
Editorial

Von Zyklen, Reihen, Serien: Kleine Genres und ihre Verwandten

Aus unterschiedlichen Gründen werden Filme in Gruppen eingeteilt, Genres, Zyklen oder Reihen bilden sich aus. Die großen, bekannten Genres entstanden, als die Filmproduktion und der Vertrieb zum Geschäftszweig wurde, um Kosten und Risiken durch Standardisierung zu senken, ein überschaubares Angebot zu gestalten und dem Publikum zu signalisieren, was es im Kino zu erwarten hatte. Inzwischen ist die Vielfalt der Genres groß, Hybridformen gängig, und unterhalb der großen Genres gibt es verschiedenste kleinere Gruppierungen. Kritiker und Wissenschaftler, Produzenten und Verleiher, Zuschauer und Fans – alle ordnen Filme in Kategorien nach stofflichen, thematischen, ästhetischen und anderen Strukturen, teils schon vor der Produktion, teils nachträglich, im Rückblick auf die Filmgeschichte. Prägnante Einzelfilme können dabei in den Rang eines Prototyps erhoben werden.

Übergreifende Gattungen, kleine Genres, thematische Gruppen oder wiederkehrende Motive dienen als Kategorien der Kommunikation über Filme. Die solchen Filmgruppen verliehenen Namen bezeichnen hypothetische Typologien, basieren auf Analogie und Vergleich, inhaltlichen oder formalen Verwandtschaftsbeziehungen. Filmgruppen stehen im historischen und kommunikativen Prozess, der die Institution des Kinos mit den Zuschauern verbindet – und sie interagieren mit einem sich kontinuierlich verändernden kollektiven Wissen und einer sich wandelnden sozialen, technischen und politischen Realität. Während die großen Genres relativ stabile Gruppen darstellen, handelt es sich bei den «kleinen Genres», um die es in dieser Ausgabe von *MontageAV* gehen soll, eher um kurzlebige Erscheinungen, die mitunter nur wenige Exemplare umfassen. Sie gehören zwar dem umgreifenden Genre an (wie etwa der «Singin' Cowboy» dem Western), bilden jedoch meist zeitlich begrenzte Zyklen oder Subgenres. So diffus manchmal

der stoffliche Zusammenhang der Filme ist, so können sie doch in ihren Figuren und Figurenkonstellationen, ihren narrativen und dramaturgischen Mustern als eigenständige Gruppen erkannt werden.

Eine Vielzahl von Einflussgrößen greift in die Entstehung derartiger filmischer Gruppen ein:

- Manchmal sind es Produzenten oder Studios, die für eine gewisse Zeit Filme des gleichen Typs realisieren. Ein Sonderfall sind Filme, die um einzelne Schauspieler kreisen (wie etwa die Filme der Marx Brothers oder jene um Jackie Chan), ebenso wie solche, die sich um literarische Vorbilder versammeln (etwa die Astrid-Lindgren-Filme – wobei dieses Beispiel auch das Problem illustriert, dass sich kleine Genres manchmal schwer von «Film-Serien» unterscheiden lassen).
- Zuweilen sind es politische oder weltanschauliche Konstellationen, für welche die Filmindustrie besondere dramatische Lösungen findet: Die Monster- und Big-Bug-Filme der 1950er, die dem Science-Fiction-Genre entsprangen, interagieren mit den paranoiden sozialpsychologischen Implikationen der Hochphase des Kalten Kriegs. Der deutsche Paukerfilm um 1970 antwortet auf eine tiefe Krise des Schulsystems, auf Fragen der Autorität und Kontrolle, der Selbstbestimmung und Mitverantwortung, wie sie auch im bildungspolitischen Diskurs der Zeit verhandelt wurden.
- Sogar Kultobjekte, Gebrauchsgegenstände (wie der VW-Käfer) oder aufgeladene Orte können ins Zentrum eines Zyklus rücken. Auch hier ist der Hintergrund zeitgenössischen Wissens unmittelbar greifbar. Die «Reeperbahn-Filme» (circa 1965–73) fußen auf Vorstellungen der Reeperbahn als einer Straße zwischen Hafenstadt, Prostitution, Verbrechen und kleinbürgerlicher Alteingesessenheit, wie sie in diesen Jahren auch in der Boulevardpresse und in der realen Kriminalität präsent waren.
- Oft bedingen ideologische Restriktionen oder Überzeugungen die Herausbildung besonderer dramatischer Formen. Der «prüde Sex-film» der ausgehenden 1950er und frühen 1960er (mit der Idolfigur der Doris Day) ist gebunden an Vorstellungen und Imaginationen der Sexualität, der Geschlechterrollen und der Zensur, die damals virulent waren, sich aber in den 1960er-Jahren allmählich auflösten.
- Manche historischen Ereignisse bringen Formen der Dramatisierung hervor – Umstürze wie der Fall der Mauer 1989 –, die zur Wahrnehmung dieser Ereignisse als Teil nationaler Gründungsmythen beitragen. Die kurze Blüte des Gangsterfilms nach 1930 deutet darauf hin, dass Themen der Zeit zur Dramatisierung hin offen sind und sich zu einem Genre entwickeln können.

