

Thomas Morsch (Hg.)

GENRE UND SERIE

Thomas Morsch

GENRE UND SERIE

Wilhelm Fink

Diese Publikation ist am Sonderforschungsbereich 626 „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ an der Freien Universität Berlin entstanden und wurde auf seine Veranlassung mit Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft gedruckt.

Bei den Abbildungen in diesem Band handelt es sich um Screenshots der Autor/inn/en.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5361-7

INHALTSVERZEICHNIS

THOMAS MORSCH Genre und Serie. Zur Einleitung	9
--	---

GENRES: ABGRENZUNGEN, POETIKEN, PRAKTIKEN

KATRIN BORNEMANN Genre? Oder nicht Genre ... Definition, Klassifizierung und Qualifizierung von Genres – ein Leitfaden am Beispiel des <i>Amour fou</i> Films	23
--	----

DANIEL ILLGER Wirklichkeitskrater. À L'INTÉRIEUR und die poetologischen Brüche des zeitgenössischen französischen Horrorfilms	51
--	----

EILEEN ROSITZKA, HERMANN KAPPELHOFF, CHRISTIAN PISCHEL, CILLI POGODDA <i>The Green Berets</i> : Der Vietnamkrieg als Herausforderung der klassischen Genrepoetik	75
---	----

DAVID GAERTNER Roadshow Aesthetics: Die <i>Moviegoing Experience</i> der Roadshow-Präsentation	111
--	-----

WIEDERHOLUNG UND SERIALITÄT

GERTRUD KOCH Man liebt sich, man liebt sich nicht, man liebt sich – Stanley Cavells Lob der Wiederverheiratung	145
--	-----

SARAH SCHASCHEK Wiederholung als Lustprinzip. Serialität in der Pornographie	155
--	-----

MICHAELA WÜNSCH Serialität aus medienphilosophischer Perspektive	173
---	-----

ZUR TELEVISUELLEN EVOLUTION DER GENRES

MATTHIAS GROTKOPP

„There's still crime in the city“.

THE WIRE als Netzwerkanalyse in Raum und Zeit 195

NIKOLAUS PERNECZKY

„How to fucking live“.

Die HBO-Serie DEADWOOD als Sittenwestern 219

CHRIS TEDJASUKMANA

Camp Realismus.

Affekt, Wiederholung und die Politik des Melodrams

in Todd Haynes' MILDRED PIERCE 237

REIHEN, ZYKLEN, FILMSERIEN

SULGI LIE

Anorganische Natur.

Pflanzliche Mimikry in den *Body Snatcher*-Filmen 257

TOBIAS HAUPTS

„It's been a long road“ –

STAR TREK: ENTERPRISE zwischen der Last des Prequels, der Refiguration

des eigenen Mythos und dem Fluch, *Star Trek* zu sein 275

MICHAEL LÜCK

Exorzismus der inneren Stimme.

Mediengeschichtliches zur Edgar Wallace-Kinoreihe der 60er Jahre 293

THOMAS MORSCH

Popularität und Ambivalenz:

Die „Gross out“-Ästhetik als Politik des Vergnügens in der *Animal Comedy* . . 317

BEYOND HOLLYWOOD: GENRES JENSEITS DES
AMERIKANISCHEN MAINSTREAMKINOS

BERNHARD GROSS

Demokratisierung durch Unterhaltung?

Zum Verhältnis von Trümmerfilm und Genrekino 1945-1950 347

SABINE NESSEL

Regime des Expeditionsfilms.

Wiederholung, Variation und Hybridisierung 381

WINFRIED PAULEIT, CHRISTINE RÜFFERT

Experimentalfilm als Genre 395

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren 413

THOMAS MORSCH

GENRE UND SERIE

Zur Einleitung

Seit Beginn der Filmgeschichte stellen Genres, Zyklen und Serien Ordnungsschemata dar, die produktionslogisch, in der filmpublizistischen und öffentlichen Diskussion, wie auch in der theoretischen, kritischen und näherhin wissenschaftlichen Beschäftigung einzelne Filme in einen Zusammenhang stellen und als Kristallisationspunkte einer evolutionären Entwicklung interpretieren, die von Wiederholungen und Variationen, von narrativen und konzeptuellen Anschlüssen, von Zitaten, Musterbildung, Konventionalisierung und Konventionsbruch vorangetrieben wird. Gerade das narrative Mainstreamkino scheint ohne die Kategorie ‚Genre‘ undenkbar zu sein, und dies spätestens seit den ‚Serials‘ der zehner Jahre, in denen eine Reihe von Genres, die das Hollywoodkino später prägen sollten, bereits präfiguriert wurden, während ihr hemmungsloser Sensationalismus zugleich eine Tradition des Nickelodeon-Zeitalters und einer ‚proletarischen‘ Belustigungen zu einer Zeit fortführte, in denen das Kino bereits nach kultureller Anerkennung strebte und sich als Unterhaltungsmedium der Mittelklasse zu etablieren trachtete.¹ Filmhistorisch sind Genre und Serie auf diese Weise bereits frühzeitig miteinander verknüpft.

Während im Kino das Konzept des Serials, das auf einer im *Cliffhanger* emblematisierten Logik nahtloser Fortsetzung beruht, zugunsten der weniger restriktiven Logiken des Remakes², der Reihen und des Genres mit seinem freien Spiel von Wiederholung und Variation zurückgedrängt wurde, ist Serialität im Fernsehen zu einem tragenden ästhetischen Formprinzip – oder auch „Leitkonzept“³ – geworden; Stanley Cavell sieht darin sogar den ontologischen Kern des Fernsehmedi-

1 Vgl. Ben Singer: „Die Serials“, in: Geoffrey Nowell-Smith (Hg.): *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 1998, S. 98-104, hier S. 98f.

2 Vgl. hierzu z. B. Kathleen Loock, Constantine Verevis (Hg.): *Film Remakes, Adaptations and Fan Productions: Remake/Remodel*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2012; Constantine Verevis: *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2006; Jennifer Forrest, Leonard R. Koos (Hg.): *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*. Albany: SUNY Press 2002; Katrin Oltmann: *Remake – Premake: Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse 1930-1960*. Bielefeld: Transcript 2008; und zu einem vergleichsweise rezenten Phänomen transkultureller Remakes: Valerie Wee: *Japanese Horror Films and Their American Remakes. Translating Fear, Adapting Culture*. New York: Routledge 2014.

3 Oliver Fahl, Lorenz Engell: „Philosophie des Fernsehens – Zur Einführung“, in: Dies. (Hg.): *Philosophie des Fernsehens*. München: Fink 2006, S. 7-19, hier S. 11.

ums.⁴ Aber noch ein Zweites legt es nahe, die beiden Medien heute unter den Aspekten des Generischen und des Seriellen aufeinander zu beziehen: Die aktuelle Entwicklung zentraler Genres wie dem Western, dem Melodram, dem Science Fiction oder dem Krimi lässt sich ohne diesen Medienspagat, ohne die filmischen Ausprägungen der jeweiligen Genres mit den televisuellen Neuaufgaben, Revisionen und experimentellen Fortführungen zu konfrontieren, die derzeit im Bereich der Fernsehserie zu beobachten sind, nicht mehr überzeugend schildern. Die Geschichte des Westerns lässt sich nicht mehr sinnvoll ohne DEADWOOD, die des Krimis nicht mehr ohne THE WIRE, THE SHIELD oder THE SOPRANOS, die des Politfilms nicht mehr ohne THE WEST WING und HOUSE OF CARDS und die des Musikfilms nicht ohne TREME und NASHVILLE erzählen. Längst ist das Fernsehen, innerhalb und außerhalb des Rahmens des ‚Quality TV‘⁵ bzw. der ‚Qualitäts‘- oder ‚Autorenserien‘⁶, von der reinen ‚Sozialtechnologie‘, als die Gilles Deleuze es noch inkriminierte,⁷ zu einem genuin ästhetischen und innovativen Medium geworden, das die anderweitig geprägten Formeln, Muster und Versatzstücke der Populärkultur nicht allein recycelt und in die Mühle endloser Wiederholungsschleifen und Selbstplagiate schickt, sondern maßgeblich an der Formulierung und Weiterentwicklung von Genres beteiligt ist.

