

TILL KADRITZKE

SINGULÄRE FILME UND GEFÜHLE

«Agency panic», das «weiße» New Hollywood und das Begehren nach dem Affekt

«Audiences at «Bonnie and Clyde» are not given a simple, secure basis for identification; they are made to feel but are not told how to feel».¹ Pauline Kael, Kritikerin des *New Yorker*, ließ sich 1967 von jenem Film, der im Rückblick als Startschuss des sogenannten New Hollywood gilt, vor allem affektiv überzeugen. Die Priorität des unbestimmten Gefühls gegenüber der deutlichen Message, die Aufwertung der unmittelbaren Erfahrung zu Lasten der vermittelnden Erklärung – in den gegenkulturell geprägten 1960er Jahren war dieses Motiv nicht nur bei der Filmrezeption am Werk. Jahrzehnte später tauchte es in veränderter Form in Texten auf, die für eine Wende in den Geisteswissenschaften plädierten. Denn mit dem vor allem in den 1990er und 2000er Jahren formulierten *affective turn* wurde das, was Kael an *Bonnie and Clyde* so faszinierte – das Fühlenlassen, ohne das Gefühl selbst vorzugeben –, zum beliebten theoretischen und methodischen Ausgangspunkt für die Film- und Medienanalyse. In programmatischen Plädoyers für die affektive Wende war in unterschiedlichen Formen zu lesen: Filme sind nicht Text, sondern Ereignis; Filme sollen nicht erklären, sondern erfahrbar machen; Filme affizieren uns unmittelbar; Filme bewegen, bevor sie bedeuten. Der zeitgenössische Diskurs rund um die Entstehung des New Hollywood² wie auch die programmatischen Texte zum *affective turn* zeichneten sich, so meine Ausgangsbeobachtung, durch eine doppelte rhetorische Bewegung aus: Mit der Diagnose eines *affektiven Defizits* ging der Aufruf zu einer *Emanzipation des Affekts* einher.

Meine Engführung von New Hollywood und *affective turn* folgt keinem medienwissenschaftlichen oder affekttheoretischen Ansatz. Vielmehr wirft der Beitrag einen dezidiert kulturhistorischen und diskursanalytischen Blick auf das Sprechen über Affekt. Damit soll im Hinblick auf eine (rassismus-)kritische Bestandsaufnahme der Medienwissenschaft, wie sie dieser Heftschwerpunkt vornimmt, zweierlei geleistet werden: einerseits die Konfrontation eines auch in den Medienwissenschaften einflussreichen konzeptuellen und methodischen Vokabulars mit seiner eigenen Geschichte und ihren blinden Flecken, also die

¹ Pauline Kael: *Bonnie and Clyde*, in: *The New Yorker*, 21.10.1967, [newyorker.com/magazine/1967/10/21/bonnie-and-clyde](http://www.newyorker.com/magazine/1967/10/21/bonnie-and-clyde) (10.12.2021).

² Mit dem Begriff «New Hollywood» ist innerhalb dieses Artikels keine bestimmbare Gruppe von Filmen gemeint, sondern eine im zeitgenössischen Diskurs entstandene Vorstellung, die ihren eigenen Kanon mit spezifischen Ein- und Ausschlüssen (re-)produziert. Diese Vorstellung eines «critically constructed [...] New Hollywood» entnehme ich Nicholas Godfrey: *The Limits of Auteurism. Case Studies in the Critically Constructed New Hollywood*, New Brunswick 2018, 7.

Rückkopplung zwischen Affect Studies und historisch spezifischen Affektkulturen; andererseits die beispielhafte Durchführung einer historischen Annäherung an das Verhältnis zwischen Kino, Affekt und *race*. Dem «Begehren nach dem Affekt»³ möchte ich also nicht nachgeben, sondern dieses Begehren, wie es sich im Diskurs des New Hollywood und in späteren Plädoyers für eine geisteswissenschaftliche Wende ausdrückt, in eine längere Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts einbetten und mit Einsichten aus der Rassismus- und Geschlechterforschung verknüpfen.⁴

Dafür werde ich zunächst die Vorstellung einer radikalen und vor allem affektiv erfahrbaren Neuartigkeit – die den frühen Filmen des New Hollywood schon in der zeitgenössischen Filmkritik attestiert wurde – in die unmittelbare Nachkriegszeit zurückverfolgen und an gesellschaftliche Krisendiskurse rund um *weiße* Männlichkeit binden. Ein kurzer Blick auf die Rezeption von Filmen diesseits und jenseits des Kanons soll die Auswirkung dieser rassifizierten Affektdiskurse auf die Konstruktion des New Hollywood bestimmen. Schließlich komme ich auf den *affective turn* zurück und weise auf die Implikationen meines historischen Beispiels für eine Kritik an akademischer Forschungspraxis hin – sowie für die Möglichkeiten einer kritischen Forschungspraxis rund um den Begriff des Affekts.

Der Schock der Freiheit: affektive Defizite der Nachkriegszeit

Kaels proto-affekttheoretische Würdigung von *Bonnie and Clyde* kündigte den Erfolg des sogenannten New Hollywood an, das noch heute als einzigartige Periode in der Geschichte US-amerikanischen Filmschaffens titulierte wird.⁵ Schon zeitgenössisch wurde das Kino, das mit Filmen wie *Bonnie and Clyde* (1967), *The Graduate* (1967) oder *Easy Rider* (1969) auf den Trümmern des in die Krise geratenen Studiosystems entstand, als nicht nur graduelle, sondern grundlegende Veränderung in der Geschichte des Films gefeiert. Inspiriert von der französischen Auteur-Theorie setzte sich in den 1960er Jahren erstmals auch in den USA die Vorstellung durch, bei Filmen handle es sich um einzigartige Kunstwerke, um die Verwirklichung einer kreativen Vision, die einer (in der Regel als männlich gedachten) Autoreninstanz zugeschrieben werden kann. Mit dem Soziologen Andreas Reckwitz lässt sich diese Entwicklung als «Kulturalisierung» des Films verstehen, in deren Zuge dem Kino ein neuartiger gesellschaftlicher Wert zugeschrieben wurde. Einzelne Filme verstand man nicht länger als mehr oder weniger gelungene Beispiele für ein bestimmtes Handwerk, sondern als «Eigenkomplexitäten mit innerer Dichte», als singuläre Werke, in denen sich eine radikale Kunstfreiheit ausdrückte.⁶