- Ebenso können Prozesse der innergesellschaftlichen Differenzierung Ausgangspunkt für kleine Genres sein. Der Rock'n'Roll-Film der 1950er antwortet auf die Jugendkultur, die nach dem Krieg einsetzte und in den 1950er-Jahren Realität wurde. Noch der Disco-Film der späten 1970er gab (wie schon der Beach-Party-Film der 1960er) einer hedonistischen Tendenz jugendlicher Freizeitkulturen Ausdruck.

Neue prototypische Muster entstehen und vergehen; manche Zyklen zählen nur eine Handvoll Beispiele und existieren vielleicht nur wenige Jahre, erringen aber trotzdem einen Platz im kulturellen Gedächtnis. Manche Filmtypen definieren sich durch spezifische Gratifikationen (Mindfucks, Teenie-Komödien, Giallo, Splatter, Mockumentaries). Andere sind durch Hybridformen gekennzeichnet. Wiederum andere resultieren aus Produktionszusammenhängen oder Marktkalkül.

Kleine wie große Genres sind auch in dem Sinne historisch, dass sie dem Wandel unterworfen sind: Sie entstehen, verschwinden, sie gewinnen oder verlieren an Popularität, spalten sich in kleinere Gruppierungen auf. Ein Erstes fällt an den hier genannten Beispielen auf: Vor allem große Genres, die manchmal (fast) so alt wie die Filmgeschichte sind, bringen im Lauf der Jahre ganze Kaskaden von Subgenres hervor. Der aus der frühen Stummfilmzeit stammende Western kennt eine Unzahl von Untergattungen, vom *singing cowboy* über den Planwagenwestern, die Kavalleriegeschichten, den Spät-, Italo- und den Neowestern bis zum Indianerfilm. Meist sind die generischen Variationen des «Muttergenres» Abschattungen eines vorausgesetzten Wissensstandes, variieren ihn, spielen mit anderen Themenschwerpunkten, Erzählinteressen, Hauptfiguren, Wertungen. Der Indianerfilm ist in gewisser Weise eine Invertierung des bis dahin dominanten Verhältnisses von Protagonisten und Antagonisten, er spielt mit Gegenperspektiven, nimmt eine gegenläufige ideologische Position zum Frontier-Projekt ein. Dass auch hier ein veränderter ideologisch-politischer Diskurs mitzudenken ist (zwischen Bürgerrechtsbewegung und indigener Selbstvertretung bis hin zur Reflexion des US-amerikanischen Gründungsmythos), ist ebenso evident, wie dass in den neuen Genreformen eine Reflexion über die älteren enthalten ist. Solche Genreentwicklung ist darum reflexiv, weil sie das kollektive Wissen des So-ist-es-Gewesen! in Frage stellt, ihm andere Lesarten des historischen Geschehens und seiner Bewertung entgegensetzt.

Ein zweites Moment, das wiederum aus den Beispielen hergeleitet werden kann, ist die grundlegende Tendenz der Genres, sich zu vermi-

schen. Truffaut sprach gelegentlich von der *mélange des genres*, um auf die Amalgamierung und neue Verbindung von Stoffen, Motiven oder Figuren hinzudeuten. Heute spricht man oft von «Hybridisierung» als einer Strategie, welche die Formentwicklung der Genres antreibt. Wenn im Polizeifilm der frühen 1980er aus dem einsamen Ermittler ein Paar zweier möglichst unterschiedlicher Ermittler wird, entsteht das *buddy-cop-movie*; wenn einer der beiden gar ein Hund ist, ist das *buddy-cop-dog-movie* geboren, ein weiteres Subgenre des umfassenden Polizeifilm-Genres.

