

Francesco Casetti

Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag¹

1. Das Genre als Instrument der Verständigung

Filmgenres lassen sich, wie literarische Gattungen auch, unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachten. Das theoretische Interesse gilt manchmal Gruppen von Texten, die eine Art „Familie“ zu bilden scheinen. Bisweilen greift man auch „Idealtypen“ heraus, die man analysiert und zu „Blaupausen“, zu Richtvorgaben für die Zuteilung weiterer Texte zum gleichen Genre erklärt. Dann wieder interessiert man sich eher für die sprachliche Gestaltung der Texte, ihre spezifischen Inhalte oder ihre Formprozesse usw.

Vereinfacht gesagt, lassen sich Genres im Wesentlichen auf drei verschiedene Weisen definieren: Sie können als *Instrument der Klassifikation* dienen, d. h. als etwas, mit dem sich ein bestimmter Text einer größeren Gruppe von Texten zuordnen lässt. Sie können ferner als *generatives Prinzip* oder als *Instrument der Herstellung* verstanden werden, d. h. als etwas, das die Produktion und Rezeption eines Textes steuert. Und Genre lässt sich schließlich auch als *Instrument des Aushandelns von Bedeutungen* oder als *Instrument zur Verständigung über Bedeutungen* auffassen, d. h. als etwas, das Sender und Empfänger eines Kommunikations erlaubt, zu einer Übereinkunft – oder zumindest einer annähernden Übereinkunft – darüber zu gelangen, was ein Text aussagt oder zeigt.

Ich möchte auf diese dritte Definition von Genre näher eingehen. Abgezeichnet hat sie sich schon in einer Reihe von Beiträgen anderer Theoretiker. Jim Kitses etwa spricht von Genre als einem „Bereich der Verständigung zwischen Publikum und Künstler“ (1970, 24); Colin MacArthur spricht von einem „Kode, der zwischen Filmemacher und Publikum vereinbart wird“ (1972, 20); und für Thomas Schatz schließlich ist Genre eine „Zusammenarbeit von Künstler und Publikum mit dem Ziel der Bekräftigung ihrer gemeinsamen Werte und Ideale“

1 [Anm. d. Hrsg.:] Der vorliegende Text erschien erstmalig auf Englisch in *La nascita dei generi cinematografici. Atti del V. Convegno Internazionale di Studi sul Cinema*. Hrsg. von Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo & Laura Vichi. Udine: Forum 1999, S. 23–36. Wir danken den Herausgebern, dem Verlag und Francesco Casetti für die freundliche Genehmigung zum deutschen Erstabdruck.

(1981, 15). Ich schließe ich mich diesen Definitionen von Genre aus einem bestimmten Grund an. Wie ich im Folgenden zeigen möchte, können wir, wenn wir Genre als Instrument der Verständigung über Bedeutungen behandeln, die kommunikative Funktion von Genres in vollem Umfang erfassen. Es ist aber gerade diese kommunikative Funktion, eher als bestimmte Inhalte und Formprozesse (wie sie die erste Definition hervorhebt) oder bestimmte Regeln der Herstellung und der Rezeption (wie sie bei der zweiten im Zentrum stehen), welche über die Entwicklung und die Bedeutung von Genres Rechenschaft ablegt.

Anders ausgedrückt: Was einen Text ausmacht, können wir erst dann ganz begreifen, wenn wir untersuchen, wie sich die Texte an ihre Leser oder Zuschauer wenden, und wie die Leser, für sich oder als Gruppe betrachtet, Texte interpretieren und in ihre alltägliche Lebenspraxis integrieren, d. h.: wenn wir analysieren, wie Texte in einem bestimmten gesellschaftlichen Raum zirkulieren und Wirkung entfalten.

2. Die kommunikative Verständigung²

Was bedeutet „Verständigung“? Worüber verständigen wir uns? Auf welche Weise und warum?

2.1 Verständigung: Eine Definition

Ganz allgemein können wir unter *kommunikativer Verständigung* die Auseinandersetzung verstehen, die zwischen Teilnehmern eines kommunikativen Austausches stattfindet und bei der es darum geht, was, wie und warum ausgesagt wird. Kommunikative Verständigung zielt entweder darauf ab, mögliche Unterschiede auszuräumen oder aber sie hervorzuheben und als solche akzeptabel zu machen. Anders gesagt: Kommunikative Verständigung basiert auf einer *Auseinandersetzung*, deren Zweck es ist, Unterschiede und Übereinstimmungen festzustellen; eine solche Auseinandersetzung wiederum setzt eine *gegenseitige*

2 [Anm. d. Übers.:] Im Original verwendet Casetti die Begriffe „processi di negoziazione“ bzw. „negotiation processes“. „Negotiation“ wird in den deutschen Übersetzungen der Schriften von Stuart Hall mit „Aushandlung“ wiedergegeben; vgl. etwa Hall 1999 [1980], 108. Casetti interessiert sich für den besagten Vorgang aber primär im Blick auf den kommunikativen Vertrag. Er fasst die „processi di negoziazione“ weniger als Schauplatz eines Konflikts auf, denn als Bereich einer möglichen Übereinkunft, weshalb „negoziazione“ hier in Absprache mit dem Autor als „Verständigung“ übersetzt wird.

Anerkennung voraus, die es erlaubt, einen *Bereich der Übereinkunft* aufzubauen.

Wir werden gleich sehen, dass sich diese Definition um weitere Aspekte erweitern lässt. Den Wesenskern jedes Verständigungsprozesses bringt sie allerdings schon in dieser Form auf den Punkt: die Tatsache nämlich, dass die Teilnehmer eines kommunikativen Austauschs, ob als Gemeinschaft oder als Individuen, im Verlauf des Austauschs eine ganze Reihe von Faktoren berücksichtigen müssen, um zu einer Übereinkunft gelangen zu können – beispielsweise welchen Sinn der Aussagende zum Ausdruck bringen möchte und welchen der Empfänger aufzufassen beabsichtigt oder welche Absichten der eine verfolgt und welches die Erwartungen des anderen sind usw.

In einem ersten Schritt möchte ich zunächst kurz in Erinnerung rufen, vor welchem Hintergrund die Idee der Verständigung entstanden ist.

2.2 Zum theoretischen Horizont des Verständigungsgedankens

Die Aufmerksamkeit für Verständigungsprozesse erwächst aus der Einsicht – die in den 60er Jahren in der Soziologie, der Linguistik und der Semiotik um sich zu greifen beginnt –, dass Kommunikation nicht einfach in der *Übermittlung* von Information besteht, sondern in einer äußerst komplexen *Interaktion* von zwei oder mehr Beteiligten. Das heißt, dass der Sender seine kommunikative Handlung dem Empfänger nicht aufzwingt, im Gegenteil: Der Sender überkreuzt sich in seinem Handeln mit dem Empfänger, der seinerseits für das Anfangen und die Fortführung der Kommunikation mindestens ebenso sehr verantwortlich ist wie der Sender, selbst wenn letzterer andere Funktionen zu erfüllen hat.

