

- Winter, Rainer (1992): *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*, München: Halem.
- Winter, Rainer (2010): *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess*, Köln: Halem.

Rainer Winter

Das postmoderne Hollywoodkino und die kulturelle Politik der Gegenwart.

Filmanalyse als kritische Gesellschaftsanalyse

Einleitung

Seit seinen Anfängen wurde dem Film die Fähigkeit zugeschrieben, die Welt zu erschließen und darzustellen, wie es vorher nicht möglich war. Mit seiner visuellen Kraft und seinen technologischen Möglichkeiten macht er nicht nur die materielle Wirklichkeit auf eine neue Art und Weise sichtbar, sondern auch den Menschen und seine soziale Wirklichkeit, wie Béla Balázs (1924/1982) in Absetzung zur begrifflichen Kultur des Buchdrucks programmatisch feststellte.

»Nun, der Film ist dabei, der Kultur wieder eine so radikale Wendung zu geben. Viele Millionen Menschen sitzen allabendlich da und erleben durch ihre Augen menschliche Schicksale, Charaktere, Gefühle und Stimmungen jeder Art, ohne der Worte zu bedürfen [...] Die ganze Menschheit ist heute schon dabei, die vielfach verlernte Sprache der Mienen und Gebärden wieder zu erlernen. Nicht den Wortersatz der Taubstummensprache, sondern die visuelle Korrespondenz der unmittelbar verkörperten Seele. *Der Mensch wird wieder sichtbar werden*« (ebd.: 53).

Der Film, der den Blick des menschlichen Auges inszeniert, verändert unsere Weise des Sehens, unsere Orientierungen, Einstellungen und Gefühle grundlegend. So hat der Hollywoodfilm aus den USA eine »cinematic society« gemacht, wie Norman Denzin (1995) zeigt. »Es entstand eine neue visuelle Bildung. Die Amerikaner lernten, hinzuschauen und Dinge zu sehen, die sie vorher nicht gesehen hatten« (Denzin 2008: 90). Die Bilder, Träume und Geschichten aus Hollywood veränderten nicht nur die amerikanische Gesellschaft, sondern in der Folge fast die ganze Welt. Sie wurden zum zentralen Referenzpunkt für die Kultur, die Gestaltung persönlicher Beziehungen und die Identitätsbildung (vgl. Winter/Eckert 1990: 70-86). »Moreover, films became a major force of socialization, providing role models and instruction in dress and fashion, in courtship and love, and in marriage and career« (Kellner 1999: 206).

Auch Erwin Panofsky (1973 [1959]: 107) hob früh hervor, dass der Film sein Publikum entscheidend beeinflusst, weil er Einstellungen, Verhalten, Sprache, Geschmack, Kleidung und Lebensstil prägt. Zudem dynamisieren die durch Bewegung im Raum gekennzeichneten visuellen Sequenzen diesen und verräumlichen gleichzeitig die Zeit (ebd.: 109). Der Film konfrontiert uns mit dem Konkreten, mit Körpern und Dingen in ihren kontextuellen und interaktiven Dimensionen. »Der Film und nur der Film wird jener materialistischen Interpretation des Universums gerecht, die – ob es uns gefällt oder nicht – unsere Gegenwart erfüllt« (ebd.: 121). In Filmen materialisiert sich der ›Geist‹ einer Epoche, wird das gesellschaftliche Leben kommentiert, stilisiert oder idealisiert. Filme sind Zeichen ihrer Zeit.

Francesco Casetti (2008) hält das Medium Film für das »Auge des 20. Jahrhunderts«, das idealtypisch die Erfahrung der Modernität und ihrer Gegenwart zum Ausdruck bringt. Die unterschiedlichen Blickformen der Kamera sind um Unmittelbarkeit, Nähe und Transparenz bemüht, stellen die Alltäglichkeit sowie die sich vollziehenden Transformationen im modernen Leben dar, fangen dessen Konflikte und Auseinandersetzungen ein. Filme können in der arbeitsteilig organisierten, sozial differenzierten und durch Abstraktionen geprägten Welt der Moderne die »äußere Wirklichkeit erretten« (Kracauer 1985 [1960]), indem sie sie darstellen und (wieder) sichtbar machen. »Seine Bilder gestatten uns zum ersten Mal, die Objekte und Geschehnisse, die den Fluss des materiellen Lebens ausmachen, mit uns fortzutragen« (Kracauer 1985 [1960]: 389). Kracauer zeigt, dass das Kino zum einen eine zentrale Technologie der Moderne, zum anderen das wichtigste Medium ist, das die Auswirkungen der Modernisierung zeigt, reflektiert, aushandelt sowie transfiguriert.

Diese Befunde haben aber nicht dazu geführt, dass die Soziologie dem Film bisher viel Aufmerksamkeit geschenkt hat. Dies überrascht gerade vor dem Hintergrund, dass auch die Soziologie ein Kind der Moderne ist, ohne die Erfahrung der Modernität und der Herausbildung der modernen Gesellschaft nicht denkbar wäre. Beide erkunden und erforschen auf unterschiedliche Weise die Gesellschaft, machen uns soziale Bereiche und Kulturen zugänglich, die uns sonst vielleicht verschlossen blieben. Sie zeigen Strukturen im menschlichen Zusammenleben auf, legen kulturelle Wertvorstellungen dar, reflektieren sowie problematisieren Erfahrungen und präsentieren uns idealisierte Formen gesellschaftlichen Lebens. Die Soziologie und der Film analysieren und interpretieren gesellschaftliche Prozesse. Dadurch helfen sie uns, unsere Welt besser zu verstehen und uns in ihr zurecht zu finden. Eine Erklärung für die Vernachlässigung des Films in der Soziologie könnte nun gerade darin liegen, dass er als Konkurrenz empfunden wird. Er reflektiert Gesellschaft und reagiert auf sie, aber er konstruiert sie auch. Auch Soziologen tun dies und gestehen sich dies manchmal ein, Filmemacher aber haben von vornherein mehr (fiktionale) Freiheiten und Möglichkeiten.

Deshalb ist der Film ein starker, visuell überzeugender Gegner, der anders als die Soziologie auch die »Massen« erreicht, dessen Bedeutung außer Zweifel steht und der großen Einfluss hat. Der Film ist ein wesentlicher Bestandteil der heutigen Medienkultur. So halten Boggs und Pollard (2003: 1) fest: »Viewed in historical terms, cinema occupies a space where the global forces of industrialism, consumerism, technology, and popular culture merge into a hegemonically powerful *ensemble*«. Denzin (1995) zeigt, dass die Kinogesellschaft die Fortsetzung und Intensivierung der von Foucault (1975) beschriebenen Überwachungsgesellschaft ist. Der panoptische Blick wurde durch die Erfahrung des Kinos alltäglich gemacht und verinnerlicht. Er kehrt wieder im Blick der SozialforscherInnen, JournalistInnen oder der FilmemacherInnen, die private Welten enthüllen und öffentlich machen. »Die Kino- und Überwachungsgesellschaft wurde bald zu einer disziplinarischen Struktur, in der es von Subjekten wimmelte, die sich als Voyeuere gegenseitig obsessiv beobachteten und anstarrten« (Denzin 2008: 90). Der Kinoapparat möchte die Gesellschaft umfassend visuell erfassen, indem er ein Dispositiv der Macht errichtet. Sehen erweist sich als eine vereinnahmende und auch gewalttätige Form des Wissens, wie es idealtypisch in »Peeping Tom« (1960) zum Ausdruck kommt. Die Hauptfigur Mark »tötet, was sie zu verstehen versucht« (Denzin 1995: 194). Die Postmoderne schließlich stellt die Vollerfüllung dieses Zustandes dar. »The postmodern is a visual, cinematic age; it knows itself through the reflections that flow from the camera's eye. The voyeur is the iconic, postmodern self. Adrift in a sea of symbols, we find ourselves, voyeurs all, products of the human gaze« (Denzin 1995: 1). So werden unsere Erfahrungen und unsere soziale Wirklichkeit durch Filme symbolisch vermittelt.

