



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„The Expendables“

Genrehybride im Actionblockbuster Hollywoods

Produktions- und Rezeptionsästhetik krisenhafter Maskulinität

Verfasserin

Iris Ehrenreich

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Einleitung und Problemstellung</b>	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>Genre und Genrehybride</b>	<b>4</b>
2.1	Das Genre eine Begrifflichkeit zur Orientierung	4
2.1.1	Die Vorgeschichte der Genrebildung	4
2.1.2	Genre im filmischen Medium	6
2.1.2.1	Was sind Genres?	7
2.1.2.2	Exkurs: Der Western als Paradebeispiel eines Genres und seine Verwandtschaft zum Actionfilm	10
2.1.2.3	Verwendungszwecke des Genrebegriffes	13
2.2	Genrehybride – Ein dynamisierender Prozess	14
2.2.1	Genre: Ein Konzept zwischen Erfolg und Kritik	15
2.2.2	Stabilität und Wandlung	17
2.2.3	Genrehybride	19
2.2.4	Recycling	22
2.3	Resümee des Kapitels	24
<b>3</b>	<b>Das Actionfilmgenre als Ausverhandlungsplatz von Maskulinität</b>	<b>25</b>
3.1	Definitionsproblematik des Actiongenres	25
3.2	Genretypische Elemente des Actionfilmes	26
3.2.1	Waffen, Fahrzeuge und technisches Zubehör als Statussymbole	27
3.2.2	Stunts und Special Effects – Der Computer gegen die Männlichkeit	31
3.2.3	Setting – Zwischen Urwald und Urbanität	35
3.2.4	Hyperbolische Männerkörper	37
3.2.5	Kostüme – Männer ohne Gefühle	44
3.2.6	Heldenfigur – Lone Wolf vs. Männerbündnis	47
3.2.7	Zentrale Konflikte des Actiongenres und seine Parallelen zum Western	51
3.3	Die Macht des Filmes – Der sozialpolitische Spiegel	54
3.3.1	Politik im Film – Eine Begriffsdefinition	55
3.3.2	Politisierende Faktoren im Film nach Dibiasi	57
3.3.3	Der Film als Spiegel sozialer Positionen	59
3.4	Resümee des Kapitels	60

<b>4</b>	<b><i>The Expendables</i> (2010): Analyse eines Actionblockbusters .....</b>	<b>61</b>
4.1	Rund um den Film <i>The Expendables</i> .....	61
4.1.1	Hardfacts, Kurzinhalt und Titelanalyse.....	61
4.1.2	Filminhalt nach Kapiteln der DVD .....	65
4.1.3	Zentrale Konflikte .....	73
4.1.3.1	Allgemeine zentrale Konflikte im Actionfilm.....	74
4.1.3.2	Typische zentrale Konflikte von Filmen mit Sylvester Stallone.....	77
4.1.3.3	Zusätzliche sozialkritische zentrale Konflikte des Filmes <i>The Expendables</i> ..	78
4.2	Die Figuren .....	79
4.2.1	Stallones Veteranen und Söldner als geächtete Krieger.....	79
4.2.2	Figurenaufstellung und Charakteranalyse der <i>Expendables</i> .....	82
4.2.2.1	Die Helden – Eine Gesamtbetrachtung .....	82
4.2.2.2	Die Eingangsszene – erste Charakterisierung der Helden.....	86
4.2.2.3	Die Figuren in Einzelbetrachtung.....	88
4.2.3	Sozialkritik mittels Charaktere.....	100
4.2.4	(Ex-)Hyperbolische Männerkörper – Die Darstellung des Alters.....	111
4.3	Politisierende Elemente in <i>The Expendables</i> .....	118
4.4	Fortbewegungsmittel, Waffen, Stunts und Spezialeffekte.....	121
4.5	Logos und Symbole – Rabe und Totenkopf .....	127
4.5.1	Sozialverhalten der Raben und die Parallelen zu den Filmfiguren .....	129
4.5.2	Gefiederter Bedeutungsträger.....	132
4.5.3	Die Totbringenden – Raben und Söldner .....	135
4.5.4	Vom Bedeutungsursprung des Totenkopfes bis zur christlichen Umdeutung ..	137
4.5.5	Lebensgefahr und Piraterie.....	142
4.5.6	Der Mexikanische Totenkopf.....	144
4.5.7	Tattoos und andere Trends .....	146
4.6	Resümee des Kapitels .....	148

<b>5</b>	<b>Hybridisierung durch Recycling, Intertextualität und Intermedialität – Produktion, Rezeption, Reproducer .....</b>	<b>150</b>
5.1	Recycling, Intermedialität und Intertextualität der Produktionsseite von <i>The Expendables</i> .....	150
5.1.1	Inter-filmisches Recycling .....	152
5.1.2	Recycling der Off-Screen-Identität im Film .....	154
5.1.3	Intermedialität – Von der Werbung bis zum Comic .....	158
5.2	Der (Re-)Prosumer .....	161
5.2.1	Fandom und User generated Content .....	162
5.2.2	Untersuchung anhand von Beispielen .....	165
5.2.2.1	<i>Stallone</i> von Emmanuèle Bernheim .....	166
5.2.2.2	Craig Zablo’s StalloneZone.....	167
5.2.2.3	The Expendables (2010) KillCount.....	172
5.3	Resümee des Kapitels .....	174
<b>6</b>	<b>Resümee .....</b>	<b>176</b>
<b>7</b>	<b>Quellenangaben .....</b>	<b>180</b>
7.1	Literaturverzeichnis .....	180
7.2	Online Quellen .....	184
7.3	Abbildungsverzeichnis.....	187
7.4	Filmografie.....	188
<b>8</b>	<b>Abstract.....</b>	<b>191</b>
<b>9</b>	<b>Lebenslauf.....</b>	<b>191</b>

# 1 Einleitung und Problemstellung

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Entstehung und Veränderung von Filmsparten durch Genrehybride und Recyclingverfahren. Dabei steht eine Auseinandersetzung mit dem Actiongenre im Vordergrund.

Zur Klärung des bisherigen Forschungsstandes wird einleitend der Begriff des Genres erläutert, um darauf folgend sein Entwicklungspotential zu erfassen. Dabei liegt der Schwerpunkt auf der Erkenntnis, dass die bereits in der Antike herrschenden Diskurse bis in die Gegenwart von Relevanz sind. Darauf aufbauend wird versucht das Actiongenre mittels seiner zentralen Elemente und Konflikte zu definieren. Bei den diesbezüglichen Recherchen wird deutlich, dass der Actionfilm eine nahe Artverwandtschaft zum Western besitzt. Da der Western als Genre bereits in zahlreichen wissenschaftlichen Arbeiten bearbeitet wurde, wird mittels einem Exkurs zu diesem der Reiz am filmischen Recycling verdeutlicht. Durch die vielen Ähnlichkeiten des Westerns mit dem Actionfilm, können diverse Erkenntnisse effektiv auf den Untersuchungsgegenstand übertragen werden.

In dieser Arbeit wird versucht Veränderungen und Neuerungen im Filmbusiness mittels Genrehybride zu erklären, wofür vier Typen möglicher Hybridisierungen näher beschrieben werden. Darunter scheint auch der Begriff des Recyclings auf, welcher jedoch aufgrund seiner spezifischen Eigenschaften einer näheren Begutachtung unterzogen wird. Da das Recyclingprinzip voraussetzt, dass die im Film vorkommenden Thematiken eine gegenwärtige Relevanz für die herrschende Gesellschaft beinhalten, wird versucht den Film als Spiegel herrschender sozialer und politischer Situationen zu begreifen. Hierbei soll besonders die Wechselwirkung zwischen Filmproduktion und Publikum bezüglich Genveränderungen hervorgehoben werden, da mittels des Gedankenkonstrukts des ‚aktiven Zuschauers‘ von einer gegenseitigen Beeinflussung ausgegangen wird.

Um die erarbeitete Theorie in einem aktuellen Beispiel zu prüfen wird der Actionfilm *The Expendables* herangezogen. Dieser erscheint in vielerlei Hinsicht als fruchtbarer Untersuchungsgegenstand. Einerseits enthält er die im theoretischen Teil herausgearbeiteten typischen Genrelemente und zentralen Konflikte, andererseits greift er aktuelle Diskussionen über die Machart von Actionfilmen auf, indem er klassische

Stunts der Computeranimation vorzieht. Des Weiteren hat Sylvester Stallone, welche nicht nur die Hauptrolle in *The Expendables* inne hat, sondern zusätzlich als Produzent und Co-Writer beteiligt ist, das Bild des Actionhelden seit den achtziger Jahren wesentlich mitgeprägt. Dadurch kann mittels eines Vergleiches seiner Figur im untersuchten Film und seiner bisherigen Rollen nicht nur die Stabilität und Wandlung innerhalb des Genres analysiert werden, sondern ebenso ein Blick auf den alternden Mann im Actionfilm geworfen werden. Diese Thematik erscheint insofern wesentlich, da *The Expendables* damit die demografischen Veränderungen bezüglich der Alterspyramide in westlichen Gesellschaften einfängt. Wie versucht wird zu demonstrieren, ist das Männlichkeitsbild noch immer stark mit der Arbeitsleistung verflochten, womit der untersuchte Film sich als Reflexion herrschender Gedankenkonstrukte über die Genderthematik verstehen lässt.

Nicht zuletzt soll eine Untersuchung der im Film *The Expendables* präsentierten Symbole vorgenommen werden, da einerseits in der Filmhandlung die Malkunst eine zentrale Funktion einnimmt, um die Figuren zu charakterisieren. Andererseits bezweckt dieses Kapitel eine alternative Sicht auf den Actionfilm, welchem dadurch eine höhere psychologisierende Funktion zugesprochen werden soll.

Der Abschluss dieser Arbeit soll den Bogen zum einleitenden Recyclingbegriff wieder schließen, denn hier wird versucht das Wiederverwertungsprinzip anhand des Filmes *The Expendables* zu demonstrieren. Dafür wird nicht nur das inter-filmische Recycling, sondern auch der Einfluss der Off-Screen-Identitäten der Stars in die Untersuchung miteinbezogen. Es wird versucht die intermedialen Vernetzungen einerseits durch die Marketingstrategie des Filmes, andererseits durch die verschiedenen Arten von Fanrezeption zu zeigen, wobei der Begriff des (Re-)Prosumers in den Vordergrund rückt.

Die dieser Arbeit zugrunde liegenden Forschungsfragen können dementsprechend folgendermaßen zusammengefasst werden:

- Wie entstehen und verändern sich Genres und welche Bedeutung kommt hierbei den Begriffen Genrehybrid und Recycling zu?
- Welche genretypischen Elemente und zentralen Konflikte weist das Actionfilmgenre auf und inwiefern kann es als gesellschaftlich-aktuelles Abbild verstanden werden?
- Wie lassen sich die untersuchten theoretischen Konstrukte auf den Film *The Expendables* übertragen und welche spezifischen sozialrelevanten Themen greift der Film auf?
- Wie setzen sowohl Produktionsmaschinerie, als auch der kritische und schöpferische Konsument das Recyclingprinzip um?

## 2 Genre und Genrehybride

### 2.1 Das Genre eine Begrifflichkeit zur Orientierung

#### 2.1.1 Die Vorgeschichte der Genrebildung

Bevor eingegrenzt wird, was der Begriff des Genres im filmischen Medium bedeutet, welche Vor- und Nachteile sich durch seine Verwendung ergeben und welche Spezifika das Actionfilmgenre in sich trägt, werden im Folgenden die Anfänge des Genres erläutert. Der Grund liegt einerseits darin ein besseres Verständnis des Gebrauches dieses Terminus zu erhalten, andererseits weil der heutige Streit um das Wesen des Genres seine Wurzeln bereits im antiken Griechenland hat. Des Weiteren soll in diesem Abschnitt verdeutlicht werden, welche Prozesse für die Bildung und Weiterentwicklung eines Genres verantwortlich sind.

Der Begriff ‚Genre‘ ist keine Erfindung, die mit dem Medium Film einhergeht oder nur auf dieses angewendet wird. So finden sich Klassifizierungen mit Hilfe von Genres beispielsweise auch in der Literatur und der Musik. Dies wird durch die Herkunft des Begriffes aus dem Französischen deutlich, da ‚Genre‘ ursprünglich eine Bezeichnung für literarische Typen darstellt.<sup>1</sup> Der Gedanke einer Anordnung von künstlerischen und literarischen Werken nach ihrer Wesensart kann jedoch bis ins antike Griechenland zurückverfolgt werden. Schon Aristoteles nimmt in seinem Schriftstück *Poetica* eine Einteilung verschiedenartiger Dichtungen vor. Seine Grundeinstellung basiert dabei auf der Annahme, dass jegliche Kunst auf Mimesis, das heißt auf der Nachahmung der Natur, basiert.<sup>2</sup> Aristoteles Analysen zufolge besitzt jede Textgattung eigene Qualitäten, nach welchen eine Klassifizierung erfolgen kann.<sup>3</sup> Darauf aufbauend erweiterte Horaz, drei Jahrhunderte später, die Theorie der Dichtkunst mittels seines Werkes *De Arte Poetica Liber*, in welchem er die Gesetze und Ziele der Dichtung erklärt – Genres beziehungsweise Gattungen sieht er dabei als naturgegeben und vernünftig an.<sup>4</sup> Die Kunst besteht jedoch darin, diese Natürlichkeit zu beherrschen, indem sie schicklich,

---

<sup>1</sup> Vgl. Wes D. Gehring, *Handbook of American Film Genres*, Westport: Greenwood Press 1988, S.1

<sup>2</sup> Vgl. Quintus Horatius Flaccus, *De Arte Poetica Liber. Die Dichtkunst*, Horst Rüdiger [Übers.]. Zürich: Artemis 1961, S.47

<sup>3</sup> Vgl. Rick Altman, *Film Genre*, London: BFI Publ. 2000. S.1-2

<sup>4</sup> Vgl. Horatius Flaccus, *De Arte Poetica Liber*, S.5

taktvoll und angemessen angewandt wird.<sup>5</sup> Damit betont Horaz, dass zuerst die unterschiedlichen Wesensarten von Werken analysiert werden müssen, um anschließend literarische Gesetzmäßigkeiten für separate Einheiten zu formulieren. Sein Hauptanliegen war die Einhaltung der strikten Trennung verschiedener Gattungen, wie er in folgender Metapher zum Ausdruck bringt: „Nie aber darf man freundliches Wesen mit Wildem verkoppeln, darf nicht Schlangen mit Löwen und Tiger mit Lämmern nicht paaren.“<sup>6</sup> Selbiges formuliert er expliziter indem er schreibt: „Komischer Inhalt verbietet Gestaltung im tragischem Stile“<sup>7</sup>. Seine Erläuterungen wurden bis in die Theaterpraxis des 18ten Jahrhunderts als strenge, nach Regeln eingeteilte, literarische Grundmodelle interpretiert und als verbindlich angesehen.<sup>8</sup> Dies bedeutet, dass die Wandlung der Genreauffassung von Aristoteles zu Horaz in einer Entwicklung vom Naturgegebenen, hin zum gesellschaftlich Gestaltetem besteht.

Obwohl es bis zur Entstehung von Filmgenres noch ein langer Weg ist, sind diese beiden Auffassungen über die Gattungsunterschiede bis heute grundlegend und münden letzten Endes in der Debatte, ob für Genres ein festes Regelwerk, ausgehend von der Produktion existiert – dies wäre Horaz beherrschte Seite – , oder die Entstehung von neuen Genres aus der Publikumsauffassung hervorgeht, was der Natürlichkeit von Aristoteles entsprechen würde. In den darauf folgenden Epochen fand ein steter Wechsel der dominierenden Ansichten statt – ein Phänomen, dass bis in die Gegenwart beobachtet werden kann.

Erst durch die bekanntesten Vertreter der Neoklassik, wie Torquato Tasso, Pierre Corneille, Nicolas Boileau, oder Alexander Pope wurden Horaz strenge Regeln bezüglich der Gattungstrennung durchbrochen. Indem Genres vermischt wurden, entstanden die ersten offiziellen Genrehybride. Das bekannteste Beispiel für eine derartige Hybridisierung ist die Tragikomödie.<sup>9</sup> Das Prinzip der Neuschaffung ist dementsprechend die Mischung von nahezu konträren Gattungen. Dies ist eine Technik, die noch heute in der Filmproduktion angewandt wird und wodurch nicht nur neue Genres, sondern auch eine Vielzahl von Subgenres kreiert werden.

---

<sup>5</sup> Vgl. Horatius Flaccus, *De Arte Poetica Liber*, S.9

<sup>6</sup> Ebd., S.13

<sup>7</sup> Ebd., S.19

<sup>8</sup> Vgl. Altman, *Film Genre*, S.3

<sup>9</sup> Vgl. Altman, *Film Genre*, S.5

Der nächste wesentliche Fortschritt der Dichtkunst und ihrer Klassifizierung, welcher sich auch weitgehend in dem Bereich der Filmproduktion wiederfindet, war die zunehmende Beschäftigung mit der zeitgenössischen Realität. Vertreten durch Größen wie Denis Diderot, Pierre de Beaumarchais und Louis-Sébastien Mercier entstanden die Vorläufer aller Werke, welche die politische und soziale Gegenwart kritisch reflektieren.<sup>10</sup> Der Gedanke Kulturoutput als Möglichkeit anzusehen die Umstände der Gegenwart und ihre Probleme darzustellen, sowie Lösungen und eventuelle Konsequenzen aufzuzeigen, wird im Laufe der Arbeit noch ausführlich behandelt.

Dieser kurze geschichtliche Abriss über die Entstehung und Entwicklung der Genretheorie soll einerseits seine Herkunft aus den literarischen Gattungen zeigen, andererseits soll darauf hingewiesen werden, dass die Debatte über das natürliche Vorhandensein von Klassifizierungen versus einer streng geregelten Schaffungsanleitung, beginnend mit den Gedanken von Aristoteles und Horaz, noch Aktualität besitzt. Gegenwärtig werden Genres häufig als Schablonen angesehen, welche ständig dasselbe mit geringen Variationen abbilden. Die Vielzahl bestehender, trendgebundener Subgenres und Genrehybride legt jedoch nahe, dass die Entwicklung von Genres unter anderem von spontaner Kreativität und Publikumsnachfrage abhängig ist – was nach Aristoteles als Mimesis der gegebenen Umstände (Natur) interpretiert werden kann. Zusammengefasst lässt sich demnach die Theorie aufstellen, dass sowohl Genrehybride, als auch soziale und politische Umstände für Wandel und Stagnierung der Elemente eines Genres verantwortlich sind.

### **2.1.2 Genre im filmischen Medium**

Dieses Kapitel ist in zwei Schwerpunkte geteilt: Zunächst soll veranschaulicht werden, was theoretisch unter dem Begriff Genre im Film verstanden wird. Zur Verdeutlichung der Theorie wird der Western als Beispiel eines typischen Filmgenres herangezogen. Gleichzeitig weist dieser Exkurs eine enge thematische Verbindung zum zentralen Thema der Arbeit – dem Actionfilm – auf, weshalb auf die Verwandtschaftsbeziehung der beiden Genres aufmerksam gemacht wird. Danach wird der Nutzen von Genrebezeichnungen seitens der Produktion, im Besonderen aber seitens der Rezipienten mittels Erkenntnissen der Zuschauertheorie erörtert.

---

<sup>10</sup> Vgl. Altman, *Film Genre*, S.5

### 2.1.2.1 Was sind Genres?

Wie zuvor erörtert, leitet sich der Genrebegriff von der Dichtkunst und den daraus entstandenen literarischen Gattungen ab. Obwohl viele Parallelen zwischen Film und Literatur gezogen werden können, welche für die Forschung nützlich erscheinen, trifft Rick Altman den Problemerkern, indem er schreibt: „Even when a genre already exists in other media, the film genre of the same name cannot simply be borrowed from non-film sources, it must be recreated”<sup>11</sup>. Aufgrund der spezifischen Eigenschaften des jeweiligen Mediums erscheint eine Übertragung ohne Anpassung nicht möglich, weshalb eine für den Film geeignete Form gefunden werden muss.

Einleitend beschreibt Wes D. Gehring das Genre in seinem Werk *Handbook of American Film Genres* mit folgenden Worten: „In film study it represents the division of movies into groups which have similar subjects and/or themes”<sup>12</sup>. Auch wenn der Autor darauf verweist, dass sich eine praktische Einordnung oftmals als schwierig erweist, ist bei Gehring die Klassifizierung nach ähnlichen Merkmalen vorrangig. Doch was ist unter ‚subjects and/or themes‘ genau zu verstehen? Barry Keith Grant versucht eine präzisere Angabe, indem er schreibt: „Put simply, genre movies are those commercial feature films, which through repetition and variation, tell familiar stories with familiar characters in familiar situations”<sup>13</sup>. Ähnlicher struktureller Aufbau, Charaktere und Situationen bilden demnach die Subjekte, nach welchen Filme voneinander unterschieden werden können. Das Zitat spiegelt zudem die Wichtigkeit von Wiederholung und Veränderung wider, jedoch beschränkt es sich auf die Produktionsseite der Filmindustrie. Casetti hingegen verweist bei der Frage nach der *Geburt* von Filmgenres auf den Grat der Verständigung zwischen Genre und Publikum. Für ihn reicht eine Klassifizierung nach Produkttypen nicht aus, da seiner Meinung nach erst dann von Genre gesprochen werden kann, wenn sich ein ganzes Bündel von Merkmalen und Differenzen herausgebildet hat, das heißt wenn sich ein kollektives Verständnis von einem Genre etabliert hat.<sup>14</sup> Damit verdeutlicht Casetti, dass eine reine Genrebenennung der Produktionsseite ohne der Zustimmung des Publikums keinen

---

<sup>11</sup> Altman, *Film Genre*, S.35

<sup>12</sup> Gehring, *Handbook of American Film Genres*, S.1

<sup>13</sup> Barry Keith Grant, *Film Genre. From Iconography to ideology*, London: Wallflower Press 2007, S.1

<sup>14</sup> Vgl. Francesco Casetti, „Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag“, *montage/av* 10/2, [http://www.montage-av.de/pdf/102\\_2001/10\\_2\\_Francesco\\_Casetti-Filmgenres\\_und\\_Verstaendigungsvorgaenge.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/102_2001/10_2_Francesco_Casetti-Filmgenres_und_Verstaendigungsvorgaenge.pdf), 2001, 10.04.2013. S.170

informellen Wert besitzt. Eine Kombination der genannten Ansätze lässt sich bei Altman finden, welcher Genrefilme als Produkte bezeichnet, die nach einer bestimmten Art produziert werden, wodurch ein Film entsprechend seiner generischen Zugehörigkeit identifiziert und interpretiert wird.<sup>15</sup> Damit verbindet Altman die Rezeptions- und Produktionsseite, die beide ausschlaggebend für eine Definition erscheinen. Um Genre als Forschungsbegriff besser fassen zu können, stellt Altman folgende These auf: „Genres are located in a particular topic, structure and corpus“<sup>16</sup>. Ausschlaggebend dabei erscheint die Verbindung dieser drei Elemente in einem Film, denn es müssen beide, Struktur (Syntax) und Thema (Semantik), Merkmale desselben Genres tragen, um vom Publikum als zu diesem zugehörig erkannt zu werden. Der Corpus, beispielsweise der Produktionsort (zum Beispiel Hollywood oder Bollywood), oder ein bestimmter Regisseur, verweist zumeist ebenso auf einen bestimmten Stil, oder eine spezielle Gattung und ist daher eng an Publikumserwartungen geknüpft. Zwischen Film und Corpus besteht aber keine Wechselwirkung, das heißt viele Filme werden einer Körperschaft angerechnet, doch nur wenige davon sind Musterbeispiele eines Genres. Auch ein Schauspieler kann als Corpus gelten, wenn seine Bekanntheit hauptsächlich auf sein Mitwirken in Filmen derselben, oder sehr ähnlichen Genres beruht. So soll in den nächsten Kapiteln verdeutlicht werden, dass beispielsweise der Name Sylvester Stallone vom Publikum durch seine bisherige Filmkarriere mit dem Action- oder Kriegsfilmgenre assoziiert und dieses Image auch auf Folgefilme projiziert wird. Eine solche Erwartungshaltung ist als ungeschriebener Vertrag zu betrachten, weshalb das Mitwirken eines Genrestars in Filmen einer anderen Gattung selten Anklang beim Publikum findet. In einigen Fällen kann jedoch eine bewusste Deplacierung, in ein zum Starimage konträres Genre, neue Publikumsgruppen auf einen bestimmten Schauspieler aufmerksam machen. Reale Beispiele dafür sind die beiden Filme *Junior* (1994)<sup>17</sup> und *Kindergarten Cop* (1990)<sup>18</sup> in welchen Schwarzenegger eine Hauptrolle spielt, die nicht seiner stereotypen Actionheldenfigur entspricht.<sup>19</sup>

Dudely Andrews versucht den Vorteil von Genreeinteilungen, welcher für ihn in der Flexibilität der Begriffsbestimmung liegt, hervorzuheben und gleichzeitig die

---

<sup>15</sup> Vgl. Altman, *Film Genre*, S.53

<sup>16</sup> Ebd., S.24

<sup>17</sup> Vgl. *Junior*, Regie: Ivan Reitman, USA 1990.

<sup>18</sup> Vgl. *Kindergarten Cop*, Regie : Ivan Reitman, USA 1990.

<sup>19</sup> Vgl. Grant, *Film Genre*, S.19

verschiedenen Ebenen des Gebrauchs zu verdeutlichen. Demnach ist der Genrebegriff in seiner Beschreibungsfähigkeit nicht eindeutig, sondern mehr als komplexes Konstrukt zu verstehen, welches mehrere Bedeutungen und Optionen zulässt.<sup>20</sup> Dabei unterscheidet er „blueprint, strukture, label und contract“: ‚Blueprint‘ bezeichnet hier kurz gefasst eine anleitende Schablone, nach welcher Filme produziert werden. Mit dem Begriff ‚structure‘ weist Andrews auf den formalen Rahmen einzelner Filme hin, während unter ‚label‘ der Genrebegriff als eine kategorische Einteilung verstanden wird, welche für die Kommunikation wichtig ist. Zuletzt verweist der Autor auf einen Vertrag („contract“), welcher durch eine Genrebezeichnung und dem Publikum besteht, wonach sich ein Film eines Genres an bestimmte Konventionen zu halten hat, um als zugehörig zu diesem erkannt zu werden und bestehende Erwartungen zu erfüllen.<sup>21</sup> Diese vier Betrachtungsarten, nach welchen sich die jeweiligen Untersuchungen des Genrebegriffes ausrichten, werden unter anderem in ähnlicher Weise von Francesco Casetti aufgelistet. Laut ihm können Genres als ‚Instrument der Klassifikation‘, als ‚generatives Prinzip‘, als ‚Instrument der Herstellung‘ oder als ‚Instrument des Aushandlung von Bedeutungen‘ definiert werden.<sup>22</sup> Letztere Betrachtungsweise untersucht Casetti genauer und kommt zu dem Schluss, dass

„[...]Filmgenres durch das Vorhandensein einer weit reichenden Übereinkunft über die Bedeutung dessen kennzeichnet was erzählt wird, sowie über die Formen des Erzählens und über die Perspektive, aus der die Geschichte erzählt wird.“<sup>23</sup>

Ähnlich dem von Andrew beschriebenen ‚contract‘ ist das zentrale Merkmal der Übereinkunft zwischen Filmgenre und Zuschauer die Erwartung, welche durch wiederholte Befriedigung weiter gesteigert wird. Eine ganz andere wissenschaftliche Herangehensweise stellt sein Verständnis vom Genre als ‚blueprint‘ dar, welche direkt mit dem ‚Generischen Prototypen‘ von Thomas Schatz verglichen werden kann, da es sich hierbei ebenfalls um die Vorstellung einer Formel oder Vorlage handelt, nach welcher Genrefilme gefertigt werden.<sup>24</sup> Doch wie entstehen Schemata? Das Zeigen eines Elementes (dies kann eine Handlung oder eine Abfolge solcher, aber auch ein Gegenstand, ein Name oder Typ sein), kann sich erst dann als Schema etablieren, wenn

---

<sup>20</sup> Vgl. Altman, *Film Genre*, S.14

<sup>21</sup> Vgl. James Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford: Oxford Univ. Press 1984. S.110

<sup>22</sup> Vgl. Casetti, „Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag“, S.155

<sup>23</sup> Ebd., S.163

<sup>24</sup> Vgl. Thomas Schatz, *Hollywood. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Volume II Formal-aesthetic dimensions. Authorship, genre and stardom*, London/NY: Routledge 2004. S.264

es wiederholt in ähnlichen Kontexten vorgeführt wird, sodass es für den Zuschauer eindeutig wiedererkennbar ist und im Folgenden mit diesem Kontext assoziiert werden kann. Diese Wiederholung muss nicht im filmischen Medium stattfinden, sondern es können bereits existierende Schemata in dieses Medium transferiert werden. So war beispielsweise der Revolver und der Cowboyhut im Westerngenre lange vor Erscheinen des ersten Western Filmes als Statussymbol etabliert, da sich zahlreiche Romane mit detaillierten Beschreibungen diesem Thema widmeten. Der Film musste dieses bestehende, kollektive Wissen nur übernehmen und in eine visuelle Form übersetzen. Dies bedeutet, dass Schemen dann gebildet werden, wenn sie in vielen Texten identisch oder strukturähnlich auftreten, wobei verschiedene Medien sich bei der Konstruktion einer solchen Schablone unterstützen können. Diese Schablonen äußern sich oft durch stereotype Darstellungen. Da der Western ein ideales Beispiel für die Verwendung von Stereotypie ist, soll an dieser Stelle ein kurzer Exkurs folgen. Einerseits erscheint dies notwendig, um die oben diskutierten Theorien in der Praxis zu demonstrieren, andererseits wird nach Gründen des anhaltenden Publikumsinteresses an schablonenhaften Geschichten gesucht. Zudem ist dieser Diskurs thematisch relevant, da das Actionfilmgenre zahlreiche Elemente aus dem Western übernommen hat und deshalb eine Verwandtschaft der beiden Genres erkannt werden kann.

#### **2.1.2.2 Exkurs: Der Western als Paradebeispiel eines Genres und seine Verwandtschaft zum Actionfilm**

Der Western als Filmgattung erweist sich durch seine typische Art der Herangehensweise, seine stereotypen Darstellungen und einer klaren Publikumserwartung an seinen Inhalt und sein Wesen, als ein Paradebeispiel für die Konstitution eines Genrefilms. Kein Wunder also, dass sich viele Wissenschaftler nicht nur mit dem Western als Forschungsobjekt beschäftigen, sondern diesen meist als Beleg für allgemeine Behauptungen über die Beschaffenheit von Genres nutzen (zum Beispiel Casetti, Schatz oder Gehring). Mit seiner einprägsamen Umgebung, dem klassischen Stil, der einfachen zeitlichen Einordnung in der letzten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, seinen scheinbar immer gleichen narrativen Konflikten und den äußerst stereotypen Figurendarstellungen bietet er sich geradezu als Musterbeispiel für ein Genrekonstrukt an.

Wird vom ‚Western‘ gesprochen, so ist eine genaue Beschreibung der Umwelt, Kostüme, zeitlichen Einordnung, ungefähren Handlung oder Typenbeschreibung für die Verständigung zumeist nicht notwendig. Dies liegt daran, dass durch die vielen ähnlichen Filme dieses Genres ein Konglomerat stereotyper, verinnerlichter Bilder beim Gegenüber entsteht, welches die Kommunikation vereinfacht. Trotz der häufigen Verwendung nahezu identer Ereignisse in zahlreichen Filmen scheint das Publikum sich nicht daran satt zu sehen. Doch woraus ergibt sich das beständige Interesse an den immer gleichen Geschichten des Westerns? Warum wird er bis heute fortwährend auf neue Weise dargeboten und stellt sich dadurch ständig selbst in einen Diskurs? Die Antwort auf diese Fragen gibt Thomas Schatz in seiner Abhandlung über das Westerngenre, indem er die Konfliktsituation analysiert. Ihm zufolge repräsentiert dieses spezielle Genre die Spannung zwischen alt und neu, sowie traditionellem und modernen Leben, welche nicht nur im neunzehnten Jahrhundert ein sozial relevantes Thema war, sondern bis heute in der filmischen Form des Westerns ausverhandelt werden kann.<sup>25</sup> Das bedeutet, dass inhaltsähnliche Filme – unabhängig vom Genre – so lange Anklang beim Publikum finden, bis der zentrale Konflikt die bestehende Gesellschaft nicht mehr berührt. Bei den meisten Genrefilmen, handelt es sich jedoch um elementare Auseinandersetzungen in einer sozialen Struktur. Die Bindung des Publikums an den Genrefilm findet dementsprechend durch die Darstellung verschiedener Ansichten und Lösungswege eines Problems statt, indem dieses wiederholt leicht variiert präsentiert wird.

Ebenso belegt der Western die These, dass sich Filmstars, welche innerhalb eines Genres besonders bekannt sind, zu Ikonen wandeln können, welche dann das Genre selbst repräsentieren. So wird der Western in Kombination mit Größen wie Clint Eastwood, John Wayne oder Lex Parker oft aufgegriffen. Wie auch das Actionfilmgenre ist der Western als Ausverhandlungsplatz der Männlichkeitsdarstellung zu definieren, wodurch in beiden Sparten die physischen Aspekte der Schauspieler sowie ihr Image gegenüber anderen Genres eine verstärkte Rolle spielen. Diese körperlichen Voraussetzungen erklären auch die Dominanz männlicher Stars in beiden Genres.

---

<sup>25</sup> Vgl. Thomas Schatz, „The Western“, In: *Handbook of American Film Genres*, Hg. Wes D. Gehring, Westport: Greenwood Press 1988, S.26

Die Verwandtschaft des Actiongenres mit dem Western wird deutlicher mit dem Bewusstsein, dass sich beide in die Überkategorie ‚Adventurefilm‘ einordnen lassen. Darüber hinaus, lassen sich in vielen Actionfilmen zentrale Elemente des Westerns ausmachen, wie beispielsweise der Mythos von Gut und Böse, die Thematik der Errettung aus der Gefangenschaft, oder die Darstellung des Helden als Lone Wolf. Ebenso sind Waffen und Stunts ein fester Bestandteil in beiden Filmsparten.

Die zahlreichen Übereinstimmungen zwischen den Genres ergeben sich aus einer gemeinsamen Herkunft, wobei zu betonen ist, dass sich Genres in den meisten Fällen langsam entwickeln und nur selten durch spontane Ideen aufkommen. So ist auch der Western kein reines, aus sich selbst entstandenes Genre. Altman hat es sich zur Aufgabe gemacht mit diesem Mythos aufzuräumen, indem er den Western als ein Genrehybrid enttarnt, welcher sich aus dem Zeigen einer bestimmten Art exotischer Plätze, dem Krimi und Reisegeschichten (meist durch die Verbindung der Eisenbahn) ergibt.<sup>26</sup> Dabei ist eine thematische Vielfalt ebenso häufig bei Western anzutreffen, wie in anderen Genres – western romances, western dramas, western epics, western adventures<sup>27</sup> – doch fällt dies durch die immer gleichbleibende zeitliche und örtliche Einordnung weniger auf. Mittels dieser Betrachtung kann ein actiongeladener Western als Untersparte beziehungsweise als ein Subgenre des Actionfilmes gesehen werden, dessen Hauptmerkmal die zeitlich und örtlich konkrete Einordnung in die zweite Hälfte des 19ten Jahrhunderts der Südstaaten der USA ist. Jedoch erfreute sich der Western einer so großen Beliebtheit beim Publikum, dass er im Verkauf und Verleih unter einer eigenen Rubrik aufscheint und damit die Verwandtschaft zum Actionfilm allmählich verblasst.

Trotz der zahlreichen Theorien um das Konstrukt des Genres lässt sich die Frage nach seinem Wesen nicht ausreichend beantworten. Eine eindeutige Definition scheint weder für den Genrebegriff im Allgemeinen, noch für die einzelnen Genres wie beispielsweise dem Western, oder dem Actionfilm zu existieren. Der Grund dafür liegt in der hohen Flexibilität, Wandelbarkeit und der Kombinationsmöglichkeit der Elemente verschiedener Genres, sodass eine klare Trennlinie nicht existiert. Dennoch ist die Erforschung dieses Themas wichtig, um Zusammenhänge und Entwicklungen in den einzelnen Filmsparten aufzudecken. Die ausschlaggebenden Beschreibungen zum

---

<sup>26</sup> Vgl. Altman, *Film Genre*, S.34 und S.37

<sup>27</sup> Vgl. Ebd., S.52

Genrebegriff sind, wie die meisten genannten Theoretiker vermerken, viele ähnliche Merkmale verschiedener Filme bezüglich Story und Struktur – kurz ihre Schablonenhaftigkeit – welche seitens der Produktion bewusst eingesetzt und seitens der Rezeption auch erkannt werden.

### 2.1.2.3 Verwendungszwecke des Genrebegriffes

Wie veranschaulicht wurde ist der Genrebegriff nicht einfach zu definieren. Aufgrund dessen wird im Folgenden versucht ihn aus einer anderen Perspektive zu untersuchen. Dabei steht die Frage seiner Relevanz im Vordergrund. Der Vorteil einer filmischen Kategorisierung in Genres ist, dass verschiedene Operationen zugleich mit nur einem Terminus ausgedrückt werden können.<sup>28</sup> So wird alleine durch den Begriff ‚Actionfilm‘ eine Vorstellung von Machart und Inhalt kommuniziert, welche gesellschaftlich geteilt wird. Es besteht demnach keine Notwendigkeit die grundlegenden Charakteristika eines Filmes dieses Genres, wie die gehäufte Anwendung von Special Effekts, oder das Vorkommen von Kampfszenen aufzuzählen. Stattdessen entsteht durch die Verwendung des Begriffes eine Art ‚sum-up‘ vieler Filme ähnlicher Art vor dem geistigen Auge des Gesprächspartners, wodurch ein grundlegendes Verständnis gegeben ist. Diese Vereinfachung der Kommunikation ist durch die Verwendung von Formeln<sup>29</sup>, seitens der Produktion und der narrativen Struktur, möglich. Die Vertrautheit mit mehreren Vertretern eines Genres, erweckt beim Publikum eine Erwartungshaltung gegenüber weiteren Filmen desselben Genres und hilft somit bei der zukünftigen Auswahl. B. K. Grant drückt dies wie folgt aus: „They [Genres] signal to prospective viewers the type of story as well as the kind of pleasure they are likely to offer and assist them in choosing which movies to see“<sup>30</sup>. Genres bieten damit eine wichtige Orientierungshilfe für den Konsumenten. Zwischen dem Zuschauer und der Genre-Angabe eines Filmes besteht ein impliziter Vertrag in Bezug auf die Erwartungen an ein filmisches Werk.<sup>31</sup> Das bedeutet, dass bestimmte Konventionen, inhaltlicher oder formaler Struktur bestehen, die erfüllt werden müssen, damit der Film einem Genre zugeordnet werden kann und dadurch dem Publikumsanspruch entspricht. Andrew Sarris formuliert dies präziser indem er schreibt: „The rankings, categories, and lists establish first of all the

---

<sup>28</sup> Vgl. Altman, *Film Genre*, S.14

<sup>29</sup> Ebd., *Film Genre*, S.14

<sup>30</sup> Grant, *Film Genre*, S.20

<sup>31</sup> Vgl. Grant, *Film Genre*, S.21

existence of my subject and then my attitude toward it“<sup>32</sup>. Sein Argument bezieht sich dabei auf die positiven Effekte von Genreeinteilungen im Verkauf und Verleih. Zuschauergruppen die eine bestimmte Filmkategorie bevorzugen, probieren innerhalb dieser eher Neues aus, während negative Erfahrungen mit Filmen eines Genres dazu führen, dass dieses zukünftig gemieden und somit Frustration verhindert werden kann. Dennoch stellen Genres keine reine Orientierungshilfe für die Auswahl von Filmen dar. Sie dienen auch als Referenz zur Einordnung neu gesehener Filme. Wie Fritsch und Fritsch festhalten, gilt die eigene Vorerfahrung mit dem Medium Film (in diesem Fall mit einem bestimmten Genre) als „audiovisuelles Erinnerungsarchiv“<sup>33</sup>, mit welchem bewusst oder unbewusst Vergleiche zwischen bereits Gesehenen und neu Aufgenommenen gezogen werden. Grant veranschaulicht dies wie folgt: „Genres helps us see the unique properties of individual works by permitting comparison of them with others that have similar qualities“<sup>34</sup>. Damit ist ein weiterer wesentlicher Nutzen aufgedeckt, nämlich, dass Genrefilme sich auf einander beziehen und auch immer eine Reflexion ihrer eigenen Geschichte darstellen, denn durch die Einordnung in ein Genre wird ein Vergleich und dadurch eine Qualitätsbeurteilung möglich.

## 2.2 Genrehybride – Ein dynamisierender Prozess

Dieses Kapitel soll verdeutlichen, durch welche Prozesse sich die typischen Elemente eines Genres bilden, etablieren und verändern. Dafür wird im Besonderen der Begriff des Genrehybrides erläutert und angedeutet, dass die angebliche Schablonenhaftigkeit von Genrefilmen nur bedingt der Realität entspricht. Ziel ist es von der Vorstellung eines Genres als statisches Prinzip, zu dem Verständnis eines dynamischen Prozesses zu gelangen.

---

<sup>32</sup> Andrew Sarris, "Toward a theory of film history", *Hollywood. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Volume II Formal-aesthetic dimensions. Authorship, genre and stardom*, Hg. Thomas Schatz, London/NY: Routledge 2004. S.9

<sup>33</sup> Eva Fritsch /Fritsch, Dirk, *Filmzugänge. Strukturen und Handhabung*. Köln: Halem 2010. S.30

<sup>34</sup> Grant, *Film Genre*, S.2

### 2.2.1 Genre: Ein Konzept zwischen Erfolg und Kritik

Genre Filme werden oft wegen der Replikation von Klischeehaftigkeit von Kritikern verurteilt. Andrew Sarris drückt dies vereinfacht aus, indem er schreibt: „It connotes conformity rather than diversity, repetition rather than variation. [...] if you have seen one, you have seen them all“<sup>35</sup>. Damit spricht er die bereits erwähnte Schemenhaftigkeit an, nach welcher Filme eines Genres sich in Inhalt, Thema und Stil kaum voneinander unterscheiden. Allgemeiner Kritik zufolge wird der Verlauf und besonders das Ende eines Filmes dadurch vorhersehbar. Dem entgegnet Jim Kitses, dass ein Genre nicht nur eine Struktur besitzt, sondern eine Vielzahl von Themen innerhalb einer Filmsparte verarbeitet werden können, wodurch der Genrebegriff weit flexibler ist, als oft kritisiert.<sup>36</sup> Auch Casetti betont, dass Genrefilme keine vollkommen vorhersehbaren Ereignisse darstellen, sondern Inhalt und Erzählform variierbar sind.<sup>37</sup>

Ein weiteres gängiges Vorurteil ist, dass Genre Filme dazu tendieren flache Charaktere abzubilden.<sup>38</sup> Kritisiert wird somit, dass die Figuren stereotypisch gezeichnet sind und wenig emotionale Tiefe, Komplexität oder persönliche Entwicklung aufweisen. Die Protagonisten und Antagonisten eines bestimmten Genres befinden sich oft in vergleichbaren Problemsituationen oder verfolgen ähnliche Ziele in den verschiedenen Filmen. Dies veranlasst Kritiker dazu ihnen jegliche Originalität abzusprechen.<sup>39</sup> Der Behauptung, es handle sich um unveränderliche Typen, stellt Casetti jedoch beispielhaft die Wandlung vom moralischen Helden zum zweifelhaften, widerborstigen Protagonisten im Spätwestern entgegen. Er bezeichnet solche Veränderungen, bei welchen sich die grundlegenden Werte eines Filmes/Genres verschieben als „Axiologische Variationen“.<sup>40</sup> Einen ähnlichen Ansatz verfolgen Fritsch und Fritsch mit ihrem Begriff der ‚Genretransformation‘, welche eine Verschiebung oder Aufhebung der Genremuster beschreibt<sup>41</sup>. Trotzdem bleibt die Frage offen, warum die figuralen Merkmale aus Filmen des gleichen Genres oft auffallend ähnlich sind. Leo Braudy sieht

---

<sup>35</sup> Sarris, „Toward a theory of film history“, S.5

<sup>36</sup> Vgl. Jim Kitses, „Authorship and Genre: notes on the western“, *Hollywood. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Volume II Formal-aesthetic dimensions. Authorship, genre and stardom*, Hg. Thomas Schatz, London/NY: Routledge 2004.S.28

<sup>37</sup> Vgl. Casetti, „Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag“, S.163

<sup>38</sup> Vgl. Grant, *Film Genre*, S.17-18

<sup>39</sup> Vgl. Ebd., S.18

<sup>40</sup> Vgl. Casetti, „Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag“, S.164

<sup>41</sup> Vgl. Fritsch, *Filmzugänge*, S.30

in der Stabilität der Charaktere einen Ausdruck einer allgemeinen gesellschaftlichen Haltung und Tradition.<sup>42</sup> Dies würde bedeuten, dass Filme nur die vorurteilbelastete Meinung der überwiegenden Mehrheit einer Bevölkerung widerspiegeln. Diese Dimension soll hier um einen Gedanken erweitert werden, nämlich jenen, dass die Figuren und ihre Taten die gängigen Wünsche und Träume der Allgemeinbevölkerung verkörpern. Besonders stark ist dies in Filmen zu erkennen, in welchen der unbeliebte Outcast seine wahren Fähigkeiten entdeckt, welche die der Anderen übersteigt. Dies entspricht dem Wunsch jedes Einzelnen, etwas Besonderes zu sein. Aus diesem Blickpunkt erscheinen die vom Helden erlebten Abenteuer deshalb für den Zuschauer interessant, weil es sich dabei um Erlebnisse handelt, welche der Durchschnittsbürger selbst wohl kaum auf eine solche Art erfahren wird. Der persönliche Wunsch nach Aufregung und Abenteuer wird in die sichere Zone des Filmes übertragen, um dadurch unbeschadet Teilnehmer an demselben zu werden.

Zurück zur Theorie der Widerspiegelung bestehender sozialer Konventionen im Film: Leo Braudy geht sogar soweit die Geschichte des amerikanischen Filmes als „the history of successive exhaustion of convention“<sup>43</sup> zu bezeichnen. Gleichzeitig beschreibt er allerdings auch, wieso sich Genrefilme weiterhin durchsetzen, obwohl sich das Material scheinbar endlos wiederholt und abgenutzt wirkt. Das andauernde Interesse liegt in der Wandelbarkeit der Lesart von Genrefilmen, welche in hohem Maße durch das Publikum gesteuert wird, indem sie die Messlatte für neue Produktionen legen sowie in der Möglichkeit ihrer Selbstthematisierung:

„When the genre conventions can no longer evoke and shape either the emotions or the intelligence of the audience, they must be discarded and new ones tried out. Genre films essentially ask the audience, ‘Do you still want to believe this?’ Popularity is the audience answering, ‘Yes.’ Change in Genres occurs when the audience says, ‘That is too infantile a form of what we believe. Show us something more complicated.’ And genres turn to self-parody to say, ‘Well, at least if we make fun of it for being infantile, it will show how far we’ve come.’ Films (and television) have in this way speeded up cultural history.”<sup>44</sup>

Braudy will damit ausdrücken, dass ein Genre nur dann überlebt, wenn es flexibel mit seinen überholten filmischen Darstellungen umgeht. Eine gängige Form der

---

<sup>42</sup> Vgl. Leo Braudy, “Truffaut, Godard, and the genre film as self-conscious art and The transformation of genre: film and society in the 1970s”, *Hollywood. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Volume II Formal-aesthetic dimensions. Authorship, genre and stardom*, Hg. Thomas Schatz, London/NY: Routledge 2004. S.70

<sup>43</sup> Ebd., S.77

<sup>44</sup> Ebd., S.77

Schwerpunktverlagerung ist die (Selbst-)Parodie. Hier werden Verweise auf frühere Werke geboten, die zum Unterschied zur Originalquelle eine andere Lesart anbieten.

Doch wieso besteht eine derart hohe Abneigung gegen Genres in der Wissenschaft? Laut Altman liegt die Neigung zu negativer Kritik an der falschen Herangehensweise aufgrund einer unpassenden Fragestellung. Während zumeist nach gleichen, oder ähnlichen Elementen verschiedener Filme gefragt wird, um diese in Gruppen einordnen zu können, schlägt Altman vor das Augenmerk auf die Diskrepanzen von Filmen zu legen, um damit die Prozesshaftigkeit von Genrebildungen hervorzuheben.<sup>45</sup> Beide Ansätze haben ihre Berechtigung, weshalb in dieser Arbeit Gleichheiten untersucht werden sollen, um schließlich den Begriff des Actiongenres, wie er derzeit vom Publikum verstanden wird, einzugrenzen. Außerdem wird ein besonderes Augenmerk auf die dynamische Wandlung von Genres gelegt, um die bestehende Kritik gegenüber Genres, insbesondere dem Actionfilm, aufzulockern.

### 2.2.2 Stabilität und Wandlung

Altman beschäftigt sich in seinem Werk *Film/Genre* mit der Frage, ob Genres transhistorisch, das heißt über zeitliche Bedingungen hinweg stabil sind. Dabei kommt er zu der Erkenntnis, dass die gleichbleibende Struktur nur in Kombination der Variation von Details erfolgreich sein kann.<sup>46</sup> Hierbei beruft sich der Theoretiker auf Robert Warshow, welcher verdeutlicht, dass ein Genrepublikum zwar eine immer wiederkehrende Form erwartet, jedoch nicht unentwegt denselben Film sehen will. Variationen ergeben sich einerseits dadurch, dass ein Film die jeweilige Zeit reflektiert. Dies bedeutet, dass die Actionfilme der 1980er nicht die gleichen Schwerpunkte aufweisen wie jene nach der Jahrtausendwende. Andererseits reagieren Filme auf ihre Vorgänger und entwickeln sich dadurch weiter. Genremerkmale können sich in diesem Prozess verfestigen. Ebenso ist es möglich, dass bereits gefestigte Merkmale durch ihre häufige Präsentation zu Klischees wandeln und dadurch in weiterer Folge ironisiert werden. Dieses Phänomen beschreibt Altman verkürzt in folgenden Worten: „[...] genres are regularly said to develop, to react, to become self-conscious, and self-destruct“<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> Vgl. Altman, *Film Genre*, S.54

<sup>46</sup> Vgl. Ebd., S.21

<sup>47</sup> Ebd., S.21

Durch welche Prozesse entstehen nun Veränderungen in den einzelnen Genres? Die Antwort darauf erscheint zugleich simpel in der Theorie und äußerst komplex in der Praxis, nämlich: durch Experimente.

„Experiment seems always to have been varied and development dynamic, the pendulum swinging back and forth between opposing poles of emphasis on drama and history, plots and spectacle, romance and 'realism', seriousness and comedy.“<sup>48</sup>

Durch diese Theorie ist zudem anzunehmen, dass das Publikum einen wesentlichen Einfluss auf die Filmproduktion besitzt, indem es durch Kinobesuche und Verkaufszahlen den Erfolg eines Filmes festsetzt. Dieser Prozess ist als eine Art von wechselseitiger Kommunikation zwischen den Zuschauern und den Produktionsfirmen zu verstehen. Die Reaktionen der Öffentlichkeit auf Veränderungen von Inhalt, oder Struktur eines Filmes sind ausschlaggebend, ob solche Variationen in spätere Filme einfließen, oder bei großer Beliebtheit, sogar fixer Bestandteil eines Genres werden. In dieser Verständigungsweise zwischen Konsument und Produzent wird immer auf vergangene Filme Bezug genommen, um Werke der Gegenwart zu beurteilen. Diese Kritik stellt den Ausgangspunkt für Folgeproduktionen dar, was die Begründung, sowohl für Veränderungen, als auch für gleich bleibende Elemente ist. Demnach spricht sich Jim Kitses gegen einen Genrebegriff aus, welcher als starr und unflexibel betrachtet wird. Stattdessen sieht er ihn als dynamisches, über die Zeit veränderliches und sich stetig neu anpassendes Konzept an. Die Voraussetzung für einen Publikumseinfluss auf die kommende Produktion und demnach für die Bildung, oder Festigung von Genremerkmalen ist jedoch, dass die Anschauung der Werte innerhalb der Zuschauermasse kohärent sind. Das bedeutet, dass die Wirkung eines Genres kulturabhängig ist, da ein allgemein akzeptiertes System von Gesten, Themen, Charaktere, Motivationen und Situationen die Voraussetzung für ein einheitliches Verständnis bildet.<sup>49</sup> So wie sich das Alltagsleben und die Ansichten des Publikums wandeln, so verändern sich auch die Genrekonventionen, denn sie sind untrennbar von den kulturellen Diskursen, welche in ihrer Entstehungszeit herrschen.<sup>50</sup>

Auf die Frage nach den Prozessen, welche Veränderungen innerhalb eines Genres vorantreiben, beschreibt Casetti eine produktionsbezogene Sichtweise. Er unterscheidet

---

<sup>48</sup> Kitses, „Autorship and Genre: notes on the western“, S.24

<sup>49</sup> Vgl. . Braudy, „Truffaut, Godard, and the genre film as self-conscious art and The transformation of genre: film and society in the 1970s“, S.74 und S.77

<sup>50</sup> Vgl. Grant, *Film Genre*, S.6

drei Fälle von Variationen, nämlich die ‚Spezifizierung‘, die ‚Maskierung‘ und die ‚Aktualisierung‘.<sup>51</sup> Unter ‚Spezifizierung‘ wird das Entstehen eines Subgenres verstanden, wie zum Beispiel die Bildung des Westerns aus dem Adventurefilm. Der ‚Maskierungsbegriff‘ beschreibt Filme, welche Elemente eines Genres beinhalten, sich aber beispielsweise durch ihr Setting nicht einer bestimmten Gattung zuordnen lassen. Ein Katastrophenfilm in dem die Liebesgeschichte im Vordergrund steht, wie beispielsweise in *Titanic* (1997)<sup>52</sup>, kann dementsprechend als Maskierung gesehen werden. Eine ‚Aktualisierung liegt vor, wenn am Schema eines Genres Veränderungen vorgenommen werden, die den tradierten Ablauf des Schemas abwandeln, ohne an seinen ursprünglichen Gehalt zu rühren‘<sup>53</sup>. So kann der Film *Pretty Woman* (1990)<sup>54</sup> als moderne Version von Cinderella und *Avatar* (2009)<sup>55</sup> als futuristische Pocahontas-Story enttarnt werden.

Die Schwierigkeit der Erfassung von Genveränderungen liegt darin, dass selten nur eine Ebene von Neuerungen betroffen ist. Viel häufiger ist das Zusammenspiel von vielen kleinen Veränderungen auf mehreren Ebenen gegeben, wodurch eine wissenschaftliche Betrachtung erschwert wird. Doch daraus ergibt sich eine hohe Flexibilität innerhalb eines Genres bei gleichzeitig bestehendem Wiedererkennungswert. Eine Form der Veränderung stellen Genrehybride dar, auf welche im folgenden Kapitel näher eingegangen wird.

### 2.2.3 Genrehybride

Der Begriff Hybrid beschreibt eine Vermengung verschiedener Stoffe. Genrehybride sind dementsprechend als Mischformen zu verstehen, durch welche die Bildung und Weiterentwicklung neuer Genres und Subgenres ermöglicht wird. Der Grundsatz dabei ist, eine bewusste Assoziation mit einem anderen Film, oder Genre beim Zuschauer zu schaffen. Als Genrehybrid lassen sich verschiedenste unterschiedliche Formen beschreiben<sup>56</sup>:

---

<sup>51</sup> Vgl. Casetti, „Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag“, S.164

<sup>52</sup> Vgl. *Titanic*, Regie: James Cameron, USA 1997.

<sup>53</sup> Casetti, „Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag“, S.164

<sup>54</sup> Vgl. *Pretty Woman*, Regie: Garry Marshall, Vereinigte Staaten 1990.

<sup>55</sup> Vgl. *Avatar*, Regie: James Cameron, Vereinigte Staaten 2009.

<sup>56</sup> Die nachstehende Aufzählung basiert aus eigenen Beobachtungen und kann deshalb nicht als Vollständig gelten – zur Erweiterung wird jedoch eingeladen.

- Typ I:

Eine Hybridart wäre die Kombination zweier oder mehrerer, ursprünglich separater Genres, welche sich zu einer eigenständigen Gattung entwickeln können. Dieser Prozess wurde schon in Kapitel 2.1.1 ‚Die Vorgeschichte der Genrebildung‘ mit der Erwähnung der Tragikomödie beschrieben und kann ebenso wirkungsvoll auf das filmische Medium übertragen werden. Als eines der bekanntesten Beispiele hierfür dient der Thriller, der verschiedene Schwerpunkte mit dem Horrorgenre kombiniert.

- Typ II:

Eine Hybridisierung kann auch durch das Vereinen von ursprünglich getrennten Elementen eines einzelnen Genres erfolgen. So greifen Filme wie *Shrek* (2001)<sup>57</sup>, *Die Liga der außergewöhnlichen Gentlemen* (2003)<sup>58</sup>, oder *X-Men* (2000)<sup>59</sup> bereits bekannte Figuren aus einem Genre auf und führen sie in einer neuen Geschichte zusammen. Dabei bleiben die jeweiligen Vorgeschichten der einzelnen Figuren erhalten. Ähnlich verhält es sich mit der Zusammenführung verschiedener genretypischer Stars, wie beispielsweise der Actionfilmhelden bei *The Expendables* (2010)<sup>60</sup>. Der Unterschied zu den davor genannten Filmen besteht darin, dass hier nicht die Figurenrollen aus früheren Filmen weiterverfolgt werden, sondern das Image der Realpersonen im Zentrum des Interesses steht.

- Typ III:

Ein weiteres Genrehybrid ergibt sich aus einer bestimmten Art der Parodie. Diese ist an sich als Genrehybrid Typ I zu verstehen, da ein x-beliebiges Genre mit der Komödie vereint wird. Filme wie beispielsweise *Scary Movie 2* (2003)<sup>61</sup>, oder *Nicht noch ein Teenie-Film!* (2001)<sup>62</sup> gehen jedoch darüber hinaus, indem sie zusätzlich eine Gesamtkollage vieler verschiedener Werke in einer Geschichte erstellen und damit über ein ganzes Genre reflektieren.

---

<sup>57</sup> Vgl. *Shrek*, Regie: Andrew Adamson/Vicky Jenson, USA 2001.

<sup>58</sup> Vgl. *The League of Extraordinary Gentlemen*, Regie: Stephen Norrington, USA/Deutschland/Tschechien/UK 2003.

<sup>59</sup> Vgl. *X-Men*, Regie: Bryan Singer, Vereinigte Staaten 2000.

<sup>60</sup> Vgl. *The Expendables*, Regie: Sylvester Stallone, Vereinigte Staaten 2010.

<sup>61</sup> Vgl. *Scary Movie 2*, Regie: Keenen Ivory Wayans, USA 2003.

<sup>62</sup> Vgl. *Not Another Teen Movie*, Regie: Joel Gallen, USA 2001.

- Typ IV:

Ebenfalls als Genrehybride können Zusammenschnitte verschiedener Filme, zur Verdeutlichung eines bestimmten Elementes, verstanden werden. Ein Beispiel dafür wären YouTube Videos in welchen die Highlights von Liebeszenen bekannter Disneyfilme<sup>63</sup> hintereinander gereiht und vertont werden. Dies ist nicht nur ein inhaltlicher, sondern auch ein medialer Hybrid, da Musik und Film in einem Clip zusammengefasst werden, welcher speziell für das Netzwerk hergestellt wird. Bei solchen Hybriden handelt es sich jedoch, im Unterschied zu den oben genannten, zumeist um fangenerierten Output.

Ebenso soll die Verwendung bekannter Requisiten, Orte oder direkter Zitate aus anderen Filmen genannt werden, welche ebenfalls eine Möglichkeit darstellt auf Vorgängerfilme anzuspielden. Jedoch sind diese nicht als Hybride zu betrachten, sondern als Verweise.

Altman untersucht den Prozess der Genrehybridisierung, mittels Kombinationen von Adjektiven und Nomen auf Plakaten und Filmbeschreibungen. Dabei beobachtet er, wie sich bestimmte Adjektive immer stärker etablieren und letztendlich zu gebräuchlichen Überbegriffen werden. So wurde beispielsweise aus der Wortkombination dramatische Dichtung das Drama, aus komödiantischem Drama, die Komödie und aus der romantischen Komödie, die Romanze.<sup>64</sup> Ein weiterer Output seiner Untersuchungen ist, dass die Existenz von Überbegriffen durch das Nennen von Subgenres verstärkt wird. In einem Beispiel verwendet er die Beschreibungen der Dichtkunst wie lyrische Dichtung, epische Dichtung, dramatische Dichtung. Damit wird verstärkt betont, dass die Dichtung eine eigene, sich von Anderen abgrenzende, literarische Gattung darstellt<sup>65</sup>. Selbiger Gedanke kann auch auf Filmgenres übertragen werden, denn je mehr Kombinationen mit dem Actiongenre existieren, desto eher verfestigt sich der Begriff an sich. Beispiele hierfür wären Actionthriller, Actionkomödien, oder Actiondramen, welche meistens auch unter anderen Genrebezeichnungen zu finden sind, wie Kriegsdrama oder Survivalfilme. Umgekehrt ist der Begriff ‚actionreich‘ vielen anderen

---

<sup>63</sup> Vgl. Crystal Ko, *Love Is Being Taught – Disney Love Scenes*, <http://www.youtube.com/watch?v=0eXzHIKQcM> 2010, am 20.09.2013

<sup>64</sup> Vgl. Altman, *Film Genre*, S.50-54

<sup>65</sup> Vgl. Ebd., S.50

Filmen vorangestellt. Ob er als Nomen oder Adjektiv gebraucht wird hängt von der Gewichtung der jeweiligen Genreelemente ab. Ein Genrehybrid entsteht nicht nur durch die thematische Verschmelzung verschiedener generisch-typischer Inhalte, sondern kann auch eine Mischung von Hinweisen auf andere Filme sein. Im Fall von *The Expendables* ist die bewusste Beibehaltung der Struktur des klassischen Actionfilmes, gepaart mit einer genreuntypischen Staransammlung als Genrehybrid zu verstehen. Die zahlreichen Verweise auf Vorgängerfilme lassen den Film zu einem Hybrid vergangener Actionklassiker der 80er und 90er werden. Filme wie *The Expendables* verfahren, wie folgend erläutert wird, nach einem Recyclingprinzip. Das bedeutet es werden bewusst Elemente aus Vorgängerfilmen wiederverwertet und kombiniert.

#### 2.2.4 Recycling

Von Kritikern oft zur Beschreibung eines Genrefilmes gebrauchte Begriffe, wie Blaupause, Wiederholung, Imitation, Schemata, oder Stereotyp, weisen auf das Recycling-Prinzip hin. Von Recycling kann gesprochen werden, wenn der Output eines Systems, durch Aufbereitung, zumindest teilweise, wieder in Selbiges integriert wird. Auf das Medium Film transferiert bedeutet dies die Wiederverwendung von Ideen bezüglich, Stil, Thema oder auch einzelner Figuren, eines bereits bestehenden Vorgängerwerkes. Dazu zählen nicht nur Remakes bekannter Filme, sondern auch später gedrehte Vorgeschichten, oder Fortsetzungen. So bauen beispielsweise die Erfolge aller Rocky-Teile auf den Ruhm des Ersten auf. Dabei kann die Vermarktung sogar in verschiedenen medialen Kontexten stattfinden (neben der Filme existieren CDs, Plakate, Merchandising-Produkte aller Art und seit 2012 auch ein Musical). Wirtschaftlich wird von dieser Methode einerseits erwartet, dass alte Erfolge auf Neuauflagen abfärben und sich dadurch die Verkaufszahlen erhöhen, andererseits ist die Nutzung von Bestehendem weniger zeit- und arbeitsaufwändig, was wiederum eine finanzielle Ersparnis für die Produktion bedeutet. Casetti spricht in diesem Zusammenhang von einer Optimierung der Produktionsmaschinerie durch den Genrefilm.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Vgl. Casetti, "Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag", S.166

Bei aller Kritik der Methode, Altbewährtes, solange es sich gut verkauft, weiter zu verwenden, muss darauf hingewiesen werden, dass die wiederholenden Parts nicht wahllos auftreten, sondern als besondere, erinnerungswürdige Ereignisse erkannt werden sollten. Denn erst wenn etwas wieder verwertet und dieser Gedanke dadurch am Leben erhalten wird, kann davon ausgegangen werden, dass das Gezeigte in der Gesellschaft eine Bedeutung besitzt. Das heißt Wiederholung erzeugt Bedeutung und wirkt dem ‚Vergessen-werden‘ entgegen. Je öfter ein Ereignis recycelt wird, desto wahrscheinlicher ist es auch, dass dieses idealisiert wird. So wurde Stallone durch seine Figur Rambo deshalb zu einer Ikone des Actionfilm Genres, weil diese Rolle in zahlreichen Anspielungen wieder verwertet und mit der Zeit eine allgemeine gesellschaftliche Assoziation möglich wurde. Die kulturelle Relevanz für sich wiederholende oder recycelte Elemente wird besonders dann erkennbar, wenn betrachtet wird, wie groß der Fundus an Filmen ist, welche in Vergessenheit geraten sind. Erst nach dieser Gegenüberstellung wird deutlich, dass bestehende Elemente eine gezielte Auswahl kultureller Werte darstellen. Diese Selektion ist der Grund, warum jeder Film im zeitlichen Kontext verstanden und interpretiert werden muss, da seine Entstehung maßgeblich mit den Wertekriterien des damals vorherrschenden Publikums zusammen hängt. Somit ist jeder Film als ein Spiegel seiner Zeit zu verstehen. Dabei ist nicht davon auszugehen, dass Elemente nur durch Idealisierung im kollektiven Gedächtnis erhalten bleiben. Diese besondere Hervorhebung – ist sie einmal verinnerlicht – tritt häufig auch durch Persiflagen und Parodien auf und kann in dieser Form genauso wirksam sein um Publikumsaufmerksamkeit auf sich zu ziehen.<sup>67</sup> Auch eine solche Verwendungsweise von bestehenden Filminhalten ist als Recycling anzusehen, da das Wissen über den Ausgangsfilm notwendig ist um den Witz einer Parodie zu verstehen. So ist der Film *Hot Shots!* (1991)<sup>68</sup>, welcher ganze Szenen aus dem Actionfilm *Top Gun* (1986)<sup>69</sup> persifliert, lustiger, wenn das Vorgängerwerk bekannt ist. Eine andere, effektive Methode des Recycling ist es, bekannte Dialoge aus anderen Filmen wieder zu verwerten. Dies ist neben der Kollaboration von bekannten Schauspielern eine der angewandten Strategien der *The Expendables*-Filmreihe<sup>70</sup> um die Aufmerksamkeit des

---

<sup>67</sup> Vgl. Thomas Sobchack, „The Adventure Film“, *Handbook of American Film Genres*, Hg. Wes D. Gehring, Westport: Greenwoodpress 1988, S.11

<sup>68</sup> Vgl. *Hot Shots!*, Regie: Jim Abrahams, USA 1991.