Dass Kommunikation Verständigung bedingt, versteht sich vor allem für solche Theoretiker von selbst, die sich mit unmittelbaren oder Face-to-Face-Interaktionen beschäftigen haben.

Berger und Luckmann (1966) zum Beispiel weisen mit Blick auf Dialoge darauf hin, dass die Gesprächsteilnehmer sich ständig und systematisch mit Vorstellungen auseinandersetzen, die sie von sich selbst haben, von ihrem Gegenüber und von dem, was sie sagen. Goffman (1967), der direkte Interaktion in einem allgemeineren Sinne erörtert, betont, dass diese immer eine von beiden Kommunikationsteilnehmern geteilte und von beiden mitgetragene Auffassung der Situation, in der sie sich befinden, voraussetzt. Die Ethnomethodologen schließlich untersuchen ein breites Spektrum an sozialem Verhalten und heben hervor, wie Verhaltensweisen immer wieder mit Beschreibungen unterlegt werden, mit denen die Handelnden im Rahmen eines Spiels enger wechselseitiger

Kontakte sich und anderen gegenüber Rechenschaft ablegen, was sie überhaupt tun (vgl. Garfinkel 1967).

Verständigung gibt es aber auch im Bereich der Massenkommunikation, obwohl diese Art der Kommunikation doch scheinbar linear verläuft und in der einseitigen Übermittlung von Mitteilungen besteht. Gleichwohl findet auch hier in hohem Maß Interaktion statt, wenn auch meist zeitlich und räumlich versetzt. Fernsehsender etwa machen sich von ihrem Publikum auf drei Arten ein Bild: indem sie Marktstudien betreiben, bevor ein Programm ausgestrahlt wird; indem sie nach der Ausstrahlung eine quantitative und/oder qualitative Analyse der Einschaltquoten vornehmen; oder indem sie während der Ausstrahlung Daten wie die Anzahl eingegangener Telefonanrufe auswerten. Die Interaktion kann aber auch indirekt geschehen, etwa indem man die Publikumsreaktion durch „phatische“ Zeichen wie Applaus vom Band oder die Wiedergabe von Reaktionen eines Studiopublikums im Text schon vorwegnimmt. – Von besonderem Interesse sind in diesem Zusammenhang die Beiträge von Forschern, die bei der Untersuchung der Interpretation von Medienmitteilungen darauf gestoßen sind, dass die Deutung einer Nachricht nur zum Teil vom Sender bestimmt werden kann. Vielmehr resultiert die jeweilige Lesart aus einem veritablen „Zusammenstoß“ der Absichten des Senders mit den Erwartungen des Empfängers bzw. der kognitiven Orientierungen des einen mit denen des anderen oder auch der Zeichen, die der Sender verwendet, mit den Identifikations- und Erkennungsleistungen des Empfängers. Hall (1980) spricht in diesem Zusammenhang von „ausgehandelten“ Lesarten als einem Mittelding zwischen „dominanten“ und „oppositionellen“ Lesarten. Andere bevorzugen die Ausdrücke „widerständige“ oder „abweichende“ Lesart, und Livingstone (1990) schließlich fasst die Dynamik, um die es hier geht, folgendermaßen zusammen: „Das Schaffen von Bedeutung aus der Interaktion zwischen Texten und Lesern ist ein Streit oder auch ein Schauplatz des Verhandeln zwischen zwei eingeschränkt machtvollen Quellen.“

Verständigung gehört mithin zur Kommunikation, auch zur Massenkommunikation. Geht man davon aus, dass auch diese auf einer Auseinandersetzung beruht, die auf eine Übereinkunft zwischen den Kommunikationsteilnehmern abzielt, dann lässt sich ganz allgemein sagen, dass Verständigung die Triebkraft der Kommunikation ist (denn Interaktion ist Auseinandersetzung), und dass kommunikatives Verhalten unauflöslich verknüpft ist mit Verständigungsleistungen (denn wir interagieren miteinander, um einander zu verstehen, ob wir nun auf einen Konsens oder Dissens hinarbeiten).

2.3 Die drei Achsen der Verständigung

Zweiter Schritt: Worüber aber verständigen wir uns in der Kommunikation? Es liegt auf der Hand, dass wir uns in einem kommunikativen Austausch über die Bedeutung dessen verständigen, was kommuniziert wird. Bei der ersten Auseinandersetzung zwischen Sender und Empfänger geht es darum, was der eine sagt oder zeigt und was der andere versteht oder mitbekommt. Wenn die beteiligten Parteien einander verstehen wollen, dann bedingt das eine Auseinandersetzung, die sich – auch dann, wenn sie in erster Linie die Unterschiede zwischen den Positionen zutage fördert – letztlich um die Suche nach einem Sinn der Mitteilung dreht, der beiden Parteien einleuchtet (oder, wenn man so will, um die gemeinsame Konstruktion eines solchen Sinns).

Wir verständigen uns bei der Kommunikation aber auch über gewisse *Muster* der Interaktion. Im Hinblick auf diesen Aspekt gilt es, drei Dinge besonders hervorzuheben. Erstens betonen wir durch Verständigung den spezifischen Handlungscharakter der Kommunikation in Abgrenzung zu anderen Arten des Handelns wie etwa der Berührung. Viele der „phatischen“ Zeichen wie „Hey!“ oder „Hallo?“ signalisieren, dass hier eine Verständigung stattfindet. Zweitens verständigen wir uns über die Art des kommunikativen Austauschs, den wir gerade durchführen, beispielsweise darüber, dass wir nur plaudern und nicht verbindliche Informationen austauschen. Metadiskursive Anmerkungen wie „Nimm das nicht so ernst, was ich dir jetzt sage“ sind Kennzeichen dieser Ebene der Verständigung. Drittens verständigen wir uns über die Zielrichtung, die wir der Interaktion geben wollen. So machen die Sprecher während eines Gesprächs untereinander aus, wer nun mit Reden an der Reihe ist, indem sie einander ins Wort fallen. Auf diese Weise wird verhindert, dass einer der Beteiligten die Gesprächsführung alleine bestimmt und die Konversation in einen Monolog verwandelt.

Die Teilnehmer eines kommunikativen Austauschs verständigen sich aber nicht nur über die Bedeutung des Mitgeteilten und über die verwendeten Muster der Kommunikation, sondern auch über ihre jeweilige *Position*. Sie stimmen sich hinsichtlich ihrer persönlichen Haltungen aufeinander ab; so wird von Teilnehmern eines Gesprächs oft die Offenlegung ihrer Meinung zum Thema eingefordert. Sie einigen sich zudem über die Rollen, die sie zu spielen haben, also beispielsweise darüber, wer der wortführende Gesprächsteilnehmer ist und wer nur der angesprochene Partner oder ob jemand als verlässlicher Erzähler agiert oder als unzuverlässiger Zeuge bestimmter Sachverhalte usw.

