

Jörg Schweinitz

### **Genre und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft**

1994

<https://doi.org/10.25969/mediarep/472>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

#### **Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Schweinitz, Jörg: Genre und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 3 (1994), Nr. 2, S. 99–118. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/472>.

#### **Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:**

[https://www.montage-av.de/pdf/1994\\_3\\_2\\_MontageAV/montage\\_AV\\_3\\_2\\_1994\\_99-118\\_Schweinitz\\_Genre.pdf](https://www.montage-av.de/pdf/1994_3_2_MontageAV/montage_AV_3_2_1994_99-118_Schweinitz_Genre.pdf)

#### **Nutzungsbedingungen:**

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### **Terms of use:**

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Jörg Schweinitz

## 'Genre' und lebendiges Genrebewußtsein

Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung  
in der Filmwissenschaft

Im englischsprachigen filmwissenschaftlichen Fachdiskurs der letzten 25 Jahre bilden genretheoretische Erörterungen, ja ausgesprochene Debatten sowie Untersuchungen einzelner Filmgenres einen Schwerpunkt. Keine Geschichte der Filmtheorie, kein filmtheoretischer Übersichts-Reader ohne ausführliche Thematisierung von 'Genre' und von methodischen Grundfragen der Genreanalyse (vgl. beispielsweise Tudor 1973; Andrew 1984; Mast/Cohen/Brady 1992). Inzwischen liegen zur Thematik mit den Readern von Grant (1977; 1986) und Gehring (1988) sogar spezielle Standardtextsammlungen vor. Darin wird der Versuch unternommen, der Vielfalt der theoretischen Zugänge innerhalb der kaum noch zu überblickenden Fülle von Genre-Studien (in den USA und Großbritannien) gerecht zu werden. In Deutschland gibt es eine annähernd ausgedehnte, intensive und zudem erstaunlich methodenbewußte akademische Reflexion des Themas 'Filmgenre' nicht.

Vor diesem Hintergrund werden im folgenden, angeregt vor allem durch das Resümee des englischen und amerikanischen Forschungsstandes, Fragen nach Möglichkeiten und Grenzen des theoretischen Konzeptes 'Genre' für die Filmwissenschaft thematisiert. Dieses Konzept erweist sich einerseits für die Filmanalyse in Hinsicht auf eine Vielzahl von Aspekten als relevant und fruchtbar, denn schließlich basiert es auf einem Phänomen, das innerhalb der Filmkultur – insbesondere der des klassischen Hollywood – eine außerordentliche Evidenz besitzt. Andererseits wirft die theoretisch befriedigende Konturierung von Filmgenres – im Sinne formallogisch einwandfreier Klassifikation – erhebliche Probleme auf, die kaum überwindbar erscheinen.

Der vorliegende Aufsatz möchte sich daher nach einer Skizze zum historischen Platz von 'Genre' als praktischer filmkultureller Sachverhalt und als filmtheoretischer Topos (eine Skizze, die sich vor allem an den mit diesem Fachdiskurs weniger vertrauten Leser wendet und dem Prinzip *pars pro toto* folgt) dem angesprochenen theoretischen Grundproblem zuwenden. Mit anderen Worten, im Hauptteil geht es um *Schwierigkeiten bei der theoretischen Konzeptualisierung von Genres*, also um ein theoretisches Problem, das für die filmwissenschaftliche Genretheorie von grundsätzlicher Bedeutung ist und immer wieder

Debatten auslöst. Nachgegangen wird der Frage, ob 'Filmgenre' überhaupt, wie so oft versucht, als formallogische Kategorie zu entwickeln ist.

## Genre als filmkulturelle Institution. Ein Blick auf die Anfänge

Filmgenres treten in der amerikanischen Filmkultur, die mit ihrer ausgeprägten kulturindustriellen Produktionsform stets eine besondere Affinität zum Genreprinzip hatte, bereits um 1910 hervor, in der ursprünglichen Form jener Jahre vielleicht am prägnantesten, zumindest ebenso klar wie später bei den für Kino-Programmkopplungen produzierten B-Pictures.<sup>1</sup> Das Prinzip wurde, wie die New Yorker Filmhistorikerin Eileen Bowser in ihrer Darstellung des frühen Genrefilms herausarbeitet, dem ganzen "System der Produktion, Verteilung und Vorführung" (1990, 167) unterlegt. Ein kurzer Blick auf dies frühe System (vgl. *ibid.*, 167ff) verdeutlicht viel vom Wesen des Genrefilms.

Um 1910 gelangten wöchentlich wechselnde Nummernprogramme in die Kinos, die aus mehreren kurzen Spielfilmen bestanden. Ein in sich vielfältiger Mix aus kurzen populären Filmsorten hatte sich ausdifferenziert, deren Motivpalette auf der wiederholten Anlehnung an erprobte, erfolgreiche Vorbilder beruhte. Allein schon das 'Genre-Etikett' der Ankündigung aktivierte einen jeweils spezifischen Erwartungshorizont und angemessene Rezeptionshaltungen.

Wie andere Industrien in der Hochblüte des Taylorismus, so hatte auch die neue Kinoindustrie massiven

Bedarf, die Filmproduktion zu standardisieren, Filme derselben Länge im Format feststehender Genres herauszubringen. Der Film als standardisiertes Produkt war eines, das ohne die Hilfe des Erklärers eindeutig verstanden wurde, ein Produkt, das zuverlässig auf einem normalen Spielplan enthalten zu sein pflegte, auf das Verleih und der Kinobesitzer verlässlich rechnen konnten; ein Produkt, das der Konsument mit Markennamen in Verbindung brachte, das ihm vertraut war und das der Kontrolle seiner Produzenten unterlag. Der standardisierte Film machte es möglich, die Produktionsmethoden zu rationalisieren und war üblicherweise für den Produzenten profitabler (Bowser 1990, 54).<sup>2</sup>

Dementsprechend suchte jede der größeren Gesellschaften wöchentlich ein gemischtes Programm anzubieten, das überwiegend aus solchen Standards bestand. Zur Jahresmitte 1911 konnte man von einer großen Filmgesellschaft regelmäßige Lieferungen, bestehend aus einem Melodrama, einem Western und einer Comedy, erwarten. Kleinere Gesellschaften begannen, sich als Zulie-

1 Die heute dominierenden Soap-Opera-Serienproduktionen für das Fernsehen sind übrigens in vielerlei Hinsicht eine Verlängerung dieses Prinzips.

2 Alles deutsch aus englischsprachigen Quellen Zitierte wurden vom Autor übersetzt.

ferer gänzlich auf ein Genre, vor allem Western oder Comedy, zu spezialisieren. So stellte die American Film Manufacturing Company, um ein Beispiel zu nennen, 1911 zwei Western pro Woche her. Eine solche zyklische Produktion läßt den durch Genre-Standardisierung erreichten Effizienzgewinn ahnen. Eingespielte Teams konnten selbst dann, wenn man nicht unmittelbar Serien (wie es sie im Kernbereich der Genres ebenfalls schon gab) produzierte, nach eingespielten Mustern arbeiten. Dekorationen, Schauplätze, Kostüme, Stunts, Special Effects, wirkungsvolle Erzähl- und Bildmotive etc. waren immer wieder verwendbar.

Wie stark das Motiv der zyklischen Produktion ausgeprägt war, darauf deutet auch die vor dem Ersten Weltkrieg bestehende Abneigung amerikanischer Produzenten gegenüber 'Newsreels' hin. Sie wird vom Zeitgenossen Hugo Münsterberg bezeichnenderweise damit erklärt, daß "der zufällige Charakter der Ereignisse die Produktion unregelmäßig werden läßt und die stetige Herstellung von Lichtspielen zu stark behindert" (1916, 24).