Während Genrebezeichnungen unterschiedlicher Art den Film bereits seit seiner Entstehung begleiten, als „Verständigungsbegriffe“⁸ zwischen Filmproduktion, Abspielstätten, Publikum und publizistischer Öffentlichkeit, hat sich die filmwissenschaftliche Genretheorie in breiterer Form erst in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, parallel und in Abgrenzung zu autorentheoretischen Ansätzen, etabliert.⁹ Während letztere, soweit sie sich mit dem populären amerikanischen Kino auseinandersetzen, ihr Augenmerk vor allem auf die Transzendierung der vermeintlichen Normen und Regeln der verschiedenen Genres durch die individuelle Handschrift eines künstlerisch ambitionierten Regisseurs gerichtet haben, zielte die Genreanalyse gerade auf das Musterhafte, Regelkonforme, Wiederkehrende und Schematische von Genrefilmen, sowie auf die rituelle Dimension ihrer Rezeption. Diese analytische Perspektive, die unter dem Eindruck des französischen Strukturalismus stand,

4 Vgl. Stanley Cavell: „Die Tatsache des Fernsehens“, in: Ralf Adelman u. a. (Hg.): *Grundlagentexte der Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK 2001, S. 125-164.

5 Vgl. Janet McCabe, Kim Akass (Hg.): *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*. London, New York: I.B. Tauris 2007.

6 Vgl. Christoph Dreher (Hg.): *Autorenserien. Die Neuerung des Fernsehens*. Stuttgart: merz & solitude 2010.

7 Vgl. Gilles Deleuze: „Brief an Serge Daney: Optimismus, Pessimismus und Reisen“, in: *Unterhandlungen 1972-1990*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993, S. 101-118.

8 Knut Hickethier: „Genretheorie und Genreanalyse“, in: Jürgen Felix (Hg.): *Moderne Film Theorie*. München: Bender 2002, S. 62-96, hier S. 63.

9 Zu dieser Gegenüberstellung vgl. a. Christine Gledhill: „Rethinking Genre“, in: Christine Gledhill, Linda Williams (Hg.): *Reinventing Film Studies*. London/New York 2000, S. 221-243, hier S. 224.

taucht unter die erzählerischen Varianten an der Oberfläche der Filme hinweg, um die mythologische Grundstruktur als Sediment gesellschaftlicher Ideologien und Konflikte zu fokussieren, deren (latente) Verarbeitung und Theatralisierung die Filme eines Genres miteinander verbindet. Während sich die Autorentheorie auf Filme auf der Grundlage einer ästhetischen Wertschätzung bezog, war für die Genretheorie eher ihre emblematische Stellung als Niederschlag kultureller und sozialer Gegebenheiten ausschlaggebend.¹⁰ So wie die Autorentheorie wesentlichen Anteil an der Nobilitierung des Mainstreamkinos hatte, allerdings zunächst um den Preis des Imports eines romantischen Künstlerverständnisses in den Kontext einer technisierten und arbeitsteilig organisierten Produktionsform, hat die Genretheorie einen entscheidenden Beitrag zur Überwindung hochkultureller Dünkel und Beobachtungsschemata geleistet und sich zum Anwalt des populären Kinos als genuiner Ausdruck einer Kultur gemacht. Der Genrefilm gewinnt auf diese Weise einen gesellschaftsdiagnostischen Wert, der sich gerade nicht seiner ästhetischen Exzellenz verdankt.

Gegenwärtig ist auffällig, dass in der Diskussion neuerer Fernsehserien die hochkulturell geprägten Beobachtungsschemata wieder aktuell geworden sind, und damit im Kontext eines Mediums, das sich bisher als weitgehend resistent gegenüber ästhetischen Zumutungen erwiesen hat.¹¹ Diese Entwicklung zeigt sich gerade im Wiederaufleben autorentheoretischer Überlegungen, die sich diesmal aber nicht auf die Person des Regisseurs, sondern auf den sog. Writer-Producer¹² oder Showrunner einer Serie richten, der als *Auteur* in den Fokus tritt.¹³ Obwohl der Begriff des ‚Quality Television‘ schon in anderen Zusammenhängen Verwendung gefunden hat – etwa in Bezug auf Prestige-Produktionen der englischen BBC oder mit Blick auf die thematischen Innovationen im US-Fernsehen der siebziger

10 Wenn auch schon André Bazin in Bezug auf den Western eine solche Perspektive verfolgt hat, ist doch Will Wrights Studie zum Western, *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*. Berkeley: University of California Press 1976, als erste monografische Arbeit zu nennen, die diesen genreanalytischen Ansatz verfolgt und sich dabei methodisch auf die Mythenanalyse von Claude Lévi-Strauss bezieht. Vgl. hierzu auch Jörg Schweinitz: „Genre‘ und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft“, in: *montage/av* Bd. 3, Nr. 2 (1994), S. 99-118, hier S. 108f. Zu populären Genres als Form von Mythen, und damit als Artikulation und Verarbeitung gesellschaftlicher Widersprüche vgl. a. Vivian Sobchack: „Genre Film: Myth, Ritual, and Sociodrama“, in: Sari Thomas (Hg.): *Film/Culture. Explorations of Cinema in its Social Context*. Metuchen/London: Scarecrow Press 1981, S. 147-165.

11 Zu Ausnahmen vgl. Lynn Spiegel: *TV by Design: Modern Art and the Rise of Network Television*. Chicago/London: Chicago University Press 2009.

12 Vgl. hierzu Roberta Pearson: *The Writer/Producer in American Television*. In: Michael Hammond, Lucy Mazdon (Hg.): *The Contemporary Television Series*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2005, S. 11-26.

13 Vgl. Christoph Drehers bereits angeführten Band zu „Autorenserien“ (2010), sowie Brett Martin: *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*. New York/London: Penguin 2013.

Jahre¹⁴ – gehört es zu den bemerkenswerten Aspekten der Konjunktur der amerikanischen Fernsehserie in der vergangenen Dekade, dass sich in ihrem Zuge ‚Quality TV‘ selbst als eine Art Genre etabliert hat, das nicht durch seine Struktur oder Semantik, seine Figurenkonstellation oder Themen, sondern vor allem durch seinen ästhetischen Exzellenzanspruch definiert ist, der sich an Kriterien wie dem der ‚Komplexität‘ bemisst.¹⁵ Orientiert sich die Wahrnehmung von Fernsehproduktionen derart an aus dem Kriterienkatalog der Hochkultur bezogene Distinktionsmerkmale, drohen wesentliche Aspekte populärer Serialität wie auch des Fernsehens als einem populären Medium aus dem Blick zu geraten. Die vorherrschende Tendenz, die Spitzenproduktionen der Fernsehserie entlang von Vorstellungen zu sondieren, die an der künstlerischen Moderne geschult sind, ermöglicht es nicht nur, dass die Serie im Feuilleton zum ‚Roman des 21. Jahrhunderts‘ avanciert, sie verhindert zugleich, dass viele televisuelle Formen des Ausdrucks, der Adressierung und des Vergnügens noch in den Blick genommen werden. Der bekannte Werbeslogan von HBO, „It’s Not TV... It’s HBO“, mit dem sich der Sender zu seinem eigenen Medium in Distanz setzt, nimmt den herrschenden Diskurs des Qualitätsfernsehens insofern bereits vorweg, als er das Interessante des Fernsehens dort verortet, wo das Massenmedium seine eigene Antithese hervorbringt und sich der Sphäre der Kunst assimilieren lässt.