Filme als kulturelle und soziale Dokumente repräsentieren gesellschaftliche Wirklichkeiten. Hierzu stellt Denzin kritisch fest: »Ihre Repräsentationen sind keine objektiven und neutralen kulturellen Texte. Sie sind von Ideologie, Klasse, Nation, Geschlecht und Rasse beeinflusst und verzerrt und bringen deren jeweilige Bedeutung zum Ausdruck« (Denzin 2000: 417). In seiner Sicht stellen Filme Forschungsmethoden dar, die die Gesellschaft repräsentieren und erforschen.

Die »Gesellschaft im Film« (Mai/Winter 2006; Schroer 2008) ist Gegenstand der soziologischen Filmanalyse, die, so meine Argumentation, auch immer kritische Gesellschaftsanalyse sein sollte. Denn die sozialen Kämpfe um Gerechtigkeit und Anerkennung von kulturellen Identitäten, die Konflikte zwischen Gruppen, unterschiedliche Werte, Macht- und Herrschaftsstrukturen, Gefühle, Ängste sowie die Auseinandersetzungen um gesellschaftliche Transformationen werden in Filmen artikuliert und problematisiert. Daher dienen sie nicht nur der Unterhaltung, sondern sind auch ein wesentliches Element kultureller Politik (vgl. Ryan/Kellner 1988; Dörner 2000; Frymer et al. 2010). So stellt Henry Giroux (2002: 13) programmatisch fest:

»Films both shape and bear witness to the ethical and political dilemmas that animate the broader social landscape, and they often raise fundamental questions about how we can think about politics in light of such a recognition. Critique, as both a form of self-analysis and as a mode of social criticism, is central to any notion of film analysis that takes seriously the project of understanding just how cultural politics matters in the everyday lives of people and what it might mean to make interventions that are both critical and transformative«.

Filme lassen sich als eine Form von »public pedagogy« begreifen, die gesellschaftliche Diskurse, Ideologien und Muster artikuliert. Sie zeigen, wie eine Gesellschaft sich selbst sieht oder sehen möchte, und prägen diesen Prozess mit. Ihre Analyse und Dekonstruktion soll zu einer kritischen Medienbildung (vgl. Hammer/Kellner 2009) und zur Schaffung von »public spaces« führen. Auf diese Weise soll die Handlungsmächtigkeit des Publikums gestärkt werden. In diesem Zusammenhang plädiert Denzin (1991: xi) für Untersuchungen, die sowohl die mythische Durchdringung und Überhöhung des Alltagslebens durch Repräsentationen analysieren, als auch den Widerstand dagegen erforschen, der im Alltag der Postmoderne, so z.B. in Rezeptionspraktiken, gelebt wird.

Vor diesem Hintergrund werde ich im Folgenden bedeutende neuere filmsoziologische Studien diskutieren, die Filmanalyse als kritische Gesellschaftsanalyse betreiben und die die Intention einer interventionistischen Pädagogik teilen (S. 44-56). Es sind dies die Arbeiten *Images of Postmodern Society* (1991) von Norman K. Denzin, *A World of Chaos* (2003) von Carl Boggs und Tom Pollard sowie *Cinema Wars* (2010) von Douglas Kellner. Der Gegenstand dieser Studien ist der postmoderne Hollywoodfilm. Anschließend bestimme ich die Perspektiven und Aufgaben einer kritischen Filmsoziologie (S. 56-58).

Dekonstruktion des postmodernen Hollywoodfilms

Bilder der postmodernen Gesellschaft. Die Studie von Norman K.

Denzin

Norman K. Denzin setzt in *Images of Postmodern Society* (1991) die postmoderne Sozialtheorie in Bezug zu erfolgreichen Hollywoodfilmen der 80er Jahre, die Schlüsselerfahrungen und -werte der Postmoderne zum Ausdruck bringen. Sein Interesse gilt dabei dem postmodernen Selbst und seinen Repräsentationen in den sozialtheoretischen Texten, im Alltag und in Filmen (ebd.: VII). Einerseits geht er von der Einsicht von Jean Baudrillard (1978) aus, dass die Gesellschaft der Postmoderne ein Wissen von sich primär durch mediale Repräsentationen gewinnt. Ihre Mitglieder seien Voyeure, die sich durch die Auseinandersetzung mit Film und Fernsehen definieren und verste-

hen würden. Zum anderen folgt er Charles Wright Mills, der gefordert hat, den Zusammenhang von persönlichen Problemen und öffentlichen Angelegenheiten in der Soziologie zu thematisieren und zu untersuchen. »Soziologisches Denkvermögen erlaubt uns, Geschichte und persönlichen Lebenslauf und ihre Verbindungen in der Gesellschaft zu erfassen« (Mills 1973: 38). Denzin möchte die existentielle Dimension wieder gewinnen, die in vielen postmodernen Texten, die sich mit der Analyse von Simulakra und hyperrealen Ereignissen beschäftigen, verloren gegangen ist. Deshalb fordert er eine interpretative Analyse der kulturellen Praktiken, mit denen die vielfältigen Anforderungen der Gegenwart im Alltag bewältigt werden (ebd.: 12). Hierzu soll, den Cultural Studies folgend, der Kreislauf von Kultur untersucht werden, der die Produktion, Distribution und Rezeption von Filmen mit der textuellen Analyse ihrer Bedeutungen und Praktiken sowie den gelebten Kulturen und Erfahrungen verbindet. Es soll Aufschluss darüber gewonnen werden, wie Lebensformen mit den kulturellen Praktiken verbunden sind, die ihre Erfahrungen strukturieren und repräsentieren. »At the level of lived experiences, a central problem becomes the examination of how interacting individuals connect their lives, during moments of upheaval and epiphany, to these ideological texts and make sense of their experiences in terms of their meanings« (Denzin 1991: 13). Denzin plädiert dafür, zwischen diesen Ebenen der Kulturanalyse je nach Fragestellung hin und her zu wechseln.

Im Zentrum seines Buches steht aber die Analyse und Interpretation des Hollywoodfilms der 80er Jahre, der sowohl modernistische als auch postmodernistische Züge hat. Zu den ersteren zählen die Orientierung an den Prinzipien des »auteur« sowie der sozialrealistischen Darstellung oder an Genreformeln wie Komödie, Thriller oder Abenteuerfilm, die sich zur Zeit der großen Studios entwickelt haben. Postmodernistische Elemente sind z.B. der Hang zur Nostalgie für frühere Filmklassiker, die zitiert, imitiert oder parodiert werden. Der Zuschauer wird dadurch in eine fortwährende Gegenwart versetzt, in der Bilder der Vergangenheit in der Gegenwart zirkulieren. So finden sich in *Play It Again Sam* (1971) von Woody Allen Einstellungen aus *Casablanca* (1942). Darüber hinaus verweist die Thematisierung von Gewalt, von (pornographischer) Sexualität und städtischem Zerfall auf die Dimension des »Undarstellbaren«, der in der Postmoderne vermehrt Aufmerksamkeit geschenkt wird. Sie überschneidet sich mit der des Realen bei Lacan (1978), das symbolisch nicht repräsentiert werden kann, weil es widerständig ist und so eine Herausforderung darstellt. Denzin (1991: 10) weist auch auf das selbstreflexive Kino hin, das seine eigenen Bilder zum Thema macht und sie kritisiert. Filme wie *The Conversation* (1974), *The Parallax View* (1974) oder *Broadcast News* (1987) sind Beispiele für eine Dekonstruktion des Kinoapparats bzw. der Kulturindustrie, die in der Hand einer mächtigen (und korrupten) Elite ist, durch Hollywood selbst.