Gespürt wurde selbstverständlich aber auch schon, daß die Redundanz der Genrestrukturen keineswegs der Attraktivität des Angebots zum Nachteil gereichte. Erlaubte doch die Koordinierung der Genrestrukturen mit Bedürfnissen des Publikums von Anfang an eine gewisse Berechenbarkeit des Absatzrisikos, mit anderen Worten: 'Genre' avancierte in der amerikanischen Filmkultur bereits in den Jahren um 1910 zum kulturindustriellen Prinzip und damit zur filmkulturellen Institution.

### Stationen der Filmtheorie im Umgang mit 'Genre'

Es fällt auf, daß das Genreprinzip – entgegen seiner erheblichen praktischen Bedeutung – innerhalb des filmtheoretischen Denkens lange Zeit nahezu keine Rolle spielte. Den vom Film und von dessen neuartigen Ausdrucksmöglichkeiten begeisterten Theoretikern ging es um die kulturelle und ästhetische Legitimation des Mediums durch die Proklamation seiner Kunstfähigkeit. Im allgemeinen lief das auf die Akzentuierung der Kontinuität von Kunstausübung, die im neuen Medium lediglich ein weiteres eigentümliches Material finde, hinaus. Die von Rudolf Arnheim bekundete Absicht nachzuweisen, daß der Film "nach denselben uralten Gesetzen und Prinzipien arbeitet wie alle andern Künste auch" (1932, 11), ist international für die in den Jahren nach 1910 einsetzende Filmkunsttheorie in hohem Maße kennzeichnend. Die Affinität der historisch neuartigen populären kulturindustriellen Verkehrsform zu allgemein gekannten und erwarteten Motivkomplexen und konventionellen Strukturen, wie sie in den Filmgenres kulminierte, wurde in den zeitgenössischen Filmkunstkonzepten von Anfang an – in den USA beispielsweise bei Lindsay (1915) und Münsterberg (1916) – nachhaltig verdrängt. Aus dem Blickwinkel eines an über-

kommene ästhetische Gewohnheiten angelehnten Denkens mußte sie als störend erscheinen. Der theoretische Akzent saß auf der ingeniosen Künstlerleistung. Zu ihr gehörte ein einmaliges Werk, kaum vereinbar mit kulturindustrieller Standardisierung und ästhetischer Stereotypenbildung.

Scheinbar paradox, daß die ersten Filmkunsttheorien dennoch – bewußt oder unbewußt – Bedürfnissen der Industrie zuarbeiteten. Ausschlaggebend dafür war das von Janet Staiger (1986) für die frühen Hollywood-Jahre analysierte Spannungsverhältnis von Standardisierung und Individualisierung, von Konventionellem und Innovativem. Einerseits suchte die Industrie nämlich, die eigenen Produkte mit dem Ziel der Effizienzsteigerung weitgehend zu standardisieren, andererseits aber auch – für die Bedürfnisse einer neben dem Bewährten vor allem das Neue, Einmalige ausstellenden Werbung – zu differenzieren. Der in Amerika etwa gleichzeitig mit der Filmkunsttheorie (um 1913/14) einsetzende Trend zum langen, abendfüllenden Spielfilm, der in Abgrenzung zur kürzeren Massenware der Genres als *feature film* (wörtlich: Attraktionsfilm!) am Markt eingeführt wurde, war zunächst Ausdruck solchen Strebens. Nicht zufällig legte man bei der Vermarktung der ersten 'Features', wohl mit Blick auf den verstärkt umworbenen Mittelstandszuschauer, Nachdruck auf deren Charakter als originäre Kunstwerke – ungeachtet der Tatsache, daß sie vielfach in enger Beziehung zu bereits bestehenden Filmgenres standen. Die Kunsttheorie des Films besaß im Lichte solcher Bemühungen der Industrie etwas von einer flankierenden Funktion.

Indes verharnte die Masse des Produzierten, auch im Bereich der langen Spielfilme (die die kurzen 'Photoplays' bald gänzlich ablösten und ihrerseits, insbesondere in Amerika, weit überwiegend zu Genrefilmen wurden) in einem auffälligen Widerspruch zu den von der Filmkunsttheorie proklamierten Ansprüchen an ein autonomes Kunstwerk. Die Reaktion der international dominierenden Filmkunsttheorien auf dieses Mißverhältnis blieb auf Jahrzehnte hinaus im Grunde dieselbe. Man untersuchte neue, dem technischen Medium innewohnende Gestaltungsmittel, mit denen sich der ästhetische Ausdruck im filmischen Material verfeinern und weiterentwickeln ließ, und stritt über die Medienadäquatheit konkurrierender stilistischer Konzepte, setzte den Akzent dabei jedoch eindeutig jenseits der kulturindustriellen Genrefilmproduktion. Es waren die Werke der Avantgardisten und großer, überwiegend europäischer Regiepersönlichkeiten, Filme, die sich möglichst weit aus dem alltäglichen Genrekino heraushoben und sich am ehesten mit bedeutenden Werken traditioneller Kunstgattungen vergleichen ließen, an denen sich das Interesse festmachte. Das Genrekino mit seinem auffälligen Trend zum Standard blieb als "Konfektionsfilm" (Arnheim 1932, 193) demgegenüber nicht nur im Vorhof des (im klassischen Sinne) Ästhetischen und damit nahezu unreflektiert, es wurde, insbesondere von europäischen Denkern, eher mit intellektuellem

Abscheu betrachtet. In der von Horkheimer und Adorno stammenden Formulierung, die Kulturindustrie speise die Menschen mit dem "Stein der Stereotypie" (1989, 144), kulminiert dieser Blick. Gelegentliche Versuche, dem Genrefilm auf der Grundlage von Analogien mit vorindustrieller Volkskunst oder mit der Produktion mittelalterlicher Dombauhütten in die Kunsttheorie einzubinden, wie man sie etwa bei Béla Balázs (1930) und bei Erwin Panofsky (1993) findet, bewirkten im filmwissenschaftlichen Diskurs keine grundsätzliche Verschiebung der Perspektive.

Fixpunkt des filmtheoretischen Denkens blieb die Idee des autonomen Kunstwerkes. Das heißt, auch weiterhin wurden üblicherweise nicht die Ursachen, Funktionen, Wirkungen, inneren Kontexte und die historische Dynamik der Filmgenres als filmkultureller Institutionen untersucht, sondern bestenfalls einzelne Genrefilme herausgegriffen und im Sinne des Kunsttheorems analog traditionellen Kunstwerken behandelt. Der Begriff 'Genre' diente noch in den fünfziger und frühen sechziger Jahren überwiegend entweder lediglich einer gewissen Systematisierung, um die Fülle des filmischen Materials mit Hilfe etikettierender Ausdrücke besser überschaubar zu machen, oder er wurde in einem formalen Sinne zur Charakterisierung einer Art von Figur-Grund-Beziehung bemüht. Das Originäre eines Films ließ sich unter Hinweis auf das zugehörige Genre besser darstellen. 'Genre', theoretisch oder analytisch nicht weiter vertieft, stand dabei rhetorisch für das 'ewig Gleiche'. In der amerikanischen Filmkritik wurden die Genres in solchem Sinne, in Anlehnung an Northrop Frye (1957), gern mit im Kern unveränderlichen archetypischen Mustern, in denen sich ewige Erfahrungen des menschlichen Daseins niederschlugen, in Verbindung gebracht.