14 Vgl. Jane Feuer, Paul Kerr, Tise Vahimagi (Hg.): *MTM. Quality Television*. London: BFI 1994.

15 Vgl. dazu die weithin rezipierten Ausführungen von Jason Mittell, der den Komplexitätsbegriff jedoch nicht allein auf die Qualitätsserien à la SOPRANOS, THE WIRE und BREAKING BAD bezieht, sondern auch Sitcoms wie SEINFELD und ARRESTED DEVELOPMENT oder Kult-Serien wie BUFFY THE VAMPIRE SLAYER und LOST in den Blick nimmt: „Narrative Complexity in Contemporary American Television“, In: *The Velvet Light Trap*, No. 58 (2006), S. 29-40; dt. Übersetzung: „Narrative Komplexität im amerikanischen Gegenwartsfernsehen“, in: Frank Kelleter (Hg.): *Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript 2012, S. 97-122. Interessanter allerdings als die Ausführungen zur Komplexität der Narration sind bei Mittell die zu einer „operationalen Ästhetik“ (ebd., S. 108-115), die den Blick der Fernsehzuschauer gleichermaßen auf die Erzählung wie auf den Akt des Erzählens selbst lenkt, ohne dass es zu einer Depotenzierung des identifikatorischen Engagements käme; vielmehr erweist sich die Bewegung zwischen Erzählung und Erzählakt als eine sich stetig verstärkende Immersionskurve. Neben ‚Komplexität‘ sind weitere in der Diskussion immer wieder angeführte Qualitätskriterien (und damit Merkmale des Quasi-Genres der Qualitätsserie): eine gewachsene Bedeutung und Visibilität des Autors, größere kreative Freiheit, innovative oder ‚riskante‘ Themen, ein stärkerer emotionaler und sozialer Realismus, höhere Anforderungen an die Kognition und das Gedächtnis der Zuschauer, ein durch keine Rücksichten gegängelter Sprachgebrauch, eine ‚filmische‘ Bildgestaltung, ein distinkter visueller Stil, intertextuelle und selbstreflexive Bezüge, multiperspektivische und mehrschichtige Erzählformen, sowie komplizierte und zu charakterlichen Entwicklungen fähige Figuren. Zur Kritik des Kriteriums narrativer Komplexität vgl. a. Verf., „It’s not HBO, it’s TV. Zum exzellenten Fernsehen jenseits des Qualitätskanons“, in: *Cargo. Film/Medien/Kultur*, Nr. 8 (2010), S. 45-46.

In dieser Situation kann die Konfrontation der Serienforschung mit der Genretheorie als Korrektiv dienen. Läuft die Seriediskussion auf Grund ihrer derzeitigen Prämissen Gefahr, das Populäre des Fernsehens perspektivisch zu verdrängen und sophistische ästhetische Formen gegenüber dem vermeintlich Trivialen wissenschaftlich zu privilegieren, so erlaubt die Genretheorie eine Refokussierung des populären Fernsehens *als* Populäres.

Die einzelnen Beiträge des Bandes widmen sich nicht allein der Analyse einzelner Genres, Zyklen, Reihen und Serien, sondern ebenso den konstitutiven Prozessen der Wiederholung und Variation, der Strukturemergenz und Hybridisierung, der Serialisierung und Ritualisierung, sowie des Erwartungsaufbaus und Konventionsbruchs. Neben historische Beiträge zur Evolution von Genres und Serien und Analysen einzelner Filme im Hinblick auf ihre Generizität treten Beiträge, in denen das Generische selbst ins Zentrum rückt. Darüber hinaus brechen eine Reihe von Beiträgen den durch Hollywood institutionalisierten Genrekanon auf und thematisieren filmische Gattungen abseits des US-amerikanischen Mainstreamkinos, gleichsam in der Peripherie des Generischen, um dadurch das Konzept ‚Genre‘ selbst noch einmal auf den Prüfstand zu stellen.

Im ersten Teil des Bandes wird die Idee des Genres als Kategorie, als narrative Poetik und als Präsentationsform bzw. Aufführungspraxis entfaltet. KATRIN BORNEMANN legt einen äußerst systematisch ausgerichteten Ansatz zur Genreanalyse vor und erprobt ihn an einem Beispiel, das insofern eine Herausforderung darstellt, als durch die Geschichte der Genretheorie nicht bereits eine Entscheidung darüber vorliegt, ob es sich tatsächlich um ein Genre, oder doch eher um ein Motiv handelt: die *Amour fou*. Bornemanns genreanalytischer Ansatz, der kommunikationswissenschaftliche und texthermeneutische Elemente zusammenführt, beansprucht, hierzu ein valides wissenschaftliches Urteil abgeben zu können. Indem sie sich kritisch auf die filmtheoretische Diskussion von Genres bezieht, legt die Autorin im gleichen Zug auch wesentliche argumentative Strukturen der Genretheorie analytisch offen, auf deren ‚Scheitern‘, so lässt sich der Beitrag von Bornemann argumentativ auf die gegenwärtigen Debatten beziehen, man auch mit einer neuerlichen Schärfung und systematisierenden Aufrüstung der analytischen Mittel reagieren kann. Zwar ist die Definitionsfrage in der Genreforschung mittlerweile in den Hintergrund getreten – „the obsessions of taxonomic analysis with boundary maintenance appear all but discredited“¹⁶, merkt Christine Gledhill zu Recht an – doch macht der Beitrag von Bornemann darauf aufmerksam, dass damit die Frage, wann sinnvollerweise von einem Genre (und nicht lediglich von einem Motiv, einem Zyklus, einer wiederkehrenden Thematik etc.) die Rede ist, keinesfalls als erledigt betrachtet werden kann. Als Abgrenzungsproblematik kehren so Elemente der obsoleten Definitionsproblematik mit dem Anspruch auf Lösung in die wissenschaftliche Diskussion zurück.

16 Christine Gledhill: „Rethinking Genre“, in: Christine Gledhill, Linda Williams (Hg.): *Reinventing Film Studies*.

DANIEL ILLGER greift auf die Kategorie des „incoherent text“ zurück, der in der Genrediskussion der siebziger und achtziger Jahre eine prominente Rolle in dem Versuch gespielt hat, die inneren Widersprüche eines Genrefilms nicht allein als konzeptuelles Defizit, sondern als produktiven Ausdruck latenter sozialer und politischer Konflikte zu begreifen. Dieses Konzept bezieht Illger auf Beispiele des modernen französischen Horrorfilms, in denen Inkohärenz in einer Weise als ästhetisches Prinzip zur Geltung kommt, die sich nicht mehr auf höherer Ebene zu einem homogenen künstlerischen Entwurf synthetisieren lässt. An ausgewählten Filmen, die ebenso viel mit der Tradition des Horrorgenres zu tun haben wie mit der Welle des „New Extremism“¹⁷ französischer Provenienz, versucht er zu zeigen, dass auch angesichts dieser jungen Beispiele des Genrekinos die Idee eines kalkuliert inkohärenten Textes es erlaubt, „die innere Zerfallenheit eines Werkes nicht einfach als Beweis von dessen Ungenügen zu deuten, sondern als noch im Scheitern adäquaten künstlerischen Ausdruck eines tiefer liegenden ästhetischen, moralischen oder politischen Problems“, wie Illger schreibt.

Auf umfangreiche Forschungen zum Genre des Kriegsfilms kann der gemeinsame Beitrag von EILEEN ROSITZKA, HERMANN KAPPELHOFF, CHRISTIAN PISCHEL und CILLI POGODDA zurückgreifen. Die Autor/inn/en rücken einen spezifischen Film, *THE GREEN BERETS* aus dem Jahr 1968, als einen genrehistorischen Kristallisationspunkt in das Zentrum ihrer Überlegungen. Es geht ihnen „um die Bestimmung der historischen Transformationen, welche die tradierten Genremuster durchlaufen, und wie diese im Zusammenhang stehen mit der sich verändernden gesellschaftlichen Erfahrungs- und Empfindungswelt ihrer Zuschauer.“ Als wesentlicher Indikator für Verschiebungen innerhalb der Sinn- und Ausdrucksformen des Genres gelten ihnen die Veränderungen seiner Affektpoetik, weil die Erzählmuster, Konfliktkonstellationen und Erwartungen der Publikums ganz wesentlich auf die Schaffung und das Erleben einer kalkulierten affektiven Erfahrung ausgerichtet sind. An paradigmatischen ‚Pathosformen‘, die als analytische Kategorie eine Brücke zwischen filmischem Ausdruck und Erfahrung schlagen, arbeiten die Autor/inn/en die Bezüge des Films zur Genregeschichte des Kriegsfilms wie zu der geschichtlichen Situation seines Publikums heraus, das als „historisch spezifische, kulturell und politisch definierte Gemeinschaft“ affektiv adressiert wird.

DAVID GAERTNER stellt das Genrekonzept ebenso in Frage wie er es zugleich erweitert, wenn er eine Gruppe von Filmen in den Blick nimmt, die nicht durch ihre Handlung, ihre Struktur oder ihre Semantik miteinander verbunden sind, sondern durch eine gemeinsame Aufführungspraxis und eine damit zusammenhängende Affektorchestrierung. Die *Roadshow*-Präsentation vorwiegend episch angelegter Filme, die bis in die frühen siebziger Jahre Popularität genießt, zielt, so Gaertner, auf einen spezifischen Modus ästhetischer Erfahrung, der sich in anderen Vorführungskontexten nicht rekonstruieren lässt. Der Text erschließt mit diesem

17 Vgl. Tanya Horeck /Tina Kendall (Hg.): *The New Extremism in Cinema. From France to Europe*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2011.

