

**Jennifer Henke, Magdalena Krakowski, Benjamin Moldenhauer,
Oliver Schmidt (Hg.): Hollywood Reloaded: Genrewandel und
Medienerfahrung nach der Jahrtausendwende**

Marburg: Schüren 2013, 236 S., ISBN 978-3 -89472-854-0, € 29,90

Auf theoretischer Ebene ist es nur schwer möglich, Genres logisch eindeutig zu bestimmen und voneinander abzugrenzen, denn die Konstruktion von Strukturmustern, die von wirklich allen Genreablegern geteilt werden, hat sich als unmöglich erwiesen. Dennoch erscheinen Genre-Einordnungen dem alltäglichen Denken evident. Jörg Schweinitz modellierte in seinem Aufsatz „Genre‘ und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft“ (In: *montage/av* 3.2, 1994, S.99–118) eine mögliche Erklärung für dieses Gefühl innerer Genrekonsistenz. Die Entstehung eines Prototyps hänge

demnach zu großen Teilen von kultureller Normierung und Kanonbildung ab, womit textuelle und kontextuelle Faktoren gleichermaßen in den Blick rücken. Im vorliegenden Band arbeitet sich nun die überwiegende Anzahl der AutorInnen an derlei dynamischen Genrekonzepten ab. Gleichzeitig wird versucht, den konkreten inhaltlichen Transformationen des Genrekinos seit der Jahrtausendwende nachzugehen, wobei diese Perspektiven nicht in jedem Fall miteinander harmonieren. Den heterogenen Forschungsansatz veranschaulicht bereits die Einleitung der HerausgeberInnen, die den methodologisch-theoretischen Genrediskurs resümiert, um nachstehend vor allem

medien- und kulturwissenschaftliche Fragestellungen zu formulieren: Inwiefern sind etwa Hybridisierungsprozesse und ein nicht-ironisches Spiel mit Konventionen im aktuellen Genrekino (vgl. S.12ff.) als Verschiebungen medialer Erfahrungshorizonte und „Repräsentanten des Zeitgeistes“ (S.14) interpretierbar?

Im darauf folgenden Theorieteil wird deutlich, dass ein Problem des ‚lebendigen Genrebewusstseins‘ hinsichtlich dessen Überführbarkeit in anwendbare Arbeitskonzepte besteht. Hervorragend gelingt dies Oliver Schmidt, der Genretheorien in Zusammenhang mit philosophischen Ansätzen zum Erfahrungsbegriff bringt und Genres in der Folge als „idealtypische Modelle ästhetischer Erfahrung“ (S.31) bestimmt, wobei diese theoretische Rahmung in einer überzeugenden Analyse von Transformationen im Post-9/11-Kino kulminiert. Benjamin Moldenhauer weist danach am Beispiel des Horrorfilms erneut auf Schwierigkeiten der Genredefinition hin, wobei hier formallogische Ansätze dekonstruiert und mit dem Schweinitz’schen Ansatz konfrontiert werden. Leider verfährt der Artikel dabei lediglich problem- und nicht lösungsorientiert, denn auf eine konkrete Anwendung des Gegenmodells im Sinne einer praktikablen Definition des Horrorkinos wird verzichtet. Wie als Antwort auf derartige theoretische Problematiken ist Katja Hettich im Anschluss eher am konkreten Beispiel interessiert und führt den Genrebegriff der melancholischen Komödie ein, die durch eine Rücknahme postmoderner ironischer Distanz geprägt

sei. Damit unterstreicht die Autorin den Wert heuristischer Genrebegriffe im filmwissenschaftlichen Diskurs. So könnten filmübergreifende Tendenzen kommuniziert werden, für die noch kein etablierter Begriff zur Verfügung steht, denen im Beispielfall jedoch ein latentes, produktions- wie rezeptionsseitiges Genrebewusstsein entspreche.

Auch im Abschnitt „Gender und Genre“ finden sich heterogene Annäherungen an das Untersuchungsfeld. Zu Beginn stehen zwei Aufsätze, die plausibel nachzeichnen, inwiefern sich im Genrekino zeitgenössische Tendenzen innerhalb rahmender Werte-, Normen- und Diskurssysteme zeigen. Rayd Khouloki analysiert die subversive Umdeutung von Westernkonventionen im Zusammenhang mit der Verhandlung von Homosexualität im Film *Brokeback Mountain* (2005). Anhand einer Untersuchung des Kinoplakats und detaillierter Szenenanalysen wird herausgestellt, wie der Film Erzählmotive des Westerns mit melodramatischen Elementen verknüpft, was dazu führt, dass sich der im Genre übliche äußere Kampf des Helden im nordamerikanischen Grenzland hier stattdessen gegen intrapersonelle, identitätsrelevante Grenzen wendet. Daniel Illger bestimmt im Anschluss den aktuellen Vampirfilm als paradigmatischen Ort der Verhandlung des heterosexuell-monogamen Liebesideals (vgl. S.108ff.). Pointiert stellt der Autor unterschiedliche diachrone Manifestationen des Vampirs einander gegenüber, wobei die aktuelle *Twilight*-Variante (2008–2012) als konservative Abkehr von der in der Regel moralisch grenzüberschreiten-