Bislang haben wir uns mit den Verständigungsvorgängen beschäftigt, die typischerweise zwischen Sender und Empfänger stattfinden. Deren Auseinandersetzung bestimmt den Sinn des Mitgeteilten, die Muster der Kommunikation und

die Positionen, die im kommunikativen Akt vertreten werden. Wenn wir von Verständigung sprechen, können wir aber auch über die Achse Sender/Empfänger hinausgehen und andere Fälle einbeziehen, bei denen es um Auseinandersetzung und Annäherung geht. Tatsächlich ist Kommunikation nicht nur eine *wechselseitige Handlung*, eine Interaktion. Es handelt sich auch um eine *eingebettete Handlung*, eine Handlung, die in einer spezifischen Umgebung oder zumindest innerhalb eines bestimmten Bereichs stattfindet (vgl. Casetti 1996; Odin 1984). So gesehen verständigen sich die Teilnehmer eines kommunikativen Austauschs nicht nur untereinander, sie verständigen sich, für sich selbst oder als Gruppe, auch über die *Bedingungen* ihres Handelns. Wer eine Neuigkeit mitzuteilen hat, wird sich darüber Rechenschaft ablegen, wieviel Zeit er dafür zur Verfügung hat (und könnte beispielsweise versuchen, mit dem Empfänger eine längere Frist für die Mitteilung auszuhandeln); er wird sich über die technischen Möglichkeiten des benutzten Mediums Rechenschaft ablegen (bei einer mündlichen Mitteilung gilt es etwa zu berücksichtigen, dass einen der Empfänger möglicherweise gar nicht hört, besonders dann, wenn der kommunikative Austausch in einem lauten Lokal stattfindet); usw. Das bedeutet, dass Verständigung nicht nur entlang der Achse Sender/Empfänger verläuft, sondern auch die Achse Kommunikationsteilnehmer/kommunikative Situation tangiert.

Wenn wir uns schließlich der Aktivität des Empfängers zuwenden, dann sehen wir, dass wir uns in der Kommunikation mit etwas befassen, das wir nicht nur interpretieren müssen, sondern auch als *Ressource* in unserer Lebenswelt nutzen können: als kognitive Ressource, d. h. als Bereicherung unseres Wissens; als Beziehungsressource, d. h. als Mittel zur Verbesserung oder Umgestaltung persönlicher Beziehungen zu anderen; als Umgebungsressource, d. h. als Mittel, das uns hilft, unsere Zeit einzuteilen oder unseren Lebensraum auszustatten (man beachte nur, wie das Sehen eines Films für „Freizeit“ steht). Kommunikation verläuft demnach auch entlang einer dritten Achse, welche die Kommunikationsteilnehmer mit ihrer Lebenswelt verbindet.

Während auf der ersten Achse – Sender/Empfänger – Übereinkunft erzielt wird und die zweite – Kommunikationsteilnehmer/kommunikative Situation – der Wahrnehmung der Möglichkeitsbedingungen der Kommunikation dient, ergibt sich auf der dritten Achse ein praktischer Nutzen der Kommunikation. Sie ermöglicht es in gewisser Weise, kommunikative Angebote in Ressourcen von existentiellern Nutzen für ihre Verwender umzuwandeln.

2.4 Verständigung und kommunikativer Vertrag

Schließlich noch der dritte Schritt: Nachdem wir untersucht haben, was kommunikative Verständigung ist und auf welchen Achsen sie verläuft, müssen wir uns noch fragen, worauf sie hinausläuft. Wir haben es bereits erwähnt: Kommunikative Verständigung führt zur Bestimmung einer gemeinsamen Grundlage des gegenseitigen Verstehens, egal, ob die Gesprächsteilnehmer nun miteinander einverstanden sind oder nicht. Man könnte diesen Gedanken noch weiter führen und den ganzen Bereich der Verständigung mit berücksichtigen. Der Zweck der Verständigung ist es, eine breite Übereinkunft aufzubauen, die es nicht nur den Gesprächsteilnehmern erlaubt, sich aufeinander abzustimmen, sondern es auch ermöglicht, die kommunikative Handlung auf die Situation auszurichten, in der sie stattfindet, und Texte den (kognitiven, beziehungs- und umgebungsbezogenen) Bedürfnissen anzupassen, die das Subjekt in seiner Lebenswelt entwickelt. Kurz: Verständigung zielt darauf ab, einen *kommunikativen Vertrag* zu schaffen (oder auszuarbeiten), auf den sich das Handeln der Kommunikationsteilnehmer stützen kann und der auch die Möglichkeitsbedingungen und die Funktionen der Kommunikation abdeckt.

Das Vorhandensein eines solchen Vertrags bedeutet nicht, dass keine Spannungen oder Meinungsverschiedenheiten mehr auftreten. Vielmehr lebt Kommunikation geradezu von Konflikten. Diese finden aber ihre Rechtfertigung im Rahmen der gemeinsamen Suche nach einer Übereinkunft hinsichtlich dessen, was zu tun ist und wie und warum dies geschehen soll. Diese gemeinsame Suche dient als eine Art regulatives Prinzip, unter dem sich eine kommunikative Interaktion in Richtung einer gütlichen Einigung (oder in Richtung der Herstellung einer Übereinstimmung) entwickeln kann.

Innerhalb dieses Rahmens kann der kommunikative Vertrag eine Voraussetzung der Interaktion darstellen (wenn zwei Gesprächspartner miteinander sprechen, dann setzt dies voraus, dass sie einverstanden sind, miteinander zu kommunizieren). Ferner kann es in der Interaktion darum gehen, den Vertrag überhaupt erst zu erarbeiten (zwei Gesprächspartner verstehen sich manchmal erst am Ende einer langen und anstrengenden Diskussion). Schließlich kann der Vertrag auch nur teilweise oder nur in zurückgenommener Manier zum Tragen kommen (bei einem informellen Aufeinandertreffen improvisieren die Gesprächspartner oft ihre Rollen). Alles in allem kann der Vertrag zur Gewährleistung einer vollzogenen Verständigung dienen oder auch nur zur Unterstützung eines fortschreitenden Verständigungsvorganges.

Ob der kommunikative Vertrag aber nun eine Voraussetzung oder eine Konsequenz des Austauschs darstellt oder ob er seine volle Wirkung entfaltet oder

nur abgeschwächt zum Tragen kommt: Stets ist das gegenseitige Verstehen das Ziel der Kommunikation und der Horizont, auf den wir uns zu bewegen.