«The Shock of Freedom in Films» überschrieb denn auch das *Time Magazine* seine Titelgeschichte zu den «new movies»,⁷ und schon aus diesem Titel spricht das zukünftige Image des New Hollywood als radikaler Bruch mit dem Bestehenden, als Befreiung von alten Dogmen. Genährt von Journalist_innen wie

³ So der Titel einer Studie von Marie-Luise Angerer, die von einem Dispositiv des Affekts spricht, in dem «philosophische, kunst- und medientheoretische Diskurse mit molekularbiologischen, kybernetischen und kognitionspsychologischen zu einer neuen «Wahrheit des Menschen» verlötet werden», Marie-Luise Angerer, *Vom Begehren nach dem Affekt*, Zürich 2007, 7.

⁴ Für wichtige Hinweise und Kommentare zum vorliegenden Beitrag danke ich den Herausgeber_innen sowie den Gutachtern Hauke Lehmann und Dennis Göttel.

⁵ Dafür sprechen schon die Titel einschlägiger Studien: Jonathan Kirshner: *Hollywood's Last Golden Age. Politics, Society, and the Seventies Film in America*, Ithaca 2012; Alexander Horwath, Thomas Elsaesser, Noel King (Hg.): *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*, Amsterdam 2004; Jonathan Kirshner, Jon Lewis (Hg.): *When the Movies Mattered. The New Hollywood Revisited*, Ithaca, London 2019.

⁶ Andreas Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten*, Berlin 2017, 52. Vgl. auch Shyon Baumann: *Hollywood Highbrow. From Entertainment to Art*, Princeton 2007.

⁷ Stefan Kanfer: *The Shock of Freedom in Films*, in: *Time*, Bd. 90, Nr. 23, 8.12.1967, content.time.com/time/magazine/article/0,9171,844256-1,00.html (10.12.2021).



Abb. 1 Still aus *Bonnie and Clyde*,
Regie: Arthur Penn, USA 1967

Kael, aber auch vom selbstbewussten Auftreten neuer Regie-Stars wie Dennis Hopper oder Bob Rafelson und dem überraschenden Erfolg ihrer Filme entstand in den späten 1960er Jahren die Vorstellung eines neuen Hollywood als Reich ästhetischer Freiheit, gegenüber dem das alte Studiokino als Reich der industriellen Notwendigkeit erschien. Diesem wurde dabei zugleich ein *affektives Defizit* zugeschrieben. So würdigte Filmjournalist Axel Madsen die ästhetischen Eigenheiten des neuen Kinos 1975 folgendermaßen:

*It moves. It isn't <photographed theater>, as Alfred Hitchcock once said, but advances organically. It is storytelling freed of discursive style and with a forward thrust that is less logical than obsessive; storytelling that doesn't stress plot and character, but emotional contradictions and ambiguity. It is honest – a much-abused word, here meaning that the movie doesn't talk down to its audience, doesn't try to con or to pander.*⁸

Madsen führte für das neue Hollywoodkino ein Interesse für Zwischenräume und Ambiguitäten, einen Fokus auf Bewegung sowie eine Absage ans Diskursive ins Feld. Wie schon Kael in ihrer Würdigung von *Bonnie and Clyde* spielte er die unmittelbare Erfahrung und die Emanzipation des Affekts gegen die Bremsklötze von Vermittlung und Vernunft aus. Diese Rhetorik lässt sich nicht nur in filmischen oder künstlerischen, sondern auch in unzähligen politischen und kulturellen Kontexten der 1960er und 1970er Jahre finden. Einer ihrer Ursprünge liegt in Debatten um das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft in den USA der Nachkriegszeit.

Diese Debatten formierten sich in den 1950er und 1960er Jahren zu einem wirkmächtigen Diskurs. Von Erich Fromms noch während des Zweiten Welt-

⁸ Axel Madsen: *The New Hollywood. American Movies in the '70s*, New York 1975, 26, Herv. TK.



kriegs veröffentlichter Schrift *Escape from Freedom* über soziologische Bestandsaufnahmen der 1950er Jahre von David Riesman und William Whyte bis hin zur Theorie eines neuen Bewusstseins von Counterculture-Stichwortgeber Charles Reich Ende der 1960er Jahre – Intellektuelle und Kommentator_innen unterschiedlichster politischer Provenienz machten eine gesellschaftliche Krise aus, die um eine fremdbestimmte, unauthentische, antriebslose Individualität kreiste.⁹ In den unterschiedlichen Konfigurationen dieses Diskurses drückte sich aus, was Timothy Melley «agency panic» nennt, eine diffuse Angst vor Kontrollverlust und Fremdbestimmung, aus der wiederum ein radikales Autonomiebegehren spricht: «extraordinary desires to keep free of social controls by seeing the self as only its truest self when standing in stark opposition to a hostile social order».¹⁰

Die klare Grenze zwischen der eigenen Autonomie und gesellschaftlichen Einflüssen, zwischen dem Individuum und dem System, die sich in der *agency panic* artikulierte, verwob sich in psychotherapeutischen, soziologischen und gegenkulturellen Publikationen mit einer zunehmend strikten Grenzziehung zwischen Gefühl und Vernunft. Expert_innen aus unterschiedlichsten Bereichen machten innerhalb der US-Gesellschaft gefährliche Mechanismen, Leerformeln und normative Standards aus, welche die Intensität der unmittelbaren Erfahrung ausbremsten. Die humanistische Psychologie kündigte Maßnahmen gegen das therapeutische Paradigma der sozialen Anpassung an, in Therapiesitzungen sollte man nun lernen, die eigenen Gefühle zu kultivieren und auszudrücken. Für die aufkommende Gegenkultur wurden psychologische Konzepte wie *growth* oder *human potential* ebenso wichtig wie die aus Frankreich importierte und amerikanisierte existenzialistische Philosophie, die

Abb. 2 Still aus *Across 110th Street*, Regie: Barry Shear, USA 1972

⁹ Erich Fromm: *Escape from Freedom*, New York 1941; David Riesman: *The Lonely Crowd. A Study of the Changing American Character*, New Haven 1950; William H. Whyte: *The Organization Man*, New York 1956; Charles A. Reich: *The Greening of America*, New York 1970.