Diese Sichtweise verschob sich nur partiell, als Anfang der sechziger Jahre, dem Vorbild der *Cahiers du Cinéma* folgend, von der amerikanischen Filmwissenschaft und Filmkritik ein weiterer Schritt hin auf die Genrefilme Hollywoods getan wurde. Der neuen, in einem 1962 erschienenen programmatischen Artikel von Andrew Sarris (1992) als *Auteur-Theorie* bezeichneten Richtung ging es um den Nachweis künstlerischer Individualitäten auch innerhalb des amerikanischen Genrefilm-Betriebes. Der Akzent saß folgerichtig nach wie vor nicht primär auf der Konturierung und Analyse von Genres und von deren Funktionen und Wirkungen, sondern auf der Fixierung artistischer Individualitäten. Man wollte zeigen, daß selbst innerhalb des Gefüges eines extrem standardisierten kommerziellen Genrekinos noch besondere 'Auteur'-Stile nachweisbar sind. Unter ihrem Einfluß suchte man für einen 'Auteur' charakteristische Motive (und die Entwicklung solcher Motive im Rahmen seines Gesamtwerkes) nachzuzeichnen. Die Aufmerksamkeit galt einer zweiten, an den jeweiligen Regisseur gebundenen Ausdrucks- beziehungsweise Bedeutungsschicht, die die Basisschicht konventioneller Genre-Narration überlagert,

durchdringt oder transzendiert, mit anderen Worten: Das Interesse machte sich daran fest, was ein als 'Auteur' untersuchter Hollywood-Regisseur (jetzt meist ein bis dahin weniger beachteter Regisseur aus der "zweiten Reihe") dem kompetenten Arrangement einer Genrestory hinzufügte. Zweifellos war hier Wesentliches zu entdecken. Der Trend, einen 'Auteur' selbst dann wie einen klassischen Künstler zu behandeln, wenn er ein Filmgeschehen einrichtete, das aus der Perspektive eines überlieferten Kunstverständnisses eigentlich nicht anders als 'trivial' erscheinen konnte, verwies jedoch auch auf die immanente Widersprüchlichkeit eines lediglich am Individualitätsgedanken orientierten kunsttheoretischen Zugriffs auf das populäre Genrekin.

Es hat offenbar mit dem Infragestellen traditioneller Denkstile im geistigen Klima der endsechziger Jahre zu tun, wenn sich um diese Zeit der Akzent filmwissenschaftlicher Studien (nicht nur in den USA) deutlich verschob. Ein gewachsenes Interesse am Funktionieren des Films als soziales, kulturelles, ideologisches bzw. mythologisches Phänomen kreuzte sich mit dem neuen Trend zur semiotischen Analyse, zur Betrachtung des Films als Mitteilungssystem, als besondere 'Sprache'. Aus diesen beiden eng verflochtenen Blickwinkeln begann man sich für das Konventionelle, das in vielen Texten Wiederkehrende zu interessieren. Der 'Auteur', die Individualität und die innere Konsistenz seines Werkes, überhaupt die Frage nach dem Individuellen, Originären fungierte nicht länger als primärer Fixpunkt der theoretischen Aufmerksamkeit. Jetzt wurde der Fokus auf 'Formeln' populären Erzählens, auf Muster mit intertextueller Repräsentanz und auf ihren sozio-kulturellen Kontext gerichtet. Die "konventionellen Systeme für die Strukturierung kultureller Produkte" (Cawelti 1969, 386) waren es, die nun das Nachdenken herausforderten. Die klassischen Hollywood-Genres, mit ihren langlebigen Reihen ähnlicher Filme wie dem Western, dem Filmmusical, dem Horror- oder dem Science-fiction-Film gerieten folgerichtig zunehmend in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Die an ihnen beobachteten strukturellen und motivischen Ähnlichkeiten erschienen, ob man sie nun "Genrestrukturen", "structural patterns", "formulas" oder anders nannte, gleichsam als Gerinnungsprodukte im Schnittpunkt vielfältiger kultureller Bedürfnisse und Funktionen.

Aus semiotischer Perspektive interessierte am 'Genre' natürlich zunächst, daß es "mit seiner offensichtlichen Analogie mit einem Zeichensystem, als Code-Übereinkunft zwischen Filmemacher und Zuschauern, auf den ersten Blick als fruchtbarer Ausgangspunkt für die Semiologie des Kinos erscheint" (McArthur 1972, 20). Folgerichtig wurde, unter Berufung auf de Saussure und Chomsky, wiederholt nahegelegt, 'Genres' in Analogie zu sprachlichen Systemen, die einer eigenen Grammatik folgen, zu untersuchen (vgl. Schatz 1981, 21).

Das bei 'Genrestrukturen' ansetzende Nachdenken blieb jedoch längst nicht auf einen solchen Mechanismus von Bedeutungsübertragung beschränkt. In

einem – ungleich bedeutungsaufgeladeneren – eher kultursemiotischen Sinn wurden Genres als "Sets kultureller Konventionen" (Tudor 1973) betrachtet, die gleichsam bestimmte, mit kollektiven Phantasiewerten verbundene (inter-textuelle) Erzählwelten bzw. Erzählstrategien konstituieren.

Im Lichte dieser Hinwendung zur 'inhaltlichen' Dimension (und vor dem Hintergrund der damaligen Konjunktur soziologischen Interesses) scheint es nur folgerichtig, daß insbesondere in den siebziger Jahren die Genrepublizistik im Ideologiekonzept einen wichtigen Angelpunkt fand.

Eine weitgehend geteilte Grundannahme war und ist es dabei, daß Genres eingespielte Wege, eingespielte Erzählstrategien im Umgang mit ideologischen Spannungen, die gesellschaftliche Relevanz besitzen, repräsentieren. Einige Autoren (z.B. Hess Wright 1986) sahen in den Hollywood-Genres vorwiegend Reaktionäres repräsentiert, Instrumente der Manipulation, während andere einen durchaus ambivalenten Charakter (vgl. Wood 1986) skizzieren, der sogar Subversives (vgl. Klinger 1986) zulasse. Der in den achtziger Jahren verstärkt einsetzende feministische Diskurs um die Repräsentation von Weiblichkeit in Genrefilmen – insbesondere im Melodrama – weist eine ähnliche innere Differenzierung auf.

Außerordentlich einflußreich war – besonders in den siebziger Jahren – der an Claude Lévi-Strauss orientierte Ritualzugang zur Genreproblematik. So wie für Lévi-Strauss der Mythos die Funktion der Überbrückung grundsätzlicher kultureller Gegensätze besaß, so übertrugen Genretheoretiker wie John Cawelti, Will Wright und Thomas Schatz diese Funktion auf den Genrefilm:

Wenn man Genrefilm als populäres Märchen sieht, heißt das, ihm eine mythologische Funktion zuzuordnen, die ihre eigene Struktur hervorbringt, eine Struktur, deren Funktion die Ritualisierung kollektiver Ideale, die Zelebrierung von zeitweilig gelösten sozialen und kulturellen Konflikten [...] ist (Schatz 1986, 97).