Die Analyse von Hollywoodfilmen soll nun zeigen, wie das postmoderne Selbst inszeniert wird. »Such texts dramaturgically enact the epiphanal mo-

ments of postmodernism. They center their texts on larger-than-life persons. The biographical experiences of such individuals represent attempts to come to grips with the existential dilemmas of postmodernism« (Denzin 1991: 63). Am Beispiel seiner Analysen von *Blue Velvet* (1986) und *Wall Street* (1987) möchte ich Denzins Vorgehen im Folgenden illustrieren. Er folgt den Cultural Studies und geht davon aus, dass die Bedeutung eines Filmes nicht feststehend ist, sondern in einem Kampf von Interpretationen und Gebrauchsweisen bestimmt wird (vgl. Winter 1992).

Zweifellos ist *Blue Velvet* ein postmodernistischer Film und sein Regisseur David Lynch einer der wichtigsten Vertreter dieser Richtung. Gewalt, Sexualität, die Sehnsucht nach einer idealisierten Vergangenheit, der Genremix aus Melodram, Film Noir und Thriller sowie eine stark ausgeprägte Misogynie kennzeichnen den Film. Auch das Motiv des Voyeurismus spielt eine wichtige Rolle.

»Contemporary films like David Lynch's ›Blue Velvet‹ and ›Wild at Heart‹ may be read as cultural statements which locate within small-town America [...], all the terrors and simulated realities that Lyotard [...] and Baudrillard [...] see operating in the late postmodern period. A reading of such films should provide a deeper understanding of the kinds of men, women, and cinematic biographical experiences the late postmodern period makes available to its members« (Denzin 1991: 67).

Zunächst analysiert Denzin (1991: 68ff.) den Filmtext.¹ Er zeigt, dass Lynch intensiv Pastiche und Parodie verwendet, um die Grenzen zwischen Gegenwart und Vergangenheit zu transzendieren. Dieser Umgang mit der Darstellung von Zeit konfrontiert den Zuschauer mit dem bereits erwähnten Zustand kontinuierlicher Gegenwart. Zudem stellen die im Film gezeigten Formen sadistischer Gewalt und brutaler Sexualität Themen dar, die im modernistischen Hollywoodkino nicht darstellbar waren. Sie stellen Formen des Exzesses dar, die in der Postmoderne sowohl gefürchtet als auch begehrt werden. Interessanterweise werden diese Grenzüberschreitungen in einer Kleinstadt vollzogen. Sie werden kontrastiert mit auf den ersten Blick harmonischen Darstellungen kleinbürgerlichen Familienlebens, die wie eine Imitation früherer Filme von z.B. Frank Capra wirken und deren gefährdete Fundamente gleichzeitig offengelegt werden. So bekommt zu Beginn des Films der Vater der Hauptfigur bei der entspannten Arbeit im scheinbar idyllischen Garten einen Schlaganfall. Die Kamera zeigt dann in Großaufnahme das wilde, ekstatische Treiben von Insekten im Rasen. Die Sehnsucht nach der Vergangenheit wird auch durch die Verwendung populärer Musik der 50er und 60er Jahre ausgedrückt, die jedoch mit Psychopathologie, Gewalt und Selbsterstörung assoziiert wird.

¹ Ich verzichte auf Inhaltsangaben der besprochenen Filme, da es sich in der Regel um sehr bekannte handelt. Im Internet gibt es außerdem viele Möglichkeiten, sich mit dem Inhalt dieser Filme vertraut zu machen.

Am Beispiel von Filmkritiken arbeitet Denzin (ebd.: 70ff.) anschließend verschiedene Lesarten heraus. Dabei geht er davon aus, dass ein Film auf zwei Ebenen Bedeutung gewinnen kann (Denzin 2000: 423ff.). Bei der realistischen Lesart wird der Film als eine visuelle Repräsentation der Welt und der in ihr ablaufenden Vorgänge aufgefasst. Ihm wird ein auf die Wirklichkeit bezogener Wahrheitsanspruch unterstellt, der in der Interpretation überprüft werden kann. Dagegen stellt die subversive Lesart die realistische in Frage. Das Dargestellte ist mehr als eine Repräsentation von X. Die realistischen Lesarten und der mit ihnen verbundene Wahrheitsanspruch werden in Frage gestellt. »Subversive Lesarten fordern realistische Interpretationen heraus. Sie gehen davon aus, dass der Realismus visueller Vorlagen immer schon durch Vorannahmen und Voraussetzungen gefiltert ist« (Denzin 2000: 424).

Bei den von Denzin untersuchten Filmkritiken dominieren die realistischen, hegemonialen Lesarten. So wird *Blue Velvet* als Parabel von Sünde und Erlösung, als eine Form religiöser Kunst, in der das Böse dargestellt wird, oder als pornographischer Kultfilm gelesen. Es gibt auch unterschiedliche Bemühungen, den Film in ein Genre einzuordnen. Er wird als Film Noir, als Trash, als Kleinstadtfilm, als surrealistischer Traumfilm oder als »murder mystery« betrachtet.

»At the hegemonic, realist (and negotiated) levels, two clusters of consensual meanings and interpretations emerge: The film is either high cinematic art or it is trash. It is a coming-of-age film and in its portrayal of evil, violence, and wild sexuality it leans towards an expansion of classic 1940s small-town films, or it is perversion and pornography, if not trash« (Denzin 1991: 74).

Für Denzin drückt sich in diesen zwei Formen ein latentes Bedürfnis der Postmoderne aus, nämlich mit dem Bösen konfrontiert und von ihm angezogen zu werden, gleichzeitig aber es zu fürchten und von ihm zurückgestoßen zu werden. Die moralisch eher konservativen Lesarten möchten Gewalt und Sexualität als zentrale Probleme und Themen der Postmoderne nicht wahrhaben und kritisieren ihre explizite Darstellung, die liberalen akzeptieren diese Seite des Films und bemühen sich ihn, in ein Genre bzw. die Filmgeschichte einzuordnen. Sie heben seine ästhetischen Qualitäten und die Bezüge zu anderen Kunstformen hervor. Diese einander widersprechenden Lesarten führen, so Denzin, auch dazu, dass *Blue Velvet* zum Kultfilm wurde.

In der subversiven Lesart ist der Film ein widersprüchlicher postmodernistischer Text. Denzin (ebd.: 75) zeigt, dass *Blue Velvet* ästhetisch durch einen Hyperrealismus geprägt ist, der die Kleinstadtwelt der Filme der 40er Jahre wieder auferstehen lässt. »This is a film which evokes, mocks, yet lends quasi-reverence to the icons of the past, while it places them in the present. The film has effaced the boundaries between the past and the present. Jeffrey, Sandy, Dorothy, and Frank move through the film as if they were dreaming« (ebd.). Des Weiteren zeigt Lynch, relativ unvermittelt, die Gewalt in der

Natur so z.B. durch die Großaufnahmen der Insekten im Vorgartenrasen zu Beginn des Films. Eine wichtige Bedeutung im Film nehmen insbesondere die sadomasochistischen Rituale zwischen Frank und Dorothy bzw. Dorothy und Jeffrey ein. »Violence, and the unrepresentable, Lynch seems to be suggesting, are everywhere, not only in nature, but next door to the middle-class homes« (ebd.).