¹⁰ Timothy Melley: *Empire of Conspiracy. The Culture of Paranoia in Postwar America*, Detroit 1999, 25.



Abb. 3 Still aus *Across 110th Street*, Regie: Barry Shear, USA 1972

auf ähnliche Weise die konkrete Erfahrung gegen die abstrakte Vernunft in Stellung brachte.¹¹

So unterschiedlich die jeweiligen Symptombeschreibungen und Therapie-vorschläge auch waren, die Diagnosen ähnelten sich: Es mangelte den USA demnach nicht mehr, wie noch in den 1930er Jahren, an materiellem Wohlstand, sondern an spirituellen Ressourcen, an Emotion, Intensität, Sinnlichkeit. Eine ganze Gesellschaft litt scheinbar an einem affektiven Defizit, und es waren die Institutionen dieser Gesellschaft, die dieses Defizit beförderten, indem sie die Einzigartigkeit der Subjekte unterdrückten: Das falsche Bewusstsein, das etwa Charles Reich überwinden wollte, «[believes] more in the decision of an institution than in the feelings of an individual».¹² Das affektive Individuum steht in dieser prägnanten Formulierung der affektfreien Institution gegenüber, und diese droht jenem seine Autonomie zu rauben. Von konkreten Individuen und ihren unterschiedlichen sozialen Positionen war in diesem Diskurs nur selten die Rede, der sich vielmehr in Abstraktionen wie *self*, *individual* oder *Man* flüchtete.¹³ Dabei verbargen sich gerade hinter diesen universellen Begrifflichkeiten wirkmächtige Prämissen und Partikularinteressen.

«Countercultural whiteness»: Das «racial regime» des New Hollywood

US-Historiker_innen haben die Krisendiskurse der Nachkriegszeit als Reaktion auf sozioökonomische Verschiebungen interpretiert, die vorwiegend die *weiße* Mittelschicht betrafen – und in kultureller Hinsicht vor allem tradierte Männlichkeitsbilder ins Wanken brachten. Die Migration von den Städten in die

¹¹ Vgl. Doug Rossinow: *The Politics of Authenticity. Liberalism, Christianity, and the New Left in America*, New York 1998; Martin Halliwell: *Therapeutic Revolutions. Medicine, Psychiatry, and American Culture, 1945–1970*, New Brunswick 2013; George Cotkin: *Existential America*, Baltimore, London 2005.

¹² Reich: *The Greening of America*, 71.

¹³ Vgl. auch Mark Greif: *The Age of the Crisis of Man. Thought and Fiction in America, 1933–1973*, Princeton 2015.

Vorstädte, die neue Allgegenwart steriler Bürojobs, die Ankündigung einer «Überflussgesellschaft»¹⁴, all das rief das Gespenst eines Konformismus auf den Plan, der dem hinter dem Eisernen Vorhang mitunter gefährlich ähnlich sah.¹⁵ Das scheinbar neutrale Betriebssystem, auf dem sich der Diskurs der *agency panic* in den 1950er und 1960er Jahren abspielte, war also mit den Voreinstellungen einer rassistisch und heteronormativ strukturierten Gesellschaft programmiert; in die universellen Begriffe von *self*, *individual* oder *Man* waren die zeitgenössischen Konfigurationen dieser Strukturen eingeschrieben.

Das in der US-Gesellschaft diagnostizierte affektive Defizit lässt sich damit auch als Teil eines Krisendiskurses um *weiße* Männlichkeit verstehen, die einem Make-over unterzogen werden sollte. Ein solches schlug etwa Norman Mailer mit seinem Essay «The White Negro» vor, einer eigenwilligen Mischung aus amerikanisiertem Existenzialismus und rassistischem Denken. In der Figur des *hipster* sah Mailer eine neue Form *weißer* Individualität angekündigt, die sich die «existential synapses of the Negro» zu eigen machte. In kritischer Absicht, aber mithilfe tradierter rassistischer Stereotype verknüpfte Mailer dabei Schwarze Subjektivität mit Sexualität, Affekt und einem natürlichen inneren Antrieb, um mit dieser fixen Idee die affektiv defizitäre *weiße* Mittelschicht buchstäblich zu mobilisieren.¹⁶

In meiner Forschungsarbeit habe ich in diesem Zusammenhang von einer «countercultural whiteness» gesprochen – ein aus dem Krisendiskurs um *weiße* Männlichkeit und der dichotomen Gegenüberstellung von singulärem Selbst und sozialen Einflüssen gestricktes Subjektivierungsangebot, das Interessierten kulturelle Ressourcen und Distinktionsgewinne verspricht.¹⁷ Weil diese Gegenüberstellung von singulärem Selbst und gesellschaftlichen Einflüssen mit der oben beschriebenen Trennung von konkreter Erfahrung und abstrakter Vernunft einhergeht, gewinnt sie an kultureller Autorität nicht durch Inhalte und vernünftige Argumente, sondern in der Performance affektiver Expressivität, wie sie nicht zufällig die Stars des New Hollywood von Jack Nicholson über Dustin Hoffman bis Al Pacino an den Tag legten. Gerade die idiosynkratischen Ticks, die etwa Nicholson als George Hanson in *Easy Rider* vorführte, ließen die *L.A. Times* schwärmen, seine Figur sei ein «truly unique individual».¹⁸

Sich von feindlichen Kräften umstellt sehen, der Gesellschaft spirituell entfremdet, um die eigene Autonomie fürchtend, diese Autonomie in eine Performance von Singularität rettend – das ist für den *weißen*, männlichen Anti-Helden des New Hollywood der zentrale Gestus. Gegenkulturell ist dieser Gestus nicht unbedingt durch seine Nähe zur historischen Gegenkultur der 1960er Jahre, sondern weil er umso besser funktioniert, je mehr er sich von kulturellen Einflüssen freimachen, sich als singulär inszenieren kann. *Weiß* ist er, weil eine emphatische Absage an die Dominanzkultur, wie etwa Mailer sie formulierte, vor allem diejenigen glaubhaft performen können, die nicht schon von vornherein von dieser Kultur ausgeschlossen sind: Um sich aus eigenem Antrieb von der Mehrheitsgesellschaft loszusagen, muss man ihr zunächst angehören.¹⁹

¹⁴ John Kenneth Galbraith: *The Affluent Society*, Boston 1958.