<sup>69</sup> Vgl. *Top Gun*, Regie: Tony Scott, Vereinigte Staaten 1986.

<sup>70</sup> Vgl. *The Expendables*, Regie: Sylvester Stallone, Vereinigte Staaten 2010.

Vgl. *The Expendables 2*, Regie: Simon West, Vereinigte Staaten 2012.

Publikums zu wecken. Die Filme stellen sichtbar eine Mischung aus Persiflage und Hommage an das traditionelle Actionfilmgenre der 80er Jahre dar, indem Charaktere, Making-of und Story den klaren Genrekonventionen folgen, jedoch auf humorvolle Art präsentiert werden.

### 2.3 Resümee des Kapitels

Dieses Kapitel sollte verdeutlichen, dass der Genrebegriff eine lange Vorgeschichte besitzt, welche bis in die griechische Antike reicht und sich in zahlreichen medialen Formen wiederfindet. Es wurde ein Überblick über die Streitfrage bezüglich des ‚Genre als Schablone der Produktionsseite‘, oder ‚Genre als Resultat von Publikumsrezeption‘ gegeben. Basierend auf den Analysen der angeführten Medienwissenschaftler, wird in dieser Arbeit von einer Kombination beider Ansichten ausgegangen. Ein Fokus wurde auf die Entstehung und Entwicklung von Schemen in Genres, durch (intermediale) Wiederholung von bestimmten Elementen, gelegt. Anschließend wurde nach stereotypen Darstellungen und einer Erklärung für das lang bestehende Publikumsinteresse am Western gesucht und zugleich seine Verbindung zum Actionfilm beleuchtet. Des Weiteren wurde die Möglichkeit angeboten die zentralen thematischen Konflikte schemenhafter Filme, als für den Zuschauer essentielle und in der Gesellschaft zirkulierende Debatten anzusehen. Innerhalb dieser Sichtweise lässt sich einerseits der Reiz an ähnlichen Darstellungen erklären und andererseits wird auf die gesellschaftspolitische Relevanz des Medium Film hingewiesen. Die Einteilung von Filmen in Genres hat den Nutzen der vereinfachten Kommunikation, zur Orientierungshilfe und um die Qualität eines Filmes durch Vorerfahrung beurteilen zu können. Daher ist das Genre auch für den Zuschauer ein wichtiger Begriff. Nicht zuletzt wurde auf die Bildung von Hybriden, als Basis für die Entstehung neuer (Sub-)Genres aufmerksam gemacht, sowie deren Entwicklung und Etablierung beschrieben. Damit sollte die Sicht von einem statischen Genrekonzept auf einen dynamisierten Prozess gelenkt werden. Die Mischung aus Wiederholung und Variation ist hierbei essentiell für das erfolgreiche Bestehen eines Genres. Außerdem spielt auch die Reaktion des Publikums auf eine Veränderung eine entscheidende Rolle für die Etablierung neuer Schemen. Abschließend wurde dargelegt, was Recycling in Bezug auf das filmische Medium bedeutet und warum dieses Prinzip nicht nur für den Zuschauer, sondern auch für den Produzenten ein interessantes Verfahren darstellt.

### 3 Das Actionfilmgenre als Ausverhandlungsplatz von Maskulinität

#### 3.1 Definitionsproblematik des Actiongenres

Das Actiongenre widersetzt sich einer klaren und eindeutigen Definition. Seine Wurzeln finden sich in den, schon durch Westernfilmen bekannten, Mythen von Gut und Böse, doch die vielfältigen Ausprägungen des Actiongenres machen es nur schwer eingrenzbar. Die Problematik der Genrebeschreibung resultiert zumeist daraus, dass sich mehrere Genres in einem Film überlagern, wodurch Mixgenres wie beispielsweise der Adventure-Actionfilm, der Action-Thriller oder Actionkomödien entstehen. Wenn mehrere Filme einer bestimmten Mischart zugeschrieben werden, dann bildet sich mit der Zeit ein eigenes (Sub-)Genre. Dieses kann als beschreibende Bezeichnung gelten, wenn sich seitens des Publikums kollektive Erwartungen bezüglich Stil und Inhalt herausgebildet haben. Den Schlüssel für die Etablierung eines neuen (Sub-)Genres bildet demnach die stetige Wiederholung ähnlicher Muster. Durch die zahlreichen existierenden Mischformen ist eine punktgenaue Genrebeschreibung jedoch nicht möglich.

Ein Paradebeispiel hierfür ist die nahe Verwandtschaft des Actiongenres zum Adventurefilm, der auch Abenteuerfilm genannt wird. Dass die Beiden häufig miteinander verwechselt werden liegt daran, dass der Actionfilm als Subgenre, aber auch oft als Merkmal des Adventurefilm gilt. Dies bedeutet, dass die meisten Filme, die dem Adventuregenre angerechnet werden actionreiche Szenen enthalten. Umgekehrt ist jeder Actionfilm auch in den Bereich des Abenteuerfilmes einzuordnen. Trotzdem können die beiden Begriffe einander nicht ersetzen. Deutlich wird dies besonders dann, wenn es sich um Filme handelt, die ihr Zuhause in mehreren Genres gleichzeitig finden. Ein Beispiel dafür wäre der Film *Hook* (1991)<sup>71</sup>, eine Realverfilmung der Peter Pan-Geschichte mit Robin Williams in der Hauptrolle. Der Film enthält zahlreiche Elemente eines Actiongenres, wie den Kampf zwischen Gut und Böse, ikonische Waffen (Pans Messer als Statussymbol), ein Held der hohe Risiken eingeht und gleichzeitig einen Outcast darstellt, ein dschungelartiges Setting, sowie den Mythos der Rettung aus der Gefangenschaft, welcher schon im Western ein zentrales Motiv darstellt. Trotz all dem

---

<sup>71</sup> Vgl. *Hook*, Regie: Stephen Spielberg, USA 1991.

wird *Hook* (1991)<sup>72</sup> nicht in der Action-Sparte der Videothek aufscheinen, sondern wegen dem Bezug zur Zeichentrickverfilmung *Peter Pan* (1953)<sup>73</sup> unter den Kinderfilmen zu finden sein. Auch würde er eher unter der Kategorie ‚Fantasy‘ fallen, als in die Reihe der Actionklassiker, da Nimmerland, genauso wie das Reich Phantasia der *Unendlichen Geschichte* (1984)<sup>74</sup>, irrealer Lebensorte darstellen, in welchen Wunder und Zauber existent sind – eine Zustand der im traditionellen Actionfilm nur selten Verwendung findet, da hier zumeist jegliche Art von Utopie mit voranschreitender Technik in Verbindung gebracht wird. Das vorgestellte Adjektiv ‚adventurous‘ darf der Film *Hook* (1991)<sup>75</sup> jedoch aufgrund seiner Story behalten, denn ein Abenteuer erlebt Robin Williams, als in die Jahre gekommener Peter Pan, allemal. An diesem Beispiel wird deutlich, wie schwierig es ist einer nach strikten Regeln basierten Einteilung von Filmgenres zu folgen, denn vorhandene Merkmale haben nicht immer etwas mit dem vom Zuschauer wahrgenommenen Genre zu tun. Außerdem spielen äußerliche Faktoren, wie in diesem Fall die vorangegangene Zeichentrickverfilmung, oft eine große Rolle bei der Genrezuordnung. Deshalb sei hier noch einmal auf Casetti verwiesen, dem zufolge Genrebezeichnungen vom allgemeinen Verständnis des Publikums ausgehen.<sup>76</sup> Ein Adventurefilm an sich existiert demnach nicht. Unter dieser Bezeichnung ist aber sehr wohl eine lockere Verbindung vieler spezifischerer Genres zu verstehen, in welchen Abenteuer und Spannung thematisiert werden.<sup>77</sup> Ähnlich verhält es sich auch mit dem Actionfilm, dennoch wird versucht eine Begriffs-Basis zu finden, indem im Folgenden wiederholt herausstechende Wiedererkennungsmerkmale verschiedener Actionfilme untersucht werden.

### 3.2 Genretypische Elemente des Actionfilmes

Wiederkehrende Elemente kennzeichnen die verschiedenen Genres. Sie werden vom Publikum nicht nur erwartet, sondern gefordert und bilden den Kern der Filme. B. K. Grant listet einige prägende Eigenschaften des Actiongenres auf, indem er schreibt:

---

<sup>72</sup> Vgl. *Hook*, Regie: Stephen Spielberg, USA 1991.

<sup>73</sup> Vgl. *Peter Pan*, Regie: Clyde Geronimi//Wilfried Jackson/Hamilton Luske, USA 1953.

<sup>74</sup> Vgl. *The NeverEnding Story*, Regie: Wolfgang Petersen, Bundesrepublik Deutschland/USA 1983.

<sup>75</sup> Vgl. *Hook*, Regie: Stephen Spielberg, USA 1991.

<sup>76</sup> Vgl. Casetti, „Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag“, S.163

<sup>77</sup> Vgl. Sobchack, „The Adventure Film“, S.9

„Action and adventure films offer fast-paced narratives emphasizing physical action such as chases, fights, stunts, crashes and explosions, often dominating over dialogue and character development.“<sup>78</sup>

Daraus wird ersichtlich, dass weniger die Story, als das visuelle Geschehen im Vordergrund steht. Ein Grund für die Faszination am Actionfilm könnte sein, dass es durch ihn möglich ist, Situationen zu beobachten, welche in der Realität nicht (oft) gesichtet werden, wie beispielsweise Explosionen, Kugelhagel, oder das extreme Zerstörungspotential des (männlichen) menschlichen Körpers. Damit wird aus einer sicheren Distanz die Schaulust des Betrachters befriedigt. Aufgrund der Fokussierung auf die Visualität, werden die auffälligsten bildlichen Erkennungsmerkmale von Actionfilmen behandelt.

### 3.2.1 Waffen, Fahrzeuge und technisches Zubehör als Statussymbole

Es wurde bereits die Visualisierung des Zerstörungspotentiales des menschlichen (männlichen) Körpers angeschnitten. Dieses präsentiert sich den Zuschauern nicht erst durch einen physischen Kampf, was allerdings ein wesentlicher Bestandteil des Actionfilmes ist, sondern wird schon vorab durch das maskuline Aussehen der Schauspieler betont. Dieser spezielle Aspekt wird im Folgenden zu einem Schwerpunkt dieser Arbeit. Ebenso wird auf die genretypischen Elemente wie Waffen, Autos und Fluggeräte als Statussymbole der Männlichkeit eingegangen.

Fahrzeugen und Fluggeräten kommt, aufgrund ihrer dramaturgischen und ideologischen Bedeutung, im Actionfilm ein besonders hoher Stellenwert zu. Das Actiongenre steht für schnelle Schnitte und ständige Bewegung. Dies könnte nicht besser visualisiert werden, als durch rasende Autos und Flugzeuge im Sturzflug – Maschinen, dessen Zweck der beschleunigte Transport ist. Selten kommt ein Film dieses Genres ohne Fluchtszene aus, welche nur mithilfe von riskanten Fahrmanövern vollbracht werden kann. Neben dem Aspekt der Beschleunigung und der Befriedigung einer, vom Zuschauer ausgehenden Lust an moderner Technik, können durch Fahr-, Flug- und Wasserfahrzeuge örtliche Distanzen innerhalb des Filmes glaubhaft überwunden werden, weshalb sie für Szenenwechsel essentiell sind. Darüber hinaus werden Fahrzeuge mit bestimmten Ideologien verbunden. Beweglichkeit bedeutet Freiheit und Individualismus – Gefühlswerte, welche in den meisten Autowerbungen vermittelt

---

<sup>78</sup> Grant, *Film Genre*, S.83

werden. Dazu passend werden die in Actionfilmen gezeigten Fahrzeuge mit Kraft, Leistung, Härte und Potenz – kurz Männlichkeit – assoziiert.

Als Beispiel für die unterstützende Wirkung von Fahrzeugen für Assoziationen mit Maskulinität sei ein Gegenvergleich genannt: Die Szene aus *The Expendables 2* (2012)<sup>79</sup>, in welcher Bruce Willis und Arnold Schwarzenegger im Endkampf einen Smart fahren – ein Auto, das durch seine geringe Größe als eher feminin gilt. Das Fahrzeug erscheint in diesem Umfeld und durch seine maskulinen Insassen bewusst deplatziert und erzeugt so einen Lacheffekt beim Publikum. Einerseits durchbrechen die beiden hypermuskulären Schauspieler durch ihr Einsteigen in den Smart das Klischee, nach welchem kleine Autos nur für Frauen geeignet sind. Andererseits bestätigen sie selbiges Rollenbild gleichzeitig, indem ihre Deplacierung hervorgehoben und die Fragilität des Autos visuell betont wird, da sie die Türen beim Öffnen unabsichtlich durch bloße Körperkraft ausreißen.<sup>80</sup>

Die Nutzung von männlich-assozierten Fortbewegungsmitteln in Action- und Kriegsfilmern ist auch historisch bedeutsam, da sowohl das Flugzeug, als auch das Automobil vor ihrem zivilen Gebrauch rein militärische Instrumente darstellten<sup>81</sup>. Durch die Präsentation in diesem Genre wird damit auf eine Zeit verwiesen bevor das Auto und das Flugzeug Symbole von individueller Freiheit wurden.

Neben dem bereits bestehenden Image der Fahrzeuge unterstreicht die Art des Transportmittels idealerweise den Charakter der Filmfigur. Während der elegante Charmeur James Bond in *Die Another Day* (2002)<sup>82</sup> einen sportlichen, hochmodernen, englischen Aston Martin Vanquish mit dem Fokus auf Geschwindigkeit fährt, nennt der rüstige Sheriff Owens in *The Last Stand* (2013)<sup>83</sup>, gespielt von Arnold Schwarzenegger, einen stämmigen Chevrolet Suburban sein eigen<sup>84</sup>. Diese Art der Imageübertragung funktioniert in beide Richtungen – vom Produkt (hier Waffe oder

---

<sup>79</sup> Vgl. *The Expendables 2*, Regie: Simon West, Vereinigte Staaten 2012.

<sup>80</sup> Vgl. Ebd., 01:16:05-01:16:37

<sup>81</sup> Vgl. Siegfried Reinecke, *Autosymbolik im Journalismus, Literatur und Film. Struktural-funktionale Analysen vom Beginn der Motorisierung bis zur Gegenwart*, Bochum: Brockmeyer 1992. S.76

<sup>82</sup> Vgl. *Die Another Day*, Regie: Lee Tamahori, Großbritannien/Vereinigte Staaten 2002.

<sup>83</sup> Vgl. *The Last Stand*, Regie: Kim Jee-woon, Vereinigte Staaten 2013.

<sup>84</sup> Im Verlauf des Filmes steigt Owen zwecks Geschwindigkeit auf einen sportlichen, roten Camaro ZL1 um, mit dem er allerdings so rücksichtslos umgeht, dass seine Handlungen seinen bodenständigen Charakter nur noch mehr unterstreicht – der Camaro ZL1 unterstreicht seine Figurenzeichnung indem er mit ihm kontrastiert.

Fahrzeug) auf den Filmcharakter und ebenso vom Filmcharakter auf das Produkt. Bei *The Expendables* wird beispielsweise ein besonderes Augenmerk auf Stallones modifiziertes Flugzeug gelegt, dessen verfallener Zustand ein Verweis auf Stallones eigenes Alter ist. Eingebaute Waffen und riskante Flugmanöver sollen den Zuschauer jedoch davon überzeugen, dass es, genau wie sein Besitzer, noch immer einsatzfähig und tödlich ist.

Ähnlich den Fortbewegungsmitteln können auch andere technische Geräte der Charakterisierung einer Figur dienen. Diese sind an die Fähigkeiten des Helden ideal angepasst, weshalb sie bei wiederholter Darstellung im Unterbewusstsein des Zuschauers mit dem Filmcharakter verschmelzen und zu einer untrennbaren Assoziation werden können. So wie die Waffen von Chuck Norris in *Invasion U.S.A.* (1985)<sup>85</sup> eine Erweiterung seines Körpers darstellen<sup>86</sup>, können die Wurfmesser von Jason Statham in *The Expendables* als solche angesehen werden. Mit der Beschreibung der Eingangsszene aus dem Film *The Terminator* (1984)<sup>87</sup> wird die Körpererweiterung durch Waffen besonders deutlich:

„Die Einstellungen zeigen ausschnittartig Körper-, Werkzeug- und Waffenteile, die in Abfolge kurzer Schnitte miteinander in Verbindung gebracht werden, was einerseits den Eindruck der Zerlegung der Körper und Gegenstände in Einzelteile bewirkt, andererseits [...] bruchstückhaft in der Wahrnehmung des Zuschauers zusammengefügt werden muss.“<sup>88</sup>

Der Held wird durch seine technischen Hilfsmittel wieder erkannt und identifiziert sich auch selbst mit ihnen: Er pflegt sie und behandelt sie wie Freunde, die ihm im Kampf zur Seite stehen. Das wohl bekannteste Beispiel für eine ikonisierte Waffe nennt Schauspieler Rey Gallegos, indem er behauptet: „Ich glaube, wenn man Rambos Messer auf den Tisch legt, gibt es kaum jemanden, der das nicht zuordnen kann“<sup>89</sup>. Die Fokussierung der Waffe wird besonders im Teaser des dritten Teiles deutlich, wo Rambos Buschmesser im Close Up zu sehen ist und sich die einzelnen Szenen in der Messerscheide widerspiegeln.<sup>90</sup>

---

<sup>85</sup> Vgl. *Invasion U.S.A.*, Regie: Joseph Zito, USA 1985.

<sup>86</sup> Vgl. Eric Lichtenfeld, *Action Speaks Louder. Violence, Spectacle, and the American Action Movie*, Westport: Praeger 2004. S.104

<sup>87</sup> Vgl. *The Terminator*, Regie: James Cameron, Vereinigte Staaten/Vereinigtes Königreich 1984.

<sup>88</sup> Yvonne Pollnick, *Der Terminator als Messias. Amerikanisches Actionkino als moderner Kulturträger*. Taunusstein: Driesen 2000. S.74

<sup>89</sup> Rey Gallegos, „Making of“, ROM-Part der DVD *John Rambo*, Regie: Sylvester Stallone, 2008, 00:07:51 – 00:07:58. (Orig. *Rambo*, Regie: Sylvester Stallone, USA/Deutschland 2008.)

<sup>90</sup> Vgl. *Rambo III*, Regie: Peter MacDonald, USA 1988. „Teaser“, 00:00 – 00:00:14 und 00:20 – 00:29

Inwiefern Kampfutensilien auf die Interpretation von Film-Figuren reflektieren erklärt Weidinger indem er schreibt „[...] [die Waffe] ist mit ein unverzichtbarer Ausdruck der Männlichkeit des Helden. Ihr regelmäßiger Gebrauch ist wiederum als Re-Affirmation dieser Männlichkeit anzusehen“<sup>91</sup>. Einmal eingeführt, unterstützen sich Waffe und Held gegenseitig in ihrer Ikonisierung, indem sie vom Zuschauer als Einheit betrachtet werden. Das heißt bei der Präsentation der Waffe wird der Star assoziiert und umgekehrt.

Eine intensive Darstellung von Requisiten trägt beim Publikum Früchte und wird deshalb oft im Bereich des Produkt Placement eingesetzt. Diese ‚Below the line – Strategie‘ der Werbeindustrie definiert sich durch die wiederholte, entgeltliche Platzierung von Markenprodukten innerhalb eines Spielfilmes.<sup>92</sup> Sichtbar wird die Wirkung von Product Placement am boomenden Markt für nachgefertigte Filmwaffen wie zum Beispiel Conans Schwert aus dem Film *Conan der Barbar* (1982)<sup>93</sup>, welches auf speziellen Internetseiten sogar mit Echtheitszertifikat des Herstellers angeboten wird.<sup>94</sup> Fans fragen bei in Filmen verwendeten Waffen aktiv in Foren nach Gewicht, Länge, Einordnung, Marke, militärischen Hintergrund, privater Nutzung, geschichtliche Details, Hersteller oder der Verwendungsart.<sup>95</sup> Damit ergibt sich ein Markt, in welchem zielgruppenorientiert Informations- beziehungsweise Imagevermittlung über bestimmte Artikel stattfindet, ohne dass sich der Zuschauer einer direkten Werbung bewusst ist. Da oft primitive, einfache Waffen die Stärke und Fähigkeit des Helden besonders gut hervorheben<sup>96</sup>, spielt besonders die Originalität, sowie ein innovatives Design dieser Gegenstände eine zentrale Rolle, um sie von ähnlichen Objekten abzuheben.<sup>97</sup> Hierbei soll zwischen Produkten unterschieden werden, welche bereits vor dem Film existent waren und durch Product Placement höhere Absatzzahlen erreichten, wie beispielsweise die Wayfare-Sonnenbrille der Marke Ray Ban, getragen von Tom Cruise in *Risky*

---

<sup>91</sup> Martin Weidinger, *Nationale Mythen – männliche Helden. Politik und Geschlecht im amerikanischen Western*. Frankfurt: Campus 2006. S.100

<sup>92</sup> Vgl. Manfred Auer/Udo Kalweit/Peter Nüßler, *Product Placement. Die neue Kunst der geheimen Verführung*. Düsseldorf/Wien: Econ 1988. S.11

<sup>93</sup> Vgl. *Conan the Barbarian*, Regie: John Milius, USA 1982.

<sup>94</sup> Vgl. Swords and More, *Das Atlantean Schwert*,: <http://www.swords-and-more.com/shop1/windlass-steelcrafts/das-atlantean-schwert-p-10511.html> 2012, am 26.05.2013.

<sup>95</sup> Vgl. Lichtenfeld, *Action Speaks Louder*, S.72

<sup>96</sup> Vgl. Ebd., S.144

<sup>97</sup> Vgl. Ebd., S.69

*Business* (1983)<sup>98</sup>, und zwischen Artikeln, welche erst dank des Filmerfolges in Produktion gingen, wie das bereits genannte Messer aus *First Blood* (1982)<sup>99</sup>.

Wie erläutert haben Waffen und Fahrzeuge im Actionfilm mehrere Funktionen zu erfüllen, durch welche sie für das Genre unverzichtbar werden. Sie sind damit Teil einer funktionierenden Industrie des Actionfilmvertriebes und bieten bei gutem Marketing eine zusätzliche Möglichkeit der Filmfinanzierung an.

### 3.2.2 Stunts und Special Effects – Der Computer gegen die Männlichkeit

Zum visuellen Reiz des Actionfilmes sind Effekte und Stunts zu zählen. Stunts sind vom Menschen ausgeführte „Kunststücke“ unter extremen Bedingungen oder auch besondere körperliche Leistungen (zum Beispiel dargestellte Schaukämpfe). Sie werden meist durchgeführt, um beim Publikum Staunen zu erzeugen. Unter Effekten sind beim Actionfilm Explosionen, Brände, Feuergefechte und Ähnliches zu verstehen. Der Zuschauer soll dadurch eine visuelle Stimulation erhalten, die einerseits die Gefahr des vom Filmhelden erlebten Abenteuers unterstreicht, andererseits wird ihm dadurch selbst die Teilhabe an außeralltäglichen, riskanten Situationen ermöglicht. Beide Elemente sind als Fixbestandteile von Actionfilmen anzusehen und gelten daher als genretypisch. An dieser Stelle soll erwähnt werden, dass die Leistungen der Stuntmen zumeist dem Star des Filmes zugeschrieben werden, weshalb ihr Einsatz in diesem Genre umstritten ist.

Die Diskussion über Stuntdouble wird jedoch zunehmend irrelevanter, da die Möglichkeit der Computeranimation immer mehr an Bedeutung im Filmgeschäft gewinnt. Hier bietet sich eine weitere Möglichkeit das Actiongenre in Gattungen zu unterteilen: Einerseits existieren Actionfilme, welche zu einem großen Teil computeranimiert sind, andererseits werden immer noch Filme gedreht, in welchen Stunts, Pyrotechnik und exotische Kampfstile überwiegen. Während speziell Comicverfilmungen und Actionthriller mit komplizierten Handlungssträngen wie *The Matrix* (1999)<sup>100</sup> oder *Inception* (2010)<sup>101</sup> vermehrt auf computerbasierte Spezialeffekte bauen, stellt der ‚traditionelle Actionfilm‘ für den Schauspieler aufgrund von Stunts

---

<sup>98</sup> Vgl. *Risky Business*, Regie: Paul Brickman, USA 1983.

<sup>99</sup> Vgl. *First Blood*, Regie: Ted Kotcheff, USA 1982.

<sup>100</sup> Vgl. *The Matrix*, Regie: Wachowski-Geschwister, Vereinigte Staaten/Australien 1999.

<sup>101</sup> Vgl. *Inception*, Regie: Christopher Nolan, Vereinigte Staaten/Vereinigtes Königreich 2010.

eine besondere Anstrengung dar – insbesondere weil in der Oberliga der Actiongrößen viel Wert darauf gelegt wird, sich möglichst wenig doublen zu lassen. Das Sylvester Stallone besonders auf die traditionelle Art baut, lässt er im Making-Off zu *John Rambo* (2008)<sup>102</sup> wissen<sup>103</sup> und es ist zu erkennen, dass er diese Einstellung auch beim Dreh von *The Expendables* beibehält.

Die erhöhte Nutzung von Computeranimation löst die muskulösen Körper und riskanten Stunts zunehmend ab. Ein Grund dafür ist unter anderem, dass extremere Situationen ohne Gefahr für Schauspieler und Filmpersonal inszeniert werden können. Des Weiteren ist es möglich Szenen zu erstellen, welche unter normalen physikalischen Bedingungen nicht möglich wären. Ebenso sind reale Stunts ein erheblicher Kostenfaktor weil Spezialisten aus verschiedensten Bereichen dafür konsultiert werden müssen. Angefangen vom erprobten Stuntman, bis hin zum Pyrotechniker, einem Stuntkoordinator, Feuerwehrleute, sowie diverse Sicherheits- und Rettungskräfte gibt es ein breites Feld an Arbeitsplätzen, welche alle mit erfahrenen, verlässlichen Personal abgedeckt werden müssen. Wie wichtig die Vorbereitung und Überwachung während eines Stunts ist lässt Geof Brewer (Stuntman) wissen, indem er erzählt: „You rely very much on your buddies, the ones who help you rig things. Eighty percent of the time, your life depends on their knowledge and on their abilities.“<sup>104</sup> Die restlichen zwanzig Prozent hängen von den Fähigkeiten des Stuntman ab. Hierbei werden zwei Dinge als essentiell erachtet: Zunächst die körperliche Fitness – weshalb viele Stuntmen aus militärischen, oder Leistungssportlichen Bereichen in das Filmbusiness immigriert sind<sup>105</sup> – und die psychische Stabilität während kritischen Situationen. Falsche Reaktionen, wie Panik, führen oft zu ernsthaften Unfällen, weshalb der Beruf nach wie vor als gefährlich gilt. Dies ist ein weiterer Grund warum sich Computeranimation zunehmen durchsetzt.

Die Nutzung von Animationsverfahren anstelle von realen Stunts färbt auch auf die Heldendarstellung – im Sinne einer axiologischen Variation, wie sie in Kapitel 2.2.1 beschrieben wurde – ab. Besonders im Vergleich mit den Comicverfilmungen der

---

<sup>102</sup> Vgl. *Rambo*, Regie: Sylvester Stallone, USA/Deutschland 2008.

<sup>103</sup> Vgl. Sylvester Stallone, „Making of“, ROM-Part der DVD *John Rambo*, Regie: Sylvester Stallone, 2008, 15:32 –15:55. (Orig. *Rambo*, Regie: Sylvester Stallone, USA/Deutschland 2008.)

<sup>104</sup> David J. Wiener, *Burns, Falls and Crashes. Interviews with Movie Stunt Performers*. Jefferson/North Carolina/London: McFarland and Company 1996. S.21

<sup>105</sup> Vgl. Wiener, *Burns, Falls and Crashes*, S.5

letzten fünf Jahre (welche erst durch neue technische Möglichkeiten einen wiederholten Durchbruch erreichen konnten), wird ein verändertes Bild des Heroen erkennbar. Durch ihre speziellen Fähigkeiten sind die Helden, sowohl im Comic als auch im Actionfilm, etwas Besonderes. Während beim Erstgenannten jedoch zumeist äußere Umstände für diese speziellen Fertigkeiten verantwortlich sind – Spiderman wurde von einer Spinne gebissen, Hulk ist das Resultat eines missglückten Experiments, Superman kommt von einem anderen Planeten – haben sich die old school Actionhelden ihre ‚Superkräfte‘ selbst angeeignet. Das intensive Körpertraining betrifft nicht nur den Filmcharakter, sondern auch den Schauspieler des traditionellen Actionfilmes und ist wichtig, um Kampfszenen und Stunts ausführen zu können.

In den 80ern fand ein besonderer Hype um die körperliche Fitness der Stars statt. Doch nicht nur das Aussehen, sondern auch das Wissen um verschiedenste, exotische Kampftechniken waren beim Publikum äußerst beliebt. Viele der gerühmten Darsteller des Actiongenres immigrieren heute noch aus verschiedenen sportlichen Disziplinen zum Film, in welchem sie ihr Wissen über Sportarten nicht nur darstellen, sondern auch im Bereich der Regie anwenden können, um den Realitätseindruck der Kampfszenen zu verstärken. Berühmte Beispiele sind Chuck Norris, welcher in Karate und Taekwondo brillierte und vor seiner Filmkarriere als Karatelehrer tätig war. Ebenso besaß Jean-Claude Van Damme, welcher den Bösewicht in *The Expendables 2* spielt, ein Fitnessstudio und konnte sich bereits mit neunzehn Jahren europäischer Mittelgewichtschampion in Karate nennen. Steven Seagal soll sogar als erster nicht-Asiate eine Kampfschule in Japan geleitet haben, bevor er sich der Schauspielerei gewidmet hat. Im Gegensatz zu den asiatischen Kollegen, wie Bruce Lee, Jackie Chan und Jet Li, bestand der Reiz der oben genannten Schauspieler besonders in der exotischen Mischung zwischen ihrem amerikanischem Aussehen und dem Beherrschen asiatischer Kampfkünste.<sup>106</sup> Andere Ikonen, wie Sylvester Stallone, oder Arnold Schwarzenegger erregten Publikumsaufmerksamkeit durch ihren Körper, welcher den Output von intensivem Krafttraining zur Schau stellt. Beide Qualitäten – das Wissen um Kampftechniken und extreme Muskulatur – gehen über die durchschnittlichen Fähigkeiten eines Schauspielers hinaus und erzeugen beim Zuschauer eine Faszination am menschlichen Körper.

---

<sup>106</sup> Vgl. Lichtenfeld, *Action Speaks Louder*, S.97

Mit Computeranimation können körperliche Erscheinungen und kampftechnische Effekte nicht nur verstärkt werden, sondern es werden auch neue Darstellungen möglich, während ein Stunt auf die Leistung des Körpers beschränkt ist. Durch diese Beschränkung findet eine Fokussierung statt. Der Körper steht im Zentrum, was unter anderem an Nah- und Detailaufnahmen deutlich zum Vorschein tritt. Dieses Detail veranlasst Cheng dazu das Actiongenre mit der Pornografie zu vergleichen, wobei der muskulöse Körper des Actionheroen das statische Ergebnis des auf-den-Orgasmus-hinarbeitenden Körpers des Pornos darstellt.<sup>107</sup> Gleichzeitig verleugnet der Bodybuilderkörper im Actiongenre seine Statik, indem er immer in Bewegung ist und auf zweierlei Hinsicht bedroht wird: Einerseits durch den Inhalt des Filmes, da ihm durch seine Aufgaben ständig der Tod droht. Andererseits durch

„[...] die zahlreichen neuen bildtechnischen Errungenschaften durch die Computeranimation [die] das Actiongenre von neuem revolutioniert und einen ‚neuen‘ Körper gefordert haben, der die Genauigkeit und Exaktheit des computeranimierten Bildes angemessener in Szene zu setzen vermochte: einen jüngeren, einen schnelleren, einen dynamischeren Körper.“<sup>108</sup>

Trotzdem ist das Image des Selbstgemachten, noch so hoch angesehen, dass der Stunt als wesentlicher Bestandteil – mehr noch, als die Handschrift – des old-school Actionfilmes zu betrachten ist. Der Erfolg von Actionfilmen mit solch ‚altertümlichen‘ Methoden steckt wohl auch in der lustvoll-nostalgischen Betrachtung der Zuschauer, welche sich in eine Zeit, in der eine heteronormative Männlichkeit noch klar definiert war, zurückversetzt fühlen, da „das Actiongenre der 1980er Jahre eine ‚natürliche‘ Männlichkeit her[stellt], indem es den Körper des Mannes und seinen Bewegungsapparat fixiert“<sup>109</sup>. Diese archetypische Männlichkeitsdarstellung ist durch die erhöhte Nutzung von Technik vom Aussterben bedroht, denn „mit der gewonnenen Unabhängigkeit der Gesellschaft von menschlicher Arbeitskraft geht die Idealisierung derselben einher. [...] Darin artikuliert sich eine Angst vor der Unsichtbarkeit des Mannes [...]“<sup>110</sup> gegenüber der Technik, sowie den Wunsch diese zu beherrschen statt von ihr beherrscht zu werden. Damit ist die Darstellung von ‚echter‘ Muskelmasse gegenüber von computeranimierten Heldenkörpern gleichzeitig das Begehren der Unabhängigkeit von der alltagsumfassenden Technik.

---

<sup>107</sup> Vgl. Nancy Shui-Yen Cheng, *Getriebene Melancholiker. Helden – Körper – Action in Hollywood*. Frankfurt/Wien: Peter Lang 2009. S.38

<sup>108</sup> Cheng, *Getriebene Melancholiker*, S.38

<sup>109</sup> Ebd., S.42

<sup>110</sup> Ebd., S.73

### 3.2.3 Setting – Zwischen Urwald und Urbanität

Die meist genannten Untergruppen des Adventure- und Actionfilmes sind Swashbuckler, Kriegsfilme, Safari- oder Dschungelfilme und Survivalfilms.<sup>111</sup> Daran ist zu erkennen, dass die Geschichten dieses Genres zumeist außerhalb des alltäglichen Lebensraumes stattfinden. Es werden Settings oder Situationen bevorzugt in welchen die sozialen Hemmnisse der Charaktere minimal sind.<sup>112</sup> Ein wesentliches Merkmal des Actionfilmes ist demnach, dass nicht nur der Antagonist, sondern auch das Umfeld gefährlich und feindlich ist. Ein zentraler Konflikt dieser Filmsparte lässt sich verkürzt mit den Worten ‚Mann gegen Wildnis‘ zusammenfassen – ein Thema, dass auch beim Western einen Knotenpunkt darstellt. Dabei ist die innerliche Disziplinierung ein wesentlicher Aspekt, welcher zum Überleben im äußerlichen Chaos notwendig erscheint. Dennoch muss der Mann eine innere Wildheit bewahren, da durch die ständige Unterdrückung des ‚Primitiven‘ in der Gesellschaft, eine Sehnsucht danach entsteht.<sup>113</sup> Rambo ist für diese Dichotomie von Wildheit und Disziplinierung das beste Beispiel, da er „nicht von vornherein als Naturbursche inszeniert [wurde], sonst wäre er zu sehr das ‚Andere‘, verlässt er schrittweise die Zivilisation die ihn abstößt, und nähert sich einer instinktgeleiteten, animalischen Existenz“<sup>114</sup>. Rambo soll die Illusion wecken, dass der Vietnamkrieg durch mangelhaftes Bezwingen der Natur und nicht aufgrund der Unterlegenheit gegenüber dem Feind verloren wurde.

Das tiefe Dickicht stellt jedoch nicht die einzige Gefahr dar, denn besonders das industrielle Setting hat sich als ‚urbaner Dschungel‘ etabliert. Seine Eigenheiten bieten für viele Szenen einen optimalen Rahmen wie Lichtenfeld beschreibt:

„with the foundry’s rusty, bolted steel panels, pipes, chains, catwalks, stairs and ladders, rotating lights, fire, steam, sparks, molten metal, and massive machinery that is occasionally used as battering weapons.“<sup>115</sup>

Neben einer besonders maskulinen Atmosphäre werden mit Lagerhallen und Kellern die dunklen Gegenden der Stadt assoziiert. Dabei handelt es sich um die Präsentation der Schattenseiten der industriellen Welt, mit all ihren Verbrechen und finsternen Gestalten.

---

<sup>111</sup> Vgl. Sobchack, „The Adventure Film“, S.12

<sup>112</sup> Vgl. Ebd., S.10

<sup>113</sup> Vgl. Cheng, *Getriebene Melancholiker*, S.80

<sup>114</sup> Ebd., S.84

<sup>115</sup> Lichtenfeld, *Action Speaks Louder*, S.76

Das Musterbeispiel eines urbanen Settings ist der Film *Terminator 2: Judgment Day* (1991)<sup>116</sup>, oder auch *Die Hard* (1988)<sup>117</sup>.

Das Geschehen in außergewöhnlichen Settings, oder Situationen anzusiedeln, ist eine Notwendigkeit des Genres, da die oft brutalen Geschichten sich nicht ins Alltagsleben integrieren lassen. Ebenso erscheinen die Fähigkeiten der Helden, wie beispielsweise ihre Kampferprobung, Zielsicherheit im Schießen oder Messerwerfen, extreme körperliche Fitness und vertiefendes Wissen in Bombenentschärfung oder –herstellung im Alltag unbrauchbar. T. Sobchack äußert sich dazu wie folgt:

„Adventure films need that sort of distance from the everyday world in order to maximize the dangers and thus to increase the magnitude of the efforts of the characters. If they succeed or fail, it must be on a stage larger than life, a place where heroes can perform splendid deeds, where nobility can be tested by adversity.“<sup>118</sup>

Durch ihre Vorgeschichte besitzen die Protagonisten meist ein hohes Maß an Wissen über die außergewöhnlichen Orte, an welchen Kampfhandlungen stattfinden, wodurch sie einerseits ihre speziellen Fähigkeiten entfalten und andererseits auch ihre dunkle Seite dem Publikum offenbaren können. Beispielsweise verinnerlichte der Vietnam Veteran Rambo, aus *First Blood* (1982)<sup>119</sup>, seine Umgebung während seines Einsatzes dermaßen, dass ein Leben abseits der Wildnis für ihn nicht mehr möglich erscheint. Dass das kleine Dorf, welches ihm eine Integration versagt ‚Hope‘ heißt, scheint dabei kein Zufall zu sein. Genauso wie der Ort ihm seine Hoffnung zerstört, so verwandelt er letzten Endes auch ihn in ein urbanes Chaos. Auch bei *The Expendables* wird deutlich, dass die Söldnertruppe sich mit den dunklen, gefährlichen Gegenden der Stadt identifiziert.

Das bekannteste Setting, nämlich der Urwald, wurde besonders häufig in der Reagan Ära verwendet, als MIA/POW-Filme<sup>120</sup> und post-apokalyptische-Adventure-Filme ihren Hype erlebten.<sup>121</sup> Neben politischen Aspekten, zeigen POW-Filme mit dem „captivity/rescue myth“<sup>122</sup> die engste Verbindung zum Western, wie beispielsweise

---

<sup>116</sup> Vgl. *Terminator 2: Judgment Day*, Regie: James Cameron, USA/Frankreich 1991.

<sup>117</sup> Vgl. *Die Hard*, Regie: John Mc Tiernan, Vereinigte Staaten 1988.

<sup>118</sup> Sobchack, „The Adventure Film“, S.10

<sup>119</sup> Vgl. *First Blood*, Regie: Ted Kotcheff, USA 1982.

<sup>120</sup> MIA = Missing in Action (Vermisst im Kampfeinsatz); POW = Prisoners of War (Kriegsgefangene)

<sup>121</sup> Vgl. Lichtenfeld, *Action Speaks Louder*, S.127

<sup>122</sup> Vgl. Ebd., S.142

*Rambo: First Blood Part II* (1985)<sup>123</sup>, in welchem es die Aufgabe des Helden ist, amerikanische Kriegsgefangene aus Vietnam zu befreien, obwohl die amerikanische Regierung selbst nicht hinter diesem Vorhaben steht.

Die Wahl eines passenden Settings ist zudem wichtig, um der Handlung Glaubwürdigkeit zu verleihen und somit den Zuschauer in die richtige Stimmung zu versetzen. Des Weiteren muss das Umfeld sowohl gefährlich für den Protagonisten sein, als auch seine Fähigkeiten unterstützen. Während eine genaue geografische Ortsangabe beim Actionfilm oft zweitrangig erscheint (mit Ausnahme des Kriegsfilmes), ist es dennoch wichtig, dass es sich um einen Ort handelt, welcher in der Realität existieren könnte. Zauberhafte Zwischenwelten und magische Fantasieorte werden vom Zuschauer selten zum Actionfilm zugehörig anerkannt.

Zusammenfassend ist das Setting als eines der wichtigsten Elemente zu betrachten um dem Film und seinem Helden einen speziellen Charakter zu verleihen – dabei sind besonders Szenen im Urwald, oder mit industriell-urbanen Hintergrund ein Merkmal vieler Actionfilme.

### 3.2.4 Hyperbolische Männerkörper

Wie schon zuvor erwähnt wurde, sind Heldencharakter und ihre körperliche Beschaffenheit ein wesentlicher Aspekt des Actionfilmes. Da Männlichkeit immer erst durch die Dichotomie von ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ entsteht, konstruiert sie sich auch durch die ‚Abgrenzung zur Frau‘<sup>124</sup>. Durch die Präsentation eines (trainierten) männlichen Körpers, der sich stark von der biologisch-weiblichen Idealfigur unterscheidet, wird die Differenz augenscheinlich und somit die Männlichkeit der Darsteller zusätzlich visuell bekräftigt. Hinter dem makellosen Körperbau der Schauspieler steht vor allem Disziplin und anders als oft auf der Leinwand dargestellt, bilden wilde Abenteuer nicht die Grundlage für die stählernen Muskeln. Der Alltag des Durchschnittsmannes unterscheidet sich laut Meryn und Kindel stark von der realen Lebensphilosophie der Kinovorbilder, denn:

„Männer gehen sorgloser mit ihrem Körper um. [...] Männer suchen häufig das Risiko in Extremsportarten, sind aber auf der anderen Seite, was regelmäßiges körperliches Training und Fitness betrifft, weitaus weniger konsequent als Frauen. Sie legen oft ein

---

<sup>123</sup> Vgl. *Rambo: First Blood Part II*, Regie: George Pan Cosmatos, USA 1985.

<sup>124</sup> Vgl. Cheng, *Getriebene Melancholiker*, S.33

kompensatorisches, aggressives und risikoreiches Verhalten an den Tag, das Krankheit, Verletzung oder sogar Tod begünstigt.“<sup>125</sup>

So wie das körperliche Wunschbild, wird auch das risikoreiche Leben der Actionhelden glorifiziert. Diese Abbildungen sprechen dafür den Actionfilm als Möglichkeit für den Mann anzusehen sich in eine Fantasiewelt zu flüchten, in welcher er sich durch die Identifikation mit dem Actionhelden selbst innerhalb eines sicheren Rahmens erproben kann – diese Theorie könnte zum Teil den großen Reiz (vornehmlich männlicher Zuschauer) am Actionfilm erklären.

Die präsentierte äußerliche Männlichkeit, muss zusätzlich durch Taten und von inneren Werten bekräftigt werden, um den Zuschauererwartungen gerecht zu werden. Zunächst sei diesbezüglich das Zeigen von männlicher Power und Heldenmut genannt.<sup>126</sup> Dies bedeutet, dass erst die im Film gezeigte körperliche Anstrengung (Power) und die ‚richtigen‘ Motive (Heldenmut) das Gesamtbild eines männlichen Actionhelden abrunden. Der Output von Fitness und gerechten Motiven im Actionfilm ist der Erfolg der Helden und der Sieg über das Böse. Dieses Schema folgt dem Motto: „Wer nicht fit ist, wer nicht sportlich jugendlich auftritt, beweist, dass er nicht in der Lage ist sich selbst zu beherrschen und demzufolge auch nicht das Recht haben sollte, andere zu beherrschen“<sup>127</sup>. Damit wird der Sieg des hyperbolischen Helden über den Bösewicht, welcher oft von niedrigen Beweggründen wie Hass, Neid und Gier geleitet ist und auch körperlich dem Helden unterliegt, legitimiert.

Actionfilme sind in zweierlei Hinsicht männlich dominiert: Einerseits dreht sich die Handlung zumeist um eine männliche Hauptfigur – Ausnahmen wie Angelina Jolie in *Lara Croft: Tomb Raider* (2001)<sup>128</sup> sind eher selten – andererseits sprechen Actionfilme vorwiegend ein männliches Publikum an.<sup>129</sup> Ein Grund dafür steckt in der Faustregel, dass tendenziell „Männer gerne Filme mit männlichen und Frauen bevorzugt Filme mit weiblichen Protagonisten ansehen“<sup>130</sup>. Aber auch Studien belegen, dass Männer Actionfilme favorisieren. Zurückgeführt wird dies meist auf die Annahme, dass Männer

---

<sup>125</sup> Siegfried Meryn/Georg Kindel, *Kursbuch Mann. Der große Männer-Ratgeber*. Wien: Ueberreutner 2000. S.14

<sup>126</sup> Vgl. Grant, *Film Genre*, S.83

<sup>127</sup> Meryn, *Kursbuch Mann*, S.281

<sup>128</sup> Vgl. *Lara Croft: Tomb Raider*, Regie: Simon West, USA/Deutschland/UK/Japan 2001.

<sup>129</sup> Vgl. Cheng, *Getriebene Melancholiker*, S.27

<sup>130</sup> Dirk Blothner, *Filminhalte und Zielgruppen 4. Generalisierungen und Tendenzen zum Verständnis der Zielgruppenbildung im Kino*, Berlin: FFA 2004. S.7

evolutionär phallische Eroberer und Krieger sind und sich daher mehr für Kampf und Technik interessieren<sup>131</sup>. Sie erfreuen sich daran, zu sehen wie der Protagonist sich gegen die Bedrohungen behauptet<sup>132</sup>. Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass selbige Studie jedoch auch den Rückgang solcher stereotyper Geschlechterrollen im Kino feststellt.<sup>133</sup> Das Besondere am Actionfilm ist allerdings, dass er trotz seinen überwiegend männlichen Zuschauern, nicht den Frauenkörper, sondern den Männerkörper in Szene setzt, wie Cheng feststellt: „Das Actionkino ist an ein männliches Publikum gerichtet, aber im Zentrum des voyeuristischen Interesses bleibt der männliche Körper.“<sup>134</sup>

Das Aussehen der Filmstars ist für beide Geschlechter, wenn auch aus verschiedenen Gründen, prägend für das Image eines Filmes. Dies gilt im besonderen Maße für den männlichen Darsteller im Actionfilm, da er dem Genreversprechen – dem Contract zwischen Zuschauer und Genre – , welches muskulöse Helden impliziert, gerecht werden muss. Über sein äußeres Erscheinungsbild wird der männliche Held, besonders im „Hollywood-Actionkino durch komplexe Verfahren als ein identitätsstiftender ‚Nationalkörper‘ institutionalisiert“<sup>135</sup>. Dies bedeutet dass die Filmhelden des Hollywoodfilmes mit ihrem Auftreten die USA repräsentieren. Dabei nehmen die 80er in der Geschichte der Männlichkeitsdarstellung eine besondere Position ein, weil besonders in dieser Zeit der Typus des heterosexuellen, weißen Mannes als Zeichen der Dominanz der westlichen Kultur exzessiv auf der Leinwand dargestellt wurde.<sup>136</sup> Morsch beschreibt dies wie folgt:

„In den 80er Jahren wird das Genre von Filmen dominiert, die das heroische Männlichkeitsideal der vorangegangenen Dekaden übernehmen und in den visuellen Exzessen körperlicher Omnipotenz führen.“<sup>137</sup>

Besonders deutlich wird der Kult der hyperbolischen Männlichkeitsdarstellung durch die Schauspielkarriere von Arnold Schwarzenegger und Sylvester Stallone: „overdeveloped physique, weaponry and combat skills“<sup>138</sup> war das neue Erfolgsrezept

---

<sup>131</sup> Vgl. Blothner, *Filminhalte und Zielgruppen 4*, S.10

<sup>132</sup> Vgl. Ebd., S.13

<sup>133</sup> Vgl. Ebd., S.11

<sup>134</sup> Cheng, *Getriebene Melancholiker*, S.102

<sup>135</sup> Ebd., S.10

<sup>136</sup> Vgl. Thomas Morsch, „Muskelspiele. Männlichkeitsbilder im Actionkino“, *Männer – Machos – Memmen. Männlichkeit im Film*, Hg. Christian Hißnauer/Thomas Klein, Mainz: Bender 2002. S.50

<sup>137</sup> Ebd., S.51

<sup>138</sup> Lichtenfeld, *Action Speaks Louder*, S.59

für den Actionfilm. Der Held wird zum ultimativen Krieger, dessen Charakter und Aussehen einer Maschine gleicht. Seine Aufgabe lautet Vernichtung! Was im Film vernichtet werden soll wird laut Stallone, der über seine Rambo-Figur spricht, auf simpelste Weise entschieden, indem zwischen Gut oder Böse differenziert wird: „Recht ist Recht und Unrecht ist unrecht [...] Die Bösen verdienen ihre Strafe und die Schwachen gilt es zu beschützen.“<sup>139</sup>. Durch die positive Resonanz des Publikums auf die überdurchschnittlich trainierten Stars, wurden Bodybuilder in den 1980ern zu den bestbezahltesten Schauspielern.<sup>140</sup> Cheng führt diese Entwicklung auf einen Fetischisierungsprozess des männlichen, muskulösen Körpers zurück, der bis dato nur vom weiblichen Körper bekannt war.<sup>141</sup> Nach der Autorin führt die visuelle Abstinenz des Penis, bei gleichzeitiger Omnipräsenz des männlichen Körpers zu einem Fetisch bezogen auf das männliche Glied.<sup>142</sup> Dadurch macht „das Actiongenre als pornografisches ‚Körperkino‘ [...] männliche Sexualität maximal sichtbar [...]“<sup>143</sup>.

Eine extrem muskulöse Statur der Stars in Actionfilmen wird auch verlangt, um das Image des Genres aufrecht zu erhalten. So schreibt B. K. Grant in *Film Genre*:

„Hypermasculine stars such as Stallone, Jean-Claude Van Damme, Steven Seagal, Chuck Norris and Bruce Willis offer their impressive bodies for visual display and as the site of ordeals they must undergo in order to defeat the villains.“<sup>144</sup>

Der Zuschauer erwartet sich vom Actionfilmgenre durch präsentierte Männlichkeit unterhalten zu werden. Er will Helden in außeralltäglichen, gefahrenvollen Situationen sehen, für welche körperliche Fitness eine Voraussetzung darstellt, um schlussendlich die Geschichte auflösen zu können. Diese visuelle Lust am Männerkörper, welcher sein Äußerstes geben muss, um Gefahren zu bewältigen, birgt den darwinistischen Grundgedanken des ‚survival of the fittest‘ in sich.

„Mit der populärwissenschaftlichen Übersetzung des *survival of the fittest* in *survival of the best* schein endlich der begehrte Maßstab gefunden, mit dem zwischen wahrer und unwahrer, echter und unechter Männlichkeit differenziert werden konnte. Der ideale Männertypus wurde fortan als viril, selbstbewusst, aggressiv und leidenschaftlich vorgestellt, ausgestattet mit der entsprechenden Physiologie.“<sup>145</sup>

---

<sup>139</sup> Sylvester Stallone, „Making of“, ROM-Part der DVD *John Rambo*, Regie: Sylvester Stallone, 2008, 04:53 – 05:10. (Orig. *Rambo*, Regie: Sylvester Stallone, USA/Deutschland 2008.)

<sup>140</sup> Vgl. Cheng, *Getriebene Melancholiker*, S.46

<sup>141</sup> Vgl. Ebd., S.46

<sup>142</sup> Vgl. Ebd., S.46

<sup>143</sup> Ebd., S.46

<sup>144</sup> Grant, *Film Genre*, S.83

<sup>145</sup> Cheng, *Getriebene Melancholiker*, S.83

Demnach zeigt sich das Bild von ‚wahrer Männlichkeit‘ nicht nur auf einer inneren Ebene, sondern wird stark durch das äußere Erscheinungsbild geprägt, welches wiederum einen hierarchischen Status von Maskulinität suggeriert. Erfüllt ein Schauspieler die physischen Kriterien, so hat er den Vorteil, dass ein Engagement in einem Actionfilm wahrscheinlicher wird. Selbige Kriterien können die Mimen jedoch auch einschränken, da eine derartige Statur für andere Genres oft ungeeignet ist – dementsprechend fällt es schwer sich beispielsweise Dolph Lundgren, oder Sylvester Stallone als Protagonisten einer Romanze vorzustellen. Limitierung durch physische Charakteristiken ist laut Grant ein Grund weshalb Stars und Nebendarsteller des Actionfilm-Genres oft nur eine Variation eines bestimmten Typs spielen. Sie werden dadurch fortwährend für ähnliche Filme im selben Genre gecastet, was wiederum vorteilhaft für die Wiedererkennung beim Publikum ist. Durch permanente Präsenz und gleichbleibenden Rollentyp wird eine Assoziation eines Schauspielers mit einem bestimmten Genre wahrscheinlicher und die Chance zum Ruhm größer.<sup>146</sup> Das Phänomen der Bekanntheit durch Typenbindung besitzt eine lange Tradition und kommt aus der *commedia dell’arte* „where actors perform types rather than individual characters [...]“<sup>147</sup>. Durch dieses Verfahren wurden die Performer damals wie heute zu Publikumslieblingen.

Richard deCordova gibt drei Voraussetzungen für den Erfolg von Schauspielern an: Erstens erwähnt er die Wichtigkeit der Zirkulation des Namens mittels Zeitungen, Magazinen und Werbung. Zweitens ist das häufige Mitwirken in vielen Filmen eines Genres von großer Bedeutung, damit der Schauspieler von Film zu Film wieder erkannt werden kann. Dieser Prozess wird durch das wiederholte Spielen ähnlicher Rollen intensiviert. Drittens erwähnt er die professionelle Erfahrung eines Schauspielers und sein Fortschrittspotential, welches am Vergleich zwischen früher und später gedrehten Filmen analysiert werden kann.<sup>148</sup>

Dem hinzuzufügen ist die Verflechtung von Filmrolle und Realperson. Richard Dyer schreibt in seinem Beitrag *Introduction to Heavenly Bodies* über das Zusammenspiel

---

<sup>146</sup> Vgl. Grant, *Film Genre*, S.18

<sup>147</sup> Ebd., S.19

<sup>148</sup> Vgl. Richard DeCordova, „The emerge of the star system in America“, In: *Hollywood. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Volume II Formal-aesthetic dimensions. Authorship, genre and stardom*, Hg. Thomas Schatz, London/NY: Routledge 2004. S.155-156

zwischen On- und Off-Screen Image von Stars und lockert damit die einst streng gezogenen Trennungen zwischen Schauspieler und Privatperson:

„Logically, no one aspect [on- or off-screen] is more real than another. How we appear is no less real than how we have manufactured that appearance, or that the 'we' that is doing the manufacturing. Appearances are a kind of reality, just as manufacture and individual persons are. However, manufacture and the person (a certain notion of a person, as I'll discuss) are generally thought to be more real than appearance in this culture. Stars are obviously a case of appearance – all we know of them is what we see and hear before us.”<sup>149</sup>

Es sei noch einmal auf die Körperlichkeit der Actionlegenden verwiesen, welche nicht nur in ihren Filmen, sondern auch in den öffentlichen Auftritten, abseits des Sets, augenscheinlich ist. Damit wandert eine der grundlegenden Eigenschaften, das spezielle Aussehen der Stars, in eine Präsentation, die sowohl auf der Leinwand als auch im Alltag dieselbe Gestalt hat und dadurch dem Zuschauer eine tiefere Form von Wahrheit suggeriert. Dies hat zur Folge, dass die Einschätzung der Persönlichkeit von Actionschauspielern oft mit den von ihnen gespielten Rollen kongruiert. Dabei erlaubt das Aussehen der Darsteller einen Rückschluss auf ihren Lebensstil, da Muskelmasse das Ergebnis eines disziplinierten Trainings darstellt.<sup>150</sup> Nach Dyer ist diese Vermengung von fiktiver Figur und realer Person eine Grundlage des Schauspielberufes, da es sich bei einem Darsteller gleichzeitig um ein Produkt und den Hersteller eines Produktes – sich selbst – handelt.<sup>151</sup> In Bezug auf die Körperlichkeit heißt dies, dass Actionfilmstars an ihrer Gestalt mittels Training (Off-Screen) arbeiten müssen, um diese dann in der medialen Form des Filmes als Produkt zu verkaufen.

Beständige Starpersönlichkeiten entwickeln sich durch kontinuierliche Filmleistung und profitieren gleichzeitig von ihren früheren Erfolgen. Da das Publikum bei Neuerscheinungen immer auch die Erinnerungen an die Vorgängerfilme des Stars besitzt, ist die Erfolgchance erhöht, wenn mehrere Berühmtheiten in einem Film mitwirken. Im Falle von *The Expendables* wurden für das Heldenensemble (wie auch für viele Nebenrollen) Personen ausgewählt, welche sich bereits einen Namen in der

---

<sup>149</sup> Richard Dyer, “Introduction to Heavenly Bodies”, In: *Hollywood. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Volume II Formal-aesthetic dimensions. Authorship, genre and stardom*, Hg. Thomas Schatz, London/NY: Routledge 2004. S.161

<sup>150</sup> Vgl. Amaya Fernández-Menicucci, “Action and Reaction: The Villain’s Body and Its Role in Shaping the Heroic Body in Hollywood Action Films of the 1990s.”, *Embodying Masculinities. Towards a History of the Male Body in U.S. Culture and Literature*. Hg. Armengol, Joseph M., NY/Washington et. Al.: Peter Lang 2013. S.103

<sup>151</sup> Vgl. Dyer, “Introduction to Heavenly Bodies”, S.161

Filmwelt geschaffen haben. Die meisten Mitwirkenden werden aufgrund ihrer Vorgängerfilme bereits mit dem Actiongenre assoziiert und nutzen dieses Potential auch um ihrer Rolle einen Wiedererkennungswert zu verleihen. Im Laufe dieser Arbeit soll ein detaillierter Aufschluss über den Recyclingcharakter von *The Expendables* gegeben werden, um zu erklären wie und warum ein Ensemblefilm mit verschiedensten Ikonen des Actiongenres einen Einblick in die Vergangenheit gewährt.

Ebenso bietet sich der genannte Film als idealer Untersuchungsgegenstand für die Darstellung von Männlichkeit an. Boyle und Brayton haben hierzu drei verschiedene Typen herausgearbeitet, welche Männlichkeit präsentieren und sich im Film *The Expendables* vereinen:

„(1) those whose muscular bodies are built exclusively for the screen (Stallone), (2) those whose muscular bodies are built for the screen but who come from competitive athletic backgrounds (Lundgren was a competitive martial artist, Statham an Olympic diver), and (3) those whose bodies are built through professional sports but who have transitioned into film after retirement (Couture was an mixed martial arts (MMA) fighter, Crews was a professional football player).“<sup>152</sup>

Verschiedene Herangehensweisen des Körpertrainings bringen verschiedene Images hervor. Wenn ein Star sich vor seiner Filmkarriere körperlich mit anderen Männern gemessen hat und dabei erfolgreich war, so wird er tendenziell als maskuliner angesehen, als jene Stars, welche ihre körperliche Fitness nicht im Wettstreit, oder Kampf erprobt haben. Die Bekanntheit von Ex-Sportler-Filmstars ist als massives Konglomerat intertextueller Informationsbezüge zu sehen, da durch ihre Vorgeschichten bereits Assoziationen beim Publikum bestehen, die grundlegend dafür sind welche Rollen die Personen im Film einnehmen können. Ursprünglich aus dem Film-Milieu stammende Stars werden hingegen immer auf ihre Vorgängerrollen bezogen – mehr noch, ihre Darstellungen werden auch mit jenen von Stars verglichen, welche zuvor oder zeitgleich in ähnlichen Rollen brillierten. So schreibt Dyer: „Star images have histories, and histories that outlive the star’s own lifetime.“<sup>153</sup> In der Realität bedeutet dies, dass beispielsweise jeder Schauspieler, welcher aus der Bodybuildingszene in den Actionfilm immigriert, aufgrund von Schwarzeneggers Vorgeschichte mit ihm verglichen werden wird.

---

<sup>152</sup> Ellexis Boyle/Sean Brayton, „Ageing Masculinities and ‚Muscle work‘ in Hollywood Action Film. An Analysis of *The Expendables*“, *Men and Masculinities* <http://jmm.sagepub.com/content/15/5/468> 2012, 31.05.2014; S.478

<sup>153</sup> Dyer, „Introduction to Heavenly Bodies“, S.162

Mit diesem Abschnitt wurde versucht die hohe Relevanz des äußerlichen Erscheinungsbildes von Actionfilmstars und die dadurch bestehende Verbindung zu ihrem Off-Screen-Image zu verdeutlichen. Besonders durch den Einfluss der Filmidole der 80er Jahre, wie Stallone oder Schwarzenegger, wurde Männlichkeit direkt mit Muskelmasse in Verbindung gesetzt – ein Bild, welches sich bis heute in diesem Genre durchzusetzen scheint.

### 3.2.5 Kostüme – Männer ohne Gefühle

Der Vergleich der Heldenfiguren mit Maschinen, entsteht einerseits durch Filmgeschichten, in welchen die Protagonisten stets scheinbar unüberwindbare Hürden meistern (an welchen der Durchschnittsmensch scheitern würde), andererseits durch die hyperbolischen Körper der Darsteller und deren Kostüme. Dunkle Stofffarben werden generell bevorzugt, wobei schwarze Kleidung in Kombination mit Sonnenbrille und schwarzen Handschuhen dank *Cobra* (1986)<sup>154</sup> und *The Terminator* (1984)<sup>155</sup> einen besonderen Stellenwert einnehmen. Dieser Stil wird immer wieder in abgewandelter Form nachgeahmt, wie mittels der folgenden Bilder verdeutlicht werden soll.



Abbildung 1 - Arnold Schwarzenegger in *The Terminator* (1984) und Sylvester Stallone in *Cobra* (1986); Quelle: *The Terminator*, Regie: James Cameron, Vereinigte Staaten/Vereinigtes Königreich 1984. DVD-Cover / *Cobra*, Regie: George Pan Cosmatos, Vereinigte Staaten 1986. DVD-Cover

<sup>154</sup> Vgl. *Cobra*, Regie: George Pan Cosmatos, Vereinigte Staaten 1986.

<sup>155</sup> Vgl. *The Terminator*, Regie: James Cameron, Vereinigte Staaten/Vereinigtes Königreich 1984.



Abbildung 2 - Wesley Snipes in *Blade* (1998) und Keanu Reeves in *The Matrix* (1999); Quelle: *Blade*, Regie: Stephen Norrington, USA 1998. DVD-Cover / *The Matrix*, Regie: Wachowski-Geschwister, Vereinigte Staaten/Australien 1999. DVD-Cover



Abbildung 3 – Ausschnitt Filmplakat *The Expendables* (2010); Quelle: N.N., *The Expendables Webposter*, [http://www.bhmpics.com/view-the\\_expendables\\_poster-normal.html](http://www.bhmpics.com/view-the_expendables_poster-normal.html) 2010, am 23.05.2013

Die schwarze Kleidung beschwört laut Lichtenfeld einen ‚hunter epos‘ herauf und vermittelt den Eindruck der physischen und emotionalen Unverwundbarkeit.<sup>156</sup> Das Kostüm dient in diesem Fall als Barriere, welche den Helden einerseits vor äußeren Einflüssen wie Schlägen oder Pistolenkugeln schützt, andererseits verhindert es das Nachaußendringen von Emotionen. Da Gefühle beim Mann volkstümlich immer noch mit Verwundbarkeit gleichgesetzt werden, ist diese Funktion der Kleidung wesentlich. Beliebt sind hierfür auch Uniformen des Militär oder der Polizei, da die Ausbildung in

<sup>156</sup> Vgl. Lichtenfeld, *Action Speaks Louder*, S.62

diesen Institutionen mit emotionaler Abhärtung assoziiert wird. Besonders deutlich wird die Stärke der Helden durch eine übersteigerte Kontrolle ihrer eigenen Gefühle, wie zum Beispiel Schmerz: So kann Rambo im zweiten Teil einer unmenschlichen Folter standhalten und gibt erst nach, als ein schwächerer Kollege bedroht wird.<sup>157</sup>

Sonnenbrillen werden ebenso mit Coolness in Verbindung gesetzt, da sie das Expressionslevel des Gesichtes reduzieren und somit das Image des undurchdringbaren, schweigsamen Helden verstärken. Lichtenfeld beschreibt die Bedeutung von Filmkleidung dieser Art wie folgt: „[...] costuming signifies the emotional and verbal resistance that is a cornerstone of both Schwarzenegger and Stallones personae“<sup>158</sup>. Chuck Norris steigert diesen Effekt zusätzlich durch seinen Vollbart, um seine Figuren noch mythischer, gefühlloser, maschineller und undurchlässiger erscheinen zu lassen.

Die dunkle Kluft wurde zahlreich in Actionfilmen und verwandten Genres kopiert, wobei sich der Schwerpunkt im Laufe der Zeit von ‚undurchdringlich‘ auf ‚schneidig‘ verschoben hat. Tom Cruises Figur in *Mission: Impossible* (1996)<sup>159</sup> bildet das ideale Mittelstück zu den robusten, undurchdringlichen Figuren vor ihm und den glatten, stromlinienförmigen Charakteren wie in *Blade* (1998)<sup>160</sup>, oder *The Matrix* (1999)<sup>161</sup>. Während die Filme der 80er Jahre die Stärke und Härte der Figuren durch das Kostüm hervorheben, wird beim Mix der Science-Fiction-Actionfilme der 90er die Mystik betont.