Lynch parodiert auch Freudsche Themen wie die Urszene, die in Jeffreys voyeuristischen Akten zum Ausdruck kommt. Zudem repräsentieren Sandy und Dorothy Frauentypen, die in Opposition zueinander stehen.

»Sandy's pure sexuality is contrasted to Dorothy's decadence, and her sick desire to be abused. By locating women within these opposing identities, and by unglamorously photographing Dorothy in her nude scenes, Lynch symbolically and simultaneously makes his film pro- und anti-woman [...] His treatment of women contains all the contradictions toward women that the decade of the 1980s produced« (ebd.: 76).

Abschließend diskutiert Denzin die Rolle der Rock'n'Roll-Musik, die eine zentrale Rolle im Film einnimmt. Die charakterlichen Deformationen von Frank und Stockwell scheinen damit zusammenzuhängen, dass sie immer noch deren Fans sind und in deren Traumwelten leben. Auch die »wilde Sexualität«, die Jeffrey durchlebt, wird als Verwirklichung der Träume der Rock'n'Roll-Musik dargestellt.

Denzin kommt zu dem Schluss, dass ein postmodernistischer Film wie *Blue Velvet* die Spannungen, Ambivalenzen und Widersprüche der 80er Jahre deutlich zum Ausdruck bringt. Lynchs *Wild at Heart* (1990) und seine Fernsehserie *Twin Peaks* (1992) schließen hier an. »Postmodern nostalgia texts locate strange, eclectic, violent, timeless worlds in the present. They make fun of the past as they keep it alive. They search for new ways to present the unrepresentable, so as to break down the barriers that keep the profane out of the everyday« (ebd.: 79). Die Träume der Vergangenheit, die Schutz und Fluchtmöglichkeiten eröffnen, haben ihren festen Platz in der Gegenwart der Postmoderne, die von Angst und Unsicherheit geprägt wird.

Images of Postmodern Society enthält insgesamt sechs Fallstudien zu Filmen der 80er Jahre. Um Denzins Ansatz noch etwas näher zu beleuchten, möchte ich auch seine Analyse von Oliver Stones *Wall Street* (1987) kurz diskutieren. Eine realistische Lesart sieht in dem Film eine Kritik an der Korruption im Kasinokapitalismus und am Fehlen ethischer Maßstäbe. Bud, der von dieser Welt, ihren Karrieremöglichkeiten und Konsumversprechen fasziniert war, kehrt ihr mit Unterstützung seines Vaters und seiner Familie am Ende des Films den Rücken zu, als er ihre Abgründe und Amoralität kennengelernt hat. Deshalb wird ihm seine Schuld von seiner Familie vergeben.

Denzin (ebd.: 83) kritisiert nun, dass der Film nicht offenlegt, dass es im Marktkapitalismus keine ethischen Maßstäbe mehr geben kann. Daher wäre eine Kritik am System selbst angebracht, die jedoch weitgehend unterbleibt.

Stattdessen verschiebt der Film die Aufmerksamkeit auf das Verhältnis von Bud zu seinen beiden Vaterfiguren. Er hat einen leiblichen »guten« Vater, Carl Fox, und einen »bösen« korrupten, den Börsenmakler Gordon Gekko. Der verlorene und reuige Sohn kehrt schließlich in den sicheren Hafen der Familie zurück. In der Aktualisierung dieses Mythos drückt sich, so Denzin, das postmoderne Bedürfnis nach Nostalgie aus. Er stellt für das Publikum eine Fantasiestruktur bereit, die die destruktiven Kräfte des Spätkapitalismus verdeckt und imaginäre Lösungen anbietet.

»A subversive reading of the film's text suggests that the stories Hollywood tells the members of the popular culture about the problems its capitalist social structures are having are just that, fictions. These tales have become valuable commodities in a nostalgic age that has lost its footing, morally and aesthetically, in a swirling system of avarice and greed which knows only one ethic, the profit motive« (Denzin 1991: 83).

Denzin zeigt, dass diese oberflächlichen Lösungen, die *Wall Street* anbietet, typisch für das Hollywoodkino sind. Soziale Auseinandersetzungen und Problemlagen wie Klassenkampf, Rassismus oder Sexismus können durch individuelle harte Arbeit oder Glück überwunden werden, so die suggestive Kraft dieser Filme. Auch der Mythos von Ödipus ist weiterhin von zentraler Relevanz. Der Weg zu Glück und Erfüllung führt über die Erfahrung von Sexualität zu einem glücklichen Familienleben, wie *Blue Velvet* am Ende des Films, wenn auch etwas parodistisch, nahelegt. Denzin kritisiert die Erzählungen dieser Filme, weil sie für komplexe soziale Probleme vereinfachte ideologische Lösungen anbieten. Stattdessen plädiert er für schwule, lesbische, feministische und »african american« Filme, die die repressiven Dimensionen des ödipalen Mythos und des amerikanischen Traums offenlegen. Er favorisiert subversive Filme, die die postmodernen Bedingungen und ihre Widersprüche sowie den Einfluss der Medien und des Kinoapparats aufzeigen.

Es ist deutlich geworden, dass Denzin durch seine Fallanalysen Hollywoodfilme als Ausdruck und Träger der postmodernen Logik der Kultur (Jameson 1986) bestimmt. Er begreift sie als soziale Texte, die Einblick in die Kultur und Ideologien der Gegenwart geben. So spielen ihre Repräsentation von Klasse, Gender und Ethnie eine zentrale Rolle in deren Performance im Alltagsleben. Die alltägliche Kultur, das Netz von selbstverständlichen Bedeutungen, in denen wir leben, wird durch die kulturindustriellen Texte geformt. »The representations of human experience as given in the mass media, film, social sciences, novels, art, politics, and religion constitute a critical layer of materials to be interpreted« (Denzin 1991: 153). Deshalb fordert Denzin »A cultural studies which makes a difference« (ebd.: 152). Ein solcher Ansatz soll textuelle Praktiken dekonstruieren und aufzeigen, wie sie die Erfahrungen prägen, indem sie Strukturen und Subjekte reifizieren.

»A cultural studies which makes a difference [...] works to connect personal troubles to public issues within a radical and plural democracy [...] It

seeks to give a voice to the voiceless, as it deconstructs those popular culture texts which reproduce stereotypes about the powerless. It studies the most popular of the popular [...], arguing that these productions take to the extreme and best embody the aesthetic, political, ideological, and moral meanings of the culture« (ebd.: 153f.).

Vor diesem Hintergrund fordert er am Ende seines Buches »a personal cinematic-ethnographic interpretive sociology« (ebd.: 157). Ausgehend von den eigenen Erfahrungen soll bestimmt werden, wie sie durch kulturelle Erzählungen, die uns hinterrücks beeinflussen, geformt werden. »Our most powerful effects as storytellers come when we expose the cultural plot and the cultural practices that guide our writing hands« (ebd.: 156). In seinen späteren Arbeiten verwirklicht er dieses Programm u.a. durch Performances und Autoethnographien (vgl. Winter/Niederer 2008). Der Bilder- und Simulationswelt der Postmoderne wird so ein Subjekt gegenüber gestellt, das sich aktiv und kreativ mit ihr auseinandersetzt. Spielerisch und widerständig soll ein Ausweg aus der Postmoderne gefunden werden, der die Ethik, die Hoffnung und die Utopie zurückbringt.