¹⁵ James Gilbert: *Men in the Middle. Searching for Masculinity in the 1950s*, Chicago 2005; Barbara Ehrenreich: *The Hearts of Men. American Dreams and the Flight from Commitment*, New York 1983.

¹⁶ Norman Mailer: *The White Negro. Superficial Reflections on the Hipster*, in: *Dissent*, Bd. 4, Herbst 1957, wiederveröffentlicht 2007 auf der Website des Magazins, dissentmagazine.org/online_articles/the-white-negro-fall-1957 (21.5.2020).

¹⁷ Stephen Knadler spricht in einem Abschnitt seines Buchs *The Fugitive Race* über James Baldwins Essay «The Black Boy Looks at the White Boy» über «countercultural whiteness», Stephen P. Knadler: *The Fugitive Race. Minority Writers Resisting Whiteness*, Jackson 2002, xvii. Ich habe versucht, diesen Begriff zu konzeptualisieren; vgl. Till Kadritzke: *Retrieving the Lost Self: The Greening of America, Easy Rider and the Politics of Countercultural Whiteness*, in: *Current Objectives of Postgraduate American Studies*, Bd. 20, Nr. 2, 2020, 72–91.

¹⁸ Kevin Thomas: «Easy Rider's» Lawyer: Nicholson Leaves Obscurity in Dust, in: *Los Angeles Times*, 28.8.1969, 1.

¹⁹ Vgl. hierzu auch Grace Elizabeth Hale: *A Nation of Outsiders. How the White Middle Class Fell in Love with Rebellion in Postwar America*, New York 2011, 206.

Zudem waren die Ressourcen, die es erlaubten, eine affektive Expressivität an den Tag zu legen, ohne dafür Konsequenzen fürchten zu müssen, in den USA der 1960er Jahre sehr ungleich verteilt – und sind es bis heute. Wie James Baldwin in *I Am Not Your Negro* prägnant kommentierte: «A Black man who sees the world in the way John Wayne sees it would not be an eccentric patriot, but a raving maniac».²⁰

Das New Hollywood, wie es im zeitgenössischen Diskurs konstruiert wurde, hatte also eine bestimmte Funktion für eine neue *weiße* Identitätspolitik, in der *whiteness* angesichts der hier nachgezeichneten Kritik an Konformismus und affektiven Defiziten nicht mehr (nur) mit Neutralität und Vernunft, sondern mit psychologischer Komplexität und expressiver Affektivität gleichgesetzt war.²¹ Das Pathos der Erfahrung, die Feier des Unmittelbaren, der Fetisch der ungerichteten Bewegung, die Emanzipation des Affekts, all diese für das Kino des New Hollywood zentralen Motive sind nicht zu trennen von einer *weißen* antibürgerlichen Identitätssuche der Nachkriegszeit. In diesem Sinne lässt sich das New Hollywood als Teil einer *white cultural imagination* verstehen, wie Justin Gormley sie in Anlehnung an Toni Morrisons Begriff der *white literary imagination* beschreibt:

The term signifies the historical, affective and creative processes which form white cultural identity, in the sense that the white cultural imagination suggests a <white> way of thinking and feeling which is evident in every aspect of creativity and articulation in the production and the reception of culture.²²

Diese *racial politics* des New-Hollywood-Diskurses sind etwa in der Rezeption solcher Filme sichtbar, die nur selten im Kontext der Hollywood Renaissance besprochen wurden und werden. Ein prägnanter Fall ist der Film *Across 110th Street* (Regie: Barry Shear, USA 1972), der heute eher im Kontext von Blaxploitation besprochen wird²³ und einst in den großen US-Medien fast einheitlich abgelehnt wurde. Im Film, der einen italo-amerikanischen und einen afroamerikanischen Cop ins Drogenmafia-Milieu von Harlem schickt, verzweifelt eine Schwarze Unterschicht nicht nur an der eigenen gesellschaftlichen Position und den mangelnden Möglichkeiten eines sozioökonomischen Aufstiegs jenseits der Kriminalität, sondern reflektiert diese Lage auch, etwa in Gestalt des Kleinganoven Jim Harris, der in einer Szene zu einer radikalen Abrechnung mit strukturellem Rassismus ansetzt. Diese findet sich allerdings in kaum einer Rezension des Films wieder. Für die *New York Times* war *Across 110th Street* in politischer Hinsicht vielmehr «insulting to anyone who feels that race relations might consist of something better than improvised genocide».²⁴

Ein Vergleich der Kritiken dieses Films mit der Rezeption zeitgleich entstandener Filme, die als singuläre Kunstwerke kanonisiert wurden, weist auf die Ein- und Ausschlussregeln des New-Hollywood-Diskurses hin, die auch mit dem zeitgenössischen Affektdiskurs zu tun haben. Während die meisten US-Medien in den schonungslosen Gewaltdarstellungen in Werken von

²⁰ James Baldwin, Raoul Peck: *I Am Not Your Negro*, New York 2017, 47–48. Joel Dinerstein hat die Entstehung von *african american cool* als Performance von Autonomie unter Bedingungen einer Negation Schwarzer Individualität nachgezeichnet. Die *weiße* Expressivität der New-Hollywood-Ära würde ich hingegen als Reaktion auf die Vorstellung einer spirituellen Identitätskrise mitsamt ihrem affektiven Defizit interpretieren. Joel Dinerstein: *The Origins of Cool in Postwar America*, Chicago 2017.

²¹ Für eine breiter angelegte Studie zu ähnlichen reaktiven Strategien *weißer* Männlichkeit vgl. Hamilton Carroll: *Affirmative Reaction. New Formations of White Masculinity*, Durham 2011.