Während die Vertreter des Ritualkonzeptes jedoch zumeist ein passives Reagieren der Industrie auf Publikumswünsche unterstellen, scheint der indirekt auf das Prinzip von komplexer Selbstregulation anspielende Gedanke von Stephen Heath, der in den Genres komplexe kulturelle "Instanzen des Gleichgewichts" sieht, die das Verhältnis von "Subjekt und Maschine" (1981, 16) regulieren, fruchtbarer. Nicht zuletzt, weil die Regulation als doppelt determiniert angesehen wird: zum einen als 'Mechanismus' auf sozialpsychologischer Ebene, der in Heaths Begriffen "closures of desire" hervorbringt, zum anderen als "industrielle Optimierung" (etwa in dem Sinne, der hier als "kulturindustrielles Prinzip" bezeichnet wurde).

Wenn gegen diese Debatten auch gelegentlich eingewandt wurde, daß sie die konkrete Genreanalyse hinter sich ließen und ins Feld allgemeinerer soziologi-

scher und philosophischer Erwägungen führten, so haben sie doch für den theoretischen Umgang mit 'Genre' den Blick entscheidend zu schärfen geholfen. Filmgenres werden nicht länger lediglich als redundante Strukturen gesehen, die allenfalls als Folie individueller artistischer Leistungen interessieren. Die das Genre konstituierenden Ähnlichkeiten der Filme werden begriffen als in übergreifenden kulturellen Zusammenhängen von einiger Stabilität ebenso wie in ökonomischen Mechanismen kulturindustrieller Produktion wurzelnd. Der Blick auf Filmgenres als historisch entstandene kodifizierende Institutionen der Filmkultur mit 'regulierender' Funktion zwischen Produzent und Rezipient, eingebettet in und angepaßt an ein soziokulturelles Umfeld, hat als Grundannahme von Genretheorie weithin an Boden gewonnen.

### Schwierigkeiten der theoretischen Konzeptualisierung von Genres

Allerdings tut sich ein Grundproblem auf: Wie lassen sich die Filmgenres eigentlich theoretisch abbilden oder definieren? Trotz der erheblichen Evidenz, die gerade solche klassischen Hollywood-Genres wie Western, Musical, Gangsterfilm etc. sowohl für Theoretiker als auch für Filmemacher und Rezipienten besitzen, stießen alle Versuche, sie theoretisch befriedigend auszuarbeiten, sie logisch und gleichzeitig empirisch einwandfrei zu bestimmen, auf erhebliche Schwierigkeiten.

Von den Filmtheoretikern wurde – und wird teilweise bis heute – der Versuch unternommen, Genres als formallogischen Kriterien genügende Kategorien, als *Textklassen*, zu entwickeln. Üblicherweise besteht die Neigung, diese Klassifikation nicht nur an ein singuläres Merkmal zu binden, sondern an ein möglichst vielgliedriges Invarianzraster, eben an ein Strukturmuster, ein "structural pattern" (Cawelti 1969, 387), das die Filme eines Genres letztlich als Variationen eines Schemas erscheinen läßt. Einfache, singuläre Indikatoren für die Genreklassifikation, wie diegetische Musik mit textzentrierender narrativer Funktion als Kriterium des Musicals oder die Handlungswelt eines mythisierten amerikanischen Westens der zweiten Hälfte des Jahrhunderts als primäres Zeichen des Westerns, vermochten daher konzeptionell allein nicht zu befriedigen. Abgesehen davon, daß schon die Definition derartiger Indikatoren meist Kontroversen auslöst – wie die zwischen Edward Buscombe (1970) und Richard Collins (1970) in der englischen Zeitschrift *Screen* –, werden solche unmittelbar an das jeweilige Genre-Etikett gebundenen Klassifikatoren gern als "tautologisch" verworfen; vor dem Hintergrund der um formale Systematisierungen im Sinne einer Morphologie der 'Filmsprache' bemühten ersten Phase der Filmsemiotik verständlich. Erst solche Invarianzkonstrukte hätten es schließlich ermöglicht, Genres logisch einwandfrei zum Beispiel als narrative "Superstrukturen" im Sinne von van Dijk (1980, 128ff) oder mit Christian Metz

(1973, 139ff) als "Filmsysteme", die "kinematographische Sub-Codes" generieren, zu konzeptualisieren. Auch das Vorhaben, Genrefilme als populäre Mythen bzw. ideologiekritisch zu analysieren (das ja bei signifikanten, also häufig wiederkehrenden Textstrukturen ansetzt), stützte das Bedürfnis, 'Genre' als komplexere Struktur zu entwickeln. Die alltägliche Rezeptionserfahrung schien für ein solches Bemühen zu sprechen, vermittelt das Genrekino des klassischen Hollywood doch tatsächlich das Gefühl dichter Rekurrenz und schematischer Narration. In der einen oder anderen Form wird immer wieder der Eindruck geäußert, es innerhalb eines Genres im Grunde stets mit denselben Konflikten, Motiven und Erzählmustern zu tun zu haben, mit einer Variation des Immergleichen. Die Thematisierung des kulturindustriellen Standardisierungskontextes schließlich ließ den Gedanken einer jeweils hinter einem Filmgenre stehenden durchgängig invarianten Struktur verlockend erscheinen: 'Genre' als elementarer industrieller Standard im strengen Sinne.

Alles in allem überrascht es daher nicht, wenn eine Identifikation von Genre und intertextueller Invarianzstruktur immer wieder ins Spiel gebracht wurde. Noch Stuart Kaminsky legt seinem Buch *American Film Genres* ausdrücklich eine solche Prämisse zugrunde:

Genre im Film muß, wenn es eine Bedeutung haben soll, einen klar begrenzten Rahmen bieten, eine begrenzte Definition. Die Filme müssen *klar definierte Konstanten* aufweisen, so daß Traditionen und Formen in ihnen deutlich gesehen werden können und sich nicht in Abstraktion auflösen (1985, 7; Herv. J.S.).

Schließlich gehe es bei einem Genre um einen "Korpus, eine Gruppe oder Kategorie ähnlicher Werke", deren "Ähnlichkeit als *das Teilen einer hinreichenden Zahl von Motiven* definiert wird" (ibid., 9; Herv. J.S.).

Sobald sich die Analyse nun aber tatsächlich jenen Filmgruppen zuwandte, die innerhalb der Filmkultur unbestritten als 'Genres' gelten, sobald also der Schritt von der theorieimmanenten Logik auf hoher Abstraktionsebene hin zur empirischen Verifizierung getan wurde, erwies sich, daß eine empirisch abgesicherte Konstruktion von Grundmustern, die von allen Filmen eines Genres geteilt werden und überdies nur für dieses Genre kennzeichnend sind, unmöglich ist. Dafür sorgt schon der Umstand, daß Genres als "Instanzen des Gleichgewichts" sich auf veränderte Dispositionen des kulturellen Umfelds einstellen.

Favorisierter Gegenstand von Genrestudien ist der Western, wohl weil er das prägnanteste, in sich konsistenteste und dauerhafteste Hollywood-Genre darstellt. Aber selbst oder gerade der Western zeigt solche Flexibilität; er war nie in sich homogen, und die für ihn charakteristischen Motive waren und sind bis heute in ständiger Verschiebung begriffen. Zumindest der Tendenz nach zeigt sich dieselbe Diffusität und Dynamik, wie sie die russischen Formalisten schon vor siebzig Jahren an den literarischen Gattungen beobachteten. So schrieb Juri Tynjanow:

Der Roman, eine scheinbar geschlossene, sich im Laufe von Jahrhunderten immanent entwickelnde Gattung, erweist sich als uneinheitlich, als veränderlich; sein Material wechselt [...], und die Merkmale der Gattung selbst evolvieren. Die Gattungen "rasskas", "powest" wurden [...] im System der zwanziger bis vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts nach anderen Merkmalen bestimmt, als wir es tun (1982, 37f).