A World in Chaos (2003). Die Studie von Carl Boggs und Tom Pollard

Boggs und Pollard widmen ihr Buch der Analyse der Entstehung und Entwicklung des postmodernistischen Hollywoodkinos in einer Zeit der sozialen Krisen und des Chaos. Sie betrachten Filme in ihrer komplexen Interaktion mit gesellschaftlichen Entwicklungen und möchten ihre Rolle und Bedeutung in verschiedenen Bereichen (Ästhetik, Unterhaltung, Massenmedien, globale Kulturindustrie etc.) analysieren. Die postmoderne Wende wird aber keineswegs von allen Filmemachern vollzogen. Es gibt weiterhin modernistisch orientierte Sozialdramen bzw. Filme, die modernistische und postmodernistische Elemente miteinander verknüpfen. Das Hollywoodkino ist nicht monolithisch und homogen, wie es für Horkheimer und Adorno (1969 [1944]) den Anschein hatte, artikuliert nicht ausschließlich dominante Ideologien oder hegemoniale Werte, die der Herrschaft der multinationalen Konzerne und der Reproduktion des Bestehenden dienen.

Den Autoren geht es darum, ein differenziertes und komplexes Bild der amerikanischen Filmindustrie zu zeichnen. Nach ihrer Analyse hat sich das postmodernistische Kino in unterschiedlichen Formen entwickelt, so z.B. als Blockbuster- und Spektakelkino von *Star Wars* (1977ff.) zu *Titanic* (1997), als Kino der existentiellen Angst und Verzweiflung bei Woody Allen, als Kino des Niedergangs des amerikanischen Imperiums und des Verlusts seiner Unschuld bei Oliver Stone oder als Zelebration der Gewalt bei Quentin Tarantino. »What postmodern films share in common is an irreverence for authority and convention – a rebellious spirit, dystopic views of the future, cynical attitudes toward the family and romance, images of alienated sexuality, narrative structures deprecating the role of old-fashioned heroes, and

perhaps above all, the sense of a world filled with chaos« (Boggs/Pollard 2003: IX).

Sie bescheinigen dem postmodernistischen Kino jedoch eine erneuernde Kraft im Bereich der kreativen Nutzung technologischer Möglichkeiten, der visuellen Gestaltung und der Entfaltung von Erzählstrukturen. Dieser bisweilen kulturelle Radikalismus wird aber, so ihre Auffassung, nicht von einem politischen Radikalismus begleitet. Es finden sich wohl Formen von Gesellschaftskritik. Diese wird aber nicht systematisch artikuliert und mit kollektivem Handeln oder politischen Utopien verbunden, ein Befund, wie er für die Postmoderne insgesamt typisch ist. Zudem ist das postmoderne Selbst, wie es in den Filmen dargestellt wird, inkohärent, dezentriert und fragmentiert. Boggs/Pollard (2003: 1ff.) schließen sich der Argumentation von Denzin (1995) an, dass wir in einer »new cinematic society« leben, einer Gesellschaft die durch Voyeurismus, Hyperrealität und Konsumismus gekennzeichnet ist. 9/11, die Spektakel des Terrors und des Krieges haben den Eindruck des Chaos und das Gefühl der Angst intensiviert und verstärkt. »The crisis of modernity, already dramatized in the cinematic legacies of noir and neo-noir, has now entered the lives of American citizens with a vengeance, mirroring a world of powerful, menacing forces veering out of control surely beyond the control of ordinary citizens« (ebd.: 12).

Die Autoren arbeiten heraus, wie das postmodernistische Kino an Elemente des Film Noir, insbesondere die Atmosphäre der Verzweiflung, der Doppelbödigkeit und der Ambivalenz, anknüpft. Ebenfalls zentral für seine Entwicklung ist New Hollywood mit seinen formalen, stilistischen und thematischen Innovationen, das gegen die Sterilität der Studioproduktionen rebellierte. Boggs/Pollard sehen darin die Voraussetzungen für die von ihnen konstatierte »postmoderne Revolte« (ebd.: 75ff.). Filme wie *Blade Runner* (1982), *House of Games* (1987), *Casino* (1995) oder *American Beauty* (1999) repräsentieren eine düstere, korrupte, gewalttätige und hoffnungslose Welt. Es gibt keine Helden mehr, die sich für das Gute einsetzen, oder historische Subjekte, die Konflikte dauerhaft lösen und einen qualitativen Wandel der Gesellschaft herbeiführen können. Stattdessen wird in vielen Filmen, paradigmatisch in *Blade Runner*, ein städtisches Chaos, Inhumanität und eine dystopische Zukunft in einer ökologisch zerstörten Welt dargestellt. Wir erleben Menschen, die in existentiellen Krisen gefangen sind und Angst, Unsicherheit, Verwirrung sowie Ambiguität ausgesetzt sind. Die Protagonisten misstrauen und fürchten einander. So wird z.B. in *Basic Instinct* (1992) eine Welt vorgeführt, in der man niemandem trauen kann und die von emotional kalten, manipulativen Frauen bestimmt wird. »What we observe in postmodern settings is anything but the stability and order infusing modernist film culture, but rather corruption, brutality, lust, greed, violence, and destruction that is usually far more visible and graphic than in the noir tradition« (Boggs/Pollard 2003: 105). Gleichzeitig dekonstruieren die Filme dominante kulturelle Mythen wie die Vorstellung, durch Arbeitsethik, Fleiß und Motiva-

tion könne man sein Glück finden. Die prekären Bedingungen der sozialen Existenz und die Formen korrupter Politik in der Gegenwart werden schonungslos aufgedeckt und einer starken Kritik unterzogen. Zudem werden Familienstrukturen dargestellt, die zerrüttet, fragmentiert, entfremdet und voller Konflikte sind. »What sets postmodern cinema apart from its antecedents, however, is the relentless, harsh cynicism (and fatalism) it expresses regarding what has long been considered – at least on the surface – the most sacred institution of American society« (ebd.: 110). Insgesamt betrachtet, stellt das postmodernistische Kino, das sowohl an das modernistische Kino anschließt, als auch einen Bruch mit ihm markiert, eine zynische und trostlose Welt dar, aus der es kein Entkommen und für die es keine lohnenswerte Zukunft zu geben scheint.

Vertiefend unterziehen Boggs/Pollard dann wichtige ›Autoren‹ des postmodernistischen Kinos einer näheren Betrachtung. So zeigen sie z.B., dass Woody Allen ein typisch postmoderner Filmemacher ist, der die psychischen Befindlichkeiten, Neurosen und Probleme des Großstadtlebens eingehend und subtil darstellt. »He depicts a world in which ordered relationships and meanings have essentially collapsed, where stable definitions of sexuality, gender, family, and even friendship have eroded in the midst of a bleak, decadent social existence that seems to resist any coherent understanding« (ebd.: 140ff.). Wie sehr sich die Welt seiner Filme von der seiner Vorbilder Tolstoi, Dostojewskij oder Bergman unterscheidet, zeigt z.B. *Crimes and Misdemeanors* (1989). Einer der Protagonisten, ein verheirateter Augenarzt, lässt seine lästig gewordene Freundin umbringen und wird dafür nicht bestraft. Er begeht den perfekten Mord und wird sogar belohnt, weil er seine Ehe retten und wiederbeleben kann. Eine andere Hauptfigur, ein Fernsehproduzent, scheitert mit seinem Versuch, eine romantische Liebesbeziehung einzugehen. Wie in vielen anderen Filmen von Allen sind persönliche Beziehungen von Intrigen, Falschheit und Missverständnissen geprägt. Allen gelingt es überzeugend, die postmoderne Gefühlsstruktur zu beschreiben, die durch Entfremdung, existentielle Angst, ein moralisches Vakuum, Zynismus und Apathie geprägt ist. Boggs/Pollard (2003: 152) kommen zu dem Schluss: »[...] the entire body of Allen's work offers an incisive view into the decentered world of contemporary urban life in particular and the fragility of the human condition in general«.