---

<sup>157</sup> Vgl. *Rambo III*, Regie: Peter MacDonald, USA 1988,51:07-54:48

<sup>158</sup> Lichtenfeld, *Action Speaks Louder*, S.80

<sup>159</sup> Vgl. *Mission: Impossible*, Regie: Brian De Palma, Vereinigte Staaten 1996.

<sup>160</sup> Vgl. *Blade*, Regie: Stephen Norrington, USA 1998.

<sup>161</sup> Vgl. *The Matrix*, Regie: Wachowski-Geschwister, Vereinigte Staaten/Australien 1999.

### 3.2.6 Heldenfigur – Lone Wolf vs. Männerbündnis

Wesentlich für das Actiongenre, ist die Rolle des Protagonisten als Outcast der Gesellschaft. Actionhelden geraten meist unfreiwillig in Situationen, aus denen sie sich freikämpfen müssen beziehungsweise in welchen sie keine andere Wahl haben als körperliche Gewalt einzusetzen (Rachefeldzüge bilden eine Ausnahmesituation). Ein weiterer Antrieb für ihr Handeln ist oft das Gewissen des Helden, was seine moralische Komponente hervorheben soll und damit den Heroen trotz der Outcastrolle sympathisch erscheinen lässt.

Die ihnen übergeordneten Institutionen, an welche der Actionheld zu Beginn eines Filmes zumeist glaubt, wie die Staatsgewalt, oder polizeiliche Gerechtigkeit, lassen die Helden im Stich. Um eine Mission zu erfüllen müssen sie sich von Obrigkeiten abkoppeln und alleine weiter kämpfen. Diese schmerzliche Erfahrung der ‚Verlassenworden-seins‘ von etwas, oder jemanden dem der Held vertraut hat, scheint oft in der Figurenzeichnung durch und erklärt eine innerliche Kälte, den massiven emotionalen Schutzpanzer und den Rückzug in die Einsamkeit. Sei es Stallones Figur Rambo, der Vietnam Veteran im Exil, Rocky, der Boxer aus dem Slum, oder Barney Ross, der Leader einer geächteten Söldnertruppe:

„In all [his] films, Stallone’s super-heroism is therefore founded on an underdog quality that gives such daring – or destructiveness – its divinely sanctioned purpose.“<sup>162</sup>

Stallones Figuren werden meist von der Gesellschaft missverstanden und ausgeschlossen. Daraus resultiert, dass sie soziale Verbindungen weitgehend ablehnen. Die filmische Verschmelzung des Underdogs mit dem Superheld scheint aber über Stallones Filme hinaus eine Schablone zu sein, welche im Actionfilm gerne verwendet wird. Doch wodurch werden die ‚Niemande‘ der Filme zu Heroen? Die Antwort darauf ist der Mythos des Grenzen-überschreitenden Helden.<sup>163</sup> Das bedeutet, dass der Held enorme Risiken eingeht, indem er sich scheinbar aussichtslosen Situationen stellt, welche er aber mit Mühe und dem Einsatz seines Lebens überwinden kann.<sup>164</sup> Eine andere filmische Methode der Transformation ist das Zeigen des Trainingsprozesses, wie

---

<sup>162</sup> Lichtenfeld, *Action Speaks Louder*, S.65

<sup>163</sup> Vgl. Ebd., S.127

<sup>164</sup> Vgl. John Thompson, „Making of“, ROM-Part der DVD *John Rambo*, Regie: Sylvester Stallone, 2008, 06:58 –07:18. (Orig. *Rambo*, Regie: Sylvester Stallone, USA/Deutschland 2008.)

beispielsweise in Stallones Rocky-Teilen<sup>165</sup>. Der Grund für ihr einsames Dasein liegt zumeist in der figuralen Hintergrundgeschichte verborgen. Nicht selten werden Kriegstraumata als Erklärung für die Zurückgezogenheit der Helden verwendet, da die Verbindung zu realen Kriegen wie in Vietnam, oder Korea dieses Verhalten für den Zuschauer verständlicher erscheinen lassen.

Als Verstoßener der Gesellschaft wird der Held zum Einzelkämpfer. Stallones Rambo ist hierfür eine ideale Demonstration, da sogar der Feldname seiner Figur ‚Lone Wolf‘ lautet. Auch Chuck Norris Figur McQuade<sup>166</sup> trägt einen Beinamen, der auf den einsamen Wolf verweist. Lichtenfeld schreibt in diesem Bezug über die Actionstars der 80er Jahre:

„The lone wolves played by Stallone, Schwarzenegger and Norris and one must not forget Eastwood and Bronson [wiederholter Verweis auf den Western-Ursprung des Actiongenres] may distrust bureaucrats, but their politics are still those of the coldest conservatism.“<sup>167</sup>

Der Outcast, welcher meist einen recht simplen Sinn für Gerechtigkeit besitzt, drückt seine Kritik am bestehenden System mittels Selbstjustiz aus. Die dabei ausgeübte Gewalt kann als Dienst an der Menschheit verstanden werden und ist daher entschuldigt.<sup>168</sup> Das Element der Selbstjustiz existiert in mehreren Genres und ist besonders in Actionfilmen, Comicverfilmungen und Adventurefilmen ein beliebtes Motiv, da es auf dem tiefen Wunsch des Menschen nach Gerechtigkeit aufbaut. Ob der Underdog nach seiner Mission in die Gesellschaft eingegliedert wird, oder weiterhin ein Outcast bleibt variiert. Viele Filme mit ähnlichem Thema und Ausgang können jedoch auch hier die Grundstimmung einer Epoche widerspiegeln.

Generell ist der Actionheld als genügsam und bodenständig zu beschreiben, wodurch sich ein größerer Kontrast zu seinen Antagonisten ergibt, denen eher Eigenschaften wie machtstrebend und abgehoben zufallen. Des Weiteren besitzt der Held Tugenden wie Tapferkeit, Treue und Hilfsbereitschaft, welche die Missachtung von Normen und

---

<sup>165</sup> Vgl. *Rocky*, Regie: John Guilbert Avildsen, USA 1976.

*Rocky II*, Regie: Sylvester Stallone, USA 1979.

*Rocky III*, Regie: Sylvester Stallone, USA 1982.

*Rocky IV*, Regie: Sylvester Stallone, USA 1985.

*Rocky V*, Regie: John Guilbert Avildsen, USA 1990.

*Rocky Balboa*, Regie: Sylvester Stallone, USA 2006.

<sup>166</sup> Vgl. *Lone Wolf McQuade*, Regie: Steve Carver, USA 1983.

<sup>167</sup> Lichtenfeld, *Action Speaks Louder*, S.111

<sup>168</sup> Vgl. Pollnick, *Der Terminator als Messias*, S.86

Vorschriften aufwiegen.<sup>169</sup> Seine Fürsorge wird meist durch das Einführen weiblicher Charaktere unterstrichen, indem der ‚wahre Held‘ eine Beziehung aufgrund seines gefährlichen Lebensstiles ausschließt, um die Frau keinen Gefahren auszusetzen. Die Sicherheit Anderer steht über seinem persönlichen Glück – ein Mythos, welcher in nahezu jedem Actionfilm eine zentrale Rolle spielt.

Das Fehlen von sexuellen Beziehungen zum anderen Geschlecht wird durch die verstärkte Konzentration auf kumpelhafte Männerfreundschaften kompensiert. Ein Männerbund definiert sich laut Weidinger als „Zeit in der Männer ohne Frauen unter sich sind“<sup>170</sup>. Ensemblefilme wie *The Expendables* zeigen die Erweiterung sozialer Beziehungen unter männlichen Kämpfern, wobei trotz des Vorhandenseins einer Gruppe deutlich hervor gehoben wird, dass jeder Einzelne eigentlich ein Lone Wolf ist, welcher aufgrund der Umstände nun im Rudel jagt. Dies bedeutet der Held muss, ähnlich dem Buddy-Film, mit seinem Mikrokosmos, in diesem Fall seine Mitstreiter, interagieren.<sup>171</sup> Dabei entstehen strikte Hierarchien innerhalb des Männerbündnisses, jedoch scheint der Anführer meist im Stillen gewählt zu sein. Ein Versuch diese Rangordnung zu durchbrechen geschieht meist mittels körperlicher Gewalt. Generell sind die Männer des Actionfilmes jedoch als loyal zueinander zu bezeichnen – Boyle und Brayton beschreiben dies anhand der Söldnertruppe von *The Expendables* wie folgt: „[...] ‚real‘ men whose loyalty to one another endures [...]“<sup>172</sup>. Männerbeziehungen sind von Respekt untereinander gekennzeichnet. Das heißt die Fähigkeiten des Anderen werden niemals ernsthaft angezweifelt. Damit dieses System funktionieren kann, besitzt jeder in einer Kampftruppe unterschiedliche Spezialgebiete oder Waffen, da sonst ein Konkurrenzkampf nicht zu vermeiden wäre.

Die Funktion von (Männer-)Bündnissen unter den Heldenfiguren ist aber vielschichtiger: Über den Filminhalt und die Figurencharakterisierung hinweg ist eine wirtschaftliche Komponente zu erkennen. Zunächst erhöht ein Cast, bestehend aus mehreren Stars die Bandbreite an Zuschauern da viele Menschen Filme anhand von bestimmten Schauspielern auswählen – viele verschiedene bekannte Schauspieler, sollen demnach ein breiteres Publikum ansprechen. Des Weiteren wird durch den

---

<sup>169</sup> Vgl. Pollnick, *Der Terminator als Messias*, S.90

<sup>170</sup> Weidinger, *Nationale Mythen – männliche Helden*, S.97

<sup>171</sup> Vgl. Sobchack, „The Adventure Film“, S.12

<sup>172</sup> Boyle/Brayton, „Ageing Masculinities and ‚Muscle work‘ in Hollywood Action Film“, S.475

zunehmenden Einsatz von weiblichen Figuren, oder jenen, die eine ethnische Minderheit vertreten, ein verstärktes Identifikationsangebot hergestellt. Diese Theorie wird gestützt durch jene Filme, in welchen dem männlichen Heldencast eine Frau mit männlich-attribuierten Fähigkeiten hinzugefügt wird, wie zum Beispiel in *The Expendables 2*. Weidinger schreibt dazu folgendes:

„Immer öfter kämpfen aus verschiedenen SpezialistInnen zusammengesetzte Teams gegen das Böse. Ihnen gehören dann auch Frauen, Afro-AmerikanerInnen oder Angehörige anderer Minderheiten an.“<sup>173</sup>

Die Zunahme von weiblichen Actionfilm-Fans könnte einerseits auf solche Strategien zurückgeführt werden. Andererseits könnte ein verändertes Sozialbild, in welchem Frauen den Männern langsam gleichgestellt werden, die Filmindustrie diesbezüglich inspirieren. Hier wird davon ausgegangen, dass die Faktoren für diesartige Veränderungen auf mehreren Ebenen zu suchen sind.

Ein weiterer, auf Beobachtungen basierender, Trend zeichnet sich in der Intensität der emotionalen Härte des Actionfilmhelden ab: Die körperliche Präsenz scheint einer geistigen Wendigkeit zu weichen. Aktuelle Leinwandhelden dürfen Gefühle offener zeigen, persönliche Wertigkeiten miteinbeziehen, sowie Recht und Unrecht abwägen. Ihre Dialoge nehmen tendenziell zu und im Gegensatz zu den Helden der 80er dürfen sie auch auf Hilfe in einer Notsituation hoffen. Kurz gefasst lassen sich die Veränderungen folgendermaßen beschreiben: Die Demonstration von Stärke und unbändiger Kraft ist kein Hauptkriterium mehr für einen Heroen. Während genannte Veränderungen Genreübergreifend beobachtet werden können, scheint der Actionfilm sich diesen weitgehend zu entziehen und stattdessen weiterhin auf die Muskelmannästhetik zu bauen. Hier besteht der Trend Heldenunionen zu portraituren. Einzelne Kämpfer werden seltener während, wie auch in *The Expendables*, das Bild eines Kollektivs in den Vordergrund gerückt wird. Gleichbleibend ist allerdings der moralische Charakter des Helden, der ihn zwingt sich an einen Ehrenkodex zu halten und selbst seine Feinde nicht aus dem Hinterhalt anzugreifen oder unfaire Mittel zu verwenden.

---

<sup>173</sup> Weidinger, *Nationale Mythen – männliche Helden*, S.247

### 3.2.7 Zentrale Konflikte des Actiongenres und seine Parallelen zum Western

Im Folgenden werden einige häufig beobachtete zentrale Konflikte des Actiongenres beschrieben. Die Auswahl beschränkt sich dabei auf jene Elemente, welche Parallelen zum Western aufweisen, um dadurch die Verwandtschaftsbeziehung der beiden Genres zu verdeutlichen.

- Die männliche Heldenfigur

Wie bereits erwähnt, existieren viele Parallelen zwischen dem Actiongenre und dem Western. Zunächst dominieren in beiden Gattungen männliche Helden, wie Martin Weidinger verdeutlicht wenn er schreibt: „Dem Western wird vielfach zugeschrieben, mehr als alles andere eine Abenteuer-Erzählung von Männern für Männer zu sein“<sup>174</sup>. Durch die Spezialisierung auf ein Geschlecht reflektiert der Film dieses und bietet dem männlichen Publikum ein hohes Identifikationspotential. Die Darstellung von Männlichkeit ist daher für beide Genres ein zentrales Thema. Filme sind einerseits richtungsweisend für die Auffassung von Maskulinität, andererseits spiegeln sie bereits existierende und zirkulierende Vorstellungen von Männlichkeit wider und verstärken diese damit. Maskulinität ist daher als ein ausgeführtes Image zu betrachten.<sup>175</sup>

- Zivilisation gegen Wildnis

Ein weiteres zentrales Thema, das dem Western und dem Actionfilm zugrunde liegt ist „die Dichotomie von Zivilisation und Wildnis“<sup>176</sup>. Schon anhand des lebensfeindlichen Settings, ergibt sich oft ein spannungsgeladener Überlebenskampf. Dabei wird die Natur besonders bei Kriegsfilmern, die an den Vietnam- oder Koreakrieg erinnern sollen, zum Feind. Gleichzeitig findet eine Anpassung des Helden an seine Umgebung statt, wobei er die Natur unterwirft und sie zu seinen Gunsten nutzt. Diese Bemächtigung der Natur stellt für Donna Peberdy ein amerikanisches Verständnis von Männlichkeit dar.<sup>177</sup> Die Dominanz und der gleichzeitig herrschende Respekt von der Natur gelten als

---

<sup>174</sup> Weidinger, *Nationale Mythen – männliche Helden*, S.20

<sup>175</sup> Vgl. Donna Peberdy, *Masculinity and Film Performance. Male Angst in Contemporary American Cinema*. Basingstoke: Palgrave MacMillan 2011,2013. S.4

<sup>176</sup> Weidinger, *Nationale Mythen – männliche Helden*, S.91

<sup>177</sup> Vgl. Peberdy, *Masculinity and Film Performance*, S.5-6

rational und bodenständig und stellen damit Werte zur Schau, welche als typisch männlich gelten. Der Film *First Blood* (1982)<sup>178</sup> ist dafür ein klassisches Beispiel. Weidinger betont hier, dass der Mann immer als Schnittstelle zwischen Zivilisation und Wildnis fungiert und damit in beiden funktionsfähig zu sein hat.<sup>179</sup>

- Der Outcast

Die Thematik des Lone Wolfs wird unter anderem von Weidinger in seinen Studien zum Western bis 1950 behandelt. Dabei kommt er zu dem Schluss, dass der Handlungsverlauf zumeist einem Schema entspricht, welches sich wie folgt beschreiben lässt:

„Die Bösewichte bedrohen die Gemeinschaft, der Held will sich vorerst aber nicht in den Konflikt einmischen. Schlussendlich gerät jedoch eine ihm nahestehende Person in Gefahr und er bekämpft von diesem Zeitpunkt an die Bösewichte.“<sup>180</sup>

Zu erwähnen ist, dass es sich im Actionfilm bei der nahestehenden Person zumeist um eine Frau handelt, wodurch auch die Funktion von weiblichen Figuren verdeutlicht wird. Sie verkörpern die Schutzsuchenden, durch deren Hilfsbedürftigkeit dem Protagonisten die Transformation zum Helden ermöglicht wird. Infolge der Gleichstellungsversuche der Geschlechter werden Frauen häufiger stark und eigenständig inszeniert, dennoch besteht ihre Hauptaufgabe zumeist darin den Beschützerinstinkt des Helden zu wecken. Dadurch werden weibliche Figuren, trotz ihrer gesteigerten Fähigkeiten, in die Rolle des hilflosen Opfers zurückgedrängt.

- Gut gegen Böse – gewalttätige Konflikte

Ebenfalls ist in beiden Genres – dem Western und dem Actionfilm – ein schwarz-weiß-Denken in Bezug auf Gut und Böse erkennbar. Weidinger erwähnt diesbezüglich eine klassische Trennlinie zwischen den beiden Polen im Westernfilm.<sup>181</sup> Der Held bricht zwar die konventionellen Regeln, jedoch zum Schutz der Armen und Schwächeren. Die Motivation der Antagonisten ist dabei zumeist die bloße Selbstbereicherung, oder die Demonstration einer Machtposition. Als Gegenvergleich dienen zahlreiche Comicverfilmungen, in welchen darauf Wert gelegt wird die unrechten Taten der

---

<sup>178</sup> Vgl. *First Blood*, Regie: Ted Kotcheff, USA 1982.

<sup>179</sup> Vgl. Weidinger, *Nationale Mythen – männliche Helden*, S.97

<sup>180</sup> Ebd., S.92

<sup>181</sup> Vgl. Ebd., S.15

Bösewichte mittels ihrer Vorgeschichte zu erklären. So wird der ehrbare Harvey Dent aus der Batman-Reihe in *The Dark Knight* (2008)<sup>182</sup> zum Bösewicht Two-Face, als er von Rachels Ermordung erfährt. Genauso liegen die Gründe für Magnetos menschenfeindliche Handlungen in der X-Men-Serie<sup>183</sup> in einem Kindheitstrauma, da er den Tod seiner Mutter mit ansehen musste.

Konflikte werden im klassischen Actionfilm zudem immer mit Gewalt ausgetragen, einerseits um Waffen und Stunts in Szene setzen zu können, andererseits um die Fähigkeiten der Helden in den Mittelpunkt zu stellen. Dass der Held gewalttätige Konflikte nicht scheut, betont seine urtümliche Wildheit und seine Kriegserfahrung. Attribute die dem Helden durch Kampfszenen zugeschrieben werden könnten wären beispielsweise Effizienz, Durchschlagskraft, Entschlossenheit und Überlegenheit<sup>184</sup>.

- Exotische Reisen und Technik

Eingangs wurde der Western als Konglomerat aus dem Zeigen exotischer Plätze und der Demonstration von Technik bezeichnet. Diese Elemente finden sich auch im modernen Actionfilm. Anstelle von rasenden Zügen, welche den Technikbezug im frühen Western darstellen, werden schnelle Autos und Fluggeräte abgebildet. Diese sind zumeist mit Sonderanfertigungen bestückt, um dem Zuschauer zum Staunen zu bringen. Die Vorliebe des Actionfilmes für außeralltägliche Settings unterstützt zudem die verstärkte Nutzung von Transportmitteln. Einerseits können örtliche Distanzen überbrückt werden, andererseits wird das Image des Helden durch die Art des Fahrzeuges unterstrichen. Deshalb kann nach wie vor das Zeigen von außergewöhnlichen Handlungsorten und die Fixierung auf technische Hilfsmittel als zentrales Merkmal des Actionfilmes angesehen werden – eine weite Parallele zum artverwandten Western.

---

<sup>182</sup> Vgl. *The Dark Knight*, Regie: Christopher Nolan, USA/Vereinigtes Königreich 2008.

<sup>183</sup> Vgl. *X-Men*, Regie: Bryan Singer, Vereinigte Staaten 2000.

*X2*, Regie: Bryan Singer, USA/Kanada 2003.

*X-Men: The Last Stand*, Regie: Brett Ratner, USA/UK/Kanada 2006.

*X-Men Origins: Wolverine*, Regie: Gavin Hood, USA 2009.

*X-Men: First Class*, Regie: Matthew Vaughn, Vereinigte Staaten 2011.

*The Wolverine*, Regie: James Mangold, Vereinigte Staaten/Australien 2013.

*X-Men: Days of Future Past*, Regie: Bryan Singer, USA 2014.

<sup>184</sup> Vgl. Weidinger, *Nationale Mythen – männliche Helden*, S.100

### 3.3 Die Macht des Filmes – Der sozialpolitische Spiegel

Dieses Kapitel soll zeigen, dass Filme die politisch-orientierte Grundstimmung der herrschenden Gesellschaft wider spiegeln. Besonders bei Hollywoodproduktionen kann diese Aussage als gültig angesehen werden, denn wie Cheng N. feststellt, wird „Politischer und sozialer Sinn [...] in der amerikanischen Gesellschaft durch vielfältige populärkulturelle Gattungen wie Kinofilme, soap-operas, Kinderserien, Comics, Popsongs und Videoclips vermittelt.“<sup>185</sup>

Der dabei im Folgekapitel untersuchte Actionfilm, *The Expendables*, demonstriert den Vorteil von Zusammenschlüssen gegenüber Einzelkämpfern in Krisensituationen, was ganz im Zeichen der Vernetzungskultur und der Globalisierung steht. *The Expendables* ist dem Traditional- beziehungsweise dem Adventure-Action Genre zuzuordnen, welchen zumeist ein hohes Ausmaß an Stereotypie nachgesagt wird und von denen somit kaum politische Vermittlungsmacht erwartet wird, ganz im Gegensatz zu anderen Genres wie beispielsweise Comicverfilmungen, welchen eine sehr starke politische Kompetenz zugesprochen wird.<sup>186</sup> Diese Analyse soll unter anderem dazu beitragen, das Genre des klassischen Actionfilmes kritischer zu betrachten und ihm nicht vorab Aussagetiefen abzusprechen.

Zunächst wird der Politikbegriff mithilfe von verschiedensten Theorien umrissen, um ihn besser in das Medium Film eingliedern zu können. Danach soll ein Basismodell zur Erkennung politisierender Elemente im Film vorgestellt werden, um den untersuchten Film daraufhin in dieses einzugliedern.

---

<sup>185</sup> Cheng, *Getriebene Melancholiker*, S.10

<sup>186</sup> Vgl. Alexander Dibiasi, *Wolverine wird Abgeordneter. Zum politischen Potential von Comicverfilmungen*, Wien: Lit.-Verl. 2012. S.79

### 3.3.1 Politik im Film – Eine Begriffsdefinition

Da alle Menschen in politischen Systemen eingebunden sind, enthalten auch Filme – als menschliches Produkt – bewusste oder unbewusste politische Statements. Diese mehr oder weniger unterschwellig Botschaften sollen in der vorliegenden Arbeit speziell für den Actionfilm untersucht werden.

Um politische Hinweise zu erkennen, muss zunächst die gesellschaftliche Funktion von Filmen untersucht werden. Laut Casetti bieten Filme dem Publikum eine neue Sichtweise von Alltagsproblemen an und enthalten mögliche Lösungswege für eben diese. Des Weiteren haben sie eine Barden-Funktion, indem sie die Zuschauer mit verdrängten Problemen konfrontieren und diese an die Öffentlichkeit tragen. Das Eintauchen in eine fiktionale Welt, lässt dem Zuseher dabei aber offen, ob und wie er die angespielten Thematiken verarbeiten möchte.<sup>187</sup> Doch wann wird ein Film als ‚politischer Film‘ angesehen? Dafür bedarf es einer schärferen Begriffsabgrenzung: „[Politik ist ein] auf die Durchsetzung bestimmter Ziele (bes. im staatlichen Bereich) u. auf die Gestaltung des öffentlichen Lebens gerichtetes Handeln von Regierungen, Parlamenten, Parteien, Organisationen o.Ä.“, aber auch „[ein] berechnendes Zielgerichtetes Verhalten, Vorgehen“<sup>188</sup>. Auch wenn sich ein Film in den Bereich ‚Gestaltung des öffentlichen Lebens‘ einordnen lassen würde, ist er doch nicht als ‚Handlung‘ mit geplanten Konsequenzen zu bezeichnen, da gerade beim filmischen Medium trotz möglicher Aussageabsicht der Interpretationsspielraum sehr hoch ist und daher nicht von einem zielgerichteten Verhalten zur Veränderung von Gesellschaftsstrukturen gesprochen werden kann. Um diesem Definitionsproblem zu entgehen soll der Begriff ‚politisch‘ in weiterer Folge gegen das Wort ‚politisierend‘ eingetauscht werden. Dies bedeutet „von Politik reden; politisch behandeln“<sup>189</sup>. Ausgehend davon, dass besonders Mainstream-Filme für die Zielgruppen sozial relevante Botschaften beinhalten müssen, da das Publikum sonst keinen inneren Bezug dazu aufstellen kann, können sie auch immer als bewusst oder unbewusst politisierend gelten. Diese Behauptung bekräftigend:

---

<sup>187</sup> Vgl. Casetti, „Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag“, S.167

<sup>188</sup> N.N.: Politik. In: *Duden. Das Fremdwörterbuch*. Bnd.5. 9 Auflage. Hrsg. Von der Dudenredaktion. Mannheim (unter anderem): Dudenverlag 2007. S. 815.

<sup>189</sup> N.N.: politisieren. In: *Duden. Die deutsche Rechtschreibung*. Bnd.1. 23 Auflage. Hrsg. Von der Dudenredaktion. Mannheim (unter anderem): Dudenverlag 2004. S. 756.

„Tatsächlich sind sich einige Wissenschaftler sicher, jeder Film, egal welchen Genres, enthalte politische Botschaften, ungeachtet davon ob der Inhalt des Werkes nun grundlegend politischen Charakters ist oder nicht.“<sup>190</sup>

Des Weiteren ist erwähnenswert, dass politische Aussagen im Film nicht immer auf Veränderung bestehender Systeme abzielen müssen, was laut Michael Genovese einer der drei möglichen Fälle wäre, um einen Film als ‚politisch‘ zu klassifizieren. Häufig ist sogar eher das Gegenteil der Fall, nämlich, dass ein Film bestehende Systeme unterstützt und bekräftigt, beziehungsweise den Kampf für die Erhaltung eines Systems ins thematische Zentrum stellt. Eine dazu einschlägige Filmsparte wäre der US-Kriegs- oder Actionfilm, welcher ‚sich für ihr Land aufopfernde Patrioten‘ zeigt. Demonstrativ dafür ist der Film *Air Force One* (1997)<sup>191</sup>, in welchem der Staat durch eine Einzelperson (Harrison Ford) repräsentiert wird, die in Bedrängnis kommt und zu dessen Sicherheit sich ein US-Kampfpilot in den Freitod stürzt. Das letzte Kriterium wäre, dass ein Film zum Träger politisch internationaler Propaganda wird.

Wie eng Politik und Film miteinander verwoben sind, ohne dass direkt auf politische Geschehnisse verwiesen wird, verdeutlicht der Film *Rocky*<sup>192</sup> aus dem Jahr 1976.

„Mitte der 1970er Jahre galt *Rocky* als eine Symbolgestalt für die kollektive Psyche der USA. Der American Dream von der Selbstverwirklichung des sich seiner selbst bewusst werdenden Individuums transportierte vor dem geschichtlichen Hintergrund des zweihundertsten Jahrestages der Vereinigten Staaten und angesichts der nationalen ‚Schande‘ des Vietnamkrieges erfolgreich einen propagandistischen Appell zum persönlichen Einsatz für die nationale Wiedergeburt der USA.“<sup>193</sup>

---

<sup>190</sup> Dibiasi, Wolverine wird Abgeordneter, S.15 zitiert nach: Dan Nimmo: „Political Propaganda in the Movies. A Typology“, *Movies and Politics. The dynamic Relationship*. Hg. James Combs, NY: Garland, 1993. S.271-294, hier S.279

<sup>191</sup> Vgl. *Air Force One*, Regie: Wolfgang Petersen, USA 1997.

<sup>192</sup> Vgl. *Rocky*, Regie: John Guilbert Avildsen, USA 1976.

<sup>193</sup> Cheng, *Getriebene Melancholiker*, S.60

### 3.3.2 Politisierende Faktoren im Film nach Dibiasi<sup>194</sup>

„Daß sich der klassische Spielfilm stets im Spannungsfeld zwischen Anerkennung und Verleugnung, in einem Prozeß beständiger Differenzierung und Fixierung bewegt, wirft ein erhellendes Licht auf seine ideologische Funktion.“<sup>195</sup>

In Dibiasis Werk *Wolverine wird Abgeordneter* werden politisierende Faktoren eines Filmes in vier Gattungen geteilt. Dazu zählen die Typen, die Intentionen, die Methoden und die Trägerelemente eines filmischen Werkes.

- Typen

Bei den ‚Typen‘ werden drei Arten unterschieden wie Kino als Politikvermittler fungieren kann: Zunächst kann ein Film politisierend sein, indem Themen, Leit motive und Handlungen gewählt werden, welche direkt vom Zuschauer als politische Anspielung erkannt werden können. Diese Arten werden in Dibiasis Modell als ‚politische Filme‘ bezeichnet. Filme deren Handlung nicht direkt politische Ereignisse vermitteln, sich aber in einem politischen Umfeld abspielen, oder politische Themen anschnitten werden als ‚Politik darstellende Filme‘ klassifiziert. ‚Politik suggerierende Filme‘ dagegen enthalten primär versteckte politische Aussagen und werden vom Zuschauer oft gar nicht als politisierend wahrgenommen. Die Einteilung eines Filmes in eine der drei genannten Kategorien fällt nicht immer leicht, da der Grenze zwischen versteckten politischen Elementen und angeschnittenen politischen Themen sehr schmal ist. Im Falle von *The Expendables* kommt es auf die jeweilige Betrachtungsweise des Zusehers an. Teilgruppen, welche diesen Film als Spezialeffekt-Spektakel ansehen und vornehmlich diesen Aspekt des Filmes schätzen, würden ihn wahrscheinlich unter ‚Politik suggerierende Filme‘ einordnen. Bekräftigt wird dies dadurch, dass der stattfindende Kampf kein real-politisches Ereignis darstellt und auch der Söldnertrupp der *Expendables* auf keine existierende Realgruppe referiert. Werden die sozialpolitischen Bezüge zum Umgang mit dem Alter über den Handlungsverlauf gestellt, so kann *The Expendables* jedoch auch als ‚politischer Film‘ gesehen werden. Zu den Typen lässt sich zusammenfassend sagen, dass die jeweilige Betrachtungsweise des einzelnen Zuschauers ausschlaggebend für eine Klassifizierung ist und daher die beschriebenen Gruppen mehr als grobe Richtlinien, statt als starres Einteilungssystem zu sehen sind.

---

<sup>194</sup> Dibiasi, *Wolverine wird Abgeordneter*, S.40-62

<sup>195</sup> Siegfried Kaltenecker, *Spiegelformen: Männlichkeit und Differenz im Kino*. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld, 1996. S.286

- Intentionen

Der Begriff ‚Intentionen‘ beschreibt gewünschte Wirkungsweisen bei der Gestaltung eines Filmes. Diese stufen sich auf einer Skala ab, deren Extrempunkte die ‚gezielte Manipulation des Publikums‘ und ‚Film als sozialer Vermittler‘ sind.<sup>196</sup> Indirekt enthält der Film *The Expendables* Elemente, welche dem Zuschauer die Überlegenheit des US-amerikanischen Systems gegenüber anderen suggeriert, besonders aufgrund des Befreiungsaktes der Insel durch die amerikanische Söldnertruppe. Jedoch ist hierbei nicht von propagandistischen Stilmitteln zu sprechen. Gleichzeitig ist der Stellenwert der Söldnertruppe in ihrer Heimat als gesellschaftliche Darstellung von Randgruppen im Allgemeinen zu sehen – schon der Name ‚The Expendables‘, übersetzt ‚die Entbehrlichen‘, verweist auf ihre Ausgrenzung aus der sozialen Ordnung. Nach Rosenbaum ergibt sich für das Publikum hiermit die Möglichkeit dieses Abbild der Gesellschaft durch ein Fenster oder durch einen Spiegel zu sehen.<sup>197</sup> Gruppierungen, welche sich aufgrund ihrer Vorlieben verstärkt mit den präsentierten Figuren identifizieren (zum Beispiel Motorradliebhaber, Tattoobewunderer und Heavy Metal-Fans) könnten das soziale Umfeld der Expendables als Spiegel einer herrschenden Realität wahrnehmen, während andere Zuschauer in diese Welt als stille Beobachter eintauchen. Letzten Endes hängt die Interpretation jedoch immer vom Zuschauer ab. Um eine breite Wahrnehmungsübereinstimmung zu erzielen wird daher für die Darstellung sozialer Milieus häufig auf Klischees zurückgegriffen.

Über all den Entdeckungen politisierender Elemente und Lesemöglichkeiten im filmischen Medium darf eines jedoch nie vergessen werden: „Als konstitutive Momente gesellschaftlicher Identitätskonstruktionen müssen sie [die Filme] permanent reartikuliert und neu zusammengesetzt werden.“<sup>198</sup> Das heißt die (politische) Bedeutung eines Filmes hängt nicht nur von der jeweiligen Interpretation des einzelnen Zuschauers ab, sondern auch von der Gesellschaft und der Zeit in welcher er rezipiert wird.

---

<sup>196</sup> Vgl. Dibiasi, *Wolverine wird Abgeordneter*, S.52

<sup>197</sup> Vgl. Jonathan Rosenbaum, *Movies as Politics*. Berkeley: University of California Press, 1997. S. 94.

<sup>198</sup> Kaltenecker, *Spiegelformen*, S.298

### 3.3.3 Der Film als Spiegel sozialer Positionen

Der Film als instrumentalisiertes Medium zur Verbreitung von Botschaften und seine Macht die Zeichen der Zeit festzuhalten lädt dazu ein ihn als Spiegel der Gesellschaft zu sehen. Schroer merkt hierzu jedoch an, dass Filme sich nicht als direktes Abbild der Realität lesen lassen: „Denn zum Einen ‚spiegeln‘ Filme nicht nur die Gesellschaft, sondern wirken auch ihrerseits auf diese zurück und zum Anderen bilden sie Wirklichkeit nicht einfach ab, sondern interpretieren sie zugleich auch.“<sup>199</sup> Durch die Themenvielfalt in den verschiedenen Filmen bilden mehrere Werke ein Mosaik der herrschenden Realität ihrer Zeit und stellen dadurch „[...] eine stetig sprudelnde Quelle dar, um sich über den Zustand einer Gesellschaft, ihre Krisen und Konflikte, ihre Werte und Moralvorstellungen Aufschluss zu verschaffen.“<sup>200</sup> Die existente Literatur über die Macht des Filmes gesellschaftliche Verhältnisse widerzuspiegeln ist so umfangreich wie vielseitig und findet ihren Ursprung in den Überlegungen von Siegfried Kracauer, welcher den Film als ein Medium zur Analyse der Gesellschaft erkannt hat. Dem schließt sich Manfred Mai an und fügt zum ‚Einfluss gesellschaftlicher Verhältnisse auf den Film‘ auch die Rückwirkung – nämlich die ‚Auswirkungen des Filmes auf die Gesellschaft‘ (zum Beispiel durch Trendbildung) – hinzu.<sup>201</sup> Vereinfacht ausgedrückt kann der Film als vom Menschen (und daher aus der Gesellschaft hervorgehend) und für den Menschen (durch den Konsum wieder in die Gesellschaft eingehend) geschaffene Botschaft angesehen werden, welcher die in der Gesellschaft herrschenden Probleme aufgreift und in fantasievolle Geschichten verpackt. Sozialrelevante Konflikte werden in codierter Form vorgestellt, um anschließend durch den Handlungsverlauf einen Lösungsvorschlag zu bieten, welchen der Zuschauer decodieren und interpretieren kann. Auch das Aufzeigen von Wünschen, Träumen, Ängsten und Möglichkeiten verweist auf ein bestimmtes Gesellschaftsbild, da jede Epoche ihre eigenen Schwerpunkte aufweist.

---

<sup>199</sup> Markus Schroer, „Gesellschaft im Film“, *Wissen und Studium* 25, [http://91.216.243.21/fachbuch/leseprobe/9783896696847\\_FirstChapter\\_009.pdf](http://91.216.243.21/fachbuch/leseprobe/9783896696847_FirstChapter_009.pdf) 2008, 31.05.2014. S.2 Am 29.05.2014 S.2

<sup>200</sup> Ebd., S.2

<sup>201</sup> Vgl. Manfred Mai, „Künstlerische Autonomie und sozialkulturelle Einbindung. Das Verhältnis von Film und Gesellschaft“, *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. Hg. Manfred Mai/Rainer Winter, Köln: Halem 2006. S. 8

Die Analyse des Filmes als Spiegel der Gesellschaft basiert dementsprechend auf drei Grundgedanken, welche weiterfolgend in dieser Arbeit angenommen werden:

- Das Bild der herrschenden Gesellschaft ist im Film eingeschrieben.
- Die Themenwahl eines Filmes ist von Relevanz für die bestehenden Probleme und Konflikte in der Gesellschaft.
- Der Film besitzt rückwirkend einen Einfluss auf die Zuschauer (in dem er beispielsweise Botschaften transportieren kann).

Da ‚Der Film als Spiegel der Gesellschaft‘ ein zu großer Themenkreis ist um ihn in dieser Arbeit ausreichend zu behandeln, wird im Folgenden ein spezieller Teilbereich, nämlich das Abbild der Männlichkeit in der herrschenden Gesellschaft durch den Actionfilm von Relevanz sein. Dabei wird der Fokus auf das ‚Problem‘ des Alterns gelegt und untersucht welches Bild vom ‚Mann im fortgeschrittenen Alter‘ im Film kursiert. Gerade das Genre des Actionfilmes bietet, wegen seiner exzessiven Darstellung des männlichen Körpers und der sich herausbildenden Ikonen, welche trotz Falten und grauem Haar immer wieder auf der Kinoleinwand zu sehen sind, einen idealen Untersuchungsgegenstand für die Kombination von Männlichkeit und Alter.

### **3.4 Resümee des Kapitels**

Zunächst wurde in diesem Kapitel versucht die Schwierigkeit einer trennscharfen Abgrenzung des Actiongenres zu artverwandten Filmgattungen wie zum Beispiel dem Adventurefilm und dem Western aufzuzeigen. Die Verbindung der genannten Sparten sollte durch die Beschreibung von gemeinsamen, zentralen Elemente hervorgehoben werden. Ebenso wurde angesprochen inwiefern Waffen und Fahrzeuge im Actionfilm bedeutsam für Images von Gender, Narrativität, Charakterbeschreibung und Wiedererkennung sind und welche Marketingmöglichkeiten sich durch ihre Nutzung ergeben. Folgend wurde dargestellt warum, trotz fortschreitender technischer Möglichkeiten, der traditionelle Actionfilm auf altbewährte Methoden zurückgreift und inwiefern dies mit der präsentierten Männlichkeit in Verbindung steht. Auch die Bedeutung des Settings und der Körperlichkeit der Stars, inklusive die im Actionfilm vorzüglich verwendeten Kostüme, wurden diskutiert, sowie zentrale Konflikte zusammengefasst. Anschließend konnte auf politisierende Faktoren im Actionfilm hingewiesen werden, sodass sich der Film als Spiegel der Gesellschaft verstehen lässt.

## 4 *The Expendables* (2010): Analyse eines Actionblockbusters

Der Film *The Expendables* wurde in dieser Arbeit als Forschungsgegenstand gewählt, da er als Vertreter des Actionfilmgenres alter Schule sozialkritische Botschaften enthält, welchen in derzeitigen Abhandlungen wenig Beachtung geschenkt wird. Diese werden mit einem Fokus auf die Themen ‚alternde Maskulinität in der Gesellschaft‘ in Verbindung mit ‚Männlichkeit und Arbeit‘ untersucht. Des Weiteren weist *The Expendables* eine Vielzahl von bedeutungsschweren Symbolen auf, deren Analyse demonstriert, dass der Actionfilm als Genre weit mehr ‚Inhalt‘ besitzt als ihm von Kritikern oft zugestanden wird. Neben seinen filmischen Besonderheiten, wie das Auftreten vieler bereits bekannter Größen des Actiongenres und den selbstironischen Zügen, ist *The Expendables* ein ideales Beispiel für genretypische Elemente, wie die Verwendung von Waffen, Fahrzeugen und Special Effects, welche im Folgenden in die Untersuchung einfließen. Die Auswahl dieses Filmes basiert zudem auf seine zahlreichen intertextuellen Bezüge, welche sich für eine Analyse der Weiterentwicklung von Genres, wie sie in den vorangehenden Kapiteln theoretische beschrieben wurde, besonders anbieten.

### 4.1 Rund um den Film *The Expendables*

#### 4.1.1 Hardfacts, Kurzzinhalt und Titelanalyse

- Hard Facts

*The Expendables* ist ein US-amerikanischer Actionfilm, welcher am 13. August 2010 erstmals in den Kinos der USA zu sehen war. Inhaltlich bietet er in einer ensembleartigen Aufstellung Einblick in das Leben einer Söldnertruppe rund um Barney Ross (gespielt von Sylvester Stallone). Die Handlung und das Drehbuch stammen von Dave Callahan, doch als Co-Writer, Regisseur und Hauptrolle steht der Name von Sylvester Stallone ganz oben, was dem Film vorab ein gewisses Image verpasst. So schreiben Boyle und Brayton:

„Directed, produced and cowritten by Stallone, the plot of the film is redolent of the hypermuscular action movies of the 1980s that helped launch the careers of most of *The Expendables* cast.”<sup>202</sup>

---

<sup>202</sup> Boyle/Brayton, „Ageing Masculinities and ‚Muscle work‘ in Hollywood Action Film”, S.469

Dieses Images wird zusätzlich gefördert indem der Film mit einer Vielzahl bekannter Namen aufwartet. Der Weg bis zu dem Cast, welcher schlussendlich auf der Leinwand zu sehen ist, war jedoch ein weiter. Doch gerade die zahlreichen Absagen und Umbesetzungen hatten einen positiven Einfluss auf die Vermarktung, da die Ungewissheit wer nun wirklich mitwirken würde für Spannung und Diskussionen unter den Fans sorgte.

Beispielsweise wurde für die Rolle von Gunnar, welche letzten Endes von Dolph Lundgren verkörpert wurde, zuerst Jean Claude Van Damme in Betracht gezogen. Dieser lehnte jedoch zur großen Verwunderung seiner Fans ab. So schreibt ein Blogger: „[...] Van Damme turning down this project is a real missed opportunity.“<sup>203</sup> – Ein Versäumnis, das er in *The Expendables 2* nachholt, indem er die Rolle des Bösewichtes Jean Vilain verkörpert. Auch Terry Crews war Gerüchten zufolge nur die vierte Wahl für seine Rolle des Hale Caesar, denn zunächst wurde Wesley Snipes, danach Forest Whitaker und 50 Cent gefragt.<sup>204</sup>

Außerdem kursierten im Internet Spekulationen darüber, dass für die weibliche Hauptrolle Sandra Bullock, welche mit Sylvester Stallone bereits in *Demolition Man*<sup>205</sup> (1993) zu sehen war, zur Auswahl stand. Bullock wies diese Gerüchte jedoch mehrfach zurück.<sup>206</sup>

Ähnlich verhielt es sich bei der Besetzung der Cameo-Auftritte, bei welchen zunächst Steven Seagal, Danny Trejo oder Kurt Russel im Gespräch waren. Sie lehnten jedoch alle aus diversen Gründen ab. Schlussendlich wurden die Rollen von Mr.Church und Big Trench Mouse von Bruce Willis und Arnold Schwarzenegger gespielt. Alleine der Fakt, dass Willis, Schwarzenegger und Stallone zusammen in seiner Szene zu sehen sind, ist für viele Fans reizvoll wie auch die Redaktion von MTV festhält:

---

<sup>203</sup> Richard Brunton, *Van Damme turned down Stallone's The Expendables*, [http://www.filmstalker.co.uk/archives/2008/11/van\\_damme\\_turned\\_down\\_stallone.html](http://www.filmstalker.co.uk/archives/2008/11/van_damme_turned_down_stallone.html) 2008, am 04.06.2014.

<sup>204</sup> Vgl. Jeff Sneider, *50 Cent To Star in Sylvester Stallone Action Film. MC will replace Forest Whitaker in 'The Expendables'*, <http://www.mtv.com/news/1607293/50-cent-to-star-in-sylvester-stallone-action-film/> 2009, am 04.06.2014.

Vgl. @headgeek666, *50 Cent is Out! Who is in THE EXPENDABLES? Stallone says...*, <http://www.aintitcool.com/node/40516> 2009, am 04.06.2014.

<sup>205</sup> *Demolition Man*, Regie: Marco Brambilla, USA 1993.

<sup>206</sup> Vgl. Alex Fletcher, *Bullock denies 'Expendables' rumour*, <http://www.digitalspy.co.uk/movies/news/a163290/bullock-denies-expendables-rumour.html#~oGe55X2jg71MTa> 2009, am 04.06.2014.

„They are three legends of the silver screen. Separately, they've made dozens of films that have had a huge impact on the lives of moviegoers. Fans have been waiting to see them unite on screen for decades. Now, the trio are finally planning to make a movie together.”<sup>207</sup>

Dass die drei Actionfilmgrößen im Film ihr Privatleben in die Filmrolle integrieren, um so den Reiz zu steigern und die einstige berufliche Rivalität ironisch aufarbeiten, wird im Kapitel über Intertextualität und Recycling näher beleuchtet.

Einfacher als die Wahl der Schauspieler schien die Entscheidung für die Filmmusik, welche von Brian Tyler stammt, da der Komponist schon den Soundtrack für *John Rambo* (2008) schrieb. Zusätzlich lieferte die Hard-Rock-Band Shinedown einen Bonustrack für den Film.

Neben den organisatorischen Aspekten, bezogen auf die mitwirkenden Schauspieler, wurde auch lange Zeit das Budget für *The Expendables* unter Verschluss gehalten. Erst nach der Veröffentlichung stehen folgende Zahlen fest: Die Ausgaben für die Produktion des 103 Minuten langen Actionfilmes betragen rund \$80,000,000 (Achtzigmillionen Dollar). Laut Box Office nahm der Film innerhalb der USA gesamt \$103,068,524 (rund Hundertdreimillionen Dollar) und weltweit \$274,470,394 (rund Zweihundertsiebzigmillionen Dollar) ein. Womit er zu den erfolgreichsten Actionfilmen des Jahres zählt. Aufbauend auf diesen Erfolg wurde *The Expendables 2* produziert und übertrumpfte die weltweiten Einnahmen seines Vorgängers mit einer Summe von rund \$305,400,000 (rund Dreihundertmillionen Dollar).<sup>208</sup> *The Expendables 3* (2014)<sup>209</sup> wird im August 2014 in den Kinos erscheinen<sup>210</sup> und *The Expendables 4* ist ebenfalls schon in Planung.

---

<sup>207</sup> Larry Carroll, *Bruce Willis Will Join Sylvester Stallone and Arnold Schwarzenegger On Screen In The Expendables*, <http://moviesblog.mtv.com/2009/08/17/bruce-willis-will-join-sylvester-stallone-and-arnold-schwarzenegger-on-screen-in-the-expendables/> 2009, am 04.06.2014.

<sup>208</sup> Vgl. N.N. IMbD Company, *Box Office Mojo. The Expendables*, <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=expendables.htm> 2014, am 16.04.2014.

<sup>209</sup> *The Expendables 3*, Regie: Patrick Hughes 2014.

<sup>210</sup> Vgl. N.N., *The Expendables 3*. <http://www.moviepilot.de/movies/the-expendables-3> 2012, am 16.04.2014.

- Kurzinhalt

Eingeführt wird die Söldnertruppe rund um Barney Ross, durch einen Auftrag in Somalia, wobei die Helden mit äußerst brutalen Mitteln Geiseln von einem Schiff aus den Fängen von Piraten befreien.

Der folgende Auftrag, welcher das Zentrum des Filmes ausmacht, führt die Truppe auf die kleine Insel Vilena, wo sie der dortigen Militärdiktatur ein Ende bereiten sollen. Nach ersten Erkundungen und dem Kennenlernen ihrer Kontaktperson Sandra wird ihnen jedoch klar, dass General Garza, die vorgegebene Zielperson, nicht der wahre Drahtzieher ist, sondern ein ehemaliger CIA-Agent namens James Munroe. Dieser plant die Insel und ihre Bewohner durch den Anbau von Kokapflanzen auszubeuten. Dem nicht genug finden die Söldner heraus, dass ihr anonymer Auftraggeber Mr. Church ebenfalls von der CIA geschickt wurde, um die Kontrolle über die Drogengeschäfte wieder zurück zu gewinnen. Bestandteil des Planes ist, dass die Söldnertruppe bei der ‚Befreiung der Insel‘ ihr Leben lässt um Zeugen zu vermeiden.

Obwohl Barney Ross und Lee Christmas bei der Inselerkundung nur haarscharf mit dem Leben davon kommen, will Barney abermals nach Vilena zurück – allerdings nicht wegen des Auftrages, sondern um der schönen Sandra zu helfen, die fest entschlossen ist die Insel zu retten. Barneys treue Anhänger lassen ihn nicht im Stich und folgen ihm – mit Ausnahme von Gunnar, welcher sich von Beginn als ‚eigen‘ dargestellt hat und sich nun gegen seine ehemaligen Kollegen wendet, indem er Munroe seine Dienste anbietet.

Währenddessen kommt es zu einem Konflikt zwischen General Garza und Munroe, da der Ex-CIA-Agent vom General verlangt seine aufmüpfige Tochter – Sandra – aus dem Weg zu räumen. An diesem Punkt sieht Garza seine Fehler bezüglich des Deals mit Munroe ein und will sich vor seinen Anhängern entschuldigen, jedoch wird er erschossen, bevor es soweit kommt.

Barney Ross und seiner Truppe gelingt es mit Kampfkunst, Sprengvorrichtungen und einer Unzahl an Waffen das Hauptquartier in die Luft zu sprengen und die Bösen somit zu besiegen. Mit dem guten Gewissen den Inselbewohnern und Sandra helfen zu können ziehen sie weiter – nicht ohne über ihr nächstes Abenteuer zu philosophieren.

- Filmtitelanalyse – *The Expendables*:

In der online Version des Oxford Dictionarys wird das Wort ‚expendable‘ folgendermaßen beschrieben: „Of relatively little significance, and therefore able to be abandoned or destroyed“.<sup>211</sup> Da ‚The Expendables‘ nicht nur der Titel des Filmes, sondern auch zugleich der Gruppenname der im Film dargestellten Söldnerverbindung ist, enthält er eine Doppeldeutigkeit: Zum Einen kann damit das old-school-Actiongenre gemeint sein, welches durch neue Computertechniken überholt scheint und deshalb vermehrt von der Leinwand verdrängt wird. Zum Anderen bezieht sich das Wort ‚expendable‘ auf die im Film portraitierten Söldner, welche im Todesfalle niemand vermissen würde.

Auf der Seite Merriam-Webster wird das Wort ‚expendable‘ ebenso treffend erläutert: „to be used up or consumed in service“ oder auch „more easily or economically replaced than rescued, salvaged, or protected“<sup>212</sup>. Ganz den genannten Definitionen entsprechend beschreibt der Filmtitel laut Boyle und Brayton den beklagten Verlust bedeutungsvoller Arbeit für Männer.<sup>213</sup>

“Indeed the main characters, all mercenaries and manual laborers, frequently and self-reflexively complain that their labor is increasingly obsolete. [...] [They] are depict as willing to accept any job despite the dangers.”<sup>214</sup>

Inwiefern der Titel mit den unterschwelligem politischen und sozialkritischen Botschaften des Filmes verflochten ist, wird in weiterer Folge dieser Arbeit ersichtlich.

#### 4.1.2 Filminhalt nach Kapiteln der DVD

In dieser detaillierteren Filmbeschreibung wird einerseits nach den Kapiteln der DVD vorgegangen, andererseits nach Schauplätzen der Handlung. Das Kapitel dient zur Aufdeckung der Nebenhandlungen und ist daher für das Verständnis der folgenden Arbeit relevant. Dabei werden die Eingangskapitel genauer beschrieben, da sie für die Figurenzeichnung essentiell sind und sowohl die Filmaussage, als auch die Darstellung von Männlichkeit am ganzheitlichsten erfassen. Ab diesem Überblick über den Filminhalt wird auf alle weiteren textlich oder bildlichen Vorkommnisse im Film,

<sup>211</sup> Oxford Dictionaries, *expendable*, <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/expendable?q=expendable>, am 26.03.2014.

<sup>212</sup> Merriam Webster, *expendable*, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/expendable>, am 26.03.2014.

<sup>213</sup> Vgl. Boyle/Brayton, „Ageing Masculinities and ‚Muscle work‘ in Hollywood Action Film“, S.473

<sup>214</sup> Ebd., S.473

welche zur Analyse herangezogen werden, folgendermaßen verwiesen: *Kapitel X / Ort*. Diese Methode dient einerseits der Vereinfachung, andererseits wird dadurch ein präziserer und ungestörter Schreibfluss erzielt.

## **Kapitel 1**

Die Stadt: In einer unbekanntenen, amerikanischen Großstadt tauchen sechs Motorräder aus der Dunkelheit auf. Dazu ist Folgendes zu hören: „We are the shadows and the smoke in your eyes, we are the ghosts that hide in the night.“<sup>215</sup> Beim Einfahren in eine Garage erscheint das Logo eines Raben auf einem Totenkopf mit der Aufschrift ‚Expendable‘, welches mittels Überblendung im Mondlicht wieder verschwindet.

Somalia: Das nächtliche Setting wandelt sich zu einem Schiff am offenen Meer. Eine Schrifteinblendung klärt auf, dass es sich dabei um den ‚Gulf of Aden, Somalia‘ handelt. Nach Abbildung des düster wirkenden Schauplatzers, wird mittels eines Drohvideos deutlich, dass das Schiff von Piraten übernommen wurde, welche für das Leben der Crew Lösegeld fordern. Kurz vor der Verstümmelung einer Geisel richten die Helden ihre Waffen auf die Piraten und versuchen vergebens einen Handel einzugehen. Gunnar verliert die Geduld und erschießt den Anführer der Piraten. Nach einem Gemetzel und einigen lässigen Sprüchen der Actionhelden ist die Gefahr gebannt. Die Stimmung der Gruppe kippt allerdings, als Gunnar einen Piraten ‚aufknüpft‘ und daraufhin von seinem Teamkollegen Ying bedroht wird. Der Asiate unterliegt dem Hünen und kann nur durch die Intervention von Barney, dem Anführer der Söldnertruppe, vor Schaden bewahrt werden.

Flugzeug: Während des Rückfluges in Barneys privaten Flugzeug, findet zwischen Gunnar und Lee ein ernsthaftes Gespräch statt, in welchem der Hüne sein Messer mit den Worten „Keep it. You appreciate a good blade.“<sup>216</sup> abgibt. Darauf folgen Nahaufnahmen der einzelnen Teammitglieder mit musikalischer Begleitung und Namenseinblendungen, die den eigentlichen Beginn des Filmes kennzeichnen.

---

<sup>215</sup> *The Expendables*, Regie: Sylvester Stallone, Vereinigte Staaten 2010. 00:41-00:59

<sup>216</sup> Ebd., 08:16-08:21

## Kapitel 2

Wohngegend: Erneut taucht das Rabensymbol auf Lees Ducati auf, als er seine Geliebte Lacy besucht. Nachdem er ihr seine Gefühle offengelegt, stellt er fest, dass es aufgrund seiner langen Abwesenheit einen Nebenbuhler gibt. Sie entschuldigt ihre Untreue mit seiner Verschwiegenheit über sein Berufs- und Privatleben, worauf er missmutig wieder abreist.

Tools Tattoostudio: Um sein Rabentattoo am Rücken zu vervollständigen wartet Barney bei seinem ehemaligen Kameraden Tool. Dessen Auftritt zeigt seine Schwäche für belanglose Intimitäten mit einer Vielzahl an Frauen – sichtbar daran, dass er sich nicht einmal den Namen seiner momentanen Eroberung merken kann. Nach ihrem Verschwinden bleiben den beiden einige Minuten für die Körperkunst und persönliche Gespräche. Gunnar, der aufgrund des Zwischenfalls in Somalia der Söldnertruppe verwiesen wurde, soll durch Tool ersetzt werden, doch dieser verweist auf ein traumatisches Kampferlebnis und weist die Einladung zurück.

## Kapitel 3

Tools Tattoostudio: Lee Christmas betritt das Studio und lässt sich von Tool zu einem Wettbewerb im Messerzielwerfen überreden. Da Lee durch den Betrug seiner Freundin frustriert und daher unkonzentriert ist, gewinnt Tool mit Abstand. Die Szene endet damit, dass Tool Aufträge an Barney und seine Truppe mit folgenden Worten weitervermittelt: „I got three pieces of work. Two are a walk in the Park and one to hell and back“<sup>217</sup>.

Vilena Palast: General Garzas Soldaten haben drei Regimegegner gefangen genommen und erkundigen sich nach dem weiteren Verfahren. Während Garza über eine gerechte Strafe sinniert, schießt der Ex-CIA Agent Munroe einem der eindeutig harmlosen Verdächtigen in den Rücken. Damit wird deutlich, dass Munroe die eigentliche Macht besitzt. Dies wird zudem durch seine verbale Herabsetzung von Garzas Führungskräften betont. Um sein Gesicht vor seinen Männern nicht zu verlieren muss Garza daraufhin die beiden verbleibenden Rebellen hinrichten.

---

<sup>217</sup> *The Expendables*, Regie: Sylvester Stallone, Vereinigte Staaten 2010. 17:54-18:03

Kirche: In einer Kirche trifft sich Barney mit dem potentiellen Auftraggeber Mr.Church, sowie seinen „oldest worst friend“<sup>218</sup> Big Trench Mouse. Beide erhalten Informationen über Vilena und den Auftrag General Garza und sein Militärregime zu stürzen, jedoch nimmt nur Barney den Auftrag an.<sup>219</sup>

#### **Kapitel 4**

Garage: In Barneys Garage sprechen Lee und Barney über die fehlende Moral der eben erhaltenen Mission in Vilena. Durch Christmas Aussage: „What happened to your Code? The target has to deserve it“<sup>220</sup> wird ersichtlich, dass Barney bis dato keine amoralischen Aufträge angenommen hat, doch da es der Truppe an Geld fehlt bleibt ihm kein andere Wahl. Gunnar stört die Szenerie wodurch er den Zielort der neuen Mission erfährt. Seine Bitte um Wiederaufnahme in die Truppe wird aufgrund von mangelndem Vertrauen (unter anderem wegen seiner Drogensucht) zurückgewiesen, worauf Gunnar Drohungen ausspricht.

Werkstatt: Nach einem Auftragsbriefing mit der ganzen Söldnertruppe wird einstimmig beschlossen die Mission trotz ihrer scheinbaren Aussichtslosigkeit anzunehmen, da die gebotene Geldsumme enorm ist. Die Situation in Vilena soll jedoch vor dem eigentlichen Einsatz von Barney und Lee geprüft werden.

Flugzeug: Auf der Flugreise, zur Inselerkundung sprechen Barney und Lee über die Nachteile einer romantischen Beziehung. Auf Lees Fragen warum Lacy ihn betrogen hat, antwortet Ross nicht nur in dieser Szene, sondern auch in Folgenden mit dem Spruch „She wasn’t yout type“<sup>221</sup>. Zu erwähnen ist außerdem das leicht veränderte Logo der Expendables auf dem Flugzeug – der Totenkopf wurde zur Tarnung durch eine Weltkugel und der Schriftzug durch das Wort ‚Conservancy‘ (übersetzt: Naturschutz) ersetzt.

Zollbehörde: Die beiden Söldner geben sich als Vogelforscher aus, um eine Einreisegenehmigung am Zoll zu erhalten. Die Szene endet damit, dass Gunnar als blinder Passagier aus der Frachtkabine des Flugzeuges steigt.

---

<sup>218</sup> *The Expendables*, Regie: Sylvester Stallone, Vereinigte Staaten 2010. 20:35-20:20:38

<sup>219</sup> Der genaue Ablauf dieser Szene mit all seinen Verbalen Spitzfindigkeiten wird in den Folgekapiteln noch ausführlich behandelt

<sup>220</sup> *The Expendables*, Regie: Sylvester Stallone, Vereinigte Staaten 2010. 23:03-23:08

<sup>221</sup> Ebd., 27:30-27:34/38:11-38:14/38:56-38:58

## **Kapitel 5**

Vilena: Der erste Eindruck vom friedlichen aber verarmten Fischerdorf wird schnell durch das Erscheinen eines Militärfahrzeuges und die darauf ausbrechende Panik der Bevölkerung zerstört. Beim Anblick von Munroe, welcher einen schneidigen Anzug trägt und sich an der brutalen Verfahrensweise der Soldaten dem Volk gegenüber erfreut, schöpfen die Söldner sofort den Verdacht, dass die Informationen von Mr. Church unvollständig waren.

Hotelloobby: In einer schäbigen Hotelloobby erwarten die Söldner ihre Kontaktperson, welche zu ihrer Verwunderung eine hübsche Frau namens Sandra ist.

Sandras Truck: Mit einem alten Truck führt Sandra die beiden Amerikaner auf der Insel herum und begibt sich auf deren Wunsch auch in das Sperrgebiet rund um den Palast – das Hauptquartier von Garza und Munroe. Sandra berichtet, dass der Frieden der Insel durch den Einfluss des Amerikaners Munroe und des neu eingeführten Militärregimes, welches von General Garza geleitet wird, zerstört wurde. Barney und Lee sind zum Teil von Sandras Hoffnung auf die Wiederherstellung des Friedens belustigt. An der mangelhaften Auskunft über Sandras Familie, bemerken die beiden allerdings, dass auch sie Geheimnisse hat. Da Barney Lee immer wieder mit seiner gescheiterten Beziehung aufzieht, stürmt dieser aus dem Wagen um sich bei einem Spaziergang abzureagieren.

Plantage: Auf einem kargen Feld stehend, beschwert sich Munroe bei Garza über das Fehlen von Arbeitern und besteht auf die Einhaltung des Zeitplans bezüglich der Bewirtschaftung der Kokaplantagen. Während Munroe seinen Reichtum und damit seine uneingeschränkte Macht betont, kann Garza seine Wut über den respektlosen Ton kaum in Zaum halten.

## **Kapitel 6**

Nahe des Palastes: Als Sandra Barney bittet ihr bei der Befreiung der Insel zu helfen werden sie von Soldaten festgenommen, wobei sich herausstellt, dass Sandra zwar die Tochter von General Garza ist, allerdings mit allen Mitteln versucht sein Militärregime zu stürzen. Nur durch Lees Rückkehr und Hilfe können die Drei entkommen.

Sandras Truck: Während der Flucht vor dem Militär muss sich Barney von Lee und Sandra trennen. Während Barney die Wachen am Zollamt überwältigt startet Lee das Flugzeug und versucht Sandra davon zu überzeugen mit ihnen zu fliehen, doch sie entschließt sich trotz der drohenden Gefahr auf der Insel zu bleiben und weiter gegen das Regime anzukämpfen. In letzter Sekunde schafft Barney es ins Flugzeug.

Flugzeug: Als Barney von Sandras Entscheidung erfährt, ist er beeindruckt von ihrem Kampfgeist. Um ihr einen Vorsprung zu verschaffen, versprühen die beiden vor ihrem Heimflug Kerosin aus dem Flugzeugtank über den Hafen und entzünden es durch den Einsatz einer Leuchtpistole. Während die Beiden in den Horizont fliegen, ist im Hintergrund eine gewaltige Explosion zu sehen.

## **Kapitel 7**

Munroes Büro: In dieser Szene sieht sich Munroe zunächst die Aufnahmen der Zollüberwachungskamera an, welche Sandras Verbündete Barney und Lee zeigen. Dabei stellt er fest, dass Sandra ein Problem darstellt und verlangt von Garza seine eigene Tochter aus dem Weg zu räumen. Nachdem Garza wütend das Büro verlassen hat, tritt Gunnar ein und bietet Munroe einen Deal an. Munroe steigt auf das Angebot ein und setzt Gunnar auf Barneys Truppe an.

Barneys Garage: Da ihn Sandras Mut beeindruckt hat, beschließt Barney mehr über den dubiosen Auftrag herauszufinden. Bei den Recherchen stellt sich heraus, dass Mr. Church ein Strohhalm der CIA ist, welche seit Jahren Profit aus dem Drogenanbau in Vilena schlägt. Obwohl der Auftrag lautete General Garza zu töten, ist das wahre Ziel Munroe – ein ehemaliger CIA-Agent, der aus Geldgier das Drogengeschäft der Insel an sich reißen will. Da die Angelegenheit nicht an die Öffentlichkeit dringen soll, bei einem Kampf allerdings mit großen Verlusten zu rechnen ist, wurde der Auftrag an die Söldnertruppe weitergeleitet, in der Hoffnung, dass sich bei einer Auseinandersetzung beide Parteien gegenseitig eliminieren und somit das Drogengeschäft wieder der CIA zufällt. Mit diesem Wissen beschließt die Söldnertruppe vorerst die heikle Mission abzubereiten.

Wohngegend: Lee besucht Lacy trotz ihrer Untreue abermals und stellt fest, dass sein Nebenbuhler ihr ein blaues Auge geschlagen hat. Daraufhin fahren sie zu einem öffentlichen Basketballplatz auf welchem der Frauenschläger zusammen mit seinen

Kumpels trainiert. Lee stellt seinen Konkurrenten zur Rede, doch als dieser Lacy beschimpft eskaliert die Situation und Lee verprügelt nicht nur ihn, sondern zusätzlich seine sechs Freunde. In diesem Moment wird Lacy auch bewusst warum Lee niemals von seinem ‚Beruf‘ spricht.

Barneys Garage: Während Barney eine Zeichnung betrachtet, welche Sandra ihm geschenkt hat, wird ihm klar, dass die Frau alleine auf der Insel keine Überlebenschance hat.

Vilena: Das Militär stellt die Insel auf den Kopf um Sandra zu finden wobei keine Rücksicht auf Unschuldige genommen wird. Munroe kann schlussendlich ihren Aufenthaltsort anhand ihrer Zeichnungen ausmachen, da ihr Malstil dem ihres Vaters, welcher sich ebenfalls künstlerisch betätigt, ähnlich ist.