Gewiß lassen sich – gerade im Bereich der Filmwestern – jeweils für gewisse Ausschnitte der Genre-Entwicklung so etwas wie *canonical stories* ausmachen, die beispielsweise mit Blick auf Figurentypen, Konfliktkonstellationen, Handlungssituationen, Bildmotive usw. für das Genre (in dieser Zeit) besonders typisch sind, ein verbindliches Genremuster jedoch nicht, auch nicht für eine begrenzte Periode. Die Etablierung solcher *canonical stories* hängt mit dem Einfluß zusammen, den besonders erfolgreiche und machtvolle Filme ausüben. Man denke etwa an die Bedeutung, die LITTLE CEASAR (DER KLEINE CÄSAR, USA 1930, Mervin LeRoy) für den amerikanischen Gangsterfilm der frühen dreißiger Jahre hatte oder DODGE CITY (HERR DES WILDEN WESTENS, USA 1939, Michael Curtiz) für den Western seiner Zeit. Solche Filme trafen einen Nerv ihres Publikums, sie forderten jeweils eine Zeitlang die vielfältigsten Anlehnungen heraus, bis schließlich eine Reihe ihrer motivischen Facetten bis zur Massenproduktion von B-Pictures (bzw. später auf Fernsehserien)<sup>3</sup> durchgeschlagen war, mit anderen Worten: bis Elemente aus ihnen zu filmindustriellen Standards und zu filmkulturellen Stereotypen wurden und sich allmählich abzunutzen begannen. Derartige paradigmatische Werke lösen innerhalb der Geschichte des Genres einander ab oder stehen in Konkurrenz zueinander. Selbst der Gedanke allerdings, daß *ein* 'Muster' wenigstens zu einem gewissen Zeitpunkt das gesamte Genre restlos beherrschen und *eine* geschlossene narrative Makrostruktur für das Gesamtgenre bereitstellen würde, erweist sich als Trugschluß. Ein Blick auf Will Wrights mythologisch intendierte Strukturanalyse von Filmwestern (Wright 1976, insbes. 29ff), die bei der Fixierung von Erzählschemata innerhalb des Genres ansetzt, macht das deutlich. Wright postuliert mit Blick auf eine Liste der erfolgreichsten amerikanischen Filmwestern allein der Jahre 1931–1972 vier voneinander abweichende Fabelgrundtypen, die insbesondere in den Jahren nach 1950 stets parallel zueinander auftreten. Die (um 1905 einsetzende) Genre-Entwicklung vor 1931, die zweifellos die Konturierung einer Vielzahl weiterer Grundtypen ermöglicht hätte, bleibt dabei noch unberücksichtigt. Und auch die vier konturierten Typen erheben nicht den Anspruch, in sich homogene Invarianzmuster zu formieren. Der "klassische" Fabeltypus, dem Wright 24 der 64 aufgelisteten Filme zurechnet, jener Fabeltypus, der vor 1950 eindeutig dominiert, wird nach dem Vor-

3 Nach dem Tod des klassischen Hollywoodkinos im Zeichen der kulturellen Dominanz des Fernsehens hat sich die Richtung der Adaption inzwischen häufig umgekehrt.

bild von Vladimir Propps (1975) berühmter Strukturuntersuchung russischer Zaubermärchen als Katalog von sechzehn Erzählmotiven bzw. "Funktionen" definiert. Diese Funktionen besitzen innerhalb der dem klassischen Typus zugerechneten Filme eine gewisse Häufigkeit, sie sind jedoch im einzelnen Fall jeweils fakultativ. Alles in allem also ein flexibles Modell, das einen in mehrfacher Hinsicht begrenzten Teil der Filme des Genres erfaßt, weit entfernt vom Anspruch, *das* narrative Grundmuster für das Genre zu liefern.

So innerlich uneinheitlich und in steter Veränderung begriffen sich die Genres darstellen, so verschwommen erweisen sich ihre Ränder, d.h. ihre Abgrenzungen gegeneinander. Die Genres existieren ja nicht als sorgfältig abgegrenzte filmkulturelle Felder nebeneinander, die sich in ein übergeordnetes, nach einheitlichem Gesichtspunkt arrangiertes 'System der Genres' einordnen ließen. Kein Thema, kaum ein narratives Stereotyp oder Wirkungsmittel bleibt exklusiver Besitz eines Genres. Die Frage, ob die häufig ins Spiel gebrachten sogenannten "Pennsylvania-Western" (die für Western typische Erzählmodelle, Motive und ikonographische Elemente zeigen, jedoch zur "falschen" Zeit – statt im 19. im 18. Jahrhundert – und am "falschen" Ort – in Pennsylvania – spielen) tatsächlich Western sind, ist daher müßig.

Außerdem setzen die einzelnen Genrekonzepte mit ihrem jeweils im Genre-Etikett ausgestellten Indikator bei höchst unterschiedlichen Abstraktionsebenen und Aspekten an. Der Western und der Gangsterfilm beim Milieu, das Musical bei der Rolle der Musik für das filmische Erzählen, die Comedy und der Thriller bei intendierten psychischen Effekten. Vielfältige Überschneidungen der Genrefelder sind schon daher die unvermeidliche Folge. Bei alternativen Zuordnungen etwa in der Relation Gangsterfilm – Thriller sind alle nur denkbaren Probleme zu erwarten, zumal beide theoretisch auf unterschiedlichen Abstraktionsebenen ansetzenden Klassifikationen dennoch gleichzeitig auf historisch (Mitte der vierziger Jahre) in gewisser Weise einander ablösende Filmkonzepte hindeuten. Hinzu kommen zahlreiche Fälle von Filmen, die die gleichzeitige Anlehnung an zwei verschiedene Genrekonzepte und damit verbundene Ikonographien bewußt pflegen.

Gänzlich diffus wird die Situation schließlich durch massive semantische Verschiebungen in der Relation Genre-Etikett – Genrekonzept, wie es sie offenbar in der amerikanischen Filmkultur für die der Wortmarke "Melodrama" zugeordnete Bedeutung gegeben hat. Hier hat Steve Neale (1992) auf Grundlage aufwendiger Forschungen zur Verwendung dieses Begriffes in der amerikanischen Filmfachpresse (die, so unterstellt er wohl zurecht, jeweils dem Common sense-Verständnis folge bzw. dieses mitbestimme) nachgewiesen, daß die Begriffsverwendung, was den primär akzentuierten psychischen Effekt und Handlungstypus betrifft, sich nahezu ins Gegenteil verkehrt hat. Heute wird "Melodrama" von der Filmtheorie häufig als primär auf Frauen ausgerichtetes

Kontrastkonzept ("passion film") zum eher männlichen "Actionfilm" verstanden. Grob gesagt, als Filmsorte, die eine unerfüllte Lovestory in den Mittelpunkt stellt, Momente von Innerlichkeit und Sentimentalität betont und schließlich ein resignatives Gefühl vermittelt, das sich als weise Einsicht in den "Gang der Welt" darstellt (Elsaesser 1992; vgl. auch Lang 1989). Die Reihe der Prototypen eines derart aufgefaßten Genres reicht von Griffith-Filmen wie *BROKEN BLOSSOMS* (*GEBROCHENE BLÜTEN*, USA 1919) über die Familien-Melodramen der vierziger Jahre zu *WRITTEN ON THE WIND* (*IN DEN WIND GESCHRIEBEN*, USA 1956, Douglas Sirk), um nur einige zu erwähnen. Neale macht nun deutlich, daß es in den dreißiger und vierziger Jahren nicht eigentlich dieses Filmkonzept war, das der Terminus Melodrama primär assoziierte, sondern daß seinerzeit mit 'Melodrama' sehr wohl vor allem Spannungsorientiertheit und äußere dramatische Handlung akzentuiert wurde.