Ein zweites Beispiel für das postmodernistische Kino, auf das ich kurz eingehen möchte, ist das Kino der Gewalt von Quentin Tarantino (ebd.: 163ff.). Die Autoren attestieren dem Hollywoodfilm der Gegenwart allgemein eine von Hobbes geprägte Ästhetik, in der nihilistische, äußerst brutale und wahllose Bilder der Gewalt eine zentrale Rolle einnehmen. Ein erbarmungsloser und rücksichtsloser Kampf um das Überleben in einer technologisch avancierten, großstädtischen Welt steht im Zentrum. Ethische Prinzipien, die auf eine Gemeinschaft verweisen, existieren nicht mehr. An ihre Stelle ist ein rauher und extrem gesteigerter Individualismus getreten, der

sich nicht mehr an sozial verbindlichen Regeln, Normen oder Traditionen orientiert. Tarantinos Kino, insbesondere *Reservoir Dogs* (1991/92) und *Pulp Fiction* (1993/94), ist hierfür ein herausragendes Beispiel.

In beiden Filmen töten die Protagonisten kaltblütig, ohne zu zögern und ohne Reue. Eine allgegenwärtige männliche Wut sowie eine gewalttätige Raserei schaffen eine Aura des Schreckens und des Terrors, in der die Verstümmelung und Zerstörung von Körpern hyperrealistisch inszeniert wird. Boggs/Pollard (2003: 171) kommentieren dies folgendermaßen: »It is cinema where virtually everything appears to be connected to violence: the family, mass media, adventure, lust, and romance. What emerges is an environment devoid of reason, trust, accountability, and ethical bounds, where serial killers [...] readily achieve celebrity status«. Mit Tarantino habe das postmodernistische Kino einen Endpunkt erreicht (ebd.: 172). Er präsentiere coole und hippe Kunstwerke ohne Inhalt, bei denen der Sinn und die Interpretation von Ereignissen in den Hintergrund treten. Die Protagonisten seien alles andere als sympathisch, eine Unterscheidung zwischen gut und böse mache keinen Sinn mehr.

Insgesamt gesehen, versuchen die Autoren den Nachweis zu führen, dass das postmodernistische Kino mit seiner Ästhetik die mehr und mehr fragmentierte, atomistische, anomische und chaotische Welt der Gegenwart reflektiert und zum Ausdruck bringt. Es reagiert auf die tief gehenden sozialen und kulturellen Transformationen einer postfordistischen globalen Welt (ebd.: 231), in der es weder eine funktionierende Öffentlichkeit, die ein Korrektiv zu wirtschaftlichen und politischen Machtstrukturen sein könnte, noch einen sozialen Träger eines möglichen Fortschritts mehr gibt. Pessimismus, Apathie und Resignation bestimmen nun das gesellschaftliche Leben. Boggs/Pollard fassen die Eigenschaften des postmodernistischen Kinos abschließend folgendermaßen zusammen: »disjointed narratives, rapid or chaotic camera movement, speedy flow of images, explosive special effects, themes revolving around social chaos, death of the hero, dystopic scenarios, and so forth« (ebd.: 228). Jede Vorstellung eines zentrierten und stabilen Selbst sowie einer funktionierenden sozialen Ordnung sind verloren gegangen. Stattdessen wird ein Universum im Sinne von Hobbes dargestellt, das von Antihelden, ziellosen Menschen, Verbrechern, Psychopathen, Außenseitern und Marginalisierten bewohnt wird.

Carl Boggs und Tom Pollard haben mit diesem Buch eine wichtige filmsoziologische Studie vorgelegt. Sie zeichnen ein düsteres und apokalyptisches Bild einer sich auflösenden Gegenwartsgesellschaft, das in den postmodernistischen Filmen reflektiert und artikuliert wird. Es stellt sich jedoch die Frage, ob es nur soziales Chaos und Verfall in der Gegenwart gibt. Entsteht gesellschaftlich nicht auch etwas Neues?

Soziologisch betrachtet, ist es von großer Relevanz, beispielsweise neue Formen der Gemeinschaftsbildung, der Konstitution des Selbst und sozialer Bewegungen, die heute auch vorkommen, zu analysieren. Außerdem kann

der Niedergang der modernen Gesellschaft auch die Tür zu anderen Modernen öffnen. Hat Hollywood diese Phänomene nicht im Blick, oder sind Boggs und Pollard zu sehr durch ihre gesellschaftskritischen Vorannahmen beeinflusst? Vor dem Hintergrund dieser von den Autoren nicht erkannten bzw. unbeantworteten Fragen halte ich es für erforderlich, die Filmsoziologie reflexiv zu betreiben. Sie soll ihre gesellschaftstheoretischen Grundlagen reflektieren und auch in Auseinandersetzung mit anderen Theorien in Frage stellen. Je differenzierter ihr Instrumentarium ist, desto ergiebiger kann die Filmanalyse werden.

Cinema Wars (2010) von Douglas Kellner

Douglas Kellner hat zusammen mit Michael Ryan zunächst *Camera Politica* (1988) verfasst, eine umfangreiche Studie zur Politik und Ideologie des Hollywoodfilms der 70er und 80er Jahre. Sie betrachten diesen als ein sehr wichtiges Feld kultureller Repräsentation, auf dem die politischen Kämpfe der Gegenwart ausgetragen werden. Kulturelle Repräsentationen werden angeeignet und verinnerlicht. Sie bestimmen die individuelle Weltsicht und die soziale Konstruktion der Wirklichkeit. Die Aufrechterhaltung von Herrschaft bedarf der Produktion entsprechender kultureller Repräsentationen, die den bestehenden »common sense« unterstützen. Auch progressive Bewegungen benötigen aber kulturelle Repräsentationen zur Initiierung eines sozialen Wandels. So werden die soziale Geschichte und die Kämpfe der jeweiligen Epoche in Filmen transkodiert. »Films transcode the discourses (the forms, figures and representations) of social life into cinematic narratives. Rather than reflect a reality external to the film medium, films execute a transfer from one discursive field to another. As a result, films themselves become part of that broader cultural system of representations that construct social reality« (Ryan/Kellner 1988: 12ff.). Die sehr systematische und tief gehende Analyse der Hollywoodproduktionen von Ryan und Kellner zeigt eindringlich, wie sich als Reaktion auf die sozialen Proteste und den Kampf um Freiheit und Gleichberechtigung in den 60er Jahren im Film eine konservative Konterrevolution (ebd.: 37ff.) vollzieht, die auf die Bedrohung durch die neuen sozialen Bewegungen massiv und aggressiv reagiert, den Niedergang des Liberalismus alter Prägung einläutet und den Siegeszug der Neuen Rechten mit herbeiführt.