²² Paul Gormley: *The New Brutality Film. Race and Affect in Contemporary Hollywood Cinema*, Bristol, Portland 2005, 30; Toni Morrison: *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*, New York 1992.

²³ Vgl. allgemein zum Verhältnis von Blaxploitation und New Hollywood Walter Metz: *From Harlem to Hollywood: The 1970s Renaissance and Blaxploitation*, in: Novotny Lawrence, Gerald R. Butters, Jr. (Hg.): *Beyond Blaxploitation*, Detroit 2016.

²⁴ Roger Greenspun: *Racial Violence Is the Theme of «Across 110th Street»*, in: *New York Times*, 20.12.1972, 53.

Regisseure wie Sam Peckinpah oder Arthur Penn einen lobenswerten Versuch sahen, Gewalt als fundamentalen Bestandteil menschlichen Daseins ins Bewusstsein des Publikums zu bringen, hielten viele Rezensent_innen die radikale Bestandsaufnahme von Gewalt als Teil sozialer Verhältnisse in *Across 110th Street* kaum aus. Die *Washington Post* war von der expliziten Gewaltdarstellung derart abgestoßen, dass der Autor in Versuchung geriet «to swear out a warrant for the arrest of the filmmakers».²⁵ Und während die Filmkritik in vielen New-Hollywood-Klassikern eine neue Form des Anti-Helden feierte, der moralisch ambivalent war, Schwächen zeigte und gerade dadurch als Mensch erkennbar war – «even at his most appalling, he is recognizably human», schrieb die *New York Times* etwa über Popeye Doyle aus *The French Connection* –, bemängelte *Variety* an *Across 110th Street* das Fehlen eines «glamorous or romantic type character or angle for audiences to fantasy-empathize with».²⁶ Die *Times* spottete gar, es sei die Maschinenpistole selbst, «[that] serves as the nearest substitute for an identifiable hero».²⁷

Obwohl Detective Pope, der von Yaphet Kotto gespielte Schwarze Cop in *Across 110th Street*, als Einziger unkorruptierbar bleibt und damit ebenso als «pawn in a corrupt system of politics and justice» beschrieben werden konnte, wie die *L.A. Times* es in Bezug auf Steve McQueens Helden in Sam Peckinpahs *The Getaway* (USA 1972) tat,²⁸ taugte er als mögliche Identifikationsfigur in Gegensatz zu diesem nicht. Der Zugang zu einer expressiven, gegenkulturellen weißen Männlichkeit, wie sie das Dispositiv des New Hollywood vorsah, war ihm verstellt. *Across 110th Street* verzichtete auf die Logik der Identitätskrise und einen befreienden Ausbruch des Affekts, zeichnete stattdessen die sozioökonomischen Bedingungen der Drogen-Ökonomie in Harlem als einen spezifischen Kontext, in dem sich niemand als gegen-kulturell begreifen kann, in dem es keine singuläre Subjektposition gibt, die das Gesellschaftliche transzendiert.

Die Schwarze Theater-Autorin Lorraine Hansberry beschrieb bereits 1959 in einer Rede das strukturelle Prinzip, das auch hinter diesem Ausschluss zu wirken scheint: Die größte aller Illusionen, erklärte Hansberry, sei «the notion put forth that art is not, and should not and, when it is at its best, CANNOT possibly be <social.> <Social statement> is excluded from the realm of pure art, and true art is not social.» Auf die rassistischen Effekte dieses Prinzips verweisend, führte sie weiter aus: «[T]hose who say they do not wish to have <social> material on the stage, motion picture or TV screen are the same persons who in the past have not hesitated to relegate *all* black material, save hip-swinging musicals, to the <social> category [...]».²⁹ In einer Zeit, in der Filme zunehmend als Kunstwerke galten, schien diese Dynamik auch im Kino zu wirken. Dem New Hollywood wurden vorwiegend solche Filme zugerechnet, die sich als singuläre Werke inszenierten – und möglichst wenig «<social> material» mit sich herumtrugen.³⁰ Eine ähnliche Unterscheidung zwischen Singulärem und Sozialem lässt sich für manche Artikulationen des *affective turn* ausmachen, zu dem ich nun zurückkehre.

²⁵ Gary Arnold: «Across 110th Street»: Cinematic Dreg, in: *Washington Post*, 19.12.1972, 4.

²⁶ Garrett Epps: Does Popeye Doyle Teach Us How to Be a Fascist?, in: *New York Times*, 21.5.1972, 15; *Across 110th Street* review, in: *Variety*, 26.12.1972, 6.

²⁷ Greenspun: *Racial Violence*.

²⁸ Kevin Thomas: Ali and Steve in «Getaway», in: *Los Angeles Times*, 18.12.1972, 1, 23, hier 1.

²⁹ Lorraine Hansberry: *The Negro Writer and His Roots: Toward a New Romanticism*, in: *The Black Scholar*, Bd. 12, Nr. 2, 1981, 2–12, hier 4 f.

³⁰ In seiner Studie zur Filmindustrie nach 1968 weist Eithne Quinn auf eine Reihe weiterer Filme hin, die maßgeblich von afroamerikanischen Künstler_innen beeinflusst waren und selten im Kontext des New Hollywood diskutiert werden, darunter *Cotton Comes to Harlem* (Regie: Ossie Davis, USA 1970), *The Angel Levine* (Regie: Ján Kadár, USA 1970), *The Landlord* (Regie: Hal Ashby, USA 1970) und *Watermelon Man* (Regie: Melvin Van Peebles, USA 1970). Eithne Quinn: *A Piece of the Action. Race and Labor in Post-Civil Rights Hollywood*, New York 2019.