3. Verständigung über Genre: Flexibilität/Starrheit

Nach diesen kurzen Ausführungen zur Verständigung möchte ich nun zu den Filmgenres zurückkehren. Gemäß der Definition, von der wir ausgegangen sind, fassen wir Genres als Instrumente der Verständigung auf, die einer Übereinkunft zwischen Sender und Empfänger oder zwischen Film und Publikum Vorschub leisten. Im Umgang mit Genre-Filmen haben wir es demnach mit Verständigungsvorgängen zu tun, die ohne größere Umstände in den Abschluss eines Vertrags münden – dies im Unterschied zu Filmen, die sich der Zugehörigkeit zu einem Genre zu entziehen scheinen, wie Experimental- oder Autorenfilme (wie wir sehen werden, gilt es die Unterscheidung von Genre- und Nicht-Genre-filmen, die bis vor wenigen Jahren noch selbstverständlich war, ebenfalls neu zu überdenken).

Allerdings müssen wir zunächst abklären, auf welchen Bereich sich die Verständigung erstreckt. Wie also funktionieren Genres im Hinblick auf die Achsen der Verständigung? Auf welchen Ebenen leisten sie einer Übereinkunft Vorschub? Und an welchen Punkten lassen sie der Dynamik der Verständigung ihren Lauf, ohne sie durch eine Übereinkunft zum Erliegen zu bringen?

3.1 Film/Zuschauer: Ein vorbereitender Vertrag

Auf der Achse Sender/Empfänger oder in diesem Fall vielmehr entlang der Achse Film/Zuschauer dient Genre offenkundig als Instrument für eine gegenseitige Abstimmung bis zur vollen Übereinkunft, jedenfalls insofern es um die Diegese geht, d. h. um die Bestimmung der primären Bedeutung auf der Ebene der erzählten Geschichte. So besteht beispielsweise, wie ich meine, kein Zweifel daran, dass der klassische Western sich auf folgende Weise darstellt und vom Publikum auch so aufgefasst wird: Als Story, die im 19. Jahrhundert im amerikanischen Westen angesiedelt ist und auf dem Konflikt von scheinbar unvereinbaren Positionen basiert. Dieser muss gelöst werden, indem die Positionen teilweise miteinander versöhnt und andere, die sich nicht integrieren lassen, von der Lösung ausgeschlossen und eliminiert werden. Übereinkunft besteht ferner in Hinsicht auf den Plot (die Ereignisse nehmen einen linearen Verlauf; am Ende steht die Beilegung des Konflikts) und auf die Erzählung (der Film räumt dem Blickwinkel des positiven Helden den Vorrang ein).

Eine solche Übereinkunft ist nicht notwendigerweise allgemeinverbindlich. Soziale Gruppen und Individuen mit unterschiedlichen kognitiven Orientierungen oder kommunikativen Kompetenzen können unterschiedliche und widerstreitende Lesarten des gleichen Genretexts entwickeln. Darauf ist im Zusammenhang mit Fernsehgenres schon hingewiesen worden (vgl. Liebes/Katz 1986; Casetti/Lumbelli/Wolf 1980; 1981). Vergleichbare Belege lassen sich aber auch für Filmgenres beibringen. Beispielsweise ist es, immer noch mit Bezug auf den Westen, denkbar, dass in den 70er Jahren viele politisch sensibilisierte Zuschauer in den Geschichten, die in diesen Filmen erzählt werden, eher eine Aggression der Eroberer gegen die Indianer sahen als eine Verteidigung der weißen Siedler gegen eine äußere Bedrohung. Wenn man von Verständigung spricht, ist es wichtig, die tatsächlichen Bedingungen zu analysieren, unter denen die Kommunikation stattfindet. Es braucht sehr wenig, um ein etabliertes Gleichgewicht zu kippen, und letztlich kann hier nur lokale Feldforschung verlässliche Antworten liefern.

Man kann aber doch sagen, dass sich ein Filmgenre 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. Um welche Übereinkunft aber handelt es sich genau? Im Wesentlichen um eine *vorbereitende* Übereinkunft, die auf festfügten Erwartungen beruht, sowie auf deren zuverlässiger Befriedigung durch wiederholt angebotene Einlösungen. Anders gesagt: Wenn es zu einer – wie auch immer gelagerten – Abstimmung zwischen Film und Publikum hinsichtlich der behandelten Themen, der verwendeten Erzählverläufe und der Haltungen kommt, die zum Ausdruck gebracht werden, so zeichnet sich diese Abstimmung schon ab, bevor die beiden Pole der Kommunikation sich überhaupt gegenüber treten. So gesehen aber ist das Genre ein Instrument der Verständigung, das mehr noch als es den Vollzug der Verständigung erleichtert, diesen scheinbar steril werden lässt, stützt es sich doch auf einen Vertrag, der jeder einzelnen konkreten Interaktion von Film und Zuschauer schon vorausgeht.

3.2 Film/Zuschauer: Vorhersehbarkeit und Unvorhersehbarkeit

Es ist nun allerdings keineswegs so, dass ein Genre-Film ein vollkommen vorhersehbares Ereignis darstellt, d.h. nur als erneuertes Angebot von etwas auftritt, das der Zuschauer bereits kennt und vorzufinden erwartet. Vielmehr ermöglicht das Vorhandensein eines vorbereitenden kommunikativen Vertrags Variationen auf der Ebene des Inhalts und der Erzählformen. Über diese Variationen muss sich der Film mit seinem Zuschauer offen verständigen.

Es ist wichtig, das Gewicht und die Tragweite dieser Variationen zu verstehen. Ihr Gewicht hängt vor allem davon ab, welche Elemente von der Variation betroffen sind. Stilistische Variationen bleiben ohne Folgen für die generische Struktur des Films und betreffen nur die Form der Erzählung (etwa, indem sie die persönliche Handschrift eines Regisseurs zur Geltung bringen; in diesem Fall betrifft die Verständigung das Erkennen und Anerkennen von „Autorschaft“ durchs Publikum). Axiologische Variationen beeinflussen, welche Werte der Film zum Ausdruck bringt, und rühren mitunter auch an grundlegende Aspekte des Genres (so stellt beispielsweise das Auftreten eines moralisch zweifelhaften oder widerborstigen Helden im „modernen“, d. h. im Spätwestern die epischen Ursprünge der Story in Frage). Ganz allgemein können wir im Anschluss an Altman (1986) sagen, dass Variationen entweder Themen oder Erzählformen betreffen. Variationen, die nur einen dieser Aspekte betreffen, stellen keine Bedrohung für das Genre in seinen Grundzügen dar. Nur das gleichzeitige Auftreten von Änderungen auf der semantischen und auf der syntaktischen Ebene kann die Zugehörigkeit eines Films zu einem Genre ernsthaft in Frage stellen (ibid.).

Was die Tragweite der Variationen angeht, so lassen sich mindestens drei Fälle unterscheiden. Im ersten Fall führen die Variationen zu einer *Spezifizierung*. Spezifizierung liegt vor, wenn ein allgemeines Schema (etwa die Komödienform) verfeinert und in ein eingeschränkteres Schema eingegliedert wird, das in einer zeittypischen Gruppe von Filmen auftritt (etwa die *sophisticated comedy* der 30er Jahre). Cawelti (1976) spricht davon, dass der Zuschauer sich in diesem Fall auf die Herausbildung einer „Formel“ auf der Grundlage eines „Archetypen“ einlässt.