Stellt man all dies in Rechnung, so kann man, selbst mit Blick auf den Spartenbetrieb des klassischen Hollywood, David Bordwells Schlußfolgerung nur teilen:

Genre scheint ein "offen-texturiertes" Konzept zu sein, und Genres werden als "diffuse" ["fuzzy"] Kategorien behandelt, definierbar weder durch notwendige und hinreichende Bedingungen noch durch feststehende Grenzen (Bordwell 1989, 147f).

Die Suche nach für ein Filmgenre *allgemein* verbindlichen Indikatoren und Strukturschemata geht mithin ebenso an der Sachlage vorbei wie Versuche, ein System der Genres (beispielsweise das in den sechziger Jahren vom Belgrader Filminstitut vorgeschlagene System; vgl. Manchel 1973) zu entwickeln.

Allerdings drängt sich die Frage auf: Warum erscheinen unserem alltäglichen Denken Genre-Gruppierungen dennoch so evident, worauf ist das so häufig geäußerte Gefühl innerer Konsistenz der Genres zurückzuführen? Und womit hängt es zusammen, daß wir spontan eine viel komplexere Ähnlichkeit zwischen den Vertretern eines Genres unterstellen als tatsächlich vorhanden?

Einen Erklärungsansatz liefert jene Richtung der neueren kognitiven Psychologie, die von einem ihrer Protagonisten, George Lakoff, programmatisch als *Erfahrungsrealismus* (*experiential realism*) bezeichnet wird und sich mit der Kategorienbildung in unserem alltäglichen Denken befaßt. Lakoff wendet sich vehement dagegen, daß sich die Mehrzahl der (praktisch äußerst relevanten und durchaus als konsistent unterstellten) Kategorisierungen unseres Lebens in einem formallogischen Sinne interpretieren ließe:

Die klassische Ansicht, daß Kategorien auf geteilten Merkmalen beruhen, ist vollkommen falsch. Tatsächlich kategorisieren wir oft Dinge auf diese Weise. Aber das ist nur ein kleiner Teil [...] (1987, 5).

Der "Geist-als-Computer-Metapher", wie er sie unter anderem bei einer Reihe von Schema-Theoretikern unter den Kognitionspsychologen beobachtet, setzt er seinen Prototyp-Ansatz entgegen. Der geht davon aus, daß "Kategorienbildung ihrem Wesen nach sowohl eine Sache der menschlichen Erfahrung als auch eine der Imagination ist" (ibid., 8). Bedingt durch verschiedene Typen aktiver kognitiver Dynamik, die Lakoff untersucht, komme es allenthalben zu (im logischen Sinne) inhomogenen verschwommenen Kategorien ohne "allgemeine Regel" und ohne feststehende Grenzen. Dennoch bestimmen vor allem solche Kategorien unser alltägliches Denken, besitzen hohe Evidenz und funktionieren überwiegend gut, automatisch und unbewußt, "wenn wir uns ihrer überhaupt bewußt werden, dann nur in Problemfällen" (ibid., 6). Am interessantesten aus Sicht der Filmgenre-Problematik ist Lakoffs Konzept der Bildung von Clustermodellen auf Grundlage einer radialen Struktur: Eine Reihe von Subkategorien, die nicht (oder nicht primär) von durchgängigen Invarianten, sondern von Konventionen zusammengehalten werden, gruppiert sich hier um einen zentralen Fall, "die Subkategorien sind durch Konvention als Variation des zentralen Falles bestimmt" und nicht durch "allgemeine Regeln" (ibid., 84). Das Empfinden innerer Konsistenz wird dabei durch die das Bewußtsein dominierende Rolle von Prototypen, die mit dem "zentralen Fall" korrespondieren und gegebenenfalls der Exemplifizierung dienen, hergestellt.

Die These, daß sich auf solche Weise unser Genrebewußtsein formiert, drängt sich auf. Die Prototyp-Funktion, die paradigmatische Filme für die Filmproduktion besitzen, wurde weiter oben schon angesprochen. Ihre Funktion für das Genrebewußtsein der Angehörigen einer Filmkultur erhellt sich vor dem Hintergrund des Konzepts von Prototyp und radialer Struktur. Wenn wir spontan (also ohne vorangegangene theoretische Studien) an 'Western' denken, dann assoziieren wir meist ein oder zwei Prototypen, die unsere Vorstellung von einem Western und mithin unsere Erwartungen dominieren. Irgendwie scheint dann die Masse der Western hinter dem Prototyp zu verschmelzen – ein für spontane Klassifikationen sehr charakteristischer Generalisierungsprozeß findet statt. Dabei liegen die Ähnlichkeiten von Genres wie dem Western, dem Gangster- oder dem Science-fiction-Film (also Genres, die jeweils für sie charakteristische Ähnlichkeiten schon im Bild, auf der Ebene der Mise-en-Scène aufweisen) offensichtlich auf jenem Abstraktionsniveau, das nach Lakoff unter Berufung auf Eleanor Rosch als "basic-level" (ibid., 48f) besonders evident und leicht zu realisieren ist. Welche Filme uns jeweils als Prototypen in den Sinn kommen, hängt neben persönlichen Affinitäten vor allem von 'kultureller Normung' ab, also etwa davon, welche Werke immer wieder als 'Klassiker' des Genre gezeigt, kulturell aufbereitet, also entsprechend konventionalisiert werden.

Wenn Lakoff das Moment des Konventionellen als Bindeglied stark macht, so ist das eine wichtige Ebene. Für die Generierung von Genrebewußtsein scheint allerdings ein spezifisches Moment der Assoziation, also einer konkreteren Beziehung, wie sie von Lew Wygotski für das kindliche "Denken in Komplexen" als kennzeichnend angesehen wurde, ebenso bedeutsam: "Für den Aufbau eines Komplexes ist es wesentlich, daß ihm keine abstrakte und logische, sondern eine konkrete und faktische Beziehung zwischen den einzelnen dazugehörigen Elementen zugrunde liegt" (Wygotski 1971, 124).

Die Korrespondenzen zwischen Lakoffs grundlegender Argumentationslinie (die sich freilich nicht ausdrücklich auf Wygotski bezieht) und den Thesen des russischen Psychologen sind so stark, daß vieles dafür spricht, die von Wygotski für das kindliche Denken beschriebenen (und experimentell beobachteten) Mechanismen der außerlogischen Kategorienbildung zumindest ansatzweise auch für das Alltagsdenken Erwachsener in Rechnung zu stellen. Wygotski selbst deutete diese Möglichkeit an: "[...] das Denken des Erwachsenen ist voller Überreste des komplexen Denkens" (ibid., 123). Erhellend für die Entstehung von Genrebewußtsein ist insbesondere, was über den *assoziativen Komplex* (einer von fünf Komplextypen) ausgeführt wird:

Die Elemente brauchen untereinander überhaupt nicht verbunden zu sein. Das einzige Prinzip ihrer Verallgemeinerung ist ihre faktische Verwandtschaft mit dem Kern des Komplexes. Dabei kann die Beziehung, die sie mit letzterem verknüpft, eine beliebige assoziative Verbindung sein. Berücksichtigt man, daß diese Verbindung nicht nur in einem ihr zugrunde liegenden Merkmal verschieden sein kann, sondern auch im Charakter der zwischen den Dingen bestehenden Beziehungen selbst, dann wird klar, wie bunt, ungeordnet, wenig systematisiert, uneinheitlich, obwohl auf objektive Verbindungen gegründet, der Wechsel zahlreicher hinter dem komplexen Denken aufgedeckter konkreter Merkmale ist (ibid., 125).