Thema zugleich einen wichtigen Baustein einer Archäologie immersiver audiovisueller Verfahren, die mit 3D-Kino und 360-Grad-Leinwänden gegenwärtig erneut an Aktualität gewonnen haben.

Die Beiträge des zweiten Abschnitts fokussieren Wiederholung und Serialität als *Prinzipien* und *Verfahren*, die den Phänomenen von Genre und Serie zugrunde liegen, zugleich aber in Filmen als generisches Prinzip zur Geltung gebracht und narrativ ausgestellt werden. So geht GERTRUD KOCH den amourösen Reiterationsformen des Genres nach, das Stanley Cavell pointiert als ‚Komödie der Wiederverheiratung‘ bezeichnet hat, und buchstabiert das generische Wiederholungsprinzip aus, das die Filme des Genres auszeichnet. Koch diskutiert Cavells These, wonach die Liebe grundsätzlich prekär und vergänglich ist, sich erst in der Wiederholung stabilisiert und auch erst dadurch als Fundament der Ehe taugt. Dieses Modell der Liebe als Wiederholung wird von Koch schließlich auf den Film als Gattung und auf seine serielle Rezeption bezogen: „Die Filme, oder besser der Film als Gattung setzt sich also“, so Koch, „in die analoge Beziehung zu uns wie wir zur Liebe; den Film, den wir lieben, werden wir wiederholt ansehen, obwohl er jedesmal in seiner Flüchtigkeit uns entgleitet, eine Alterität behauptet, der wir uns nur immer wieder in der wertschätzenden Anerkennung eines weiteren Vollzuges stellen können. Im Film wird unser Weltverhältnis als ein Ende in der Zeit und als ein ständiger Wiederbeginn ausagiert.“

Die amourösen Wiederbegegnungen von Cavells Komödie der Wiederverheiratung ins Feld expliziter Sexualität überführend, thematisiert SARAH SCHASCHEK ein Genre, in dem die variierende Wiederholung von Stellungen und Geschlechtsakten zum Strukturprinzip erhoben wird: dem Pornofilm. Linda Williams in ihrem Buch *Hardcore* eingeschlagenen Weg folgt Schaschek darin, dass sie den pornografischen Film als ästhetisches Objekt ernst nimmt und seine formalen Operationen analytisch in den Blick nimmt. Mit THROAT. A CAUTIONARY TALE von 2009 untersucht die Autorin einen Film, der zugleich pornografisch und metapornografisch angelegt ist und es gerade dadurch erlaubt, „die typischen Merkmale des Genres herauszuarbeiten und gleichzeitig auf die Veränderbarkeit dieser Merkmale einzugehen.“ Im Zentrum ihrer Analyse stehen das Verhältnis von genrebedingter Erwartung und Erregung sowie die serielle Verführungsstruktur des Genres, in dem nicht Lust Wiederholung hervorbringt, sondern Wiederholung die Lust erst erzeugt.

In einem großen medienphilosophischen Bogen, der sie – mit vielen weiteren Zwischenstationen – von Umberto Eco über Jacques Derrida zu Jean Luc Nancy führt, entwickelt MICHAELA WÜNSCH einen theoretisch geschärften Serialitätsbegriff, den sie schließlich auf BREAKING BAD als eine der paradigmatischen ‚Qualitätsserien‘ der vergangenen Jahre bezieht, dort aber zugleich in eine Detailanalyse münden lässt, die statt auf Narrativität, Autorschaft und Qualitätsanspruch auf den visuellen, intermediären und intertextuellen Diskurs, auf die Artikulation des Alltäglichen und auf den ‚Blick der Dinge‘ abstellt, mit dem diese dem Zuschauer hier begegnen. Als produktives Potenzial ihrer medienphilosophischen Reflexion

des Seriellen erweist sich Wünschs Verknüpfung sprachphilosophischer, bildwissenschaftlicher, wahrnehmungstheoretischer und medientechnologischer Überlegungen zu einem Ansatz, der eine höchst interessante Neubeschreibung aktueller Serienphänomene erlaubt.

Wünschs Thematisierung von *BREAKING BAD* verweist bereits auf dasjenige, was im dritten Abschnitt des Bandes ins Zentrum rückt: die Weiterentwicklung, Reanimierung und Variation filmisch hinreichend etablierter Genres im Rahmen von Fernsehserien, die seit den späten neunziger Jahren verstärkt als Schauplatz narrativer Experimente und ästhetischer Innovationen hervorgetreten sind. Mit dem Krimi, dem Western, dem Melodram und dem Science Fiction erkunden die vier Beiträge das televisuelle Schicksal von Genres, die in der filmischen Genretheorie von eminenter Bedeutung sind.

MATTHIAS GROTKOPP gewinnt in seiner Betrachtung von *THE WIRE* als ‚Netzwerkanalyse‘ der viel diskutierten Serie neue und überraschende Facetten ab. Grotkopp analysiert die Serie des ehemaligen Journalisten David Simon ausgehend von einer grundlegenden Affinität zwischen Verbrechen und Serialität. Das Serielle ist als Strukturprinzip sowohl in der Ausübung von Verbrechen wie in den Praktiken des Ermitteln wirksam. Im ‚Polizeilichen‘, wie es Friedrich Schiller in einem Fragment gebliebenen Dramenentwurf skizziert hat, erkennt Grotkopp ein poetologisches Prinzip, das latente Beziehungen zwischen Disparatem sichtbar macht und selbst Zusammenhänge stiftet. Dabei gerät ihm auch die spezifische Form der Serialität in den Blick, die *THE WIRE* auf der Ebene der Episoden, der Staffeln und der Gesamterzählung auszeichnet, und in der sich zugleich ein zentrales Thema der Serie spiegelt: das Verhältnis des Individuums zu den Institutionen und den sozialen Strukturen.

Indem er die HBO-Serie *DEADWOOD* in den Kontext der Westerngeschichte stellt, exemplarisch durch John Fords *STAGECOACH* und Sam Peckinpahs *PAT GARRETT AND BILLY THE KID* aufgerufen, zeigt NIKOLAUS PERNECZKY wie die Serie mit ihren eigenen, genuin serienästhetischen Mitteln diese Geschichte fortführt, erweitert und verändert. Sinnfällig werden diese genrehistorischen Verschiebungen in den symbolisch aufgeladenen Topografien, die Perneckzy herausarbeitet. Er legt dar, dass es die spezifische narrative Form serieller Modulation ist, die es *DEADWOOD* ermöglicht, neue Akzente zu setzen. In *DEADWOOD*, so die These zur historischen Dimension der Serie, steht nicht der geschichtliche Prozess, sondern der Prozess der ‚Vergeschichtlichung‘ auf dem Spiel; die Serie stellt den Versuch einer Erzählung dar, die hinter die Geschichte zurückreicht, die sich gleichsam im schlammigen Vorhof der Geschichte einrichtet.

In seinem Text zu Todd Haynes’ Miniserie *MILDRED PIERCE* führt CHRIS TEDJASUKMANA den Begriff der ‚generischen Wiederholung‘ ein, um das für Genrezusammenhänge typische Verhältnis von Identität und Differenz, von Konvention und Innovation, zu fassen. Die Frage der Wiederholung knüpft Tedjasukmana eng an die Frage des Affekts und der Genrepoetik. Die Wiederholung, so der Autor, „ist keineswegs ausschließlich eine Frage der Genrepoetik, welche melodramatische

Affekte produziert und moduliert, vielmehr erweisen sich Affekte selbst als eine ereignishafte Form der Wiederholung, die der Poetik des Melodrams vorgelagert ist.“ Im Anschluss an Gilles Deleuze und Brian Massumi von einer Autonomie des melodramatischen Affekts ausgehend, spürt er zugleich der politischen Dimension des Affektiven nach.

Der vierte Abschnitt des Bandes entfernt sich von einem eng gefassten Genrebegriff und thematisiert filmische Reihen, Zyklen, Remakes und Serien als Formen, in denen sich das Prinzip von Wiederholung und Variation möglicherweise in anderer Weise realisiert, als es in klassischen Genres der Fall ist. SULGI LIE untersucht die Rolle der monströsen anorganischen Natur in den drei BODY SNATCHER-Verfilmungen und stößt dabei auf einen dreifachen mimetischen Prozess: die Reproduktion der Natur durch den Film in Form einer technisch ‚entstellten‘ Mimikry, der innerdiegetische Prozess mimetischer Anverwandlung, der in Kannibalismus übergeht, und schließlich die nachahmende Aneignung, die die drei Verfilmungen des Stoffes miteinander verbindet. So leitet Lie aus dem Schreckensrepertoire des Horrorfilms ein Modell ab, über das sich das Verhältnis der Filme einer Reihe, einer Serie oder eines Zyklus untereinander denken lässt.