Variation und Amalgamierung sind zwei Verfahren, welche die Genreentwicklung begleiten und sich oft in kleinen Genres manifestieren. Dabei handelt es sich nicht allein um eine Poetik von Standardisierung und Abweichung, im Zuge derer ursprünglich innovative Formen im kulturellen Prozess konfektioniert werden und damit zur Trivialität absinken. Denn sie vermögen die Aufmerksamkeit der Zuschauer nicht länger zu binden, weil sie das, was vom Zuschauer als «normal» angesehen wird, nur mehr illustrieren und bestätigen. Daneben verändert sich auch das Publikum, andere Erwartungen und Interessen kommen auf, ja sogar neue Werthorizonte, welche man in die Rezeption importiert. Wenn in den erwähnten Spätwestern das bis dahin geltende Muster von Gut und Böse außer Kraft gerät und als imperialistischer oder sogar rassistischer Gestus neu beleuchtet wird, adressieren die Filme zugleich andere Zuschauer. Filme wie *LITTLE BIG MAN* (Arthur Penn, USA 1970) wenden sich an ein Publikum, das andere Haltungen zur US-amerikanischen Geschichte einnimmt als jenes, das die Western der 1950er noch lustvoll und am Ende zustimmend rezipiert hat. Filme stehen im gesellschaftlichen Diskurs, Genreentwicklung ist ein Wiederhall diskursiver Umschichtungen.

In Hinblick auf die Heterogenität des Phänomens und die verschiedenen Kontexte, in denen kleine Genres sich ausbilden und untersucht werden können, kann dieses Heft nur exemplarisch vorgehen, um mit verschiedenen Beispielen und Fragestellungen die Dimensionen des Themas auszuloten. Dabei haben die Beiträge gemeinsam, dass sie die Zyklen oder Subgenres nicht nur als durch ihre definitorischen Merkmale (Handlungsmuster, Motive, Publikumsansprache etc.) bestimmt sehen, sondern auch die Mechanismen in Kultur, Filmindustrie und Gesellschaft in den Blick nehmen, die zur Entstehung von kleinen Genres führen.

Hans Jürgen Wulffs Beitrag über den Biker-Film gliedert das Korpus der populären Filme, in denen Motorradfahrer als Protagonisten auftreten und das Motorradfahren als eine ihrer zentralen Erfahrungs-

weisen dargestellt wird, in mehrere Zyklen, in denen – in Abhängigkeit von zeitgenössischen soziologischen und ideologischen Kontexten – jeweils andere Bedeutungshorizonte aufscheinen. Allen Ausprägungen gemein ist das *being on the road* der Helden, ihre existenzielle Mobilität und Ungebundenheit; doch sind die Werthorizonte, in denen die Figuren handeln, unterschiedlich.

Obwohl man den Serienmord im Film am ehesten mit Amerika in Verbindung bringt, zeigt Richard Dyer, dass es auch europäische Varianten dieses Genres gibt, die nicht allein von den Hollywood-Mustern abweichen, sondern auch spezifisch nationale Tendenzen zeigen. Vor allem anhand von britischen, italienischen und deutschen Beispielen geht Dyer den inhaltlichen und stilistischen Eigenarten nach, um die jeweiligen kulturellen Entwicklungen zu skizzieren.

Der Beitrag «Der Singing Western – ein verklungenes Subgenre» von Christine N. Brinckmann widmet sich einem Phänomen der amerikanischen 1930er-/40er-Jahre: dem populären Subgenre des *singing* oder *musical western*. Es waren einstündige B-Filme, die in Serie entstanden und statt der üblichen Helden singende Cowboys – Stars des Showgeschäfts, die aus dem Radio bekannt waren – einsetzten. Dies führte zu seltsamen Auswüchsen und geschah nicht ohne Konsequenz für Erzählstruktur und Charaktere.

Der Beitrag von Johannes Pause beschäftigt sich mit dem *poliziottesco*, einem Genre des italienischen Kinos der 1960er-Jahre, das sich durch deutliche Bezüge auf aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen in Italien ebenso auszeichnet wie durch seine Formelhaftigkeit und extreme Gewaltdarstellung. Pause untersucht das kleine Genre vor dem Hintergrund der italienischen Filmgeschichte und insbesondere des politischen Kinos der Zeit, dessen sinnstiftende Handlungsfiguren der Recherche und der investigativen Entlarvung in den Polizeifilmen zu kollabieren scheinen. Unter Bezugnahme auf Theorien zum Verhältnis von Trauma und Film werden die *Poliziottesci* dabei als Auseinandersetzung mit einer veränderten Medienkultur gelesen, die zu stark in die gesellschaftlichen Problemfelder verwickelt ist, um sie «von außen» reflektieren zu können.

Mit dem Söldnerfilm analysiert Ivo Ritzer ein «Minigenre» *par excellence*, das einerseits ein vergleichsweise überschaubares Korpus an Produktionen, andererseits auch nur wenige definitorische Mindestbedingungen aufweist. Detailliert bestimmt Ritzer dessen semantisch-syntaktisches Set und zeichnet seine zentralen phänotypischen Reihen durch die Filmgeschichte nach. Methodisch bedient er sich Prämissen der historischen Diskursanalyse, um anhand der Sinn- und Affekt-

angebote des «Minigenres» dessen generische Strategien der Bedeutungsproduktion offenzulegen.

