

**Ingo Irsigler, Gerrit Lembke, Willem Strank (Hg.):
Actionkino: Moderne Klassiker des populären Films**

Berlin: Bertz + Fischer 2014, 180 S., ISBN 978-3-86505-322-0, € 16,90

Lange überfällig, ist nun auch in Deutschland die erste wissenschaftliche Buchpublikation zum Actionkino erschienen. Dem von Ingo Irsigler, Gerrit Lembke und Willem Strank herausgegebenen Band steht im englischen Sprachraum seit Jahren eine Reihe an hervorragenden Veröffentlichungen gegenüber, die von Yvonne Taskers bahnbrechendem Grundlagenwerk *Spectacular Bodies* (London 1993) über

Eric Lichtenfields umfangreiche Monografie *Action Speaks Louder* (Westport 2007) bis hin zu der äußerst aufschlussreichen] Studie von Harvey O'Brien *The Cinema of Striking Back* (London 2012) reichen.

In diesem Kontext fällt der Band *Actionkino: Moderne Klassiker des populären Films* sicherlich durch seine dezidierte Theorieferne auf. Bereits die Einleitung der Herausgeber kann dafür

paradigmatisch stehen: Eine Begriffsklärung des Genres bleibt dort ebenso ausgespart wie jeder Versuch einer kulturwissenschaftlichen Diskursanalyse oder filmhistorischen Genealogie. Dies verblüfft nicht zuletzt, da AutorInnen wie Thomas Morsch, Susanne Rieser, Isabella Reicher und Drehli Robnik auch die deutschsprachige Filmwissenschaft bereits mit ihren Aufsätzen um instruktive Theoretisierungen des Actionkinos bereichert haben.

Weil nicht an Begriffen gearbeitet wird, bleibt die Konzeption des Actionfilms als Genre im Band von Irsigler, Lembke und Strank durchaus problematisch. Zwar konstatieren die Herausgeber ein „strukturell offenes Genre“ (S. 11), verweisen damit völlig zu Recht auf die hochgradig hybride Qualität des Actionfilms und nehmen so eine anti-essentialisierende Haltung ein. Diese entbindet aber freilich nicht von einer systematischen Bestimmung des Objektbereichs. Die Autoren begnügen sich jedoch weitestgehend mit der Katalogisierung von eher losen generischen Affinitäten des Actionfilms. So wird dann *en passant* neben Western, Kriegsfilm, Thriller, Musical, Porno, Komödie und Abenteuerfilm schließlich auch noch die Comicverfilmung herangezogen, die, wie Harvey O'Brien kürzlich gezeigt hat, doch gerade mit zentralen Axiomen des Actionfilms bricht, wenn plötzlich „a man dressed up as a bat“ (Jack Nicholson als „Joker“ in *Batman* [1989]) als Titelfigur agiert. Der Actionfilm hingegen ist, der generischen Konvention nach, untrennbar an einen physischen wie sozialen Körper gebunden, durch den seine

Protagonisten zugleich entgrenzt wie eingeschränkt sind.

Im Zuge der Absenz eines kulturwissenschaftlichen Ansatzes verwundert insbesondere das völlige Fehlen einer genderanalytischen Perspektive, in der englischsprachigen Filmwissenschaft nichts weniger als Dreh- und Angelpunkt der Beschäftigung mit dem Actionfilm. Stattdessen finden sich erstaunliche Zuschreibungen wie jene, dass im Genre „der Held doch in der Regel entsexualisiert“ (S.14) sei. Damit werden nicht nur zentrale Erkenntnisse der *Screen Theory*, von Paul Willemen bis Steve Neale, zur ambivalenten Repräsentation des maskulinen Körpers im Actionfilm, sondern schlichtweg alle blicktheoretischen Analyseansätze zur sexuellen Differenz seit Laura Mulveys „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (1975) ausgeklammert.

Schließlich stellen sich durch die mangelnde genealogische Situierung des Genres auch philologische Probleme. Die Herausgeber wollen keinen „Anspruch auf Repräsentativität wie auf Ausgewogenheit“ (S.10) stellen, konzedieren gar „eine nahezu beliebige Abbildung unseres kollektiven Film-Gedächtnisses“ (ebd.). Beliebigkeit aber sollte wissenschaftliche Arbeit nun sicherlich nicht leiten. Ungeachtet der Frage, ob ein Band mit dem Untertitel „Moderne Klassiker des populären Films“ nicht gerade auch den Anspruch vertreten sollte, besonders signifikante Paradigmen des Genres zu bestimmen, fällt auf, dass die Einzelfilmanalysen des Bandes eine eher diffuse Kenntnis des Genres demonstrieren und sich an dessen Rändern abarbeiten, ohne die

maßgeblich paradigmatischen Filme zu untersuchen. Dies zeigt sich nicht nur im hollywoodzentrischen Ansatz, sondern auch für zahlreiche „Klassiker“ aus den USA.