TOBIAS HAUPTS widmet sich der Film, Fernsehen und weitere Medien umspannenden STAR TREK Reihe. Als deren ästhetisches Kernproblem beschreibt Haupts die Orchestrierung der diegetischen Chronologie und die Aufrechterhaltung der Einheit eines fiktionalen ‚Universums‘ über die Grenzen der verschiedenen Serien des transmedialen ‚Franchise‘ hinweg. Im Zuge der Ausweitung des Franchise auf verschiedene, lang laufende Serien etablieren sich quasi-generische Strukturen, die es den einzelnen Serien des Universums erlauben, sich in unterschiedlicher Distanz zum mythologischen Kern, zur Ideologie und zur Unterhaltungsformel von STAR TREK zu positionieren, und dabei diegetisch eine zeitlich vorwärts wie rückwärts gewandte Fortsetzung der verbindenden Geschichte zu leisten.

MICHAEL LÜCK greift in seinem Beitrag eine in der Bundesrepublik Deutschland äußerst populäre und kommerziell erfolgreiche Filmreihe auf, die Edgar Wallace-Filme der 1960er Jahre. Der Fokus, den Lück wählt, ist ein mediengeschichtlicher. Aus der Analyse des besonderen Verhältnisses von akustischer und visueller Ebene und durch den Rückgriff auf die Geschichte des Radios und der technischen Stimmübertragung gewinnt Lück die Kontur der spezifischen Poetik, die die Filme der Reihe miteinander verbindet.

Genrekino ist zumeist auch populäres Kino. In seinem Beitrag zu einem Subgenre der Komödie, der *Animal Comedy*, die sich mit ihrem zotigen und anarchischen Humor vor allem an ein junges Publikum richtet, beschäftigt sich THOMAS MORSCH mit der Frage der Popularität und den methodischen Konsequenzen, die aus der Theorie des Populären für die Genreanalyse erwachsen. Ihn beschäftigt das Verhältnis zeitlich auseinanderliegender Zyklen des Genres zueinander, die Signifikanz des einzelnen Films für das Genre in seiner Gesamtheit und das Verhältnis des Genres zu benachbarten Genres, mit denen es durch eine gemeinsame Affektstruktur verbunden ist.

Die Genretheorie bezieht sich in ihren Beispielen überwiegend auf das narrative amerikanische Mainstreamkino als Untersuchungsfeld. Schon die ersten beiden Beiträge dieses Bandes versuchen, dieser perspektivischen Verengung entgegen zu treten, indem sie am Hollywoodkino geschulte Genretheorien mit Beispielen aus dem europäischen Kino konfrontieren. Im fünften und letzten Abschnitt nun wird dies durch drei weitere Beiträge aufgegriffen, die der Relevanz des Genrekonzpts in Bereichen der Filmproduktion nachgehen, die weitaus seltener als das Hollywoodkino zum Gegenstand genreanalytischer Betrachtungen werden. Intendiert ist damit allerdings weniger eine bloße Ausweitung des Gegenstandsbereichs als der Versuch, der Genretheorie insgesamt durch einen solchen Seitenblick neue Impulse zu geben.

Programmatisch ist in dieser Hinsicht der Aufsatz von BERNHARD GROSS. Groß thematisiert das deutsche Nachkriegskino als Schnittpunkt zwischen Gerne- und Autorenkino und betrachtet den Trümmerfilm von 1945 bis 1950 als ein Genre, in dem auf subtile Weise politische Fragen dramatisiert werden. Der Autor vertritt die These, dass es ausgerechnet die Genrefilme sind, die mittels stereotyper Elemente und Ikonographien versuchen, dem Subjekt in einer zerstörten Welt neue Orientierung zu schaffen. Im Rückgriff auf Stanley Cavell legt Groß als spezifisches Potenzial des Genrefilms dar, gerade durch Normierung und Stereotypisierung Erfahrungen des Individuellen zu ermöglichen. Es ist offensichtlich, dass ein solcher Ansatz Bedeutung über das Feld des deutschen Nachkriegskinos hinaus für das gesamte Feld des Genrefilms besitzt. Ins Zentrum seines Beitrags rückt Groß die detaillierte Analyse des Kriminalfilms RAZZIA, einer Defa-Produktion von Werner Klingler aus dem Jahr 1947. Herausgearbeitet wird, wie der Film das Verhältnis von Einzelfem und Gruppe inszeniert und wie er die Möglichkeit demokratischer Teilhabe in einer aus den Fugen geratenen Welt auslotet.

Der Beitrag SABINE NESSEL bewegt sich nicht nur von Hollywood, sondern auch vom fiktionalen Kino weg und zeigt die Produktivität eines genretheoretischen und genreanalytischen Ansatzes für Gattungen auf, die nicht dem narrativen Mainstream angehören. Nessel beschreibt die generischen Prozesse der Wiederholung, Variation und Hybridsierung als die formgebenden Muster des Expeditionsfilms, der gleichwohl unscharfe Ränder zum Kolonial-, Reportage-, Essay- und Reisefilm aufweist, mit denen er den realweltlichen Bezugspunkt der Bewegung durch den geographischen Raum teilt. Zugleich zeigt der Beitrag auf, dass auch die intermediären Beziehungen zur literarischen Abenteuergeschichte für den Expeditionsfilm konstitutiv sind, insofern beide Genres eine gemeinsame Orientierung an der ‚Sensation‘ und am Spektakulären teilen. So zeichnet Nessel nach, wie sich innerhalb eines Genres recht unterschiedliche Regime der Darstellung, des Wissens und der Erfahrung bilden können, die aber „durch eine an der journalistisch-literarischen Reportage orientierten Erzählform zusammengehalten“ werden.

WINFRIED PAULEIT und CHRISTINE RÜFFERT beschließen den Band mit einem Blick auf den Experimental- und Avantgardefilm unter genretheoretischen Gesichtspunkten. Dabei beschreiben sie nicht nur die generische Binnendifferenzierung des Experimentalfilms. In einer doppelten Perspektivierung des Gegenstandes

geht es vielmehr zum einen um die Frage, in welcher Hinsicht sich der Experimentalfilm als Genre beschreiben lässt, zum anderen versetzen sie den Genrebegriff selbst in eine experimentelle Anordnung, indem sie den filmwissenschaftlichen Genrebegriff mit dem Begriff der Genremalerei konfrontieren. Zudem machen sie auf den Gewinn aufmerksam, den die Genretheorie aus der Beschäftigung mit nicht-narrativen Formen für die Reflexion ihres Kernbegriffs ziehen kann.

Die Mehrzahl der Beiträge geht auf eine Ringvorlesung zurück, die im Wintersemester 2011/12 am Seminar für Filmwissenschaft der Freien Universität Berlin stattgefunden hat. Mein Dank gilt allen Beitragenden für ihr Interesse am Thema und für ihre Aufsätze, dem Wilhelm Fink Verlag und insbesondere Henning Siekmann und Daniel Bonanati für das Interesse an dem Band, und allen Beteiligten für die Geduld angesichts des langen Wegs zur Publikation. Christian Rüdiger danke ich für die zuverlässige Mitarbeit an der Korrektur und Einrichtung des Bandes, sowie dem Sonderforschungsbereich 626 *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste* und der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die finanzielle Unterstützung der Drucklegung.

GENRES:
ABGRENZUNGEN, POETIKEN,
PRAKTIKEN

KATRIN BORNEMANN

GENRE? ODER NICHT GENRE ...