Im Chernucha-Beitrag geht es um eine Reihe sowjetischer Perestroika-Filme, die innerhalb einer Spanne von fünf bis zehn Jahren produziert wurden. Sie entlarven die sozialen Umstände dieser Umbruchphase und malen Katastrophen aus – was bereits mit dem Namen des Genres signalisiert ist, der so etwas wie «schwarz machen» bedeutet. Irina Gradinari liest die Filme vor dem Hintergrund des sowjetischen Genresystems, das auf den sozialistischen Ideologiediskurs zentriert war und an dessen Legitimation arbeitete. Die Chernucha-Filme stehen in dieser Tradition, rechnen jedoch mit den ideologischen sozialistischen Kontexten, Symbolen und Motiven ab. Zwei Filme, die hier exemplarisch besprochen werden, üben auf unterschiedliche geschlechtsspezifische und ästhetische Weise Kritik am Sozialismus: MALEN'KAJA VERA (KLEINE VERA) und BESPREDDEL (GRENZENLOS).

Anhand der deutschen Heimatfrontfilme, die im Zweiten Weltkrieg produziert wurden, legt Stephen Lowry dar, wie sich das kleine Genre in nur wenigen Jahren in Abhängigkeit vom politischen und wirtschaftlichen Kontext entwickelte und deutlich veränderte. Produktion wie Rezeption hingen eng mit den aktuellen Kriegsbedingungen zusammen. Daraus wird ersichtlich, dass gängige Genre-Modelle um eine Betrachtung des unmittelbaren historischen Kontextes erweitert werden müssen.

Dominik Orth beschäftigt sich mit dem Phänomen der «genrereflexiven» Liebeskomödie. Er beschreibt, mit welchen Verfahren in jüngeren *romantic comedies* die Bezüge auf die Konventionen des Genres thematisiert und somit reflexiv werden, und konstatiert, dass dieser Zyklus «metaisierender» Liebeskomödien an einer Erneuerung und Umbildung des Gesamtgenres mitwirkt.

Sophie Einwächter und Ludger Kaczmarek widmen sich mit den Filmen über die IRA und ihren militärisch geführten Kampf für eine politisch unabhängige Irische Republik einem lebendigen kleinen Genre, das durch seine Bestimmung über den national-politischen Konflikt fest umrissen scheint. Bei genauerer Betrachtung erweist sich der Zyklus indes als komplex strukturiertes, dynamisches Feld höchst unterschiedlicher Bestimmungstücke und Genrebezüge. Die Verschiebungen innerhalb des Genre-Kopfes reichen so weit, dass sogar Filme als Instantiationen des Genres aufgefasst werden, die mit seinem politischem Anliegen und mythischen Hintergrund nur am Rande Berührung haben. Die Autoren plädieren für genaue Beschreibung innerhalb eines Genremodells, das den Dynamiken des Strukturwandels

und der sich verschiebenden diskursiven Bindungen und Semantiken Rechnung trägt.

Kathleen Loock widmet sich nostalgischen Hollywood-Remakes von Filmen und Fernsehserien der 1980er-Jahre unter dem Gesichtspunkt, was Filmzyklen sind und wie sie sich historisch untersuchen lassen. Der spezifische Zyklus, um den es ihr geht, versammelt dabei unterschiedlichste Genres, und Loock stellt in einem Durchgang durch die Fachpresse die Vorstellungen und Annahmen zusammen, die sich innerhalb der Industrie und ihrer Beobachter um Genres und das Phänomen des *remaking* ranken.

Nicht nur Genre-Theoretiker, auch Kuratorinnen und Kuratoren ordnen Filme nach stofflichen, thematischen, generischen oder ästhetischen Prinzipien. In ihrem Beitrag nehmen Guido Kirsten und Kristina Köhler Reihen-, Zyklen- sowie Gruppenbildungen als Konzepte der Programmierung und der kuratorischen Praxis in den Blick. Am Beispiel des Retrospektiven-Programms der diesjährigen Berlinale «Ästhetik der Schatten. Filmisches Licht 1915–1950» untersuchen sie, über welche Prinzipien Zusammenhänge zwischen Filmen unterschiedlicher nationaler Kinematographien, Genres und Epochen hergestellt werden, welche Rezeptionsangebote mit dieser Auswahl einhergehen und wie sich diese Form der Programmierung zu Problematiken des Kanons und der Filmgeschichtsschreibung verhält.

Für die Redaktion:

Hans Jürgen Wulff, Christine N. Brinckmann, Stephen Lowry