«Against representation»? Akademische Innovation und das Pathos der Affektwende-Zeit

Auch der *affective turn*, so meine Beobachtung, wurde gerade in seiner Anfangszeit von Diagnosen eines affektiven Defizits und Proklamationen einer Emanzipation des Affekts begleitet, die das Gesellschaftliche zu transzendieren suchten. In einem programmatischen Aufsatz erklärte etwa Simon O'Sullivan 2001 die Kunst zur Affektproduzentin schlechthin und die Affekte gerade aufgrund ihrer Un(ter)bestimmtheit zum eigentlichen Material der Kunstkritik: «As such, affects are not to do with knowledge or meaning; indeed, they occur on a different, *asignifying* register».³¹ In der Filmwissenschaft hatte Steven Shaviro bereits 1993 in seinem einflussreichen Buch *The Cinematic Body* einen ähnlichen Gedanken formuliert: «Film is inescapably literal. Images confront the viewer directly, without mediation. [...] We respond viscerally to visual forms, before having the leisure to read or interpret them as symbols».³² Barbara Kennedy sprach in ihrem Buch *Deleuze and Cinema* von einem «development away from the politics of representation, to a concern with how the visual experience of the cinematic encounter impinges upon the materiality of the viewer, and how affect and sensation are part of that material engagement».³³ Und Elena del Río beschrieb ihr Forschungsprogramm als eine Wende «from the organized body, *slave to morality and representation*, to the ethical and creative potential of the expressive body».³⁴

In Kennedys und del Ríos Beschreibungen wird explizit, was in den anderen Zitaten noch implizit ist: Die Wende zum Affekt bedeutete zugleich die Abkehr von etwas anderem. Materie, Körper, Affekt, Intensitäten, das waren die Schlagworte eines neuen akademischen Schreibens über Film, das sich als Annäherung an die filmische Erfahrung selbst verstand, diese zugleich als Befreiung von nunmehr als unfilmisch markierten Begriffen wie Repräsentation, Diskurs, Identität und Ideologie inszenierte. Wichtiges Stichwort für viele dieser «Befreier_innen» war Brian Massumis Konzept der *autonomy of affect*, nach der im Affekt ein widerständiges Residuum zu finden sei, das sich nie vollends von Ideologien oder Machtregimen einhegen lasse: «Affect is autonomous to the degree to which it escapes confinement in the particular body whose vitality, or potential for interaction, it is».³⁵

Das Anliegen dahinter war ein kritisches: Es sollte darum gehen, auf Zwischenräume hinzuweisen, die sich unterhalb gesellschaftlicher Zuschreibungen auftun, und Wirklichkeiten in den Blick zu bekommen, die sich jenseits sozialer Identitäten abspielen. Aus Perspektive des Affekts waren die Dinge, nachdem sie zuvor scheinbar fatalistisch auf ihre symbolische Funktion festgelegt worden waren, nun endlich wieder offen für Veränderung. Doch artikulierte sich in den Plädoyers zu einer affektiven Wende über die neuerliche Diagnose eines affektiven Defizits zugleich eine eigene *agency panic*, ein wahrgenommener Autonomieverlust – diesmal nicht aufgrund eines gesellschaftlich um sich greifenden

³¹ Simon O'Sullivan: *The Aesthetics of Affect: Thinking Art Beyond Representation*, in: Angelaki, Bd. 6, Nr. 3, 2001, 125–135, hier 126.

³² Steven Shaviro: *The Cinematic Body*, Minneapolis 1993, 26.

³³ Barbara M. Kennedy: *Deleuze and Cinema. The Aesthetics of Sensation*, Edinburgh 2000, 16.

³⁴ Elena del Río: *Deleuze and the Cinemas of Performance. Powers of Affection*, Edinburgh 2008, 16, Herv. TK.

³⁵ Brian Massumi: *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Durham 2002, 35.

Das heißt, es kann nicht darum gehen, den Repräsentationsbegriff zu verabschieden. Er kann allerdings genauso wenig vorausgesetzt werden, wie es der Großteil kulturwissenschaftlicher Analysen, die am filmischen Bild operieren, immer noch tut.

HAUKE LEHMANN

Wo dieser [affective turn] vorweg mit der Zäsur gegenüber vormals hegemonialen Theorietraditionen wie dem Marxismus, der Psychoanalyse und dem Strukturalismus zu tun hatte, sollte die Integration repräsentationskritischer Aspekte in Affekttheorien jedoch nicht Gefahr laufen, zu einem harmonisierenden Unterfangen im Sinne ›besserer Theoriebildung‹ zu werden.

DENNIS GÖTTEL

Konformismus, sondern aufgrund einer als statisch wahrgenommenen (post-) strukturalistischen Machtanalyse. Massumis Kritik am Begriff der Positionalität entzündete sich vor allem daran, dass diese Vorstellung «subtract[s] movement from the picture» und den Körper in einem «cultural freeze-frame» gefangen halte.³⁶ Die frühen Fürsprecher_innen des Affekts in der akademischen Welt führten seine Autonomie gegen die Zumutungen einer Kulturanalyse ins Feld, die ihnen *out of touch with feelings* erschien. Wie Clare Hemmings noch während der Affektwende-Zeit schrieb, erschien der Affekt vielen als «privileged ›way out› of the perceived impasse in cultural studies».³⁷

Mit Sara Ahmed lässt sich diese Geste, die den Affekt als Ausweg aus einer Sackgasse präsentiert, als Form des *overing* verstehen. Mit diesem Begriff beschreibt Ahmed einen mal explizit geäußerten, mal implizit bleibenden «sense ... that we need to ›get beyond‹ categories like gender and race». Wohl nicht zufällig erläutert sie dieses Phänomen am Beispiel von Konzepten, die auch im semantischen Umfeld von Massumis Affektbegriff eine zentrale Rolle spielen: «The hope invested in new terms (mobilities, becomings, assemblages, capacities) can [...] be considered a way of overing, as if these terms allow us to get over the categories themselves».³⁸ Die künstliche Trennlinie zwischen ›universellen‹ Fragen auf der einen und ›identitätspolitischen‹ auf der anderen Seite, die gerade hierzulande von liberalen und konservativen Feuilleton-Kommentator_innen allzu gerne gezogen wird, um letztere zugunsten ersterer hinter sich zu lassen, droht sich in der Unterscheidung von autonomem Affekt und seinen sozialen Bestimmungen somit auch in der Forschungspraxis zu wiederholen.

An dieser Stelle setzt auch die Kritik von Ulla Berg und Ana Ramos-Zayas an, die eine solche Trennung zwischen einem autonomen Affekt und seiner subjektiven Deutung bewusst boykottieren. Vielmehr weisen sie auf die ungleich verteilten Möglichkeiten hin, sich diese Trennung leisten zu können: «For people of color, there is a strategically guarded ›interiority‹ that, although not biological or culturally intrinsic, is self-protective and not necessarily

³⁶ Ebd., 3.