In *Cinema Wars* (2010) setzt Kellner methodisch und inhaltlich dieses Vorhaben fort und untersucht die Politik des Hollywoodfilms in der Bush/Cheney-Ära. Sein Bestreben ist es, Filme einer diagnostischen Untersuchung und Kritik zu unterziehen. Die Filmanalyse soll dazu dienen, die Konflikte, Ereignisse, Ängste, Hoffnungen und Wünsche einer Epoche zu identifizieren (vgl. Kellner 1995). »This approach involves a dialectic of text and context, using texts to read social realities and events, and using social and historical context to help situate and interpret key films« (Kellner 2010:

34ff.). In dieser Perspektive sind Filme eine wichtige Quelle des Wissens, die helfen kann, die Vergangenheit besser zu verstehen und die Zukunft zu antizipieren. So finden sich in Filmen oft Themen, Ideen und Figuren, die vorwegnehmen, worüber sich Menschen Gedanken und Sorgen machen, wovor sie sich fürchten und was sie sich wünschen werden. Kellner knüpft hier an Kracauers Studie *Von Caligari zu Hitler* (1979 [1947]) an, der schon früh, die allegorische Dimension von Filmen und ihre historisch-politische Bedeutung bestimmt hat. Filme kommentieren und erhellen die Probleme und Auseinandersetzungen ihrer Zeit. Ihre Analyse kann die »Mentalität einer Nation« (ebd.: 14), die von den Filmen reflektiert wird, enthüllen. Mehr als jedes andere Medium kann er, so Kracauer (ebd.: 12), Auskunft über »psychologische Dispositionen [...] vorherrschende Haltungen und weit verbreitete innere Tendenzen« geben.

Vor diesem Hintergrund setzt Kellner sich intensiv mit dem »Horror der Bush-Cheney Ära« (Kellner 2010: 51ff.) auseinander. Hierzu analysiert er sowohl fiktionale Filme als auch Dokumentarfilme. Während Dokumentarfilme eine erhellende Kontextualisierung von Ereignissen und eine Vertiefung des Wissens ermöglichen, können fiktionale Filme durch ihre dramatische Inszenierung oft emotional intensiver bewegen und so für wichtige Angelegenheiten sensibilisieren. Zunächst analysiert Kellner die dokumentarischen Repräsentationen des »gestohlenen Wahlsieges« im Jahre 2000 sowie der Skandale von Bush, Cheney und Co. Er kommt zu dem Schluss:

»While the mainstream media provided propaganda coverage of the Bush-Cheney administration actions from 9/11 well into the Iraq invasion and occupation, the documentaries described above revealed the unsavory and often frightening truth of the nature and consequences of the failed Republican policies« (Kellner 2010: 71).

Anschließend zeigt er wie Al Gores *An Inconvenient Truth* (2006) durch Animationsfilme und sozialapokalyptische Horror- und Fantasyfilme in seiner Kritik an der ökologischen Zerstörung der Erde ergänzt und unterstützt wird. So verkörpern *Land of the Dead* (2005) oder *Children of Men* (2006) soziale Desintegration und einen brutalen Überlebenskampf in einer Welt, wie sie Hobbes beschrieben hat. *The Resident Evil*-Filme (2002ff.) artikulieren auf allegorische Weise die Furcht vor einer unkontrollierten Biotechnologie und den durch sie bedingten tödlichen Bedrohungen. »While conservative catastrophe films show evil coming from sources external to the existing system or from more supernatural forces, a socially critical tradition [...] shows evil and monstrosity emerging from out-of-control aspects of the existing society« (Kellner 2010: 89). Diese Allegorien des Untergangs und der Katastrophe können aber sowohl die von rechten Politikern und Mainstreammedien geschürte Politik der Angst intensivieren, als auch den Marktfundamentalismus, die Inhumanität und den Militarismus der Bush/Cheney-Ära kritisieren.

Ein weiteres Kapitel seiner Studie widmet sich der politischen Kritik am Bush/Cheney-Regime in Thrillern, Satiren und Fantasy-Filmen aus Hollywood. So liest Kellner z.B. die *Star Wars*-Prequels als Anti-Bush/Cheney Allegorien. Er zeigt aber, dass es auch andere Lesarten gibt, die die mythisch-spirituelle Dimension der Filme hervorheben, die eher mit dem traditionellen Konservatismus verbunden ist. »The ›Star Wars‹ films are thus polysemic, inviting multiple readings. My reading presents a sociopolitical hermeneutic in which popular-cultural artifacts are articulated with political discourses and struggles and interpreted as commentary on contemporary events« (Kellner 2010: 182). *V for Vendetta* (2006) interpretiert er als Kritik an den faschistischen Tendenzen der US-amerikanischen Gesellschaft. Ein anderes Kapitel des Buches widmet sich den Formen der Repräsentation des Irakkrieges im Dokumentar- und Fiktionsfilm, die die von diesem hervorgerufenen Katastrophen eindringlich beleuchten und kritisch reflektieren. Abschließend kommt er zu der Einschätzung: »[...] it is laudatory that Hollywood has engaged with the issues in the Iraq War while it was still ongoing and a festering sore in the body politic that the corporate media and many politicians and citizens chose to ignore« (Kellner 2010: 233).

Douglas Kellner führt in *Cinema Wars* den Nachweis, dass Hollywoodfilme in der Bush/Cheney-Ära nicht nur befürwortende, sondern auch kritische Repräsentationen gesellschaftlicher Schlüsselereignisse, kultureller Dispositionen und vorherrschender Haltungen bereitstellen. »Hollywood has a tradition of documenting (as well as exhibiting) economic greed and corruption. Documentary and fiction films put on display the problems with the corporate economy, corruption and stupidity, and the misdeeds and utter incompetence of the Bush-Cheney regime« (Kellner 2010: 258). Mit dieser Studie ist es ihm überzeugend gelungen, die gesellschaftskritische Filmanalyse in der Tradition von Siegfried Kracauer fortzusetzen und einen differenzierten Einblick in die Mentalität der amerikanischen Nation zu geben.

Perspektiven und Aufgaben einer kritischen Filmsoziologie

Die drei vorgestellten filmsoziologischen Studien betreiben Filmanalyse als kritische Gesellschaftsanalyse. Der zeitgenössische Hollywoodfilm wird im sozialen und kulturellen Kontext seiner Entstehung betrachtet. So wird er als Ausdruck und als Element der Auseinandersetzungen der Gegenwart verstanden. Filme werden grundsätzlich als polysem betrachtet, sie sind in unterschiedlichem Maße offen für verschiedene Lesarten (Winter 1992; Mikos 2003). Es geht darum herauszufinden, welche Ideologien und Diskurse der Gegenwart in den Filmen in transkodierter Form vorkommen (Ryan/Kellner 1988; Kellner 2010). Filme beziehen Stellung, sind aber oft widersprüchlich, ambivalent und plural angelegt. Aufgabe der soziologischen Filmanalyse ist es, die verschiedenen Bedeutungsdimensionen von Filmen herauszuarbeiten.

Es soll gezeigt werden, welche gesellschaftlichen Ideologien und Diskurse in ihnen transkodiert sind. Dann soll herausgearbeitet werden, welche Position der Film in den Auseinandersetzungen der Gegenwart einnimmt. Diagnostisch soll er als Allegorie auf die Gesellschaft verstanden werden (Kellner 1995). Hierzu ist eine politische und kulturelle Interpretation erforderlich. Am Ende soll seine Effektivität und Bedeutung in seinem gesellschaftlichen Umfeld bestimmt werden. Die vorgestellten Studien tun dies spekulativ, wie es in den Cultural Studies üblich ist.