Definition, Klassifizierung und Qualifizierung von Genres –
ein Leitfaden am Beispiel des *Amour fou* Films

Was heißt es, von einem Genre zu sprechen?¹ Der Wunsch nach Kategorisierung, also Texte einem Genre zuzuordnen, ist der Versuch, die Komplexität des Angebots zu reduzieren. Es ist das Bestreben, eine grobe Einteilung nach wiederkehrenden Merkmalen vorzunehmen, um besser über Gruppen von Texten kommunizieren zu können. ‚Genre‘ ist zunächst ein „kulturelles Ordnungsprinzip und ein kommunikativer Verständigungsbegriff“². Genretheorie gibt einen wichtigen Referenzrahmen vor, der Konsumenten befähigt, einzelne Texte zu identifizieren, sie von anderen abzugrenzen und zu interpretieren. ‚Genre‘ stellt ein kritisches theoretisches Werkzeug dar, um das Verhältnis zwischen einzelnen Filmen und Gruppen von Filmen zu systematisieren.³ Mit diesem Text⁴ soll ein Leitfaden für die Klassifizierung von Genres und der Einordnung einzelner Filme in ein etabliertes Genresystem vorgestellt werden. Am Beispiel des *Amour fou* Genres soll in systematischer Absicht dargelegt werden, welche Überlegungen und welche einzelnen Analyse-Schritte unternommen werden müssen, um ein Genre zu definieren.

Eine tragfähige Genreanalyse muss mit Steve Neale die *genre norms*, die Regeln, nach denen ein Genre funktioniert, wie auch korrespondierende *genre texts*, also diejenigen Filme, die einem Genre zugeordnet werden können, benennen.⁵ Genretheoretiker helfen also das Wissen über eine bestimmte Gruppe von Texten systematisch zu organisieren und Hinweise „auf die Inhalts-, Stil- und Affekt-Qualitäten von Gruppen von Filmen zu formulieren.“⁶ Von einem Filmgenre kann

1 Ich danke meiner Tochter Mila, dass sie stets so schön schlief und mir die Zeit ließ, diesen Artikel zu verfassen. Karin Bornemann danke ich wie immer für wichtige wissenschaftliche Unterstützung.

2 Siegfried J. Schmidt: „Symbolische Ordnungen: Das Beispiel der Mediengattungen“, in: Ders.: *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 164-201.

3 Steve Blandford/Keith Grant/Jim Hillier (Hg.): *The Film Studies Dictionary*. London: Arnold 2001, S. 112-113.

4 Dieser Artikel beruht zum Teil auf meiner Dissertation *Carneval der Affekte. Eine Genretheorie des Amour fou Films*. Marburg: Schüren 2009.

5 Steve Neale: „Questions of Genre“, in: *Screen* Vol. 31, No.1 (1990), S. 45-66, hier S. 58.

6 Vgl. Hans J. Wulff: „Emotionen, Affekte, Stimmungen: Affektivität als Element der Filmrezeption. Oder: Im Kino gewesen, geweint (gelacht, gegruselt...) – wie es sich gehört!“, in:

man sprechen, wenn auf diesen Ebenen invariante Strukturmerkmale einer Filmgruppe nachgewiesen werden können.⁷

Die Notwendigkeit, neue Kategorien zu finden, die erst die Voraussetzung für einen intersubjektiven Austausch über eine bestimmte Filmgruppe schaffen, wächst stetig. Ein erstes Indiz dafür, dass ein neues (bisher noch nicht definiertes) Genre besteht, ist dann gegeben, wenn sich einzelne Filme nicht (mehr) problemlos einem bestehenden Genre zuordnen lassen.⁸ Dann beginnt die Arbeit der Genretheorie.

Grundzüge einer holistischen Genretheorie

Durch die Integration der kognitiven, affektiven und somatischen Rezeptionsforschung in die Analyse von Filmfamilien öffnen sich neue Wege für die Genretheorie im Allgemeinen. Die moderne Genretheorie vertritt einen holistischen Ansatz: Der Film wird nicht mehr nur als „ästhetischer Text für sich“⁹ wahrgenommen, den es zu beschreiben gilt, sondern daneben auch als bedeutungstragendes Zeichen- und Repräsentationssystem, als Medium, als Institution, kulturelles Subsystem und Ausdrucksträger,¹⁰ als „[...] eine besonders elaborierte und verdichtete Form des Interdiskurses“¹¹ und als „Objektivierung des mentalen Programms ‚Kultur‘“¹². Eine Filmanalyse, die all dies anerkennt, kann daher Aufschluss geben über die Werte, das Weltbild, das kulturelle und politische Wissen, über unausgesprochene Grundannahmen und Vorstellungen von Wirklichkeit, die sich in der immer wiederkehrenden Darstellung eines Topos im Genrefilm widerspiegeln.¹³

Somit geht die Genreanalyse über die rein ästhetische Analyse des Textes hinaus und kann Aussagen über die sozialen Zusammenhänge zwischen Film und Gesell-

Susanne Marschall/Fabienne Liptay (Hg.): *Mit allen Sinnen. Gefühl und Empfindung im Kino [Festschrift für Thomas Koebner zum 65.]*. Marburg: Schüren 2006, S. 17-31, hier S. 30.

7 Eggo Müller: „Genre“, in: Rainer Rother (Hg.): *Sachlexikon Film*. Hamburg: Rowohlt 1997, S. 141-142.

8 Natürlich ist die holistische Genretheorie auch gefragt, um bereits bestehende und definierte Genres umfassend kritisch zu untersuchen. Durch das innovative Zusammenspiel der verschiedenen Analyseschritte lassen sich auch neue, spannende Charakteristika von tradierten Genres aufdecken, von denen man meinte schon alles zu wissen. Gerade die Rezeptionsanalyse – gepaart mit der Phänomenologie und der kritischen Ideologie-Analyse – verspricht zum Beispiel Erkenntnisse über ein jüngeres Subgenre des Horrorfilms, dem *Torture-Porn*.

9 Ansgar Nünning/Roy Sommer: *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft*. Tübingen: Narr 2002, S. 21.

10 Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2004, S. 186.

11 Nünning/Sommer, *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft*, S. 21.

12 Ebd.

13 Ira Konigsberg: *The Complete Film Dictionary*. London: New American Library 1987, S. 144f.

schaft treffen. Gerade populäre Genres sind besonders aussagekräftig, weil in ihnen „[...] die kulturspezifischen stereotypen Realitätswahrnehmungen, Wunsch- und Angstszenerien besonders deutlich zu erkennen sind.“¹⁴ Eine potente Genretheorie muss daher auch versuchen, die Ideologien und Moralvorstellungen aufzudecken, die Genrefilmen zu Grunde liegen. Durch seine seismographische Funktion kann ein Genre dann Aufschluss über die mentalen Dispositionen einer Kultur geben. Wenn man davon ausgeht, dass der Film also eine *soziale*, eine *materiale* und eine „mentale Dimension“¹⁵ offenbart, wird schnell offensichtlich, dass eine rein erzähltheoretische Analyse reduktionistisch ist.

Will man ein Genre bestimmen, so geht es stets darum, Ähnlichkeiten zwischen verschiedenen Filmen zu erkennen. Die Zauberformel aller Genretheorie lautet: Signifikanz entsteht durch Rekurrenz. Da es also ein strukturelles Wesensmerkmal der Genretheorie ist, ‚Familienähnlichkeiten‘ zwischen Filmen nachzuweisen, kann die Genretheorie als ‚Supertheorie‘ verstanden werden, die unterschiedliche Zweige der Filmtheorie integriert, stets mit dem Ziel, aus der jeweiligen theoretischen Perspektive eventuelle Gemeinsamkeiten des Materials zu erkennen. Wird die Genretheorie mithin als übergreifende ‚Supertheorie‘ begriffen, können die einzelnen theoretischen, integrierten Zweige jeweils andere Aspekte des Untersuchungsgegenstandes aufdecken. Alle theoretischen Ansätze müssen jedoch, um kohärent zu bleiben, stets unter dem Vorzeichen der Aufdeckung etwaiger Ähnlichkeiten der Filme des Korpus angewendet werden. Es geht darum, das genretypische „Set of codes and conventions“¹⁶ aufzudecken.

Eine komplexe Genretheorie muss folgende Aspekte beinhalten: (1) eine Analyse der Geschichte des Topos, (2) eine systematische Beschreibung permanenter narrativer Muster, (3) die Erstellung einer Phänomenologie mit rekurrenten thematischen Elementen, (4) die Darlegung einer Ikonographie visueller Stereotypen, (5) die Erprobung des Anpassungswertes und der Stabilität des Genrekerns, (6) die Aufdeckung einer idealtypischen kognitiven, affektiven und somatischen Rezeptionsweise und schließlich (7) die Erforschung der gesellschaftlichen Bedeutung, Funktion und Bewertung des Genres.¹⁷ Die Reihenfolge der Untersuchungsschritte spielt eine wesentliche Rolle, da jeder Analyseschritt auf die vorangegangenen aufbaut.