Mag Willem Stranks einleitender Text zur *Dirty Harry*-Reihe (1971–1988) sich noch durch einen – im Aufsatz leider nicht geleisteten – genealogischen Diskurs legitimieren, wird spätestens im Essay von Gerrit Lembke zu *First Blood* (1982) evident, dass ein nachhaltigeres Interesse am *Genre* offenbar nicht besteht. Wie sonst ist zu erklären, dass alleine der – nur mit einer Anstrengung zum Actionfilm deklarierende – *First Blood*, nicht aber dessen äußerst stilprägendes Sequel, vom Autor selbst als „in vielerlei Hinsicht der klassische Actionfilm“ (S.57) bezeichnet, im Band thematisch wird? In diesem Kontext erstaunt auch die irritierende Zuschreibung, dass nur „der erste Teil der Rambo-Serie [...] eine differenzierte Reflexion darüber angestellt [habe], wer das erste Blut vergossen hat“ (S.58). In dieser tendenziösen Wertung geht eben jene Differenzierung verloren, die etwa US-AutorInnen wie Thomas Doherty, Leslie Fiedler oder Yvonne Tasker gerade die enorme Komplexität eines zentralen Paradigmas wie *Rambo: First Blood Part II* (1985) herausarbeiten lassen. Aussagekräftig ist auch, dass die enorm einflussreichen Sequels von *Die Hard* (1988) ebenso ausgeklammert bleiben wie der gesamte *Lethal Weapon*-Komplex (1987–1998), nicht zu sprechen von den zahlreichen Produktionen der Firma Cannon Films, ob nun die seinerzeit äußerst populären *Missing in Action*- (1984–1988), *American Ninja*-

(1985–1993) oder *Delta Force*-Reihen (1986–1991).

Viele weitere Beiträge des Bandes haben mit ähnlichen theoretisch-philologischen Defiziten zu kämpfen. Wie prekär der ‚Genre Trouble‘ um den Actionfilm werden kann, zeigt speziell dann der Text von Christoph Raunen zu *Kill Bill* (2003/4). Der Autor adressiert *Kill Bill* dort als „Rache- und Familienfilm“ (S.111f.), ohne jedoch diese Termini diskursiv zu reflektieren. Stattdessen finden sich orientalisierende Zuschreibungen an die mutmaßlich „gerade in den asiatischen Filmen“ kultivierte Tradition „des ultrabrutalen Rachefilms“ (S.112), der dann noch mit problematischen Begriffen wie „Samuraifilm“ und „Exploitation-Movie“ (ebd.) vermennt wird.

Dass auch ein anderer Zugriff auf den Actionfilm möglich ist, demonstriert im Band schließlich der Aufsatz von Dominik Orth zum *Mission:Impossible*-Filmfranchise (1996–2011). Besteht dort mit Blick auf den Untersuchungsgegenstand zwar ebenfalls das Problem einer nur schwachen Familienähnlichkeit zu den prototypischen Genre-Paradigmen, werden vom Autor aber differente methodologische Traditionen von Genretheorie und Genreanalyse zunächst kenntnisreich diskutiert, um anschließend die im Rahmen der *Mission:Impossible*-Reihe durchgeführte Revision im Figurentypus des Actionhelden zu untersuchen. Dabei verbindet Orth einen scharfen Blick auf die Geschichte des Genres mit einer luziden Analyse des maskulinen Star-Körpers von Tom Cruise, so dass sich instruktive Perspektiven auf

die Reziprozität von generischen Traditionen und ihrem jeweiligen sozio-kulturellen Kontext ergeben. Orth demonstriert hier auf vorbildliche Weise, was eine theoretisch reflektierte Genreanalyse leisten kann. Diese hätte

man in diesem ersten deutschsprachigen Buchband zum *Actionkino* gerne häufiger gesehen.

Ivo Ritzer (Bayreuth)