

Fuzzy, hybrid und pornografisch

Elf Thesen zum Actionfilm

Von Ingo Irsigler / Gerrit Lembke / Willem Strank

»Ein zwar perfekter und mit einiger Ironie inszenierter Actionfilm, der wegen der hausbackenen Geschichte und in Ermangelung einer halbwegs plausiblen Zukunftsvision aber nur wie ein Vehikel für zwei Hollywood-Stars wirkt.« (DEMOLITION MAN)

»Blutiges Action-Kino, das mit törichter Propaganda im Stil des Kalten Krieges verärgert und beim Versuch, den Helden zur mythischen Figur zu stilisieren, in unfreiwillige Komik abgeleitet.« (RAMBO III)

»Brutales Gewaltspektakel, das blutige Metzeleien als billigste Unterhaltung anbietet.« (AMERICAN NINJA)

»Handwerklich solider, aber inhaltlich stereotyper und gewalttätiger Actionfilm, der alle einschlägigen Versatzstücke des Genres ohne jede Vertiefung aneinanderreicht.« (UNIVERSAL SOLDIER)

»Distanzlos und plakativ, in der auf ungebrochene Faszination setzenden Direktheit äußerst zwiespältig.« (TOP GUN)¹

Diese Auszüge aus dem *Lexikon des Internationalen Films* lesen sich wie ein worst of der Geschichte des Actionfilms – und treffen damit nicht den Kern. Denn die besprochenen Filme sind nicht nur zu ihrer Entstehungszeit recht erfolgreich gewesen, sondern noch heute sehr bekannt. In ihrer Zusammenstellung wirken die Kritiken wie eine Bestimmung des gesamten Actionfilm-Korpus – wenn auch mit einem sehr negativen Resümee. Der Actionfilm ist blutig (RAMBO III; 1988; R: Peter MacDonald), brutal (AMERICAN NINJA; American Fighter; 1985; R: Sam Firstenberg) und gewalttätig (UNIVERSAL SOLDIER; 1992; R: Roland Emmerich), er mag technische Qualitäten haben, leidet aber unter einer mangelhaften Geschichte (DEMOLITION MAN; 1993; R: Marco Brambilla). Im schlimmsten Fall sind die Filme, in denen die Hauptdarsteller so wichtig sind (DEMOLITION MAN), auch noch ideologisch fragwürdig (RAMBO III) oder zwiespältig (TOP GUN; 1986; R: Tony Scott). Das ist nicht komplett falsch – völlig zutreffend ist es allerdings auch nicht.



Schöne Bilder im patriotischen Actionkino (TOP GUN)

Das Label »Actionfilm« ist gleichermaßen evident wie auch problematisch: Der Begriff ist in TV-Zeitschriften ebenso präsent wie in Lexika, Kinofilm-Ankündigungen und akademischen Publikationen. Und dennoch scheint es bei genauerem Hinsehen so schwierig zu sein, eine angemessene Beschreibung zu liefern, was den Actionfilm als solchen auszeichnet: sicherlich die spektakulären Verfolgungsjagden, die verlustreichen Schießereien oder handfesten Schlägereien, auch die bildgewaltigen Explosionen und so manche fesselnde Stunts.² Aber machen diese Elemente einen Film zum Actionfilm? Oder nur zu einem Film mit Actionelementen? Anstatt einen komplexen Merkmalskatalog zu bieten, wollen wir in dieser Einleitung zu beschreiben versuchen, wie ein prototypischer Actionfilm aussehen könnte: Vermutlich hat es diesen niemals gegeben – oder er ist nicht besonders sehenswert – aber in unserer begrifflichen Vorstellung stellt er denjenigen Film dar, den wir imagi-

nieren, wenn wir vom »Actionfilm« sprechen.