Im zweiten Fall bewirken die Variationen eine *Maskierung*. Diese liegt vor, wenn Filme zwar keine der wesentlichen Züge eines bestimmten Genres aufweisen, wohl aber gewissermaßen dessen „Geist“ wiedergeben. Ein Beispiel dafür sind die von Rick Altman (1986, 31) erwähnten Pennsylvania-Western, eine Gruppe von Filmen aus den 30er und 40er Jahren wie *DRUMS ALONG THE MOHAWK* (*TROMMELN AM MOHAWK*, USA 1939, John Ford), die viele Merkmale mit dem Western teilen, aber im falschen Jahrhundert angesiedelt sind, nämlich im 18., und am falschen Ort, eben in Pennsylvania. Hier stellt sich dem Zuschauer die Aufgabe, ein Genregrenzen übergreifendes Schema des Wiedererkennens zu entwickeln, welches ihm erlaubt, den Film ungeachtet seiner irreführenden Erscheinungsform einem Genre zuzuschreiben (vgl. Cawelti 1976).

Der dritte Fall ist die *Aktualisierung*. Aktualisierung liegt vor, wenn am Schema eines Genres Veränderungen vorgenommen werden, welche den tradierten Ablauf des Schemas abwandeln, ohne an seinen ursprünglichen Gehalt zu rüh-

ren. Beispielsweise enthält die italienische Komödie der 60er Jahre so viele sozialkritische Elemente, dass sie in den 70er Jahren der großen Familie des „cinema politico“, des politischen Films, zugerechnet werden kann. In diesem Fall ist der Zuschauer aufgefordert, ein neues Set von Merkmalen des Wiedererkennens zu entwickeln.

Die Analyse von Genrevariationen würde es verdienen, vertieft zu werden. Eine Strömung wie der italienische Western beispielsweise legt den Schluss nahe, dass die Grenze zwischen Aktualisierung und Maskierung oft fließend ist (handelt es sich um eine neue Form des Western oder um eine Wiederbelebung der pikaresken Komödie mit einem Schauplatz in der neuen Welt?) oder dass stilistische Variationen möglicherweise schwerwiegendere Konsequenzen haben, als wir erwarten (bereichern Sergio Leones Barockeinsprengsel und Duccio Tessaris Ironie den Western oder korrumpieren sie ihn?). Diese wenigen Beobachtungen zeigen aber immerhin, dass Genres nicht gänzlich auf vorhersehbaren Entscheidungen basieren. Vielmehr lassen sie der Unvorhersehbarkeit ihren Raum. Die kanonischen, der Wiederholung unterliegenden Elemente werden mit eigensinnigen und spezifischen kombiniert, und das Publikum sieht seine Erwartungen unvermeidlicherweise von Überraschungen durchbrochen. Genres beruhen demnach nicht auf einem vorbereitenden Vertrag, der für den Film wie für die Zuschauer auf alle Zeiten bindend wäre. Vielmehr lässt dieser Vertrag Räume der *nachfolgenden* Verständigung offen, die in spezifischere Übereinkünfte münden kann. Diese Übereinkünfte können ihrerseits zu Ausgangspunkten für andere Situationen der Verständigung werden (dies ist der Fall, wenn Neuerungen Teil des Kanons werden), sie können aber auch lediglich der vorübergehenden Abstimmung dienen (etwa, wenn die Übereinkunft zwar für einen bestimmten Film gilt, aber auf das Genre als ganzes ohne Auswirkung bleibt). Eingehen muss man auf solche Übereinkünfte aber auf jeden Fall, bilden sie doch eine notwendige Bedingung für eine grundlegendere Abstimmung zwischen dem, was auf der Leinwand passiert, und denen, die im Kinosaal sitzen.

3.3 Film/kommunikative Situation: Der intertextuelle Bezug

Wenn wir von der Achse Film/Zuschauer zur Achse Film/kommunikative Situation übergehen, stellen wir fest, dass die Lage komplizierter wird. Welches sind die Elemente der kommunikativen Situation, hinsichtlich derer ein Genre-film Verständigung erzielen muss? Ich möchte drei davon behandeln: Erstens die Umstände der Vorführung des Films, insbesondere deren Zeit und Ort; zweitens den *apparatus*, die Apparatur des Kinos, verstanden als die ökonomi-

sche Maschinerie und das Produktionssystem, welche die Herstellung von Filmen erlauben, sowie als das psychische und lebensweltliche Instrumentarium, das ihre Rezeption steuert; und drittens die Apparatur des Kinos als diskursiver Raum, d. h. alle Texte (Filme, Romane, Reportagen, Radio- und Fernsehshows usw.), welche einen bestimmten Text umgeben, einen seiner Bezugshorizonte bilden und im Text selbst unvermeidlich ihren Nachhall finden.

Hinsichtlich der Umstände der Vorführung unterscheiden sich die Verständigungsvorgänge, die ein Genrefilm auslöst, nicht wesentlich von denen für andere Filme, sieht man davon ab, dass ein Genrefilm ein Verhalten der wiederholten und nicht der vereinzelt Film Betrachtung voraussetzt. Damit ein Genre als solches zum Tragen kommt, muss man eine Vielzahl von Filmen auf dieselbe Art und Weise angeschaut haben, was der Betrachtung des einzelnen Films nicht zuletzt einen stärker rituellen Charakter verleiht (vgl. Schatz 1981).

Vieldeutiger ist die Rolle des Genrefilms innerhalb der Apparatur des Kinos. Einerseits bedingen Genrefilme eine Optimierung sowohl der Produktionsmaschinerie als auch des psychischen Instrumentariums der Rezeption, die beide auf höchster Leistungsstufe operieren müssen. Andererseits scheinen gewisse Genres, wie etwa die Pornographie oder der Thriller, auf einer geradezu experimentellen Erkundung und Intensivierung bestimmter Prinzipien der psychischen Apparatur des Kinos aufzubauen, insbesondere des Voyeurismus (ein Thema, das eine eigene Untersuchung lohnen würde).