³⁷ Clare Hemmings: Invoking Affect: Cultural Theory and the Ontological Turn, in: *Cultural Studies*, Bd. 19, Nr. 5, 2005, 548–567, hier 549.

³⁸ Sara Ahmed: *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*, Durham 2012, 180.

<externalized> under conditions of subordination and colonialism».³⁹ Ihr Begriff eines *racialized affect* versteht dagegen *race* als unhintergehbare Dimension jeglicher Affektanalyse: «Since we view affect as necessarily intersubjective, race thus becomes a privileged critical space to examine levels not only of racial subordination but also of race as a site of power».⁴⁰ Eine solche Perspektive sei auch deshalb nötig, so die Autorinnen, weil man den Affect Studies noch heute anmerke, dass sie «developed rather independently of the scholarship on race and racialization and outside the purview of critical examinations of <whiteness>».⁴¹ Wie ich in diesem Beitrag zu zeigen versucht habe, hat dieser Ignoranz auch damit zu tun, dass sich in Plädoyers für den *affective turn* eine gegenkulturelle Geste wiederholte, die per Diagnose eines affektiven Defizits und Aufruf zur Emanzipation des Affekts das Soziale zu transzendieren suchte.

Dabei ist meine Intervention nicht in erster Linie als Kritik an der spezifischen Innovation des Affektbegriffs zu verstehen, sondern eher am Pathos der epistemologischen Innovation im Allgemeinen, wie sie sich in vielen Plädoyers für eine Wende zum Affekt ausdrückte. In Anbetracht der Resilienz des rassistischen Normalzustands droht dieses Pathos eher eine selbsterhaltende als eine kritische Funktion einzunehmen. Wie Frank Kelleter mit Blick auf die akademische Reaktion auf das Trump-Phänomen kommentiert: «The humanities [...] run into all sorts of problems when they confront this presidency [...] because their deepest professional desire is for conceptual supersession», selbst im Angesicht der «perseverance of those forces that all too flexibly refuse to truly change».⁴² Auch mein eigener Beitrag ist Ausdruck dieses strukturellen Begehrens konzeptueller Verdrängung, das nicht zuletzt eigene Verstricktheiten unsichtbar zu machen droht. So hat Sara Ahmed auf die Gefahr hingewiesen, dass sich als *weiß* positionierte Forscher_innen gerade über ihre Beschäftigung mit *whiteness* einer Auseinandersetzung entziehen: «[T]he argument that we must see whiteness because whiteness is unseen can convert into a declaration of not being subject to whiteness or even a white subject [...]».⁴³

Der Versuch, die eigene <originelle> Kritik am Affektbegriff an die rassismuskritische Ausgabe einer wissenschaftlichen Zeitschrift anzudocken, funktioniert also selbst über eine möglichst klare Distinktion gegenüber vorherigen Positionen und eine möglichst interessante und überraschende Forschungsperspektive, unabhängig davon, ob diese derzeit die produktivsten Effekte verspricht: «Sometimes the most predictable explanations are the most plausible ones. Sometimes it is not in our interest to be interesting».⁴⁴ Auch deshalb sollte dieser Beitrag nicht als neuerlicher Aufruf verstanden werden, etwas Überkommenes zugunsten eines radikal Neuen zu überwinden, zumal die theoretische Arbeit am Affekt heute nuancierter als in den Plädoyers um die Jahrtausendwende und der Affekt selbst in vielen Forschungskontexten als relationaler Bestandteil des Sozialen gedacht wird.⁴⁵

Dieser Umstand ist auch denjenigen zu verdanken, die noch in der Aufbruchsstimmung der Affektwende-Zeit Einwände gegen die Ambitionen des

³⁹ Ulla D. Berg, Ana Y. Ramos-Zayas: Racializing Affect: A Theoretical Proposition, in: *Current Anthropology*, Bd. 56, Nr. 5, 2015, 654–677, hier 656.

⁴⁰ Ebd., 664.

⁴¹ Ebd., 654.

⁴² Frank Kelleter: Hegemononic Vistas: The Pseudo-Gramscian Right from the Powell Memorandum to the «Flight 93 Election», in: Liam Kennedy (Hg.): *Trump's America*, Edinburgh 2020, 72–106, hier 77 f.

⁴³ Sara Ahmed: Declarations of Whiteness: The Non-Performativity of Anti-Racism, in: *Borderlands*, Bd. 3, Nr. 2, 2004, borderlands.net.au/vol3no2_2004/ahmed_declarations.htm (10.12.2021).

⁴⁴ Kelleter: *Hegemononic Vistas*, 79.

⁴⁵ Ein Beispiel ist der Sonderforschungsbereich *Affective Societies* an der FU Berlin, der um einen relationalen Affektbegriff konstruiert ist und auch rassismuskritische Zugänge versammelt. Im Zuge der Arbeit des SFB wurde u. a. das Projekt «Affect and Colonialism Web Lab» konzipiert.

autonomen Affekts geltend machten. Die australische Sozialpsychologin Margaret Wetherell unternahm schon früh den Versuch, unterschiedliche Verwendungen des Affektbegriffs zu systematisieren und zu anderen Begriffen in Bezug zu setzen.⁴⁶ Clare Hemmings und Ruth Leys formulierten in einschlägigen Artikeln ihre Skepsis gegenüber dem Enthusiasmus der Affekttheorie.⁴⁷ Und im Kontext der Filmwissenschaft brachte Eugenia Brinkema eine mitunter beißende Kritik am Affekt fetisch mancher Kolleg_innen vor, warf affekttheoretisch geleiteten Arbeiten trotz aller Rhetorik des Unbestimmten ausgerechnet eine gewisse Formelhaftigkeit vor: «There is a formula for work on affect, and it turns on a set of shared terms: speed, violence, agitation, pressures, forces, intensities».⁴⁸