## **Kapitel 8**

Tools Tattoostudio: Barney bespricht seine Sorgen um Sandra mit Tool. Dieser verdeutlicht dem Söldnerboss, dass es nur wenige Chancen gibt jemandem zu helfen und damit die grauenhaften Taten ihrer Vergangenheit auszugleichen.

Vilena: Sandra befindet sich mittlerweile in Gefangenschaft und wird auf Munroes Befehl hin von Soldaten gequält. Als Garza dies erfährt stürmt er wutentbrannt den Raum und befreit seine Tochter aus der Folter.

Barneys Garage: Barney eröffnet seinen Team-Kollegen, dass er im Alleingang zurück auf die Insel gehen wird.

Barneys Truck: Als der Söldner in seinem Truck zum Flugplatz fahren will, um nach Vilena zurück zu kehren, stößt Ying zu ihm und sagt ihm seine Unterstützung zu. Auf der Fahrt werden die beiden von einem Lieferwagen bedrängt in welchem sich Gunnar befindet und das Feuer eröffnet. Die Verfolgungsjagd endet in einer verlassenen Lagerhalle.

## **Kapitel 9**

Lagerhalle: Während Barney bewusstlos ist liefern sich Ying und Gunnar einen unerbittlichen Zweikampf. Obwohl die Querbalken eines Gerüsts Yings Körpergröße entgegenkommen, während sie Gunnar schwer behindern, ist der Hüne überlegen. Zu

Yings Glück kommt Barney wieder zu sich und schießt Gunnar im letzten Moment in die Schulter. Bevor er die Lagerhalle verlässt versichert Barney Gunnar in einem beinahe kumpelhaften Gespräch, dass die Verletzungen verheilen werden.

Spiders Aircraft (Flughalle): In Barneys Flugzeug haben sich alle Mitglieder der Truppe voll bewaffnet versammelt und einstimmig beschlossen, dass sie ihren Anführer und Freund nach Vilena begleiten werden.

Vilena Palast: Nach der Folter seiner Tochter entschließt Garza sich Munroe zu widersetzen und plant einen Aufstand. Er lässt sich von seinen Soldaten die Treue schwören und ruft sie auf, sich die Gesichter nach seiner Vorlage zu bemalen. Währenddessen brechen die getarnten und gut gerüsteten Expendables in den Palast ein.

## **Kapitel 10**

Vilena Palast: Während die Expendables in allen Palastebenen Sprengsätze montieren, begibt sich Barney auf die Suche nach Sandra. Er findet sie noch rechtzeitig und kann sie somit vor der Schändung durch Soldaten bewahren. Zwar kann er sie befreien, doch auf der Flucht werden die beiden von Munroes Privat-Schlägern überwältigt. Während Barney einiges an Prügel einstecken muss, wird Sandra von Garzas Soldaten zu ihrem Vater geführt. Zu Barneys Glück haben seine Freunde seine Abwesenheit bereits bemerkt und eilen zu seiner Rettung. Doch die Zeit für eine Flucht ist durch den ungeplanten Zwischenfall zu knapp.

## **Kapitel 11**

Garzas Büro: General Garza verlangt von Munroe die sofortige Abreise, da ihm sein Geld weniger wert ist als seine Tochter und seine Ehre. Als Munroe sich weigert und Garza provoziert kann nur Sandra ihren Vater davon abbringen den Ex-CIA-Agenten zu töten – ein großer Fehler wie sich herausstellt, denn als Garza den Balkon betritt um sich bei seinen Soldaten für seine Fehlentscheidungen zu entschuldigen und sie zu einem Aufstand aufruft, schießt Munroe ihm in den Rücken. So gelingt es Munroe abermals Sandra als Geisel zu nehmen.

Keller: Die Söldnertruppe erkennt, dass der einzige Weg ins Freie von Soldaten umstellt ist. In einer waghalsigen Actionszene kämpfen sich die Söldner ihren Fluchtweg frei

und Barney betätigt die zuvor angebrachten Sprengsätze, nachdem er sich vergewissert hat, dass Sandra, welche noch in Munroes Gewahrsam ist, das Gebäude verlassen hat.

Palasttrümmer: Munroe versucht zu seinem Helikopter zu fliehen, doch bevor er diesen erreicht gelingt es den Expendables das Fluggerät zu sprengen und ihm den Fluchtweg abzuschneiden. Abseits des Kampfgeschehens kann Barney Munroe stellen, doch es ist ihm nicht möglich ihn zu überwältigen, da der Schurke Sandra als lebendes Schutzschild missbraucht. Seine Selbstüberschätzung bewegt Munroe allerdings dazu der alten ‚Bösewicht-Tradition‘ zu folgen und seine Pläne in einer ausführlichen Rede zu erläutern, wodurch er sich einige Zentimeter von Sandra entfernt und so sowohl von Barney erschossen, als auch von Lee mit einem Messer durchbohrt wird.

Die Abreise: Am darauf folgenden Tag reisen die Söldner ab, natürlich nicht ohne dass Sandra Barney das Versprechen abringt eines Tages zurück zu kehren.

Tools Tattoostudio: Alle Mitglieder der Söldnertruppe (auch der verwundete Gunnar) sind versammelt und Lee duelliert sich wieder mit Tool im Messerwerfen. Doch diesmal behält Lee die Oberhand. Freundschaftliche Stimmung und die Freude auf das nächste Abenteuer machen sich breit.

## **Kapitel 12**

Das Totenkopfbildnis ist auf einem Garagentor zu erkennen. Darauf folgen Musik und der Abspann.

### **4.1.3 Zentrale Konflikte**

Wie schon in vorangehenden Kapiteln erwähnt, zeichnet sich ein Genre auch durch das Wiederkehren derselben zentralen Konflikte in den ihm zugehörigen Filmen ab. Diese bleiben jedoch durch ständige Neudeutung und dem Aufzeigen verschiedenster Behandlungsarten für den Zuschauer interessant. Im Folgenden wird eine Liste erstellt, welche die bisher in dieser Arbeit gefundenen zentralen Konflikte des Action- und Westerngenre zusammenfasst. Da die meisten Aufzählungen in beiden Filmsparten gehäuft vorzufinden sind, kann eine Verwandtschaft der zwei Genres nicht abgestritten werden. Die einzelnen Punkte werden des Weiteren auf ihr Vorkommen im Film *The Expendables* untersucht.

#### 4.1.3.1 Allgemeine zentrale Konflikte im Actionfilm

- Die Spannung zwischen Altem und Neuem

Die Spannung zwischen Altem und Neuem, beziehungsweise dem traditionellen und dem modernen Leben, wurde für das Westerngenre (siehe Kapitel 2.1.2.2) bereits ausformuliert. Dieser Konflikt ist in seinen Grundzügen auch im untersuchten Film auffindbar. *The Expendables* ist „a film that’s beautifully out of its time“<sup>222</sup>. Damit ist gemeint, dass trotz der neuen technischen Möglichkeiten, auf Altbewährtes gebaut wird und der Film deshalb das Bedürfnis erfüllt die ‚gute alte Zeit‘ für einen Moment zurück zu holen. Die Spannung zwischen Altem und Neuem zeigt sich auch inhaltlich, durch den Entscheidungskonflikt der Figuren zwischen einem traditionellen, familiären Beziehungsmodell, oder dem wilden, aber einsamen Söldnerleben. Dies wird besonders durch die Figur von Lee Christmas verdeutlicht. Andererseits zeigt der Film auch das sich verändernde Männerbild in der Gesellschaft, nach welchem die traditionelle Rolle des Mannes als alleiniger Familiernährer zunehmend an Bedeutung verliert. Diese Interpretationsmöglichkeit weist auch auf den Film als Spiegel gesellschaftlicher Verhältnisse hin.

- Der Mythos von Gut und Böse

*The Expendables* bietet, wie auch viele Westernfilme, ein einfach strukturiertes Bild von Gut und Böse an. Erkennbar ist dies an der fehlenden Hintergrundgeschichte der Feinde und ihrer schlichten Motivation für ihre Taten, welche sich im Falle auf *The Expendables* auf Geldgier und Machtbesessenheit reduziert. Ebenfalls dem Spätwestern ähnlich, besitzen auch die Heldenfiguren negative Eigenschaften, dennoch sind sie für den Zuschauer einfach als ‚die Guten‘ zu erkennen, da ihre Motive letzten Endes von Edelmut gekennzeichnet sind.

- Die Errettung aus der Gefangenschaft

Dieser Konflikt kommt im untersuchten Film sogar mehrfach vor: Einerseits rettet Barney Ross durch sein Zurückkommen auf die Insel die schöne Sandra aus ihrer misslichen Lage (siehe Kapitel 10 / *Vilena Palast*), andererseits befreien die Söldner

---

<sup>222</sup> Simon Brew, *Dolph Lundgren interview: The Expendables, Ivan Drago, Stallone and Jason Bourne*, <http://www.denofgeek.com/movies/bourne/16163/dolph-lundgren-interview-the-expendables-ivan-drago-stallone-and-jason-bourne> 2010, am 27.06.2014.

ganz Vilena, dass unter einem Militärregime leidet. Nicht zuletzt wird auch Barney selbst durch die Hilfe seiner Kollegen vor größerem Schaden bewahrt, als er von Bösewichten umzingelt ist (*siehe Kapitel 10 / Vilena Palast*).

- Die Vernarrtheit der männlichen Protagonisten in Waffen, Fahrzeuge, Technik und Mechanik

Die enge Beziehung der Figuren zu ihren Waffen wird in *The Expendables* in mehreren Szenen betont. So übergibt Gunnar sein geliebtes Messer nur an jemanden, welcher die tiefere Bedeutung dieser Waffe verstehen kann (*siehe Kapitel 1 / Flugzeug*). Durch den Hauptsitz der Söldnertruppe in einer Garage, welche auch als Werkstatt dient, wird dem Zuschauer der enge Bezug der Charaktere zur Mechanik und damit auch ein gekonnter Umgang mit der Technik im Allgemeinen vermittelt. Die Identifizierung jedes Charakters mit einer bestimmten Waffenart liefert einen weiteren Hinweis darauf, dass Waffen hier nicht als bloße Gebrauchsgegenstände dienen. Ebenso kann die Imageübertragung von Barneys Flugzeug auf die Figur und umgekehrt beobachtet werden. Ähnlich verhält es sich mit den von den Söldner gefahrenen Motorrädern, welche über die Faszination an der Technik eine Zugehörigkeit zu der sozialen Peergruppe verdeutlichen. Die Vernarrtheit in Waffen wird besonders durch die Figur Hale Caesar deutlich, da er in *Kapitel 9 / Spiders Aircraft* sein Gewehr der Marke AA-12 als seine Freundin vorstellt und ihr zudem den Namen Omaja gibt.<sup>223</sup> Darüberhinaus ist sein eigener Name auf seinem Messer eingraviert.

- Der Drang des Helden zur Gefahr

Die Entscheidung von Barney wieder auf die Insel Vilena zurückzukehren, obwohl die Überlebenschancen bei einem erneuten Inselbesuch sehr schlecht scheinen, ist nicht nur auf seine Sorge um Sandra zurückzuführen, sondern das Eingehen von Gefahren liegt in seinem Naturell. Dies ist mitunter ein Grund, warum sich die Männer für das Leben als Söldner entschieden haben und zumeist eine wesentliche Charaktereigenschaften von zahlreichen Filmhelden.

---

<sup>223</sup> Vgl. *The Expendables*, Regie: Sylvester Stallone, Vereinigte Staaten 2010. 01:14:30-01:14:52

- Der Lone Wolf: Verzicht gegengeschlechtlicher Beziehungen, die Thematisierung von Männerfreundschaft und die Opferrolle der Frau

Ein Kennzeichen des ‚einsamen Wolfes‘ ist seine Zurückgezogenheit, die innere Verslossenheit und die verzweifelte Suche nach einem Lebenssinn. Ein Fragment dieses Sinnes ist durch die Bindung an die Söldnergruppe für jedes einzelne Mitglied gegeben, weshalb die Freundschaft unter ihnen zu einem essentiellen Thema wird. Darüber hinaus, kann das Männerbündnis als Kompensation für das Fehlen einer gegengeschlechtlichen Beziehung angesehen werden.

Ganz im Sinne der Lone-Wolf-Tradition des Westerns, vermeidet Barney körperlichen Kontakt zu Sandra. Die Entscheidung auf eine Beziehung zum anderen Geschlecht zu verzichten basiert zum einen aus ehrhaften Gefühlen, da das Leben jeder Partnerin durch seinen Beruf gefährdet wäre. Darüberhinaus versteckt sich hinter dieser Beziehungsabstinenz laut Boyle und Brayton jedoch auch ein Argwohn gegenüber Frauen<sup>224</sup>, welcher besonders durch die Figuren Barney und Tool zum Vorschein tritt (siehe *Kapitel 2 / Tools Tattoostudio*). Damit kann auch diesem Actionfilm, wie seinem inoffiziellen Vorgänger dem Western, nicht gänzlich unberechtigt, Frauenfeindlichkeit vorgeworfen werden. Die weibliche Figurencharakterisierung untermauert die stark gezeichnete Dichotomie von männlich und weiblich, so wird besonders durch die Untreue von Lacy die Loyalität der Männer untereinander verdeutlicht. Auch Sandras Figur zeigt die Gefahr für Männer, welche von Frauen ausgeht, denn durch ihre Opferrolle muss sich das Männergespann in lebensbedrohliche Situationen begeben.

- Der Mann gegen die Wildnis

Diese Thematik wird in vielen Actionfilmen aufgegriffen, ist jedoch in *The Expendables* kein expliziter zentraler Konflikt, da sich die Insel Vilena nicht als Dschungellandschaft darstellt. Betont wird allerdings, dass die Söldnertruppe durch ihre Einsätze rund um den Globus reisen. Das bereits erwähnte ‚urbane Dschungelsetting‘ mit seinen düsteren Stahlgerüsten tritt jedoch mehrfach in Erscheinung. Wie beispielsweise in *Kapitel 1 / Somalia*, wie auch in *Kapitel 9 / Lagerhalle* und *Kapitel 11 / Keller*.

---

<sup>224</sup> Vgl. Boyle/Brayton, „Ageing Masculinities and ‚Muscle work‘ in Hollywood Action Film“, S.475

- Reise in ein exotisches Land

Vilena ist eine fiktive Insel deren Exotik hauptsächlich in der USA-fremden Politik liegt. Der Flug dorthin stellt jedoch eine ‚Reisegeschichte‘ im Sinne von Altman (siehe Kapitel 2.1.2.2) dar.<sup>225</sup>

#### 4.1.3.2 Typische zentrale Konflikte in Filmen mit Sylvester Stallone

- Kriegstrauma und Veteranenumgang

Das Motiv des Kriegstraumas scheint in Stallones Filmen mehrfach auf, so auch in *The Expendables*. Schon zu Beginn wird durch die gezeigten Identifikationsmarken des Heeres (siehe *Kapitel 1 / Flugzeug*) dem Zuschauer die Herkunft der Söldner aus den militärischen Strukturen suggeriert. Wie schon in *First Blood* stellen die Söldnermitglieder in *The Expendables* vom eigenen Land verstoßene Soldaten dar. Dies könnte auch als Vater-Sohn Konflikt interpretiert werden. Besonders bezüglich Rambos Figur fruchtet diese Theorie, da sein Mentor Trautman, welcher die gute Seite Amerikas symbolisiert, für den Krieger eine Vaterfigur darstellt, der es möglich ist Rambos Wildheit zu zähmen.<sup>226</sup> Die Hintergrundgeschichte der beiden Filme ähnelt sich im folgenden Punkt sehr: Stallones Figuren wollen von ihrem Land, welches sie lieben und für das sie kämpfen, zurückgeliebt werden, doch dies wird ihnen verweigert, was die Helden innerlich zerbrechen lässt. In *The Expendables* hat Barney dies zwar bereits erkannt, jedoch nie verarbeitet. Dieser emotionale Zwiespalt – die Liebe zum eigenen Land bei gleichzeitiger Enttäuschung – wird daran sichtbar, dass er zwar illegal und im Untergrund, aber dennoch für sein Land und nach einem Ehrenkodex kämpft (siehe *Kapitel 4 / Garage*). Während bei *First Blood* der Fokus auf dem innerlichen Bruch des Helden mit seinem Land gelegt wird – Rambo stürzt das ihn verschmähende Dorf ins Chaos –, zeichnet sich dieser Einschnitt bei Barney nur durch die Annahme des unehrenhaften Auftrages ab. Rambo findet durch Trautman eine vorübergehende Versöhnung mit dem Heimatland und sich selbst. Barney benötigt für diese Katharsis die Chance jemanden zu helfen. Hierbei ist Sandra nicht als Person zu verstehen, sondern als ‚Hoffnung in das Gute und Gerechte‘. Damit gibt ‚die Mutter‘, symbolisiert durch eine Frau oder durch ein Land in Not, die Liebe zurück, welcher der Vater, das eigene Heimatland, dem Kämpfer verweigert.

<sup>225</sup> Vgl. Altman, *Film Genre*, S.34 und S.37

<sup>226</sup> Vgl. Cheng, *Getriebene Melancholiker*, S.85

- Männer der Arbeiterklasse

Stallones erster großer Kinoerfolg war der Boxerfilm *Rocky*, in welchem er einen ungebildeten und aus einfachen Verhältnissen stammenden Straßenkämpfer spielt, der es durch Fleiß zum Ruhm schafft. Dieses Image ist Stallone geblieben und auch die Thematisierung der Arbeiterklasse wiederholt sich in seinen darauf folgenden Filmen, so auch in *The Expendables*. Der Kern des Filmes ist „While the bodies of the working-class mercenaries may be expendable, their principles as ‘freedom fighters’ and their homosocial bonds as working-class men are not“<sup>227</sup>. Diese Loyalität untereinander kann als Bewältigungsstrategie angesehen werden, um den erschwerten Bedingungen der Ökonomie, auf welche der Film indirekt verweist, entgegenzuwirken.

#### 4.1.3.3 Zusätzliche sozialkritische zentrale Konflikte des Filmes *The Expendables*

- Das sich verändernde Bild des Mannes in der Gesellschaft

Dieser Punkt ist eng mit der schwindenden Bedeutung körperlicher Arbeit verbunden. Die Söldner und ihre Körper sind für den Kampf ausgebildet worden, finden nun jedoch in der heutigen Gesellschaft keine Verwendung mehr, da geistiges Geschick und fachspezifisches Knowhow statt motorischer Kraft am Arbeitsmarkt gefragt sind.

- Der Umgang mit dem männlichen Altern

Das weibliche Altern ist seit über einem Jahrzehnt – zumeist verarbeitet in Komödien – ein brisantes Thema im Film- und Serienbusiness<sup>228</sup>, während dieser Thematik in männlich-konnotierten Genres weitgehend ausgewichen wird. *The Expendables* verbindet jedoch alleine aufgrund des gewählten Cast die Bereiche Männlichkeit und Altern miteinander. So schreibt die New York Times über Stallones Film: „Its genre, hard action, peaked in the 1980s. And the dozen or so bruisers in its ensemble cast are even older, on average, than the women in ‚Sex and the City 2‘.“<sup>229</sup> Damit greift der Film ein sozial relevantes Thema auf, denn durch die erhöhte durchschnittliche Lebenserwartung kommt dem alternden Mann eine bisher noch nicht ausdefinierte Rolle zu.

<sup>227</sup> Boyle/Brayton, „Ageing Masculinities and ‚Muscle work‘ in Hollywood Action Film“, S.475

<sup>228</sup> Zum Beispiel startete die Serie *Sex and The City* bereits 1998.

<sup>229</sup> Michael Cieply, *The Return of the Action Flick All-Stars*,

[http://www.nytimes.com/2010/06/29/movies/29expendables.html?ref=movies&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2010/06/29/movies/29expendables.html?ref=movies&_r=0) 2010, am 05.06.2014.

## 4.2 Die Figuren

Um die Darstellung fiktiver Figuren im Genrefilm zu verstehen und eine sinnvolle Einteilung zu treffen, soll auf E.M. Forsters Unterscheidung zwischen „flat and round characters“ verwiesen werden. Nach diesem Konzept werden „flache“ Charaktere nach einer Qualität oder Idee aufgebaut und entsprechen mehr der Vorstellung eines Typus oder einer Karikatur. Dagegen zeichnen sich „runde“ Charaktere durch psychologische Tiefe, Komplexität und Figurenentwicklung aus.<sup>230</sup> Erstgenannte sind besonders im Genrefilm gebräuchlich und unterscheiden sich von Film zu Film nur durch leichte Variationen. Besonders betroffen von einer flachen Charakterzeichnung sind ethnische Charaktere, die zudem meist auf der bösen Seite stehen. Als Beispiele dafür nennt B. K. Grant „the italian mobster, the black drug dealer, the Arab terrorist, [...]“<sup>231</sup>. Im Folgenden sollen Abstufungen der Komplexität in der Charakterzeichnung und Merkmale von Stereotypen bei den Figuren des untersuchten Filmes betrachtet werden, denn dies sind wesentliche Hinweise auf bewusste oder unbewusste politische Abbildungen der gesellschaftlich-wahrgenommenen Realität.

### 4.2.1 Stallones Veteranen und Söldner als geächtete Krieger

„Traurige Wahrheit ist, dass das Leben des Menschen aus einem Komplex unerbitterlicher Gegensätze besteht – Tag und Nacht, Geburt und Tod, Glück und Unglück, Gut und Böse. Wir sind nicht einmal sicher, ob eins über das andere die Oberhand gewinnen wird, ob das Gute das Böse oder die Freude den Schmerz besiegen. Das Leben ist und bleibt ein Schlachtfeld; wenn dem nicht so wäre, würde nichts mehr existieren können.“<sup>232</sup>

#### C. G. Young

Einleitend für dieses Unterkapitel soll ein kurzer geschichtlicher Rückblick des Vietnamkrieges gegeben werden, welcher auf die damit verbundenen Gefühle des amerikanischen Volkes abzielt. Durch diese Beschreibung kann in weiterer Folge das Erfolgsrezept von Sylvester Stallones Filmfiguren Rocky und Rambo eruiert werden. Dies erscheint wiederum ausschlaggebend für seine weiteren Charakterdarstellungen.

---

<sup>230</sup> Vgl. Edward M. Forster, *Aspects of the Novel*, Hamondsworth: Penguin Books 1962, S.67

<sup>231</sup> Grant, *Film Genre*, S.17-18

<sup>232</sup> Jung, Carl G., *Der Mensch und seine Symbole*. Olten, Freiburg: Walter-Verlag 1991. S.85

„Nach dem Pariser Friedensschluss von 1975 kehrten die amerikanischen Soldaten als Verlierer des Vietnamkrieges zurück. Erstmals in ihrer zweihundertjährigen Geschichte hatten die Vereinigten Staaten eine militärische Niederlage hinnehmen müssen. Durch den Krieg wurden vier Millionen US-Bürger traumatisiert; dreihunderttausend waren physisch zu Krüppeln geworden, fünfhunderttausend Soldaten hatten nach offiziellen Angaben mit den psychischen Folgen zu kämpfen. Das Vietnamdebakel listet die Namen von 58.156 Gefallenen auf; über tausend GIs waren als vermisst gemeldet. Der Vietnamkrieg ließ die inneren Strukturen der amerikanischen Gesellschaft nicht unberührt; das staatsbürgerliche Selbstverständnis vieler Amerikaner veränderte sich drastisch.“<sup>233</sup>

Dieser tiefe Einschnitt in das amerikanische Bewusstsein war der Auslöser für viele Filme, mit welchen unter anderem eine Aufarbeitung versucht wurde. Vielmehr bestand jedoch der Wunsch nach einer Erklärung und Umdeutung des Kriegsversagens, denn nach dem Vietnamkrieg war das amerikanische Bild von Männlichkeit geschwächt.

„Das in seinem Selbstbewusstsein angeschlagene Amerika benötigte [neue] Helden, vor allem, da sich die Kriegsheimkehrer als ideologische Ressource unbrauchbar erwies. Verkrüppelt, verzweifelt und vorzeitig gealtert, wurden sie nicht als Helden empfangen, sondern galten [in] weiten Teilen der Bevölkerung als Verlierer oder gar als Verbrecher.“<sup>234</sup>

Diesem traurigen Bild gegenüberstellend bot der Actionfilm, integrierend und identifikationsstiftend, den gestählten Körper des Bodybuilders an.<sup>235</sup> Mit Rambo verkörperte Stallone das Bild eines zwar unerwünschten Soldaten, doch körperlich erfüllte er die Vorstellungen des Publikums über die amerikanische Identität im Vietnamkrieg. Dementsprechend kann Sylvester Stallones ausgeprägte Muskelmasse als Hinweis auf das krisenhafte Männlichkeitsbild, wie im weiteren noch vertiefend erklärt wird, gesehen werden. Denn die Präsentation eines starken Körpers dient als notwendige symbolische Gegensteuerung zum schwachen Nationalkörper. Der Film *Rocky* ist genau die Erfolgsstory die das niedergeschlagene Amerika braucht: Ein guter Bürger, der ganz unten angelangt ist und sich langsam durch Fleiß wieder Respekt verschafft – womit er „den Kern des amerikanischen Traums“<sup>236</sup> trifft.

In *The Expendables* nähert sich Stallone seiner Figur von Rambo an, da er wieder den verstoßenen Outcast mimt. Diesmal steht hinter seinen Kampfhandlungen statt einem emotionalen ein wirtschaftliches Interesse, da Barney Ross einen Söldner darstellt. Die Profession eines Söldners lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Ein Söldner ist eine Person, welche aufgrund ihrer Fähigkeiten für eine bestimmte Dauer, oder für einen bestimmten Auftrag, meist militärischer Natur, gegen Entgelt engagiert wird.

---

<sup>233</sup> Cheng, *Getriebene Melancholiker*, S.55

<sup>234</sup> Ebd., S.56

<sup>235</sup> Vgl. Ebd., S.56

<sup>236</sup> Ernst Hofacker, *Rocky. Vom Mythos zum Musical*. Hamburg: Edel 2012. S.16

Dabei gelten Söldner als unabhängig von einer nationalstaatlichen Armee. Dieser Definition ist jedoch der Ruf eines Söldners anzuhängen, um ein besseres Verständnis der dargestellten Filmfiguren zu generieren: Söldner werden als illoyale Kämpfer angesehen; das heißt sie gelten als Menschen deren Motiv vordergründig Geld ist und welche daher für den Meistbietenden arbeiten, ungeachtet von ihrer persönlichen Meinung zu einem Konflikt. Sie zählen als treulose Seitenwechsler, deren Einsatz mit Vorsicht zu genießen ist. Ihnen wird außerdem nachgesagt, dass sie für den richtigen Sold bereit sind beinahe Alles zu tun, jenseits gängiger Moralvorstellungen, wofür sie geächtet werden. Die einzig positiv zu erwähnende Eigenschaft ist ihr Spezialistentum im kampftechnischen Bereich.

Wie auch im Film *The Expendables* angedeutet, handelt es sich bei einer Vielzahl der Söldner um Veteranen vergangener Kriege. Dies ist darauf zurück zu führen, dass es oft für Menschen mit traumatischen Kriegserinnerungen schwierig ist, sich wieder in die Zivilisation einzugliedern und einen ‚normalen‘ Beruf nachzugehen, weshalb sich einige wenige Veteranen dazu entscheiden sich aus der friedlich-zivilisierten Welt zurück zu ziehen und weiterhin im Krieg zu partizipieren. Durch die Verbannung aus dem nationalen Heer – aufgrund ihres Alters oder weil sie wegen Friedenszeiten nicht mehr gebraucht werden – bleiben nicht viele Möglichkeiten außerhalb des Söldnertums für eine solche Tätigkeit übrig. Außerdem haben Veteranen bereits Erfahrung in Kampf, welchen sie durch eine Profession als Söldner weiterhin nutzen können. Geschichtlich bekannt sind Veteranen des zweiten Weltkrieges aus den Deutschen Reihen, welche wahrscheinlich aus Angst vor gerichtlicher Verfolgung und Gefängnisstrafe speziell in afrikanischen Gebieten als Söldner tätig wurden. Offiziell ist das Söldnertum in vielen Staaten verboten. Das bedeutet es gilt als gesetzwidrig in Kriegen oder bewaffneten Konflikten mitzuwirken, in welchen das Heimatland keine Beteiligung zeigt.

Im untersuchten Film verweist schon der Gruppenname ‚Expendables‘ auf ihre Tätigkeit als Söldner, da ihr Ableben während eines Auftrages für keine der beteiligten Seiten von hoher Relevanz ist. Außerdem stellen ihre Kampfleistungen einen Servicedienst dar, welcher im Falle ihres Versagen auch von jedem X-beliebigen anderen Söldner erledigt werden könnte, weshalb der Name ‚Expendable‘ auch mit dem Adjektiv ‚ersetzbar‘ übersetzt werden kann.

## 4.2.2 Figurenaufstellung und Charakteranalyse der Expendables

In diesem Unterkapitel wird zunächst das Gesamtbild der Expendables-Truppe analysiert um die Bedeutung dieses Starensembles hervorzuheben. Danach liegt der Fokus auf den beiden einleitenden Filmszenen, da diese den besten visuellen Einblick in die Charakterzüge der Helden-Figuren gewähren. Abschließend werden alle für diesen Film relevante Figuren einzeln untersucht, ihre Spezifika herausgearbeitet und eine Verbindung zu dem jeweiligen Schauspieler aufgezeigt.

### 4.2.2.1 Die Helden – Eine Gesamtbetrachtung

Helden deren unhinterfragte Hauptaufgabe im selbstlosen Schutz der Menschheit besteht, sind auf der heutigen Leinwand nicht mehr Usus. Moderne Helden strotzen vor Individualität und sind keineswegs nur noch selbstlos und gut. Diese Erkenntnis wirft einen interessanten Blickwinkel auf das heutige Denken der Gesellschaft. Um die narrative Beschaffenheit von filmischen Helden zu erfassen teilt Frye diese in fünf Typen. Er ordnet sie nach der Art der Überlegenheit gegenüber dem Durchschnittsbürger und dem Bezug zur fiktiven Lebensumwelt. Demnach existiert der ‚mythische Held‘, welcher eine Art Gott darstellt. Der ‚romantische Held‘ hingegen ist sterblich, doch an ihm haftet noch immer etwas Fantastisches. Ein klassisches Beispiel eines romantischen Helden wäre beispielsweise Batman. ‚High mimetic‘ bezeichnet laut Frye die Figur des tragischen Helden, der dem Durchschnittsmenschen zwar überlegen ist, dessen Privatleben jedoch scheitert. Der ‚low mimetic‘ Protagonist kann als ein Held aus dem Durchschnitt gesehen werden. Er ist niemanden durch besondere Fähigkeiten überlegen, doch durch seine Geschichte wird er zum Helden. Zuletzt wird der ‚ironische Held‘ beschrieben, welcher den klassischen Antihelden darstellt.<sup>237</sup> Die Hauptakteure des Filmes *The Expendables* sind in dieser schematischen Darstellung unter high mimetic einzuordnen, da sie dem Durchschnittsmann durch ihre körperliche Fitness und das Knowhow der Kampfkunst überlegen sind, jedoch ihr Dasein anonym im Schatten der Gesellschaft fristen.

Neben der theoretischen Einordnung ist es von zentraler Bedeutung, dass viele Schauspieler des *The Expendables*-Cast aus verschiedensten sportlichen Disziplinen in das Filmgeschäft immigriert sind, was anhand der folgenden Einzelbetrachtung

---

<sup>237</sup> Vgl. Frye Northrop, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton NJ: Princeton University Press 1973.

verdeutlicht wird. Der Vorteil einer solchen Zusammenstellung ist unter anderem die Erschließung eines breiteren Publikumsfeldes, da die Wahrscheinlichkeit erhöht wird, dass Sportfans ihre Idole auf der Kinoleinwand weiter verfolgen. Des Weiteren besitzen die ehemaligen Spitzensportler eine körperliche Statur, welche für einen Actionfilmstar von Vorteil ist. Zudem kann das Insiderwissen von Nahkampfsportarten wie Wrestling, Boxen, oder Martial Arts helfen bestimmte Szenen realistischer zu gestalten.

Auffällig an den Mitgliedern der Söldnertruppe ist die präsentierte Multikulturalität. Diese trifft nicht nur auf die Figuren zu, sondern spiegelt sich auch im Cast wider – neben zahlreichen US-amerikanischen Schauspielern werden die Rollen von Stallone, ein bekannter Italoamerikaner, Schwarzenegger ein Österreicher, Jason Statham ein Engländer, Dolph Lundgren ein Schwede, Jet Li ein Chinese und Giselle Itié eine Mexikanerin, besetzt. Trotz seiner Herkunft aus Michigan ist in diesem Zusammenhang auch Terry Crews zu nennen, da er als einzig schwarzer Darsteller, die Illusion von Multikulturalität abrundet. Auf die Frage warum ein solch gemischtes Team inhaltlich für den Film bedeutsam sein könnte, antworten Boyle und Brayton folgendermaßen: „While a cursory multiculturalism attempts to excuse the infantilization of Latin America throughout the film, it also reflects the international character of private military labor pools“<sup>238</sup>. Die differente Herkunft der Schauspieler wird in ihren Figuren betont. Allen übergestellt verkörpert Stallone, als Anführer der Expendables, den fast-vollkommenen Weißen, was schon in früheren Filmen ein zentrales Element seiner Figuren war. Der Italoamerikaner hat sich darauf spezialisiert „dem ethnisch Defizitären entgegenzutreten, indem er es verschleiert [...] durch die Suggestion ‚ungebrochener‘ Männlichkeit“<sup>239</sup>. Als ‚beinahe weißes Ideal‘ treibt er die Filmhandlung voran, wodurch das gängige Weltbild über den weißen Helden des Hollywoodkinos trotz des gemischten Cast in *The Expendables* bestehen bleibt. Damit verfestigt es die Traditionen des klassischen Action- und Westerngenres, denn:

„Almost all war movies contain a natural separation into smaller groups – the squad, the platoon, the company – allowing for the creation of a democratic microcosm containing a wide spectrum of character types and ethnic groups, specifically organized to fulfill clearly defined objectives.“<sup>240</sup>

---

<sup>238</sup> Boyle/Brayton, „Ageing Masculinities and ‚Muscle work‘ in Hollywood Action Film“, S.475

<sup>239</sup> Cheng, *Getriebene Melancholiker*, S.29

<sup>240</sup> Sobchack, „The Adventure Film“, S.15

Multikulturalität ist des Weiteren ein wichtiges Element um einer Schuldzuweisung zu entgehen: Trotz der Sympathie des Zuschauers zu den Expendables, werden ihre Sünden augenscheinlich. Da diese aber von mehreren Ethnien begangen werden, kann das Töten für Geld keinem bestimmten Land, oder einer ‚Rasse‘ zugeordnet werden. Damit ist *The Expendables* vielleicht ein Film, der rassistischen Schuldzuweisungen entgegenwirkt und verdeutlicht, dass die Herkunft für das Schicksal eines Mannes unerheblich ist.

Im Film bleibt unerwähnt durch welches Ereignis sich die Helden zu diesem Männerbündnis zusammengefunden haben, jedoch sind sie alle Outcasts mit ähnlichen Hintergrundgeschichten. Es kann daher behauptet werden, dass sie durch die Teils selbst gewählte Isolation von der Norm-Gesellschaft, deren Wertvorstellungen im Negativ widerspiegeln. Indem sie sich selbst damit zu ‚dem Anderen‘ machen, erhalten sie einen Identitätsbaustein, welcher sie trotz ihrer Unterschiede verbindet. Ein weiterer Verbindungspunkt stellt die unausgesprochene, aber einstimmige Wahl von Barney als Anführer dar. Wenn auch alle innerhalb der Kampftruppe aufgrund ihrer speziellen Fähigkeiten eine wichtige Rolle erfüllen, sind ihre Identitätsentwürfe dennoch nicht gleichwertig, was schon an der On-Screen-Zeit der einzelnen Figuren erkennbar wird (Barney und Lee sind weit öfter zu sehen als der Rest der Truppe). Dem Zuschauer wird dennoch unmissverständlich eine langfristige Zusammenarbeit unter den Söldnern suggeriert. Diese Abstimmung aufeinander verwischt die Grenze zwischen Arbeitskollegen und Freunden, wobei die Begriffe Loyalität und Vertrauen gegenüber dem Terminus Sympathie überwiegen. Dieses Verständnis von einer Gemeinschaft erinnert nicht nur an militärische Strukturen, sondern zeigt auch ein infantiles Bild von Männerbündnissen, welche an Jugendkulte erinnern, denn sie „[...] stellen das einzelne Mitglied unter einen hohen Druck, sich männlich zu geben und keine weiblichen Züge zu zeigen.“<sup>241</sup> Dies wird besonders durch den immer wieder kehrenden sportlichen Wettkampf innerhalb der Truppe deutlich.

In wissenschaftlichen Diskursen rund um den Actionfilm wird vermehrt auf den homosexuellen Charakter von Männerbündnissen verwiesen, welcher durch die Betonung von Heterosexualität verschleiert und determiniert wird.

---

<sup>241</sup> Birgit Schaufler, „Schöne Frauen – Starke Männer“, *Zur Konstruktion von Leib, Körper und Geschlecht*, Opladen: Leske + Budrich 2002. S.105

„Dieses Muster ist als wiederkehrendes Muster in die untersuchten Filme eingeschrieben [...]: ‚Actionmännlichkeit‘ als Heterosexualität (sie ist fast niemals ohne jede Sexualität denkbar), die die Möglichkeit homosexueller Bindungen aufzeigt, um sie jedoch im selben Atemzug zu verwerfen. [...] [Die] innere Spannung [des Actiongenres] resultiert aus eben dieser Paradoxie: dem Auftrag, das Begehren und sein Verbot gleichzeitig zu erfüllen.“<sup>242</sup>

Bedenkt man, dass der Actionfilm noch immer als ‚Genre für Männer‘ gesehen wird, lässt sich *The Expendables*, besonders durch das Fehlen zentraler, handlungstreibender heterosexueller Liebesgeschichten, auch als ein Angebot einer homoerotischen Lesart deuten. Auf diesen Diskurs sei jedoch nur verwiesen, da eine Vertiefung die Grenzen dieser Arbeit sprengen würde.

Ein Männerbündnis definiert sich hier durch den Zusammenschluss von Männern gleicher Interessen. Es wurde gebildet um ein höheres Ziel zu erreichen, welches die Kompetenzen des Einzelnen überfordern würde. Durch die Bildung einer Union, bestehen zwar höhere Chancen am Arbeitsmarkt und größere Überlebenschancen im Kampf, jedoch besteht die Gefahr des Verlustes der eigenen Identität zugunsten des Gesamtbildes. Wird dieses Abbild einer Union auf politische Bündnisse übertragen, so spricht sich der Film *The Expendables* für Verbindungen aus, was wiederum als Spiegelung eines gesellschaftlichen Diskurses angesehen werden kann. Nicht nur in der Politik, sondern auch in der Wirtschaft und im Bildungswesen wird vermehrt das Ideal vermittelt, dass der Zusammenschluss von Menschen mit möglichst unterschiedlichen Kompetenzen gewinnmaximierend ist. Um zu verstehen, inwiefern die Darstellungen von Heldenvereinigungen politisch aussagekräftig sind, hilft es sich ein soziales Modell vor Augen zu halten, in welchem die Gesellschaft nicht als ein unteilbares Ganzes, „sondern als Ensemble differentieller Teilprozesse, die sich weder zu einer objektiven noch zu einer totalen Ordnung zusammenfügen“<sup>243</sup> gesehen wird. Für Heldenvereinigungen bedeutet dies, dass gerade die Verschiedenheit der Fähigkeiten und Motivationen den Vorteil gegenüber Einzelkämpfern ausmacht. Der untersuchte Film versucht genau diese erweiterte Sichtweise auf ein Ensemble anzubieten: Ein Zusammenschluss von Helden mit den gleichen Ziel, welche deshalb jedoch weder gleiche Denkweisen noch Motivationen an den Tag legen müssen. Zum einen ist das Ziel der Mitglieder der Söldnertruppe der finanzielle Verdienst. Zum anderen ist es ihnen außerhalb dieses Berufes nicht möglich, ihr Können und Wissen adäquat einzusetzen, was den Söldnern allerdings ein Bedürfnis zu sein scheint. Beispielsweise

---

<sup>242</sup> Cheng, *Getriebene Melancholiker*, S.32

<sup>243</sup>Kaltenecker, *Spiegelformen*, S.273

scheint Yings zusätzliche Motivation das Sparen (eventuell für eine Familiengründung) zu sein, während Gunnar sich durch die Söldnerarbeit seine Drogensucht finanziert. Davon abgesehen benötigen anscheinend alle Figurentypen das Gefühl ‚am Leben zu sein‘ indem sie sich Todesgefahren aussetzen.

Trotz des Zusammenhalts im Kampf werden Uneinigkeiten innerhalb der Gruppe inszeniert, was das Männerbündnis realistischer erscheinen lässt. Diese Darstellung einer Gemeinschaft ist der Versuch eines wirklichkeitsnahen Spiegelbildes einer Nation/Union, welche ebenso mit internen Konflikten zu kämpfen hat. Durch die ensembleartige Konstellation in *The Expendables* wird der egozentrierte Kosmos des Helden in einen Mikrokosmos verwandelt, da er lernen muss weitere Mitstreiter, welche anders sind als er selbst, in seine Welt zu integrieren. Der springende Punkt dieser Erkenntnis ist, dass erst dann stabile und glaubwürdige Strukturen fixiert werden können, wenn durch Differenzen markiert wird, welche Verhältnisse eine besondere Bedeutung haben.<sup>244</sup>

„In fact, it is necessary to lean heavily on the idea of character types to certify the notion that the mini-society of the isolated group is, indeed, representative of the variety and difference that make up any social entity. Any such group is essentially made up of individuals, all primarily interested in their own happiness, success, pleasure, and survival.”<sup>245</sup>

Ausgehend vom Begriff der Hegemonie, erfasst Kaltenecker die Wichtigkeit einer Darstellung von Differenzen: „Von der historischen Erfahrung der fortschreitenden Fragmentierung sozialer Identitäten geprägt, verweist Hegemonie [...] gleichzeitig auf eine abwesende Totalität sowie auf die verschiedenen Versuche zur Neuzusammensetzung und Reartikulation.“<sup>246</sup> Die multikulturelle Zusammensetzung, sowie die verschiedenen Fähigkeiten der Expendables-Mitglieder demonstrieren eine solche soziale Neuordnung.

#### 4.2.2.2 Die Eingangsszene – erste Charakterisierung der Helden

Der Film *The Expendables* wird als medienwirksame Neuerung verkauft, deren Attraktion das noch nie in dieser Form da gewesene Ensemble und die somit erhoffte Attraktivität für möglichst viele Zuschauer darstellt. Die hier gespielten Figuren sind aufgrund dessen weitaus irrelevanter als die dahinter stehenden Stars und Idole. Die

---

<sup>244</sup> Vgl. Kaltenecker, *Spiegelformen*, S.274

<sup>245</sup> Sobchack, „The Adventure Film“, S.15

<sup>246</sup> Kaltenecker, *Spiegelformen*, S.278

Neuheit dieses Actionfilmes ist die Zusammenkunft mehrerer in den 80er und 90er bekannten Schauspieler dieses Genres und eben nicht auf der Handlungsebene zu finden. Es sei hier auf die Hardfacts über *The Expendables* im Kapitel 4.1.1 verwiesen, in welchen angeführt wird, dass die Starkonstellation durch die im Netz kursierenden Gerüchte über mögliche Mitwirkende der Filmwerbung entgegen kam.

Vor dem eigentlichen Handlungsbeginn werden die Charaktere und das Zusammenspiel der Heldenfiguren bereits durch ihr erstes Auftreten umrissen. In *Kapitel 1 / Die Stadt* wird ihre Gruppenzugehörigkeit durch das Logo und dem Fahren eines Motorrades symbolisiert. Das Freizeitoutfit der Expendables-Mitglieder lässt sich als leger, mit einer Tendenz zum Hard Rock Stil beschreiben, was ebenfalls die Zugehörigkeit zu einer Peergroup ausdrückt. Bei der Betrachtung ihrer Arbeitskleidung steht einerseits das Praktische andererseits die Konformität im Vordergrund, außerdem passt diese durch ihre düstere Farbgestaltung in die Beschreibung, welche in Kapitel 3.2.5 gegeben wurde.

Durch ihren Einsatz in Somalia (siehe *Kapitel 1 / Somalia*), welcher ebenso vor der Haupthandlung anzusiedeln ist, wird Barneys Anführerrolle deutlich und Gunnar kann schon hier als Störenfried der Gruppe identifiziert werden. Eine rein bildliche und daher für Zuschauer sehr offene, vertiefende Charakter-Interpretation bietet das *Kapitel 1 / Flugzeug*, in welchem die Teammitglieder der Söldnertruppe in Nahaufnahmen gezeigt und zudem zahlreiche Gegenstände eingeblendet werden, welche ihr Leben beschreiben. Beispielsweise hängen im Cockpit des Flugzeuges Identifikationsmarken, Fotos und Ehrenabzeichen (unter anderem eines mit der Aufschrift ‚Vietnam 1970‘), welche einen früheren Militärdienst andeuten. Auf das Privatleben von Hale Caesar wird durch ein Foto seiner Kinder hingewiesen und Toll Roads Belesenheit, wie auch sein persönliches Interesse an seiner Tätigkeit, wird durch das Zeigen des Buches ‚Survival Club‘ verdeutlicht. Barney Ross wird mittels seines selbst gewählten Symboles, dem Totenkopf, welcher auf einer Kette und als Ring zu sehen ist, charakterisiert und Lee Christmas Vorliebe für Messer wird durch sein Hantieren mit einem Solchen deutlich. Während der Nahaufnahme von Gunnar wird der Schriftzug ‚Abandon all hope‘ eingeblendet – eine für diesen Charakter und seine Probleme wohl bewusst platzierte Botschaft. Zuletzt soll in dieser bedeutungsschwangeren Szene die Amerikaflage erwähnt werden, welche zugleich mit dem Totenkopf und den

Buchstaben R.I.P. eingeblendet wird. Dies kann als Hinweis gedeutet werden, dass die USA für die Söldnermitglieder als geliebtes Land ‚gestorben‘ ist, beziehungsweise sie von dem Land in Stich gelassen wurden. Ganzheitlich betrachtet wird durch diese Szene die Individualität der einzelnen Söldnermitglieder hervorgehoben. Damit können sie alle als Lone Wolf klassifiziert werden, nur dass sie diesmal als Rudel auftreten.

#### 4.2.2.3 Die Figuren in Einzelbetrachtung

- Barney Ross:

Bei der Beschreibung von Barney Ross in *The Expendables* wird häufig auf Stallones früher gespielte Charaktere zurück gegriffen, da die Figur ein Konglomerat aus ehemaligen Filmrollen darstellt und den Zuschauer ganz bewusst an Stallones große Erfolge aus Vorgängerfilmen erinnern soll. Wie auch in Vorgängerwerken stellt *The Expendables* seine „[...] US-amerikanische Mainstream-Position in ihrer extremen Version eine[r] kulturelle[n] Vermittlung des amerikanischen Integrationsraumes dar.“<sup>247</sup> Während Stallone als Rocky noch den amerikanischen Traum lebt, obwohl ihm die Integration auch hier nie ganz gelingt, so stellt er als Rambo oder Barney die Schattenseiten – das Misslingen – dieses Traumes dar und bleibt ein gesellschaftlicher Außenseiter. Nancy Cheng beschreibt Stallones Figuren in dieser Hinsicht wie folgt:

„In den Heldenfigurationen Stallones scheint die existentielle Dramatik des Körpers des Assimilierten auf. [...]. Wie sehr die Körper Stallones sich auch um Anpassung in ihren selbstdisziplinarischen Handlungen bemühen, die amerikanische ‚Essenz‘ wird ihnen letztlich verweigert.“<sup>248</sup>

Durch diese Zurückweisung wird Barney Ross zu einem stoischen Einzelgänger, der seiner Sache überdrüssig geworden ist. Innerhalb seiner Truppe kann er als stumm gewählter Boss gesehen werden, was gleichzeitig seinen guten Kern als Kontrast zu seiner rauen Art zum Vorschein bringt, denn auch wenn er das Bewusstsein jedes Einzelnen über die Risiken des Söldnertums voraussetzt, ist er um die Sicherheit und die wirtschaftliche Existenz seiner Truppe bemüht. Auch das Aufteilen der Einnahmen zu gleichen Teilen zeigt seinen hohen Sinn für Gerechtigkeit.

Wie viele andere Figuren von Sylvester Stallone kommt auch Barney in *The Expendables* nicht ohne das Schuld-Motiv aus. „Dabei zeigt sich, dass es sich weniger um kollektive, politische Motive (Kriegsschuld) als vielmehr um höchst ‚persönliche‘

<sup>247</sup> Cheng, *Getriebene Melancholiker*, S.30

<sup>248</sup> Ebd., S.27

handelt. Der Selbstvorwurf prägt das Gesicht von Sylvester Stallone.“<sup>249</sup> Seine inoffizielle Mission ist nicht die Befreiung der Insel Vilena, sondern vielmehr die Selbsterrettung seiner Seele durch eine gute Tat, da er unter den Sünden seiner Söldner- und Militärzeit zu leiden scheint. „Folgerichtig spiegelt sich das sozioökonomische Versagen der [...] Protagonisten im Versagen ihrer [...] Selbstidentifikation wider.“<sup>250</sup> Barney erkennt was er geworden ist und vergleicht dies mit seinem gewünschten Selbstbild – erst durch diese Differenz entsteht die weitere Handlung des Filmes – „[es ist] seine Identitätskrise, die der Erzählung ihre besonderen Bewegungsgesetze verleiht“<sup>251</sup>. Da innere Beweggründe eher dem Femininen und äußere Einflüsse eher dem Maskulinen zugeordnet werden, wird in dem ansonsten patriarchalem Film *The Expendables* durch die Figur von Barney eine weibliche Seite integriert. Kaltenecker drückt dies wie folgt aus: „Das Abrutschen in eine weibliche Position wird zum Ausgangspunkt eines Transformationsprozesses, der die Identifikation mit dem Anderen zum Katalysator für die herrschaftliche Vergegenwärtigung des Eigenen macht.“<sup>252</sup> Dies verdeutlicht ebenso die Funktion von Sandras Figur:

„Die Initiation zum Mann wird von dem weiblichen Initiationsmuster begleitet. Dabei geht es vor allem darum, die Männlichkeitsinitiation, die im ‚Action-Körperkino‘ stark narzisstisch gefärbt ist, zu verschleiern und auf die heterosexuelle Matrix zu verschieben.“<sup>253</sup>

Indem die Narration vorgaukelt Sandra sei der Auslöser für Barneys Sinneswandlung wird seine weibliche Seite versteckt. Die Frau symbolisiert Hoffnung, was sich im Film auf mehrfache Weise ausdrückt. Sie ist nicht nur die Hoffnung für ihr eigenes Land, sondern auch Barneys Erlöserin, indem sie ihm einen neuen Sinn gibt für den es sich zu kämpfen lohnt.

„Der Mensch braucht unbedingt Vorstellungen und Überzeugungen, die seinem Leben einen Sinn geben und ihn in die Lage versetzen, für sich einen Platz im Universum zu finden. Er kann die unglaublichsten Leiden ertragen, wenn er davon überzeugt ist, dass sie einen Sinn haben. [...] Das Gefühl einer tieferen Bedeutung des eigenen Lebens hebt einen Menschen über das bloße Nehmen und Geben hinaus. Hat man dieses Gefühl nicht, dann ist man elend und verloren.“<sup>254</sup>

Trotz seines Gefühls ‚Verloren und alleine zu sein‘ ist eine romantische Liebesbeziehung zwischen Barney und Sandra undenkbar, da sie dem Charakter eine

<sup>249</sup> Cheng, *Getriebene Melancholiker*, S.34

<sup>250</sup> Kaltenecker, *Spiegelformen*, S.281

<sup>251</sup> Ebd., S.283

<sup>252</sup> Ebd., S.284

<sup>253</sup> Cheng, *Getriebene Melancholiker*, S.60

<sup>254</sup> Jung, *Der Mensch und seine Symbole*, S.89

emotionale Öffnung abverlangen würde. Eine solche ‚unmännliche Gefühlsentblößung‘ würde im Gegensatz zu (mittlerweile veralteten) Männlichkeitsdarstellungen im Actionfilm (Rocky kann hier als Ausnahme angesehen werden) stehen. Während Stallone in *The Expendables* nahezu krampfhaft den 80er-Jahre Helden mimt, erscheint Stathams Figur als Abbildung des moderneren Helden, welcher sich zu romantischen Gesten durchringen kann und somit seine weibliche Seite anerkennt.

- Lee Christmas:

Mit der Figur des Lee Christmas spielt Jason Statham die zweite Hauptrolle in *The Expendables* und das, obwohl er mit seinen 45 Jahren als ‚das Küken‘ des Cast angesehen werden kann.<sup>255</sup> Der bekannte britische Actionfilmdarsteller kommt, wie viele andere Mitwirkende auch, nicht direkt aus dem Schauspiel-Bereich, sondern fing seine Karriere als Turmspringer an. Durch das Mitwirken in Guy Ritchie Filme wie *Snatch* (2000)<sup>256</sup> und *Revolver* (2005)<sup>257</sup> gelang Statham der endgültige Durchbruch als Schauspieler des Actiongenres. Ganz in der Tradition des Filmes *The Expendables* beton Statham in mehreren Interviews, dass er, wenn möglich auf Stuntman verzichtet und gefährliche Szenen lieber selbst dreht.<sup>258</sup> So lehnte er sich beim untersuchten Film aus der vorderen Luke des Flugzeuges der Marke Grumman HU-15.

Die Rolle von Lee Christmas kann als Brückenrolle zwischen den scheinbar unvereinbaren Welten des Söldnertums und des Privatlebens angesehen werden. Während alle anderen Charaktere auf ein erfülltes Liebesleben verzichten, gibt Lee seine Angebetete Lacy trotz Schwierigkeiten nicht auf. Dabei liegt der Fokus auf die Problematik der Geheimhaltung seiner Identität und der damit verbundenen Verschwiegenheit seinerseits, welche unvereinbar mit Lacys Wünschen nach einer ehrlichen Partnerschaft ist. Zu den modernen Anforderungen an einen beziehungsfähigen Mann zählt demnach die Fähigkeit sich gegenüber einer Frau zu öffnen. Um der ‚Verweiblichung‘ Lees Figur zu entgehen, wird die geforderte Selbstoffenbarung von einer gewalttätigen Schlägerei mit seinem Nebenbuhler

---

<sup>255</sup> Vgl. Dean Rosamund, *Affirmative Action*, <http://www.168283.mrsite.com/USERIMAGES/Jason%20Statham.pdf> 2013, S.131 am 21.01.2014

<sup>256</sup> *Snatch*, Regie: Guy Ritchie, Großbritannien 2000.

<sup>257</sup> *Revolver*, Regie: Guy Ritchie, Vereinigtes Königreich/Frankreich/Isle of Man 2005.

<sup>258</sup> Vgl. N.N., *Jason Statham macht Stuntmänner arbeitslos*, [http://www.moviejones.de/news/showbiz-jason-statham-macht-stuntmaenner-arbeitslos\\_2439.html](http://www.moviejones.de/news/showbiz-jason-statham-macht-stuntmaenner-arbeitslos_2439.html) 2010, am 25.03.2014

Vgl. Dean Rosamund, *Affirmative Action*, <http://www.168283.mrsite.com/USERIMAGES/Jason%20Statham.pdf> 2013, S.132 am 21.01.2014

überlagert. Somit wird ein neues, beziehungsfähigeres ‚Modell Mann‘ angeboten und gleichzeitig muss das alte Bild des ‚wildem, unzähmbaren Mannes‘ nicht gänzlich aufgegeben werden – diese Dichotomie kann als Versuch der Weiterentwicklung eines Figurenschemata im Actionfilmgenre gesehen werden. Das heißt, dass durch die positive Reaktion des Publikums auf emotionalere Helden, zukünftige Figuren dieser Filmsparte ebenso gefühlvoller dargestellt werden können. Dies würde wiederum bedeuten, dass sich das veränderte Männerbild in der Gesellschaft in das Medium Film zunehmend immigriert. Ein Beispiel für die gesteigerte Akzeptanz von männlicher Emotionalität im Actionfilm soll der Vergleich zwischen Lees romantischen Gefühlen für Lacy in *The Expendables* (2010) und Rockys Liebesverhältnis zu Adrian aus dem Film *Rocky II* zeigen:

„Als Kämpfer bleibt Rocky einer animalistischen Existenzform verpflichtet; die Domestizierung des *Italian stallion* wird als widernatürlich vorgeführt. Als putzender Familienvater und Ehemann macht sich der Held zum Narren – schlimmer noch: Er macht sich zum ‚Weib‘.“<sup>259</sup>

Abseits dieser Romanze, pflegt Lee Christmas eine platonische Beziehung zu Barney, welche enger scheint als die Verbindung zum Rest der Truppe. Die freundschaftlichen Machtkämpfe und der Altersunterschied laden zu der Interpretation ein, dass Barney für Lee gleichzeitig die Rolle des Mentors oder der Vaterfigur übernimmt.

- Ying Yang

Es erscheint wenig originell und beinahe rassistisch, dass der einzige Schauspieler asiatischer Herkunft den stereotypen Namen Ying Yang trägt. Dem Actionfilmgenre Hollywoods wird ohnehin eine Neigung zur Stereotypisierung von Ethnien nachgesagt, was sich in diesem Fall schwer leugnen lässt, da viele gängige Klischees über Asiaten – mysteriös, klein und zwanghaft mit dem Thema Geld beschäftigt<sup>260</sup> – erfüllt werden. Um diesem Vorwurf von Rassismus entgegenzuwirken sollte erwähnt werden, dass *The Expendables* zum Teil als Parodie auf den klassischen Actionfilm der 80er Jahre anzusehen ist, in welchem ethnisch-stereotype Namensgebungen die Norm waren. Demnach ist anzunehmen, dass auch die Namenswahl ein Stilmittel darstellt, um auf damalige Filme zu verweisen.

---

<sup>259</sup> Cheng, *Getriebene Melancholiker*, S.64

<sup>260</sup> Vgl. Boyle/Brayton, „Ageing Masculinities and ‚Muscle work‘ in Hollywood Action Film“, S.476

Auch im Falle von Ying Yang ist der Schauspieler hinter dieser Rolle von großer Bedeutung: Dabei handelt es sich um Jet Li, einem der wohl berühmtesten Chinesen im Actiongenre Hollywoods. Mit seiner Ausbildung in Wushu, erkämpfte er sich bereits in zahlreichen Filmen, die Herzen seiner Fans. Gerade durch seine hohe Bekanntheit kann diese stereotype Rolle des Ying Yang in *The Expendables* ihren selbstironischen Witz, bezogen auf seine früheren Filmrollen, entfalten und daher der Vorwurf des Rassismus zurückgewiesen werden.

Der Running Gag der Figur Ying Yang ist seine geringe Körpergröße, wodurch ebenso eine Referenz auf das Privatleben des darstellenden Schauspielers Jet Li gegeben wird. Nicht nur die Söldnertruppe lacht auf seine Kosten darüber, sondern auch er selbst referiert halb ernst darauf, als er Barney um eine Gehaltserhöhung bittet, mit der Begründung, dass sein Risiko höher sei als das der Anderen: „I am working harder than the rest [...] Because they are taller. Everything is harder for me. When I get hurt, the wound is bigger, because I am smaller.“<sup>261</sup>

Sein Kampfstil, Geschick und seine Intelligenz stellen jedoch eine würdige Kompensation seiner Körpergröße dar, was durch den Kampf mit Gunnar (siehe *Kapitel 8 / Lagerhalle*) demonstriert wird. Somit verdeutlicht die Rolle von Ying, dass Männlichkeit nicht auf rein körperlicher Ebene zu finden ist, sondern Taktik, Können und Wissen ein wesentlicher Bestandteil von Maskulinität ist. Dass Ying Gunnar dennoch unterliegt, kann als Dominanz westlicher Ansichten von Männlichkeit und Ethnien gesehen werden: Der weiße, große, muskulöse Mann gilt in der Westlichen Welt dem kleinen und damit schwachen Asiaten an Männlichkeit als überlegen.<sup>262</sup>

Wie auch Lee besteht bei Ying der Wunsch nach Intimität und einer klassischen Familie, was er jedoch – abermals stereotyp für die Darstellung von Asiaten – sofort in Verbindung mit seinem Einkommen setzt. Seine Methode diese Sehnsucht zu thematisieren besteht darin von seinen (fiktiven) Kindern zu erzählen. Nur gegenüber Barney spricht er den konkreten Wunsch aus einmal Teil einer traditionellen Familie zu sein.<sup>263</sup> Damit stellt auch diese Figur die Dichotomie zwischen Arbeits- und Privatleben dar.

---

<sup>261</sup> *The Expendables*, Regie: Sylvester Stallone, Vereinigte Staaten 2010. 01:05:34-01:05:45

<sup>262</sup> Vgl. Boyle/Brayton, „Ageing Masculinities and ‚Muscle work‘ in Hollywood Action Film“, S.476

<sup>263</sup> Vgl. *The Expendables*, Regie: Sylvester Stallone, Vereinigte Staaten 2010. 01:06:01-01:06:07

- Gunnar

Gunnars Charakter wird in der Filmanalyse zu *The Expendables* von Boyle und Brayton mit folgendem Satz zusammengefasst „unstable and sadistic drug addict, who shifts his loyalties in order to feed his addiction. His instability is explained as a result of the emotional and physical demands of his job.“<sup>264</sup> Wie bereits beschrieben zeichnet sich seine unstabile Psyche schon in *Kapitel 1 / Somalia* ab, in welcher seine hohe Gewaltbereitschaft und Ungeduld hervortritt. Diese Probleme erschweren ihm den sozialen Umgang mit dem Rest der Söldnertruppe, weshalb diese ihn im Verlauf des Filmes ausschließen. Sein Seitenwechsel ist demnach vom Rachege Gedanken geleitet, da er die Zurückweisung nicht verkraftet. Ebenso kann sein Charakter als uneinsichtig bezüglich seiner Probleme beschrieben werden, was Meryn als gängige ‚Männerkrankheit‘ in den westlichen Kulturkreisen ansieht.<sup>265</sup>

Erwähnenswert erscheint auch seine Selbstidentifikation mit der Wikinger-Kultur, auf welche im Film zwei Mal hingewiesen wird: Zuerst als er behauptet ‚Piraten aufknüpfen‘ sei eine keltische Tradition<sup>266</sup> (*Kapitel 1 / Somalia*) und dann, als er Barney um eine Wikinger-Bestattung bittet<sup>267</sup> (*Kapitel 9 / Lagerhalle*). Dies kann als Verweis auf Dolph Lundgrens Herkunft – er stammt ursprünglich aus Schweden – gelesen werden.

Auch Lundgren besitzt eine Ausbildung in Kyokushin-Karate und Erfahrung im Boxkampf was besonders den Stunts im Film zugute kommt. Das Mitwirken von Dolph Lundgren in *The Expendables* stellt für viele Fans insofern ein Highlight dar, da er schon in *Rocky IV* als Stallones Kontrahent Drago auf der Leinwand zu sehen war.

- Hale Caesar und Toll Road

Die beiden Charaktere Hale Caesar und Toll Road sollen hier, obwohl sie offiziell Mitglieder der Expendables-Truppe sind, als Nebendarsteller bezeichnet werden, denn sie haben weder eine tragende Rolle, noch werden ihre Persönlichkeiten detailliert abgezeichnet. Sie unterstreichen mit ihrer Anwesenheit die Illusion einer

<sup>264</sup> Boyle/Brayton, „Ageing Masculinities and ‚Muscle work‘ in Hollywood Action Film“, S.474

<sup>265</sup> Vgl. Siegfried Meryn/Markus Metka/Georg Kindel, *Der Mann 2000. Die Hormon-Revolution*. Wien: Ueberreutner 1999. S.42-43

<sup>266</sup> Vgl. *The Expendables*, Regie: Sylvester Stallone, Vereinigte Staaten 2010. 06:21-06:54

<sup>267</sup> Vgl. Ebd., 2010. 01:13:04-01:13:26

zusammengehörigen, multikulturellen Gruppe und sind für Sidegags verantwortlich. Ihre Fähigkeiten ergänzen die der anderen Mitglieder, so ist Toll Road ein Philosophiefan und Therapiefanatiker, gespielt von Randy Couture. Aufgrund der Wrestler-Vergangenheit des Schauspielers ist es nicht verwunderlich, dass seine Figur in *The Expendables* auf den Nahkampf spezialisiert ist. Auch bei ihm werden Teile seines Reallebens im Film verarbeitet, indem er zum Beispiel über sein Rosenkohlohr spricht, welches ein Andenken seiner Wrestlingkarriere darstellt.<sup>268</sup> Terry Crews, welcher den Waffennarr Hale Caesar mimt, entstammt ebenfalls keiner rein filmischen Karriere, sondern war dem Publikum zuvor als Linebacker und Defense End in der NFL bekannt. Er ist im Film der einzige afroamerikanische Charakter und „[...] is depicted largely as a hypermuscular and aggressive ‚heavy‘, preoccupied with weaponry and committed to sacrificing his body for the safety of the group“<sup>269</sup>. Durch die Figur des Hale Caesar, welcher wiederholt mit übertrieben großen Waffen abgebildet wird – eine Betonung des Phallus – werden die Cyberfantasien bezüglich des Männerkörpers angesprochen und dadurch die Verbindung von Technik und Mann glorifiziert (siehe auch Kapitel 3.2.1).

- Tool

Tool, gespielt vom ehemaligen Amateurboxer Mickey Rourke, stellt in *The Expendables* einen Mittelsmann im doppelten Einsatz dar: Einerseits beschreibt schon sein Rollenname seine Funktion als „middleman for Private Military Corporations, whose role is to deliver jobs from the upper echelons to the motley crew of mercenaries.“<sup>270</sup> Andererseits vermittelt er dem Zuschauer die Schattenseiten des zunächst aufregend erscheinenden Söldnerberufes. Das Resultat der Abstumpfung durch die grausamen Kriegserlebnisse ist ein emotional zerstörter Mann. Er ist es auch, der Barney als Ansprechpartner für seelische Probleme dient – wahrscheinlich aufgrund der angedeuteten gemeinsamen Vorgeschichte der Ex-Kollegen.