Die untersuchten Arbeiten verzichten auf Publikumsforschung. Diese wäre aber eine wichtige, wenn auch sehr aufwändige Ergänzung, um mehr über die (ideologische) Effektivität eines Filmes zu erfahren. Sie könnte Aufschluss über verschiedene Lesarten und Interpretationen in unterschiedlichen Kontexten geben (vgl. Winter 2010; Schenk et al. 2010). Dafür ist Medienbildung im Sinne einer kritischen Pädagogik bei den besprochenen Autoren immer mitgedacht. Die Bücher selbst, zumindest das von Boggs/Pollard und von Kellner, sind in der Absicht geschrieben, ein größeres Publikum zu erreichen und zur Diskussion sowie Reflexion über die untersuchten populären Filme beizutragen. Die diagnostischen Analysen sollen in kulturelle und gesellschaftliche Prozesse intervenieren und durch öffentliche Diskussion Veränderungen bewirken. Gleichzeitig sollen sie die Medienbildung des Publikums stärken, ihm helfen, Filme in ihrer polysemen Bedeutungsdimension zu erkennen und zu dekonstruieren sowie gleichzeitig als Allegorien auf gesellschaftliche Missstände, Krisen und Kämpfe zu verstehen. Medienbildung ist in der Sicht der behandelten Autoren auch immer politische Bildung. Nur wenn man dieses pädagogische Ethos versteht, kann man ihren Analysen gerecht werden.

Eine sinnvolle Ergänzung zu den vorgelegten Studien wäre vor allem die Feinanalyse einzelner Filme. Mit Rückgriff auf die Theorien und Methoden der Film Studies sollten multiperspektivische Mikroanalysen durchgeführt werden, die den Filmtext, seine Produktions- und Distributionsbedingungen sowie Rezeptions- und Aneignungskontexte untersuchen. Dieses Vorgehen könnte auch einen tieferen Einblick in die Gestaltung und das Wirken von Allegorien geben. Es sollte auch der Form von Filmen mehr Beachtung geschenkt werden, wobei das Verhältnis von Formanalyse und Gesellschaftsentwicklung tief gehend behandelt werden sollte.

Es geht also darum, die schon entfaltete Interdisziplinarität in der Filmanalyse weiter auszubauen, Film Studies mit Soziologie und Cultural Studies zu verschmelzen. In einem weiteren Schritt muss auch die soziologische Analyse der Gegenwart multiperspektivisch betrieben werden, indem verschiedene (kritische) Ansätze aufeinander und auf die zu untersuchenden Filme bezogen werden. Die soziologischen Interpretationen sollten in einen kritischen Dialog mit den Filminterpretationen treten. Gegenseitige Ergänzungen, Vertiefungen und Problematisierungen sollten die Folge sein. Ich plädiere also dafür, die soziologischen Möglichkeiten der Filmanalyse zu explorieren und

auszuschöpfen. Es ist zu hoffen, dass die Filmsoziologie in der Zukunft die (wichtige) Rolle in der Disziplin bekommen wird, die ihr seit ihren Anfängen zusteht, aber bisher verweigert wurde.

Literatur

- Balázs, Béla (1982): *Schriften zum Film, Erster Band, »Der sichtbare Mensch«, Kritiken und Aufsätze 1922-1926*, München: Hanser.
- Baudrillard, Jean (1978): *Agonie des Realen*, Berlin: Merve.
- Boggs, Carl/Pollard, Tom (2003): *A World in Chaos. Social Crisis and the Rise of Postmodern Cinema*, Lanham u.a.: Rowman & Littlefield.
- Casetti, Francesco (2008): *Eye of the Century. Film, Experience, Modernity*, New York: Columbia University Press.
- Denzin, Norman K. (1991): *Images of Postmodern Society. Social Theory and Contemporary Cinema*, London u.a.: Sage.
- Denzin, Norman K. (1995): *The Cinematic Society. The Voyeur's Gaze*, London u.a.: Sage.
- Denzin, Norman K. (2000): »Reading Film – Filme und Videos als sozialwissenschaftliches Erfahrungsmaterial«. In: Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke (Hg.): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, Reinbek: Rowohlt, S. 416-428.
- Denzin, Norman K. (2008): »Die Geburt der Kinogesellschaft«. In: Rainer Winter/Elisabeth Niederer (Hg.): *Ethnographie, Kino und Interpretation – die performative Wende der Sozialwissenschaften. Der Norman K. Denzin Reader*, Bielefeld: transcript, S. 89-136.
- Dörner, Andreas (2000): *Politische Kultur und Medienunterhaltung. Zur Inszenierung politischer Identitäten in der amerikanischen Film- und Fernsehwelt*, Konstanz: UVK.
- Foucault, Michel (1975): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Frymer, Benjamin/Kashani, Tony/Nocella Anthony J. II/Van Heertum, Richard (Hg, 2010): *Hollywood's Exploited. Public Pedagogy, Corporate Movies, and Cultural Crisis*, New York: Palgrave/Macmillan.
- Giroux, Henry A. (2002): *Breaking In to the Movies. Film and the Culture of Politics*, Oxford: Blackwell.
- Hammer, Rhonda/Kellner, Douglas (Hg, 2009): *Media/Cultural Studies. Critical Approaches*, New York: Peter Lang.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (1969 [1944]): *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/M.: Fischer.
- Jameson, Fredric (1986): »Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus«. In: Andreas Huyssen/Klaus F. Scherpe (Hg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen wandels*, Reinbek: Rowohlt, S. 45-102.
- Kellner, Douglas (1995): *Media Culture*, London/New York: Routledge.
- Kellner, Douglas (1999): »Culture Industries«. In: Toby Müller/Robert Stam (Hg.): *A Companion to Film Theory*, Oxford: Blackwell, S. 202-220.
- Kellner, Douglas (2010): *Cinema Wars. Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*, Oxford: Wiley-Blackwell.
- Kracauer, Siegfried (1979 [1947]): *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried (1985 [1960]): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Lacan, Jacques (1978): *Freuds technische Schriften. Das Seminar von Jacques Lacan Buch I (1953-54)*, Olten und Freiburg: Walter Verlag.
- Mai, Manfred/Winter, Rainer (Hg, 2006): *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*, Köln: Herbert von Halem.
- Mikos, Lothar (2003): *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK Verlag.
- Mills, Charles Wright (1973 [1959]): Kritik der soziologischen Denkweise, Darmstadt und Neuwied: Luchterhand.
- Panofsky, Erwin (1973 [1959]): »Stilarten und das Medium des Films«. In: Alphon Silbermann (Hg.): *Mediensoziologie Band 1 Film*, Düsseldorf und Wien: Econ Verlag, S. 106-122.
- Ryan, Michael/Kellner, Douglas (1988): *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Schenk, Irmbert/Tröhler, Margrit/Zimmermann, Yvonne (Hg, 2010): *Film-Kino-Zuschauer. Filmrezeption*, Marburg: Schüren Verlag.
- Schroer, Markus (Hg, 2008): *Gesellschaft im Film*, Konstanz: UVK.
- Winter, Rainer (1992): *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*, München/Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Winter, Rainer (2010): *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess*, Zweite überarbeitete und erweiterte Auflage, Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Winter, Rainer/Eckert, Roland (1990): *Mediengeschichte und kulturelle Differenzierung*, Opladen: Leske u. Budrich.
- Winter, Rainer/Niederer, Elisabeth (2008): »Die poststrukturalistische Transformation der Soziologie. Zur kritischen Analyse der Gegenwart im Werk von Norman K. Denzin«. In: Dies. (Hg.): *Ethnographie, Kino und Interpretation – die performative Wende der Sozialwissenschaften. Der Norman K. Denzin Reader*, Bielefeld: transcript, S. 271-290.