14 Herbert Grabes: „Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft – Anglistik“, in: Nünning/Sommer, *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft*, S. 79-94, hier S. 87.

15 Vgl. Roland Posner: „Kultur als Zeichensystem. Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe“, in: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.): *Kultur als Lebenswelt und Monument*. Frankfurt am Main: Fischer 1991, S. 36-74.

16 Susan Hayward (Hg.): *Key Concepts in Cinema Studies*. London/New York: Routledge 2006, S. 188.

17 Knut Hickethier: „Genretheorie und Genreanalyse“, in: Jürgen Felix (Hg.): *Moderne Filmtheorie*. Mainz: Bender 2003, S. 62-103, S. a. Jacky Bratton/Christine Gledhill (Hg.): *Melodrama: Stage, Picture, Screen*. London: BFI 1994, S. 58ff; Sarah Berry: „Genre“, in: Toby Miller/Robert Stam (Hg.): *A Companion to Film Theory. Blackwell Companions in Cultural Studies*. Malden: Blackwell 1999, S. 25-44.

Untersuchung der Motivgeschichte

Handelt es sich bei dem zu erforschenden Genre um ein *content based* Genre, so ist als erster Schritt die Erforschung der Motivgeschichte angeraten. Untersucht man, wo und wie das Motiv (z. B. Rache, Brudermord oder wahnsinnige Liebe) zum ersten Mal auftritt und wie es sich über die Zeit manifestiert, so erhält man Anhaltspunkte über konstitutive Plotelemente des Motivs, die immer wieder auftreten. Die Motivgeschichte, die zumeist über die Grenzen des filmischen Mediums hinaus- und in die Literatur-, Kunst, Musik- oder Fotografiegeschichte hinein- führt, liefert wichtige Erkenntnisse über die Evolution eines Topos.¹⁸ Die Erforschung der Motivgeschichte, in Kombination mit der Frage nach einer etwaigen mythologischen Verankerung eines Genres, gibt Auskunft über die kulturelle Tradiertheit eines Themenkreises. Eine umfassende Genreanalyse kann daher nach Ira Konigsberg aufzeigen, dass beständige Genres „[...] universal dilemmas and moral conflicts“¹⁹ beschreiben, die in mittelbarem Bezug zu „deep psychological needs“²⁰ stehen. Somit steht die Motivgeschichts-Forschung ganz am Anfang, sie gibt bereits erste Indizien für eine später folgende Untersuchung der gesellschaftlichen Bedeutung eines Genres. Zudem lassen sich hier bereits erste Standardsituationen erkennen, die für die narrative Analyse fruchtbar sind.

Die Genreanalyse sollte für eine anschauliche motivgeschichtliche Untersuchung möglichst Texte aus verschiedenen Epochen und Kulturen heranziehen. Handelt es sich etwa um eine sukzessive Entwicklung stereotyper Formen? Oder hat sich das Motiv je nach Kultur und Epoche verändert? Was könnte dies bedeuten? Durch die Analyse der Stoff-, beziehungsweise der Überlieferungsgeschichte können typische Themen und/oder ein erstes Erzählmuster des Genres extrahiert werden. Die Motivgeschichte eines Genres ist als Vorarbeit zu der sich anschließenden Phänomenologie der Textgruppe zu verstehen.

Phänomenologie

Die Phänomenologie ist das klassische Herzstück der Genreanalyse. Sie umfasst die Aufdeckung dramaturgischer Standardsituationen, die narrative Struktur, die spezifische Ikonographie, Stereotypen und die speziellen filmsprachlichen Konventionen der Darstellung. Es geht zunächst darum, die „patterns of visual and auditive imagery“²¹ aufzudecken.

18 Elisabeth Frenzel: *Stoff- und Motivgeschichte*. Berlin: Schmidt 1996.

19 Konigsberg, *The Complete Film Dictionary*, S. 144.

20 Ebd., S.145.

21 Colin McArthur: *Iconography and Iconology*. London: Seeker and Warburg/BFI 1973.

Narrative Strukturen und Standardsituationen

Ein Kriterium, nach dem ein Genre definiert werden kann, ist nach David Bordwell die Ähnlichkeit von „narrational principles and procedures“²². Hier wird also gefragt, was die wesentlichen Plotelemente der Filmgruppe sind, woraus sie typischerweise bestehen und wie sie verknüpft werden. Thomas Schatz nennt dies die Aufdeckung der „story-formula“²³. So gehören einzelne Filme erst dann einem Genre an, wenn sie sich durch ein ähnliches strukturelles Story-Schema auszeichnen und ähnlichen erzählerischen und dramatischen Konventionen folgen. Die GenretheoretikerIn muss also im Filmkorpus nach einer wiederkehrenden Kette von Standardsituationen fahnden. Hier sind die Überlegungen von Boggs²⁴ hilfreich. Die Suche umfasst Ähnlichkeiten bei (1) den Charakteren in den Filmen, (2) dem Setting der Filme, (3) den intradiegetischen gesellschaftlichen Konventionen, (4) dem Motor der Handlung, (5) der Art des Konflikts in den Texten, (6) der Konfliktlösung und (7) den Werten, die durch die Lösung des Konflikts bestätigt werden. Boggs erklärt weiter, dass die Art der Beziehung der Protagonisten zueinander eine Basiskategorie sei, um ein Genre zu definieren.²⁵

Werden also Standardsituationen erkannt, so kann alsdann weiter differenziert werden, welche Plotelemente *konstitutiv* für das Genre sind und welche *fakultativ* auftreten. Fakultativ sind meist solche, die signifikant sind, weil sie gehäuft auftreten, die aber den Kern der Story nicht grundsätzlich verändern. Fehlt hingegen ein konstitutives Element, würde eine andere Story erzählt.

Weiter wird untersucht, wie die Plotelemente in ihrer typischen diegetisch-chronologischen Verknüpfung dargestellt werden. Die semiotische Analyse schließt sich an und decodiert die musterhaften semantischen Räume und binären Oppositionen der Texte.²⁶ Gefragt wird nach der typischen Figurenkonstellation und nach wiederkehrenden Ordnungen, nach denen die semantischen Räume organisiert sind. Die zentralen Fragen sind: Gibt es musterhaftes Handeln, welches den Anfangszustand des Textgeschehens in den Endzustand verwandelt? Weisen die Filme des Korpus analoge strukturelle Konstanten auf, ist dies als ein weiteres Indiz für ihre Genrehaftigkeit zu werten?

Die so erzielten Ergebnisse bilden die unerlässliche Grundlage für die spätere Untersuchung der Ideologien, die in die Texte eingewoben sind. Die Beschreibung der grammatikalischen Aneinanderreihung von Ereignissen dient der systemati-

22 David Bordwell: „Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures“, in: Philip Rosen (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia Uni. Press 1986, S. 17-33.

23 Thomas Schatz: „Genre“, in: Gary Crowds (Hg.): *A Political Companion to American Film*. New York: Lakeview Press 1994, S. 177-185, hier S. 177.

24 Joseph M. Boggs: *The Art of Watching Films: A Guide to Film Analysis*. Palo Alto/California: Benjamin-Cummings 1985, S. 327.

25 Vgl. ebd., S. 327.

26 Vgl. Hayward, *Key Concepts in Cinema Studies*, S. 285f.

schen Rekonstruktion der erzähltheoretischen Ordnung,²⁷ die einer speziellen Filmfamilie zu Grunde liegt.

Ikonographie

Auch ein ähnlicher *visual style* kann ein weiteres Indiz für die Genrehaftigkeit einer Filmgruppe sein. Bei dieser Formanalyse geht es um die Identifikation unterschiedlicher ikonographischer Konventionen.²⁸ Leitfrage ist: Was sind typische visuelle und auditive Invarianten? Eine besondere Rolle spielen hier der visuelle Stil, die Auswahl der Schauspieler und die typische Stimmung, die die Filme vermitteln. Ed Buscombe würde an dieser Stelle fragen, inwiefern die *innere* Form (Plot, Motive, etc.) durch die *äußere* Form (*Mise en scène*, Kameraführung, Licht, Wahl der Schauspieler, etc.) im Film repräsentiert werde.²⁹

Zunächst muss die Wahl der Schauspieler, die „stereotypische Figurencharakterisierung“³⁰ unter die Lupe genommen werden. Zu dem *signifier* des Schauspielers gehören nicht nur seine dem Typ entsprechende Physiognomie, sondern auch sein Image.³¹ So gibt es Genrefilme, die sich einzig durch die Wahl des immer gleichen Schauspielers charakterisieren lassen – z. B. die Tanzfilme Fred Astaires.

Ikonographisch bedeutsam können weiter eine sehr spezielle Montage-Technik und eine typische *Mise en scène* sein – sie sind ästhetische Gestaltungsmittel, die eine besondere suggestive Filmsprache definieren können. Auch die Farbsymbolik und die Lichtgestaltung können wiederkehrende Merkmale einer Filmsprache sein. Grant bezeichnet die Gestaltung von Licht und Farben als signifikante Teile einer genrehaften Ikonographie.³² Auch die Filmmusik ist Gegenstand der Genreanalyse und kann Wiedererkennungswert innerhalb einer Filmgruppe besitzen.³³ Sie vermag es, Stimmungen zu erzeugen und Gefühle zu wecken, Handlungsabläufe und -sprünge zu verbinden. Das *Setting* – „the physical space and time“³⁴ eines Films – beschreibt sowohl den zeitlichen, das heißt historischen Rahmen der Handlung, als auch den topographischen. Auch die Analyse des Settings kann daher ein geeignetes Instrument darstellen, um einen Film einem Genre zuzuordnen,

27 Michael Titzmann: „Struktur, Strukturalismus“, in: Klaus Kanzog/Achim Masser (Hg.): *Realexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 4*. Berlin: de Gruyter 1984, S. 256-278.

28 Vgl. die Genredefinition des *Film noir* in: Hayward, *Key Concepts in Cinema Studies*, S. 148-153.

29 Vgl. Ed Buscombe: „The Idea of Genre in American Cinema“, in: Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press 2007, S. 12-26.

30 Hickethier, „Genretheorie und Genreanalyse“, S. 78.

31 Richard Dyer: *Stars*. London: BFI 1979, S. 38ff.

32 Barry Keith Grant: *Film Genre. From Iconography to Ideology*. London: Wallflower Press 2007, S. 12.

33 Vgl. Claudia Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Wißner 2001.

34 Grant, *Film Genre*, S. 14.

wie dies etwa beim Western der Fall ist. Nach Boggs ist das Setting sogar eine ikonographische Basiskategorie in einem Katalog von Genre-Elementen.³⁵

Ist eine Gruppe von Filmen phänomenologisch identifiziert – ist der Genrekern also erkannt – so kann nun untersucht werden, wie sich dieser Genrekern unter sich ändernden Kontexten verhält.

Anpassungswert

Vorraussetzung für eine Analyse des Anpassungswerts ist, dass der Text als „culture in action“³⁶ verstanden wird: als ein dynamisches, soziokulturelles, ästhetisches Untersuchungsobjekt, welches in ein synchron und diachron verlaufendes Interdependenzgeflecht eingebettet ist. Die Frage lautet also, wie sich der Stoff, den die GenretheoretikerIn als Ergebnis der motivgeschichtlichen Untersuchung und der Extraktion der Standardsituationen erhalten hat, im Medium Film darstellt.

Die Fragen dieses Analyseschritts lauten: (1) Wie passt sich der Film als kulturelles, ästhetisches und ökonomisches Gut an seine kontextuellen Gegebenheiten an? Und (2) wie sehen die möglichen Einschränkungen und Adaptionen aus, die dem Sujet durch die Übertragung in das Medium Film und die damit korrespondierende Abhängigkeit zum Markt widerfährt? Wir suchen also Aufschluss darüber, wie stabil der Genrekern ist. Eine Rolle spielt hierbei die Zielgruppe, die den Genrefilm konsumiert – ist sie homogen? Wie wird der Stoff dargestellt, damit die Zielgruppe ihn konsumiert und nachfragt? Gibt es – wie zur Zeit des *Production Code* – eine Zensur, die verhindert, dass gewisse Standardsituationen gezeigt werden? Müssen eventuell bestimmte Topoi gekürzt werden, da die Filme ansonsten nur schwerlich zu vermarkten sind? Ist das Genremarketing identisch? Wird beispielsweise immer mit ähnlichen Slogans und Bildern für die Filmgruppe geworben? Gibt es eine Häufung der Filme aus einem bestimmten Herkunftsland? Sind die Filme mit einem ähnlich hohen Budget ausgestattet, dass beispielsweise eine eigene Filmsprache begünstigt (zum Beispiel durch aufwändige Special Effects) oder verhindert? Passen sich die Filme des Korpus in ähnlicher Weise an Umweltbedingungen an, und ist dies ein erneutes Zeichen für die Genrehaftigkeit der Filme?

Wenn die Phänomenologie die erste Säule der Genretheorie ist, so ist die Analyse der Rezeption der Filmgruppe die zweite. Zu oft wurde die Rezeption von der Genretheorie ausgenommen – beides gehört jedoch zusammen.

35 Boggs, *The Art of Watching Films*, S. 327.

36 Vgl. Nünning, *Metzler Lexikon*, S. 496.

Wirkung und Rezeption

„Erst im Akt der Rezeption wird ein Film als ein kulturelles Objekt mit einer besonderen Bedeutung konstituiert.“³⁷ Genres können auch hinsichtlich ihrer rezeptiven Wirkung auf den Zuschauer kategorisiert werden. Für Barry Keith Grant ist sogar die ähnliche Rezeption der Filme *das* konstitutive Genre-Merkmal: „Genres are dependent upon audiences for both their existence and their meaning.“³⁸ Nach Grant erzählen Genrefilme gleiche Geschichten mit leichten Variationen, mit ähnlichen Charakteren an ähnlichen Settings und ähnlichen Plotelementen.³⁹ Diese Geschichten werden in ähnlicher ästhetischer Darstellungsweise inszeniert und entfalten daher bei dem Zuschauer eine ähnliche Wirkung. Deshalb sprechen wir hier von der *Vorzugsreaktion* auf eine Textfamilie, die es sichtbar zu machen gilt. Beispielsweise werden die Genres Horrorfilm und Comedy stark durch die intendierte Reaktion des Rezipienten definiert.⁴⁰ Für Carroll⁴¹ und Grodal⁴² sind die Ähnlichkeiten in der *emotionalen und affektiven Konstellation* sogar ausschlaggebend, um Filme einem Genre zuzuordnen zu können. Auch David Bordwell argumentiert, dass die Art und Weise, wie der Rezipient adressiert wird und die intendierte Reaktion des Zuschauers auf den Text signifikant ist, um ein Genre abschließend zu bestimmen.⁴³ Die Rezeptionsanalyse eines Genres muss damit drei wesentliche Aspekte beinhalten: (1) Die Erforschung der gesellschaftlichen Rezeption eines Genres durch die Analyse von *Presscuttings*: die Auswertung von Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln dokumentiert Reaktionen auf ausgewählte Filme. (2) Eine Analyse der individuellen affektiven, somatischen und rationalen Reaktionen des Rezipienten auf den Text: Auf dieser subjektbezogenen Mikro-Ebene wird also das „preferred reading“⁴⁴, welches im Text angelegt ist, untersucht. (3) Die Analyse auf der Makro-Ebene untersucht die Funktion des Genres im gesellschaftlichen Diskurs: hier werden die bisherigen Ergebnisse in den makrosozialen Kontext eingeordnet, um einen gesellschaftlichen Bezug herzustellen.

Es geht darum, die wahrscheinlichste, idealtypische Rezeption der Textsorte aufzudecken. Dabei wird sowohl auf die Ergebnisse der phänomenologischen Betrachtung rekurriert als auch auf typische Reaktionen auf die Texte, die sich in der

37 Rainer Winter: *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*. München: Quintessenz 1992, S. 51.

38 Grant, *Film Genre*, S. 20.

39 Vgl. ebd., S. 1.

40 Vgl. Linda Williams: *Hard Core: Power, Pleasure, and the „Frenzy of the Visible“*. Berkeley: University of California Press 1999.

41 Noël Carroll: „Film, Emotion and Genre“, in: Carl Plantinga/Greg M. Smith (Hg.): *Passionate Views. Film, Cognition and Emotion*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press 1999, S. 21-47.

42 Torben Grodal: *Moving Pictures. A New Theory of Film, Genres, Feelings and Cognition*. Oxford: Clarendon Press 2000, S. 25-56.

43 David Bordwell: „The Art Cinema as a Mode of Film Practice“, in: *Film Criticism* Vol 4, No. 1 (1979) S. 56-64.

44 Vgl. Susan Hayward zur „spectator identification“ in *Key Concepts in Cinema Studies*, S. 310.