Neben seiner Funktion als Mittelsmann hält er sich mit einem Tattoostudio über Wasser – ein Job der im Vergleich zu seinem Dienst am Land als Soldat nicht gerecht erscheint, ihm aber endlich erlaubt seine künstlerische (weibliche) Seite zu entfalten, welche auch auf einen weichen Kern hinweist. Der Name Tool, übersetzt ‚Werkzeug‘, bietet auch

---

<sup>268</sup> Vgl. *The Expendables*, Regie: Sylvester Stallone, Vereinigte Staaten 2010. 25:45-26:49

<sup>269</sup> Boyle/Brayton, „Ageing Masculinities and ‚Muscle work‘ in Hollywood Action Film“, S.476

<sup>270</sup> Ebd., S.474

eine Interpretationsmöglichkeit bezüglich der Funktion männlicher Arbeit, wobei Männer auf Instrumente der Industrie reduziert werden. Demnach werden sie für einen bestimmten Zweck benutzt und bei Verschleiß einfach ausgetauscht. Somit ist schon in seinem Namen ein zentraler Konflikt des Filmes angedeutet, nämlich die Beziehung von dem männlichen Arbeitskörper und der Ökonomie.<sup>271</sup>

Tools Umgang mit Frauen klassifiziert ihn als Inbegriff eines Machos – ein Verhalten mit dem er vermutlich seine ‚Entsagung des Kampfes‘ kompensiert. Unterschwellig sehnt er sich jedoch nach einer stabilen Beziehung, da er seine Angst ausdrückt alleine zu sterben indem er sagt: „I don’t wanna die all alone [...], I wanna die next to a woman, who cares about me.“<sup>272</sup>

- Cameos : Mr. Church und Trench

Bruce Willis und Arnold Schwarzenegger als Mr.Church und Trench haben in *The Expendables* eigentlich nur einen Cameo Auftritt, doch alleine durch ihre Namen im Cast erhält der Film eine enorme Wertsteigerung. Zusätzlich ist es der erste Film in welchem sich die beiden Actionfilmikonen der 80er, Schwarzenegger und Stallone, zusammen ablichten lassen. Diese Gelegenheit nutzen die Beiden, um sich über ihre ehemalige Konkurrenz lustig zu machen (siehe *Kapitel 3 / Kirche*). Erst mit *Escape Plan* (2013)<sup>273</sup> bekommt das Zusammenspiel-Projekt ‚Sly und Arnie‘ eine ernsthafte Chance. Trench und Barney referieren in ihrem verbalen Duell in der Kirche über die Filmfiguren hinaus auf das reale Leben der Schauspieler, so werden Schwarzeneggers angebliche Pläne Präsident werden zu wollen angesprochen, sowie die alternden und damit weniger trainierten Körper der beiden debattiert. Außerdem zeigt Schwarzenegger auch in seiner Rolle als Trench seine Weiterentwicklung vom ‚stupiden‘ Actionheroen, hin zu einem belesenen Konkurrenten mit Niveau. Durch Barneys Unwissen über die Insel Vilena, wird gleichfalls über Stallones statisches Image als reiner Körpermensch reflektiert und natürlich darf ein Verweis auf Rambo nicht fehlen. Mr. Church hat als Auftraggeber weniger einzubringen als die beiden Anderen – erst in *The Expendables 2* darf er sich am persiflieren beteiligen und sich über Schwarzenegger mit dem Satz

---

<sup>271</sup> Vgl. Boyle/Brayton, „Ageing Masculinities and ‚Muscle work‘ in Hollywood Action Film“, S.474

<sup>272</sup> *The Expendables*, Regie: Sylvester Stallone, Vereinigte Staaten 2010. 17:17-17:24

<sup>273</sup> *Escape Plan*, Regie: Mikael Hafström, Vereinigte Staaten 2013.

„You’ll be back enough – I’ll be back“ lustig machen – welcher sich daraufhin mit einem „Yippie-Ya-Yeah“<sup>274</sup> revanchiert.

Die Figur des Mr. Church dient durch die Betonung seines Intellekts und seiner makellosen Kleidung einer weiteren Festigung der Statusklassifizierung von Barney als Angehöriger der Arbeiterklasse. Sein höherer Stand wird stilistisch einerseits durch eine lange Vorrede gekennzeichnet, ohne dass dabei sein Gesicht zu sehen ist<sup>275</sup>, sowie auch physisch dadurch markiert, dass er eine Stufe über Barney und dadurch auch näher zum Altar der Kirche steht. Eine weitere Vertiefung dieser Andeutung besteht darin, dass Mr. Church, wie sich später herausstellt, bei der CIA arbeitet, welche in diesem Film die ruhmlosen und niedrigen Aufgaben lieber an Söldner, hier Menschen zweiter Klasse, überträgt.

- Munroe, General Garza und Dan Paine

Die charakterliche Darstellung des Bösen bietet einen guten Ausgangspunkt, um die Komplexität einer Story zu untersuchen. Durch die Charaktereigenschaften des Feindes wird außerdem deutlich, inwiefern der Film sich an die stereotypen Vorgaben des dazu gehörigen Genres hält, oder ob diese durchbrochen werden.

*The Expendables* führt innerhalb der Geschichte zwei zentrale Feindbilder ein, welche unterschiedlich zu bewerten sind. Auf der einen Seite steht General Garza, welcher der militärische Diktator der Insel Vilena ist. Diese Figur, die zu Beginn des Filmes für das einzige Feindbild gehalten wird, macht innerhalb der Spielzeit eine persönliche Entwicklung durch. Aus seiner im Film verfolgten Vorgeschichte wird deutlich, dass Garza sein Land, und wie er zunehmend bemerkt sich selbst, an James Munroe, einem Ex-CIA Agenten, verkauft hat. Dieser Handel läuft jedoch nicht nach seinen Vorstellungen, da Munroe das Stereotyp eines skrupellosen, geldgierigen Tyrannen darstellt. Garza wird nicht nur durch seinen Unmut ‚Regimegegner‘ ohne Beweise zu exekutieren, sondern auch durch die Zuneigung zu seiner rebellischen Tochter Sandra, als menschliches Wesen mit Gewissenszügen dargestellt. Wie auch bei Tool soll seine Neigung zum Malen seine selbstreflexive Seite betonen. Seine Figur beinhaltet, durch den von Munroe ausgeübten Druck auf ihn, eine politische Ebene, denn innerhalb der

---

<sup>274</sup> *The Expendables 2*, Regie: Simon West, Vereinigte Staaten 2012. 01:15:10-01:15:18

<sup>275</sup> Vgl. Boyle/Brayton, „Ageing Masculinities and ‚Muscle work‘ in Hollywood Action Film“, S.474

Handlung wird seine Aussichtslosigkeit ohne Munroes Geld, jedoch auch seine Verzweiflung über die Übereinkunft mit dem CIA-Agenten angedeutet.

Der Kopf der Bösen ist James Munroe, dessen Charakterzeichnung und Beziehung zu Garza gut auf die von Michal ausgeführte Beschreibung eines Alphamännchens passt:

„Es sind Männer in gehobenen Positionen [er ist ein Ex-CIA Agent], aggressive Führungskräfte [durch seine Schläger symbolisiert], die Selbstkritik verabscheuen [er sieht sich als allen anderen überlegen] und deshalb in Drucksituationen unberechenbar [vgl. Exekution von Verrätern] handeln [...].“<sup>276</sup>

Er wird von seinem ersten Auftreten als Höhergestellter gezeichnet. Sein Habitus, sowie sein Kostüm alleine symbolisieren seine Macht, welche durch Reichtum und Intellekt anstelle von körperlicher Arbeit erreicht wurden. Diese Darstellung steht im Gegensatz zur Arbeiterklasse, deren Werte sich auf die Eckpfeiler von Mut, Fleiß und erarbeitetes Können gründen. „Munroe holds significant power as a colonial tyrant and corporate raider of sorts.“<sup>277</sup> Mit dem Abbild dieses Gegners wird die Auffassung von Männlichkeit in zwei Sparten geteilt. Auf der einen Seite stehen körperliche Arbeit und Kampferprobung, auf der anderen Seite Intellekt, Macht und Reichtum. Da Munroe als Drahtzieher inszeniert wird, kann er auf den hyperbolischen Männerkörper verzichten. Damit allerdings ein im Nahkampf würdiger Gegner vorhanden ist arbeitet das Muskelpaket Dan Paine als Munroes Bodyguard. Die Rolle wird von Steve Austin gespielt, der mit seiner übermächtigen Statur eine wichtige Funktion einnimmt, denn je stärker der Gegner, desto höher das Ansehen des Helden, welcher ihn zur Strecke bringt. Auch sein Name ist selbstredend, da er dem Wort ‚pain‘ ähnelt, welches übersetzt Schmerz oder Strafe bedeutet. Damit wird seine Aufgabe als Berufsschläger bereits vorab transportiert. Da Steve Austin, wie auch Randy Courture, ursprünglich aus der Wrestling-Szene stammt ist ein Kampf der Beiden im Film unausweichlich (siehe *Kapitel 11 / Palasttrümmer*). Dass er am Ende von der Kampftruppe geschlagen wird, ist als Sieg der Ehrlichkeit über das korrupte System zu verstehen und somit ein Gewinn der bodenständigen Werte der ehrlichen Arbeiterklasse.

Des Weiteren wird anhand der Darstellung der Bösewichte die politische Lage der USA abgebildet. Seit Ende der ‚großen Kriege‘<sup>278</sup> der USA werden die Gegner zunehmend entpolitisiert. „The hero is no longer fighting against some personified historical

---

<sup>276</sup> Wolfgang Michal, *Einsame Klasse. Wenn Männer in die Jahre kommen*. Berlin: Booklett 2007. S.115

<sup>277</sup> Boyle/Brayton, „Ageing Masculinities and ‚Muscle work‘ in Hollywood Action Film“, S.474

<sup>278</sup> Gemeint sind der Zweite Weltkrieg, Korea, Vietnam und der Kalte Krieg

ideology-Nazism, as was the case with Indiana Jones and the Last Crusade (1989), or Communism, as in Rocky IV (1985).”<sup>279</sup> Dementsprechend werden die Motive der Schurken nun auf menschliche Schwächen wie Gier, Zorn und Lust zurückgeführt, was die Moralität des Helden zusätzlich hervorhebt.<sup>280</sup> Eine weitere Folge des ‚Mangels an nationalen Feindbildern‘ ist die Konzentration auf innerpolitische Verbrechen.<sup>281</sup> Auch wenn die Handlung von *The Expendables* auf einer Insel außerhalb der USA spielt, entstammt Munroe aus dem US-amerikanischen System und nimmt als Ex-CIA-Agent eine ranghohe Rolle in diesem ein. Ebenso wird auf die Korruption innerhalb der USA verwiesen, indem einerseits Munroe, aber auch Mr. Church, welcher als offizieller Vertreter der CIA auftritt, im Drogengeschäft verwickelt sind und für die Lösung ihrer Probleme die Hilfe von Söldnern in Anspruch nehmen. Dieser Fokus auf Probleme von Innerhalb lässt sich als Fortführung einer bestehenden Tradition der Actionfilme der späten 80er und frühen 90er Verstehen, wie dieses Beispiel demonstriert:

„In *The Last Boy Scout* (1991), we have a corrupt senator, in *Demolition Man* (1993), a corrupt mayor, and in *Total Recall* (1990), the corrupt CEO of ‘the Agency’. In *Lethal Weapon 2* (1989), the antagonist is a corrupt South African ambassador, whereas in *Lethal Weapon 3* (1992), as well as in *Speed* (1994), he is a deviant ex-policeman, and in *Lethal Weapon 4* (1998), a deviant member of the Chinese Mafia.”<sup>282</sup>

Die Liste der dargestellten Korruption von innen kann beliebig fortgeführt werden, so nimmt diese Thematik schon in Stallones serieller Figur Rambo einen hohen Stellenwert ein – zuerst verkörpert von der Polizei in *First Blood*, dann durch einen Marshall in *Rambo: First Blood Part II*. Munroe stellt dabei einen komplexeren Charakter dar, einerseits ist er ein Feind von innen da er Ex-CIA-Agent war, andererseits ist er durch die Besetzung der Insel Vilena ebenso eine Bedrohung von außen. Da Munroe als Bürger der USA gezeichnet wird ist es umso wichtiger, dass ein amerikanischer Held ihn zu Fall bringt – eine Andeutung, dass die Probleme im eigenen Land weder übersehen noch toleriert werden beziehungsweise dass die USA im Stande ist, ihre Angelegenheiten selbst zu lösen.

An dieser Stelle sei auf den Film *The Expendables 2* als Vergleich verwiesen, denn hier versucht die Söldnertruppe eine Bedrohung von außen abzuwehren, indem sie Jean Vilain, einen skrupelloser Terroristen jagen. Schon sein Name enthält einen Hinweis auf

---

<sup>279</sup> Fernández-Menicucci, “Action and Reaction: The Villain’s Body and Its Role in Shaping the Heroic Body in Hollywood Action Films of the 1990s.”, S.106

<sup>280</sup> Vgl. Ebd., S.106

<sup>281</sup> Vgl Ebd., S.106

<sup>282</sup> Ebd., S.114

seine Rolle, einerseits, da der Vorname vermutlich vom Darsteller Jean Claude van Damme abgekupfert ist, welcher ihn verkörpert. Außerdem ist die große Ähnlichkeit zum englischen Wort ‚villain‘ (dt. Gauner) nicht zu verkennen. Gemeinsam ist Vilain und Munroe, dass ihre persönliche Motivation – ihre Hintergrundgeschichte – keine Rolle für ihre Taten spielt. Somit sind sie gegen jegliche andere Art des Bösen austauschbar. Dies soll demonstrieren, dass das Actiongenre durchaus mit einfach gestrickten Handlungen große Publikumserfolge erzielen kann, was wiederum nahe legt, dass die Rahmengeschichte ein eher schwaches Auswahlkriterium für einen Actionfilm darstellt.

- Die Frauen

Da die Bedeutung von Frauen im Actionfilm einen eigenen Schwerpunkt darstellt, welcher in dieser Arbeit nicht ausführlich behandelt werden kann, sei hier nur auf die augenscheinlichste Funktion der weiblichen Rollen in *The Expendables* verwiesen. Im untersuchten Film existieren zwei relevante weibliche Figuren, nämlich Sandra und Lacy. Wie Björn Becher bemerkt, stellen jedoch beide eher Randfiguren dar, „selbst die heute eigentlich obligatorische Sexszene fehlt“<sup>283</sup>. Ihre Hauptfunktion ist die Opferrolle, da Beide des Schutzes der männlichen Helden bedürfen. Der Unterschied zwischen den abgebildeten Frauen ist, dass Lacy vor persönlichen Problemen – sie wurde von ihrem Liebhaber geschlagen (siehe *Kapitel 7 / Wohngegend*) – gerettet werden muss, während Sandra sich für übergeordnete Ziele – das Wohl ihrer Heimat – in Gefahr begibt. Außerdem findet die Rettung von Sandra in einem akuten Zustand der körperlichen Bedrohung statt (siehe *Kapitel 8 / Vileña*), während es sich in Lacys Fall um Rache handelt. Ausschlaggebend ist jedoch dass alle Zwei der körperlichen Gewalt der Männer unterlegen sind und deshalb wehrlos erscheinen. Durch ihre Schwäche können die Helden als Beschützer inszeniert werden, wodurch ihre moralischen Werte und ihre Männlichkeit betont wird. Darüberhinaus dient Sandras Figur als Wegweiser für Barney. Der Held muss sich seiner Werte, die er vernachlässigt hat, wieder bewusst werden. Hier wird die Kunst als Bindeglied verwendet, da ein von Sandra gezeichnetes und an Barney verschenktes Bild ihn an seine moralische Pflicht erinnert und damit seine gute Seite zum Vorschein kommt.

---

<sup>283</sup> Björn Becher, *The Expendables*, <http://www.filmstarts.de/kritiken/100379-Expendables/kritik.html> 2010, am 20.06.2014

### 4.2.3 Sozialkritik mittels Charaktere

Der folgende Arbeitsabschnitt ist in fünf aufeinander aufbauende Fragen unterteilt. Es wird zuerst versucht das Konstrukt ‚Männlichkeit‘ zu erfassen, um danach zu verstehen inwiefern sich das stereotype Bild von Maskulinität durch den gesellschaftlichen Wandel der letzten sechzig Jahre in der Krise befindet. Darauf aufbauend wird ein Augenmerk auf die Veränderungen in der Arbeitswelt gelegt, welche eng mit den Geschlechtsidentitäten in Verbindung stehen. Mit dem Wandel der Anforderungen am Arbeitsplatz geht eine Umgestaltung der Freizeit einher, was ebenso in die folgende Untersuchung einfließt. Alle Fragen werden mit der Rücksicht des untersuchten Filmes behandelt, wobei sich die abschließende Frage des Kapitels noch einmal explizit auf die Darstellung der Arbeitskrise in *The Expendables* bezieht.

- Was ist Männlichkeit?

Auf die Frage was Männlichkeit ist gibt K. Mädler zunächst eine einfach klingende Antwort, nämlich: „Zum Mann macht, was andere Männer als männlich anerkennen“<sup>284</sup>. Damit wird Männlichkeit nicht als naturgegebene Konstante angesehen, sondern als performatives, gesellschaftliches Konstrukt. Diese Feststellung wird allerdings von einem älteren Grundgedanken überlagert. Historisch betrachtet kann Männlichkeit im westlichen Wertesystem als „[...] essentialistisch begriffen, die permanent sichtbare Norm, unproblematisch und naturgegeben, dadurch stabil und dominant, solange sie dem biologischen Mann zugehörig und durch Adjektive weiß, westlich und heterosexuell gekennzeichnet ist [...]“<sup>285</sup> beschrieben werden. Die Folge davon ist, dass Männlichkeit nicht hinterfragt wird, sondern sich als Konstante präsentiert. Solche Ansätze werden durch fragwürdige Theorien wie die androgene Prägung des männlichen Gehirnes – im Gegensatz zum weiblichen von Östrogen geprägten Gehirn – und die dadurch resultierende Schlussfolgerung, dass beispielsweise gewalttätiges Verhalten evolutionsgeschichtlich männlich ist, genährt<sup>286</sup>. Diese dichotome, rein auf der Biologie basierende Blickweise auf die Geschlechter, führt zu einem steten Diskurs darüber wie Männlichkeit sichtbar und messbar gemacht werden kann. Dabei kommt es zum „[...] Kampf um die richtige Männlichkeit, der immer ein

---

<sup>284</sup> Kathrin Mädler, *Broken Men. Sentimentale Melodramen der Männlichkeit – Krisen von Gender und Genre im zeitgenössischen Hollywoodfilm*. Marburg: Schüren 2008. S.29-30.

<sup>285</sup> Mädler, *Broken Men*, S.22

<sup>286</sup> Vgl. Meryn, *Kursbuch Mann*, S.17

Kampf gegen die Verweiblichung ist, [und führt] zur Schaffung neuer Männlichkeitsklischees<sup>287</sup>. Diese Klischees sind im kollektiven Denken verankert. So stellt Schaufler fest, dass die Gesellschaft bei der Benennung der Geschlechter sehr stark von der körperlichen Ebene beeinflusst ist:

„Weiblichkeit oder Männlichkeit verwirklicht, vergewissert und vermittelt sich über die körperliche Inszenierung. Der Körper fungiert als Medium und Bühne der Repräsentation der Geschlechtszugehörigkeit und aktualisiert die Geschlechterordnung.“<sup>288</sup>

Dabei hat sich das kollektive Bild über das Aussehen eines idealen westlichen Mannes in den letzten fünfzig Jahren kaum verändert, so schreibt Schaufler in einfachen Worten: „[...] ein Mann sollte groß sein und über einen muskulösen Körperbau verfügen; es wird erwartet, dass er sich durchsetzen kann und dass er selbstbewusst auftritt“.<sup>289</sup> Damit scheint es festgelegt, was als männlich gilt, doch diese Denkbarrieren werden in den wissenschaftlichen Diskursen, zugunsten einer Sicht von „[...] Männlichkeit als Effekt eines komplizierten kulturellen Konstruktionsprozesses [...]“<sup>290</sup> aufgebrochen. Dadurch wird Männlichkeit nicht mehr auf Äußerlichkeiten beschränkt, auch wenn diese Ebene weiterhin berücksichtigt wird. Geschlechterzuordnungen werden zu wachsenden Bildern, welche sowohl kulturelle Unterschiede aufweisen, als auch zeitliche Entwicklungen durchleben können. So kann sich nicht nur die kollektive Auffassung von Männlichkeit über die Zeit hinweg verändern, sondern auch das Idealbild eines Mannes mit zunehmendem Alter einer Person differieren.

Ein weiteres Erklärungskonzept für die dichotome Sichtweise von Geschlechtereigenschaften ist die Sozialisationstheorie, nach welcher ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘ das Resultat von Erziehung ist.<sup>291</sup> Vorgelebte Rollenbilder prägen demnach den Menschen. Im weiteren Sinne müsste deshalb auch besonders das Medium Film in solche Untersuchungen mit einfließen, denn hier werden Geschlechterrollen transportiert und konsumiert. Besonders im Actionfilmgenre sind festgefahrene Rollenbilder zu beobachten, welche den Mann als Beschützer, aggressiven Helden und Kämpfer abbilden, während die Frau in den meisten Fällen eine hilfeschuchende Rolle übernimmt. Gefühle werden von den männlichen Helden

---

<sup>287</sup> Michal, *Einsame Klasse*, S.93

<sup>288</sup> Schaufler, „Schöne Frauen – Starke Männer“, S.109

<sup>289</sup> Ebd., S.106

<sup>290</sup> Mädler, *Broken Men*, S.29

<sup>291</sup> Vgl. Ulrike Vogel, *Was ist weiblich – was ist männlich? Aktuelles zur Genderforschung in den Sozialwissenschaften*. Bielefeld: Kleine 2005. S.32

weitgehend unterdrückt. In *The Expendables* verhält es sich diesbezüglich ähnlich, doch auch hier sind zunehmend Veränderungen erkennbar. Die ‚harten Männer‘ dürfen in diesem Film zumindest persönliche Probleme, Gefühle und Therapien ansprechen. Zugeständnisse dieser Art, mögen sie auch gering erscheinen, sind erwähnenswert, da sie ein über Jahrzehnte gefestigtes Bild von Männlichkeit im Actionfilm hinterfragen. Die These hinter dieser Beobachtung lässt sich folgendermaßen formulieren: Einerseits prägen die im Film präsentierten Geschlechterrollen die gesellschaftliche Auffassung von Männlichkeit, andererseits greift der Film die sich wandelnden Ansichten einer Kultur auf, wodurch er als Spiegel fungieren kann. Ausgehend davon, dass ein einflussreiches Massenmedium, wie der Hollywoodfilm, dominante Fiktionen bewahren kann, aber auch einen Einfluss auf Veränderung kultureller Repertoires ausübt<sup>292</sup>, entpuppen sich die Männlichkeitsdarstellungen des Actionfilms als aufschlussreicher Untersuchungsgegenstand bezüglich der Genderrollenkonstruktion ihrer jeweiligen Epoche.

Wird also Männlichkeit vom Medium Film (mit)konstruiert, so kann behauptet werden, dass der Film *The Expendables* Raum für die Anliegen der Arbeiterklasse und deren Männlichkeitsvorstellungen bietet.<sup>293</sup> Damit unterstützt und festigt er „ein Ideal von Männlichkeit, das sich mit dem Aufkommen der bürgerlichen Gesellschaft des achtzehnten Jahrhunderts zu formen beginnt, und zumeist mit Substantiven wie Disziplin, Selbstbeherrschung, Rationalität, oder mit den stereotypen Eigenschaften des Familien-Mannes eines ‚producers, protectors, providers‘ belegt wird“<sup>294</sup> und sich bis heute durchgesetzt hat. Dies wird bei der Betrachtung von Persönlichkeitseigenschaften ersichtlich. So werden die meisten Heroen im Film als gefühlkalt dargestellt, da „Männlichkeit in zumindest unterschwelliger, häufig aber auch ganz offener Abgrenzung gegen Emotion definiert worden ist“<sup>295</sup>. Dieses Fehlen an Emotionalität wird durch Rationalität, oder Pessimismus kompensiert – eine Strategie, welche gerade in Barneys Figur verwendet wird, um damit seine Männlichkeit zu betonen. Gerade an Tools Charakter wird allerdings sichtbar, dass hinter der harten Schale der große Wunsch nach wahren Gefühlen steht. Doch gerade wegen dieser verbalen Offenbarung – dem Ausdruck von Gefühlen – wird der Charakter „[...] durch die überdeterminierte

---

<sup>292</sup> Vgl. Mädler, *Broken Men*, S.19 und S.29

<sup>293</sup> Vgl. Boyle/Brayton, „Ageing Masculinities and ‚Muscle work‘ in Hollywood Action Film“, S.472

<sup>294</sup> Mädler, *Broken Men*, S.30

<sup>295</sup> Ebd., S.17

Performanz einer harten Männlichkeit bewußt überdeckt“, was für Mädler als „Zeichen und Symptom“ für die Krise der Männlichkeit angesehen wird.<sup>296</sup>

Ebenso wesentlich bei der Unterdrückung der Emotionalität ist die Beherrschung des Körpers. Auch wenn seelische Probleme verbal angedeutet werden, werden sie nicht von körperlichen Merkmalen wie beispielsweise Tränen begleitet. Die Körperbeherrschung als Männlichkeitsmerkmal betrifft nicht nur emotionalen, sondern auch physischen Schmerz. Befindet der Held sich beispielsweise durch Gefangenschaft in der Opferrolle und unterliegt dadurch einer Feminisierung, so kann er durch Tapferkeit und dem Ertragen von Schmerzen seine Maskulinität wiedergewinnen.<sup>297</sup> So verhält es sich auch in *The Expendables* (siehe *Kapitel 10 / Vilena Palast*), als Barney die Prügel seines Gegners nicht nur erträgt, sondern ihn dabei noch provoziert.

- Steckt die Männlichkeit in einer Krise?

Das Problem einer konkreten Definition, was als männlich gilt und die zum Teil lächerlich veralteten Männlichkeitsdarstellungen aus dem Film *The Expendables* (zum Beispiel Gefühlskalte, motorradfahrende Rocker inszeniert als trainierte, im Untergrund lebende Schlägertypen) lassen erahnen, dass die Männlichkeit in einer Krise steckt. Dies ist aber kein neues Phänomen, sondern beschreibt einen Findungsprozess männlicher Identifikationswerte, welche durch Strömungen wie dem Feminismus und der Homosexuellenbewegung der 70er, oder den Gender-Studies der 90er ins Wanken geraten. Um die Schwere dieser Umdeutung zu erkennen, ist es wichtig einen Blick in die Vergangenheit zu werfen, denn bis zum Ende des zweiten Weltkriegs wurde von den Medien das Bild des starken Mannes, der die Feinde besiegt (im Gegensatz zur häuslichen Frau, welche die Familie umsorgt) forciert.

„Bis in die späten 1960er“ Jahre widersetzten sich die alten Geschlechter-Konstruktionen dem Wandel. Erst seither lösen sie sich auf, unter Schmerzen, mit allerlei nostalgischen Rückfällen, aber sie lösen sich auf. Ihre Funktion hat sich überlebt.“<sup>298</sup>

Zu diesem positiven Ausblick auf Neutralität in der Geschlechterwertung ist anzumerken, dass kollektive Ansichten, welche Jahrhunderte lang aufgebaut wurden, nun innerhalb weniger Jahrzehnte dekonstruiert werden. Diese rapiden Veränderungen und das Eindringen von Frauen in einst männliche Gebiete, sowie deren zunehmende

---

<sup>296</sup> Vgl. Mädler, *Broken Men*, S.35

<sup>297</sup> Vgl. Ebd., S.210

<sup>298</sup> Meryn, *Kursbuch Mann*, S.95

Unabhängigkeit vom (Ehe-) Mann, steigert laut Mäderl die Angst des Mannes nicht mehr in seiner Alltags- und Rollenpraxis zu genügen.<sup>299</sup>

„Diese Unsicherheit in der Alltagspraxis der Genderherstellung, als auch in den Systemen kultureller Repräsentation nimmt der Hollywoodfilm auf. Dabei reflektiert er sowohl die soziale Entwicklung und Veränderung in der Geschlechterordnung als inhaltlichen Themendiskurs [...] und problematisiert gleichzeitig die gender-theoretische Überlegung, daß Männlichkeit hergestellt und konstruiert wird, indem Film selbst Gender auf einer Repräsentationsebene herstellen muß.“<sup>300</sup>

Anhand dieser Darstellung wird das Wort ‚Krise‘, welches aus dem griechischen stammt und ‚Entscheidung‘ bedeutet erschließbar. Es handelt sich dabei um einen Wendepunkt<sup>301</sup>, welcher mit Ängsten und innerlichen Dissonanzen verbunden ist. Als Visualisierung dieses Ungleichgewichts zählt unter anderem die rohe Gewalt, wie sie im Actionfilm zu finden ist. Mädler versteht diese als Ausdruck von krisenhafter Männlichkeit, ausgelöst durch Trauer, Scham, Wut und Schuld.<sup>302</sup> Diese Gefühlskombination lässt sich in das filmische Profil eines Vietnamveteranen ideal integrieren. Während Wohlbefinden, wie Meryn ausführt, aus einem Zustand des Seelenfriedens resultiert<sup>303</sup>, drückt die Anwendung von körperlicher Gewalt ein emotionales Ungleichgewicht aus. Dies ist in mehreren Figuren von *The Expendables* erkennbar. Beispielsweise kann Gunnar seine Wut, welche das Resultat unverarbeiteter Trauer darstellt, nicht beherrschen und zieht daher den körperlichen Konflikt einem verbalen vor. Bei den Helden der männlichen Krise handelt es sich um „innerlich oder äußerlich [...] konkret oder symbolisch verwundeten oder verzweifelten“<sup>304</sup> Figuren. Eine solche innerliche Verwundung, ausgelöst durch Kriegserlebnisse, wird auch durch die Figuren Tool und Barney transportiert und im Zwiegespräch dargestellt (siehe *Kapitel 8 / Tools Tattoostudio*).

---

<sup>299</sup> Vgl. Mädler, *Broken Men*, S.13

Vgl. Michal, *Einsame Klasse*, S.136

<sup>300</sup> Mädler, *Broken Men*, S.14

<sup>301</sup> Vgl. Meryn, *Der Mann 2000*. S.46

<sup>302</sup> Vgl. Mädler, *Broken Men*, S.212

<sup>303</sup> Vgl. Meryn, *Kursbuch Mann*, S.285

<sup>304</sup> Mädler, *Broken Men*, S.13

- Wie definiert sich Männlichkeit als wirtschaftlich rentable Arbeitskraft und welche Bedeutung hat dies in der heutigen westlichen Gesellschaft?

Um die Bedeutung der Arbeit für den Begriff der Männlichkeit zu erfassen, muss ein möglicherweise veraltetes Modell, welches jedoch noch tief in den Köpfen der Bevölkerung verankert ist, herangezogen werden. Dieses Modell beschreibt eine Zuteilung sozialer Aufgaben an die Geschlechterrollen, wobei Familien- und Heimpflege der Frau zufällt, während Arbeit und Produktion als männliche Pflicht angesehen wird.<sup>305</sup> Damit wird auch eine häusliche Hierarchie aufgestellt, denn „Der Mehrverdiener bestimmt die Regeln, der Wenigverdiener hat das Nachsehen“<sup>306</sup>. Dies bedeutet, dass beruflicher Erfolg einen wesentlichen Eckpfeiler von Männlichkeit darstellt<sup>307</sup>; im sozialen, wie auch im privaten Kontext. Kann ein beständiger Arbeitsplatz aufgrund einer schlechten wirtschaftlichen Lage für eine breite Bevölkerungsschicht nicht mehr garantiert werden, treten kollektive Selbstzweifel auf. „Wird die enge Verbindung Mann/Arbeit unfreiwillig gelöst, brechen viele zusammen. Sie empfinden ihre berufliche Resignation als persönliches Versagen. Sie fühlen sich entwertet [...]“<sup>308</sup> Der Familienernährer scheitert an der Aufgabe, die seine Identität bestimmt und fühlt sich ungebraucht und wertlos, wodurch das gängige Weltbild von Maskulinität in eine Krise gerät.

Die ‚Krise des Mannes‘ in Verbindung mit der sich verändernden Ökonomie, beziehungsweise diversen Finanzkrisen, ist keine neue Idee, sondern wurde geschichtlich bereits mehrfach diskutiert. So setzen Boyle und Brayton die männliche Krise in vielen Fällen sogar gleich mit einer Arbeitskrise.<sup>309</sup> Schon in der ‚Großen Depression‘ in den 1930ern wird vom Gefühl der Entmannung durch die hohe Arbeitslosigkeit und die daraus resultierende Unfähigkeit finanziell für die Familie zu sorgen, gesprochen. Um diesen Männlichkeitsverlust auszugleichen wurde in dieser Zeit der Fokus auf den Körper gelenkt – Muskeln und ‚der Selbstmacher‘ wurden besonders in der Arbeiterklasse zum amerikanischen Ideal von Männlichkeit.<sup>310</sup> So wurde nationale Identität mit dem Männerkörper verzahnt und der gestaltlosen Masse durch

<sup>305</sup> Vgl. Mädler, *Broken Men*, S.38-39.

<sup>306</sup> Michal, *Einsame Klasse*, S.95

<sup>307</sup> Vgl. Joseph M. Armengol, *Embodying Masculinities. Towards a History of the Male Body in U.S. Culture and Literature*. New York, Washington et. Al.: Peter Lang 2013. S.32

<sup>308</sup> Michal, *Einsame Klasse*, S.163

<sup>309</sup> Vgl. Boyle/Brayton, „Ageing Masculinities and ‚Muscle work‘ in Hollywood Action Film“, S.472

<sup>310</sup> Vgl. Armengol, *Embodying Masculinities*. S.31 und S.33

den männlichen, muskulösen Körper eine repräsentative Form geben.<sup>311</sup> Ein ähnlicher Prozess ist während der Finanzkrise 2008 (wenn auch in stark abgeschwächter Form) zu beobachten, denn auch hier sind letzten Endes die Angehörigen der Arbeiterklasse von den Einsparungen betroffen, während gleichzeitig eine Rückbesinnung auf das Körperliche in der letzten Dekade erkennbar ist.

Wird der Wert eines Mannes durch seinen wirtschaftlichen Erfolg definiert, so kommt der Jobverlust – das nicht Gebraucht werden – einer Entmannung gleich, welche auf physischer Ebene ausgeglichen werden muss. Als Messinstrument der Männlichkeit, wird ein starker Körper oft mit einer starken Psyche<sup>312</sup> und Disziplin in Verbindung gebracht. Werte, die Sylvester Stallone seit Beginn seiner Filmkarriere in seine Charaktere einfließen lässt. Während jedoch Rocky durch seinen körperlichen Einsatz als Aufsteiger inszeniert wird, thematisiert Rambo das Gegenteil. Trotz Anstrengung erhält die Figur keine Achtung von seinen Mitbürgern, sondern ihm wird sogar die Akzeptanz der Bewohner jenes Landes verweigert, welchen er im Krieg gedient hat. Rambos Gefühl des ungebraucht- und unerwünscht-seins, greift Stallone abermals in *The Expendables* auf, wie schon der Name der Truppe und der Filmtitel ausdrückt. Im Unterschied zu Rambo, kann das Alter der ‚Entbehrlichen‘ zusätzlich ein Grund dafür sein, dass das System sie ungerechtfertigter Weise, als nicht mehr arbeitsfähig und damit als wertlos betrachtet. Damit wird ein aktuelles sozial-politisches Problem thematisiert, denn die Altersarbeitslosigkeit steigt, während die Chancen eine neue Beschäftigung zu finden mit zunehmendem Alter sinkt. In diesem Kontext stellt der Film *The Expendables* eine Kritik am System dar und versucht mitunter den Wert des Mannes im mittleren und hohen Alter zu steigern, indem sie die physischen Möglichkeiten des Männerkörpers in diesem Lebensabschnitt demonstrieren. Somit kann der Film als Gegenreaktion der gesellschaftlichen Entmannung des alternden Mitbürgers angesehen werden.

Ein weiterer Kritikpunkt, welchen Sylvester Stallone bereits in Rambo explizit ausdrückte, bezieht sich auf das militärische System und die gesellschaftliche Wertung von Veteranen. In beiden Filmen weist er darauf hin, dass die dargestellten Figuren vom Militär geschaffene Kriegsmaschinen sind, welchen nach Gebrauch keine Funktion in der Gesellschaft zugesprochen wird. Dies bedeutet, dass die Mitglieder der Expendables

---

<sup>311</sup> Vgl. Cheng, *Getriebene Melancholiker*, S.104-105

<sup>312</sup> Vgl. Armengol, *Embodying Masculinities*.S.34

nach ihrer (wahrscheinlich aufgrund ihres Alters unfreiwilligen) Quittierung des Dienstes, selbst um ein Arbeitsfeld bemühen müssen, dass ihren Fähigkeiten entspricht. Das Söldnertum scheint aufgrund der kriegerischen Tätigkeit naheliegend, doch es ist sehr riskant und bringt hohe Einschränkungen im Privatleben mit sich. Obwohl es als spannende Alternative zum Alltagsleben inszeniert wird, kann es als letzter Ausweg vor der Arbeitslosigkeit interpretiert werden. Besonders nostalgische Erinnerungsstücke wie militärische Dienstmarken<sup>313</sup> (*Kapitel 1 / Flugzeug*) weisen darauf hin, dass der Arbeitsverlust unfreiwillig und schmerzlich für die Mitglieder der Expendables war.

Zusammenfassend soll festgehalten werden, dass sich der Film als ein Kommentar der Arbeiterklasse zum Neoliberalismus und der Krise der Männlichkeit durch Arbeitsplatzverlust<sup>314</sup> verstehen lässt. „Here combat labor can be read as both a literal expression and a trope of masculine crisis and revival in the workplace at a particular historical moment in the United States defined by unemployment and uncertainty in the job market.“<sup>315</sup>

- Ist Muskelmasse in der heutigen Zeit ein Ausdruck von Freizeit und Luxus?

Neben den Zweifeln an der eigenen Männlichkeit durch den Verlust des Arbeitsplatzes, sind auch die sich verändernden Arbeitsanforderungen ein wesentlicher Bestandteil der männlichen Krise. Für viele Berufe wurde bis Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts noch Muskelkraft benötigt, doch durch technische Innovationen wird die körperliche Beschaffenheit zunehmend irrelevant. Aufgrund dieser Veränderungen in der Arbeitswelt gilt der muskulöse männliche Körper nicht mehr als Ausdruck von Arbeitsfähigkeit, wodurch er sich auf die Ebene der Freizeit verlagert.

„Für die Entwicklung der amerikanischen Gesellschaft symbolisierte der Körper des Athleten nicht zuletzt den sich ausweitenden Freizeitkult. In einer kulturellen Atmosphäre, die zunehmend weniger körperfeindlich war und maskuline Sinnesfreunde betonte, sollte sich vor allem der Bodybuilder und Sportler als Träger der Kultur profilieren. Zugleich kam der Aspekt des Fortschritts auf der politischen Ebene im engeren Sinne zum Ausdruck, indem der athletische Körper den äußeren Entfaltungsdrang der Nation versinnbildlichte.“<sup>316</sup>

Muskeln werden dementsprechend zum Indiz für sinnvolle Freizeitnutzung, doch um sie zu erlangen ist Disziplin notwendig. „Die populärkulturellen Körperdiskurse des

---

<sup>313</sup> Des Weiteren soll das Zeigen von militärischen Dienstmarken den Figuren zusätzliche Professionalität bezüglich ihrer Kampffertigkeiten verleihen.

<sup>314</sup> Vgl. Boyle/Brayton, „Ageing Masculinities and ‚Muscle work‘ in Hollywood Action Film“, S.472

<sup>315</sup> Ebd., S.472

<sup>316</sup> Cheng, *Getriebene Melancholiker*, S.110

Hollywood-Actionkinos zitieren Normen und verführen zur freiwilligen Selbstdisziplinierung.<sup>317</sup> Ähnlich drückt dies auch Birgit Schaufler aus: „Im Hinblick auf die Disziplinierung der Körper garantiert die ständige Kontrolle eine normgerechte Formierung des Körpers.“<sup>318</sup> So wird dem Zuschauer ein Machtgewinn durch Muskelmasse und Selbstdisziplin vom Film suggeriert.<sup>319</sup> Altern ist eine normale biologische Entwicklung, der sich kein Lebewesen entziehen kann, dennoch drückt der Umgang mit diesem Prozess oftmals den sozialen Status einer Person aus. Ein gesunder und trainingsreicher Lebensalltag erfordert Zeit, Geld und Selbstdisziplin, wodurch ein muskulöser Körper als Ausdruck von Luxus und Macht gesehen werden kann. Denn wer fähig ist seinen Körper nach dem eigenen Willen zu verändern, umzuformen, wiederherzustellen und zu steuern wird zum aktiven Subjekt<sup>320</sup> und ist somit selbstermächtigt. Zudem kommen Trends wie Schönheitsoperationen, welche auf extreme Weise verdeutlichen, dass körperliches Aussehen (besonders im Alter) eng an die vorhandenen finanziellen Ressourcen gekoppelt ist.

Trotz der beschriebenen Entwicklung können die hypermuskulösen Figuren in *The Expendables* durch ihr Auftreten, ihre Kostümierung und ihre bodenständige und einfache Art eher der Arbeiterklasse zugeordnet werden. Durch die Differenz von Film und Realität wird erkennbar, dass das Bild vom muskulösen Arbeiter noch im kollektiven Gedächtnis dominant ist.

- Wie zeichnet sich die männliche Arbeiterkrise in *The Expendables* ab?

Bei der Analyse von *The Expendables* ist auffallend, dass sowohl Vergangenheit, als auch Gegenwart verarbeitet wird, denn der Film verweist subtil auf die Fehler des US-amerikanischen Systems und die Spätfolgen des Kapitalismus. So werden die Schicksale von arbeitsfähigen Männern thematisiert, denen dennoch jede gewinnbringende Tätigkeit innerhalb des Systems aufgrund ihres fortgeschrittenen Alters und ihrer Vergangenheit versagt bleibt. Dabei wird betont, dass eben diese Männer das Produkt desselben Systems sind, aus welchem sie verstoßen werden. Dieses Motiv zeichnet sich in vielen Stallone- Filmen ab, wie auch in *First Blood*. So beschreibt der Schauspieler Rambo als „A fellow who wants to get back into society,

---

<sup>317</sup> Cheng, *Getriebene Melancholiker*, S.24

<sup>318</sup> Schaufler, „Schöne Frauen – Starke Männer“, S.53

<sup>319</sup> Vgl. Cheng, *Getriebene Melancholiker*, S.24

<sup>320</sup> Vgl. Schaufler, „Schöne Frauen – Starke Männer“, S.61

but society won't let him“<sup>321</sup>. Die Folge davon ist ein emotionaler Rückzug und ein Leben im Untergrund oder Exil. Im Falle von *The Expendables* leben die Figuren unter falschen Namen und verkaufen sich als Söldner. Sie finden sich mit ihrer Situation ab, jedoch ist zu erkennen, dass diese Akzeptanz das Resultat eines langen Prozesses war. Die Anerkennung des Schicksals stellt den großen Unterschied zu Stallones früheren Filmrollen dar und markiert seine Figurenzeichnung im Alter. Während Rambo in *First Blood* noch für sein Recht kämpft, so behält er zwar die innerlichen Wunden in *John Rambo* bei, jedoch hat er sein Schicksal angenommen. Besonders die Figur von Barney Ross hat bewusst Züge von Rambo im vierten und letzten Teil der Serie, denn Stallone sieht die Härte beider Figuren als ein Resultat des (ungewollten) Außenseiterdaseins.<sup>322</sup> Innerliche Zerrissenheit und der Verlust von Lebenssinn durch die Arbeitslosigkeit führen zu einer Abwertung der eigenen Männlichkeit, weshalb besonders die äußerlich sichtbare Härte als Kompensation gedeutet werden kann. Das Vorhandensein emotionaler Verwundungen in der Söldnertruppe von *The Expendables* wird dadurch zum Ausdruck gebracht, dass sie „dem Leben gegenüber abgestumpft“<sup>323</sup> sind. Wie bereits angedeutet beklagt der Film den Verlust von bedeutungsvoller Arbeit für Männer „[...] the main characters [...] frequently and self-reflexively complain that their labor is increasingly obsolete.“<sup>324</sup> Durch den ökonomischen Rückgang militärischer Einsätze werden Soldaten nicht mehr gebraucht. Außerdem sind die erfahrenen Kämpfer per Gesetz zu alt für den Dienst und damit unbrauchbar für das Heer – ihre dort geleisteten Dienste werden ignoriert statt gefeiert, wodurch die Männer das Gefühl erhalten, dass ihre ganze Lebenserfahrung nichts mehr zählt: Ein Phänomen, das in der heutigen Zeit der erzwungenen Frühpensionierung vielen Männern bekannt ist.<sup>325</sup>

Stallones bisherige Filmrollen waren zumeist aus der Arbeiterklasse oder Sympathisanten dieser, was dazu führte, dass der Schauspieler damit assoziiert wurde. Als Musterbeispiele hierfür gelten *Rocky* (1976)<sup>326</sup>, *F.I.S.T.* (1978)<sup>327</sup> oder *Over the Top*

---

<sup>321</sup> DVD *Rambo First Blood* 1982 / Interview mit Sylvester Stallone 03:01-03:06

<sup>322</sup> Vgl. Ebd., 07:04-07:26

<sup>323</sup> DVD *The Expendables* 2010 / Extras. Sylvester Stallone (Interviewer David Chokachi) 01:25-01:29

<sup>324</sup> Boyle/Brayton, „Ageing Masculinities and ‚Muscle work‘ in Hollywood Action Film“, S.473

<sup>325</sup> Vgl. Michal, *Einsame Klasse*, S.107

<sup>326</sup> *Rocky*, Regie: John Guilbert Avildsen, USA 1976.

<sup>327</sup> *F.I.S.T.*, Regie: Norman Jewison, USA 1978.

(1987)<sup>328</sup> aber auch in *The Expendables* ist nicht der Auftrag von Mr. Church ausschlaggebend für die Rückkehr und den finalen Kampf auf der Insel sondern Sandra „a working-class heroine of Vilena“<sup>329</sup>. Der Film spricht die Arbeiterklasse in ihrer Krise, eventuell bezogen auf die Rezession und die damit verbundenen hohen Jobverluste im Jahr 2008<sup>330</sup>, an.

„The Expendables is particularly ripe for analysis because, while it speaks directly to the vulnerability of working-class men as ‘cogs’ in the military-industrial complex, it also inadvertently speaks to the vicissitudes of physical labor within various industries from which the actors themselves achieved stardom and where ‘muscle workers’ are increasingly expendable: Hollywood cinema and professional sports.“<sup>331</sup>

Zu bemerken ist hierbei, dass es den Mitgliedern der Truppe, durch die gescheiterte Wiedereingliederung in die Gesellschaft, kaum eine andere Möglichkeit bleibt, als die Arbeit eines Söldners zu verrichten, denn nur durch diese können die Ex-Soldaten ihre (Kampf-) Fähigkeiten adäquat nutzen. Boyle und Brayton beschreiben dies folgendermaßen: „The need and inability to refuse work that utilizes the unique skills of combat, despite its dangers, highlights how discourses of class intersect with masculinity and physical labor in *The Expendables*.“<sup>332</sup>

Wie bereits beschrieben, kann die Arbeitskraft des Mannes als Werkzeug der Ökonomie gedeutet werden. Dies wird, mit negativem Beigeschmack, durch den Auftrag von Mr. Church an die Expendables verdeutlicht, denn sie erhalten nur mangelhafte Informationen und erkennen den dahinter stehenden Sinn ihres Auftrages erst nach der Hälfte des Filmes. Die obere Gesellschaftsschicht, symbolisiert von dem CIA-Agenten Mr. Church, versucht nicht nur die Arbeiterklasse für ihre Zwecke zu benutzen, sondern erhofft sich des Weiteren, dass diese nach verrichteter Arbeit (nach ihrem Verschleiß) vernichtet werden um Komplikationen zu entgehen. Das die Söldnertruppe diesen Plan jedoch durchschaut und sich ihre Ziele verändern – sie kämpfen nun aus Ehrgefühl und nicht mehr vorrangig für Geld – ist mit einem Aufstand der Arbeiterklasse gegen die Oberschicht zu vergleichen. Sie lassen sich nicht länger als Werkzeug benutzen und untermauern damit ihre Autonomie, selbst wenn das Ergebnis (Vilena ist aus seiner Militärdiktatur befreit) dasselbe ist. Ein Paradoxon dieser, durch die Söldner symbolisierten, Selbstermächtigung der Arbeiterklasse ist, dass es sich bei den meisten

---

<sup>328</sup> *Over the Top*, Regie: Menahem Golan, USA 1987.

<sup>329</sup> Boyle/Brayton, „Ageing Masculinities and ‚Muscle work‘ in Hollywood Action Film“, S.469

<sup>330</sup> Vgl. Ebd., S.468 und S.471

<sup>331</sup> Ebd., S.470

<sup>332</sup> Ebd., S.474

ihrer Opfer um Soldaten handelt, welche aus derselben oder einer niedrigeren sozialen Stellung stammen. Somit findet der wahre Kampf – mit Ausnahme von Munroes Tod – innerhalb der Arbeiterklasse statt. Ein System in welchem die Reichen und Mächtigen bestimmen, während das ‚Fußvolk‘ in die Schlacht geschickt wird, bleibt weitgehend erhalten, womit der Sieg über die Obrigkeit zu einem rein ideologischen wird. Trotzdem kann im Film *The Expendables* eine Kritik am herrschenden System, bezüglich des Umganges mit älteren, aber arbeitsfähigen Menschen erkannt werden. Wie in vielen anderen Stallone-Filmen ist demnach ein Bezug zur Arbeiterklasse auszumachen.

#### 4.2.4 (Ex-)Hyperbolische Männerkörper – Die Darstellung des Alters

Der Fokus dieses Kapitels liegt auf den „[...] aging but hypermuscular bodies of Stallone and company [...]“<sup>333</sup>. Mit dem Einbezug dieses Schwerpunktes rückt der Film *The Expendables* in den Bereich des körperlichen Attraktionskinos, oder verschärft ausgedrückt, in eine ‚jahrmarktähnliche Menschenschau‘. Es wird im Folgenden versucht aufzuzeigen welchen Status das Altern und Alt-sein in der westlichen Kultur einnimmt und inwiefern der untersuchte Film Bezug darauf nimmt. Außerdem werden Kompensationsstrategien des Alterns wie Fitness, Wellness, Körperbewusstsein und das exzessive Zeigen von ‚Schönheit‘ bei Männern in den Vordergrund gerückt, da Schauspieler diesbezüglich eine Vorbildfunktion ausüben.

Doch vor einer intensiven Analyse muss ein gemeinsamer Konsens darüber gefunden werden, was die Begriffe ‚Altern‘, ‚Alter‘ und ‚alt sein‘ bedeuten. Michal beschreibt dafür den Vorgang des Alterns als

„[...] komplizierter molekularer Prozess, der mit der Zeugung beginnt und nur deshalb einige Jahrzehnte unbemerkt bleibt, weil unsere körpereigenen Reparaturkolonnen die Probleme im Griff haben. Erst wenn sie ihre Arbeit nicht mehr schaffen, weil die Verschleißerscheinungen überhand nehmen, spüren wir die Folgen [...]“<sup>334</sup>

Dies bedeutet, dass Altern erst mit dem Beginn von körperlichen Beschwerden wahrgenommen wird, weshalb es streng genommen keine allgemeingültige Grenze für den Begriff ‚Alt-sein‘ geben kann. Die Betonung liegt hier auf dem individuellen Gefühl des Einzelnen, womit das Altern ins Persönliche und weg vom Kollektiven rückt. Die Folge davon ist eine erhöhte Selbstverantwortung gegenüber dem eigenen Körper – ein Trend, welcher in Folge dieses Kapitels noch näher beleuchtet wird.

---

<sup>333</sup> Boyle/Brayton, „Ageing Masculinities and ‚Muscle work‘ in Hollywood Action Film“, S.469

<sup>334</sup> Michal, *Einsame Klasse*, S.30

Trotzdem ist für die wissenschaftliche Analyse eine Basis notwendig, weshalb die „Stadien des Alterns“<sup>335</sup> von Meryn herangezogen werden:

- 51-60 J. alternder Mensch
- 61-75 J. älterer Mensch
- 76-90 J. alter Mensch
- 91-100 J. sehr alter Mensch
- 101 + J. hochbetagter Mensch

Im Hinblick auf den Film *The Expendables* und seine Schauspieler kann, dieser Auflistung entsprechend, allenfalls von alternden beziehungsweise älteren Männern gesprochen werden, wobei sich viele der mitwirkenden Darsteller noch unterhalb der angeführten Grenze befinden. Die Aktualität von Filmen mit in die Jahre gekommenen Darstellern lässt sich demografisch erklären, denn durch den Babyboom der Sechziger und der darauf folgenden, stetigen Regression der Geburtenrate zeigt nun die durchschnittliche Bevölkerungspyramide Erster Welt Länder, dass es sich bei dem Großteil unserer Gesellschaft um über Fünfzig-Jährige handelt.<sup>336</sup> Diese Tendenz ist, unter anderem durch die medizinischen, lebensverlängernden Errungenschaften, steigend. Wirtschaftlich bedeutet dies, dass besonders die Gruppe ‚Fünfzig-Plus‘ die kaufkräftige Masse der Gegenwart und auch der Zukunft darstellt. Auch der Film als Produkt versucht durch die Thematiken ‚Altern und Älterwerden‘ diesen Konsumentenkreis zu erschließen. Um dies authentisch darzustellen bedarf es, wie in *The Expendables* demonstriert wird, Schauspieler, welche diese Erfahrungen auch off-Screen durchleben. Die Methode alternde und ältere Stars verstärkt in Szene zu setzen besteht in fast allen Filmgenres, jedoch nimmt der Actionfilm in diesem Punkt eine besondere Stellung ein, da er thematisch und visuell fast ausschließlich den Mann ins Zentrum rückt: „Action films are the only genre in which the male gendered body is conventionally objectified more than the female body is.“<sup>337</sup>

Gesellschaftlich war das Altern des Mannes lange ein totgeschwiegenes Thema, das mit Schwäche verbunden und als unveränderlich angesehen wurde.<sup>338</sup> Sylvester Stallone setzt mit Filmen wie *John Rambo*, *The Expendables* oder *Escape Plan* jedoch ein

---

<sup>335</sup> Meryn, *Kursbuch Mann*, S.26

<sup>336</sup> Exemplarisch wurde dafür eine Statistik aus Deutschland herangezogen. Vgl. Statistisches Bundesamt, *Altersaufbau Deutschland*, <https://www.destatis.de/bevoelkerungspyramide/> 2009, am 10.04.2014

<sup>337</sup> Fernández-Menicucci, „Action and Reaction: The Villain’s Body and Its Role in Shaping the Heroic Body in Hollywood Action Films of the 1990s.“, S.110

<sup>338</sup> Vgl. Michal, *Einsame Klasse*, S.22

gegensätzliches Zeichen, nämlich die Thematisierung des Älterwerdens, sowie den Einfluss, den der Mensch durch seine Einstellung, Training und gesundheitsbewusste Lebensführung darauf hat. Mit diesem Umdenken ist der Schauspieler und Filmproduzent jedoch nicht alleine, denn auch die Werbebranche erkennt das Potential des reifen Mannes zunehmend. In den letzten fünfzig Jahren wurde er als effektiver Kunde einer Vielzahl von Produkten entdeckt, da sich die Ansicht der Frau als Haupteinkäufer der Familie hin zu einem gleichgeschlechtlichen Anschaffungsmodell gewandelt hat. Dies bedeutet, dass nicht mehr nur der Kauf von Großprodukten wie zum Beispiel Autos dem Mann zugesprochen werden, sondern auch Alltagsutensilien wie Kosmetika relevant für den modernen Herren sind. Dieser Wandel und das Interesse am männlichen Körper lässt sich auch in den Hochglanzmagazinen nachweisen, denn während 1968 nur 2% der Models in der Illustrierten Cosmopolitan männlich waren, so wurden 1994 zu bereits 36% (nackte) Männer abgebildet.<sup>339</sup> Auch die Relevanz von Fitness im Alltag wird durch die erhöhten Zahlen von Fitness-Studios<sup>340</sup> belegt, wobei Filmstars oft als Ideal- beziehungsweise Extrembeispiele fungieren. Meryn stellt diesbezüglich fest, dass es gerade Männer sind, welche solche Extreme, sowohl im Alltag als auch im Sport favorisieren.<sup>341</sup> Eine Begründung dafür liefert Michal, welcher diese Neigung in Verbindung mit männlichen Allmachtfantasien bringt: „Der Typus des Maniacs tauch auf, ein Verwandter des kindlichen Psychopaten, der das Risiko liebt und mit den Posen des Untergangs spielt: Im Sport als Free Fighter, Extremkletterer, oder Triathlet [...]“.“<sup>342</sup> So ist es nicht verwunderlich, dass gerade der Actionfilmstar eine Statur mitbringen muss, welche den Fantasien der männlichen Zuschauer gerecht wird.

Doch wie wird das Altern im Actiongenre filmisch inszeniert und wie positioniert sich das Medium zur Darstellung des Alters? Welche Aspekte des Alterns werden betont und welche verschwiegen?

„Leben heißt altern. Von der Sekunde unserer Zeugung an. Das ist fixer Bestandteil unseres Lebens, aber auch Grundlage für unser individuelles Schicksal.“<sup>343</sup>

*The Expendables* zeigt, trotz des fortgeschrittenen Alters seiner Akteure, Close-Ups auf einzelne Muskelpartien, sowie die Ansicht der nackten Schauspieler-Oberkörper. Durch

---

<sup>339</sup> Vgl. Meryn, *Kursbuch Mann*, S.16

<sup>340</sup> Vgl. Ebd., S.251

<sup>341</sup> Vgl. Ebd., S.14

<sup>342</sup> Michal, *Einsame Klasse*, S.92

<sup>343</sup> Meryn, *Der Mann 2000*, S.32

die Erkenntnis von Cheng, bezüglich pornografischer Elemente im Actionfilm, wird auch ersichtlich welche Aussagen mit solchen Aufnahmen getätigt werden sollen:

„Wie der Porno ist auch der Actionfilm phallogozentrisch organisiert: Stellvertretend für das erigierte männliche Geschlecht steht im Actiongenre der muskulär erigierte Körper des Bodybuilders.“<sup>344</sup>

Der muskulöse Körper ist somit ein Männlichkeitsmerkmal, der auf sexuelle Potenz hinweist, weshalb seine Präsentation gerade bei den ‚in die Jahre gekommenen‘ Helden wichtig erscheint, da ihre Potenz durch das Alter in Frage gestellt werden könnte. Michal geht soweit, die Muskulatur ironisch als „Inkarnation der Männlichkeit“<sup>345</sup> zu bezeichnen. Auch diese Aussage bezieht sich auf die hohe Verbindung von Körperbau und (rezipierter) Männlichkeit und legt nahe, dass beim Verlust der Muskelmasse durch das Alter – ein normaler biologischer Vorgang – der Mann zunehmend an Maskulinität einbüßt. Um diesen Vorstellungen entgegenzuwirken ist ein souveränes Auftreten und die Präsentation körperlicher Fitness im Alter wichtig.

Da dem Publikum jedoch durch früher gedrehte Filme ein direkter Vergleich zwischen der alten und der jungen Version eines Schauspielers möglich ist, zeigt *The Expendables* gleichzeitig auch die Limitierungen des alternden Körpers der Akteure. „Aging is a dominant theme in the film whose characters (and the actors who play them) all exceed forty years of age and are tied to performing physical labor to ‘make ends meet’.“<sup>346</sup>

Biologisch betrachtet beinhaltet der Alterungsprozess eine „[...] kontinuierliche Abnahme der Hormonspiegel von Testosteron, DHEA (Dehydroepiandrosteron), Wachstumshormonen, IGF-1 und Melatonin [...]“<sup>347</sup>. Dies hat eine hormonbedingte Reduktion von Muskelmasse zugunsten von Fetteinlagerungen<sup>348</sup> zur Folge. Dieser Prozess betrifft natürlich auch die im untersuchten Film mitwirkenden Schauspieler, jedoch wird bei der Inszenierung viel Wert darauf gelegt, den Muskelabbau zu kaschieren. Im Gegensatz dazu dürfen Gesicht und Haar des alternden Actionheroen Erfahrung ausstrahlen. An seiner körperlichen Fitness soll jedoch kein Zweifel entstehen, denn „[...] Zeichen von Schwäche, vor allem in Bezug zur Gesundheit, sind

---

<sup>344</sup> Vgl. Cheng, *Getriebene Melancholiker*, S.86

<sup>345</sup> Michal, *Einsame Klasse*, S.29

<sup>346</sup> Boyle/Brayton, „Ageing Masculinities and ‚Muscle work‘ in Hollywood Action Film“, S.473

<sup>347</sup> Meryn, *Der Mann 2000*, S.16

<sup>348</sup> Vgl. Ebd., S.17

nicht mit diesem Rollenbild vereinbar [...]“<sup>349</sup>. Der Actionfilm forciert das Stereotyp von Männlichkeit als Abstinenz von körperlicher Erschöpfung und emotionaler Regung indem der männliche Held im Falle einer Verwundung den Schmerz weitgehend leugnet. So weint Gunnar nicht einmal als er denkt er müsse sterben (siehe *Kapitel 8 / Lagerhalle*). Dementsprechend bleiben tiefergreifende, aber häufig auftretende Probleme des Alterns, welche über den Muskellabbau hinaus gehen, wie zum Beispiel Bluthochdruck, erhöhte Cholesterinwerte, oder Herzrhythmusstörungen <sup>350</sup> in der filmischen Darstellung unerwähnt. Im Gegensatz dazu wird auf die körperlich sichtbaren Veränderungen sogar verbal Bezug genommen, zum Beispiel als Trench und Barney sich in der Kirche begegnen (siehe *Kapitel 3 / Kirche*).

Diese Herangehensweise an das männliche Altern spiegelt die gegenwärtigen (utopischen) Anforderungen der Gesellschaft wider: Lebenserfahrung gepaart mit jugendlicher Gesundheit. Diese Idee ist jedoch keinesfalls neu – schon Oscar Wilde beschrieb in seinem Roman *The Picture of Dorian Grey*<sup>351</sup> die Sehnsucht des Menschen nach ewiger Jugend. Trotz diesen, seit Jahrhunderten bestehenden, Wunsch ist es unter Männern, im Gegensatz zu Frauen, in der derzeitigen Gesellschaft weniger üblich sich über das Altern auszutauschen. Dieser Mangel an Wissens- und Erfahrungstransfer über das Altern des Mannes wird erst seit den letzten beiden Jahrzehnten medial aufgearbeitet und resultiert aus einem veralteten Selbstbild bezüglich der männlichen Geschlechterrolle:

„Zu selbstsicher und souverän geben sich Männer in ihrem sozialen Umfeld, um [...] Schwächen freiwillig einzugestehen. Zu chauvinistisch ist ihr Selbstbild, zu fixiert ihr Rollenverhalten, um anderen gegenüber zu bekennen, an Potenz und Kraft zu verlieren. Das Image stark und ausdauernd zu sein, ist Männern wichtiger als die Verbesserung ihres persönlichen Allgemeinbefindens.“<sup>352</sup>

Verbal wie non-verbal wird in *The Expendables* mehrfach auf die einwandfreie Leistungsfähigkeit der alternden Helden verwiesen, unter anderem indem wiederholt ihre Kampffähigkeit betont wird. Ein Eingeständnis von Kraft- oder Fähigkeitsverlust ist bei den Figuren undenkbar. Wenn auf eine Schwäche hingewiesen wird, wie zum Beispiel Lees Niederlage gegen Tool beim Messerzielwerfen, muss diese vor Ende des Filmes revidiert werden. Kann dies nicht eindeutig gelingen, wie im Kampf zwischen

---

<sup>349</sup> Meryn, *Der Mann 2000*, S.39

<sup>350</sup> Vgl. Michal, *Einsame Klasse*, S.29

<sup>351</sup> Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, London: Ward Lock und Co 1891.

<sup>352</sup> Meryn, *Der Mann 2000*, S.42-43

Gunnar und Yang, welcher durch Barney mit einem Schuss beendet wird, so muss zumindest die Möglichkeit des Sieges für beide offen bleiben, wie im abschließenden Streit der Beiden betont wird (siehe *Kapitel 11 / Tools Tattoostudio*).

Während in Actionfilmen der 1980er eine Enttabuisierung des männlichen Körpers, durch den Code der Natürlichkeit, stattfand<sup>353</sup>, wird in *The Expendables* das Tabu des Alters gebrochen, welches bis vor zwanzig Jahren noch vorherrschend erschien.<sup>354</sup> Der alternde Körper wird nicht wie gewohnt als verbraucht und verletzlich dargestellt, sondern seine Zähheit wird, entgegen gängiger Konventionen, ausgestellt und betont. Nicht nur im Film, sondern auch in der Werbebranche wurde der alternde Mann in der letzten Dekade als Wirtschaftsfaktor entdeckt. „Herren jenseits der 50 werden in der Werbung erstmals ernsthaft, schön und sinnlich inszeniert wie bisher nur jugendliche Models.“<sup>355</sup> Obwohl die dahinter stehende Botschaft zumeist die Erhaltung der Jugendlichkeit ist<sup>356</sup>, lässt die Darstellung von alternden Männern eine erhöhte Akzeptanz gegenüber dem Älterwerden erkennen. Es findet ein Umdenken im Bezug auf die zweite Lebenshälfte statt. Diese neue Ansicht des Alterns als Prozess, welcher zu akzeptieren und optimieren gilt, wird auch im Film deutlich, indem sozial relevante, bis dato für den Mann tabuisierte Themen, wie beispielsweise seelisches Gesundheitsbewusstsein, offen angesprochen werden. Ein Beispiel dafür ist die Figur von Toll Road aus *The Expendables*, welche vermehrt auf den Erfolg seiner Therapie hinweist. Aber auch der Moment als Barney Gunnar ernsthaft nahelegt, er solle sich bezüglich seines Drogenproblems Hilfe suchen, kann als Enttabuisierung angesehen werden, da ein vorhandenes persönliches Problem thematisiert wird. Solche Szenen weisen indirekt auf das mangelnde Gesundheitsbewusstsein des Mannes hin. Auch Meryn stellt fest, dass weniger Männer als Frauen psychologische Hilfe in Anspruch nehmen, worauf seiner Meinung nach die dreifach so hohe Selbstmordrate beim männlichen Geschlecht zurückzuführen ist.<sup>357</sup> Durch den Hinweis, dass auch Männer deren Potenz und Kraft nicht bezweifelt wird Hilfe in Anspruch nehmen dürfen, wird der Film zu einem sozialen Ratgeber.

