

Thomas Morsch (Hg.): Genre und Serie

Paderborn: Wilhelm Fink 2015, 416 S., ISBN 3770553616, EUR 39,90

In der Einleitung des vorliegenden Sammelbandes stellt Thomas Morsch die vielfältigen Berührungspunkte zwischen Genre und Serie dar: Bereits frühzeitig, beispielsweise in den Kinoserien Anfang des 20. Jahrhunderts, seien Serie und Genre eng verknüpft gewesen und auch spätere Remakes, Reihen, Zyklen und TV-Serien seien ebenso wie Genres vom Wechselspiel aus Wiederholung und Variation geprägt (vgl. S.9). Der Band gliedert sich in fünf Abschnitte, die thematisch mal mehr zur ‚Serie‘, mal mehr zum ‚Genre‘ tendieren.

Der erste Abschnitt umfasst Genreanalysen: Katrin Bornemann gibt eine ebenso versierte wie dichte Überblicksdarstellung der unterschiedlichen Genre-Definitionen, der -theorien und der generellen Fragestellungen, die in Genreanalysen berücksichtigt werden können. Einerseits fällt dieser Aufsatz am meisten aus dem sonstigen Beitragsportfolio heraus, weil er vornehmlich einführenden Charakter hat. Er gehört damit – trotz seiner hohen Qualität – zu den eher entbehrlichen Beiträgen, die gegebenenfalls in einer guten Einführung in die Genreanalyse besser aufgehoben gewesen wäre. Andererseits ist mindestens die Position zu Beginn des Bandes gut gewählt, weil hier Grundlagen vergegenwärtigt werden.

Alle drei darauf folgenden Aufsätze beschäftigen sich hingegen mit

Themen, die bisher zu wenig Aufmerksamkeit in der Genreforschung erhalten haben: Daniel Illger zeigt die poetologischen Brüche im zeitgenössischen französischen Horrorfilm; Eileen Rositzka, Hermann Kappelhoff, Christian Pischel und Cilli Pogodda analysieren *The Green Berets* (1968) – der bisher lediglich als Propagandafilm abgetan wurde – in Bezug auf den Vietnamfilm im Allgemeinen und *Apocalypse Now* (1979) im Besonderen. Sehr innovativ erscheint David Gaertners Beitrag, in dem der Begriff der *roadshow* anhand von *The Sand Pebbles* (1966) geschärft und als Genrebegriff erweitert wird. Beeindruckend ist, wie polyperspektivisch Gaertner vor allem die Aufführungspraxis der *roadshows* betrachtet, indem er das Genre sowohl diachron nachzeichnet als auch die Zwei-Akt-Struktur mit Pause sowie ästhetische Merkmale, wie beispielsweise die „Versinnlichung von Zeit“ (S.137), herausarbeitet und mit der spezifischen Verleih- und Aufführungspraxis der *roadshow*-Präsentationen verknüpft.

Der nächste Abschnitt „Wiederholung und Serialität“ beinhaltet drei besonders erkenntnisreiche Aufsätze. Gertrud Koch verknüpft Stanley Cavells *The Hollywood Comedy of Remarriage* (Cambridge: Harvard University Press, 1981) primär mit Walter Benjamins „Goethes Wahlverwandschaften“ (In: ders: *Gesammelte Schriften Band I-1*.

Frankfurt: Suhrkamp, 1978, S.123-202) und kommt zu dem treffenden Schluss: „Filme selber haben also die doppelte Form der Liebe: sie sind flüchtig und dauern in der Wiederholung. [...] Im Film wird unser Weltverhältnis als ein Ende in der Zeit und als ein ständiger Wiederbeginn ausagiert“ (S.151). Sarah Schaschek beschäftigt sich anhand von *Throat: A Cautionary Tale* (2009) und vor allem den selbst- und medienreflexiven Momenten in diesem Film mit Serialität in der Pornografie. Michaela Wünschs daran anschließender Aufsatz „Serialität aus medienphilosophischer Perspektive“ ist eine komprimierte und schlüssige Zusammenstellung zahlreicher Äußerungen von Philosophen zur Serialität. Da ein Großteil dieser Positionen mal mehr, mal weniger versteckt ist und hier selten ausdrücklich mit dem Begriff ‚Serialität‘ gearbeitet wird, steckt in Wünschs Beitrag sowohl großes philosophisches Wissen als auch Detektivarbeit.