Der Actionfilm ist trotz seiner Präsenz in der Populärkultur nur sporadisch zum Gegenstand eingehender Untersuchungen geworden. Vermutlich ist gerade diese Präsenz mit dafür verantwortlich, dass sich speziell die deutsche Filmwissenschaft kaum mit dem Genre auseinandergesetzt hat, wohingegen die angloamerikanische Forschung sich dem Actionfilm früher und nachhaltiger geöffnet hat.³ Wie lässt sich diese Differenz erklären? Zum einen damit, dass die Unterscheidung zwischen einer untersuchenswerten E- und einer zu vernachlässigenden U-Kultur ein spezifisch deutsches Phänomen ist und sich in der deutschsprachigen Forschungslage zum Actionfilm dokumentiert: Abgesehen von einigen wenigen Forschungsbeiträgen⁴ findet man bislang vornehmlich Bücher, in denen Actionfilme aufgelistet und kurz beschrieben werden: *Die 100 besten Actionfilme*, *101 Actionfilme, die Sie sehen soll-*

ten, bevor das Leben vorbei ist oder *Die 199 besten Action-Filme und -Serien*.⁵ Der Ausschluss des Actionfilms aus dem Genrekanon dürfte zum anderen aber auch dadurch motiviert sein, dass er nur schwer greifbar ist: seine Ursprünge sind ebenso umstritten wie seine Entwicklungen vielfältig. Viele der Bücher zum Actionfilm umgehen dieses Problem, indem sie schlichtweg alles, was Action enthält, dem Korpus hinzufügen. Wolf Jahnkes erste Sammlung der *100 besten Action-Filme* setzt beispielsweise in den 1960er Jahren bei James Bond und COOGAN'S BLUFF (1968; R: Don Siegel) ein. Die Einleitung seiner zweiten Publikation, dem in Zusammenarbeit mit Michael Scholten entstandenen Buch über die *199 besten Actionfilme und -Serien*, führt die Wurzeln des Actionfilms gar auf THE GREAT TRAIN ROBBERY (Der große Eisenbahnraub; 1903; R: Edwin S. Porter) zurück.⁶ Eine detaillierte Nachzeichnung der filmhistorischen Entwicklung des von Action geprägten Films vom Stummfilmpionier Porter bis hin zu den Superheldenfilmen des 21. Jahrhunderts existiert bislang nicht.

Diese Forschungslücke zu schließen und eine grundlegende Untersuchung über den Actionfilm durchzuführen,

wäre vielleicht eine Pionierarbeit von großem Wert, und forderte nicht nur die Sichtung hunderter Actionfilme, die irgendwann einmal als solche bezeichnet worden sind, sondern auch die detaillierte Auseinandersetzung mit Genres, aus dessen Motiv- und Strukturkanon sich der Actionfilm vielfach bedient hat und von denen er dennoch abzugrenzen wäre: der Katastrophenfilm, Abenteuerfilm, Science-Fiction-Film, Kriegsfilm, Western, Polizeifilm, Thriller etc. Allein diese Auflistung verdeutlicht die Probleme, denen sich nicht nur Überlegungen zum Actionfilm, sondern Genreanalysen prinzipiell stellen müssen.⁷ Die Kriterien für die jeweilige Genre-Zuordnung von Filmen sind heterogen: Während sich Katastrophen- und Abenteuer-



Bildgewaltige Explosionen in THE GAUNTLET (1977) und CON AIR (1997)

erfilm auf erzählte Ereignisse beziehen, kann man Science-Fiction-, Kriegs- und Polizeifilm am ehesten auf Settings zurückführen. Der Western hingegen hat derart stabile Erzählstrukturen und Motivkreise hervorgebracht, dass er sich von nahezu allen anderen Filmgenres abhebt. Der Thriller wiederum bezieht seinen Namen maßgeblich von einer Rezeptionshaltung. Hinzu kommt, dass die meisten Filme Strukturen, Motive oder Erzählformen aus verschiedenen Genres enthalten. Allein die im vorliegenden Band behandelten Filme sind allesamt Hybride – mit dem Western, *film noir* und Polizeifilm (DIRTY HARRY; 1971; R: Don Siegel), dem Agentenfilm (MISSION: IMPOSSIBLE; 1996; R: Brian De Palma und CASINO ROYALE; James Bond 007 – Casino Royale; 2006; R: Martin Campbell), dem Kriegsfilm (FIRST BLOOD; Rambo; 1982; R: Ted Kotcheff), dem Samuraifilm (KILL BILL: VOL. 1 & 2; 2003/04; R: Quentin Tarantino) und dem Science-Fiction-Film (THE TERMINATOR; 1984; R: James Cameron). Selbst die Untersuchung eines »typischen« Actionfilms wie DIE HARD (Stirb Langsam; 1988; John McTiernan) zeigt, dass es sich auch dort nicht so einfach verhält wie auf den ersten Blick angenommen. Eine umfassende Untersuchung über den Actionfilm hätte in systematischer Hinsicht also viel zu leisten. Vor allem müsste man die »Grammatik« von Actionfilmen zu verstehen versuchen; denn wenn man von einem stabilen Genre ausgeht, muss hinter den lauten und bildgewaltigen Oberflächen der