---

<sup>353</sup> Vgl. Cheng, *Getriebene Melancholiker*, S.92

<sup>354</sup> Vgl. Meryn, *Der Mann 2000*, S.340

<sup>355</sup> Ebd., S.339

<sup>356</sup> Vgl. Meryn, *Kursbuch Mann*, S.28

<sup>357</sup> Vgl. Ebd., S.30-33

Bis zu diesem Punkt wurden nur die negativen Begleiterscheinungen des Alterns thematisiert, doch laut Meryn suggeriert Alter Intelligenz und Glaubwürdigkeit<sup>358</sup>, was offensichtlich auch als Strategie in *The Expendables* eingesetzt wird. Jedem Einzelnen der Truppe wird bedingungslos Kompetenz auf seinem Gebiet zugesprochen. Die Charaktere müssen sich nicht erst beweisen, weshalb auf das Zeigen von Trainingseinheiten in *The Expendables* verzichtet werden kann, während dies beispielsweise in *Rocky* noch eine zentrale Stellung einnahm. Stattdessen wird ihr Können, aber vor allem ihre routinierte Erfahrung hervorgehoben. Damit versteht sich der Film *The Expendables* als Kampf gegen das Defizit-Modell des Älterwerdens. Wichtig ist dabei jedoch, dass die Charaktere nicht mit ihrer Alters-Weisheit prahlen, denn aufgrund der oben beschriebenen Gesellschaftsveränderungen sind Alter und Weisheit nicht mehr ausschließlich in positiver Weise korreliert, wie Michal feststellt:

„In fast allen archaischen Gesellschaften wird [...] der Archetypus des weisen Alten verehrt: Ihn fragt man bei Konflikten um Rat, er beschützt die Gemeinschaft vor drohenden Gefahren. Doch die weisen Alten waren selten, während sie in modernen Industriegesellschaften so zahlreich vertreten sind, dass man ihre Weisheiten als Zumutung und ihre Ratschläge als Fortschrittshemmnisse empfindet. Sie werden nicht wie weise Alte behandelt, sondern wie lästige Überbleibsel.“<sup>359</sup>

Zwar wird Lee als eine Art Lehrling von Barney inszeniert, dennoch sind kaum Anordnungen und ‚gute Ratschläge‘ in einem Gespräch der Beiden enthalten, sodass der Zuschauer Barney nicht als belehrend empfindet. Eine häufig in *The Expendables* verwendete Methode um auf das Alter der Schauspieler zu verweisen, sind freundschaftliche verbale Attacken wie beispielsweise in *Kapitel 1 / Somalia*, als Lee Barney zu verstehen gibt, dass seine Reaktionsgeschwindigkeit beim Schießen aufgrund seines fortgeschrittenen Alters nachgelassen hat.<sup>360</sup>

Das Alter eines Darstellers lässt sich nur begrenzt kaschieren, weshalb diese Thematik schon allein durch die Abbildung der mitwirkenden Stars angesprochen wird. „While Stallone’s credibility as an action-film star is bolstered by his hypermuscularity, it is potentially compromised by the physical signs of aging.“<sup>361</sup> Doch das Erscheinungsbild des alternden Mannes birgt auch Vorteile, wie die zuvor genannte Zuschreibung von Erfahrung und ebenso das Staunen des Zuschauers, dass der Körper trotzdem noch überaus leistungsfähig erscheint. Der Fremd- sowie der Selbstbeweis besser zu sein als

---

<sup>358</sup> Vgl. Meryn, *Der Mann 2000*, S.340

<sup>359</sup> Michal, *Einsame Klasse*, S.45

<sup>360</sup> Vgl. *The Expendables*, Regie: Sylvester Stallone, Vereinigte Staaten 2010. 05:34-05:48

<sup>361</sup> Boyle/Brayton, „Ageing Masculinities and ‚Muscle work‘ in Hollywood Action Film“, S.481

geglaubt, treibt laut Stallone den Menschen an.<sup>362</sup> Kritiker betonen jedoch die Übertriebenheit der Actionikonen, denn einige der gedrehten Szenen aus *The Expendables* verlangten den Schauspielern körperlich viel ab.

„However, when we consider their position as physical actors whose bodies are their primary resource, these stars can also be seen as having an antagonistic relationship to the labor process [...] that is pronounced when we consider how aging affects their ability to perform ‘muscle work’ and move beyond it.“<sup>363</sup>

Laut Meryn ist übertriebenes Training kontraproduktiv; sein ideales Altersrezept drückt er mit folgenden Worten aus „Just keep going on“<sup>364</sup>. Damit ist die aktive Teilnahme am Leben gemeint. Dieses Motto findet sich nicht nur in *The Expendables*, sondern markiert einen Grundpfeiler in Stallones Off-Screen-Leben, sowie in seinen Filmrollen. Schon in der Rocky-Reihe thematisiert Stallone dieses Motto und wurde genau dafür berühmt. Trotz der vielen Probleme der *Expendables*, verspüren die Söldner den inneren Drang weiter zu machen. Sie wollen der Welt und sich selbst beweisen, dass das Alter sie nicht aufhält und sie entgegen aller Erwartungen großartige Leistungen erbringen können.

### 4.3 Politisierende Elemente in *The Expendables*

Es wurde bereits versucht aufzuzeigen, dass die Inszenierung der Figuren soziale und politische Anspielungen enthalten können. Doch nicht nur Charaktere können Trägerelemente politischer Botschaften sein. So verweist bereits der Titel *The Expendables* auf ein Subthema des Filmes. ‚Die Entbehrlichen‘ können, wie bereits vermerkt, neben den Veteranenschicksalen ebenso auf die bestehende Altersarbeitslosigkeit verweisen. Auch wenn der Film keine Lösung für das Problem anbietet, so zeigt das Aufgreifen dieser Thematik seine sozialpolitische Relevanz. Durch die demografische Entwicklung, laut welcher die Anzahl der über Fünfzigjährigen weiter zunehmen wird, ist eine Neustrukturierung des Images vom alternden Mann und ein Umdenken hin zu einer gesunden Lebensführung notwendig. Die Präsentation dieser Werte durch die in Szene gesetzten Schauspieler kann mitunter ein Grund sein, warum *The Expendables* einen so hohen Anklang beim Publikum findet.

---

<sup>362</sup> Vgl. TSC, *Jeder muss sich etwas beweisen*, <http://www.badische-zeitung.de/kino-neustarts/jeder-muss-sich-etwas-beweisen--34585991.html> 2014, am 17.06.2014; (Badische Zeitung 25.08.2010)

<sup>363</sup> Boyle/Brayton, „Ageing Masculinities and ‚Muscle work‘ in Hollywood Action Film“, S.478

<sup>364</sup> Meryn, *Der Mann 2000*, S.34

Neben dem Titel ist das Cover als politisierendes Element zu erwähnen. Das Symbol des Totenkopfes, welcher von Engelsflügel-ähnlichen Waffen umsäumt wird, weist einerseits auf das Actiongenre hin und ist daher als Werbeträger zu verstehen. Andererseits bezieht sich dieses Bild auf die alternden Filmikonen. Der Totenschädel könnte somit das mögliche Karriereende durch ihr Alter ausdrücken. Die Flügel würden in diesem Fall für eine symbolische Wiederauferstehung stehen. Ebenso verweist der Totenkopf auf das von der Söldnertruppe dargestellte Untergrund-Milieu. Die städtische, düstere Gegend in welcher die Truppmitglieder ihr Hauptquartier haben, vermittelt durch ihre stereotype Darstellung das gängige Gesellschaftsbild der unteren Gesellschaftsschicht.

Auch der Zusammenschluss der Figuren zu einer sich gegenseitig unterstützenden Einheit kann als politisierend beschrieben werden, da der Fokus auf eine durch Vertrauen und Respekt basierende Union gelenkt wird. Dabei wird der emotionale aber auch praktische Mehrwert der Vereinigung angedeutet.

Des Weiteren besteht die Möglichkeit politische Inhalte mittels Dialogen zu kommunizieren. Damit kann direkt, aber auch indirekt auf sozialrelevante Themen verwiesen werden. Beispielsweise werden durch das Gespräch zwischen Munroe und Sandra (siehe *Kapitel 8 / Vilena*) die Probleme der Insel Vilena, welche die hohe Analphabeten-Rate oder die herrschende Armut in der Bevölkerung betreffen, erläutert. Diese Darstellung entspricht einem Stereotyp lateinamerikanischer Gebiete. Auch die politische Realität wird im Film verarbeitet, indem Stallone in *Kapitel 3 / Kirche* auf Schwarzeneggers Real-Karriere anspielt.

Ebenso können Namen von Figuren, Dingen oder Orten ein hohes Deutungspotential aufweisen. Es wurde bereits auf die stereotypisch-ethnischen Figurennamen verwiesen. Aber auch der Inselname ‚Vilena‘ ist dem englischen Wort ‚villain‘, auf Deutsch übersetzt ‚Feind‘, ähnlich. Dass eine US-amerikanische Truppe in ein fremdes Gebiet einfällt und mit brutalen Mitteln die dort herrschende Regierung stürmt, kann ebenso als politisierendes Element gesehen werden. Da dem Zuschauer durch die Filmhandlung die Befreiung der Insel suggeriert wird, kann der Film jedoch als Bekräftigung der amerikanischen Außenpolitik gedeutet werden. Es ist jedoch zu bezweifeln, dass es sich hierbei um eine bewusst platzierte Anspielung handelt, vielmehr gewährt diese Darstellung einen Blick in das kollektive Unterbewusstsein der US-amerikanischen

Bürgers. Durch diese Sichtweise wird Sandra, deren Name sich als ‚Beschützerin‘ aus dem altgriechischen übersetzen lässt, die Rolle der hilfeschuchenden Einheimischen zugeschrieben. Durch ihr Gesuch wird die brutale Vorgehensweise der Expendables-Truppe legitimiert.

Ähnliche politische Bezüge sind in vielen Filmen von Stallone zu erkennen. Eine besondere Parallele zeigt *Rambo III*, da der Film während der russischen Besetzung von Afghanistan gedreht wurde und sich darin direkte Anspielungen darauf befinden. Wie heikel eindeutige politische Hinweise für einen Film sein können, wird an diesem Beispiel ersichtlich, da vier Wochen vor der Premiere die russisch-amerikanische Freundschaft verkündet wurde und beim Release der angedeutete Gegner nun, politisch gesehen, nicht mehr der Feind war.<sup>365</sup> Aufgrund solcher Erfahrungen enthalten sich viele Filme direkter politischer Anspielungen und lassen einen hohen Interpretationsspielraum um beim Publikum nicht auf Ablehnung zu stoßen. So ist auch bei *The Expendables* eine erhöhte Vorsicht zu erkennen. Dennoch soll in Folge die Insel Vilena vertiefend beschrieben werden, um etwaige Bezüge mit der Realität herzustellen. Hierbei sei ausdrücklich darauf verwiesen, dass die genannten Parallelen die Rechercheergebnisse des Autors sind und daher keine beglaubigte Quelle darstellen.

Vilena ist zwar eine fiktionale Insel in der Karibik, jedoch kann nicht ausgeschlossen werden, dass sie real existierende Gebiete widerspiegelt. So könnte General Garza mit Jean-Bertrand Aristide in Verbindung gebracht werden. J.B. Aristide war von 1991 bis 1995, sowie von 2002 bis zu seiner Amtsenthebung 2004 Präsident der Republik Haiti. Die Anschuldigungen gegen ihn waren unter anderem Machtmissbrauch, Korruption und eine Beteiligung am internationalen Drogenhandel.<sup>366</sup> Haiti erscheint durch die Darstellung der hohen Armut (80% der Menschen leben unter der Armutsgrenze), sowie durch seine hohe Analphabeten-Rate<sup>367</sup>, welche sogar im Filmdialog zwischen Munroe und Sandra<sup>368</sup> angesprochen wird, als mögliche Analogie zur fiktiven Insel Vilena. Auch andere karibische Inselstaaten wie zum Beispiel St. Lucia würden auf die Darstellung von Vilena passen, denn:

---

<sup>365</sup> Vgl. DVD *Rambo III* 1988 / Audiokommentar von Regisseur Peter McDonald 09:27-09:58

<sup>366</sup> Vgl. Frauke Gewecke, *Die Karibik: zur Geschichte, Politik und Kultur einer Region*. Frankfurt am Main: Iberoamericana Editorial 2007. S.100-103.

<sup>367</sup> Vgl. Gewecke, *Die Karibik: zur Geschichte, Politik und Kultur einer Region*. S.100.

<sup>368</sup> Vgl. *The Expendables*, Regie: Sylvester Stallone, Vereinigte Staaten 2010. 01:00:10-01:01:33

„Nur ein Wirtschaftszweig scheint in St. Lucia gegenwärtig zu boomen: der illegale Drogenhandel, der [...] die Insel zum führenden Umschlagplatz für Kokain in der Ost-Karibik aufsteigen ließ und ihr [...] den Ruf einbrachte, das Land mit der zweithöchsten Mordrate zu sein.“<sup>369</sup>

Für die positive Resonanz des Publikums erscheint es essentiell, dass der Eingriff der Helden in das politische System eines fremden Landes legitimiert wird. Dies geschieht im Falle von Vilena zum Einen aufgrund der konkreten Bedrohung durch die Drogenmafia. Zum Anderen existiert auf der Insel keine demokratische Regierungsform, was als weitere Rechtfertigung gesehen werden kann, da dem westlichen Zuschauer somit ein Befreiungskampf suggeriert wird. Dazu ist des Weiteren zu erwähnen:

„For the most part, there is no attempt at changing those institutions. The prevailing social structure is never questioned. In this respect, the swashbuckler is extremely conservative. If kings rule, that is just fine as long as they are decent kings. [...] Political stability and the status quo of traditional social structures are prominent values of this genre.“<sup>370</sup>

Die Helden wollen dementsprechend nicht das System selbst verändern, sondern es geht ihnen nur darum, dass die ‚richtigen Leute‘ an der Macht sind. Im Falle der *Expendables* besteht der Wunsch darin, das Amt einem Menschen zu überlassen, welchem das Wohl des Volkes am Herzen liegt. Als Vergleich sei hier auf die Legende von Robin Hood verwiesen, denn auch hier wird ein selbstloser Held beschrieben, dessen Intention nicht der Sturz der Monarchie ist, sondern welcher sich einen gerechten König wünscht.

#### 4.4 Fortbewegungsmittel, Waffen, Stunts und Spezialeffekte

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit den im Film *The Expendables* präsentierten Fortbewegungsmittel, Waffen, Stunts und Spezialeffekten, wobei allerdings nicht alle vorkommenden Gerätschaften berücksichtigt werden können. Daher werden nur jene Elemente herangezogen welche eine charakterisierende Funktion besitzen.

- Die Motorräder

Den ersten Eindruck von der Söldnertruppe erhält das Publikum durch ein nächtliches Stadtbild, welches von fünf Motorrad-fahrenden Männern abgerundet wird (siehe *Kapitel 1 / Die Stadt*). Allein durch die Präsentation der schweren Maschinen kann der

---

<sup>369</sup> Gewecke, *Die Karibik: zur Geschichte, Politik und Kultur einer Region*. S.75

<sup>370</sup> Sobchack, „The Adventure Film“, S.12

Szene ein Subtext zugeschrieben werden, welcher sich aus dem Image von Motorrädern ergibt.

„Der >>Harley-Traum<< spielt in diesem Kosmos eine wichtige Rolle, insbesondere bei den Angehörigen der Easy-Rider-Generation: Das Durchschnittsalter heutiger Motorradkäufer liegt bei Mitte 40. Sie wollen das kehlige Bollern des Zwei-Zylinders hören und das kompakte Körpergefühl spüren, das die eng anliegende Lederkleidung oder das maßgeschneiderte Trappergewand verschafft. Sie wollen sich den Geruch von Benzin vom Fahrtwind durch die Nase treiben lassen, den Duft von einer freien, von Frauen noch unbeschwerten Welt. [...] [Die Szene ist ein] Auffangbecken für den Mann, der mit der gleichgestellten Frau nicht zurechtkommt.“<sup>371</sup>

Zum Einen wird durch die Motorräder das Bild von Freiheit inszeniert. Durch das Auftreten einer Gruppe wird zum Anderen auch der Männerbund vorab angedeutet. Da das Motorrad durch seine Vermarktungsstrategien ein männliches Image unterstützt, kann zudem die Maskulinität der Akteure unterstrichen und eine Verbindung zum Biker-Milieu hergestellt werden. Durch Motorradclubs wie die ‚Hells Angels‘, welche ihre Bekanntheit einer Reihe gewalttätiger Übergriffe verdankt, wird dem Zuschauer die Gefährlichkeit der Söldnermitglieder suggeriert, auch wenn im Film kein konkreter Hinweis auf genannte Biker-Verbindung existiert. Des Weiteren beschreibt der von Meryn und Kindel zitierte Abschnitt ein Männerbündnis, welches sich unter anderem durch die Abstinenz von Frauen auszeichnet und damit ein unbeschwertes Leben glorifizieren soll. Das Fehlen einer familiären Beziehung ist allerdings, wie später im Film angedeutet wird, keine völlig freiwillige Entscheidung, sondern lässt sich als Folge des Söldnerberufes interpretieren. Während die Marke Harley Davidson, welche noch mehr als andere Bikes als Symbol für das wilde, freie Leben gilt, unter den gezeigten Motorrädern vorherrschend ist, fährt Lee Christmas eine Ducati Desmosedici RR.<sup>372</sup> Dies erscheint insofern relevant, da diese Maschine eine limitierte Ausgabe ist, wodurch ihr Wert gesteigert wird. Gerüchten zufolge ist das Motorrad nun im Privatbesitz von Jason Statham, womit eine Parallele zur Actionikone Tom Cruise gezogen werden kann, da er das erste in die USA transportierte Gefährt dieser Art für sich beanspruchte.<sup>373</sup> Mit diesen unter den Fans kursierenden Informationen wird dem Zuschauer ein Einblick in das Privatleben der Actionstars suggeriert und durch diverse Diskurse ihre Bekanntheit weiter gesteigert.

---

<sup>371</sup> Meryn, *Kursbuch Mann*, S.93

<sup>372</sup> Vgl. N.N., „Ducati Desmosedici RR“, *Expendables Wiki*, [http://expendables.wikia.com/wiki/Ducati\\_Desmosedici\\_RR](http://expendables.wikia.com/wiki/Ducati_Desmosedici_RR) 2012, am 20.06.2014

<sup>373</sup> Vgl. Ebd., am 20.06.2014

- Barneys Flugzeug

Bei dem im Film verwendeten Flugboot handelt es sich um eine umgebaute Grumman HU-16 Albatross. Die Besonderheit dieser Maschine liegt in einem Extraantrieb am Wasser, wodurch das Fluggerät nicht nur direkt aus dem Wasser abheben kann, sondern auch als Boot verwendet werden könnte. Ursprünglich besitzt die Grumman HU-16 keine Bewaffnung. Im Film jedoch sind neben der Außenluke an der Front, noch zwei schwere Maschinengewehre der Marke Browning M2 Aircraft hinzugefügt welche in *Kapitel 6 / Flugzeug* von Jason Statham bedient werden.

Das Flugzeug ist im Besitz von Barney Ross, der auch die Pilotenfunktion innehat. Da das Modell Grumman HU-16 hauptsächlich zwischen 1949 und 1954 hergestellt wurde, ist es beinahe so alt wie Sylvester Stallone selbst und unterstreicht damit das Bild des ‚Entbehrlichen‘, veralteten Helden. Durch die Zusatzausstattung wird dem Zuschauer das hohe Interesse und das Know-how der Figuren über diverse Waffen suggeriert. Zudem unterstreichen sie die Gefahr, welche von den alternden Söldnern ausgeht. Damit transportiert das Flugzeug ein Bild welches nicht nur für die Figur von Barney, sondern auch für Stallone selbst stehen soll: Alt aber noch immer voll einsatzfähig.

- Autos

Ähnlich Barneys Flugzeug hat auch der Truck von Sandra eine charakterisierende Funktion. Das Auto kann als genügsam und treu beschrieben werden, da es trotz miserabler Bedingungen, wie beispielsweise holprige Straßen, funktionstüchtig bleibt. Doch es wirkt äußerlich vernachlässigt, was einerseits die Armut der Inselbewohner wider spiegelt, andererseits Sandra als missachtete Tochter beschreibt. Auch wenn sie versucht ihren Vater, General Garza, ins Gewissen zu reden, wird ihre Meinung nicht akzeptiert. Die rasante Fluchtszene in *Kapitel 6 / Sandras Truck* unterstreicht das Können der Helden-Figuren, denn trotz des verfallenen Zustands des Autos, ist es ihnen möglich dem Feind, welcher modernere Fahrzeuge besitzt, zu entkommen. Diese Szene verfolgt ein ähnliches Ziel wie Rambos Messer, denn je einfacher die technischen Hilfsmittel sind, desto höher müssen die Fähigkeiten des Helden sein.

Der städtische Fluchtwagen in *Kapitel 8 / Barneys Truck*, in welchem Barney und Ying vor Gunnar flüchten, ist ein 1955 Ford F100s. Auch hier wird auf das Off Screen-Leben der Schauspieler Bezug genommen, da sich Sylvester Stallone eben dieses Modell auch

als Privatauto aneignete, wie folgend beschrieben wird: „For the 2010 film *The Expendables* [...] built 3 customized matte black 1955 Ford F100s. One was built for a crash scene, the second for green-screen, and the third for Sylvester Stallone to keep.“<sup>374</sup> Darüber hinaus wirkt das Auto robust und stark, was wiederum auf die Rolle von Barney reflektieren soll.

- Waffen

Als erfolgreichster Actionfilm 2010 hat *The Expendables* eine lange Liste an On-Screen präsentierten Waffen. Die Internetseite [http://www.imfdb.org/wiki/Expendables,\\_The](http://www.imfdb.org/wiki/Expendables,_The) versucht alle verwendeten Feuerwaffen zu katalogisieren und kommt dabei auf eine Anzahl von 28 verschiedenen Geschossarten.<sup>375</sup> In dieser Berechnung wurden andere Kampfutensilien wie beispielsweise Messer, Ketten, Wurfsterne und ähnliches noch nicht berücksichtigt. Allen Mitgliedern der Söldnertruppe wird ein hohes Know-how bezüglich ihrer Waffen zugesprochen. Darüber hinaus wird eine enge Bindung zwischen Mensch und Waffe inszeniert. Dies ist beispielsweise daran zu erkennen, dass Hale Caesar seiner Waffe in *Kapitel 9 / Spiders Aircraft (Flughalle)* liebevoll den Namen Omaja gibt. Aber auch in *Kapitel 1 / Flugzeug* ist zu beobachten, dass Gunnar sein Messer Lee mit den Worten „You appreciate a good blade.“<sup>376</sup> anvertraut. Trotz der Identifizierung der Charaktere mit ihren Waffen, glorifiziert *The Expendables* nicht die Verzahnung von Mensch und Maschine, wie zum Beispiel in *The Terminator*.

Die verschiedenen in *The Expendables* verwendeten Messer nehmen besonders im Merchandising eine zentrale Rolle ein, denn im Gegensatz zu den meisten Feuerwaffen sind sie legal und ohne Waffenschein zu erwerben. Neben der hohen Absatzmöglichkeit sind auch Messer, ähnlich wie Fahrzeuge, von Wertvorstellungen und Ideologien geprägt. So stammt das von Jason Statham verwendete Kunai Wurfmesser ursprünglich aus Japan und spielt dadurch auf die asiatische Kampfkunst an. Das von Dolph Lundgren getragene Bowie<sup>377</sup> wurde vom angesehenen Messerhersteller Gil Hibben

---

<sup>374</sup>N.N., „1955 Ford F-100“, *Expendables Wiki*, [http://expendables.wikia.com/wiki/1955\\_Ford\\_F-100](http://expendables.wikia.com/wiki/1955_Ford_F-100) 2012, am 20.06.2014

<sup>375</sup> Vgl. DocWatson, *Expendables, The*, [http://www.imfdb.org/wiki/Expendables,\\_The](http://www.imfdb.org/wiki/Expendables,_The) 2014, am 20.06.2014.

<sup>376</sup> *The Expendables*, Regie: Sylvester Stallone, Vereinigte Staaten 2010. 08:16-08:21

<sup>377</sup> ‚Bowie‘ bezeichnet einen bestimmten Messertyp, welcher als Kampf- oder Arbeitsmesser gebräuchlich ist

entworfen, welcher bereits das Messer für *Rambo III* entwickelte<sup>378</sup> und lässt sich alleine durch den Herstellernamen einfach verkaufen.

- Stunts und Special Effects

Ein spezieller Reiz am Film *The Expendables* ist die Machart der Stunts. Anstelle von Computeranimation, wird hauptsächlich der klassische Stunt und Pyrotechnik bevorzugt. Dies führt einige Probleme mit sich, denn wie Terry Crews erläutert, muss dadurch beim ersten Aufnahmeversuch alles perfekt sein, da es keine Möglichkeit für ein Retake gibt – was explodiert ist, ist eben danach nicht mehr da.<sup>379</sup> Doch die schauspielerische Leistung muss nicht nur perfekt auf Explosionen und Kugeleinschlag abgestimmt sein, sondern auch auf die Darbietung des Gegenübers. In Nahkampfszenen sind Wiederholungsaufnahmen zwar möglich und üblich, doch mit jedem Neuversuch steigt die Chance einer Verletzung und davon gab es beim Dreh laut Aussagen der Castmitglieder genügend. So lässt Stallone auf der San Diego ComicCon wissen, dass er und weitere Teamkollegen mehrfach ins Krankenhaus eingeliefert werden mussten<sup>380</sup>. Zu den allgemeinen Gefahren eines Actionfilmdarstellers ist das Alter der Stars ein weiterer Risikofaktor, da der in die Jahre gekommene Männerkörper weniger strapazierfähig ist und längere Heilungsphasen als in Jugendzeiten beansprucht. Deshalb lobt Dolph Lundgren auch die besonders geschickte Inszenierung und Kampfchoreografie am Set von *The Expendables* indem er sagt: „The fights are designed in such a way so that you can do your own stunts.“<sup>381</sup> Diesbezüglich betont Sylvester Stallone allerdings auch die Notwendigkeit überdurchschnittlicher körperlicher Fitness und Kondition um in der Lage zu sein Stunts, besonders im Alter, selbst auszuführen.<sup>382</sup>

Doch trotz Schwierigkeiten und Problemen wird bei *The Expendables* weitgehend auf Animationsverfahren verzichtet. Dies rührt einerseits daher, dass der Film bewusst auf die Actionfilme der Achtziger und Neunziger verweisen will, weshalb auch in der Machart auf ältere Techniken zurückgegriffen wird. Zudem sind viele der Castmitglieder ohnehin bereits Stunterprobt. Andererseits erscheint die Einstellung von

---

<sup>378</sup> Vgl. Butch Winter, „The Art of Knife“, *Popular Mechanics. Hearst Magazines* 166/3, März 1989 S.86–88, am 10.03.2011

<sup>379</sup> Vgl. DVD *The Expendables* 2010 / Extras. Terry Crews (Interviewer David Chokachi) 00:26-00:30

<sup>380</sup> Vgl. DVD *The Expendables* 2010 / Extras. Comic Con 14:08-15:05 und 20:52-21:21

<sup>381</sup> DVD *The Expendables* 2010 / Extras. Dolph Lundgren (Interviewer David Chokachi) 00:16-00:20

<sup>382</sup> Vgl. DVD *John Rambo* 2008 / Making Of TV Special. Julie Benz 09:14-09:28

Sylvester Stallone zur Computertechnik wesentlich als Erklärung warum diese weitgehend vermieden wird. Die Actionikone wurde in den vergangenen Jahren nämlich nicht müde zu betonen, wie sehr er computergenerierte Action verabscheut und dass er handgemachte Stunts bevorzugt.<sup>383</sup> Er begründet seine Aussage einerseits mit dem Respekt für Actiondarsteller, welche laut Stallone weitaus mehr leisten und riskieren müssen als Schauspieler anderer Genres.<sup>384</sup> Andererseits verwarf er die Idee den Film in 3D zu produzieren, da dies viele Einschränkungen mit sich bringt.<sup>385</sup> Hier zeichnet sich eine Vermengung zwischen den von Stallone gespielten, bodenständigen Figuren der Arbeiterklasse und seinem Starimage ab. Stallones Ruf ist der eines Körpermenschen, denn viele seiner Filme enthalten die Botschaft, dass Erfolg nur durch harte (physische) Arbeit erlangt werden kann. Aus diesem Grunde wäre es für sein Image und seine Glaubwürdigkeit kontraproduktiv, würde er computeranimierte Actionszenen den selbstgespielten Stunts vorziehen.

„Technological advances are probably to be credit for casting one of the most transcendental influences on the action genre.“<sup>386</sup> Die auf Computertechnik basierten Änderungen betreffen unter anderem auch die Heldendarstellung. Wie bereits in Kapitel ‚3.2.2 Stunts und Special Effects – Der Computer gegen die Männlichkeit‘ erwähnt, bedarf es keiner speziellen körperlichen Konstitution mehr um Stunts darzustellen und auch das Wissen über Kampftechniken wird durch die Möglichkeiten des Computers zunehmend irrelevant. Dies könnte mitunter eine Rolle im veränderten Heldenbild spielen, welches sich vom plumpen, grobschlächtigen Helden, hin zu einem schlanken, graziösen Heroen entwickelt. Stallone selbst schreibt diese Entwicklung vom muskulösen Männerideal hin zu einem Natürlicheren einem generationsbedingtem Trend zu.<sup>387</sup> *The Expendables* ist als Gegenreaktion auf diese Strömung zu verstehen, da hier Männlichkeit wieder mit Muskelmasse assoziiert wird und das Selber-Machen einen hohen Stellenwert einnimmt. Randy Couture beschreibt dazu den untersuchten Film im Interview mit David Chokachi wie folgend: “This is definitely an old school action

---

<sup>383</sup> Vgl. Björn Becher, *The Expendables*, <http://www.filmstarts.de/kritiken/100379-Expendables/kritik.html> 2010, am 20.06.2014

<sup>384</sup> Vgl. Steve F. Weintraub, *Sylvester Stallone Talks Topping THE AVENGERS, the Cast, Using Actors’ “Baggage” as an Advantage, and More on the Set of THE EXPENDABLES 3*, <http://collider.com/sylvester-stallone-expendables-3-interview/> 2014, am 23.07.2014

<sup>385</sup> Vgl. DVD *The Expendables* 2010 / Extras. Comic Con 16:02-16:40

<sup>386</sup> Fernández-Menicucci, “Action and Reaction: The Villain’s Body and Its Role in Shaping the Heroic Body in Hollywood Action Films of the 1990s.”, S.120

<sup>387</sup> TSC, *Jeder muss sich etwas beweisen*, <http://www.badische-zeitung.de/kino-neustarts/jeder-muss-sich-etwas-beweisen--34585991.html> 2014, am 17.06.2014; (Badische Zeitung 25.08.2010)

movie. No Greenscreens [...] it is definitely hands on.“<sup>388</sup> Dem hinzuzufügen ist, dass Stallone nicht nur seinen Fans damit die Treue hält, sondern die erfolgreiche Produktion von traditionellen Actionfilmen trotz seines fortgeschrittenen Alters ebenso als Selbstbeweis empfindet, wie er in einem Interview bekannt gibt.<sup>389</sup>

## 4.5 Logos und Symbole – Rabe und Totenkopf

„Ein Bild sagt mehr als tausend Worte.“<sup>390</sup>

### **Volkswisheit**

Da in der Filmhandlung von *The Expendables* durch die Figur von Tool, Barney, General Garza und Sandra eine Referenz auf die Malkunst als Ausdruck von Gefühlen gegeben wird, erscheint ein Kapitel über die wesentlichen, im Film gezeigten, Abbilder unerlässlich. Daher werden zwei zentrale Symbole, welche im Film *The Expendables* gehäuft vorkommen näher untersucht. Damit soll auf die bestehende Möglichkeit einer philosophischen Interpretation der im Actionfilm verwendeten Abbildungen hingewiesen werden.

C.G. Jung erklärt, im Bezug auf Symbole, den Unterschied zwischen jenen mit natürlichem Ursprung und jenen welche sich kulturell entwickelt haben. Dementsprechend handelt es sich bei Ersteren um Ideen und Bilder, welche schon in primitiven Gesellschaftsformen eruiert werden können, während Zweitere bewusst verwendet werden, um bestimmte Assoziationen hervorzurufen. Kulturelle Symbole sind daher von Entwicklung geprägt und etablierten sich zu kollektiven Bildern einer Gesellschaft.<sup>391</sup> Dieser Erläuterung zufolge kann angenommen werden, dass im Film verwendete Logos und Abbilder zu den ‚kulturellen Symbolen‘ zu zählen sind und bewusst eingesetzt werden, um beim Zuschauer eine Idee oder eine Bedeutung zu erzeugen. Aus diesem Grund werden die in *The Expendables* verwendeten grafischen Symbole untersucht und ihre Bedeutungswurzeln, sowie ihre Funktion und Deutungsmöglichkeiten im Film behandelt.

---

<sup>388</sup> DVD *The Expendables* 2010 / Extras. Randy Couture (Interviewer David Chokachi) 07:30-07:41

<sup>389</sup> Vgl. TSC, *Jeder muss sich etwas beweisen*, <http://www.badische-zeitung.de/kino-neustarts/jeder-muss-sich-etwas-beweisen--34585991.html> 2014, am 17.06.2014; (Badische Zeitung 25.08.2010)

<sup>390</sup> N.N. Volkswisheit

<sup>391</sup> Vgl. Jung, *Der Mensch und seine Symbole*, S.93

Im untersuchten Film scheint sowohl der Rabe als auch das Symbol des Totenschädels in verschiedenen Variationen auf. Gemeinsam bilden sie das Logo der Expendables wie in ‚Abbildung 4 Das Logo der Expendables (Garagentor)‘ zu erkennen ist. Diese Illustration leitet den Film ein, da es dem Zuschauer bereits in den ersten Sekunden des Filmes als Motorradlackierung präsentiert wird (*Kapitel 1 / Die Stadt*). Damit wird eine Verbindung der Abbildung mit den darauf vorgestellten Söldnern nahegelegt. Abermals wird auf das Logo in *Kapitel 2 / Wohngegend* auf Lee Christmas Maschine gezeigt und kurz darauf wieder als Tattoo auf dem Rücken von Barney Ross (*Kapitel 2 / Tools Tattoostudio*). Des Weiteren ist es in veränderter Form an Barneys Flugzeug (*Kapitel 4 / Flugzeug*) zu sehen. Es porträtiert auch die Schlusszene des Filmes und kann daher als Hauptlogo angesehen werden. Zunächst werden beide Abbilder getrennt voneinander untersucht und anschließend soll eine Deutung des Gesamtbildes folgen.



Abbildung 4 - Das Logo der Expendables am Garagentor (Bildausschnitt); Quelle: *The Expendables*, Regie: Sylvester Stallone, Vereinigte Staaten 2010. 01:39:41

#### 4.5.1 Sozialverhalten der Raben und die Parallelen zu den Filmfiguren

- Zur Verwendung von Tiersymbolen

Über die Verwendung von Tiersymbolen schreibt Steve Barker:

„It is clear that Western society continues to draw heavily on symbolic ideas involving animals and that the immediate subject of those ideas is frequently not the animal itself, but rather a human subject drawing on animal imagery to make a statement about human identity.“<sup>392</sup>

So ist auch der Rabe als Symbol für die Söldnertruppe in *The Expendables* nicht nur als Tier zu betrachten, sondern liefert alleine durch sein Abbild eine tiefgreifende Beschreibung der Filmfiguren. Durch das tierische Sozialverhalten und die ihm anhaftende Mystik, lassen sich zahlreiche Parallelen zu den Filmcharakteren finden. Dies liegt unter anderem daran, dass „Das echte Symbol [...] ja nie bloße Abkürzung von Tatsächlichkeiten [ist], sondern ‚Signaturen‘-Schau.“<sup>393</sup> Das heißt, dass das reale Verhalten der Tiere zwar in die Deutung mit einfließen kann, jedoch erscheinen die der Kreatur anhaftenden Mythen – welche oft durch ihre Statur und Farbe geprägt wurden – ausschlaggebend für die Gesamtdeutung.

- Soziale Kontakte

Raben gelten als Vögel, welche die Nähe des Menschen suchen<sup>394</sup> aber dennoch vorsichtig und scheu<sup>395</sup> sind. So leben auch die einzelnen Mitglieder der Söldner, trotz Großstadtszenerie, eher zurückgezogen. Sie scheinen unter sich zu bleiben und kaum soziale Kontakte außerhalb des Söldnermilieus zu pflegen. Diese Zurückgezogenheit und das gleichzeitige Bedürfnis nach Nähe zeigen sich besonders deutlich an dem Charakter von Ying Yang, dessen Wunsch nach einer Familie so hoch ist, dass er vor seinen Kollegen eine solche erfindet (vgl. *Kapitel 8 / Barneys Truck*). Die Figur von Barney Ross verdeutlicht die Angst vor menschlicher Nähe am stärksten, da er sich selbst ins soziale Exil verdammt hat – er sucht nur noch nach Artgenossen mit demselben sozialen Hintergrund und verschließt sich gegenüber Fremden vollständig. Sexuelle Bindungen oder gegengeschlechtliche Beziehungen scheinen für ihn nicht

---

<sup>392</sup> Steve Baker, *Picturing the beast. Animals, identity and representation*, Urbana, Chicago: University of Illinois Press 2001. S. xxxv

<sup>393</sup> Werner Danckert, *Symbol, Metapher, Allegorie im Lied der Völker. Teil 4: Tiere*. Bonn, Bad Godesberg: Verlag für systematische Musikwissenschaft 1978. S.1326

<sup>394</sup> Vgl. Sigrid Dittrich/Lothar Dittrich, *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14. – 17. Jahrhunderts*, Petersberg: Michael Imhof Verlag 2004. S.38

<sup>395</sup> Vgl. Bernd Heinrich, *Die Weisheit der Raben*. München: List 2002 S.172

vorstellbar, obwohl sein Wunsch danach in dem Moment zum Vorschein kommt, als er Rat bei seinem ehemaligen Kollegen Tool sucht (vgl. *Kapitel 8 / Tools Tattoostudio*). Lee Christmas scheint der einzige Charakter zu sein, welcher bereit ist etwas von sich selbst preiszugeben, um das Vertrauen eines für ihn wichtigen Menschen zu gewinnen, weshalb er auch der Einzige ist, dem eine private heterogene Beziehung gelingt.

- Zusammenschluss

Bernd Heinrich, ein anerkannter Biologe und Rabenforscher, stellt fest, „dass Raben nicht nur streitsüchtige Einzelgänger sind, die keine anderen Artgenossen dulden [wie lange angenommen], sondern dass sie auch starke Bindungen zu anderen Raben eingehen können.“<sup>396</sup> Unter besonderen Umständen bilden sie Partnerschaften und es kann angenommen werden, dass sie auch bei der Jagd kooperieren.<sup>397</sup> Ein Grund dafür ist die Nützlichkeitsabwägung bei Nahrungsknappheit, welche sich darin zeigt, dass die Tiere ausschwärmen und sich gegenseitig auf gefundene Kadaver aufmerksam machen.<sup>398</sup> Desweiteren wurden Rabengruppen gesichtet, welche zusammen arbeiteten um ein Opfer zu töten.<sup>399</sup> Oft bleiben einmal entstandene Bindungen auch dann noch bestehen, wenn das Nahrungsangebot wieder zunimmt.

So faszinierend eine logische Zusammenarbeit bei Vögeln ist, so banal mag sie bei Menschen erscheinen. Doch gerade bei Söldnern, welchen der Ruf von Illoyalität anhängt, birgt eine feststehende Gruppenbildung auch Gefahren, wie Gunnars Verrat verdeutlicht. Es ist anzunehmen, dass zunächst der wirtschaftliche Vorteil für den Zusammenschluss der Expendables ausschlaggebend war. So können durch das Knowhow der einzelnen Mitglieder größere und komplexere Aufträge angenommen werden. Dass diese Verbindung jedoch über Nützlichkeitsabwägungen hinausgeht, zeigt sich im Zusammenhalt der Truppe, als Barney aus persönlichen Gründen nach Vilena reisen will. Trotz der drohenden Gefahr begleiten ihn sein Anhänger, ohne Sold zu verlangen.

---

<sup>396</sup> Heinrich, *Die Weisheit der Raben*, S.199

<sup>397</sup> Vgl. Ebd., S.201

<sup>398</sup> Vgl. Ebd., S.200

<sup>399</sup> Vgl. Ebd., S.201-203

- Hierarchie und Veränderung

Bei einem Zusammenschluss mehrerer Vögel wird die Nahrung geteilt. Dabei besteht weniger die Frage danach welcher Vogel wie viel fressen darf, als der Sitzplatz auf dem Kadaver, welcher die Rangordnung anzeigt.<sup>400</sup> Wie auch bei Rabenkohorten teilen die Söldner aus *The Expendables* den Verdienst jedes Auftrages gerecht auf, indem jeder denselben Anteil bekommt. ‚Der Platz auf dem Kadaver‘ entspräche hier einerseits der Anzahl der getöteten Gegner – denn diese Summe scheint ein wesentliches Messinstrument in der Söldnerhierarchie zu sein – andererseits drückt die Sitzposition im Flugzeug die Rangordnung aus. Barney und Lee Christmas ist das Cockpit vorbehalten, wobei Lee den Platz des Co-Piloten innehat und damit unter Barney steht. Die restlichen Mitglieder halten sich im Rumpf des Flugzeuges auf, wobei zwischen ihnen keine Rangwertung ersichtlich ist. Der Letzte in der Hierarchie der Söldnertruppe ist Gunnar, denn sowohl bei seiner Heimreise aus Somalia (vgl. *Kapitel 1 / Flugzeug*), als auch bei seiner Einreise nach Viena (vgl. *Kapitel 4 / Zollbehörde*), muss er im Frachtraum Platz finden.

Des Weiteren wird dem Zuschauer eine Hierarchie durch die Dauer der Präsenz der einzelnen Schauspieler vermittelt, denn Stallone und Statham sind mit Abstand am häufigsten zu sehen. Die On-Screen-Zeit und das Alter der Mimen scheinen weitere Messinstrumente der Gruppenrangordnung zu sein. Da Sylvester Stallone eine Dreifachstellung als Hauptdarsteller Regisseur und Co-Drehbuchautor inne hat, entspricht die ranghohe Position seiner Figur auch seiner Stellung am Set.

Eine weitere Parallele zwischen dem Sozialverhalten von Raben und den Filmfiguren lässt sich in den Versuchen die bestehende Hierarchie zu durchbrechen erkennen. So sind Statusveränderungen innerhalb einer Gruppe von Raben selten. Heinrich behauptet sogar, dass „[...] ein rangtieferer Vogel seinen Status nur verbessern kann, indem er seine Gefährten verlässt und sich einer anderen Gruppe anschließt. Dabei kann auch der umgekehrte Fall eintreten, nämlich ein Statusverlust [...]“<sup>401</sup> Das filmische Äquivalent zu diesem Beispiel ist Gunnar. Er zeigt das beschriebene Verhalten, indem er sich von der Söldnertruppe abwendet und sich Munroe anschließt, doch anstatt in dessen Kohorte eine rangführende Position einzunehmen, wird er zum Werkzeug des Feindes.

---

<sup>400</sup> Vgl. Ebd., S.311

<sup>401</sup> Heinrich, *Die Weisheit der Raben*, S.300

#### 4.5.2 Gefiederter Bedeutungsträger

##### - Treue

Der Rabe kann als Symbol der Treue gedeutet werden, da er oft eine lebenslange Partnerschaft führt, also monogam ist.<sup>402</sup> In *The Expendables* erscheint eine variierte Form von Treue zentral, nämlich die Loyalität innerhalb einer Männersippe, welche für Söldner untypisch erscheint. Am deutlichsten zeigen sich gegenseitiges Vertrauen und Freundschaft als Barneys Anhänger ihn unbezahlt nach Vilena begleiten. Mit Galgenhumor verbalisieren die Söldner sogar ihre Loyalität Barney gegenüber, beispielsweise sagt Lee Christmas: „It’s not easy being your friend.“<sup>403</sup>. Auch Hale Caesar erörtert: „Man we would die for you but don’t ask us to do it twice.“<sup>404</sup>

Die Treue in einer romantischen Beziehung wird explizit durch die Figur Lee Christmas angesprochen, indem das Gegenteil – nämlich Lacys Untreue – thematisiert wird. Als Lee seiner Geliebten den Fehltritt verzeiht, erkennt er gleichzeitig seine eigene Distanziertheit als Fehler an und verdeutlicht damit, dass Treue Vertrauen voraussetzt. Barneys Wiederkehr nach Vilena kann ebenfalls als Treue zu Sandra gedeutet werden, wobei hier zu beachten ist, dass er auch eigennützige Ziele verfolgt, nämlich die ‚Rettung seiner verdorbenen Seele‘ durch eine gute Tat.

##### - Demut

Sigrid und Lothar Dittrich beschreiben den Raben als Symbol der Demut.<sup>405</sup> Ein Synonym für Demut ist das Wort ‚dienstwillig‘, was insofern zutreffend erscheint, da alle Söldnermitglieder des Filmes im Militär gedient haben. Diese militärische Vergangenheit wird bereits zu Beginn angedeutet (*Kapitel 1 / Flugzeug*), indem Ehrenabzeichen zum Beispiel aus Vietnam, sowie aus dem Militärdienst stammende Erkennungsmarken in Nahaufnahme gezeigt werden. Ebenso gehen die Söldner mit den im Trupp herrschenden Hierarchien konform, tolerieren Obrigkeiten und befolgen Befehle ohne Rückfrage, was ebenso auf eine lange Zeit im Militärdienst hindeutet. Diesbezüglich sei außerdem die leichte Zähmbarkeit von Rabenvögeln erwähnt<sup>406</sup> –

---

<sup>402</sup> Vgl. Otto Seel, *Der Physiologus: Tiere und ihre Symbolik*, 7te Auflage. Zürich: Artemis und Winkler 1995. S.40

<sup>403</sup> *The Expendables 2*, Regie: Simon West, Vereinigte Staaten 2012. 01:11:42-01:11:46

<sup>404</sup> Ebd., 01:11:46-01:11:49

<sup>405</sup> Vgl. Dittrich, *Lexikon der Tiersymbole*. S.38

<sup>406</sup> Vgl. Ebd., S.38

wieder ein Hinweis auf die Dressur beim Heer, welche anscheinend so prägend war, dass die Tätigkeit des Tötens, auch nach dem offiziellen Einsatz, wie eine Gewohnheit, mehr oder minder freiwillig weitergeführt wurde.

- Macht

Die Haltung des Raben auf dem Logo der Expendables stellt sich zunächst als Trugschluss dar, denn der gesenkte Kopf und Schnabel, sowie die überkreuzten Schwanzfedern werden fälschlich leicht mit einer Demuthaltung assoziiert. Zwar stellt die Gestik des gesenkten Kopfes sehr wohl auch bei Raben Unterwürfigkeit dar, doch muss beachtet werden, dass der Rabe auf dem Totenkopf den höchsten Platz im Bild einnimmt – wie das Ranghöchste Tier auf einem Kadaver.

„Der Alphavogel sitzt ganz oben auf dem Kadaver. Während er dort frisst, sind seine Flügelfedern aufgestellt, so dass er breiter erscheint, mit dem Ergebnis, dass die Flügelspitzen über dem Schwanz gekreuzt sind, statt parallel zu ihm zu liegen. Auch der Schwanz ist in der Regel etwas erhoben, statt waagrecht zu stehen oder leicht zu fallen.“<sup>407</sup>

Die Haltung des abgebildeten Raben entspricht genau dieser Beschreibung, weshalb angenommen werden kann, dass damit eine Machtposition ausgedrückt wird. Das Symbol könnte demnach ihre Vormachtstellung gegenüber anderen Söldnern ausdrücken. Ebenso dient das Logo als Abschreckung, da damit angedeutet wird, dass die Expendables (welche dem Vogel entsprechen) über ihre Gegner (dargestellt als Totenkopf um ihre Unterlegenheit hervorzuheben) siegen werden.

- Schwarz-weiß Gendering

Graziös in der Luft, leicht und wendig, klingt zunächst nach einer recht weiblichen Beschreibung. „Eigenartigerweise vertritt der Gefiederte fast ausschließlich den Mann – wenigstens im Abendland.“<sup>408</sup> In zahlreichen Liedern stellt der Vogel ein Synonym für den Phallus dar. „Der männliche Liebesvogel ist der Ruhelose, Schweifende, Unbehauste, Freibewegliche, Ungebundene.“<sup>409</sup> Alle fünf genannten Eigenschaften treffen auf die Mitglieder der Expendables zu. Aus Sicherheitsgründen besitzen sie keine festen Wohnungen und ihr Beruf bringt das stetige Reisen und ‚in Bewegung bleiben‘ mit sich. Da das häusliche Umfeld – das Heim – mit Weiblichkeit assoziiert

---

<sup>407</sup> Vgl. Heinrich, *Die Weisheit der Raben*, S.311

<sup>408</sup> Danckert, *Symbol, Metapher*, S.1317

<sup>409</sup> Ebd., S.1328

wird<sup>410</sup>, ist das Fehlen eines solchen eine Unterstreichung ihrer Männlichkeit, selbst wenn der Wunsch nach Stabilität, einem Zuhause und einer festen Bindung durchaus besteht. Dies ist an den Charakteren von Tool, Christmas und Yang erkennbar, doch die Realisation gelingt nur Christmas. „Das Weibwesen hingegen verkörpert das Ruhende, Geborgene, Bergende, Gefäßhafte, tellurisch Gebundene.“<sup>411</sup> Sandra stellt diese Eigenschaften speziell in jener Szene unter Beweis, in welcher sie sich weigert ihre Heimatinsel im Flugzeug mit den Söldnern zu verlassen, obwohl sie in höchster Gefahr ist. Die Bürger von Vilena sind bildlich gesprochen ihre Kinder, die es zu beschützen gilt, was sie zur ‚Mutter der Insel‘ macht.

Als Kontrast zum schwarzen Raben sei hier die weiße Taube genannt, welche für Tugenden wie Sanftmut und Unschuld steht und eher dem weiblichen Geschlecht zugeordnet wird. Diese Beschreibung passt zur Figur von Sandra, da sie unter anderem für das Hilfesuchen und den Frieden<sup>412</sup> steht. Ihre Schutzbedürftigkeit wird gegen Ende des Filmes durch ihre Gefangenschaft und Folter deutlich, während sie in der ersten Hälfte als starke Beschützerin des Volkes auftritt, um ihren Wunsch nach Frieden zu realisieren. Außerdem gilt eine Taube am Wasser als Bild der ‚Lebensfrische‘<sup>413</sup>. Sandra, lebend auf einer Insel – von Wasser umgeben – weckt Barneys Lebensgeister wieder, denn durch sie findet er einen Sinn in seiner Tätigkeit. Die Taube – Sandra – kann somit als Gegenstück zum Raben – Söldner – und seine Symbolik angesehen werden. Dazu ist zu vermerken, dass laut griechischer Mythologie der Rabe einst weiß war und durch Verrat zu seiner schwarzen Farbe gelangte, wodurch er als unheimlich, gespenstisch und dem Totenreich zugehörig empfunden wurde.<sup>414</sup> Auch dieser Verweis erscheint wichtig, da die Söldner einst Soldaten waren, die ihren Land gedient haben, nun jedoch durch ihre Tätigkeiten gegen das Gesetz verstoßen.

---

<sup>410</sup> Vgl. Mädler, *Broken Men*, S.35

<sup>411</sup> Danckert, *Symbol, Metapher*, S.1328

<sup>412</sup> Vgl. Dittrich, *Lexikon der Tiersymbole*. S.528

<sup>413</sup> Silvia Schroer, *Die Tiere in der Bibel. Eine kulturgeschichtliche Reise*. Freiburg, Basel, Wien: Herder 2010. S.79

<sup>414</sup> Vgl. Danckert, *Symbol, Metapher*, S.1386

### 4.5.3 Die Totbringenden – Raben und Söldner

Desweiteren sind Raben bekannt für ihre Zerstörungslust und gelten daher als sehr lästige Tiere.<sup>415</sup> Die Lust am Töten und der Sprengung von allem Möglichen, kurz die Lust zur Zerstörung, kann auch als eine (Berufs-)Eigenschaft aller Söldnermitglieder gesehen werden.

Die wohl bekannteste Assoziation mit Raben, oder den artverwandten Nebelkrähen, ist jene des Todes – ein kulturübergreifendes Phänomen, bedenkt man dass dieser Glaube im europäischen Altertum, sowie in Ägypten weit verbreitet war.<sup>416</sup> Diese Verbindung besitzt mehrere Gründe: „Auf Richtstätten waren sie als ‚Galgenvögel‘ zu finden und erfüllten dort ihre hygienische Aufgabe.“<sup>417</sup> So werden auch die Söldner für „schmutzige“ Arbeiten engagiert, welche sonst niemand erledigen will. Im Falle der Expendables ist ihre ‚hygienische Aufgabe‘, die Welt vor dem ‚Bösen‘ zu reinigen, auch wenn sie gerade dafür kein hohes Ansehen genießen. Dass ihre Taten (zumindest vor Vilena) einem höheren Ziel dienen, wird an der Szene deutlich, in welcher Lee Barney fragt, ob er seine Richtlinien vergessen habe (*Kapitel 4 / Garage*). Neben Richtstätten waren Raben naturgemäß auch auf Schlachtfeldern vermehrt zu finden, weshalb man ihre Anwesenheit als Ankündigung des baldigen Todes ansah.<sup>418</sup> Auch wo die Söldnertruppe ankommt, bleibt es nicht unblutig – der Tod ist ihr ständiger Begleiter.

Das schwarze Gefieder der Vögel legt in westlichen Kulturen eine Assoziation mit der Dunkelheit und dem Tode nahe. Die vorwiegend dunkle Kleidung der Söldner hat einerseits strategische Gründe – damit sie bei Nacht vom Feind nicht gesehen werden – aber auch psychologische, denn wie das Gefieder der Raben wird schwarz mit dem Tod verbunden und dadurch der Gegner möglicherweise eingeschüchtert. In der christlichen Mythologie wurde der Rabe „wegen seiner Vorliebe für Aas, als Begleiter des Teufels“<sup>419</sup> gesehen und damit als „Symbol des Bösen“<sup>420</sup> gedeutet. Treffend bedenkt man, dass Söldner ihr Leben durch das bezahlte Töten Anderer finanzieren. Auch die Geschichte der Arche Noah verweist auf den Raben, welcher nicht zur Arche

---

<sup>415</sup> Vgl. Dittrich, *Lexikon der Tiersymbole*. S.38

<sup>416</sup> Vgl. Danckert, *Symbol, Metapher*, S.1315

<sup>417</sup> Dittrich, *Lexikon der Tiersymbole*. S.375

<sup>418</sup> Vgl. Ebd., S.376

<sup>419</sup> Ebd., S.375

<sup>420</sup> Ebd., S.376

zurückkehrt, da er sich lieber von den im Wasser treibenden Leichen ernährt.<sup>421</sup> Der Söldnerberuf und auch der Rabe sind daher eng mit dem Begriff der Sünde verwoben. Etwas, dass im speziellen Barney Ross verfolgt, was in seinem Gespräch mit Tool zum Vorschein kommt (*Kapitel 8 / Tools Tattoostudio*).

Raben werden ebenso oft mit der kalten Jahreszeit in Verbindung gebracht, welche wiederum für Leid und Gefahr steht, sowie für die Vorbereitung auf den Tod.<sup>422</sup> In der Beschreibung des Settings wird vermehrt hervorgehoben, dass sich die Protagonisten, besonders in den Szenen des Kampfes, in Gegenden aufhalten, die (trotz der hohen Temperatur) als kalt und abstoßend empfunden werden und nicht nur symbolisch mit Leichen übersät sind. Kampfszenen, in welchen die Gegner der Reihe nach niedergemetzelt werden, erinnern an das Bild des Raben als Begleiter der Apokalyptischen Reiter.<sup>423</sup>

Ebenso gibt es die Vorstellung der Seele als Vogel, so stellt auch Danckert in seiner Untersuchung über die Symbolik des Vogels in Liedern fest: „Der Ba (Totengeist) kann dem Leib als Vogel entweichen“. Diese Interpretation ist insofern relevant, da Tool mit Barney über seine tote Seele spricht. Da Söldner als Wesen gelten, welche ihre Seele durch ihre unmoralischen Taten bereits verloren haben, ist der Vogel als Seelenträger ein aussagekräftiges Symbol.

Außerdem ist in diesem Film der Vogel als symbolischer Totengeleiter zu erkennen. Schon in der Antike trägt Hermes Flügelschuhe, welche auf seine frühere Vogelgestalt hinweisen.<sup>424</sup> Besonders aasfressende Vögel wie Geier, Raben und Krähen gelten in den verschiedensten Epochen und Religionen als Todesboten, oder als schlechtes Omen.<sup>425</sup> So kündigt auch das Auftreten der Söldner den baldigen Tod der Feinde an. Vielleicht sind sie weniger als Begleiter in den Tod, sondern mehr als Todbringende zu interpretieren, dennoch ist die Symbolik recht eindeutig mit der des Raben verknüpft.

„Der Ausgeflogene kennt aber kein Bedauern“<sup>426</sup> schreibt Danckert über die Deutung des Vogels. So ist das Fehlen von Reue und Mitleid quasi eine notwendige

---

<sup>421</sup> Vgl. Dittrich, *Lexikon der Tiersymbole*. S.376

<sup>422</sup> Vgl. Ebd., S.320

<sup>423</sup> Vgl. Ebd., S.376

<sup>424</sup> Vgl. Danckert, *Symbol, Metapher*, S.1316

<sup>425</sup> Vgl. Ebd., S.1316

<sup>426</sup> Ebd., S.1330

Berufseigenschaft von Söldnern. Ihre Tätigkeit lässt kaum moralische Reflexion zu, weshalb sie mit dem genannten Zitat konform gehen. Desweiteren sind Raben Allesfresser<sup>427</sup>, was als direkter Verweis darauf gedeutet werden kann, dass die Söldnertruppe, aufgrund der schlechten Wirtschaftslage und den mangelnden Arbeitsbedingungen, auch Aufträge annimmt, welche nicht ihrem ‚normalem Beuteschema‘, nämlich dem Kodex nur jene zu jagen die es verdient haben (vgl. *Kapitel 4 / Garage*), entsprechen. In der Bibel finden sich für alle Aasfresser, im speziellen jedoch für den Raben, etliche Tugend-Laster Allegorien<sup>428</sup> - ein Punkt, welcher im Film *The Expendables* durch die Gespräche zwischen Barney und Tool intensiv betont wird. So ist neben dem Töten Tools Laster die Gesellschaft vieler Frauen und Gunnars Schwäche die Abhängigkeit von Drogen. Tugenden wie Treue und Ehrlichkeit treten jedoch ebenso bei vielen Figuren hervor.

#### 4.5.4 Vom Bedeutungsursprung des Totenkopfes bis zur christlichen Umdeutung

Zunächst scheint der Totenkopf eine recht einseitige Symbolik zu sein, welche nur auf das Ableben verweist. Bei näherer Betrachtung wird jedoch deutlich, dass ein langer Entwicklungsweg und mehrschichtige Bedeutungen in der Abbildung des Schädels liegen. Das Totenkopfsymbol ist im Film *The Expendables* omnipräsent, weshalb es hier ausführlich beschrieben wird. Es zierte das Bild mit dem Raben, unter anderem als Tattoo auf Barneys Rücken, sowie seinen Glücksring. Die Dartscheibe ist künstlerisch mit demselben Totenkopf verziert, welcher auch bei Gunnar am Arm gefunden werden kann. Schon das DVD Cover zeigt einen von Waffen in Flügelform umrandeten Totenkopf.

In der heutigen westlichen Kultur wird der Totenkopf mit dem Ableben assoziiert. Dieses Bildnis geht jedoch nicht, wie erwartet, auf die Bräuche und Sitten der alten Ägypter und des antiken Griechenland zurück. Ältere Kulturen glaubten eher an ein Schein-, oder Schattenleben nach dem Tod. Dies bedeutet, dass Knochen oder Skelette für die Abbildung der Verstorbenen kaum gewählt wurden.<sup>429</sup> Auch die Akzeptanz des Todes als ein Teil des Lebens war in den genannten Kulturen weit höher als heutzutage.

---

<sup>427</sup> Vgl. Dittrich, *Lexikon der Tiersymbole*. S.375

<sup>428</sup> Vgl. Ebd., S.320

<sup>429</sup> Folke Henschen, *Der Menschliche Schädel in der Kulturgeschichte*. In: *Verständliche Wissenschaft*. Achtundneunzigster Band. Berlin, Heidelberg, New York: Springer-Verlag 1966. S.VII und S.33-34

Forschungen über die frühe Steinzeit beweisen, dass der Schädel dort nicht das Lebensende, sondern die Kraft und Klugheit der Vorfahren symbolisierte. Stammten die Kranien von Feinden, so galten sie ebenfalls als Trophäen, welche gesammelt und geschmückt wurden.<sup>430</sup> Ähnliche Traditionen gibt es noch heute bei Naturvölkern wie „[...] auf Borneo, in einer Gegend der Philippinen, im nördlichen Burma oder bei gewissen Indianerstämmen in Südamerika.“<sup>431</sup>

Für das Logo der Expendables ist diese Information essentiell, da besonders eine Tätowierung als Trophäe angesehen werden kann. Traditionen wie das Sammeln der Feindesköpfe scheinen heute zu makaber, jedoch kann der Totenschädel als Hautschmuck als abgeschwächte Form für das Trophäensammeln gelten. Das im Film präsentierte Abbild des Kraniums steht hierbei für eine Vielzahl an besiegten Feinden, da die rein visuelle Repräsentation als deutbares Zeichen genügt.

Die Verehrung von Totenköpfen könnte auch vom, besonders in Hungersnöten weit verbreiteten, Brauchtum des Kannibalismus herrühren. Als ‚Andenken‘ wurde dabei des Öfteren der Schädel aufgehoben, wobei das Gehirn als besondere Delikatesse galt, weshalb etliche Funde aufgebrochene Stellen aufwies. „Durch die seltene, kräftige Mahlzeit gestärkt, fühlten diese primitiven Urmenschen neue Kraft und neuen Mut in ihren verhungerten Körpern.“<sup>432</sup> Daraus folgte der Glaube, dass besonders durch das Essen des Schädelinhalts die Kraft und der Mut eines Menschen – sei es ein Vorfahre oder der im Kampf gefallene Feind – in den Esser überführt werden könne.<sup>433</sup>

Selbst wenn die Söldnertruppe im untersuchten Film keineswegs Kannibalen sind, leben sie doch von Leichen, beziehungsweise vom Töten anderer Menschen. Dementsprechend könnte speziell die Tätowierung des Totenkopfes eine Art der Verinnerlichung der Kraft und des Mutes der Feinde, aber auch gefallener Kollegen symbolisieren. Besonders im Falle von verstorbenen Freunden und Kollegen kann eine Tätowierung als Memoriam angesehen werden.

Um die (christliche) Umdeutung des Totenkopfes von der Trophäe, oder einem heiligen Gegenstand, welcher Werte wie Mut, Weisheit und Tapferkeit der Ahnen repräsentiert, hin zu dem Symbol des Todes zu verstehen, muss erst die Frage danach gestellt werden,

---

<sup>430</sup> Vgl. Henschen, *Der Menschliche Schädel in der Kulturgeschichte*, S.VII und S.39

<sup>431</sup> Vgl. Ebd., S.40

<sup>432</sup> Ebd., S.22

<sup>433</sup> Vgl. Ebd., S.23

unter welchen Umständen reale Totenköpfe in Alltagsleben sichtbar werden. Vorausgesetzt die Verstorbenen werden begraben, wie es in vielen Kulturen üblich ist, ist der Anblick eines echten Totenkopfes eher selten, da „das wirkliche, nackte Kranium [...] erst nach dem Tode zum Vorschein [kommt], wenn es von seinen Decken [gemeint ist Haut und Muskeln] befreit wird.“<sup>434</sup> Dies ändert sich jedoch mit der Zunahme von Seuchen:

„In Pestzeiten hatte man nicht immer Zeit, seine Toten zu beerdigen, sie wurden bisweilen in Haufen auf offenen Plätzen aufgestapelt. Wenn man auf Galgenbergen und anderen Richtstätten oder auf alten Schlachtfeldern suchte, konnte man Kranien finden, die durch Fäulnis, unter der Mitwirkung von Aasvögeln oder durch absichtliche Skelettierung von allen Weichteilen befreit waren.“<sup>435</sup>

Das Kranium verweist damit nicht nur auf den Tod, sondern auch auf seine Umstände und sein Umfeld. Es ist der Bote eines nicht-natürlichen Todes, beziehungsweise einer inkorrekten Bestattung. Da die Söldner im Film *The Expendables* Gesellschaftsaussteiger ohne Registrierung darstellen, bleiben sie im Falle des Todes unbemerkt. Niemand vermisst, begräbt oder betrauert sie nach ihrem Ableben, wodurch ihr Sein bedeutungslos erscheint. Der Totenkopf kann somit als Zeichen der gesellschaftlichen Bedeutungslosigkeit und Einsamkeit gedeutet werden. Somit reflektiert das Abbild des Totenkopfes, zum Beispiel als Tattoo, auf den Träger selbst. In *Kapitel 5 / Hotellobby* des Filmes wird des Weiteren verbal eine Brücke zur Pest gegeben, indem Christmas sich selbst als Buda und Barney als Pest vorstellt. Natürlich ist dies eine Anspielung auf die Stadt Budapest, jedoch auch darauf dass Barney die Personifizierung der Pest darstellt – das bedeutet er ist vergleichbar mit einer Seuche, welche unzählige Menschen dahinrafft. (Hinzuzufügen ist der Vollständigkeit halber die Beziehungsebene zwischen Barney und Christmas. Sie können als, sich ständig neckende Freunde beschrieben werden. In diesem Bezug bezeichnet das Wort ‚Pest‘ auch Barneys Verhalten gegenüber Christmas Beziehungsproblemen. Außerdem ist zu erwähnen das Buda den Wortklang von Buddha ähnelt, womit Christmas ausdrücken will, dass er der innerlich Ausgeglichenere von beiden ist).