Noch komplexer gestaltet sich die Beziehung des Genrefilms zum diskursiven Raum. Ich möchte bei dieser Beziehung etwas länger verweilen. Zu den unmittelbaren Wirkungen des Genrefilms zählt es, dass er das Universum der diskursiven Bezüge in zwei Bereiche aufteilt: In jene Texte, die zum jeweiligen Genre gehören, und in jene, die nicht dazu gehören. Während zahlreiche Genretexte diese Unterteilung mittragen, in dem sie die Genregrenzen bekräftigen, unterlaufen andere die Genregrenzen und versuchen, sich thematische oder formale Strukturen anzueignen, die für genrefremde Texte typisch sind. Sie leiten damit einen auf den diskursiven Raum bezogenen Verständigungsvorgang darüber ein, welche Elemente genrefremder Texte für eine Aneignung und Umwandlung überhaupt in Frage kommen und welche Möglichkeiten bestehen, die Genregrenzen neu zu ziehen. Dabei besteht die Gefahr, dass der Text seine generische Identität verliert und seine kommunikative Interaktion mit dem Publikum beeinträchtigt wird (Was schaue ich mir da überhaupt an? Ein psychologisches Drama oder einen Western? *WARLOCK* von Edward Dmytryk aus dem Jahr 1959 wirft beispielsweise solche Fragen auf). Verläuft die Verständigung aber erfolgreich, kann der Film durchaus auch eine neue Übereinkunft mit dem Zuschauer erzielen; diese schließt die neuen Genremerkmale mit ein, wobei deren

Legitimität daraus erwächst, dass der Zuschauer ungewöhnliche intertextuelle Bezugnahmen erkennt und anerkennt.

3.4 Zuschauer/Lebenswelt: Welche Funktionen erfüllt der Genrefilm?

Noch komplexer stellt sich die Lage dar, wenn wir uns der dritten Achse der Verständigung zuwenden, bei der es darum geht, ein filmisches Angebot in eine Ressource für kognitive, beziehungs- und umgebungsbezogene Aktivitäten zu verwandeln.

Ich will hier nur die *gesellschaftliche Funktion* des Genrefilms in Betracht ziehen. Es liegt auf der Hand, dass Genrefilme dem Publikum helfen, eine ganze Reihe von Dingen zu tun. Sie dienen dazu, das Publikum mit neuen Geschichten auszustatten, zusätzlich zu den Geschichten und Diskursen, die bereits innerhalb des jeweiligen gesellschaftlichen Raumes zirkulieren (Genrefilme erfüllen eine Funktion des Geschichtenerzählens). Außerdem veranschaulichen Genrefilme mit ihren Geschichten Situationen, die wir im Alltagsleben antreffen, und mitunter zeigen sie mögliche Lösungen für Probleme auf (Genrefilme erfüllen eine Modellierungsfunktion). Ferner tragen Genrefilme dazu bei, dass eine Gemeinschaft mit bestimmten Themen fertig werden kann, in dem sie das Publikum immer wieder mit diesen Themen konfrontieren (Genrefilme erfüllen eine Barden-Funktion). Und schließlich stellen Genrefilme Produkte dar, die wiederholt konsumiert werden können und Zugang zu einer anderen, fiktionalen Welt gewähren (Genrefilme erfüllen eine rituelle Funktion).

Diese vier Funktionen schließen sich keineswegs gegenseitig aus (Casetti/Villa 1992; Casetti/Fanchi 1996). Will der Zuschauer aber beispielsweise der Konsumerfahrung Vorrang geben, wird er eher die Funktion des Geschichtenerzählens zum Tragen kommen lassen als die Modellierungsfunktion. Verspürt er andererseits das Bedürfnis, gewisse Routinehandlungen zu wiederholen, und hat er zugleich weniger Interesse, sich bestimmten drängenden Problemen zu stellen, wird er der rituellen Funktion den Vorzug geben und der Barden-Funktion weniger Beachtung schenken. Und findet eine Zuschauerin oder ein Zuschauer alle Antworten, nach denen er oder sie sucht, in einem einzigen Film, aber nicht in anderen Filmen, die derselben Familie zugehören, dann wird er darauf verzichten, die Leistungen des Films mit seiner Zugehörigkeit zu einem bestimmten Genre in Zusammenhang zu bringen usw.

Ein einleuchtendes Beispiel ist der amerikanische Kriegsfilm. Nach dem Ersten Weltkrieg unterstützten Kriegsfilme die Diskussion darüber, was Konflikte zwischen Menschen zu bedeuten haben, und sie warfen die Frage nach der Legitimität solcher Konflikte auf (Modellierungs- und Barden-Funktion). Während des

Zweiten Weltkriegs leisteten Kriegsfilme einen Beitrag dazu, Informationen über die Kriegsstrategie und das Geschehen auf den Schlachtfeldern zu verbreiten (Barden-Funktion). In erster Linie aber stellten sie eine Huldigung an den Heroismus der Soldaten dar, und sie halfen dem Publikum bei seiner Trauer um den Verlust Gefallener (rituelle Funktion). Die Kriegsfilme der 50er Jahre schließlich, insbesondere auch diejenigen über den Koreakrieg, beschränken sich weitgehend auf das Erzählen von Abenteuerstories (Funktion des Geschichtenerzählens). Das Beispiel des Kriegsfilms verdient es, eingehender studiert zu werden; es illustriert aber immerhin, so hoffe ich zumindest, wie stark die Verständigung über lebensweltliche Bedürfnisse von veränderlichen Gegebenheiten abhängt. Die Verständigung verläuft keineswegs auf Bahnen, die für alle Zeiten festgelegt sind –vielmehr bestimmen sich die Möglichkeiten und Beschränkungen der Verständigung über Genrefilme durch den jeweiligen Moment der Aufführung, und können sogar gänzlich der persönlichen Erfahrung des Zuschauers unterliegen.

4. Genre: Verständigung und kulturelle Vorgänge

Vor dem Hintergrund des bisher Gesagten erscheinen Genres als komplexe Maschinen der Verständigung. Ihre Aufgabe besteht darin, die Auseinandersetzung zwischen Film und Zuschauer zu einem produktiven Ergebnis zu führen. Ferner regeln sie Auseinandersetzungen, die das Verhältnis des Films zu anderen Bestandteilen der kommunikativen Situation betreffen. Schließlich erleichtern sie es den Zuschauern auch, den Film für ihre lebensweltlichen Zwecke zu nutzen. Genrefilme beruhen zudem auf einem vorbereitenden kommunikativen Vertrag zwischen Film und Zuschauer. Zugleich zielen sie darauf ab, einen nachfolgenden Vertrag zu etablieren, der bisweilen eine längerfristige Perspektive eröffnet (etwa in Fällen, in denen man sich darauf verständigt, gewisse Variablen in Konstanten umzuwandeln), in seiner Tragweite aber oft auch äußerst eingeschränkt bleibt (etwa im Fall der Verständigung über die spezifische Funktion jedes einzelnen Films).

