

Ivo Ritzer

Sascha Keilholz: Verlustkino: Trauer im amerikanischen Polizeifilm seit 1968

2016

<https://doi.org/10.17192/ep2016.1.4439>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Ritzer, Ivo: Sascha Keilholz: Verlustkino: Trauer im amerikanischen Polizeifilm seit 1968. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 33 (2016), Nr. 1. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2016.1.4439>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Sascha Keilholz: Verlustkino: Trauer im amerikanischen Polizeifilm seit 1968

Marburg: Schüren 2015 (Marburger Schriften zur Medienforschung, Bd.59), 208 S., ISBN 978389472711, EUR 19,90 (Zugl. Dissertation an der Universität Regensburg, 2014)

Der US-amerikanische Polizeifilm bildet ein Paradigma jener ab 1968 in den USA virulenten Affektkonstellation, die Sascha Keilholz in seiner Dissertation *Verlustkino* analysiert. Ausgehend von Robert Lebecks berühmter Fotografie *Jackie Kennedy und Lee Radziwill am Sarg von Robert Kennedy* (1968) entwickelt Keilholz auf breiter kulturdiagnostischer Ebene seine überzeugende These einer „Verlust-Obsession“ (S.24), die mit der US-amerikanischen Gesellschaft auch das Kino angesichts innenpolitischer Dysfunktionalität und außenpolitischer Kriegseskalation in den 1960er Jahren erfasse. Zugleich gehe mit den traumatischen Erfahrungen der politischen Morde wie der militärischen Interventionen in Vietnam eine konstitutive Rückbezüglichkeit einher, deren melancholischer Diskurs eine „Kultur der Nostalgie“ (S.24) zeitige.

Diese gängige und unter anderem von Amerikanist_innen wie Elisabeth Bronfen (*Home in Hollywood: The Imaginary Geography of Cinema*. New York: Columbia UP, 2004) vertretene These bezieht Keilholz nun auf einige kanonische New-Hollywood-Produktionen, die unter Rekurs auf Positionen von Rick Altman (*Film/Genre*. London: BFI Publishing, 1999) bis zu Richard Slotkin (*Regeneration through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1960*. Middletown: Wesleyan UP,

1973) zwischen klassischer Genre- und Mythenanalyse untersucht werden. Materialien dieses *symptomatic reading*, mit dem an kinematografischen Artefakten kulturelle Dispositionen einer Gesellschaft abgelesen werden, sind der Gangsterfilm *Point Blank* (1967), der Western *The Wild Bunch* (1969), der Western-Polizeifilm-Hybrid *Coogan's Bluff* (1967), mit *Dirty Harry* (1971) der erste prototypische Polizeifilm sowie der Roadmovie-Polizeifilm *Electra Glide in Blue* (1973). Anhand dieser Beispiele resümiert Keilholz vorerst: Auch das New Hollywood sei von einer schwermütigen Obsession mit Vergangenen bestimmt, die sich durch eine Fetischisierung von Abschieds- und Trauer-Topoi in seine Produktionen einschreibe (vgl. S.52-171). Den sowohl in Amerikanistik als auch in der Filmwissenschaft bereits intensiv diskutierten Filmen *Point Blank*, *The Wild Bunch*, *Coogan's Bluff* und *Dirty Harry* können leider kaum noch neue Perspektiven abgerungen werden. Das akribische *close reading* von *Electra Glide in Blue* beeindruckt hingegen mit seiner luziden Forschungsperspektive. Als genuiner „Film über das Scheitern“ (S.163) und „Werk der Zersplitterung und Zerfaserung“ (S.170) werde neben dem Aktionspotenzial seines Protagonisten die Genrelogik der Kriminalfiktion selbst dialektisch aufgehoben.

Verlustkino schließt mit einem Epilog und Sprung ins neue Millennium in Form einer Analyse von *Miami Vice* (2006). Diese Entscheidung erstaunt zum einen, weil *Miami Vice* ein genuines Interesse am Trauer-Diskurs abgesprochen und dem Film stattdessen lediglich eine Position als „Spiel“ mit, als „Behauptung“ von und als „Ausgangspunkt des ästhetischen Interesses“ (S.186) an Verlusterfahrungen zugeschrieben wird. Die bei Keilholz erfolgte Gleichsetzung von Verlust und Melancholie artikuliert sich hier mit hin im allzu bekannten Lamento des Ressentiments gegenüber einer hypostasierten Postmoderne, die sich im Oberflächenrausch schönen Scheins ergehe. Zum anderen sorgte zuvor der breite Fokus auf Gangsterfilm und Western dafür, dass zentrale Genre-Paradigmen wie *Bullit* (1968) und *French*

Connection (1971) ausgeklammert wurden und dafür, dass der „Polizeifilm zwischen 1973 und 2006“ (S.175) nur auf einer halben Seite (!) abgehandelt wurde. In der Konsequenz führt das dazu, dass die melancholischsten der melancholischen Polizeifilme mit gar keinem Wort erwähnt werden: William Friedkins *To Live and Die in L.A.* (1985) oder Abel Ferraras *Bad Lieutenant* (1992). Diese philologisch-selektiven Probleme aber ändern an der schlüssigen Basisthese der Verlust-Obsession freilich nur wenig. Stattdessen könnten sie gerade als Aufforderung begriffen werden, den Trauer-Diskursen im US-amerikanischen Kino als Forschungsdesiderat nun auch einmal abseits der kanonischen Produktionen nachzuspüren.

Ivo Ritzer (Bayreuth)