Filme schließlich eine Art von struktureller Ordnung liegen, die sich filmübergreifend nachweisen lässt.

Dies wäre – sofern es überhaupt möglich ist⁸ – ein höchst anspruchsvolles Projekt, aus dem sicherlich ein schönes Buch entstehen könnte, aber es ist nicht dieses. Anstatt das Genre »Actionfilm« also umfassend zu beschreiben, und das hieße seine ästhetische Herkunft und Entwicklung ebenso zu erfassen wie seine kulturelle Funktion sowie seine Position im filmischen Umfeld, anstatt also dieses umfängliche Projekt anzugehen, werden in dem vorliegenden Buch acht Klassiker des populären Actionkinos aus etwa 30 Jahren Filmgeschichte analysiert. Die Auswahl erhebt ebenso wenig einen Anspruch auf Repräsentativität wie auf Ausgewogenheit, sondern stellt eine nahezu beliebige Abbildung unseres kollektiven Film-Gedächtnisses dar.

So unabhängig die Beiträge voneinander sein mögen, bilden sie in ihrer Summe sowohl die enorme Bandbreite als auch zentrale Gemeinsamkeiten des Actionkinos ab. Sie zeigen, dass der Actionfilm weder *formal* noch *inhaltlich* auf den Nenner zu bringen ist. (Historische) Differenzen ergeben sich schon dadurch, dass die Filme vielfach sozial-politische Phänomene ihrer Zeit beschreiben, sich an den jeweils bestehenden Männlichkeitsbildern orientieren und, ganz allgemein gesprochen, ästhetischen Vorlieben ihrer jeweiligen Entstehungszeit oder – wie im Falle von Quentin Tarantino – des Regisseurs Rechnung tragen.

Jenseits der ästhetischen, thematischen und diskursiven Vielfalt zeigt die Gesamtheit der Beiträge gleichzeitig enge Bezüge zwischen den Filmen. Diese sollen der Aufsatzsammlung in Form von elf Thesen vorangestellt werden, die zwar keine umfassende Bestimmung des Actionfilms leisten, wohl aber seine zentralen Merkmale benennen. Sie stellen in ihrer Summe eine vorläufige Antwort auf unsere Leitfrage dar: Woran erkennt man einen Actionfilm?

These 1: ›Actionfilm‹ ist ein fuzzy concept.

Gattungsklassifikationen sind der Versuch, Ordnung in die ästhetische Produktion zu bringen. Aber sie suggerieren mit ihrer trennscharfen Begrifflichkeit eine eindeutige Unterscheidbarkeit, die mit der Wirklichkeit wenig zu tun hat. Da alle Genrebezeichnungen in erster Linie kommunikative Konstruktionen sind, sind sie nicht systematisch entwickelt, sondern historisch gewachsen und ständigen Veränderungen unterworfen. Genres sind *fuzzy concepts*, weil sie mit den Mitteln der Sprache Grenzen ziehen, wo in der Realität fließende Übergänge bestehen. Dies schränkt die Gültigkeit von starren Merkmalskatalogen ein, und dies gilt für Sonette und Historienmale- rei wie für Actionfilme. Allerdings bedeutet diese Feststellung keineswegs, dass sich nicht Merkmale bestimmen ließen, die den Kern eines Genres aus- machen würden: Das Label ›Actionfilm‹

würde nicht so gut funktionieren, wenn es nicht einigermaßen scharf umrissen wäre – und alle Abweichungen als Variationen des Genres wahrgenommen würden.