Daß hier Mechanismen beschrieben werden, die zumindest der Tendenz nach bei der Formierung eines subjektiv relativ konsistenten Genrebewußtseins jenseits logischer Kategorienbildung eine Rolle spielen, ist wahrscheinlich. Die Form des von Wygotski beobachteten *Kettenkomplexes* bietet zudem, kombiniert mit der ersten Komplexform, einen elementaren Erklärungsansatz, warum auch beim filmkulturellen Paradigmenwechsel die Einheit des Genre-Bewußtseins nicht zusammenbrechen muß. Für den Kettenkomplex (der in seiner reinen Form ohne Zentrum auskommt) gilt: "Das erste und das dritte Element brauchen miteinander in keinerlei Verbindung zu stehen, außer daß beide, jedes nach seinem Merkmal, mit dem zweiten verbunden sind" (ibid., 129). Sicher nicht so abrupt, also nicht innerhalb einer Kette von nur drei Filmen, aber über längere filmkulturelle Zeiträume hinweg kann sich – letztlich auf diese Weise funktionierend – ein Genrebewußtsein gravierend verschieben,

ohne daß diese Verschiebung bewußt als grundlegende Veränderung reflektiert wird.

An dieser Stelle mag sich die Frage aufdrängen: Was hindert uns eigentlich daran, unabhängig von diesem diffusen Alltagsverständnis konventioneller Gruppierungen, nach logisch einwandfreien Kriterien, gleichsam von außen, ein analytisches Kategoriensystem über das Repertoire der vorhandenen Filme zu spannen?

Tatsächlich wird gern, meist unter Berufung auf literaturtheoretische Arbeiten von Tsvetan Todorov (1972, 16; 1990, 17), zwischen "theoretischen" (bzw. "systematischen") Genres einerseits und "historischen" Genres andererseits unterschieden. Dabei zielt der Begriff des systematischen oder *theoretischen Genres* primär auf logisch einwandfreie Klassifikation; im Vordergrund steht die Ableitung von "Textklassen" im strengen Sinne. Der Begriff des *historischen Genres* stellt hingegen den tatsächlichen kulturellen Zusammenhang, die faktische Wechselwirkung ähnlicher Texte in den Vordergrund, d.h. 'Genre' wird hier primär als historische, als kulturelle Institution behandelt.

Im Falle eines historischen Genreverständnisses kommt es mithin darauf an, sich, wie Tudor (1973) schreibt, am "allgemeinen kulturellen Konsens" darüber, was ein Genre konstituiert, zu orientieren. Ein Filmgenre muß aus dieser Perspektive keine logisch einwandfrei konstituierbare Klasse von Filmen sein, sondern vielmehr geht es darum, daß ein Komplex von Filmen tatsächlich durch ein (vor dem Hintergrund praktischer kulturindustrieller und sozialpsychologischer Zusammenhänge zu sehendes) *filmkulturell verankertes Genrebewußtsein* zusammengehalten wird. Erst das Genrebewußtsein verleiht dem "Genre-Code" als Faktor innerhalb des filmkulturellen Diskurses lebendige Existenz. Erst das praktisch wirksame Genrebewußtsein sorgt dafür, daß das Konzept 'Genre' sowohl bei der Filmproduktion als auch bei der Rezeption als Orientierungsgröße funktioniert.

Ein historisches Vorgehen setzt mithin voraus, wofür Steve Neale (1990) vehement plädiert, den Genrekorpus entsprechend dem jeweiligen historischen Genrebewußtsein zu bestimmen. Dafür bietet die historische Filmpublizistik – Neale (1990; 1992) verweist auf die Trade Press – einen wichtigen Anhaltspunkt.

Ein rein formal-klassifizierendes Vorgehen hat hingegen wenig Sinn. Es liefe, angesichts der Tatsache, daß Genrebewußtsein und Genre-Entwicklung faktisch nicht den Gesetzen der formalen Logik folgen, in der Konsequenz auf die Bildung von theoretischen Strukturen auf Grundlage arbiträrer, vom jeweiligen Analytiker gesetzter Indikatoren hinaus. Dies mag in bestimmten überschaubaren Arbeitskontexten als Hilfskonstruktion sinnvoll sein. Letztlich vernachlässigte ein lediglich 'von außen' installiertes Kategoriensystem jedoch den eigent-

lichen kulturellen Prozeß und lieferte wenig Einsichten in tatsächliche filmkulturelle Zusammenhänge.

Auch Todorov plädiert daher dafür, nur jene, wie er formuliert, "Textklassen" als Genres zu fassen, "die historisch als solche wahrgenommen wurden" (1990, 17). Allerdings glaubt er dann doch, daß die Kluft zwischen beiden Herangehensweisen nicht unüberbrückbar ist und, vom jeweiligen historischen Genreverständnis ausgehend, Genre-Invarianten auffindbar sein müssen.<sup>4</sup> Dahinter steht offenbar die tiefe Überzeugung, daß das historische Genrebewußtsein, als Bezugsrahmen von Textproduktion in einem Genre, sich letztlich aufgrund logischer Klassifikationen organisiert.

Tatsächlich unterliegt nun aber das lebendige Genrebewußtsein, wie oben dargestellt, ganz anderen Gesetzmäßigkeiten. Das Ergebnis ist, daß die Ähnlichkeiten der einem Genre angehörenden Texte eher jenen (ebenfalls in dynamischer Veränderung begriffenen) Familienähnlichkeiten vergleichbar sind, von denen Wittgenstein sagt: "Wir sehen ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen [...]: Wuchs, Gesichtszüge, Augenfarbe, Gang, Temperament, etc. etc." (1967, 48). Es wäre mithin tatsächlich eine "hoffnungslose Aufgabe" (ibid., 53) und eine sinnlose außerdem, für einen solchen Begriff *ein* definitorisches Schema zu suchen.

Genre-Theoretiker haben nun immer wieder versucht, diesem Dilemma zu entkommen, indem sie, statt mit einem starren Schema zu arbeiten, mehrere – und gleichzeitig flexible – Schemata miteinander kombinieren. Ein Beispiel ist die bereits erwähnte, von Will Wright und anderen angewandte Methode, die der Inhomogenität, Offenheit und Dynamik des Genres zu entsprechen sucht. Erstens dadurch, daß mehrere makrostrukturelle Grundmodelle eingeführt werden, wobei die Möglichkeit unbenommen bleibt, für andere Zeitabschnitte weitere hinzuzufügen. Und zweitens dadurch, daß, dem Vorbild Propps folgend, diese Grundmodelle (bei Wright zumindest der klassische Grundtyp) in einen Katalog variabler Funktionen aufgelöst werden. Der untersuchte Korpus wird zudem auf Filme beschränkt, die eindeutig als "Western" vermarktet wurden und als die erfolgreichsten Großproduktionen gelten, was von vornherein historisch jeweils zentrale, mehr oder weniger prototypische Fälle ins Spiel bringt.

---

4 "The study of genres, which has as its starting point the historical evidence of the existence of genres, must have as its ultimate objective precisely the establishment of these [common] properties", und weiter: "I am ultimately more optimistic than the authors of two recent studies [...]. Lejeune and Ben-Amos are prepared to see an unbridgeable gap between the abstract and the concrete, between genres as they have existed historically and the categorical analysis to which they can be subjected today" (Todorov 1990, 17).

