

Jörg Schweinitz

Film und Stereotyp – eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie

Zur Geschichte eines Mediadiskurses

Berlin: Akademie Verl., 2006. – 323 S.

ISBN 3-05-004282-6

Der vorliegende Band von Jörg Schweinitz bietet eine umfassende Darstellung des Begriffs des Stereotyps, seiner wechselnden historischen Einschätzungen und deren Bedeutung für Filmtheorie und -analyse. Daraus ergibt sich eine klare Gliederung in drei Teile: Zunächst findet eine grundlegende Klärung dessen statt, was man unter Stereotypen versteht; dazu gehören die Herkunft des Begriffs aus der Sozialpsychologie, die Beschreibung von Stereotypen im Film sowie die theoretisch-ästhetische Bewertung des Stereotypenbegriffs. Daran schließt sich eine ausführliche Darstellung der Thematisierung des Stereotyps in der Filmtheorie an. Die Thesen, auf die dies hinausläuft, werden im abschließenden Teil an Filmbeispielen verdeutlicht und ausdifferenziert.

Es ist besonders hervorzuheben, dass die historische Perspektive streng durchgehalten ist, so dass der Begriff des Stereotyps immer als relativ erscheint und im Kontext der jeweiligen theoretischen und medialen Entwicklungen situiert wird. Dabei wird eine Fülle von Material bearbeitet, die keine Variante und Ausprägung des Stereotypenbegriffs zu kurz kommen lässt. Ziel war es, „der Stereotyp-Thematik in einer bilanzierenden, überschaubaren Studie Aufmerksamkeit zuzuwenden“ (XIII).

Die grobe Linie bleibt dabei immer deutlich erkennbar: Ausgangspunkt ist das Stereotyp als einseitig verkürzte, „verarmte“ Repräsentation komplexer Zusammenhänge, andererseits als ordnende, Orientierung schaffende Struktur. Im Verlauf der Diskussionen setzte sich nach und nach eine Anerkennung der Leistungen des Stereotyps und eine Zurücknahme der Kritik durch. In der Gegenwart lässt sich beobachten, dass Stereotypen aufgrund von Selbstreflexion und bewusster Bezugnahme auf ihre Problematik nicht nur ordnende, sondern durchaus auch kreative Funktionen zugeschrieben werden können.

Den Ausgangspunkt bildet der Begriff des Stereotyps als Bündel festgefahrener Meinungen/Einstellungen, die einerseits Welwissen kanalisieren und ökonomisieren, sich aber

auch immer wieder von den tatsächlichen Verhältnissen entfernen und zu verzerrten Vorurteilen gerinnen. Medien können als wesentliche Kommunikationsträger für solche stereotypen Vorstellungen gelten. Dies leitet über zum Konzept des Stereotyps in Literatur und Kunst als einer formalen Verfestigung von Ausdruckskomponenten. Auch hier oszilliert die Bewertung zwischen der Kritik eines inadäquaten, schematischen Realitätsbezugs sowie mangelnder Originalität und der Anerkennung der rezeptionsleitenden Qualität von Konventionen und ästhetischen Formeln.

Danach werden Stereotypen-Bildungen im Film zusammenfassend dargestellt. Dies reicht von Figurenstereotypen und den damit verbundenen narrativen Mustern über konventionalisierte Plot-Strukturen, schematisierte Formen des Einsatzes von Musik und Ton, Schauspielstereotypen (Ausdrucksreperioire, Posen, Chargen) und ikonographische Muster bis zur Diskussion des Genrebegriffs.

Hieran schließt sich ein Überblick über intellektuelle Bewertungen massenmedialer Stereotypen an. Eine pragmatische Sicht sieht in Stereotypen funktionale Größen, die Rezeption und Produktion synchronisieren; „Einerseits leisten Stereotype einen Beitrag zur Koordinierung der Inhalte und Formen mit den Dispositionen breiter Rezipientenschichten [...] Andererseits wirken die eingesetzten Muster mit an der wirtschaftlichen Effizienz der Produktionsabläufe.“ (99) Diese Perspektive, so Schweinitz, kollidiert oftmals mit einem intellektuellen ästhetischen Diskurs, der in Opposition steht zu Begriffen wie Massenproduktion und Gebrauchswert. Dies traf insbesondere den Film, der allzu oft in einen erweiterten Kunstbegriff aufgenommen und mit Kriterien aus der bildenden Kunst bewertet wurde. Die Kritik reichte vom Vorwurf der Automatisierung bis zum Kitsch. Der Herausforderung des Stereotyps wurde mit unterschiedlichen Strategien begegnet: der Forderung der radikalen Verweigerung, der Interpretation des jeweils individuellen Umgangs mit Stereotypen (in der Autorentheorie der Cahiers du Cinema z. B.), sowie der Anerkennung von ironisch gebrochene, selbstreflexiven Verfahren im Umgang mit Stereotypen, wie sie z. B. in Filmen wie *Wild at Heart* (US 1990) oder *The Fifth Element* (F/US 1997) zu finden sind.

Damit ist nun eine breite, solide Basis für die Untersuchung der Thematik innerhalb der

Filmtheorie angelegt. Die wesentlichen Perspektiven und Probleme sind deutlich geworden, die historische Entwicklungslinie in der theoretischen Einschätzung von Stereotypen ebenfalls. So wurde denn das Stereotyp, obwohl es zu den grundlegenden Mechanismen einer standardisierten filmischen Massenproduktion gehörte, zunächst von der intellektuellen Filmkritik und -theorie ausgedebattet bzw. abgelehnt. Sie verfolgte vielmehr das Ziel, die „Kunsthöhe“ des neuen Mediums aufzuzeigen. Eine weitere Rolle spielten hierbei die Hoffnungen, die sich auf den Film als Bildmedium richteten, dem gegenüber den Verhältnissen der Sprache eine größere Offenheit für den Ausdruck von Körperlichkeit und Emotionalität zugesprochen wurde. Diese werden ausführlich in der Auseinandersetzung mit Béla Balázs diskutiert und der interessanten und wenig geläufigen Position Robert Musils zur Formelhaftheit von sinnlicher Wahrnehmung und ästhetischer Gestaltung gegenübergestellt. Amerikanismus- und Standardisierungskritik werden als Kontext von Rudolf Arnheims an der bildenden Kunst orientierten Verwertung des Stereotyps diskutiert. Positionen, die von der Kunst aus argumentieren, wie die René Fülöp-Müllers oder Erwin Panofskys, können aber auch, wie Schweinitz zeigt, von einer Faszination für stereotype Muster bestimmt sein.

Der bedeutende Paradigmen-Wechsel fand nach dem 2. Weltkrieg statt. Die idealistische Perspektive wurde abgelöst von theoretischen Überlegungen, die versuchten, den Film als eigenständiges Medium zu erfassen und dementsprechend im Stereotyp eine spezifisch filmische Ausdrucksform sahen. Insbesondere von Cohen-Séar und Morin wurden nicht nur strukturierende, Verständnis erleichternde und gemeinschaftsbildende Funktionen von Stereotypen betont, sondern auch deren denarratisierende, distanzierende Wirkung sowie die zusätzlichen Bedeutungsbebenen, die hierdurch eröffnet werden, erkannt.

Schweinitz verweist dabei immer auch auf die Wechselbeziehungen zwischen Filmen und Theoriebildung; im Falle des Nachkriegskinos bildete das spätklassische Genrekino mit seinen symbolischen Überhöhungen und „Steigerungen ins Sinnbildhafte“ (223) den Kontext der filmtheoretischen Überlegungen.

Dies gilt auch für die weitere Entwicklung seit den 60er Jahren: Theoretische Diskussionen des Stereotyps knüpfen an Tendenzen in

der Filmproduktion an. Hier ist insbesondere eine immanente Genetrik, sowie eine Ironisierung und Reflexion von vorgegebenen Mustern wie Genres und Stereotypen zu beobachten. »Die Performanz der Stereotype zielt nun ungleich stärker auf deren Uneigentlichkeit auf die Zerstörung des Anscheins von Unmittelbarkeit und auf die Betonung von Künstlichkeit.« (225) Eine wirkliche Entfaltung auch der kritischen Implikationen fand erst im nachklassischen Kino statt. Schweinitz exemplifiziert dies ausführlich am Beispiel von *Cera una volta il west* (1968), der die Westernkonventionen durch „Reduktion/Selektion, Steigerung, Verlangsamung, Wiederholung und hyperrealistische Hervorhebung“ (229) sukzessive entwickelt und entblößt, ihnen gleichzeitig aber auch ein Denkmal setzt. Auf der theoretischen Seite entwickelt Schweinitz das Argument des Reflektierens von Stereotypen mit Bezugnahmen auf Pop-Art und auf den Begriff des Camp, die beide das Stereotyp feiern und gleichzeitig seine Erstarren durch Überhöhung und Aushöhung brechen. Weiterhin verweist er auf die wichtige Rolle, die die Mediensozialisierung des Publikums und der Filmkritiker für einen solchen spielerisch-kritischen Umgang mit Stereotypen spielen: Erst seit den 60er Jahren und der zunehmenden Ausbreitung des Fernsehens gibt es eine Ko-Existenz der Filmgeschichten mit der gegenwärtigen Produktion, die die Wahrnehmung des Publikums für Wiederholungsstrukturen und Stereotype sensibilisiert.

»Wurden in den Kinos ältere Filme mit wenigen Ausnahmen durch einen stetigen Strom des Neuen verdrängt und mehr oder weniger dem [...] Vergessen überlassen, so ist die Vergangenheit Hollywoods – und des Kinos überhaupt – seither permanent präsent [...]« (245) Hinzu kam die Wiederverwertung der kinematographischen Ausdruckformen in Fernseh-Filmen und -Serien, die ein breites Verweiszett erzeugten. Für die Filmproduktion ermöglichte dies wiederum eine neue Kreativität im Umgang mit Stereotypen.

Die abschließenden Filmanalysen zeigen Beispiele für solche selbstreflexiven Stereotypisierungen am Beispiel dreier Filme auf: *McCabe and Mrs. Miller* (US 1971, R. Robert Altman), *Buffalo Bill and the Indians or Sitting Bull's History Lesson* (US 1976, R. Robert Altman) und *The Hudsucker Proxy* (US 1994, R. Ethan und Joel Coen). Daran wird deutlich,

dass es sich nicht um ein Phänomen des sogenannten postmodernen Kinos handelt, sondern dass der Begriff der Selbstreflexivität seit den späten 60er Jahren relevant ist.

Die ausgesprochen gründliche Vorgehensweise von „Film und Stereotyp“ hat zur Folge, dass die Lektüre bisweilen nur schleppend voranschreiten will. Dies hängt weitgehend davon ab, in welcher Weise die jeweiligen Ansätze dem Leser präsent sind. Je nach Vorbildung und Interessenlage können einzelne Teile in der Lektüre anstrengend sein, andere wiederum werden animieren und Freude an Neuentdecktem und Vergessenem hervorruhen. Um den Preis einer Einschränkung der historischen Perspektiven ist eine punktuelle Lektüre durchaus möglich, da alle Einzeldarstellungen ausreichend aussagekräftig sind. Besonders hervorzuheben ist die vorurteilslose Herangehensweise an eine Thematik, die, wie im Urteil der schon angelegten, Polarisierungen geradezu herausfordert. In der Diskussion des Stereotypen-Begriffs wird die drückende Last kultureller Vereinnahmungen des Films offenbar, und gleichzeitig entfaltet sich eine Vielzahl von spezifisch filmischen Qualitäten.

Heike Klippel

Tanjev Schultz

Geschwätz oder Diskurs?

Die Rationalität politischer Talkshows im Fernsehen

Köln: Von Halem, 2006. – 400 S.

ISBN 3-938258-24-1

Die Zahl politischer Talkshows im Fernsehen nimmt zu. Gelegentlich hört man sogar, Sabine Christiansen sei für die politische Kommunikation in Deutschland mittlerweile wichtiger als der Bundespräsident. Zugleich ist das Format ein beliebtes Ziel wissenschaftlicher und nicht-wissenschaftlicher Medienkritik: Die Sendungen seien politisch substanzlos, die Zuschauer eheilen keine brauchbaren Informationen, statt Argumente auszutauschen redeten die Teilnehmer aneinander vorbei und kritisierten sich gegenseitig. Umso erstaunlicher ist, wie wenig empirische Untersuchungen sich bislang mit den Inhalten politischer Talkshows befasst haben. Die Arbeit von Tanjev Schultz – eine überarbeitete Fassung seiner Dissertation an der Universität Bremen – will hierzu einen

Beitrag leisten. Die zentrale Forschungsfrage der Untersuchung lautet, »ob und in welcher Weise die Sendungen vernünftige, argumentative Elemente in die öffentliche Kommunikation einbringen« (S. 14). Der Autor geht folglich von einem eher pragmatischen Rationalitätsverständnis aus, in dem sich der Begriff „Rationalität“ durchaus auch häufig durch den Begriff „Qualität“ ersetzen ließe (S. 16). Das Buch ist in vier große Teile geteilt, die sich – wie der Verfasser betont – auch unabhängig voneinander lesen lassen.

Der erste Teil des Buches untersucht das diskursive Potenzial politischer Talkshows aus einer normativen Perspektive. Den Ausgangspunkt bildet ein leicht verständlicher Überblick über Habermas' Diskurstheorie. Bereits hierin kann man ein Verdienst des Autors sehen. Hieraus abgeleitet werden mehrere (Kommunikations-)Probleme – Zeitknappheit, ungleicher Zugang zu Kommunikationskanälen, ausweichendes Antwortverhalten, fehlender Respekt vor dem Diskussionspartner usw., die ein Auseinanderklaffen von normativem Anspruch und kommunikativer Wirklichkeit von Diskursen verursachen können. Schließlich überprüft der Autor das Format der politischen Talkshow darauf, wie anfällig es für die jeweiligen Kommunikationsprobleme ist. Die Talkshows haben demnach – verglichen mit anderen Formaten öffentlicher Kommunikation – zwar ein hohes diskursives Potenzial. Zugleich bergen sie jedoch auch viele Risiken. Eine Schlüsselrolle kommt den Moderatoren zu, die beispielsweise ausweichendes Antwortverhalten sanktionieren können.

Der zweite Teil des Buches beginnt mit einem Überblick über verschiedene Talkshow-Formate und endet mit einer quantitativen Inhaltsanalyse aller Ausgaben von *Sabine Christiansen, Berlin Mitte, 19zehn* und *Pressestunde* zwischen 1998 und 2002. Angesichts der Menge von knapp 600 untersuchten Ausgaben bleiben die Analysen hier zunächst auf relativ grobe Merkmale der Sendungen, vor allem ihre Themen- und Teilnehmerstruktur, beschränkt.

Eine detaillierte Analyse der Argumentationsstrukturen in den Sendungen präsentiert der Autor im dritten Teil des Buches. Hierfür hat er je zehn zufällig ausgewählte Ausgaben der vier Sendungen aus den Jahren 2001 und 2002 mit einem umfangreichen Kategorien-system untersucht. Diese quantitative Analyse wird durch einen qualitativen „Leitfaden“

ergänzt. Beginnend mit Untersuchungen zur Länge der Redezeit und endend mit komplexen Analysen zur Interaktion der Teilnehmer fördert Schultz bemerkenswerte Befunde zu Tage: So stellen die Moderatoren der Sendungen vor allem kooperative Fragen, die Meinungsbildungen der Teilnehmer verlangen. Die Teilnehmer verhalten sich dementsprechend meist responsiv, die Moderatoren haken kaum nach. Der größte Teil der Sätze von der Teilnehmer enthält »argumentative Anstrengungen«, also z. B. Begründungen oder Evidenzen. Dies gilt allerdings für manche Teilnehmer (v. a. Journalisten) eher als für andere (z. B. Politiker) und sagt noch nichts über die Qualität der Argumente oder die Aussagekraft der verwendeten Evidenzen aus. Entgegen manchem Vorurteil spielen Boulevardisierung und Personalisierung in den Wortbeiträgen der Teilnehmer nur eine untergeordnete Rolle. Die Sätze von der Teilnehmer sind vergleichsweise oft aufeinander bezogen. Häufig kritisieren sich die Teilnehmer gegenseitig. In der Regel verwenden sie dabei aber durchaus Argumente. Die Befunde für die vier untersuchten Sendungen unterscheiden sich jeweils mehr oder weniger stark, was vor allem auf die unterschiedliche Gästestruktur zurückzuführen ist.

Der Band schließt mit einer weit über eine Zusammenfassung hinaus gehenden Einordnung der Ergebnisse anhand der eingangs formulierten Theorien. Auf noch einmal 40 Seiten greift Schultz die Kritik anderer Autoren an den Sendungen auf, diskutiert ihre Einschätzungen und mögliche Wirkungen und diagnostiziert schließlich kritisch die Probleme des Formats. Er folgert, dass zwar eine gewisse Vorsicht gegenüber den Sendungen angebracht sei, Grund zur Polemik aber nicht bestehe. Politische Talkshows seien nicht deutlich weniger rational als andere Formen öffentlicher Kommunikation. Ihr diskursives Potenzial könne allerdings noch gesteigert werden, wenn z. B. ein gemischtes Gäste-Ensemble aus Politikern, Journalisten und Wissenschaftlern eingeladen würde, die Moderatoren häufiger nachhaken würden und den Gästen länger Zeit gegeben würde, ihre Argumentationslinien zu entfalten.

Alles in allem hat Schultz ein sowohl in den normativen als auch in den empirischen Teilen überzeugendes Werk vorgelegt, das zudem aus-gesprochen gut lesbar ist. Die Verzahnung der einzelnen Teile ist gut gelungen. Die Analysen