Gegenentwürfe zu einer solchen formelhaften Affekttheorie bieten Ansätze aus den Black Studies sowie aus der Queer Theory. So hat etwa Çiğdem Inan in einem Aufsatz die Konzepte des *wake work* (Christina Sharpe) und der *undercommons* (Stefano Harney/Fred Moten) für eine Analyse der affektiven Dimensionen von Rassismus im Zuge des NSU-Komplexes nutzbar gemacht.⁴⁹ Und Simon Strick hat in seiner Studie zum digitalen Faschismus und den Strategien der Alt-Right in den USA die Produktivität von queerfeministischen Affekttheorien für eine kritische Medienwissenschaft bewiesen.⁵⁰ Autor_innen wie Lauren Berlant und Kathleen Stewart, die hier eine wichtige Rolle spielen, ist dabei gemein, dass sie Affekt nicht als das Andere von Diskurs, Macht und Repräsentation denken, sondern als Bindemittel zwischen den Subjekten und den vergeschlechtlichten und rassifizierten Identitätsangeboten, die eine gesellschaftliche Formation bereitstellt. So weist etwa Berlants Begriff der *affektiven Szenarien* darauf hin, dass Affekte sich immer in sozial vorgeprägten Umgebungen abspielen und sich der Affekt niemals ohne seine Vermittlung zeigt: «[A]n aesthetic that values the beauty of fantasy or of form can believe too much that the viscera are saying something undistorted when we encounter the scene of its investments».⁵¹ Und Stewart nähert sich in ihrem Buch *Ordinary Affects* einer Welt der gewöhnlichen Affekte, die innerhalb konkreter Lebenswelten an Bedeutung gewinnen und damit politisch werden:

The politics of ordinary affect can be anything from the split second when police decide to shoot someone because he's black and standing in a dark doorway and has something in his hand, to the moment when someone falls in love with someone else who's just come into view.⁵²

Was in manchen Konfigurationen der Affekttheorie voneinander getrennt wurde, sind in Stewarts programmatischem Satz zwei Seiten derselben Medaille: die autonome, unbestimmte, fast magische Kraft des Affekts – die Liebe auf den ersten Blick – und die «myriad ways that affect manifests precisely not as difference, but as a central mechanism of social production in the most glaring ways»⁵³ – etwa als affektive Dimension rassistischer Polizeigewalt. Diese letztere Dimension nicht nur im Blick zu behalten, sondern als zentrale politische Herausforderung für eine kritische Medienwissenschaft zu begreifen, ist umso

⁴⁶ Margaret Wetherell: *Affect and Emotion. A New Social Science Understanding*, London 2012.

⁴⁷ Hemmings: *Invoking Affect*; Ruth Leys: *The Turn to Affect: A Critique*, in: *Critical Inquiry*, Bd. 37, Nr. 3, 2011, 434–472. Jüngst hat Ashley Barnwell eine Monografie vorgelegt, die sich mit den politischen Implikationen der Affekttheorie beschäftigt: *Critical Affect. The Politics of Method*, Edinburgh 2020.

⁴⁸ Eugenia Brinkema: *The Forms of the Affects*, Durham 2014, xiii.

⁴⁹ Çiğdem Inan: NSU, rassistische Gewalt und affektives Wissen, in *ZRex. Zeitschrift für Rechtsextremismusforschung*, Bd. 1, Nr. 2, 2021, 212–227. Vielfach wurde zudem darauf verwiesen, dass sich im Archiv Schwarzen und dekolonialen Denkens von Frantz Fanon über James Baldwin bis hin zu Audre Lorde zentrale Impulse für eine anti-rassistische Affekttheorie *avant la lettre* verbergen.

⁵⁰ Simon Strick: *Rechte Gefühle. Affekte und Strategien des digitalen Faschismus*, Bielefeld 2021.

⁵¹ Lauren Berlant: *Cruel Optimism*, Durham 2011, 159.

⁵² Kathleen Stewart: *Ordinary Affects*, Durham, London 2007, 15.

⁵³ Hemmings: *Invoking Affect*, 550f.

wichtiger in einer Zeit, in der vor allem reaktionäre und neofaschistische Akteur_innen Affekt und Rassismus in konkrete Politiken überführen – und diese nicht selten als gegenkulturelle Widerstandspraktiken inszenieren.

Eine solche Forschungspraxis würde voraussetzen, dass sich die Affekttheorie weniger einem Ende der Ideologie andient, als sich selbst als «another phase in the history of ideology theory» zu verstehen, wie es Berlant in *Cruel Optimism* formuliert:

To think about sensual matter that is elsewhere to sovereign consciousness but that has historical significance in domains of subjectivity requires following the course from what's singular – the subject's irreducible specificity – to the means by which the matter of the senses becomes general within a collectively lived situation.⁵⁴

Das Singuläre ist in dieser Perspektive dem Sozialen nicht mehr entgegengesetzt, sondern unumkehrbar mit ihm verwoben. Die «matter of senses» ist nicht das Singuläre, es ist das Allgemeine – Kultur, nicht Gegenkultur.

Denn wenn Filme, wie Pauline Kael es für *Bonnie and Clyde* geltend machte, ihr Publikum etwas fühlen lassen, ohne ihm zu sagen, wie es sich zu fühlen hat, dann heißt das auch, dass das Gefühl selbst sich nicht aus der Poetik der Filme und ihres Verhältnisses zum <Zuschauer an sich> destillieren lässt. Was schließlich gefühlt wird, hat mit den konkreten, ja, diskursiven und ideologischen Materialien zu tun, aus denen die Filme gebaut sind, ebenso wie mit den unterschiedlichen sozialen Positioniertheiten konkreter Zuschauer_innen innerhalb einer spezifischen gesellschaftlichen Formation – ob diese von einer US-amerikanischen *white supremacy* geprägt sind oder von einer deutschen Leitkultur, die sich durch rassistische Ausschlüsse konstituiert. Für eine solche kritische Forschungspraxis scheint die Verbindung einer Rassismus- und Geschlechterforschung mit ihrem Interesse an historisch tradierten Mechanismen des Ein- und Ausschlusses einerseits und einer relationalen Affekttheorie mit ihrer Aufmerksamkeit für spezifische räumliche und zeitliche Kontexte andererseits nicht die schlechteste Aussicht.

⁵⁴ Berlant: *Cruel Optimism*, 53.