Bei der Betrachtung des oben genannten Zitates über das Kranium in der Pestzeit von Folke Henschen fällt besonders die Erwähnung von Aasvögeln, wie der Rabe einer ist, auf und legt eine weitere Bedeutungsebene offen. Werden die Söldner als Äquivalent

---

<sup>434</sup> Henschen, *Der Menschliche Schädel in der Kulturgeschichte*, S.VI

<sup>435</sup> Ebd., S.VII

zum Vogel gelesen, so würde dies heißen, dass sie die Weichteile vom Knochen picken und damit ihren Feinden den letzten Rest von Menschlichkeit rauben. Denn ohne Haut und Muskeln existiert keine Mimik, welche für den Ausdruck von Gefühlen essentiell ist und daher als Anzeichen menschlichen Lebens gilt. Umgelegt auf die untersuchte Filmhandlung könnte darunter auch verstanden werden, dass die Söldner die Wahrheit und die Hintergründe ihres Auftrages in Vilena freilegen. Dabei würde der Totenkopf für das Wahre, das Reale, das Unverfälschte stehen und die fehlenden Weichteile, welche vom Raben beseitigt wurden, wären somit die Maskierung, welche es zu enttarnen gilt.

Wie bereits erwähnt, spielten die zunehmenden Seuchenpandemien im Mittelalter eine wesentliche Rolle für das vermehrte Auftreten des Kraniums als Zeichen der Vergänglichkeit und des Todes.<sup>436</sup> Insbesondere ist die Ausbreitung des ‚Schwarzen Todes‘, eine Pestart, welche die europäische Bevölkerung besonders stark dezimierte, für die Furcht vor Toten verantwortlich. Erklärend für die verheerende Seuche, bot die Christliche Kirche das Modell des Todes als Strafe für die Sünden im Diesseits an – das Jenseits wurde zur Richtstätte der Sünder. Bilder mit Totenschädeln, wie zum Beispiel die Augsburger Pesttafel (1607-1635) dienten als visuelle Warnung und hatten ebenso den moralisch-didaktisch Zweck die Menschen in Angst zu versetzen – nicht ohne den profitablen Hintergedanken, dass ein solches Schicksal, durch einen Freikauf der Seele, bei der christlichen Glaubensgemeinschaft vermieden werden kann, wie an folgendem Textausschnitt deutlich wird:

„War der Tod im Mittelalter wegen des kollektiven Rückhalts für den einzelnen kaum mit Grauen und Schrecken verbunden, nicht zuletzt auch, weil die Theologie noch einen bruchlosen Übergang vom irdischen in das jenseitige Leben proklamierte, so wurde er seit der Mitte des 14. Jahrhunderts vom Klerus zunehmend makabrisiert. Dabei konnten die Schrecken des Schwarzen Todes, der verheerenden Pestepidemien, für diesen Zweck nutzbar gemacht werden. Sie waren jedoch nicht Primärursache für all diese Todesvorstellungen [...] Hintergrund war vielmehr das Interesse der Kirche, die sich in der bisher schwersten Krise befand, in der sie den schwindenden Einfluss auf die Laien zurückzugewinnen hatte. Zu diesem Zweck führte sie in der Theologie das „Drama der Agonie“ ein. Dem Gläubigen, der als ein durch und durch sündenbeladener Mensch angeprangert wurde, konnte die Rettung verheißen werden, wenn er im Hinblick auf den Tod als letzten Lebensabschnitt in steter Reue und Selbstzerknirschung Buße tat.“<sup>437</sup>

---

<sup>436</sup> Vgl. Henschen, *Der Menschliche Schädel in der Kulturgeschichte*, S.34

<sup>437</sup> Norbert Schneider, *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*, Köln: Taschen 1999, S. 78

Somit hat sich die, noch heute augenscheinlich wirkende, Verbindung des Kraniums mit dem Tod und der Vergänglichkeit nachweislich aus dem späten Mittelalter entwickelt.

Diese Deutungsweise wurde im Laufe der Zeit jedoch erweitert, denn erst durch den Tod wird die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens – und im Kontrast dazu die Unsterblichkeit der Seele – deutlich. Der Totenkopf eröffnet damit einen Blick in zwei Welten, nämlich die physische, materielle, irdische Ebene – das Diesseits –, aber auch die Geistliche – das Jenseits –, welche kulturell eng mit Werten und Religion verbunden wird. Durch das plakative Abbild des Todes mittels eines Schädels, wird jedoch nicht nur die Vergänglichkeit in Erinnerung gerufen, sondern auch das Leben selbst, denn der Tod setzt das Leben voraus. So schreibt auch Thomas Mooren: „Der Tod ist unausweichlich, weil es ohne ihn kein Überleben gibt.“<sup>438</sup> Dadurch, dass der leblose Schädel einen Kontrast zum lebendigen Gesicht darstellt, verdeutlicht er die Existenz des Lebens. Es handelt sich dabei um die letzten menschlichen Überreste, doch die Lebendigkeit ist mit der Verwesung der Haut und Muskeln gewichen. Der starre Knochen lässt keine Mimik mehr zu, durch welche der Mensch (im Gegensatz zu Tieren) seine Gefühle ausdrücken kann. Da Empfindungen und Gefühle dem Bereich der menschlichen Seele zugesprochen werden, ist ihr Fehlen, ein Beweis für den Tod. Dies ist ein Grund, warum der Totenkopf gerade bei Söldnern eine besondere Bedeutung erhält, denn wie auch im untersuchten Film betont wird, ist Barneys Seele vor dem Zusammentreffen mit Sandra innerlich tot, weshalb der Totenkopf nicht notgedrungen für seine Opfer, oder Feinde stehen muss, sondern auch für ihn selbst stehen könnte. Ein zusätzliches Indiz für eine selbstreflexive Nutzung des Totenkopfes, als Zeichen der Vergänglichkeit, ist der Söldnerberuf an sich. Zumindest im Film *The Expendables* kann angenommen werden, dass es sich bei den Kämpfern um ehemalige Soldaten handelt, welche, aufgrund von Friedenszeiten, oder wegen ihres fortgeschrittenen Alters, nicht mehr im Dienst benötigt werden. Da sie nun keinen gesellschaftlichen Nutzen mehr besitzen, scheinen sie für ein Fortleben in der Zivilisation ungeeignet. Die weitere Ausführung ihres Berufes erfolgt illegal, was mitunter eine Identitätsänderung zwingend mit sich bringt. Somit sind ihre wahren Identitäten für die Gesellschaft bereits tot – ihr früheres Leben scheint Vergangenheit zu sein. Was würde diesen Zustand besser symbolisieren als der Totenkopf?

---

<sup>438</sup> Thomas Mooren, *Die Vertauschten Schädel. Tod und Sterben in Naturreligionen, Hinduismus und Christentum*. Düsseldorf: Patmos 1995. S.11

#### 4.5.5 Lebensgefahr und Piraterie

Doch nicht nur als sakrales, oder militärisches Symbol deutet der Totenkopf auf physische Lebensgefahr hin. So ziert er auch die Giftflaschen der Apotheker seit jeher und ist bis heute ein Logo, welches auf schädliche Substanzen hindeutet, sei es nun im Chemielabor, auf Reinigungsmittel, oder auch im Straßenverkehr beim Transport toxischer Stoffe.

Das bedrohlich wirkende Emblem des Totenkopfes wurde daher auch in der Seefahrt von Piraten verwendet. Eine wohl weltweit bekannte Assoziation hierzu ist der ‚Jolly Roger‘ – ein weißer Totenkopf mit darunter gekreuzten Knochen oder Säbeln. Historisch ist diese Verbindung bedeutungsvoll, denn der Jolly Roger wurde wahrhaftig in der Seekriegsführung der Neuzeit von Piraten als Todesandrohung, oder Aufforderung zur Kapitulation verwendet.<sup>439</sup> Damit stellt der Totenkopf auch eine Entmenschlichung des Feindes dar, denn Gegner werden dadurch nicht mehr als Individuen gesehen. Stattdessen symbolisiert der Totenkopf als Zeichen des Todes die allgemeine Strafe für jeden, der Widerstand leistet. Dies ist ebenfalls eine mögliche Aussage des Logos in *The Expendables*, denn egal welcher Feind vor ihnen steht, bei Widerstand wird er auf dieselbe Art und Weise wie seine Vorgänger eliminiert.

Das Totenkopfflogo mit den Flügeln der Expendables (siehe unten) wäre für eine solche Abschreckung des Feindes das beste Beispiel, denn gesäumt von Waffen betont es die Gefahr, welche von der Truppe ausgeht. An dieser Stelle sei durch die flügelartige Form der Waffen auf das Kapitel des Raben verwiesen. Des Weiteren sei erwähnt, dass diese Darstellung einem Todesengel ähnelt, dem sowohl eine richtende Position, als auch die Überführung der Menschen in den Tod zugesprochen wird. Da, zumindest im Film, die Söldner nicht wahllos töten, sondern ihre Opfer kriminelle Schurken darstellen, kann ihnen eine richtende Funktion zugesprochen werden.

---

<sup>439</sup> Vgl. Henschen, *Der Menschliche Schädel in der Kulturgeschichte*, S.44

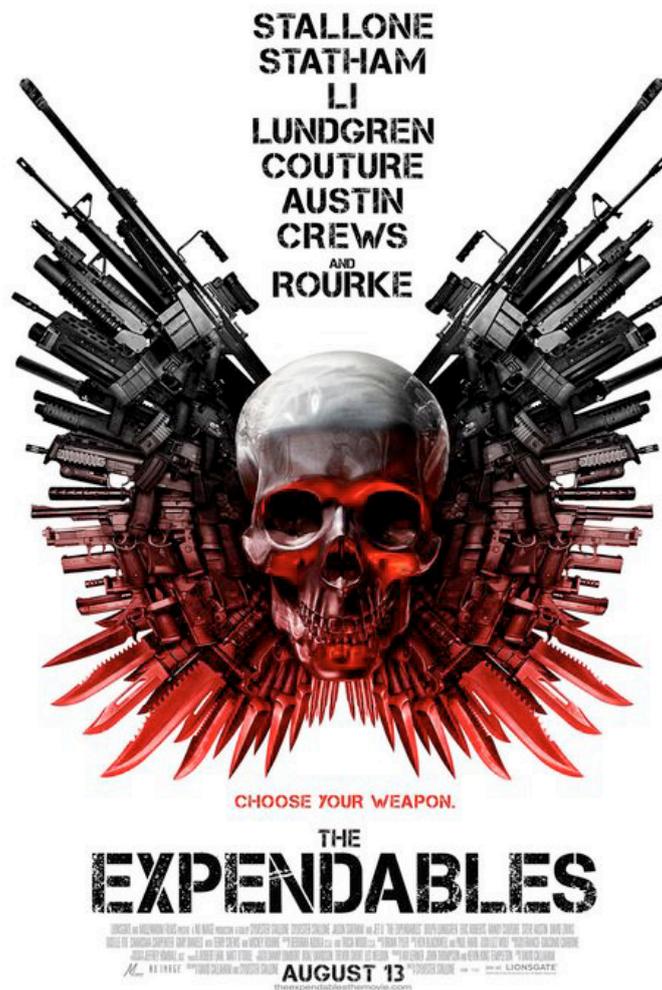


Abbildung 5 - *The Expendables* Webposter; Quelle: Michael Föls, *Expendables - Neues Poster online!*, <http://www.filmering.at/news/8837-the-expendables-neues-poster-online> 2010, am 14.05.2014

Eine weitere historische Verbindung zum Symbol des Kraniums stellen die Totenkopffusaren dar, welche den blanken Schädelknochen als Zeichen des unbedingten Willens zum Sieg unter Einsatz des eigenen Lebens verwendeten und somit ihre Feinde einschüchterten. Einen solchen Einsatz zeigt die Truppe der Expendables ebenso, indem sie sich entschließen trotz der aussichtslosen Situation abermals auf die Insel zurückzukehren und für Sandra, beziehungsweise für ihren Anführer und Freund Barney zu kämpfen.

#### 4.5.6 Der Mexikanische Totenkopf



Abbildung 6 - Totenkopf als Dartscheibe seitlich/frontal aus *The Expendables* (Bildausschnitt); Quelle: *The Expendables*, Regie: Sylvester Stallone, Vereinigte Staaten 2010. 01:38:01 und 01:38:08

Dieser Abschnitt ist insofern relevant, da eines der im Film vorkommenden Symbole nicht eine naturgetreue Abbildung eines Totenkopfes darstellt, sondern dem Zuschauer ein bunter, geschmückter Schädel von einer Dartscheibe zulacht.

Ebenso ist die Abbildung als Tätowierung an Gunnars rechtem Oberarm auszumachen, so wie auch der Glücksring vom Barney einen solchen, verzierten Totenkopf zeigt.



Abbildung 7 - Gunnar trägt das Totenkopfsymbol am Oberarm und Barneys Glücksring in Form eines Totenkopfes (Bildausschnitt); Quelle: *The Expendables*, Regie: Sylvester Stallone, Vereinigte Staaten 2010. 00:08:20 und 01:37:42

Diese Tradition des Schmückens von Kranien geht Jahrtausende zurück, ist aber in heutiger Zeit an manchen Orten noch Brauch. Das berühmteste Beispiel für kunstvoll bearbeitete Totenschädel kann an einem mexikanischen Feiertag, dem Dia de los Muertos (dt. Tag der Toten) beobachtet werden. Die mexikanische Einstellung zum Tod ist konträr zur Westlichen, da die Thematik weniger tabuisiert und der Furcht davor mit Ironie begegnet wird. Das Werfen von Messern auf eine Totenkopfabbildung, so wie es die Figur von Lee Christmas in *The Expendables* zeigt (*Kapitel 11 / Tools Tattoostudio*) kann ebenfalls als ironische Haltung dem Tod gegenüber angesehen werden.

Das farbige und frohe Fest, welches die Geister der Verstorbenen zur Feier mit den Lebenden einladen soll, hat seinen Ursprung bei den Azteken, welche geschmückte Totenköpfe als Behälter für die Seelen bereit gestellt haben sollen. Die farbenfrohe Verzierung kann als Kontrast zu dem traurigen und tristen Themen Tod und Sterben angesehen werden und drückt den humorvollen Umgang damit aus. Der Sinn liegt vermutlich darin, der Angst vor dem Tod den Schrecken zu nehmen und so verhält es sich auch mit der Darstellung des bunten Totenkopfemblems bei *The Expendables*, da der Beruf der Söldnertruppe die ständige Lebensbedrohung mit sich bringt. Das Scherzen darüber, beziehungsweise das Werfen mit Messern auf den Totenkopf ist somit eine Abwehrreaktion, in welcher die Angst durch Humor gemindert wird. Des Weiteren sind in der Zeichnung etliche weitere Symbole integriert, welche das Milieu der Truppe und persönliche Hinweise abbilden. Zum Beispiel sind säbelartige Messer – Lee Christmas und Tools primäre Kampf Waffen – zu erkennen. Ebenso beinhaltet die Zeichnung Dynamitstangen, welche auf Hale Caesars Vorliebe für Sprengungen hindeuten. In den Augenhöhlen des Totenkopfes sind Propeller zu erkennen, welche auf Barneys umgebautes Flugzeug hinweisen. Des Weiteren besitzt der Schädel Goldzähne welche sowohl mit Reichtum als auch Piraterie verbunden werden. Außerdem wird die Grube zwischen Nasenbein und Nasenstachel, deren natürliche Form bereits einem Pik Ass ähnelt, mit einem Solchen überzeichnet – wohl ein Indiz des Glückspiels, oder auch als Spiel des Lebens beziehungsweise das Spiel mit dem eigenen Leben zu deuten. Des Weiteren finden sich Blitze und eine Rose auf der Stirn des Kraniums. Neben der allbekannten Bedeutung der Rose als Blume der Liebe, hat sie passend zum Film auch eine dunkle Seite und wird mit Schmerz, Tod, Blut und Vergänglichkeit assoziiert. Die Verzierung des Totenkopfes ist zusammengefasst eine Umgangsweise mit der Angst vor dem Tod und wird nicht nur in Mexiko real praktiziert. Auch in der

Österreichischen Kultur existiert das Schmücken von Totenköpfen als Brauch in der Marktgemeinde Hallstatt. Das dort befindliche Beinhaus beinhaltet rund 610 bemalte Schädel.<sup>440</sup> Grund dafür war einst die Platzknappheit am Friedhof, weshalb die Gebeine der Toten bei Überfüllung wieder ausgegraben wurden. Das Gerippe wurde beseitigt, doch der Schädel des Toten wurde aufbewahrt und mittels Verzierungen und Beschriftung eine Zuordnung sichergestellt.

#### 4.5.7 Tattoos und andere Trends

Besonders beliebt und bekannt ist das Symbol des Totenkopfes als Tattoo. So wurde Ed Hardy, ein weltweit angesehener Tätowierer mit zahlreichen Darstellungen des Kraniums berühmt. In einer Gesellschaft, in welcher der Tod nicht mehr als Teil des Lebens angesehen wird, sondern als beängstigende Gefahr, der es so lange wie möglich zu entrinnen gilt, sind kunstvolle Darstellungen des Todes verbunden mit Humor besonders beliebt.

„Es ist wohl immer und überall eine notwendige Reaktion auf die stetige Bedrohung durch das Unvermeidliche, auf den Todesschreck gewesen, die Symbole des Todes dann und wann weniger feierlich und ernst zu nehmen, ja sogar mit ihnen zu scherzen, seinen Spott zu treiben.“<sup>441</sup>

Genau dieser Spott über das Unvermeidliche macht den Totenkopf zu einem so beliebten Tattoo-Symbol, was auch eine Insider-Website belegt:

„Es liegt womöglich an ihrem Gebiss: Skelette scheinen immer zu lachen, von Traurigkeit keine Spur. Die Beschreibung makaber-lustig passt besser zu ihnen. Tätowierte Skelett-Motive agieren souverän wie leibhaftige Menschen und können tun, was der Menschen auch zu Lebzeiten genießen konnte. Mit dem einzigen Unterschied: der Tod kann ihnen nichts mehr anhaben. Und genau das macht sie als Tattoomotiv auch so interessant. Mit dem Symbol der Sterblichkeit auf der Haut zeigt sein Träger, dass er sich nicht einschüchtern lässt. Im Gegenteil, dieses Motiv ist eine Ansage: Ich fordere das Leben heraus, ich gehe Risiken ein und die Angst vor dem Tod hat bei mir seine einschüchternde Kraft verloren.“<sup>442</sup>

Die Tattoovierung des Kraniums mit dem Raben, ist in dem Fall der Expendables natürlich auch als ein Zeichen der Gruppenzugehörigkeit zu sehen. Ein reales Pendant zu einer Tätowierung als Kennzeichen einer Mitgliedschaft herrscht zum Beispiel bei

---

<sup>440</sup> Vgl. N.N., *610 bemalte Schädel*, <http://www.hallstatt.net/ueber-hallstatt/sehenswertes/beinhaus-hallstatt/> Erscheinungsdatum unbekannt, am 13.01.2014

<sup>441</sup> Henschen, *Der Menschliche Schädel in der Kulturgeschichte*, S.109

<sup>442</sup> Heide, *Skelette*, [http://www.taetowiermagazin.de/index.php?set\\_nc\\_id=17507&set\\_news\\_get\\_cat=30:::Motive&c\\_id=74#newsbox](http://www.taetowiermagazin.de/index.php?set_nc_id=17507&set_news_get_cat=30:::Motive&c_id=74#newsbox) 2014, am 12.01.2013

den Mara Salvatrucha, eine der größten, vorwiegend in der südlichen USA bestehenden, Gang, welche für ihre Brutalität und illegalen Machenschaften bekannt sind.



Abbildung 8 - Barneys Rückentattoo (Bildausschnitt); Quelle: *The Expendables*, Regie: Sylvester Stallone, Vereinigte Staaten 2010. 00:17:07

Doch nicht nur im Tattoo-Geschäft ist das Kraniaum beliebt. Das Symbol existiert in vielen Bereichen des öffentlichen Lebens, zum Beispiel in Marken und Vereinswesen. So hat zum Beispiel der FC St. Pauli eine Piratenflaggen-ähnliche Illustration als Clubsymbol, welche sowohl zur Einschüchterung der Gegner, als auch als Wiedererkennungsmerkmal dienen soll. Zudem ist es ein zentrales Symbol in der Malerei um den Gothic Kult und kommt ebenso häufig in Punk-Kreisen, bei Skatern, oder in Heavy Metal Illustrationen vor, um nur einige Bereiche zu nennen, wo das Abbild des Totenkopfes Eingang in eine Szene gefunden hat.

In Jugendkulturen wurde der Totenkopf häufig als Kritik an den herrschenden Gesellschaftsnormen verwendet. Das einst politische Abbild hat sich jedoch in den letzten Jahren als Trendsymbol etabliert und seinen Weg in den Mainstream gefunden. Als Demonstration sei hier auf die Modemarke ‚blind‘ verwiesen, welche speziell Jugendliche ansprechen soll. Sie verwendet den Sensenmann mit vergrößertem, grinsenden Totenkopf als Logo. Ebenso hat sich die Modelinie von ‚Liquor Brand‘, besonders in ihren für Mädchen designten Kollektionen, für Totenkopfdarstellungen entschieden. Auch die Comic-Marke ‚Emily the Strange‘ bildet ihre Hauptdarstellerin

zuweilen mit einem Totenkopf ab, womit das Symbol auch ins Mainstream-Gothic übergreift. Ein stark verbreiteter Trend bei Schmuck und im Netz scheinen verniedlichte Totenköpfe mit weiblichen Attributen wie Maschen, oder Glitzersteinen zu sein, womit das einst abschreckende Abbild zum Kultsymbol erhoben wird.

#### 4.6 Resümee des Kapitels

Die Analyse des Filmes *The Expendables* hat versucht zu demonstrieren, dass bereits vor dem Release, die Staraufstellung und Gerüchte um die mitwirkenden Actionidole ein zentraler Teil des Marketing sein können. Es sollte des Weiteren deutlich geworden sein, dass dieser Film als Versuch zu sehen ist, viele bereits bekannte Gesichter des Actiongenres in einem Werk zu versammeln, jedoch trotz der ensembleartigen Zusammenstellung nicht auf die genretypische Hauptfigur verzichtet wird.

Des weiteren wurde Bezug auf die zentralen Konflikte des Actiongenres genommen, wobei allgemeine, immer wieder kehrende Thematiken, welche dem Actionfilm und dem Western gemein sind, aufgegriffen und auf ihr Vorkommen in *The Expendables* geprüft wurden. Damit wurde erneut die Verwandtschaftsbeziehung der beiden Genres betont. Da ein besonderer Bezug auf Sylvester Stallones filmische Vorgeschichte genommen wurde, um seine Figur in *The Expendables* besser deuten zu können, wurde versucht auch zentrale Konflikte herauszufiltern, welche seine Rollenhistorie besonders kennzeichnen. Ebenso wurde der Versuch unternommen aktuelle Themen im untersuchten Film zu separieren, wie beispielsweise das sich im Medium Kino niederschlagende veränderte Männerbild in der Gesellschaft oder der Umgang mit dem Altern des Mannes. Nach einer Figurenbeschreibung, welche für das Erkennen der filmischen Darstellung von alternden Actionhelden relevant erschien, wurde auf die genannten aktuellen Themen näher Bezug genommen. Das Ziel dieser Untersuchung war, den Film *The Expendables* auf sein sozialkritischen Statements hin zu analysieren, um den Blick auf das Actiongenre von seiner zugeschriebenen Oberflächlichkeit hin zu einem untersuchungswürdigen Gegenstand zu lenken. Dafür wurden die Aspekte der Altersdarstellung von Männern herangezogen und in Bezug zum Arbeitskörper-Mann gesetzt. Die Ergebnisse der Analyse sind eine enorme Verzahnung von Arbeitsfähigkeit und Männlichkeit die sich in der Gesellschaft, trotz der sich stark verändernden Demografie, weiterhin durchsetzt. Obwohl dem Mann zunehmen mehr Zugeständnisse

gemacht werden, bezüglich des Zeigens von Schwäche, dominiert immer noch die Ansicht, dass Männlichkeit von körperlicher Stärke und Kraft geprägt wird.

Das Kapitel über die politisierenden Elemente in *The Expendables*, soll ebenso zeigen, dass trotz der, dem Actiongenre zugeschriebenen, flachen und bedeutungslosen Handlung Parallelen zur aktuellen Politik existent sein können. Auch wenn der untersuchte Film nicht in die Reihe der politischen Filme eingeordnet werden kann, so zeigt er dennoch die Ängste der Gesellschaft vor inneren und äußeren Bedrohungen, sichtbar an der Analyse des in der Filmhandlung dargestellten Feindbildes.

Natürlich wurden die genretypischen Elemente, wie Fahrzeuge, Stunts und Special Effects, deren Bedeutung schon in den Anfangskapiteln betont wurde, speziell für *The Expendables* untersucht. Dies diente zur Demonstration der Wichtigkeit von Marketingelementen, sowie für die bestehende Verzahnung von Männlichkeit und Technik.

Nicht zuletzt wurde versucht, die im Film vorkommenden Symboliken zu deuten, um auch hier ein Bewusstsein zu schaffen, dass der Actionfilm keine wahllose Ikonografie aufgreift, sondern sehr wohl eine tiefere Bedeutung hinter den gezeigten Abbildern stehen kann. Dazu wurde das Motiv des Totenkopfes und des Raben gewählt, welche von großer Bedeutung für den Film sind und viele verschiedene Interpretationsmöglichkeiten beinhalten. Der Rabe kann diesbezüglich als aussagekräftiges Symbol beschrieben werden, da er ein ideales Beispiel darstellt, inwiefern die einem Tier zugeschriebenen Eigenschaften auf den Träger eines Tiersymbols abfärben können. In dieser Arbeit wird davon ausgegangen, dass viele verschiedene Deutungsarten und deren Verknüpfungspunkte am besten das kollektive Verständnis der Zuschauermasse wiedergeben, weshalb die beschriebenen Symbole aus mehreren Perspektiven betrachtet wurden. Die untersuchten Abbilder tragen nicht nur zum Stimmungstransport bei, sondern beinhalten Zusatzinformationen für das Publikum, welche unbewusst aufgenommen werden. Besonders der Totenkopf lässt sich ebenso als Genremerkmal verstehen, denn er zeigt Gefahr an, was den Kern eines jeden Actionfilmes auszeichnet. So wird er in Form von Zeichnungen, Glücksbringern, oder Tätowierungen zahlreich im Actiongenre reproduziert.

## 5 Hybridisierung durch Recycling, Intertextualität und Intermedialität – Produktion, Rezeption, Rezipienten

### 5.1 Recycling, Intermedialität und Intertextualität der Produktionsseite von *The Expendables*

Wie schon im ersten Kapitel erwähnt wurde, enthält das Recyclingprinzip im Film oft einen negativen Beigeschmack. So existiert auch Kritik an der Wiederverwertung von Stoffen und Elementen älterer Filme in *The Expendables*.

On the surface, the film [*The Expendables*] is unremarkable in that it reproduces many of the classic generic conventions of Hollywood action-adventure films: a thinly veiled colonial and 'crisis-masculinity' narrative populated by chauvinistic and hypermuscular heroes. Indeed, *The Expendables* is a pastiche of various mercenary films from *The Seven Samurai* (1954), *The Professionals* (1966), and *The Wild Geese* (1978) to *The Dogs of War* (1980), *Men of War* (1994), and even *Rambo* (2008).<sup>443</sup>

Etwaige negative Aussagen bezieht sich nicht nur auf den Inhalt des Filmes, sondern auch auf seine alternden Darsteller, welche die Bühne anscheinend nicht an die nächste Generation weitergeben wollen – ein Phänomen, das Michal als Markenzeichen der Woodstock-Nation<sup>444</sup> versteht, da er den Drang dieser Generation bis ins hohe Alter weiterzumachen an Politikern, Filmstars und Rock-Veteranen beobachtet<sup>445</sup>. So werden die Darsteller von Boyle und Brayton als „[...] self-indulgent and histrionic reflection on mortality within Hollywood [...]“<sup>446</sup> beschrieben. Damit wird auch das Sterben neuer Ideen durch die Wiederverwertung bereits vorhandener Stoffe kritisiert.

Doch warum werden bestehende Topics immer wieder, trotz der heftigen Kritik, neu bearbeitet und in verschiedene Kontexte eingebettet? Die Antwort erscheint einfach: Wegen ihres Erfolges beim Publikum, welches eine unstillbare Lust an der Neudeutung bestehender Kontexte an den Tag legt. Die Performanz von Ansichten und Werten über die Zeit, welche in Filmgenres abgebildet werden, kann durch das folgende Beispiel über den komplexen, intertextuellen Zusammenhang zweier verschiedener, für diese Arbeit relevante, Themen verdeutlicht werden:

---

<sup>443</sup> Boyle/Brayton, „Ageing Masculinities and ‚Muscle work‘ in Hollywood Action Film“, S.469

<sup>444</sup> Vgl. Michal, *Einsame Klasse*, S.100

<sup>445</sup> Vgl. Ebd., S.104

<sup>446</sup> Boyle/Brayton, „Ageing Masculinities and ‚Muscle work‘ in Hollywood Action Film“, S.470

Gender wie Genre sind in ihrem Werden und Sein nicht essentialistisch, sondern performativ begriffen, als diskursive Effekte eines Systems und hängen eben darin stark voneinander ab, bedingen und konstruieren sich gegenseitig. Beide treten in verschiedensten Formen auf und schöpfen dabei aus bestimmten Repertoires, die sie – wenn auch nie vollständig – imitieren und die sie im Moment der Imitation, der ihre Konstruiertheit offenlegt, auch erst (re)produzieren<sup>447</sup>.

Aufgegriffene Elemente unterliegen dabei immer einer Neudeutung durch gegenseitige Beeinflussung und damit enthalten sie zusätzlich eine Verarbeitung der Vergangenheit. Nur durch das Einbinden von bereits vorhandenen Stoffen kann das Genre eine Neuerung erfahren und bestehende Praktiken reflektieren. Dies ist ein notwendiger Prozess um ein Genre am Leben zu erhalten und damit den Zuschauer fortwährend, trotz der hohen Ähnlichkeit der gewählten Themen, halten zu können. Es gibt eine Vielzahl an Methoden um ein überholte Genredarstellungen zu revitalisieren. Der Film *The Expendables* erweist sich in diesem Untersuchungsfeld als fruchtbarer Boden, denn er wählt sowohl die Methode der Selbstparodie – nach Braudy wäre dies der flexible Umgang mit überholten Genredarstellungen<sup>448</sup> – sowie die Ansammlung vieler bekannter Gesichter des Actiongenres, wobei eine nostalgische Note nicht fehlt. Diese Mixtur soll für den Actionfilmfan attraktiv wirken. Zahlreiche Fan-Filmbeschreibungen, wie auch die Folgende, zeigen die positive Wirkung dieser Strategie.

„Ich [...] bin ein Fan des Genres, ein Fan der Darsteller und ein Fan von Filmen, die sich selbst nicht zu ernst nehmen! [...]. Mein normaler Anspruch auf eine intellektuell ansprechende Geschichte, eine glaubwürdige Charakterdarstellung und die notwendige emotionale Tiefe werden für die nächsten 114 Minuten gepflegt [...] über Bord geworfen. MACHT PLATZ FÜR THE EXPENDABLES!!! Einen waschechten Actionfilm alter Schule, und die Riege an Darstellern hatte es in dieser Form noch nicht gegeben [...].“<sup>449</sup>

*The Expendables* will an die hypermuskulären Actionfilme der 1980er Jahre erinnern. Dies zeichnet sich in seiner Machart und in der Starauswahl ab, jedoch will der Film dabei nicht als Remake, oder Vintage verstanden werden, sondern eher als eine Mischung zwischen Hommage und selbstironischer Aufarbeitung. Diese selbstparodistische Komponente des Filmrecyclings legt nahe *The Expendables* als Genrehybrid Typ III, wie im Kapitel 2.2.3 beschrieben wurde, anzusehen. Denn durch sein Machart ist er sowohl als Gesamthommage, als auch als Persiflage auf den Actionfilm der Achtziger zu verstehen. Um dieses Ziel zu erreichen, werden ältere

---

<sup>447</sup> Mädler, *Broken Men*, S.18

<sup>448</sup> Vgl. Braudy, “Truffaut, Godard, and the genre film as self-conscious art and The transformation of genre: film and society in the 1970s”, S.77

<sup>449</sup>CFunke, *The Expendables – Extended Director’s Cut (Splendid Film)*, <http://www.wewantmedia.de/filme/the-expendables-extended-directors-cut-splendid-film/> 2012, am 15.04.2014

Filme mittels Anspielungen, Zitaten oder durch die Figurenverkörperung, aber auch das Off-Screen-Leben der einzelnen Stars eingearbeitet.

Für die Bearbeitung der einzelnen Szenen, wird in weiterer Folge das Kapitel in drei Unterpunkte geteilt. Zunächst werden die Hinweise auf vorangegangene Filme untersucht. Anschließend findet ein Abgleich zwischen den Filmfiguren und dem Off-Screen-Image der Stars statt und am Schluss wird die intermedialen Vermarktungsarten für den Film *The Expendables* analysiert, um einen Einblick in die Strategien der Produktionsseite zu erhalten.

### 5.1.1 Inter-filmisches Recycling

Wie mehrfach betont, versucht *The Expendables* auf die Actionfilme der 80er zu referieren. Dies geschieht einerseits durch seine Machart, so werden Stunts und Pyrotechnik der Computeranimation vorgezogen und auch die Figurenzeichnungen lassen sich als stereotyp beschreiben, wie es in den 1980ern üblich war. Kostüme und Handlung erscheinen durch den klassischen, einfachen Stil ebenfalls wenig modern, doch genau dies stellt den Charme des Filmes dar. Bisher sollte deutlich geworden sein, dass ein Film auf zahlreiche Arten auf Vorgängerfilme oder ganze Epochen verweisen kann, was die vierte Wand zum Zuschauer durchbricht. Um das Thema jedoch einzuschränken wird hier in weiterer Folge speziell auf verbale Andeutungen und figurale Besonderheiten Bezug genommen. Damit sollen spezielle, absichtliche Verweise auf vorhergehende Filme beschrieben werden.

Beim Zusammentreffen von Stallone, Willis und Schwarzenegger in *Kapitel 3 / Kirche* empfiehlt der Ex-Terminator Barney mit den Worten „He loves playing in the jungle“<sup>450</sup>, was als direkter Verweis auf die Rambo-Teile von Sylvester Stallone zu verstehen ist, da dort das Setting größtenteils im Dschungel angesiedelt ist. Desweiteren ist Rambo als Spezialist für das Überleben in der Wildnis bekannt geworden. Die Stichelei zwischen Barney und Trench in dieser Szene kann überdies als Fortführung gegenseitiger interfilmischer komödiantischer Feindseligkeit gedeutet werden, da Stallone schon in *Demolition Man* (1993)<sup>451</sup> Schwarzenegger mit ironischem Unterton als ehemaliger Präsident der USA bezeichnet hat. Diese Andeutung wiederum stellt eine

---

<sup>450</sup> *The Expendables*, Regie: Sylvester Stallone, Vereinigte Staaten 2010. 00:23:24-00:23:28

<sup>451</sup> *Demolition Man*, Regie: Marco Brambilla, USA 1993.

Revanche von Stallone dar, welcher in Schwarzeneggers Film *Last Action Hero* (1993)<sup>452</sup> auf einem Plakat für *Terminator 2* (1991)<sup>453</sup> gezeigt wird mit dem Beisatz, dass dies sein bester Film gewesen sei.

Das *Kapitel 9 / Lagerhalle* welches den Kampf zwischen Gunnar und Ying zeigt, lässt sich durch die von Jet Lee verwendete asiatische Kampfkunst ebenso als Verweis an die meisten seiner vorangegangenen Filme verstehen. Wie auch in Stallones Figuren, erwartet sich das Publikum von Jet Lee ebensolche Kampfeinlagen.

In *Kapitel 10 / Vilena Palast* muss Barney von Dan Paine Prügel einstecken. Dies kann als Verweis auf Sylvester Stallones frühere Filmfiguren, im speziellen aber Rocky, gesehen werden, denn „[...] Stallones Figuren stecken viel Prügel ein, bevor sie siegen.“<sup>454</sup> So wie Stallone sich bei den Rocky-Filmen nicht geschont hat – angeblich brach er während des Dreh der Kampfszenen des vierten Rocky-Teils zusammen<sup>455</sup> – so nimmt er auch bei *The Expendables* keine Rücksicht auf körperliche Verluste, wenn es um die Darstellung der Stunts geht.

Nicht unerwähnt sollen einige markante Szenen in *The Expendables 2* bleiben. Beispielweise der Zitatewechsel zwischen Bruce Willis und Arnold Schwarzenegger während eines Kampfes in welchem darum debattiert wird, welcher von beiden die fehlende Munition holt:

Schwarzenegger: I'll be back!  
Willis: You'll be back enough! I'll be back!  
Schwarzenegger: Yippie Ya Yeah!

Dies verweist zum einen auf Schwarzeneggers bekanntesten Film *The Terminator* (1984)<sup>456</sup> und wird zum anderen mit Willis berühmter Aussage aus *Die Hard* (1988)<sup>457</sup> gekontert. Da beide Filme kennzeichnend für die beiden Actionheldengrößen sind, ist ihre Bekanntheit beim Zuschauer anzunehmen und daher als komödiantische Referenz zu verstehen – ein Musterbeispiel intertextueller Bezüge.

Auch Chuck Norris gibt in *The Expendables 2* Verweise auf frühere Werke. Zunächst da das Abbild eines Wolfes seine im Film getragene Kappe ziert. Dies ist ein Verweis

---

<sup>452</sup> *Last Action Hero*, Regie: John Mc Tiernan, USA 1993.

<sup>453</sup> *Terminator 2: Judgement Day*, Regie: James Cameron, USA/Frankreich 1991.

<sup>454</sup> Cheng, *Getriebene Melancholiker*, S.63

<sup>455</sup> Vgl. Ebd., S.63

<sup>456</sup> *The Terminator*, Regie: James Cameron, Vereinigte Staaten/Vereinigtes Königreich 1984.

<sup>457</sup> *Die Hard*, Regie: John Mc Tiernan, Vereinigte Staaten 1988.

auf seine Figur im Film *Lone Wolf McQuade* (1983)<sup>458</sup>. Darüber hinaus fragt er belustigt nach dem Erscheinen von Rambo als er die Ansammlung von Actionhelden im Endkampf des Filmes bemerkt.

Die im zweiten Teil der *Expendables* verwendeten Verweise auf frühere filmische Werke erscheinen für die Analyse des ersten Filmes deshalb relevant, da er sich hier um eine Fortführung eines, beim Publikum gut aufgenommenen Stiles handelt. Wie bereits vermerkt, entwickeln sich Genres zwar durch neue Ideen Seitens der Produktion weiter, jedoch kann eine Richtung erst dann beibehalten werden, wenn sie bei den Zuschauern Anklang findet. Damit zeigt *The Expendables 2*, dass das Recyclingverfahren welches im ersten Film getestet wurde, erfolgreich ist. Sollte in naher Zukunft eine höhere Anzahl an Filmen mit dem Fokus auf interfilmische Bezüge auftreten, könnte von einer Genreentwicklung gesprochen werden. Damit zeigt das Actiongenre, dass es sich der überholten filmischen Darstellungen bewusst und für Neuerungen offen ist.

### 5.1.2 Recycling der Off-Screen-Identität im Film

*The Expendables* versteht es nicht nur auf Vorgängerfilme zu verweisen um die Erinnerung des Publikums zu wecken und sie damit stärker an den Film zu binden, sondern der Film bietet auch einige Parallelen zum Leben der Stars abseits der Leinwand. Damit werden die Darsteller zur Realpersonenhypothese. Dies bedeutet, dass sich das Image des Stars mit der dargestellten Figur verbindet. Das hat zur Folge, dass eine Trennung zwischen der Rolle und dem Mimen für den Zuschauer, aufgrund der Integration persönlicher Information über den Star in seinen Filmcharakter, erschwert wird und damit ein höherer Identifikationswert entsteht. Warum dies ebenfalls eine wesentliche Komponente ist, wird an folgender Feststellung ersichtlich:

„Intertextuality [...] has become a feature of the new Hollywood action adventure film. This is largely due to the development of film stars into celebrities, fully intertextual personalities whose meanings are made up of multiple images of their fictional and ‘real’ selves across a range of media texts and industries.”<sup>459</sup>

Dieses vom Fan wahrgenommene Konglomerat einer Person, nimmt einen zentralen Stellenwert bei der Bewertung des Zuschauers ein. Michal führt dies für die in die Jahre gekommenen Schauspieler näher aus indem er schreibt: „Diese erste wirkliche Mediengeneration weiß genau, dass ihre Existenz an eine entscheidende Voraussetzung

---

<sup>458</sup> *Lone Wolf McQuade*, Regie: Steve Carver, USA 1983.

<sup>459</sup> Boyle/Brayton, „Ageing Masculinities and ‚Muscle work‘ in Hollywood Action Film“, S.477

gekoppelt ist: öffentlich präsent zu sein [...].<sup>460</sup> In *The Expendables* wird, wegen der zentralen Thematik des Alterns – das impliziert einen großen Teil des Lebens hinter sich zu haben – zumeist auf die Vergangenheit der Darsteller verwiesen. In diesem Sinne können unter ‚intertextuellen Verweisen im Film‘ auch die verschiedenen athletischen Sparten aus denen die Schauspieler ursprünglich stammen verstanden werden. Oft geschieht dieser Verweis allein durch das Aussehen einer Person, so wie beispielsweise bei Randy Couture, dessen Ohr durch seine Wrestlerkarriere entstellt ist. Im Film *The Expendables* wird nicht versucht dies zu kaschieren, sondern es wird offen angesprochen und um den Konsens zu wahren bekommt Toll, die von Couture gespielte Figur, ebenfalls einen Hintergrund innerhalb der Wrestlingszene. Damit offenbart der Schauspieler einen Teil seines Privatlebens der Öffentlichkeit und gerade diese persönliche Vorgeschichte verleiht den gespielten Rollen ein authentisches Image<sup>461</sup>.

Während die gesteigerte Authentizität ein positiver Effekt in der Filmbranche darstellt, kann ein bestimmtes Image für einen Schauspieler jedoch auch eine determinierende Wirkung haben. Denn der im ersten Kapitel erwähnte *contract* zwischen dem Publikum und einem Genre, kann auch auf die Starperson übertragen werden, so sind die Erwartungen an ihn in positiver wie negativer Sicht festgelegt.

„Die anderen wollen ihn nun nicht mehr als den sehen, >der er sein könnte<. Die Summe des Unternommenen und Unterlassenen ist bei ihm schon größer, als die Summe des Noch-Möglichen.“<sup>462</sup>

Je älter ein Schauspieler wird desto weniger lässt sich sein Privatleben von seinem Filmleben und seinem bisherigen Ruf trennen, weshalb ein Imagewechsel mit zunehmendem Alter schwieriger erscheint. Für den finanziellen und kommerziellen Erfolg ist daher eine Fortführung von Rollen die dem bisherigen Bild entsprechen lohnenswerter, als zum Beispiel ein Wechsel in ein völlig anderes Genre. Besonders bei Sylvester Stallone ist das Off-Screen-Image seit seinem Karrierestart durch Rocky so intensiv mit seinen Filmfiguren verflochten, dass er die Unterstellungen wortkarg und von geringen Intellekt zu sein nie gänzlich loswurde<sup>463</sup>. Den Versuch eines Imagewechsels vom reinen Körpermenschen der Arbeiterklasse, hin zu einem seriösen, gebildeten Charakter scheint Stallone bereits aufgegeben zu haben<sup>464</sup>. Statt sich darüber

---

<sup>460</sup> Michal, *Einsame Klasse*, S.101

<sup>461</sup> Vgl. Boyle/Brayton, „Ageing Masculinities and ‚Muscle work‘ in Hollywood Action Film“, S.481

<sup>462</sup> Michal, *Einsame Klasse*, S.112

<sup>463</sup> Vgl. Cheng, *Getriebene Melancholiker*, S.94-95

<sup>464</sup> Vgl. Boyle/Brayton, „Ageing Masculinities and ‚Muscle work‘ in Hollywood Action Film“, S.479

zu ärgern inszeniert er sich in *The Expendables* als Ziel eines verbalen Seitenhiebes zu dieser Thematik. In der Kirchenszene (*Kapitel 3 /Kirche*) besitzt Barney kein Wissen über die Existenz von Vilena, während sein Nebenbuhler und früherer Konkurrent Arnold Schwarzenegger, dem Image des ‚vom Actionfilm rehabilitierten und nun gebildeten Politiker‘ entsprechend, eine detaillierte Antwort über die Insel und ihre Situation geben kann. Dies spiegelt Arnold Schwarzeneggers Wandlung vom Actionmimen zum ernsthaften Politiker wider, während Stallones Rollenfigur stagniert. Wie schon in seinen ersten erfolgreichen Filmrollen ist seine Figur von Demut statt Arroganz gezeichnet, was sein Schlüssel zum filmischen Erfolg zu sein scheint. Zu dem Vorwurf, dass Stallone nur einen stereotypen Charakter spielt, sagt er selbstbewusst in einem Interview: „A lot of time people are like, ‚oh my God, you’re stereotyped.‘ Good, then you’re known for something. The NFL is stereotyped for playing football.“<sup>465</sup> Der Ansatz dieses Dilemmas ist jedoch bereits in ihren frühen Schauspielerfolgen ersichtlich, denn während Arnie, den

„[...] fleischgewordenen Beleg des amerikanischen Nationaltraumes des *You can be everything that you want to be* repräsentiert, führt uns Stallone als Vertreter der zweiten Migrantengeneration zu den Schattenseiten desselben, zum Preis der Assimilation.“<sup>466</sup>

Schwarzenegger wurde schon filmisch ins amerikanische System integriert, während Stallone in seinen Rollen – welche sich für sein Land aufopfern – trotzdem zum Außenseiter wird. Das Bild des Lone Wolf, welches schon im Western eine besondere Ausstrahlung hatte, haftet Stallone an und obwohl er mit *The Expendables* eine Art Ensemblefilm versucht, kann er dieses Image nicht abwerfen.

Barneys Begrüßung an Trench mit den Worten „My oldest worst friend“<sup>467</sup> nimmt ebenfalls auf deren lange Rivalität als Actionmimen Bezug. Hierzu ist zu erwähnen, dass die beiden Ikonen in *The Expendables* zum ersten Mal gemeinsam vor der Kamera stehen. Während der Konkurrenzkampf vor Schwarzeneggers politischer Karriere im Vordergrund stand, lässt sich *The Expendables* als Versuch der Vereinigung verstehen, welche kurz darauf in *Escape Plan* (2013)<sup>468</sup> ausgebaut wird. Darüber hinaus lassen die beiden auch die Thematik des Älterwerdens nicht aus, indem sie gegenseitig auf die

---

<sup>465</sup> Steve F. Weintraub, *Sylvester Stallone Talks Topping THE AVENGERS, the Cast, Using Actors’ “Baggage” as an Advantage, and More on the Set of THE EXPENDABLES 3*, <http://collider.com/sylvester-stallone-expendables-3-interview/> 2014, am 23.07.2014

<sup>466</sup> Cheng, *Getriebene Melancholiker*, S.29

<sup>467</sup> *The Expendables*, Regie: Sylvester Stallone, Vereinigte Staaten 2010. 00:22:14-00:22:17

<sup>468</sup> *Escape Plan*, Regie: Mikael Hafström, Vereinigte Staaten 2013.

Abnahme von Muskelmasse und die Zunahme von Fetteinlagerungen anspielen. Dem Zuschauer wird durch den provozierenden Ton der beiden Filmfiguren sofort bewusst, dass dies ein wunder Punkt für die zwei Schauspieler darstellt, da der makellose Körperbau eine zentrale Rolle in der Filmkarriere von beiden Mimen darstellt.

Um die Kirchenszene, welche mit Verweisen zu ehemaligen Filmen und dem Privatleben der Schauspieler gefüllt ist, zu Vervollständigen soll auch auf Barneys Aussage: „He wants to become president“<sup>469</sup> eingegangen werden. Diese Meldung basiert auf einem Gerücht über Schwarzenegger, nach welchem er einen Antrag auf Verfassungsänderung gestellt haben soll, um trotz seiner österreichischen Herkunft für das Präsidentenamt in den USA kandidieren zu können. Diese Behauptung wird im Film weder bestätigt noch widerlegt, sondern einfach nur aufgegriffen, was die herrschende Intertextualität zwischen dem Film und der Klatschpresse bestätigt und darüber hinaus einen Verweis zum Film *Demolition Man* (1993) darstellt. Denn in diesem Werk, welches in der Zukunft spielt, behauptet Stallone ebenfalls, dass Schwarzenegger das Präsidentenamt inne hatte.

Während sich die Anspielungen auf Stallones und Schwarzeneggers private Identitäten und frühere Filmrollen als kompliziertes Konglomerat aus persönlichen Streitigkeiten und interfilmischen Verweisen darstellt, existieren bei den verbleibenden Filmcharakteren einfachere Hinweise auf deren Off-Screen Leben. So ist der Bezug von Gunnar, gespielt von Dolph Lundgren, zu der nordischen Kultur auf seine Schwedische Herkunft zurückzuführen. Seine Neigung zu angeblichen Wikinger-Traditionen wie das Piratenaufknüpfen in *Kapitel 1 / Somalia*, des Filmes *The Expendables*, sowie Gunnars Wunsch auf hoher See bestattet zu werden (*Kapitel 9 / Lagerhalle*) sind übertriebene Hinweise auf seine Herkunft und spielen mit stereotypen Bildern über Nordeuropa.

Wie beim interfilmischen Recycling, ist auch beim Recycling der Off-Screen Identitäten die Auffassung des Publikums entscheidend darüber, ob sich ein Stil innerhalb eines Genres durchsetzen wird. Deshalb stellt die stilistische Konzeption von Folgefilmen eine ideale Analysemöglichkeit dar.

---

<sup>469</sup> *The Expendables*, Regie: Sylvester Stallone, Vereinigte Staaten 2010. 00:23:37-00:23:43

### 5.1.3 Intermedialität – Von der Werbung bis zum Comic

Die Vermarktung eines Filmes basiert zumeist auf die Nutzung mehrerer Medien und bezieht sich nicht ausschließlich auf Kinowerbung. Bei einem Blockbuster wie *The Expendables* werden zahlreiche Marketingtechniken angewendet. Angefangen von Interviews, über Pressekonferenzen, Filmplakate, Werbetrailer, das Anwerben bekannter Schauspieler, Drehbuchauszüge und der Klatschpresse, welche zunehmend über den medialen Raum des Web arbeitet, bewirbt das Marketing von *The Expendables* den Film mit zwei ganz besonderen Strategien.

Die eine spezielle Werbemaßnahme ist der für den Film extra angefertigte Comic<sup>470</sup>. Dieser wurde vor der Film Premiere veröffentlicht. Damit wird versucht das Publikumsspektrum auf Fans des grafischen Novells auszuweiten. Gleichzeitig wird an den herrschenden Hype um Comicverfilmungen angeschlossen, insbesondere an die Thematik der Heldenvereinigung und die dadurch entstehende ensembleartige Staraufstellung wie sie auch in *The Avengers* (2012)<sup>471</sup> oder *X-Men* (2000)<sup>472</sup> zu sehen ist. Das besondere an dem erschienenen Comic ist, dass er bereits die mitwirkenden Stars des Filmes abbildet. Somit werden die Comicfiguren von den real-lebenden Actionikonen inspiriert. Dies steht im Gegensatz zu herkömmlichen Comicverfilmungen, da im Normalfall das grafische Novell vor der Filmproduktion existent ist und somit die Filmrolle an die gezeichnete Vorlage angelehnt werden muss. Anhand der unten stehenden Grafik (Abbildung 14 – Cover des Comics zum Film *The Expendables*) wird die Ähnlichkeit der Comicfiguren zu den Film darstellern ersichtlich. Zu sehen sind Terry Crews als Hale Caesar, Jet Lee als Ying Yang, Jason Statham als Lee Christmas und Sylvester Stallone als Barney Ross.

---

<sup>470</sup> Vgl. Chuck Dixon/Estevé Polls, *The Expendables. The Prequel to the Blockbuster Film!*, US: Dynamite Entertainment 2010.

<sup>471</sup> *The Avengers*, Regie: Joss Whedon, United States 2012.

<sup>472</sup> *X-Men*, Regie: Bryan Singer, United States 2000.



Abbildung 9 - Cover des Comics zum Film *The Expendables*; Quelle: Chuck Dixon/Esteve Polls, *The Expendables. The Prequel to the Blockbuster Film!*, US: Dynamite Entertainment 2010. Cover

Zur weiteren Verdeutlichung der Ähnlichkeit zwischen Schauspieler und grafischer Figur dient die Abbildung 15 – Ausschnitt Gunnar und Barney, in welcher Stallones Figur, sowie Gunnar, gespielt von Dolph Lundgren, gezeigt werden.



Abbildung 10 - Gunnar und Barney (Bildausschnitt); Quelle: Chuck Dixon/Esteve Polls, *The Expendables. The Prequel to the Blockbuster Film!*, US: Dynamite Entertainment 2010.

Die Gegenüberstellung von Gunnars und Barneys Abbildern demonstriert ebenso einen Stilunterschied zwischen den Coverseiten, welche detaillierter gezeichnet sind und dem in der Haupthandlung des grafischen Novels verwendeten Zeichentechnik.

Des Weiteren stellt der herausgegebene Comic nicht die Haupthandlung des Filmes *The Expendables* dar, sondern behandelt einen Auftrag der Söldner in Somalia. Dies verhindert, dass die Handlung des Filmes vorab bekannt wird, denn im Gegensatz zu den bereits altbekannten Helden und Geschichten der Marvel oder DC-Comics, in deren Bearbeitungen bis zu einem gewissen Grad Detailtreue erwartet wird, wäre es schädlich für den Film, wenn der Inhalt durch den erst kürzlich zuvor entstanden Comic an die Öffentlichkeit dringen würde.

Im Zuge des Kapitels über die intermediale Marketingtechnik wird abermals auf eines der kursierenden Filmplakate verwiesen, welches das bereits diskutierte Logo mit dem Totenkopf enthält (siehe Abbildung 8 – *The Expendables* Webposter / DVD-Cover), welcher von einer flügelartigen Waffenanordnung gesäumt wird. Durch das Symbol des Schädels wird, passend zum Actiongenre, auf die im Film dargestellten Gefahren und die todbringende Söldnertruppe hingedeutet.

Die zweite markante Marketingstrategie bezieht sich auf den im Netz entstandenen Diskursen über das Mitwirken bestimmter Stars. Nachdem zahlreiche Informationen über die Auswahl der Mimen und das Absagen vieler bekannter Schauspieler im Internet verbreitet wurden, gab es unzählige Spekulationsseiten darüber wer wirklich im Cast der *Expendables* auf der Leinwand zu sehen sein würde. Dieser Trend zieht sich ebenso für die Folgeteile von *The Expendables* durch. So gibt es online bereits Spekulationen darüber ob Ex-James Bond Pierce Brosnan in *The Expendables 4* mitwirken wird, immerhin soll er bei der Frage nach seinem Mitwirken im dritten Teil abgelehnt haben. Die Seite [www.filmjunkies.de](http://www.filmjunkies.de) erstellt sogar ein Ranking für die Top 15 der Wunschkandidaten für *The Expendables 3* (2014)<sup>473</sup>. Darunter finden sich Actionheldengrößen wie Stephen Seagal, welcher Gerüchten zufolge für den zweiten Teil abgesagt hatte, da Jean Claude Van Damme mitwirkte, oder Hulk Hogan welcher in *Rocky III* einen Gastauftritt hatte. Mel Gibson, der ebenfalls auf der Spekulationsliste aufscheint, wurde bereits offiziell für den dritten Teil angekündigt.

Da auf eine Vielzahl von Websites und in etlichen Foren über die künftig mitwirkenden Stars der *Expendables*-Reihe diskutiert wurde, gewann der Film über das Internet schnell an Bekanntheit. Fans beschäftigten sich lange vor seinem Erscheinen mit neuen

---

<sup>473</sup> Vgl. Adam Arndt, *Top-15: Unsere Wunschkandidaten für The Expendables 3*, <http://www.filmjunkies.de/news/top-wunschkandidaten-expendables-44393.html>, 2012, am 12.08.2014.

Spekulationen über das Starensemble, was das Endergebnis schließlich interessant machte und Spannung aufbaute. Dieses ‚gratis‘ Marketing ist den neuen technischen Möglichkeiten und der sich verändernden Nachrichtenverbreitung der herrschenden Generation zu verdanken und kann wohl als die wirksamste Form von Werbung angesehen werden. Wie im nächsten Kapitel ersichtlich wird, ist das Internet nicht nur eine Werbemöglichkeit, sondern bietet sich auch als ideales Portal für die Reflexion und künstlerische Fanbearbeitung von Filmen an.

## 5.2 Der (Re-)Prosumer

Im Folgenden Abschnitt wird eine knappe Definition über den Filmfan als Untersuchungsgegenstand gegeben, um daraufhin einige Möglichkeiten der kreativen Verarbeitung des Gesehenen von Fans zu analysieren. Aufgrund der zunehmenden Verlagerung von Fanaktivitäten ins Web 2.0 wird dieses Medium in der folgenden Untersuchung in den Vordergrund gerückt.

Das Internet erlaubt dem Fan einen hohen Grad an multimedialen Gestaltungsmöglichkeiten und bietet ihm eine kreative und autonome Bearbeitung des Ausgangsmaterials an. Der Begriff des Prosumers versteht sich dabei als Hybrid zwischen Produzent und Konsument. Das bedeutet, dass diese beiden Rollen im ‚Inhalte-veröffentlichenden Internetnutzer‘ zusammenfallen.

Da in dieser Arbeit Sylvester Stallone und der Film *The Expendables* weiterhin das Ausgangsmaterial darstellen, wandelt sich der Begriff des Prosumers zum Reprosumer. Der Unterschied besteht darin, dass das Leben des Filmstars und Filme in welchen er mitwirkte, dabei immer eine Vorlage darstellen. Daher sind die Beiträge der User als Reproduktion des Ursprungsgegenstandes zu verstehen. Damit übernimmt der Reprosumer neben seiner Produzenten- und Konsumentenrolle auch eine Recyclingfunktion, indem er das Ausgangsmaterial weiter verarbeitet und neu deutet.

### 5.2.1 Fandom und User generated Content

Das Internet als Massenmedium entwickelt sich zum Hauptkommunikations- und Informationskanal der heutigen Zeit. Als Einleitung für das Werk *Theorizing Fandom: Fans, Subculture and Identity* schreibt Cheryl Harris, dass Massenmedien und Pop-Kultur die postindustrielle westliche Gesellschaft definierten, weshalb es logisch erscheint, dass Einzelpersonen und soziale Gruppen mit den medialen Strukturen im Laufe der Zeit eine Beziehung eingehen. Die lange als einheitliche Gruppe angesehene ‚Audience‘ wird aufgesplittert und als dynamisches, sich veränderndes Konstrukt wahrgenommen. Heraus stehend sind nun jene Menschengruppen, welche nicht bloß eine oberflächliche Beziehung, sondern intensive Auseinandersetzung mit einer bestimmten Art von Inhalt oder Form eingehen. Diese können als Fans bezeichnet werden.<sup>474</sup>

Die Dominanz des World Wide Web und seine enormen Vorzüge gegenüber herkömmlicher Medien machen es zur attraktiven Plattform für Fankulturen. Denn:

„Das Internet ist nicht nur ein (Verbreitungs- und Speicher-) Medium, sondern auch ein Netz aus Computern, das die Mensch-zu-Mensch-Kommunikation durch Mensch-zu-Maschine-Interaktion unterstützt und in Teilen zu ersetzen vermag.“<sup>475</sup>

Es beschleunigt und vereinfacht das Teilen von Wissen und Gedanken zwischen Menschen mit ähnlichen Interessen, was der Definition von Fandom gerecht wird. Eine Fangruppe lässt sich nämlich als eine Anzahl partizipierender Personen mit „the desire to talk with other fans, sharing thoughts and ideas“<sup>476</sup> verstehen. Das peer-to-peer Prinzip spielt hierbei eine zentrale Rolle, da bei einer Fangruppe von Interessensgleichheit und einem thematischen Grundwissen jedes Mitgliedes ausgegangen werden kann. Zu einer beständigen Fangemeinschaft gehört das Mitwirken mehrerer Personen. Dabei existieren die unterschiedlichsten Ausprägungen der Partizipation:

„Die unterschiedlichen Facetten von Beteiligung reichen vom Erkunden von Interessen und Meinungen über das Informieren beziehungsweise Meinungen bilden im [...] Diskurs bis zur direkten Teilhabe an [...] Entscheidungen.“<sup>477</sup>

---

<sup>474</sup>Vgl. Cheryl Harris, *Theorizing Fandom. Fans, subculture and identity*, Cresskill: Hampton Pr. 1998. S.3

<sup>475</sup> Christoph Neuberger, Christian Nuernbergk, *Journalismus im Internet. Profession – Partizipation – Technisierung*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S.21

<sup>476</sup> Harris, *Theorizing Fandom*, S.186

<sup>477</sup> Christoph Wesselmann, *Internet und Partizipation in Kommunen. Strategien des optimalen Kommunikations-Mix*, Wiesbaden: Dt. Univ.-Verl. 2002. S.16

Neben der aktiven Teilnahme sind die Kennzeichen einer Community laut Wesselmann ein spezifischer Interessensschwerpunkt, das Sammeln von veröffentlichtem Material zum bevorzugten Thema und der daraus entstehende Fundus, welcher der Gemeinde zur Verfügung steht.<sup>478</sup> Dabei ist ein Vorzug von Plattformen, auf welchen Fangemeinden sich austauschen können, das Entstehen eines Zusammengehörigkeitsgefühls, welches sich aus den ähnlichen Interessen bildet. „The forum builds strong community ties, loyalty, and really exemplifies the notion of trusted network.“<sup>479</sup> Neben der Austauschmöglichkeit und der Materialsammlung geben Internetplattformen und Foren dem User auch die Möglichkeit sich selbst darzustellen. Cheryl Harris schreibt dies bezüglich über Fans: „Fandom is reconceptualized as a spectrum of practices engaged in to develop a sense of personal control or influence over the object of fandom in response to subordinated social status.“<sup>480</sup> Das bedeutet, dass Fandom eine Praxis ist, mit welcher versucht wird mehr Kontrolle über einen Text oder Star zu erhalten und damit über Umwegen mehr Eigenkontrolle zu erlangen. Daher ist die selbst-gewählte Zugehörigkeit zu einer Gruppe – das dabei sein –, wichtiger ist, als der Output dieser Involviertheit. Dies bedeutet, dass das Sprechen über das Fanobjekt wichtiger ist, als der Gegenstand der Bewunderung selbst.<sup>481</sup> Das Fanobjekt dient somit lediglich der Selbstdarstellung und Eigenermächtigung, wie in den Praxisbeispielen des folgenden Abschnitts ersichtlich wird.

Laut Harris hebt sich der Fan vom informierten Menschen dadurch ab, dass er von dem Inhalt nicht erst überzeugt werden muss, da seine Hingabe zu einem Element, dies kann ein Ding, Star oder Text sein, schon vorab besteht.<sup>482</sup> Gerade von dieser Art des ‚Fanverständnis‘ sollte im Forschungsbereich Abstand genommen werden, da dies bedeuten würde, dass Fans die bevorzugten Inhalte kritiklos übernehmen, was anhand diverser Internetforen und Zines<sup>483</sup> widerlegt werden kann. Das tiefgehende Verständnis zu einer Thematik befähigt Fans oft dazu kritisch und kreativ mit dem gebotenen Stoffen umzugehen. Dies wird anhand von Kommentaren und Bearbeitungen aus

---

<sup>478</sup> Vgl. Wesselmann, *Internet und Partizipation in Kommunen*, S.209-210

<sup>479</sup> Lon Safko, David K. Brake, *The Social Media Bible. Tactics, tools, and strategies for business success*, Hoboken: Wiley 2009. S.145

<sup>480</sup> Harris, *Theorizing Fandom*, S.42

<sup>481</sup> Vgl. Ebd., S.5 und S.42

<sup>482</sup> Vgl. Ebd., S.4

<sup>483</sup> Eine Zine, auch Fanzine genannt, ist eine Zeitschrift die von Fans für Fans produziert wird.

Fankreisen ersichtlich. Wird der dabei entstehende Output im Internet veröffentlicht so wird von ‚User generated content‘ gesprochen.

Der Begriff ‚User generated content‘ bezieht sich auf die von Internetnutzern erstellten Inhalte. Auch hier spielt die Selbstermächtigung des Users eine hohe Rolle sowie der Begriff der Community, welche als interaktives Netzwerk verstanden werden kann, das sich durch Partizipation weiterentwickelt. Damit unterliegt der Informationsgehalt immer einer Weiterentwicklung. Reichert drückt dies wie folgt aus:

„Im Gegensatz zu anderen Medienformaten wie Büchern, Filmen, Musikstücken, Videospiele oder Fernsehserien sind Blogs, Wikis, Foreneinträge oder Datenbanken im Internet per se ungeschlossen. Die Bedingung der Versammlung, Ausstellung und Generierung von persönlichem Content im Internet ist seine ständige Modifikation, Weiterentwicklung, Anpassung und Verknüpfung.“<sup>484</sup>

Diese stetige Wandlung und Entwicklung gilt nicht nur für die Darstellung persönlicher Inhalte, sondern erhält auch Diskussionsforen am Leben. Meinungen und neue Informationen können dabei jederzeit eingearbeitet werden. Dabei kann User generated content im Internet sowohl ergänzend zum Ausgangsgegenstand, als auch medienintegrierend sein<sup>485</sup>. So können auf Fansseiten nicht nur Informationen über den Gegenstand (hier den Film oder seine Stars) gegeben werden, welche nicht im Ausgangsmedium enthalten sind, sondern auch verschiedene Medien (beispielsweise Bild, Video und Printmaterial) miteinbezogen werden.