den Sexualität des Vampirfilms klassifiziert wird. Dagegen lässt der Beitrag von Sarah-Mai Dang eine strukturierte Vorgehensweise vermissen, denn ihre Untersuchung der Inszenierung geschlechtsspezifischer Subjektivität als genreästhetische Erfahrung (vgl. S.113ff.) im gegenwärtigen *Woman's Film* bleibt vage. Die Artikellänge bietet zu wenig Raum, um die Kombination aus Genretheorie, (neo-)feministischer Erörterung und Erzähltheorie nachvollziehbar zu machen, worunter auch die Schlüssigkeit der anschließenden Filmanalysen leidet. Auch Wieland Schwanebecks Untersuchung prekärer Männlichkeitsmodelle in *The Departed* (2006) leidet in ihrer Pointiertheit unter dem Ballast des zu breiten genretheoretischen Horizonts: Die detaillierte Filmanalyse wird durchgehend mit Begrifflichkeiten des aristotelischen Tragödienkonzepts belegt, ohne dass sich daraus jedoch ein Mehrwert für die Untersuchung ergibt.

Im Teil „Nation und Genre“ werden Reflexionen amerikanischer Identität mit Genrehybridisierungen bzw. Genrepoetiken in Zusammenhang gebracht. Ralf Michael Fischer belegt dabei, dass bereits der Western *Devil's Doorway* (1950) Hybridisierungen mit dem *film noir* einsetzt, um nationale Gründungsmythen zu dekonstruieren. Der Autor demonstriert hier überzeugend, wie die dem Western eingeschriebenen Ideologien vor dem Hintergrund der fremden Genreschablone offengelegt werden. Damit bildet der Artikel eine interessante Perspektivenerweiterung zu den übrigen Aufätzen, die häufig ebenfalls Genrehybride zum Thema

haben, ohne jedoch deren Potenzial zur kritischen Genrekorrektur zu fokussieren. Michael Lück dagegen gelingt es nicht, den von ihm als solchen betitelten „*Gothic mode*“ (S.175) als „Sog dunkler Vergangenheit“ (S.171) und Ausdruck amerikanischer Selbstwahrnehmung in Thrillern wie *Shutter Island* (2010) über eine assoziative Ebene hinaus gänzlich nachvollziehbar zu machen. Die Analyse der spezifischen Inszenierung von Raum und Zeit hinsichtlich einer „unabschließbaren Spaltung und Vertiefung des Bilds“ (S.178) bleibt zu unkonkret, um die hier vorgenommene Verknüpfung mit kulturwissenschaftlichen Quellen zum ‚poetischen Selbst‘ (vgl. S.181) amerikanischer Kultur zu plausibilisieren.

Den Abschluss des Bandes bilden Untersuchungen intermedialer Konstellationen anhand audiovisueller Inhalte im Internet. Zunächst widmet sich Markus Kuhn dem Zusammenhang zwischen medialen Rahmungen und der Adaption von Genrekonventionen in der Web-Serie *Prom Queen* (seit 2007). Kuhn zufolge erweist sich das (Sub-)Genre des Highschool-Films als besonders geeignet, um die erzählökonomischen Ansprüche an eine Web-Serie zu erfüllen: Aufgrund einer durchschnittlichen Länge von 90 Sekunden sei das Kurzformat auf starke Raum- und Figurentypisierungen angewiesen, wie sie sich insbesondere im Highschool-Genre zeigten.

Anschließend analysiert Sarah Schaschek Genretransformationen der Pornografie am Beispiel des Online-Anbieters YouPorn. Zwar basiere auch das Online-Angebot auf statischen

Genrefaktoren wie Erotisierungen extremer ethnischer und altersbezogener Gegensätze, diese befänden sich dort jedoch im Wechselspiel mit einer neu hinzutretenden Genrebewegung, die sich zum Beispiel in nutzerindizierten Klassifizierungsdynamiken, wie der beliebten Praxis des Mehrfach-Verschlagwortens, zeige (vgl. S.230). Für diesen Argumentationsgang wirken die eingestreuten definitorischen Erwägungen („Genre oder nicht Genre?“ [S.222]) tendenziell vernachlässigbar, allerdings zeigt sich hier abermals die Problematik des gesamten Bandes: Dessen Beiträge sind immer dann am

stärksten, wenn sie einen auf der Folie konventioneller Genreparadigmen nachvollziehbaren Wandel adressieren, demgegenüber wirken die genretheoretischen Ausführungen häufig wie ein unnötiger Appendix. Insgesamt leiden Systematik und Stringenz des Bandes somit unter dem zu breiten inhaltlichen Fokus, dennoch hält die multiperspektivische Betrachtung zeitgenössischer Genretransformationen anschlussfähige Ergebnisse in mentalitätsgeschichtlicher und medienkultureller Hinsicht bereit.

Martin Hennig (Passau)