Matthias Grotkops Aufsatz über *The Wire* (2002-2008) im nächsten Abschnitt „Zur televisuellen Evolution der Genres“ überrascht angesichts der Fülle an bereits erschienenen Analysen der Serie: Er wirft eine Perspektive auf *The Wire*, die von US-amerikanischen Wissenschaftler_innen nur schwer geleistet werden kann, indem er Friedrich Schillers *Die Polizei* (ca. 1799-1804) der TV-Serie auf überzeugende Art gegenüberstellt und die thematischen Überschneidungen der Werke offenlegt. Auch Nikolaus Perneckys Aufsatz über *Deadwood* (2004-2006) kann der umfangreichen

Forschung zu dieser Serie noch etwas Neues hinzufügen, da er herausarbeitet, was die serielle Spezifik dieser Serie ist, die aus einer „veränderlichen Binnenperspektive einer kaum begriffenen (vergangenen) Gegenwart, im Modus des Seriellen“ (S.235) heraus erzählt ist. Chris Tedjasukmana nimmt sich mit *Mildred Pierce* (2011) endlich einer TV-Serie an, die nicht bereits übermäßig analysiert wurde; allerdings kommen die Gesichtspunkte Genre und Serialität ein wenig kurz, stattdessen rücken mehr der Begriff des *camp* und verschiedene Affektbegriff-Definitionen in den Vordergrund.

Im vierten Abschnitt stehen „Reihen, Zyklen, Filmserien“ im Fokus. Sulgi Lie überprüft, inwiefern sich das medienreflexive Potenzial der *Body-Snatchers*-Filme auch mit der medialen Entwicklung des Films zur Digitalität hin verändert hat. Tobias Haupts ordnet *Star Trek: Enterprise* (2001-2005) in das bisherige *Star-Trek*-Universum ein und zeigt zuletzt auch die Verbindungen zwischen dieser Fernsehserie und den neuen *Star-Trek*-Filmen von J.J. Abrams auf. Nach Michael Lücks Beitrag zu den Edgar-Wallace-Filmen der 1960er Jahre gelingt dem Herausgeber ein überzeugender Aufsatz über ein Genre, das er als *Animal Comedy* bezeichnet (angeführt v.a. vom stilbildenden *Animal House* [1978]). Gemeint sind vor allem Komödien, in denen die jugendlichen Protagonist_innen animalisches Verhalten in Bezug auf Sexualität, Essen und Verhaltensregeln der Schule oder Universität an den Tag legen. Morsch baut vor seine eigentliche Analyse eine Auseinan-

dersetzung mit der wissenschaftlichen Betrachtung von Populärkultur, die er mit einer treffsicheren Definition des ‚radikal Populären‘ beendet: „Das radikale Populäre ist ein Populäres, das nichts anderes als populär und unterhaltend sein will“ (S.324). Es verweigert der Wissenschaft die Erfüllung des Wunsches, popkulturelle Gegenstände wie hochkulturelle zu betrachten, „und setzt sich stattdessen auf ein Furzkissen, bewirft uns mit Popcorn oder versagt uns mit ähnlich albernem und zugleich wirkungsvollen Mitteln die Möglichkeit, den Unterhaltungsaspekt von den Filmen abzuspalten, um zu ihrer ‚eigentlichen‘ Bedeutung und ihrem ‚wahren‘ Wert abseits dieser offensiven Trivialität vorzustoßen“ (ebd.).

Weniger überzeugend gestaltet sich der letzte Abschnitt „Beyond Hollywood: Genres jenseits des amerikanischen Mainstreamkinos“ – vor allem, weil hier womöglich zu abseitige Themen hinzugenommen werden und teilweise der Bezug zur Serialität fehlt. Ausgehend von Erwin Panofskys Aufsatz „Stil und Medium im Film“ (In: ders.: *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*. Frankfurt/New York: Cam-

pus, 1993, S.21-51) beschäftigt sich Bernhard Gross mit dem Verhältnis von Trümmerfilm und Genrekino. Sabine Nessel widmet sich mit einem offenen Genrebegriff dem Expeditionsfilm, und zuletzt betrachten Winfried Pauleit und Christine Ruffert auch den Experimentalfilm als Genre.

Im letzten Abschnitt zeigt sich unter Umständen eine konzeptuelle Schwäche des Bandes: ‚Genre‘ wird als so offener Begriff verstanden, dass das Buch dadurch unnötig lang wird. Überhaupt ließe sich fragen, ob ein stärkerer Fokus auf der innovativen Betrachtung der Schnittmenge von Genre und Serialität den Band insgesamt noch überzeugender hätte werden lassen. Dies ist jedoch einfach als konzeptueller Grundsatzentschluss zu bewerten, bei der sich in dem vorliegenden Werk eben für die vollständige Pendelbewegung zwischen ‚Serie‘ und ‚Genre‘ entschieden und mit einem erweiterten Genre-Begriff gearbeitet wurde. Insgesamt gilt: Die Mischung aus *close readings*, die immer über ihren Gegenstand hinausweisen, und übergreifenden Betrachtungen ist gelungen. So versammelt der Band gehaltvolle, sprachlich klar gestaltete und innovative Aufsätze.

Vincent Fröhlich (Marburg)