„Mit den Web-2.0-Technologien haben sich >anwenderfreundliche< Softwarelösungen etabliert, die auch >unerfahrene< User/-innen in die Lage versetzen sollen, ihre >Do-It-Yourself<-Strategien zu verfolgen und multimediale Formate im Internet zu publizieren.“<sup>486</sup>

Partizipierende User betrachten sich dabei als Teil der Informationsmaschinerie<sup>487</sup>. Der Unterschied zwischen klassischem Journalismus und User generierten Inhalten wird jedoch von Christoph Neuberger festgehalten:

„Insgesamt ist zu konstatieren, dass die traditionellen Merkmale [...] dem Journalismus zugeschrieben werden: Neutralität, Richtigkeit, Glaubwürdigkeit, Kontinuität, Relevanz und Tiefe. Weblogs charakterisieren dagegen eher die persönliche Perspektive und der leichte Zugang zum Autor, die Meinungsvielfalt und intensive Diskussion, die externe Verlinkung zu Quellen und die Unterhaltsamkeit.“<sup>488</sup>

---

<sup>484</sup> Ramón Reichert, *Amateure im Netz. Selbstmanagement und Wissenstechnik im Web 2.0*, Bielefeld: transcript 2008. S.22

<sup>485</sup> Vgl. Neuberger, *Journalismus im Internet*, S.270 f.

<sup>486</sup> Reichert, *Amateure im Netz*, S.8

<sup>487</sup> Vgl. Neuberger, *Journalismus im Internet*, S.273 und S.290

<sup>488</sup> Ebd., S.276

Der Wert von Fanseiten liegt jedoch nicht in einer standardisierten Redaktion, sondern in der der Selbstermächtigung der Mitglieder durch ihre Beiträge. Mittels einer Plattform wird es möglich die eigenen Gedanken, Ansichten und Erlebnisse mit einer wissenden Community zu teilen und damit zum aktiven Prosumer zu transformieren, „[...] denn Nutzer/-innen verstehen sich weniger als passiv Konsumierende, sondern verorten sich vielmehr als aktiv ermächtigende Subjekte im Amateur- und Subkulturen.“<sup>489</sup>

## 5.2.2 Untersuchung anhand von Beispielen

Die drei folgenden Untersuchungsbeispiele stellen verschiedene Verarbeitungsarten von Filmen dar. Dabei unterscheidet sich nicht nur die Rezeption, sondern auch die mediale Form der Produktion der Fans. Damit soll verdeutlicht werden, dass es

„[...] zu einer Annäherung zwischen Einzelmedien kommen [kann]: Zwischen ihnen lassen sich sowohl crossmediale Beziehungen, [wie die] Übernahme von Inhalten und Formaten [...] als auch eine – die Grenzen der Einzelmedien auflösende – technische Konvergenz beobachten.“<sup>490</sup>

Das erste Beispiel beschreibt eine persönliche Verarbeitung des Filmes *Rocky III*, bezieht aber auch Stallones Folgefilme mit ein. Das besondere an diesem Rezeptionsbeispiel, weshalb es hier auch angeführt wird, ist die Erscheinung als Buch, womit die intermedialen Möglichkeiten der Filmverarbeitung verdeutlicht werden. Der zweite Untersuchungsgegenstand stellt eine klassische Fanseite rund um den Star Sylvester Stallone dar, in welcher Informationen, News und Bilder kursieren, sowie Diskussionsforen für die User zur Verfügung stehen. Das letzte Demonstrationsbeispiel soll eine weitere Nutzung medialer Ressourcen aufzeigen, da es sich hierbei um einen User-generierten Filmzuschnitt von *The Expendables* handelt, welcher eines der Highlights des Actiongenres, nämlich die Tötung von Feinden behandelt. Anhand dieser drei ausgewählten Fälle der Filmrezeption und Weiterverarbeitung, sollen einerseits die intermedialen Möglichkeiten der Fanbearbeitung aufgezeigt werden, andererseits wird damit auf den aktiven und schöpferischen Zuschauer hingewiesen.

---

<sup>489</sup> Reichert, *Amateure im Netz*, S.9

<sup>490</sup> Neuberger, *Journalismus im Internet*, S.21

### 5.2.2.1 *Stallone* von Emmanuèle Bernheim<sup>491</sup>

Schriftliche Stellungnahmen in Form einer Kritik sind On- wie auch Offline eine gängige Form um persönliche Meinungen zu einem filmischen Werk kundzutun. Die französische Schriftstellerin Emmanuèle Bernheim wählte für ihre Rezeption von Stallones Filmen jedoch eine unkonventionellere Variante, denn sie schrieb einen Roman darüber. Dieser berichtet weniger über den Inhalt oder die Machart der rezipierten Filme, sondern behandelt ihre emotionale Auswirkung auf die Romanfigur. Das gesamte Werk erzählt die Geschichte einer jungen Frau, welche ihr Leben grundsätzlich ändert, nachdem sie den Film *Rocky III* gesehen hat. Aufgrund der im Kinofilm vermittelte Maxime durch Fleiß zu erreichen was auch immer man sich in den Kopf setzt, beschließt sie ihr lange zuvor abgebrochenes Medizinstudium zu beenden und ihr Privatleben in den Griff zu bekommen. Die dargestellte Frau erreicht dadurch nicht nur ihre Ziele, sondern richtet im Laufe des Romans ihrem Lieblingsschauspieler Sylvester Stallone sogar ein Konto ein, welches sie ihm im Falle eines Bankrotts zukommen lassen möchte. Auch wenn dieses Buch das motivierte Gefühl der Selbstbestimmung der Protagonistin, welches Stallones Filme bei ihr auslösen, beinahe überzeichnet darstellt, so ist dieses bei den Zuschauern dennoch auszumachen – selbst wenn es das Verlassen des Kinosaals zumeist nicht überdauert. Sylvester Stallone selbst nimmt zu der ‚bewegenden Wirkung‘ seiner Rocky-Serie Stellung indem er zugibt:

„Die Geschichte von Rocky Balboa ist auch meine Geschichte. Ich war damals ein Niemand. Ich hatte niemanden der mich liebt, lebte isoliert und sehr einsam. Also dachte ich: Warum nicht dieses Gefühl nehmen und sie in den Charakter eines jungen Boxers, Rocky, packen? Ich hatte keine Ahnung, dass offenbar Millionen Menschen auf der Welt genauso fühlten wie ich.“<sup>492</sup>

Der Film *Rocky* und das Buch *Stallone* demonstrieren damit den gelungenen Transport tiefgreifender Gefühle vom Autor auf den Film und von diesem auf die Rezipienten. Ein wichtiger Bestandteil dieses Buches ist auch die Fantreue, welche die Autorin beschreibt, denn ihre Protagonistin verpasst keinen einzigen Kinofilm von Stallone, wenn auch das eingerichtete Bankkonto als Übertreibung zu verstehen ist. Gleichzeitig stellt der Roman ein ideales Beispiel für die Erweiterung eines Filmes durch die Produktion des Rezipienten dar, was ebenfalls als eine Art des Recyclings anzusehen ist.

---

<sup>491</sup> Emmanuèle Bernheim, *Stallone*. Stuttgart: Klett-Cotta 2003.

<sup>492</sup> Interview mit Sylvester Stallone IN: Hofacker Ernst, *Rocky. Vom Mythos zum Musical*, Hamburg: Edel 2012. S.9

### 5.2.2.2 Craig Zablo's StalloneZone<sup>493</sup>

Craig Zablo ist ein 56-jähriger US-Amerikaner, welcher mehrere Seiten im Web 2.0 betreibt. Dazu gehört die im folgenden untersuchte Seite ‚StalloneZone‘, aber auch ‚Craig's Stallone Sketches‘, seine ‚FB-Page‘, eine ‚Comic Art Fan Site‘ und die ‚Official ‚Rocky Balboa‘Site‘. Damit stellt er Plattformen für Diskussionen unter Fans, aber auch für Künstler und Interessierte bereit und koordiniert, ordnet und informiert seine Fangemeinde. Einen Überblick erhält man auf seiner offiziellen Homepage <http://www.craigzablo.com> auf welcher er Posts über diverse Neuigkeiten bereitstellt und diese auch mit seinen anderen Seiten verlinkt. Seine eigene Beschreibung der Seite lautet „A weblog about movies, tv, novels, comics, artists, and sometimes even ‚real‘ news.“<sup>494</sup>

Von seinen zahlreichen Seiten wird einer in diesem Kontext genauere Beachtung geschenkt, nämlich dem Fanforum zu Ehren von Sylvester Stallone <http://craigzablo.proboards.com/>, welches den Usern zum Austausch über ihr Idol zur Verfügung steht. Zum Schutz der Seite vor unerwünschter Werbung, Spams oder unangebrachten Kommentaren erfordert dieses Internetforum eine Anmeldung. Im Zuge der Analyse wurde ein Account mit dem Usernamen ‚watcher‘ und dem Password ‚sly123‘ erstellt.

Eines der erwähnenswerten Elemente seiner Fanseite ist die Gliederung der Posts nach ihrer Relevanz gemessen an der Diskussionsstärke. Dafür verwendet Craig Zablo eine Zählung der Replies eines Themas. Die Abstufungen sind wie folgt:

- Existieren weniger als 15 Replies zu einem Thema wird dies mit einer geringen Relevanz eingestuft. Die visuelle Umsetzung erfolgt mittels eines gelben Ordnersymbols ohne Flammen.
- Von 15-24 Antworten wird das nebenstehende Icon in Gelb mit brennenden Flammen dargestellt um zu symbolisieren, dass dieses Thema eine mittlere Diskussionsfrequenz aufweist.<sup>495</sup>
- Ab 25 oder mehr Kommentare auf einen Post wird das Subjekt als ‚hot‘ - also sehr hoch diskursiv – eingestuft. Dies wird mit einem roten Ordnersymbol in Flammen graphisch unterstützt.

---

<sup>493</sup>Craig, Zablo, *Craig Zablo's StalloneZone*, <http://www.stallonezone.com/> 1996-2014, am 13.08.2014.

<sup>494</sup>Craig Zablo, <http://www.craigzablo.com/> 2014, am 10.12.2012.

<sup>495</sup> Dieses Icon existiert seit der Überarbeitung der Seite im Jänner 2014 nicht mehr.

« Prev 1 2 3 4 5 .. 30 Next »					Select ▼	Actions ▼	Se
	Subject	Created By	Replies	Views			
	<b>NEW</b> photos TEASER and official cinema UK POSTERS	bobbyklump	3	105			
	<b>NEW</b> photos THREE styles of uk posters exp3	bobbyklump	7	166			
	<b>NEW</b> Expendables marathon at my theater :)	slystallonefan	9	165			
	<b>NEW</b> Physique comparison	iwasinbalboa	1	146			
	<b>NEW</b> Writer of new MICKEY screenplay Pages: <a href="#">1</a> <a href="#">2</a> <a href="#">3</a>	carlkirshner	37	478			

Abbildung 11 - Ordnungssystem des Forums StalloneZone; Quelle: Craig Zablo, Stallonezone, <http://craigzablo.proboards.com/board/2/stallone> 2014, am 16.08.2014

Hierbei ist zu beachten, dass die genannte Abstufung nur quantitativ vorgeht und die inhaltliche Qualität der Posts nicht miteinbezogen wird. Ein simples ‚WOW‘ oder ‚COOL‘ zählt demnach genauso als Einzelpost wie eine Seitenlange Beschreibung oder ein Erfahrungsbericht. Desweiteren werden kürzlich getätigte Posts mit einem ‚New‘-Symbol versehen und abgeschlossene Diskussionen mit einem Schloss verhängt.

Um ein besseres Verständnis von den verschiedenen Interessensfeldern, der auf der Seite agierenden Fans, zu erhalten, erscheint es notwendig die unterschiedlichen Posts in Kategorien einzuteilen. Folgende Klassifizierungen sind auf eigene Beobachtungen der Website gestützt und haben keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Für die Untersuchung wird der Informationsgehalt, oder das Anliegen des Ausgangsposts herangezogen. Es ist dabei nicht auszuschließen, dass manche Posts in mehrere Kategorien fallen können. Folgende Gruppierungen konnten bei der Analyse ausgemacht werden:

- Information und Neuigkeiten

Innerhalb dieser Gruppe kann zwischen zwei Untergruppen differenziert werden. Einerseits die Rubrik der ‚coming soon‘, welche eine Informationsquelle über kommende oder aktuelle Produkte und Aktionen darstellt. Andererseits können auch Informationen aus anderen Ressourcen hier vereint werden, so gibt es beispielsweise Verlinkungen zu Zeitungartikel, oder hochgeladene Pressebilder.

- Reports

Hier werden beispielsweise besuchte Conventions und Erfahrungsberichte von Events gepostet. Des Weiteren zählt auch die Beschreibung von gesehenen Filmen dazu, welche meist einen Tipp für andere beinhalten, oder eine Kritik darstellen.

- Diskussionen

Hier finden allgemeine offene Meinungsumfängen statt, oder es wird Rat zu einem bestimmten Thema gesucht. Diese Plattform ist offen für Spekulationen, Gerüchte und Gedankenexperimente. Als Musterbeispiel für einen Gedankenaustausch zwischen den Forumsbenutzern wird hier das vom User ‚musclegategrunge‘, welcher durch drei blaue Sterne neben seinem Icon als Vielposter (SZ Forum Hall of Fame) gekennzeichnet ist, gestartete Gedankenexperiment über das Mitwirken in einem Expendables-Teil angeführt:

„Just what if. Let's say you are charismatic, quite good looking, has excellent body structure, you have a great personality, you know you can act, and the producers, casting crew and Sly wants you to be part of the team in the next Expendables movie, would you do it? But before you say yes, here's the catch: You will train hard in the gym for six months, you will do all your stunts, shoot for two weeks but you will not get paid even a single dime. Zero pay, zero compensation, no insurance, no bonus and hazard pay. This is all delusional but would you do it and accept the offer? Yes or no. Why?“<sup>496</sup>

Die folgende Antwort des Users ‚iwasinbalboa‘, welcher mit drei gelben Sternen als regelmäßiger Poster (SZoner) klassifiziert wird, stellt einerseits seine Begeisterung für Sylvester Stallone und seine Filme dar, andererseits zeigt sie auch die Möglichkeit der Selbstinszenierung innerhalb des Forums.

„Hell yes- why? Because I grew up idolizing sly Arnold and van damme. I grew up KNOWING I would have a body just as magical as theirs. And "as a man thinketh-so is he". There is a picture of me on the SZ fitness thread on page 17. I auditioned for a role in the movie called "The Dynamiter". And was selected to play the role of Lucas Hendrick. I had no acting experience whatsoever and beat guys who had been sent by agents who had acting experience, for the role. All I had was faith and natural raw unrefined talent and a great body. It would be a dream come true to be an expendable- I know I can do it.“<sup>497</sup>

---

<sup>496</sup> Musclegategrunge, *Be one of the Expendables?*, <http://craigzablo.proboards.com/thread/27325/expendables> 2014, am 13.08.2014.

<sup>497</sup> Iwasinbalboa, *Be one of the Expendables?*, <http://craigzablo.proboards.com/thread/27325/expendables> 2014, am 13.08.2014.

## - Abstimmungen

Abstimmungen grenzen sich von Diskussionen dadurch ab, dass sie geschlossen sind. Dies bedeutet, dass der User zwischen vorgegebenen Antwortmöglichkeiten wählen kann. Das Ergebnis einer Abstimmung wird zumeist in Form von Statistiken veröffentlicht. Eine klassische Abstimmung wäre die Frage danach, warum jemand ein Fan von Sylvester Stallone ist<sup>498</sup>, wie an der folgenden Abbildung verdeutlicht wird.

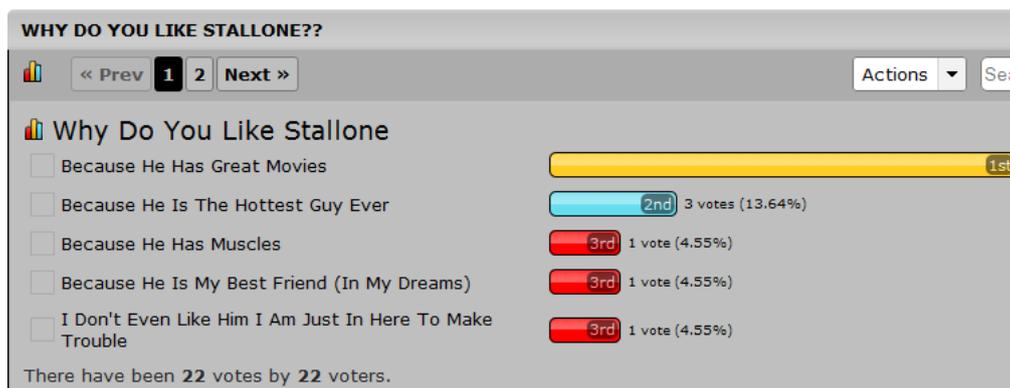


Abbildung 12 - Vote: Why do you like Stallone?; Quelle: Warriorgirl, *Why do you like Stallone?*, <http://craigzablo.proboards.com/thread/26840/why-stallone> 2014, am 14.08.2014

## - Links und Verweise

Das Forum wird des Weiteren genutzt um auf weitere Internetseiten mit Fotos, Videos oder Artikeln zu verweisen. Darauf folgt zumeist eine Diskussion.

## - Fotos

Es gibt eigene Rubriken, in welchen Texte verboten werden, damit Fotos, welche zumeist von Sylvester Stallone sind, wirken können. Seit Jänner 2014 existiert zudem eine eigene Rubrik ‚me and...‘ in welcher Fans Fotos von ihnen und ihren Idolen hochladen können – hier sind Kommentare nicht nur erlaubt, sondern auch gewünscht.

## - Kreatives

In diesen Bereich fällt jede Art von künstlerischer Bearbeitung der Ausgangsmaterialien. Dies könnten beispielsweise von Fans gemalte Bilder sein wie in der unten stehenden Abbildung verdeutlicht wird, oder auch selbst zusammen geschnittene Videos. Dabei muss allerdings die Grundthematik der Seite beachtet

<sup>498</sup> Vgl. Warriorgirl, *Why do you like Stallone?*, <http://craigzablo.proboards.com/thread/26840/why-stallone> 2014, am 14.08.2014

werden. Eine Erweiterung dieser Rubrik fand im Jänner 2014 statt, da seit dem eine eigens für Kunst rund um Stallone bestimmte Seite eingeführt wurde<sup>499</sup>.



Abbildung 13 - John Beatty: The Expendables; Quelle: John Beatty, *John Betty The Expendables*, <http://www.comicartfans.com/gallerypiece.asp?piece=983433> 2013, am 21.08.2014

- Selbstdarstellung

Dieser Bereich ist eng mit den Reports verbunden. Hier fallen insbesondere Bilder hinein, welche den Fan mit seinem Idol, oder mit seiner Sammlung zeigen. Sie sind als eine Art ‚Beweis‘ für Fandom zu sehen.

- Direktadressierungen

An dieser Stelle wird den Fans die Möglichkeit geboten sich an den Sylvester Stallone persönlich zu richten. Als Beispiel seien Geburtstagsgrüße, Beileidsbekundungen, oder Lob zu Filmen genannt.

Diese Auflistung versucht die zahlreichen Möglichkeiten einer Internetseite zu demonstrieren in deren Rahmen der User seinen Beitrag mit anderen teilen kann. Die Analyse der Seite zeigt die Vielfältigkeit der Bearbeitungen rund um ein Filmidol und integriert verschiedene Medien wie Fotos, Bilder, schriftliche Beiträge und Videos im Medium des Web 2.0. Genannte Spalten sind als Strategien zu verstehen, um die Partizipation auf Fanseiten zu fördern.

---

<sup>499</sup> Vgl. Craig Zablo, *Craig's Comic Art Fan Site*, <http://www.comicartfans.com/GalleryDetail.asp?GCat=1949>, 2014, am 13.08.2014.

### 5.2.2.3 The Expendables (2010) KillCount<sup>500</sup>

Unter dem User generated Content zu *The Expendables* lässt sich, wie zu vielen anderen Actionfilmen, ein eigens erstellter KillCount auf der Onlineplattform YouTube finden. KillCounts sind Videos, welche aus den Zusammenschnitten der jeweiligen Szenen eines Actionfilmes bestehen, in welchem Feinde vom Helden getötet werden. Dem hinzugefügt ist zumeist eine mitlaufende Nummerierung, welche die Anzahl der Opfer des Heroen zeigt. Neben KillCounts für bestimmte Filme, existieren ebenso Videoclips welche die getöteten Opfer aller Filme eines bestimmten Schauspielers festhalten und zählen.

Der Prosumer kann bei der Erstellung eines KillCounts selbst entscheiden ob die Zusammenschnitte in der chronologischen Reihenfolge des Ausgangsfilmes beibehalten werden – wie es meist der Fall ist –, oder ob eine Neuordnung für die Schnittnarration sinnvoll erscheint. Ebenso kann der Originalton von musischer Begleitung überlagert werden, welche sich nicht notgedrungen an die im Film verwendete Musik halten muss. Damit ist dem Hersteller eines KillCount-Videos ein gewisser Grad an Kreativität gegeben, wobei er sich dennoch strikt an die Vorlage – den Ausgangsfilm – zu halten hat. Ist dieser nicht eindeutig, wie bei der Anzahl von Toten bei Explosionen, so liegt es in der Aufgabe des Fans die im Film Gefallenen zu schätzen.

Fans erstellen diese KillCounts primär um den Actionfilm messbar zu machen. Dabei stellen die ‚kills‘ eine quantitative Methode dar, um die Intensität der Brutalität eines Filmes zu prüfen. Auch wenn die Anzahl nicht aussagekräftig für den Erfolg eines Filmes ist, so ist doch zu beobachten, dass Fortsetzungsfilme dazu tendieren ihre Vorgängerwerke an Opfern zu übertreffen. So beträgt der KillCount von Sylvester Stallone beim ersten Expendables-Teil 50 Opfer, während der Star in *The Expendables 2* ganze 72 Menschen tötet.

Der in dieser Arbeit untersuchte, 03:55 Minuten lange KillCount findet sich unter dem Link <https://www.youtube.com/watch?v=mdnzZGPZzPo> und wurde für den Film *The Expendables* angefertigt. Er wird mit dem Schriftzug ‚The Expendables‘ und einem fliegenden Raben eingeleitet und startet direkt danach mit den ersten Schusszenen. Die verwendete Musik, einerseits ‚Commando OST‘ von James Horner, andererseits der

---

<sup>500</sup> SeanConnery9000's 2nd Account, *The Expendables (2010) KillCount*, <https://www.youtube.com/watch?v=mdnzZGPZzPo> 2010, am 18.08.2014.

Filmsoundtrack ‚Diamond Eyes‘ der Band Shinedown, übertönen die Filmgeräusche nicht gänzlich. Doch das spezifische an diesem Video hängt mit der ensembleartigen Aufstellung der Stars im Film zusammen, denn es werden die Opfer von vier Helden gezählt, anstatt nur die der Hauptperson. Die Helden werden dabei nicht mit ihren Rollennamen aufgelistet, sondern mit dem Spitz- oder Nachnamen des Schauspielers. So findet sich in der linken oberen Ecke Sylvester Stallones Name – abgekürzt mit ‚Sly‘ –, links unten ‚Crews‘, rechts oben ‚Statham‘ und rechts unten ‚Li‘. Zur besseren Unterscheidung werden die jeweiligen Kills der angegebenen Personen in verschiedenen Farben mitgezählt, wie am unten stehenden Bild erkennbar wird.



Abbildung 14 - KillCount-Video (Bildausschnitt); Quelle: SeanConnery9000's 2nd Account, *The Expendables (2010) KillCount*, <https://www.youtube.com/watch?v=mdnzZGPZzPo> 2010, 00:57, am 18.08.2014.

Durch diese Aufstellung wird dem Zuschauer suggeriert, dass die vier Schauspieler miteinander in einen Konntest treten, welcher durch die höchste Anzahl an Opfern entschieden wird. Durch die Auswahl dieser vier Personen des Expendables-Cast entsteht des Weiteren eine gewissen Narration. Besonders durch den Charakter von Terry Crews, welcher seinen ersten Kill erst in der Minute 01:09 des Videos verzeichnen kann, dann lange stagniert, aber gegen Ende rapide aufholt. Dennoch bleiben Jet Li mit 39 getöteten Feinden und Terry Crews mit 32 Opfern weit unter den ‚wahren Hauptdarstellern‘. So kommt Stallone auf die beachtliche Anzahl von 50 und Statham auf 59 Kills in dem erstellten Video. Interessant erscheint, dass für *The Expendables 2* kein vergleichbarer KillCount auf YouTube erschienen ist, dafür jedoch für jede einzelne Figur ein Video angelegt wurde.

### 5.3 Resümee des Kapitels

Dieses Kapitel diene dazu den Kreis zu schließen indem auf den anfänglich beschriebenen Recyclingbegriff im Zusammenhang mit dem untersuchten Film eingegangen wurde. Dabei ließen sich zwei Schwerpunkte voneinander angrenzen:

- Das Recyclingverfahren seitens der Produktionsmaschinerie

Ziel war es von der negativen Sichtweise über die Wiederverwertung von Inhalten und Formaten Abstand zu nehmen und die Vorzüge des Recyclingverfahrens, wie die Möglichkeit einer Neudeutung oder die Aufarbeitung der Vergangenheit hervorzuheben. Deshalb wurden verschiedene Filmszenen aus *The Expendables* analysiert, welche einerseits direkte Verweise auf andere Filme, andererseits auch Andeutungen auf das Privatleben der mitwirkenden Stars enthalten. Das dadurch entstehende Konglomerat aus Star und Rolle ist dabei beabsichtigt, da dies zu einer gesteigerten Authentizität der Filmfiguren führt. Der selbstironische Umgang mit dem Thema des Alterns, welcher durch die Verweise auf längst vergangene Filmerfolge verstärkt wird, zeigt, dass sich die Schauspieler ihrer Position als ‚in die Jahre gekommene Stars‘ bewusst sind. Dennoch, wie es in Stallones Filmrollen schon seit Rocky üblich ist, stellt Aufgeben keine Option dar, mehr noch: Der bereits erfahrene Actionheld darf sein Können im Alter genießen, statt sich immer aufs Neue beweisen zu müssen. An seinen Stärken wird nicht mehr gezweifelt. Dieses neue Bild des alternden Mannes zeigt seine langsame aber stetige Aufwertung in der Gesellschaft, wobei dennoch seine Arbeitsfähigkeit noch stark an seiner Männlichkeit gebunden scheint. Passend zu der Vermengung zwischen Altem und Neuem wurde der zum Film veröffentlichte Comic untersucht. Das grafische Novell ist ein Medium mit langer Vorgeschichte und Tradition, wobei es im letzten Jahrzehnt einen enormen Aufschwung durch zahlreiche Comicverfilmungen erhalten hat. Dieser Trend sowie die tiefen Wurzeln des Comics stellen deshalb ein ideales Werbemedium für den Film *The Expendables* dar.

- Die Rezeption und Weiterverarbeitung filmischer Kontexte durch Fans

Da die verschiedensten Verarbeitungen eines Filmes durch Fans ebenso einem Recyclingprinzip folgen, erschien es wichtig den Begriff des (Re-)Prosumers in diese Arbeit zu integrieren. Der Ausgangspunkt hierbei war es den Fan als aktiven und kreativen Zuschauer zu verstehen, durch dessen Weiterverarbeitung einer filmischen Vorlage erst deutlich wird, wo die Schwächen und Stärken eines Filmes liegen. Dabei nimmt er sowohl die Rolle des Konsumenten, wie auch die Rolle des Produzenten ein, weshalb auf den Begriffe ‚Fan‘ und ‚User generated Content‘ näher eingegangen wurde. Zur Demonstration von Fanoutput wurden drei Beispiele aus verschiedenen medialen Kontexten gewählt, wodurch auch die zahlreichen Möglichkeiten der Filmbearbeitung durch Fans aufgezeigt werden sollten.

## 6 Resümee

Den Actionfilm als Untersuchungsgegenstand für die Entwicklung von Genres und deren sozialpolitische Aussagekraft auszuwählen erscheint zunächst wenig sinnvoll, da die Actionsparte als stagnierende Filmgattung mit immer gleichbleibenden Themen bekannt ist. Doch gerade dieses ‚Vorurteil‘ bewegte mich dazu einen genaueren Blick auf dieses Genre zu werfen. Der Film *The Expendables* kristallisierte sich dabei auf mehreren Ebenen als ideale Wahl für diese Arbeit heraus, da er sich selbst als Film alter Schule versteht, Sylvester Stallone selbst als Produzent, Hauptrolle und Co-Writer eine lange Vorgeschichte in diesem Genre besitzt und es seit den 1980ern wesentlich mitgeprägt hat und da der Film sich durch seine ensembleartige Aufstellung alternder Actionfilmheroen hervorhebt. Aufgrund der anfänglichen Schwierigkeiten, welche eine derart widersprüchliche Thematik mit sich bringt, bin ich umso stolzer, dass es mir, wie ich hoffe, gelungen ist eine andere Sichtweise auf dieses Genre darzulegen.

Mit der Einleitung über das Wesen von Genres und der noch heute gültigen Streitfrage ob dessen Schablonenhaftigkeit produktionsgeneriert ist, oder aus der Publikumsrezeption entspringt, konnte einerseits ein Bild über die herrschenden Diskurse in der Genreforschung gegeben werden, andererseits war es möglich diese beiden Ansichten zu vereinen. Damit konnten die Entwicklungen einer Filmsparte als kompliziertes Beziehungsgeflecht entlarvt werden, deren Aufgabe und Eigenschaft neben der Unterhaltung auch die Abbildung gesellschaftlicher Konflikte ist. Die durch Neudeutung zentraler Problematiken entstehenden Veränderungen wurden anhand des Begriffes ‚Genrehybrid‘ verdeutlicht. Neben dieser ‚natürlichen‘ Entwicklung lag das Hauptaugenmerk auf dem filmischen Recycling, welches die Wiederverwertung von Stoffen beschreibt, diese aber durchaus in einen neuen Kontext setzen kann. Die im zweiten Kapitel theoretisch beantwortete Forschungsfrage nach der Entstehung und Veränderung eines Genres wurde im letzten Kapitel noch einmal aufgegriffen, um den Vorgang des filmischen Recyclings anhand eines praktischen Beispiels zu demonstrieren.

Um die genretypischen Elemente und zentralen Konflikte des Actiongenres aufzudecken wurden nicht nur die wiederkehrenden Grundthematiken dieser Filmsparte, sondern auch jene des Western, welcher als artverwandter Vorläufer verstanden werden kann, analysiert. Das Ziel hierbei war die Erstellung einer Liste, welche die für den Actionfilm wichtigen Elemente beinhaltet und deren Relevanz für das Genre erklärt. Der Output dieses Unterfangens, wie die Beschreibung typischer Settings und Kostüme, die Verwendung von technischen Zubehör, Stunts, Special Effects und die physische wie auch psychische Analyse der Filmfiguren trugen zwar einen erheblichen Beitrag dazu bei das Actiongenre besser zu verstehen, sind aber nicht als vollständige Checkliste zu verstehen. Die Arbeit an diesem Kapitel brachte mir die Erkenntnis, dass aufgrund der steten Bedeutungswandlung von Genres und ihre gegenseitige Beeinflussung durch Hybridsierungen eine feststehende Auflistung nicht möglich und zweckvoll ist. Dennoch ist es wesentlich ein Bewusstsein für die Existenz wiederkehrender Themen, Gegenstände und Charakterspezifika zu entwickeln um Entwicklungen innerhalb eines Genres ausfindig machen zu können. Erst anhand von Stagnierung oder Wandlung einzelner Elemente des Filmgenres kann auch die Spiegelung der herrschenden sozialpolitischen Zustände abgelesen werden. In diesem Kapitel sollte deutlich geworden sein, dass nicht immer die Filmhandlung alleine ausschlaggebend dafür ist, ob ein Film als politisierend gelesen werden kann, sondern die Botschaft auf viele Arten dem Zuschauer zugetragen werden kann, welche wiederum ebenso die Filmproduktion beeinflussen.

Wie bereits erwähnt erwies sich der Actionblockbuster *The Expendables* in vielerlei Hinsicht als idealer Untersuchungsgegenstand. So konnte die Verschränkung von Filmrolle und Privatleben der Stars ausführlich behandelt werden, da der Film bewusst Details der Off-Screen-Identitäten mitwirkender Darsteller einarbeitet. Darüber hinaus wird auf vorangegangene Filme referiert, was eine besondere Art des Recyclings darstellt, da es dem Wunsch der Zuschauer Masse gerecht wird, ihre Idole in ähnlichen Rollen wieder zu sehen. Es wurde versucht dieses Phänomen anhand von Sylvester Stallones stagnierenden Filmcharakteren darzulegen. Des Weiteren war es möglich die zuvor gefundenen zentralen Elemente des Actionfilmes in *The Expendables* zu beschreiben und damit einen Einblick in die praktische Anwendung zu geben. Außerdem konnten weitere Kennzeichen von Filmen mit Sylvester Stallone gefunden werden, welche demonstrieren, dass die Werbetechnik von Stars, ähnlich wie Genres,

eng an ihren Wiedererkennungswert gekoppelt ist. Zur Verdeutlichung dieser Verschränkung wurden die Spezifika der Filmfiguren aus *The Expendables* und die Darsteller beschrieben. Durch die Betrachtung der Gesamtkonstellation des Filmcasts war es möglich die Darstellung von alternder Männlichkeit herauszulesen, welche direkte Rückschlüsse auf das in der Gesellschaft herrschende Bild über Maskulinität im Alter zulässt. Dabei kristallisierte sich heraus, dass die Arbeitsfähigkeit immer noch ein wesentlicher Bestandteil des Männlichkeitsbildes ist. Das Körperbild hingegen hat insofern eine Veränderung erfahren, da sportliche Betätigung durch den sich verändernden Arbeitsmarkt – mit eher sitzenden Tätigkeiten – in den Bereich der Freizeitgestaltung einordnen lässt, wodurch für einen trainierten Körper sowohl Zeit als auch finanzielle Ressourcen als notwendig erachtet werden. Ein muskulöser Körper ist demnach das Indiz für einen erfolgreichen Lebensstil und nicht länger das Abbild eines Mannes der Arbeiterklasse. Nicht zuletzt sollte in der Analyse von *The Expendables* auf die im Actionfilm verwendeten Symboliken aufmerksam gemacht werden, welche besonders durch die im Film vorkommende Betonung der Malkunst als Ausdruck des ‚Weiblichen im Manne‘ an Bedeutung gewinnen. Die vielseitige Deutungsweise der verwendeten Sinnbilder spricht dafür, den Actionfilm von den Vorwurf der Oberflächlichkeit freizusprechen und ihn als forschungswürdigen Gegenstand zu betrachten.

Nachdem versucht wurde den gegenwärtigen Stand des Actiongenres festzuhalten und diesen anhand des Filmbeispiels *The Expendables* zu demonstrieren, sollte im letzten Teil dieser Arbeit auf das eingangs erwähnte Recyclingprinzip zurückgegangen und auch dieses in der Praxis getestet werden. Wie sich herausstellte war dazu eine Teilung zwischen Produktion und Konsument notwendig, was wiederum belegt, dass die zentrale Streitfrage über das Wesen des Genres immer noch Aktualität besitzt. Das Recycling der Produktionsseite wurde durch im Film vorkommende verbale Hinweise auf vorangegangene Filme, oder Anspielungen auf das Privatleben eines Schauspielers eruiert. Des Weiteren wurde das zum Film entstandene Comic untersucht, durch welches sowohl die intertextuellen Bezüge, als auch die intermedialen Möglichkeiten der Vermarktungsstrategien eines Filmes in den Vordergrund gerückt werden konnten. Bei der Betrachtung des Recyclingprinzips seitens des Konsumenten wurde schnell deutlich, dass dem Begriff des ‚Fans‘ eine besondere Bedeutung beizumessen war. Von diesem Ausgehend war zu beobachten, dass sich die Filmrezeption größtenteils auf das

Web2.0 verlagert hat, wodurch sowohl eine Definition von ‚User generated Content‘ notwendig erschien, als auch die Entwicklung des Wortes Prosumer zum Reprosumer. Diese Abwandlung ist insofern relevant, da durch den Zusammenhang von Fan und Prosumer ein Ausgangsmaterial vorhanden ist – das Fanobjekt –, dessen Bearbeitung eine Reproduktion im Sinne des Recyclingprinzips darstellt. Die dazu untersuchten Beispiele der Filmrezeption zeigen nicht nur die Kreativität der aktiven Zuschauer, sondern auch die mediale Vielfalt in welcher Fanoutput präsentiert werden kann.

Zusammenfassend wurde versucht dem Actiongenre eine neue Perspektive zu verleihen und ihn als forschungswürdigen Gegenstand zu präsentieren. Natürlich deckt dieser Beitrag nur einen geringen Teil des Konstrukts ‚Actionfilm‘ ab und wirft wahrscheinlich mehr Fragen auf, als beantwortet werden konnten. Doch gerade deswegen hat diese Arbeit ihr Ziel erreicht, nämlich das Bewusstsein, dass dieses Feld für die Forschung noch weitgehend unerschlossen ist.

## 7 Quellenangaben

### 7.1 Literaturverzeichnis

Altman, Rick, *Film Genre*, London: BFI Publ. 2000.

Andrew, James Dudley, *Concepts in Film Theory*, Oxford: Oxford Univ. Press 1984.

Armengol, Joseph M., *Embodying Masculinities. Towards a History of the Male Body in U.S. Culture and Literature*. New York, Washington et. Al.: Peter Lang 2013.

Auer, Manfred/Udo Kalweit/Peter Nüßler. *Product Placement. Die neue Kunst der geheimen Verführung*. Düsseldorf/Wien: Econ 1988.

Baker, Steve, *Picturing the beast. Animals, identity and representation*, Urbana, Chicago: University of Illinois Press 2001.

Bernheim, Emmanuèle, *Stallone*. Stuttgart: Klett-Cotta 2003.

Blothner, Dirk, *Filminhalte und Zielgruppen 4. Generalisierungen und Tendenzen zum Verständnis der Zielgruppenbildung im Kino*, Berlin: FFA 2004.

Braudy, Leo, "Truffaut, Godard, and the genre film as self-conscious art and The transformation of genre: film and society in the 1970s", *Hollywood. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Volume II Formal-aesthetic dimensions. Authorship, genre and stardom*, Hg. Thomas Schatz, London/NY: Routledge 2004.

Cheng, Nancy Shui-Yen, *Getriebene Melancholiker. Helden – Körper – Action in Hollywood*, Frankfurt/Wien: Peter Lang 2009.

Danckert, Werner, *Symbol, Metapher, Allegorie im Lied der Völker. Teil 4: Tiere*. Bonn, Bad Godesberg: Verlag für systematische Musikwissenschaft 1978.

DeCordova, Richard, "The emerge of the star system in America", *Hollywood. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Volume II Formal-aesthetic dimensions. Authorship, genre and stardom*, Hg. Thomas Schatz, London/NY: Routledge 2004.

Dibiasi, Alexander, *Wolverine wird Abgeordneter. Zum politischen Potential von Comicverfilmungen*, Wien: Lit.-Verl. 2012.

Dittrich, Sigrid/Dittrich, Lothar, *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14. – 17. Jahrhunderts*, Petersberg: Michael Imhof Verlag 2004.

Dixon Chuck/Esteve Polls, *The Expendables. The Prequel to the Blockbuster Film!*, US: Dynamite Entertainment 2010.

Dyer, Richard, "Introduction to Heavenly Bodies", *Hollywood. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Volume II Formal-aesthetic dimensions. Authorship, genre and stardom*, Hg. Thomas Schatz, London/NY: Routledge 2004.

Fernández-Menicucci, Amaya, "Action and Reaction: The Villain's Body and Its Role in Shaping the Heroic Body in Hollywood Action Films of the 1990s.", *Embodying Masculinities. Towards a History of the Male Body in U.S. Culture and Literature*, Hg. Joseph Armengol, NY/Washington et. al.: Peter Lang 2013.

Forster, Edward M., *Aspects of the Novel*, Hamondsworth: Penguin Books 1962.

Fritsch, Eva/Dirk Fritsch, *Filmzugänge. Strukturen und Handhabung*, Köln: Halem 2010.

Gehring, Wes D., *Handbook of American Film Genres*, Westport: Greenwood Press 1988.

Gewecke, Frauke, *Die Karibik: zur Geschichte, Politik und Kultur einer Region*. Frankfurt am Main: Iberoamericana Editorial 2007.

Grant, Barry Keith, *Film Genre. From Iconography to ideology*, London: Wallflower Press 2007.

Harris, Cheryl, *Theorizing Fandom. Fans, subculture and identity*, Cresskill: Hampton Pr. 1998.

Heinrich, Bernd, *Die Weisheit der Raben*. München: List 2002.

Henschen, Folke, *Der Menschliche Schädel in der Kulturgeschichte*. In: Verständliche Wissenschaft. Achtundneunzigster Band. Berlin, Heidelberg, New York: Springer-Verlag 1966.

Hofacker, Ernst, *Rocky. Vom Mythos zum Musical*. Hamburg: Edel 2012.

Horatius Flaccus, Quintus, *De Arte Poetica Liber. Die Dichtkunst*, Horst Rüdiger [Übers.], Zürich: Artemis 1961.

Jung, Carl G., *Der Mensch und seine Symbole*, Olten: Walter 1968.

Kaltenecker, Siegfried, *Spiegelformen. Männlichkeit und Differenz im Kino*. Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld, 1996.

Kitses, Jim, "Autorship and Genre: notes on the western", *Hollywood. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Volume II Formal-aesthetic dimensions. Authorship, genre and stardom*, Hg. Thomas Schatz, London/NY: Routledge 2004.

Lichtenfeld, Eric, *Action Speaks Louder. Violence, Spectacle, and the American Action Movie*, Westport: Praeger 2004.

Mädler, Kathrin, *Broken Men. Sentimentale Melodramen der Männlichkeit – Krisen von Gender und Genre im zeitgenössischen Hollywoodfilm*. Marburg: Schüren 2008.

- Mai, Manfred, „Künstlerische Autonomie und sozialkulturelle Einbindung. Das Verhältnis von Film und Gesellschaft.“ *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*, Hg. Manfred Mai/Rainer Winter, Köln: Halem 2006.
- Meryn Siegfried/Georg Kindel, *Kursbuch Mann. Der große Männer-Ratgeber*. Wien: Ueberreutner 2000.
- Meryn, Siegfried/Metka, Markus/Kindel, Georg, *Der Mann 2000. Die Hormon-Revolution*. Wien: Ueberreutner 1999.
- Michal, Wolfgang, *Einsame Klasse. Wenn Männer in die Jahre kommen*, Berlin: Booklett 2007.
- Mooren, Thomas, *Die Vertauschten Schädel. Tod und Sterben in Naturreligionen, Hinduismus und Christentum*. Düsseldorf: Patmos 1995.
- Morsch, Thomas, „Muskelspiele. Männlichkeitsbilder im Actionkino“, *Männer – Machos – Memmen. Männlichkeit im Film*, Hg. Christian Hißnauer/Thomas Klein, Mainz: Bender 2002.
- Neuberger, Christoph/Christian Nuernbergk, *Journalismus im Internet. Profession – Partizipation – Technisierung*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009.
- Northrop, Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton NJ: Princeton University Press 1973.
- Peberdy, Donna, *Masculinity and Film Performance. Male Angst in Contemporary American Cinema*, Basingstoke: Palgrave McMillan 2011.
- Pollnick, Yvonne, *Der Terminator als Messias. Amerikanisches Actionkino als moderner Kulturträger*. Taunusstein: Driesen 2000.
- Reichert, Ramón, *Amateure im Netz. Selbstmanagement und Wissenstechnik im Web 2.0*, Bielefeld: transcript 2008.
- Reinecke, Siegfried. *Autosymbolik im Journalismus, Literatur und Film. Struktural-funktionale Analysen vom Beginn der Motorisierung bis zur Gegenwart*, Bochum: Brockmeyer 1992.
- Rosenbaum, Jonathan, *Movies as Politics*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Safko, Lon/David K. Brake, *The Social Media Bible. Tactics, tools, and strategies for business success*, Hoboken: Wiley 2009.
- Sarris, Andrew, „Toward a theory of film history“, *Hollywood. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Volume II Formal-aesthetic dimensions. Authorship, genre and stardom*, Hg. Thomas Schatz, London/NY: Routledge 2004.

- Schatz, Thomas (Hg.), *Hollywood. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Volume II Formal-aesthetic dimensions. Authorship, genre and stardom*, London/NY: Routledge 2004.
- Schatz, Thomas, "The Western", *Handbook of American Film Genres*, Hg. Wes D. Gehring, Westport: Greenwood Press 1988.
- Schaufler, Birgit, „Schöne Frauen – Starke Männer“. *Zur Konstruktion von Leib, Körper und Geschlecht*. Opladen: Leske + Budrich 2002.
- Schneider, Norbert, *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*, Köln: Taschen 1999.
- Schroer, Silvia, *Die Tiere in der Bibel. Eine kulturgeschichtliche Reise*. Freiburg, Basel, Wien: Herder 2010.
- Seel, Otto, *Der Physiologus: Tiere und ihre Symbolik*, 7te Auflage. Zürich: Artemis und Winkler 1995.
- Sobchack, Thomas, "The Adventure Film", *Handbook of American Film Genres*, Hg. Wes D. Gehring, Westport: Greenwoodpress 1988.
- Vogel, Ulrike, *Was ist weiblich – was ist männlich? Aktuelles zur Genderforschung in den Sozialwissenschaften*. Bielefeld: Kleine 2005.
- Weidinger, Martin, *Nationale Mythen – männliche Helden. Politik und Geschlecht im amerikanischen Western*, Frankfurt: Campus 2006.
- Wermke, Matthias/Kraif, Ursula, *Der Duden in zwölf Bänden. Duden – das Fremdwörterbuch*. Bnd.5. 9 Auflage. Hrsg. Von der Dudenredaktion. Mannheim: Dudenverlag 2007.
- Wermke, Matthias/Kraif, Ursula, *Der Duden in zwölf Bänden. Duden – Die deutsche Rechtschreibung*. Bnd.1. 23 Auflage. Hrsg. Von der Dudenredaktion. Mannheim: Dudenverlag 2004.
- Wesselmann, Christoph, *Internet und Partizipation in Kommunen. Strategien des optimalen Kommunikations-Mix*, Wiesbaden: Dt. Univ.-Verl. 2002.
- Wiener, David Jon, *Burns, Falls and Crashes. Interviews with Movie Stunt Performers*, Jefferson/North Carolina/London: McFarland and Company 1996.
- Winter, Butch, "The Art of Knife", *Popular Mechanics. Hearst Magazines* 166/3, März 1989.

## 7.2 Online Quellen

@headgeek666, *50 Cent is Out! Who is in THE EXPENDABLES? Stallone says ...*, <http://www.aintitcool.com/node/40516> 2009, am 04.06.2014.

0001JK1000, *A Western Showdown – J. Kable*, <http://www.youtube.com/watch?v=6jcymPFoR5M> 2009, am 18.09.2013.

Arndt, Adam, *Top-15: Unsere Wunschkandidaten für The Expendables 3*, <http://www.filmjunkies.de/news/top-wunschkandidaten-expendables-44393.html> , 2012, am 12.08.2014.

Becher, Björn, *The Expendables*, <http://www.filmstarts.de/kritiken/100379-Expendables/kritik.html> 2010, am 20.06.2014.

Boyle, Ellexis/Sean, Brayton, „Ageing Masculinities and ‚Muscle work‘ in Hollywood Action Film: An Analysis of The Expendables“, *Men and Masculinities* 15/5, <http://jmm.sagepub.com/content/15/5/468> 2012, 24.07.2014.

Brew, Simon, *Dolph Lundgren interview: The Expendables, Ivan Drago, Stallone and Jason Bourne*, <http://www.denofgeek.com/movies/bourne/16163/dolph-lundgren-interview-the-expendables-ivan-drago-stallone-and-jason-bourne> 2010, am 27.06.2014.

Brunton, Richard, *Van Damme turned down Stallone’s The Expendables*, [http://www.filmstalker.co.uk/archives/2008/11/van\\_damme\\_turned\\_down\\_stallone.html](http://www.filmstalker.co.uk/archives/2008/11/van_damme_turned_down_stallone.html) 2008, am 04.06.2014.

Caroll, Larry, *Bruce Willis Will Join Sylvester Stallone and Arnold Schwarzenegger On Screen In The Expendables*, <http://moviesblog.mtv.com/2009/08/17/bruce-willis-will-join-sylvester-stallone-and-arnold-schwarzenegger-on-screen-in-the-expendables/> 2009, am 04.06.2014.

Casetti, Francesco, „Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag“, *montage/av* 10/2, [http://www.montage-av.de/pdf/102\\_2001/10\\_2\\_Francesco\\_Casetti-Filmgenres\\_und\\_Verstaendigungsvorgaenge.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/102_2001/10_2_Francesco_Casetti-Filmgenres_und_Verstaendigungsvorgaenge.pdf) 2001, am 10.04.2013.

CFunke, *The Expendables – Extended Director’s Cut (Splendid Film)*, <http://www.wewantmedia.de/filme/the-expendables-extended-directors-cut-splendid-film/> 2012, am 15.04.2014.

Cieply, Michael, *The Return of the Action Flick All-Stars*, [http://www.nytimes.com/2010/06/29/movies/29expendables.html?ref=movies&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2010/06/29/movies/29expendables.html?ref=movies&_r=0) 2010, am 05.06.2014.

DocWatson, *Expendables, The*, [http://www.imfdb.org/wiki/Expendables\\_The](http://www.imfdb.org/wiki/Expendables_The) 2014, am 20.06.2014.

Fletcher, Alex, *Bullock denies 'Expendables' rumour*, <http://www.digitalspy.co.uk/movies/news/a163290/bullock-denies-expendables-rumour.html#~oGe55X2jg71MTa> 2009, am 04.06.2014.

Heide, *Skelette*, [http://www.taetowiermagazin.de/index.php?set\\_nc\\_id=17507&set\\_news\\_get\\_cat=30:::Motive&c\\_id=74#newsbox](http://www.taetowiermagazin.de/index.php?set_nc_id=17507&set_news_get_cat=30:::Motive&c_id=74#newsbox) 2014, am 12.01.2013.

IMBd Company, *Box Office Mojo. The Expendables*, <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=expendables.htm> 2014, am 16.04.2014.

Iwasinbalboa, *Be one of the Expendables?*, <http://craigzablo.proboards.com/thread/27325/expendables> 2014, am 13.08.2014.

Ko, Crystal, *Love Is Being Taught – Disney Love Scenes*, <http://www.youtube.com/watch?v=0eXzHIKDQcM> 2010, am 20.09.2013.

Merriam Webster, *expendable*, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/expendable>, am 26.03.2014.

Musclegategrunge, *Be one of the Expendables?*, <http://craigzablo.proboards.com/thread/27325/expendables> 2014, am 13.08.2014.

N.N., „1955 Ford F-100“, *Expendables Wiki*, [http://expendables.wikia.com/wiki/1955\\_Ford\\_F-100](http://expendables.wikia.com/wiki/1955_Ford_F-100) 2012, am 20.06.2014.

N.N., „Ducati Desmosedici RR“, *Expendables Wiki*, [http://expendables.wikia.com/wiki/Ducati\\_Desmosedici\\_RR](http://expendables.wikia.com/wiki/Ducati_Desmosedici_RR) 2012, am 20.06.2014.

N.N., *610 bemahlte Schädel*, <http://www.hallstatt.net/ueber-hallstatt/sehenswertes/beinhaus-hallstatt/> Erscheinungsdatum unbekannt, am 13.01.2014.

N.N., *Jason Statham macht Stuntmänner arbeitslos*, [http://www.moviejones.de/news/showbiz-jason-statham-macht-stuntmaenner-arbeitslos\\_2439.html](http://www.moviejones.de/news/showbiz-jason-statham-macht-stuntmaenner-arbeitslos_2439.html) 2010, am 25.03.2014.

N.N., *The Expendables 3*. <http://www.moviepilot.de/movies/the-expendables-3> 2012, am 16.04.2014.

Oxford Dictionaries, *expendable*, <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/expendable?q=expendable> , am 26.03.2014.

Rosamund, Dean, *Affirmative Action*, <http://www.168283.mrsite.com/USERIMAGES/Jason%20Statham.pdf> 2013, S.131 am 21.01.2014.

Rotz, Tim, *Blast From the Past*, <http://www.youtube.com/watch?v=wJomnwnwGfc> 2012, am 18.09.2013.

Schroer, Markus, „Gesellschaft im Film“, *Wissen und Studium* 25, [http://91.216.243.21/fachbuch/leseprobe/9783896696847\\_FirstChapter\\_009.pdf](http://91.216.243.21/fachbuch/leseprobe/9783896696847_FirstChapter_009.pdf) 2008, am 29.05.2014.

SeanConnery9000's 2nd Account, *The Expendables (2010) KillCount*, <https://www.youtube.com/watch?v=mdnzZGPZzPo> 2010, am 18.08.2014.

Sneider, Jeff, *50 Cent To Star in Sylvester Stallone Action Film. MC will replace Forest Whitaker in 'The Expendables'*, <http://www.mtv.com/news/1607293/50-cent-to-star-in-sylvester-stallone-action-film/> 2009, am 04.06.2014.

Snooperking, *Old West Cowboy duel for reflections*, <http://www.youtube.com/watch?v=XRTgY4WxFss> 2011, am 19.09.2013.

Statistisches Bundesamt, *Altersaufbau Deutschland*, <https://www.destatis.de/bevoelkerungspyramide/> 2009, am 10.04.2014.

Swords and More, *Das Atlantean Schwert*, <http://www.swords-and-more.com/shop1/windlass-steelcrafts/das-atlantean-schwert-p-10511.html> 2012, am 26.05.2013.

TSC, *Jeder muss sich etwas beweisen*, <http://www.badische-zeitung.de/kino-neustarts/jeder-muss-sich-etwas-beweisen--34585991.html> 2014, (Badische Zeitung 25.08.2010), am 17.06.2014.

Warriorgirl, *Why do you like Stallone?*, <http://craigzablo.proboards.com/thread/26840/why-stallone> 2014, am 14.08.2014.

Weintraub, Steve F., *Sylvester Stallone Talks Topping THE AVENGERS, the Cast, Using Actors' "Baggage" as an Advantage, and More on the Set of THE EXPENDABLES 3*, <http://collider.com/sylvester-stallone-expendables-3-interview/> 2014, am 23.07.2014.

Zablo, Craig, *Craig Zablo's StalloneZone*, <http://www.stallonezone.com/> 1996-2014, am 13.08.2014.

Zablo, Craig, *Craig's Comic Art Fan Site*, <http://www.comicartfans.com/GalleryDetail.asp?GCat=1949>, 2014, am 13.08.2014.

Zablo, Craig, <http://www.craigzablo.com/> 2014, am 10.12.2012.

### 7.3 Abbildungsverzeichnis

<b>Abbildung 1</b> - Arnold Schwarzenegger in <i>The Terminator</i> (1984) und Sylvester Stallone in <i>Cobra</i> (1986); Quelle: <i>The Terminator</i> , Regie: James Cameron, Vereinigte Staaten/Vereinigtes Königreich 1984. DVD-Cover / <i>Cobra</i> , Regie: George Pan Cosmatos, Vereinigte Staaten 1986. DVD-Cover .....	44
<b>Abbildung 2</b> - Wesley Snipes in <i>Blade</i> (1998) und Keanu Reeves in <i>The Matrix</i> (1999); Quelle: <i>Blade</i> , Regie: Stephen Norrington, USA 1998. DVD-Cover / <i>The Matrix</i> , Regie: Wachowski-Geschwister, Vereinigte Staaten/Australien 1999. DVD-Cover .....	45
<b>Abbildung 3</b> – Ausschnitt Filmplakat <i>The Expendables</i> (2010); Quelle: N.N., <i>The Expendables Webposter</i> , <a href="http://www.bhmpics.com/view-the_expendables_poster-normal.html">http://www.bhmpics.com/view-the_expendables_poster-normal.html</a> 2010, am 23.05.2013 .....	45
<b>Abbildung 4</b> - Das Logo der Expendables am Garagentor (Bildausschnitt); Quelle: <i>The Expendables</i> , Regie: Sylvester Stallone, Vereinigte Staaten 2010. 01:39:41 .....	128
<b>Abbildung 5</b> - <i>The Expendables</i> Webposter; Quelle: Michael Föls, <i>Expendables - Neues Poster online!</i> , <a href="http://www.filmering.at/news/8837-the-expendables-neues-poster-online">http://www.filmering.at/news/8837-the-expendables-neues-poster-online</a> 2010, am 14.05.2014 .....	143
<b>Abbildung 6</b> - Totenkopf als Dartscheibe seitlich/frontal aus <i>The Expendables</i> (Bildausschnitt); Quelle: <i>The Expendables</i> , Regie: Sylvester Stallone, Vereinigte Staaten 2010. 01:38:01 und 01:38:08 .....	144
<b>Abbildung 7</b> - Gunnar trägt das Totenkopfsymbol am Oberarm und Barneys Glücksring in Form eines Totenkopfes (Bildausschnitt); Quelle: <i>The Expendables</i> , Regie: Sylvester Stallone, Vereinigte Staaten 2010. 00:08:20 und 01:37:42 .....	144
<b>Abbildung 8</b> - Barneys Rückentattoo (Bildausschnitt); Quelle: <i>The Expendables</i> , Regie: Sylvester Stallone, Vereinigte Staaten 2010. 00:17:07 .....	147
<b>Abbildung 9</b> - Cover des Comics zum Film <i>The Expendables</i> ; Quelle: Chuck Dixon/Estevé Polls, <i>The Expendables. The Prequel to the Blockbuster Film!</i> , US: Dynamite Entertainment 2010. Cover .....	159
<b>Abbildung 10</b> - Gunnar und Barney (Bildausschnitt); Quelle: Chuck Dixon/Estevé Polls, <i>The Expendables. The Prequel to the Blockbuster Film!</i> , US: Dynamite Entertainment 2010. ....	159
<b>Abbildung 11</b> - Ordnungssystem des Forums StalloneZone; Quelle: Craig Zablo, Stallonezone, <a href="http://craigzablo.proboards.com/board/2/stallone">http://craigzablo.proboards.com/board/2/stallone</a> 2014, am 16.08.2014	168
<b>Abbildung 12</b> - Vote: Why do you like Stallone?; Quelle: Warriorgirl, <i>Why do you like Stallone?</i> , <a href="http://craigzablo.proboards.com/thread/26840/why-stallone">http://craigzablo.proboards.com/thread/26840/why-stallone</a> 2014, am 14.08.2014 .....	170
<b>Abbildung 13</b> - John Beatty: The Expendables; Quelle: John Beatty, <i>John Betty The Expendables</i> , <a href="http://www.comicartfans.com/gallerypiece.asp?piece=983433">http://www.comicartfans.com/gallerypiece.asp?piece=983433</a> 2013, am 21.08.2014 .....	171
<b>Abbildung 14</b> - KillCount-Video (Bildausschnitt); Quelle: SeanConnery9000's 2nd Account, <i>The Expendables (2010) KillCount</i> , <a href="https://www.youtube.com/watch?v=mdnzZGPZzPo">https://www.youtube.com/watch?v=mdnzZGPZzPo</a> 2010, 00:57, am 18.08.2014. ....	173

## 7.4 Filmografie

- Air Force One*, Regie: Wolfgang Petersen, USA 1997.
- Avatar*, Regie: James Cameron, Vereinigte Staaten 2009.
- Blade*, Regie: Stephen Norrington, USA 1998.
- Cobra*, Regie: George Pan Cosmatos, Vereinigte Staaten 1986.
- Conan the Barbarian*, Regie: John Milius, USA 1982.
- Demolition Man*, Regie: Marco Brambilla, USA 1993.
- Die Another Day*, Regie: Lee Tamahori, Großbritannien/Vereinigte Staaten 2002.
- Die Hard*, Regie: John Mc Tiernan, Vereinigte Staaten 1988.
- Escape Plan*, Regie: Mikael Hafström, Vereinigte Staaten 2013.
- F.I.S.T.*, Regie: Norman Jewison, USA 1978.
- First Blood*, Regie: Ted Kotcheff, USA 1982.
- Hook*, Regie: Stephen Spielberg, USA 1991.
- Hot Shots!*, Regie: Jim Abrahams, USA 1991.
- Inception*, Regie: Christopher Nolan, Vereinigte Staaten/Vereinigtes Königreich 2010.
- Indiana Jones and the Last Crusade*, Regie: Stephen Spielberg, USA 1989.
- Invasion U.S.A.*, Regie: Joseph Zito, USA 1985.
- Junior*, Regie: Ivan Reitman, USA 1994.
- Kindergarten Cop*, Regie: Ivan Reitman, USA 1990.
- Lara Croft: Tomb Raider*, Regie: Simon West, USA/Deutschland/UK/Japan 2001.
- Last Action Hero*, Regie: John Mc Tiernan, USA 1993.
- Lethal Weapon 2*, Regie: Richard Donner, USA 1989.
- Lethal Weapon 3*, Regie: Richard Donner, USA 1992.
- Lethal Weapon 4*, Regie: Richard Donner, USA 1998.
- Lone Wolf McQuade*, Regie: Steve Carver, USA 1983.
- Men of War*, Regie: Perry Lang, USA/Spanien 1994.
- Mission: Impossible*, Regie: Brian De Palma, Vereinigte Staaten 1996.
- Not Another Teen Movie*, Regie: Joel Gallen, USA 2001.
- Over the Top*, Regie: Menahem Golan, USA 1987

*Peter Pan*, Regie: Clyde Geronimi//Wilfried Jackson/Hamilton Luske, USA 1953.

*Pretty Woman*, Regie: Garry Marshall, Vereinigte Staaten 1990.

*Rambo III*, Regie: Peter MacDonald, USA 1988.

*Rambo*, Regie: Sylvester Stallone, USA/Deutschland 2008.

*Rambo*, Regie: Sylvester Stallone, USA/Deutschland 2008.

*Rambo: First Blood Part II*, Regie: George Pan Cosmatos, USA 1985.

*Revolver*, Regie: Guy Ritchie, Vereinigtes Königreich/Frankreich/Isle of Man 2005.

*Risky Business*, Regie: Paul Brickman, USA 1983.

*Rocky Balboa*, Regie: Sylvester Stallone, USA 2006.

*Rocky II*, Regie: Sylvester Stallone, USA 1979.

*Rocky III*, Regie: Sylvester Stallone, USA 1982.

*Rocky IV*, Regie: Sylvester Stallone, USA 1985.

*Rocky V*, Regie: John Guilbert Avildsen, USA 1990.

*Rocky*, Regie: John Guilbert Avildsen, USA 1976.

*Scary Movie 2*, Regie: Keenen Ivory Wayans, USA 2003.

*Shrek*, Regie: Andrew Adamson/Vicky Jenson, USA 2001.

*Snatch*, Regie: Guy Ritchie, Großbritannien 2000.

*Speed*, Regie: Jan de Bont, USA 1994.

*Terminator 2: Judgement Day*, Regie: James Cameron, USA/Frankreich 1991.

*The Avengers*, Regie: Joss Whedon, United States 2012.

*The Dark Knight*, Regie: Christopher Nolan, USA/Vereinigtes Königreich 2008.

*The Dogs of War*, Regie: John Irvin, United States/United Kingdom 1980.

*The Expendables 2*, Regie: Simon West, Vereinigte Staaten 2012.

*The Expendables 3*, Regie: Patrick Hughes 2014.

*The Expendables*, Regie: Sylvester Stallone, Vereinigte Staaten 2010.

*The Last Boy Scout*, Regie: Tony Scott, USA 1991.

*The Last Stand*, Regie: Kim Jee-woon, Vereinigte Staaten 2013.

*The League of Extraordinary Gentlemen*, Regie: Stephen Norrington, USA/Deutschland/Tschechien/UK 2003.

*The Matrix*, Regie: Wachowski-Geschwister, Vereinigte Staaten/Australien 1999.

*The NeverEnding Story*, Regie: Wolfgang Petersen, Bundesrepublik Deutschland/USA 1983.

*The Professionals*, Regie: Richard Brooks, United States 1966.

*The Seven Samurai*, Regie: Akira Kurosawa, Japan 1954.

*The Terminator*, Regie: James Cameron, Vereinigte Staaten/Vereinigtes Königreich 1984.

*The Wild Geese*, Regie: Andrew V. McLaglen, United Kingdom 1978.

*The Wolverine*, Regie: James Mangold, Vereinigte Staaten/Australien 2013.

*Titanic*, Regie: James Cameron, USA 1997.

*Top Gun*, Regie: Tony Scott, Vereinigte Staaten 1986.

*Total Recall*, Regie: Paul Verhoeven, USA 1990.

*X2*, Regie: Bryan Singer, USA/Kanada 2003.

*X-Men Origins: Wolverine*, Regie: Gavin Hood, USA 2009.

*X-Men*, Regie: Bryan Singer, United States 2000.

*X-Men: Days of Future Past*, Regie: Bryan Singer, USA 2014.

*X-Men: First Class*, Regie: Matthew Vaughn, Vereinigte Staaten 2011.

*X-Men: The Last Stand*, Regie: Brett Ratner, USA/UK/Kanada 2006.

## 8 Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht mit dem Beispielfilm *The Expendables* (2010) einerseits die Bildung und Entwicklung von Genrehybride, andererseits werden die zentralen Konflikte des Actionfilmes in der Theorie bearbeitet und an einem Praxisbeispiel getestet. Des Weiteren werden die sozialkritischen Möglichkeiten des Actionfilmes im Bezug auf das Männlichkeitsbild im fortschreitenden Alter analysiert und die in *The Expendables* vorkommenden Symbole untersucht. Darüber hinaus wird das Recyclingprinzip in der Produktion und Rezeption untersucht und in Kontext mit dem Begriff des Genrehybrides und der Thematik ‚alternder Maskulinität‘ gesetzt.

This research is about the Blockbuster-movie *The Expendables* (2010). It analyzes the formation and evolution of genrehybrids as well as the main conflicts demonstrated in action-films. Furthermore this diploma thesis contains a socially critical view of the representation of male ageing and it exposures the symbols given by the film *The Expendables*. At last a thesis of ‘recycling in the film- and fanbusiness’ is given, which will be proved through examples of ‘fan generated content’ and the analysis of the promotion for *The Expendables*.

## 9 Lebenslauf

Iris Ehrenreich,

1994-1998	Volksschule Hainburg/Donau
1998-2007	Bundesgymnasium Bruck an der Leitha
2007-2008	Maturaschule Dr. Roland
2008-2014	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien