Oct 1993, S.46-52.
  - 8 Für erstere Betrachtungsweise stehen Aufsätze wie Mark. A. Reids „The Black Action Film: The End of the Patiently Enduring Black Hero“, in: *Film History* 2.1, 1988, S.23-36, Elizabeth G. Traubes „The Return of the Repressed: Lucas and Spielberg’s Temple of Doom“, in: dies., *Dreaming Identities. Class, Gender, and Generation in 1980’s Hollywood Movies*, Boulder 1992, S.28-38 oder Stefan Reineckes *Hollywood goes Vietnam. Der Vietnam-Krieg im US-amerikanischen Film*, Marburg 1993; für letztere Bey Logan’s *Hong Kong Action Cinema*, London 1995 oder Fredric Dannens und Barry Longs *Hong Kong Babylon. An Insider’s Guide to the Hollywood of the East*, London 1997.
  - 9 Sharon Willis, *High Contrast. Race and Gender in Contemporary Hollywood Film*, Durkam and London 1997, S.58.
  - 10 Während viele der gängigen Geschichtsschreibungen vom oft völlig undifferenzierten Blick des Action-Afficionados bestimmt bleiben (vgl. Stefan Hammond, Mike Wilkins, *Sex and Zen & A Bullet in the Head. The Essential Guide to Hong Kong’s Mind-Bending Movies*, Foreword by Jackie Chan, London 1997 oder Jeffrey Brown, „Bullets, Buddies, and Bad Guys: The Action-Cop-Genre“, in: *Journal of Popular Film and Television*, Summer 1993, S.79-87), konzentrieren sich auch viele kritische AutorInnen fast ausschließlich auf die Ideologien der Erzählung (wie etwa Douglas Kellner, „Platoon: a diagnostic critic“, in: ders., *Media Culture. Cultural Studies, identity and politics between the modern and the post-modern*, London/New York 1995, S.117-121 oder Jillian Sandell, „Reinventing Masculinity. The Spectacle of Male Intimacy in the Films of John Woo“, in: *Film Quarterly*, Vol. 49 (Summer 1996), S.23-34.
  - 11 Vgl. Larry Gross, „Big and Loud“, in: *Sight and Sound*, Aug. 1995, S.6-9 oder Jason Jacobs, „Gun Fire“, in: *Sight and Sound*, Oct. 1995, S.38-41.
  - 12 Vgl. Peter Sloterdijk, „Wundersame Männerlosigkeit“, a.a.O.
  - 13 Vgl. Annette Brauerhoch, „Glanz und Elend der Muskelmänner. Konfrontation mit einem Genre.“, in: *Frauen und Film*, Heft 40, Frankfurt/Main 1986, S.20-27.
  - 14 Vgl. Paul Smith, *Clint Eastwood. A Cultural Production*, Minneapolis/London 1993; Susan Jeffords, „Can Masculinity Be Terminated?“, in: Steve Cohan, Ina Rae Hark (eds), *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, London/New York 1993, S.245-262 sowie dies., Susan Jeffords, *Hard Bodies. Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, New York 1994; Sharon Willis, „Mutilated Masculinities and Their Prostheses: Die Hards and Lethal Weapons“, in: dies., *High Contrast. Race and Gender in Contemporary Hollywood Film*, Durkam and London 1997, S.27-59.