Meiner Meinung nach lassen sich innerhalb dieses theoretischen Grundrisses verschiedene Stränge der Analyse weiterverfolgen. So kann man beispielsweise die spezifischen Verständigungsvorgänge einzelner Filmgenres untersuchen. Der Western bringt nicht die gleichen Prozesse in Gang wie das Musical, und die Verständigung findet auch nicht auf derselben Ebene statt (abgesehen davon, dass seine Themen und seine Syntax von denen des Musicals offensichtlich ganz verschieden sind). Außerdem lassen sich die Prozesse untersuchen, die für ein Genre eher typisch oder eher untypisch sind; wir haben den Italo-Western kurz

erwähnt: Handelt es sich um einen Western oder um etwas anderes? Und schließlich kann man auch rekonstruieren, wie sich die Verständigungsvorgänge, die für ein Genre charakteristisch sind, historisch entwickelt haben; wir haben das Beispiel des Kriegsfilms und seiner sich wandelnden Funktionen aufgegriffen. Ein ähnliches Beispiel ist die italienische Filmkomödie, die zunächst einen Beitrag zur Verständigung über Modernitätsfolgen leistete – wie beim Beispiel von *GRANDI MAGAZZINI* (Italien 1939, Mario Camerini) –, dann einen zur Verabschiedung des Neorealismus – *E’PRIMAVERA* (Italien 1949, Renato Castellani) –, um schließlich auch zur Verständigung über Formen der fernsehadaquaten filmischen Fiktion beizutragen wie im Fall von *POVERI MA BELLI* (*ICH LASS’ MICH NICHT VERFÜHREN*, Italien 1956, Dino Risi).

Ich habe in meinen bisherigen Ausführungen immer wieder die Reichweite und die Wandelbarkeit der genrespezifischen Verhandlungsvorgänge betont. Dazu möchte ich nun noch zwei abschließende Beobachtungen anfügen.

4.1 Genre und Produkttypologie

Die erste Beobachtung betrifft das Problem der „Geburt“ von Filmgenres. Ich glaube, es ist offensichtlich, dass eine *Produkttypologie* nicht ausreicht, wenn man von einem System der Filmgenres sprechen will. Der Einfall, Filme nach Produktmerkmalen zu klassifizieren, taucht schon am Anfang der Filmgeschichte auf. Das zeigt sich an den Bezeichnungen, die man in den Katalogen der Produzenten und auf den Handzetteln und Plakaten zur Ankündigung von Vorführungen finden kann. Solange diese Bezeichnungen allerdings nur gebraucht werden, um den Produkttyp festzulegen, können wir nicht in einem strengen Sinn von Genre sprechen. Vielmehr haben wir es mit einer Klasse von Produkten zu tun, die auf das Vorhandensein ähnlicher, untereinander austauschbarer Produkte verweist. Eine Achse von Verständigung und Übereinkunft ergibt sich nur im Hinblick auf die Bestimmung und das Wiedererkennen des jeweiligen Gegenstandes. Von Genre im eigentlichen Sinne kann man erst sprechen, wenn sich der ganze Fächer von Verständigungen und Übereinkünften entfalten kann, von dem wir sprachen: Also wenn zum bloßen Wiedererkennen des Produkts ein Vorverständnis seines Sinns und eine Vorkenntnis seiner Erzählformen hinzukommt; wenn sich ein Bündel unverkennbarer Merkmale herausbildet und zugleich erste Differenzierungen dieser Merkmale vorliegen; und wenn die kognitiven und gesellschaftlichen Funktionen des Films den spezifischen Bedürfnissen des Publikums Rechnung zu tragen beginnen.

Eine Vorform dieser Breite des kommunikativen Handelns lässt sich bereits im frühen Kino feststellen. Man erinnert sich an den berühmten Aufsatz, in dem

Méliès die filmischen Ansichten, die *vues*, unterscheidet in Freiluft-Ansichten, wissenschaftliche Ansichten, komponierte Ansichten, und Ansichten mit Veränderungen (Méliès 1907). Die Unterschiede zwischen den verschiedenen Filmtypen beziehen sich auf ihre unterschiedlichen Produktionsweisen. Über die industriellen Kategorisierungsgründe hinaus, welche die Typologie auf einen einfachen Produktkatalog zu reduzieren scheinen, erkennt man aber unschwer auch Bezugnahmen auf ein System von Wissensbeständen, Kompetenzen und Bedürfnissen des Publikums, denen diese Filme entsprechen und die eine Grundlage für die Eigenheit der Filme bilden. Dieses System ist größtenteils aus einer früheren mediengeschichtlichen Entwicklungsstufe übernommen. So bilden die Freiluftansichten, die *vues en plein air*, nach Méliès' Einschätzung eine nahtlose Fortsetzung der Landschaftsfotografie, und der Zuschauer sollte sich zu diesen Filmen auch so verhalten wie zuvor zu den Fotografien. Außerdem muss sich das System erst noch verfestigen, weist Méliès doch beispielsweise die unterschiedlichsten Sujets als komponierte Ansichten aus. Gleichwohl zeigt sich hier ein Bewusstsein dafür, dass ein solches System nicht einfach nur eine beiläufige Rolle spielt, sondern eine grundlegende Voraussetzung dafür bildet, dass Genres funktionieren können und dass sie auf eine Art und Weise funktionieren können, die sie deutlich voneinander unterscheidet.

4.2 Genres zwischen Typisierungs- und Ausdifferenzierungsvorgängen

Zu meiner zweiten Beobachtung: Ich habe nicht nur Wert auf die Feststellung gelegt, dass Genre mit einem umfassenden Verständigungsvorgang verbunden ist, sondern auch darauf, dass es sich dabei um eine Form der Verständigung handelt, bei der sich Momente des Abschließens (etwa wenn der vorbereitende Vertrag in den Vordergrund tritt oder wenn es darum geht, einen nachfolgenden Vertrag zu etablieren, der die Angemessenheit des Films einem bestimmten Modell gegenüber sicherstellen soll) mit eher offenen Momenten abwechseln (etwa Momenten der Einschätzung verschiedener Variablen oder der Festlegung der Funktionen, die ein Film erfüllen kann).

Dieses Sich-Abwechseln verschiedener Momente führt uns geradewegs zu den grundlegenden Mechanismen der Kommunikation. Wenn wir mit einem Gesprächspartner oder einer medialen Mitteilung interagieren, nehmen wir kontinuierlich Neubestimmungen der Situation, des Themas, der Modalitäten und der Zielsetzung der Kommunikation vor. Wir schreiben jedem festgelegten Element bestimmte allgemeine Charakteristika zu, sind aber zugleich jederzeit bereit, diese Charakteristika neu zu bestimmen, wenn es die Interaktion verlangt. Auf diese Weise „typologisieren“ wir, was wir antreffen und was wir tun,

und halten doch an der Einzigartigkeit der jeweiligen Situation und unseres Handelns fest. Daraus ergibt sich der Eindruck, dass wir zugleich eine ganz allgemeine und ganz besondere Erfahrung machen (als ich einen Freund traf, führten wir ein Gespräch wie so viele andere, und doch war es zugleich dieses einmalige und einzigartige Gespräch). In vergleichbarer Weise verhalten wir uns auch zu unserer Umgebung. Wenn wir andere Leute ansprechen, unterziehen wir unsere Einschätzung der Gesprächspartner, der Angemessenheit unseres Verhaltens und des geforderten Takts unauhörlichen Neubestimmungen, ebenso wie unsere Wahrnehmung der Welt und unsere Einschätzung von Sinn und Wesen der Aussagen, die wir bereits gehört haben. Mal bevorzugen wir dabei vorgegebene Verfahrensweisen, mal erfinden wir unsere eigenen.