These 2: Der Actionfilm ist ein Hybridgenre.

Der Actionfilm ist ein strukturell offenes Genre,⁹ das sich vornehmlich durch die Konstitution des Protagonisten und dessen Aktionsradius auszeichnet. Um es bildhaft zu sagen: Die Genres lassen sich als Kreise mit einem Genre-Proto- typen als Zentrum beschreiben, das vor- bildhaft auf viele andere Filme gewirkt hat. An den Rändern überschneiden die Kreise einander und bilden diverse Schnittmengen. Um einige Beispiele für solche Überschneidungen zu nennen: Mit dem *Thriller* teilt der Actionfilm das Bemühen, Spannung beim Zuschauer zu erzeugen. Allerdings unterscheiden sich beide Filmtypen in der jeweils dominan- ten Form der Spannungserzeugung: Ge- neriert der Thriller hauptsächlich Span- nung über die Herstellung eines Infor- mationsdefizits – der Zuschauer hat ei- nen Wissensrückstand gegenüber der Erzählinstanz –, so handelt es sich beim Actionfilm primär um eine Form der stressinduzierten Spannung.¹⁰ Dieser Unterschied liegt auch in der jeweiligen Handlungsführung begründet: Gegen- über dem Thriller sind die Fronten im Actionfilm vor dem finalen Konflikt – ähnlich wie im westerntypischen Show-

down – geklärt. Wie auch der *Kriegsfilm* lebt der Actionfilm von der Darstellung physischer Auseinandersetzungen, wobei der Kriegsfilm das Kollektiv (und das Verhältnis des Individuums zu diesem) betont, der Actionfilm hingegen vollständig auf die Individualität seines Helden setzt. Da Elemente der Komik in Ac-

(C'ERA UNA VOLTA IL WEST; Spiel mir das Lied vom Tod; 1968; R: Sergio Leone) ikonische Western-Rollen verkörperten und ihre Karriere als Actionstars fortsetzten (DIRTY HARRY; DEATH WISH; Ein Mann sieht rot; 1974; R: Michael Winner). Das Setting im *Abenteuerfilm* entspricht zwar nicht dem urbanen Raum, in dem die



Brutale Gewaltorgien in RAMBO (2008)

tionfilmen zum Standardrepertoire gehören, überrascht die Nähe zur *Komödie* nicht. Die zahlreichen Actionkomödien (BEVERLY HILLS COP; 1984; R: Martin Brest) zeigen dies ebenso wie der Hang zahlreicher Actionfilme zur Selbstironie (LAST ACTION HERO; 1993; R: John McTiernan; TRUE LIES; 1994; R: James Cameron; THE EXPENDABLES; 2010; R: Sylvester Stallone). Nicht zuletzt schlägt der *Western* dadurch eine Brücke zum Actiongenre, dass Clint Eastwood als Star der TV-Serie *Rawhide* (Tausend Meilen Staub; USA 1959–1965) und in Sergio Leones Italo-Western (z. B. PER UN PUGNO DI DOLLARI; Für eine Handvoll Dollar; 1964) und Charles Bronson

Actionhelden meist agieren, doch gibt es zahlreiche Übereinstimmungen, was Figurenkonzepte, Erzählstrukturen und dramaturgische Effekte angeht.¹¹ Erwähnt werden muss zudem die *Comicverfilmung*, die freilich kein eigenes Genre darstellt und doch eine charakteristische Ähnlichkeit zu klassischen Actionfilmen aufweist: der Held, dessen körperliche Eigenschaften über das Normalmaß weit hinausgehen (THE DARK KNIGHT; 2008; R: Christopher Nolan). Beide teilen die Betonung der außergewöhnlichen Physis ihrer Hauptfiguren, was dem Actionfilm bisweilen den Spitznamen »Muskelfilmmann« einbrachte.¹² Nicht zuletzt folgt die

Erzählstruktur des Actionfilms in Teilen einem Nummernschema, was ihn in die Nähe des *Musicals* – und des *Pornofilms* – rückt.

