

chend, wie sie in ihrem Ausblick aufzeigt (vgl. S. 299 ff.).

Dem kann nur zugestimmt werden; denn hier wird z. B. inhaltlich ausgefüllt, was die Systemtheorie nur als formales Faktum beschreibt: Inklusion und Exklusion. Unterschiede in der Gruppenzugehörigkeit entstehen nach Döveling durch das Teilen von Gefühlen, die die Gemeinschaft stärken (Inklusion), bzw. durch das Teilen von Gefühlen und Wahrnehmungen, die sie schwächen, wie bei Statusniedrigeren aufgrund gruppeninterner Ausgrenzung (vertikale Exklusion). Emotionstheoretisch noch weiter zu klären wäre, ob dahinter das „natürliche“ Autonomiestreben steht, das ja dem Wunsch nach Zugehörigkeit entgegen gesetzt und je nach Charakter und Dialogkultur unterschiedlich ausgeprägt ist. Das Ganze wäre auch kirchen- und kulturgeschichtlich zu „unterfüttern“: Wie wirken sich die unterschiedliche Institutionalisierung der „Trennung“ von Kirche und Staat, wie die (in Europa noch lebendiger bewahrte) historische Auseinandersetzung von Kaiser bzw. Reformatoren mit dem römischen Papst auf die emotionale Kirchenbindung aus? Mit anderen Worten: Partielle Identifikation mag gruppenspezifisch und „mediengefühlkulturell“ zwar nur als zweitbeste Lösung erscheinen, sie ist aber in einer von Wertpluralismus und Individualisierung geprägten geistigen Situation durchaus angemessen, zumindest verständlich. Diese Anfragen gehören freilich eher zu jenen noch weiter zu erforschenden Problemen. Sie sprechen nicht gegen, sondern für die Ergiebigkeit einer Forschungsperspektive, welche Döveling mit ihrer Dissertation eröffnet hat. Die Medien- und Kommunikationswissenschaft kann nur gewinnen, wenn weitere ForscherInnen ihr darin folgen.

Rüdiger Funiok

Literatur:

Saxer, Ulrich; Märki-Koepf, Martina (1992): Medien-Gefühlkultur. München: Ölschläger.

Jörg Schweinitz

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

Zur Geschichte eines Mediendiskurses

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 theoriegeschichtliche 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, überschauenden Studie Aufmerksamkeit zuzuwenden“ (XIII).

Die grobe Linie bleibt dabei immer deutlich erkennbar: Ausgangspunkt ist das Stereotyp als einerseits 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 Weltwissen kanalisieren und ökonomisieren, sich aber

auch immer wieder von den tatsächlichen Verhältnissen entfernen und zu verzerrenden 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 (Ausdrucksrepertoire, Posen, Charen) 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 eingespielten Muster mit an der wirtschaftlichen Effizienz der Produktionsabläufe.“ (99) Diese Perspektive, so Schweinitz, kollidiere 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 gebrochenen, 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 ausgeblendet, 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 Verhärtungen der Sprache eine größere Offenheit für den Ausdruck von Körperlichkeit und Emotionalität zugeschrieben wurde. Diese werden ausführlich in der Auseinandersetzung mit Béla Balázs diskutiert und der interessanten und wenig geläufigen Position Robert Musils zur Formelhaftigkeit von sinnlicher Wahrnehmung und ästhetischer Gestaltung gegenübergestellt. Amerikanismus- und Standardisierungskritik werden als Kontext von Rudolf Arnheims an der bildenden Kunst orientierten Verwerfung des Stereotyps diskutiert. Positionen, die von der Kunst aus argumentieren, wie die René Fülöp-Millers 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-Séat und Morin wurden nicht nur strukturierende, Verständnis erleichternde und gemeinschaftsbildende Funktionen von Stereotypen betont, sondern auch deren denaturalisierende, distanzierende Wirkung sowie die zusätzlichen Bedeutungsebenen, die hierdurch eröffnet werden, erkannt.

Schweinitz verweist dabei immer auch auf die Wechselbeziehungen zwischen Filmen und Theoriebildung; im Falle des Nachkriegskinos bildete das spätclassische 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 knüpften an Tendenzen in

der Filmproduktion an. Hier ist insbesondere eine immanente Genrekritik, 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 *C'era una volta il west* (1/US 1968), der die Westernkonventionen durch „Reduktion/Selektion, Steigerung, Verlangsamung, Wiederholung und hyperrealistische Hervorhebung“ (229) sukzessive entwirkt und entblößt, ihnen gleichzeitig aber auch ein Denkmal setzt. Auf der theoretischen Seite entwickelt Schweinitz das Argument des Reflexiv-Werdens von Stereotypen mit Bezugnahmen auf Pop-Art und auf den Begriff des Camp, die beide das Stereotyp feiern und gleichzeitig seine Erstarrungen durch Überhöhung und Aushöhlung brechen. Weiterhin verweist er auf die wichtige Rolle, die die Mediensozialisierung des Publikums und der Filmkritiker für einen solchen spielerisch-kritischen Umgang mit Stereotypen spielte: Erst seit den 60er Jahren und der zunehmenden Ausbreitung des Fernsehens gibt es eine Ko-Existenz der Filmgeschichte 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 steten 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 Ausdrucksformen in Fernseh-Filmen und -Serien, die ein breites Verweinsnetz 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 anmieren und Freude an Neuentdecktem oder Vergessenem hervorrufen. 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 Untertitel schon angedeutet, 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 Bundestag. Zugleich ist das Format ein beliebtes Ziel wissenschaftlicher und nicht-wissenschaftlicher Medienkritik: Die Sendungen seien politisch substanzlos, die Zuschauer erhielten 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