Aus dieser Perspektive stellen Genres ein *beispielhaftes Laboratorium* von Kommunikationsprozessen dar, sowohl was die direkte als auch die vermittelte (d. h. insbesondere über Massenmedien vermittelte) Interaktion angeht. Genres sind eine Art *Schule der Kommunikation*, in der die Risiken des Scheiterns absehbar bleiben, in der aber doch alle der erwähnten Verfahren zur Anwendung kommen.

Im Einzelnen scheinen Genres zwei Verfahren besonders zur Geltung kommen zu lassen. Einerseits ist dies die Orientierung im diskursiven Raum: Die Texte, die uns umgeben, und insbesondere die Texte der Massenmedien, bilden wohl abgezielte Territorien, weisen aber bewegliche Grenzen auf; die Geographie der Diskurse ist genau bestimmt, verändert sich aber auch konstant. Wenn man so will, beziehen wir uns auf die „Papierwelt“, um Poppers Begriff zu verwenden, als wäre sie in Verzeichnissen aufbewahrt, die wir konsultieren wollen, und als würde sie zugleich einen zu erkundenden Hypertext bilden. Mit seiner beständigen Neubestimmung seiner eigenen Bezugstexte unterweist uns das Filmgenre in diesem Verfahren der Orientierung, das gerade im Zeitalter der Massenmedien von entscheidender Bedeutung ist: Es verweist uns auf bestimmte Verzeichnisse (etwa dasjenige, das sich aus allen Western-Texten zusammensetzt) und es lädt uns dazu ein, uns von einem Knotenpunkt eines gigantischen Hypertextes (der alle Diskurse umfasst, auf die ich mich im jeweiligen Moment beziehen kann) zum nächsten zu bewegen.

Andererseits kommen in der Auseinandersetzung mit Genrefilmen auch die Verfahren zur Bestimmung unserer kommunikativen Bedürfnisse besonders zum Tragen. Wir haben bereits festgestellt, dass die Texte, mit denen wir uns befassen, nicht nur Gegenstände der Interpretation sind, sondern auch Ressourcen, die sich in unserer Lebenswelt verwenden lassen. Wie aber erkennen wir unsere kognitiven Bedürfnisse? Wie unsere Bedürfnisse nach Beziehungen? Und wie gehen wir mit diesen um? Genretex te leh ren uns schon durch ihre star-

ke Präsenz in unserem Alltagsleben, aber auch aufgrund ihrer Wandelbarkeit, wie man Texte in Ressourcen verwandelt und diese auf bestimmte Situationen anwendet. Sie unterhalten uns und bringen uns zum Nachdenken, ohne das eine gegen das andere auszuspielen. Sie bringen uns bei, wie man von der wirklichen Welt Abstand nimmt, in dem man in eine fiktionale Welt eintritt, und zugleich, wie man Lösungen, die man in einer Erzählung kennengelernt hat, auch in der wirklichen Welt zur Anwendung bringt. Sie gewähren uns das Glück der Wiederholung (und ein Gefühl des alltäglichen Rituals), und gleichzeitig ermöglichen sie es uns, die Einzigartigkeit jedes einzelnen Textes, mit dem wir in Kontakt treten, zu würdigen – ohne die Angst, den jeweiligen Text zu verraten und darum bemüht zu verstehen, wie er tatsächlich angeeignet werden kann.

Neben dem Spiel von Allgemeinheit und Besonderheit, das wir bereits erwähnten, gibt es also auch ein doppeltes Spiel des Sich-Orientierens und Sich-Neu-Orientierens, des Bestimmens und Neu-Bestimmens kommunikativer Bedürfnisse. Wenn man hier anknüpft und weitere Erkundungen und vertiefende Analysen anstellt, wird man, wie ich meine, die Bedeutung von Filmgenres in unserer Medienlandschaft in ihrer ganzen Tragweite verstehen können.

Aus dem Englischen von Vinzenz Hediger

Literatur

- Altman, Rick (1986) A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. In: *Film Genre Reader*. Hrsg. v. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, S. 26–40.
- Berger, Peter L. / Luckmann, Thomas (1966) *The Social Construction of Reality*. Garden City, NJ: Doubleday. [dt.: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969.]
- Casetti, Francesco (1996) Communicative Situation. The Cinema and the Television Situation. In: *Semiotica* 112, 1/2.
- / Fanchi, Mariagrazia (1996) *Esperienze mediali. Media e mondo di vita negli anni '50 e negli anni '90*. Venedig: Centro Studi San Salvador.
- / Lumbelli, L. / Wolf, M. (1980) Indagine su alcune regole di genere televisivo. In: *Ricerche sulla comunicazione*, 2.
- / – / – (1981) Indagine su alcune regole di genere televisivo II. In: *Ricerche sulla comunicazione*, 3.

- / Villa, Federica (1992) *La storia comune. Funzioni, forma e generi della fiction televisiva*. Rom: Nuova Eri-VQPT.
- Cawelti, John (1976) *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: Chicago University Press.
- Garfinkel, Harold (1967) What is Ethnomethodology? In: Ders.: *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, S. 1–34.
- Goffman, Erving (1967) *Interaction Ritual. Essays on Face-to-Face Behavior*. Garden City, N.Y.: Doubleday. [dt.: *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.]
- Hall, Stuart (1980) Encoding/Decoding. In: *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies (1972–1979)*. Hrsg. v. Stuart Hall et al. London: Hutchinson, S. 128–138. [dt. in: *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Hrsg. v. Roger Bromley, Udo Göttlich & Carsten Winter. Lüneburg: zu Klampen 1999, S. 92–110.]
- Kitses, Jim (1970) *Horizons West*. Bloomington: Indiana University Press.
- Liebes, Tamar / Katz, Elihu (1986) Patterns of Involvement in Television Fiction. A Comparative Analysis. In: *European Journal of Communication* 1, S. 151–171.
- Livingstone, Sonia (1990) *Making Sense of Television*. London: Pergamon Press.
- MacArthur, Colin (1972) *Underworld USA*. London: Secker and Warburg.
- Méliès, Georges (1907) Les Vues cinématographiques. In: *Annuaire général et international de la photographie*. Paris: Plon.
- Odin, Roger (1984) Sémio-pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel. Modes et institutions. In: *Towards a Pragmatics of the Audiovisual: Theory and History*. 1. Hrsg. v. Jürgen E. Müller. Münster: Nodus, S. 33–46.
- Schatz, Thomas (1981) *Hollywood Genres. Formulas, Film-Making and the Studio System*. New York: Random House.