These 3: Actionfilme sind »Gewaltpornografie«.

Dass ein Actionfilm ein verkappter »Gewaltporno« sei, ist insbesondere über den jüngsten Teil der RAMBO-Serie (RAMBO; John Rambo; 2008; R: Sylvester Stallone) oft gesagt und geschrieben worden. Diesem Vergleich lohnt es sich nachzugehen. In einem Essay mit dem Titel *Wie erkennt man einen Pornofilm?* hat sich der Zeichentheoretiker und Romanautor Umberto Eco mit den Merkmalen des Pornos auseinandergesetzt. Eco nennt als entscheidendes Kriterium keineswegs die explizite Darstellung von Geschlechtsteilen, sondern die sogenannten »toten Zeiten«, womit er diejenigen Handlungsabschnitte beschreibt, in denen keinerlei Geschlechtsverkehr stattfindet:

»In pornographischen Filmen wimmelt es von Leuten, die in Autos steigen und Kilometer um Kilometer fahren, von Paaren, die eine unglaubliche Zeit damit verbringen, sich in Hotels an der Rezeption einzuschreiben [...]. Um es deutlich und derb zu sagen: Bevor man in pornographischen Filmen einen richtigen Fick zu sehen kriegt, muß man einen Werbespot des städtischen Verkehrsreferats über sich ergehen lassen.«¹³

Der Porno konstituiert sich nicht durch eine stringente und einsträngige Handlung, sondern eine akkumulative erotische Episodenstruktur. Die Sexszenen werden immer wieder von filmischem »Füllmaterial« unterbrochen, das keinerlei handlungslogische Funktion habe, sondern vielmehr der mäßigenden Affektregulierung des Zuschauers diene:

»Ein Film, in dem Gilberto andauernd Gilberta vergewaltigt, von vorne, von hinten und von der Seite, wäre nicht zu ertragen. Weder physisch für die Akteure noch ökonomisch für den Produzenten. Und er wäre es auch nicht psychologisch für den Zuschauer. [...] Wenn die Protagonisten des Films länger brauchen, um sich von A nach B zu begeben, als man es sehen möchte, dann handelt es sich um einen Pornofilm.«¹⁴

Eco beschreibt hier das Nebeneinander von Filmelementen mit unterschiedlichen Funktionen: Während die einen Szenen dazu dienen, die Schaulust des Zuschauers zu befriedigen und seine Affekte zu erregen, so dienen die anderen Szenen der Affektreduzierung – und tragen nichts oder nur wenig zur Gestaltung der Narration bei. Die Kausalität der Ereignisse gerät in den Hintergrund, bis der Film schließlich entweder in der zweisamen Ekstase (Porno) oder der allumfassenden Explosion (Actionfilm) endet. Zwischen den lauten Explosionen (oder ebenso lauten Orgasmen) und affektiv aufregenden (oder anregenden)

Szenen braucht der Zuschauer auch Phasen der Entspannung.

Das Erzählen verläuft also nach einer sogenannten »Nummernstruktur«, wie es besonders im vornarrativen Kino der 1910er Jahre dominant war, sich aber in der Folge in Komödien, Musicals, Animationsfilmen, Experimentalfilmen und Pornofilmen erhalten hat.¹⁵ In dieser Auflistung müsste der Actionfilm unbedingt ergänzt werden. Filme dieser Art stehen in einer »Entwicklungs- oder zumindest Analogielinie«¹⁶ mit dem frühen »Kino der Attraktionen«. Mit diesem Begriff bezieht sich Tom Gunning auf die Frühgeschichte des Kinofilms, unterscheidet zwischen dem dort maßgeblichen »Kino der Attraktionen« und dem bis heute dominanten »Kino der Narration«.¹⁷ Ersteres bezieht seinen Reiz vor allem aus Schauwerten, die erzählte Geschichte tritt indessen in den Hintergrund.

Porno- und Actionfilme leben gleichermaßen von solchen Schauwerten, so etwa von der Körperlichkeit der jeweiligen Hauptdarsteller; sie bedienen sich bisweilen einer ähnlichen Ikonografie und beruhen gleichermaßen auf dem Prinzip der Erzeugung bestimmter Affekte (Lust bzw. Spannung) durch die Darstellung körperlicher Auseinandersetzung. Beide zeichnen sich durch »tote Zeiten« aus. Und dennoch: So sehr der Actionfilm als »Gewaltpornografie« daher kommt, so ist der Held doch in der Regel entsexualisiert.¹⁸ Die Zurschaustellung seiner Körperlichkeit illustriert

eben nicht unbedingt seine sexuelle Potenz, sondern häufig gerade seine Unabhängigkeit davon: Da er nicht sterben kann, braucht er sich auch nicht fortzupflanzen.

These 4: Der Actionfilm braucht coole Entspannungspausen.

Sex im Pornofilm entspricht der Gewalt im Actionfilm: Beides darf dem Zuschauer nicht unentwegt präsentiert werden, weshalb die Dynamik von Spannung und Entspannung unerlässlich ist. Arnold Schwarzenegger verdeutlicht in seiner Biografie *Total Recall*, welche Funktion Komik in diesem Zusammenhang hat. Komik entspreche den Bedürfnissen des Zuschauers, für den angesichts der permanenten Gewaltdarstellung humoristische Verschnaufpausen in die Handlung integriert werden müssen.¹⁹ Humor als Pausenfüller bietet sich für ein *cooles* Genre wie den Actionfilm aber nur dann an, wenn er besonders *cool* daher kommt – was zum Beispiel bei Actionhelden wie John McClane aus *DIE HARD* der Fall ist. In seinem Humor zeigt sich seine strategische Überlegenheit in Situationen, wo diese nicht augenscheinlich ist. Besonders *cool* und abgeklärt wirkt die wortkarge Sprache der Helden, die sich prägnant in den sogenannten *onelinern* wie »make my day« (*DIRTY HARRY*) oder »yip-pee-ki-yay, motherfucker« (*DIE HARD*) zeigt. Die gelegentliche Geschwätzigkeit der Nebenfiguren bildet hierzu einen humoristischen Kontrast: Wer spricht,

unterläuft seine eigene emotionale Unbewegtheit – seine *coolness*. Im Falle der *oneline* lässt sich der Erfolg dieser *coolness*-Strategie belegen: Viele der *catchphrases* aus Actionfilmen der vergangenen Dekaden sind bis heute Bestandteil der Populärkultur geblieben.

These 5: Actionfilme brauchen Actionhelden.

Anders als viele andere Genres hat der Actionfilm eine starke Affinität zu spezifischen Helden und Schauspielern, die sich unter Einsatz ihrer Physis zu Actionhelden stilisieren – im Gegensatz zu Science-Fiction-, Horror- oder Liebesfilmen,

Horrorfilm, weil er die Körperlichkeit auf der Leinwand zur Schau stellt und die Affekte der Zuschauer zu bewegen versucht.²² Der Actionheld braucht gewisse Attribute, die ihn auszeichnen. Dies sind natürlich in erster Linie seine körperlichen Merkmale, also seine Größe (Dolph Lundgren in *RED SCORPION*; 1989; R: Joseph Zito), sein Muskelumfang (Sylvester Stallone in *DEMOLITION MAN*) oder – denn in der Verwundung wird die Körperlichkeit am stärksten betont – seine klaffenden Wunden (Bruce Willis in *DIE HARD*). Zahlreiche Schauspieler haben sich derart in diesem Genre spezialisiert, dass sie hauptsächlich als Actionstars wahrgenommen werden: Sylvester



Der völlig zerschundene Clint Eastwood in *THE GAUNTLET* (1977)

die keine genrespezifische Starkultur in diesem Ausmaß ausgebildet haben: »Star power drives the genre.«²⁰ Der Actionfilm – und dies teilt er etwa mit dem Pornofilm – bedarf der ausgeprägten Körperlichkeit seiner Protagonisten.²¹ Er ist ein *body genre* wie der Porno oder der

Stallone, Arnold Schwarzenegger, Bruce Willis, Dolph Lundgren, Steven Seagal, Vin Diesel, Jason Statham, Chuck Norris, Charles Bronson oder Jean-Claude van Damme. Wenn in dem Blockbuster *THE EXPENDABLES* fast all diese Stars zusammen auftreten und ihr symbolisches Ac-

tionhelden-Kapital in einen (schießpulvergeladenen) Topf werfen, dann haben die Filmemacher sicherlich erkannt, dass ein Actionfilm einen Actionhelden braucht; aber dieser Film zeigt auch: Ein sehr guter Actionfilm braucht sie nicht im Dutzend.

These 6: Actionhelden sind Einzelgänger

In der Regel sind Actionhelden Sonderlinge, die kein soziales Umfeld haben. Ihre Herkunft ist ungewiss (AMERICAN NINJA), sie leben allein (LETHAL WEAPON; 1987; R: Richard Donner) oder zumindest in Trennung (CON AIR; 1997; R: Simon West). Dieses Charakteristikum verbindet sie mit dem klassischen »Westerner« und führt zur typischen Grundsituation vieler Actionfilme: Der wortkarge Held kämpft zwar in der Regel für die soziale Ordnung, gehört ihr aber nur selten an.

Actionhelden sind schwer zu integrieren und behalten in jeder Gruppe ihren Sonderstatus – oder übernehmen eine (legitime oder illegitime) Führungsrolle.



Der Bösewicht und sein Spiegelbild: Nicolas Cage und John Travolta in FACE/OFF (1997)

Wie exponiert die Figuren sind – und in welchem Maße sie für das Genre konstitutiv sind – zeigen allein die Filmtitel, die den Charakter des Actionhelden oft zum Aushängeschild machen: UNIVERSAL SOLDIER, THE TERMINATOR, ERASER (1996; R: Chuck Russell) oder THE PUNISHER (1989; R: Mark Goldblatt) etc. Der Protagonist in einem Actionfilm ist also mehr als »nur« die Hauptfigur und damit ein »Held« in einem sehr formalen Sinne, er ist ein Actionheld auch in einem ideologischen Sinne, weil sein Handeln vorbildhaft ist. Die Darstellung »des Guten« braucht ebenso eine Personifikation in Form des Helden wie »das Böse« eine Verkörperung in Form des Antagonisten braucht.

These 7: Actionhelden brauchen Schurken.

Starke Helden brauchen starke Schurken, an denen sie ihre herausragenden Fähigkeiten demonstrieren, von denen sie ihre eigenen (positiven) Werte abgrenzen und ihre außerordentliche Kampfkraft zur Anwendung bringen können. Der Schurke bezieht seine Kraft – im Gegensatz zum Helden – oft nicht ausschließlich aus sich selbst heraus, sondern bedarf einer Reihe von Helferfiguren, die zwar nicht an die Qualitäten des Helden heranreichen, seine Existenz

aber gefährden. Der Schurke ist neben dem Helden – und dessen gefährdeten *love interest* – die wichtigste Figur, und seine Rolle wird gern prominent besetzt: John Malkovich in *CON AIR* oder John Travolta in *FACE/OFF* (Im Körper des Feindes; 1997; R: John Woo). Die Wertewelt eines Actionfilms lässt sich meist auf das Ge-

geneinander dieser beiden Figuren reduzieren, weil sie die Pole der impliziten Werteskala anhand eines kontrastreichen Gut-Böse-Schemas verbildlichen. Oder wie Simon Phoenix (Wesley Snipes) zu John Spartan (Sylvester Stallone) in *DEMOLITION MAN* sagt: »This is between you and me!«

Leseprobe (Auszug) aus:

Ingo Irsigler / Gerrit Lembke / Willem Strank (Hg.)

Actionkino. Moderne Klassiker des populären Films. Deep Focus 19

© 2014 Bertz + Fischer Verlag / www.bertz-fischer.de