Einen anderen Weg geht Rick Altman (1987) bei seiner Analyse des Hollywood-Musicals, der theoretisch wohl anspruchsvollsten Studie über ein Genre in den achtziger Jahren. Altman konstituiert zunächst einen weiten Genrebegriff, der sich allerdings nicht auf metadiskursive Indizien stützt (also nicht darauf, was jeweils unter dem Etikett 'Musical' produziert, vermarktet und konsumiert wurde), sondern auf das 'tautologische' Merkmal: Filme, in denen diegetische Musik eine zentrale, die Spezifik der Narration prägende Rolle spielt. Auf dieser Grundlage finden unter anderem auch die Musikfilme Elvis Presleys Aufnahme. Innerhalb dieses weiten, wie Altman das nennt, *semantisch* fixierten Genrerahmens, der zunächst auf einem systematischen Genreverständnis (im Sinne Todorovs) beruht, macht er dann verschiedene historisch einander ablösende (teilweise einander überlagernde) Syntagmen aus. Die Fixierung dieser Syntagmen zielt auf die zentralen, jeweils besonders typischen Fälle, also auf die Filme im Kern des Genres. Für sie sind die jeweiligen Syntagmen charakteristisch, zu den 'Rändern' des Genres hin verschwimmen sie jedoch und schlagen lediglich mit einzelnen Facetten durch.

Beide theoretischen Konzepte bieten interessante Hilfskonstruktionen für die Analyse von Filmgenres. Gegen beide sind im Detail berechnete Einwände formuliert worden. So wendet beispielsweise Neale (1990) gegen die primäre "semantische" Korpusbildung bei Altman ein, sie unterschätze die Bedeutung dessen, was jeweils de facto historisch dem Genre-Etikett 'Musical' zugeordnet wurde. Alles in allem haben sich aber beide Konzepte gleichsam als heuristische Konstruktionen im Rahmen ihrer jeweiligen Genreanalysen als ertragreich erwiesen. Denn beide stellen sie die Diffusität und Dynamik von Genres sowie (besonders Altman) die Funktion von Prototypen in Rechnung, und beide behandeln das Genre nicht als bloßes Filmrepertoire, sondern als filmkulturelle Institution, zu der ein historisches Genrebewußtsein gehört, das sowohl bei Produzenten als auch bei Rezipienten wirkt.

Wenn sich heute in der Filmtheorie die begrüßenswerte Tendenz zeigt, vom "ausschließlichen Vertrauen auf formale und logische Schemata abzugehen" (Branigan 1992, 9), so sollte das nicht bedeuten, gleichsam einen bloßen Pendelschlag zur einstigen Begeisterung für formale Systembildungen zu vollziehen. Gerade die Genreanalyse wird, während sie davon ausgeht, daß die 'narrative Logik' nicht mit 'rationaler Logik' gleichzusetzen ist, bei der Analyse der narrativen Logik des Hilfsmittels 'rationaler Logik' nicht entsagen können. Freilich, der Drang nach Formalisierungen darf nicht zum Selbstzweck geraten und Einsichten in das tatsächliche innere Wechselspiel zwischen dem Repertoire von jeweils genretypischen Zeichen, Bildern, Erzählstrukturen, in die historische Dynamik dieses Repertoires, in seine Wechselwirkungen über das Genre hinaus und in seine kulturelle Bedingtheit verstellen. Die Genreanalyse, die insbesondere im Kontext kulturindustrieller Medienprodukte wie dem

klassischen Hollywood-Film einen evidenten kulturellen Sachverhalt untersucht, kommt jedoch ihrer Natur nach nicht daran vorbei, innerhalb der als Genres untersuchten 'Felder' gebündelte Häufigkeiten, sei es motivischer, narrativer oder thematischer Art, zu thematisieren. Auch wenn sich diese Ähnlichkeiten kreuzen und überschneiden und allmählich verschieben, auch wenn sie sich im Kern des Genres bündeln und zu den Rändern hin 'ausfransen', wird die wissenschaftliche Bearbeitung des Themas 'Genre' des Hilfsmittels einer behutsamen Konturierung von intertextuellen Invarianten (mit partieller Geltung innerhalb der Genres) bzw. von Ähnlichkeitshäufungen nicht entsagen können. Diese sollten ihrerseits in offen texturierten, die Funktion von Prototypen akzentuierenden theoretischen Genre-Konzepten zusammengedacht werden, die genügend flexibel sind, daß sie sowohl den untersuchten Sachverhalten als auch den jeweiligen Forschungsinteressen angemessen sind. Anders ließe sich der auch im Wesen von Filmgenres liegende, von Hans Robert Jauss einmal für die literarischen Gattungen beschriebene "Prozeß fortgesetzter Horizontstiftung und Horizontveränderung" (1973, 119) kaum nachvollziehen. Der Glaube allerdings an die Möglichkeit der Etablierung eines Grundmusters, gleichsam einer Formel für ein Genre, beruht ebenso wie die Suche nach den exakten Grenzen eines Genrekorpus auf einem gründlichen Mißverständnis.

*Dieser Aufsatz stützt sich auf Material, das während eines vom DAAD ermöglichten Studienaufenthaltes in den USA gesammelt wurde. Für eine Reihe von wertvollen Hinweisen zur hier verhandelten Problematik möchte ich David Bordwell danken.*

## Literatur

- Altman, Rick (1987) *The American Film Musical*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Andrew, Dudley (1984) *Concepts in Film Theory*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Arnheim, Rudolf (1932) *Film als Kunst*. Berlin: Rowohlt.
- Balázs, Béla (1930) *Der Geist des Films*. Halle/Saale: Wilhelm Knapp. [Wieder in: Ders.: *Schriften zum Film*. Bd. 2. Hrsg. v. Helmut H. Diederichs & Wolfgang Gersch. Berlin: Henschelverlag 1984.]
- Bordwell, David (1989) *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.
- Bowser, Eileen (1990) *The Transformation of Cinema: 1907-1915*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London/New York: Routledge.
- Buscombe, Edward (1970) The Idea of Genre in the American Cinema. In: *Screen* 11,2, pp. 33-45. [Wiederabgedruckt in: Grant 1986, pp. 11-25].

- Cawelti, John G. (1969) The Concept of Formula in the Study of Popular Literatur. In: *Journal of Popular Culture*, 3, pp. 381-390.
- (1971) *The Six-Gun Mystique*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Press.
- Collins, Richard (1970) Genre: A Reply to Ed Buscombe. In: *Screen* 11,4/5, pp. 66-75.
- van Dijk, Teun A. (1980) *Textwissenschaft*. Tübingen: Niemeyer.
- Elsaesser, Thomas (1992) Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. In: Mast/Cohen/Braudy 1992, pp. 512-535. [Dt. in: Cargnelli, Christian / Palm, Michael (Hrsg.) (1994) *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*. Wien: PVS Verleger, pp. 93-128.]
- Frye, Northrop (1957) *The Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press.
- Gehring, Wes D. (ed.) (1988) *Handbook of American Film Genres*. New York/London: Greenwood Press.
- Grant, Barry K. (ed.) (1977) *Film Genre. Theory and Criticism*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press.
- (ed.) (1986) *Film Genre Reader*. Austin: University of Texas Press.
- Heath, Stephen (1981) On Screen, in Frame: Film and Ideology. In: Ders.: *Questions of Cinema*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, pp. 1-18.
- Hess Wright, Judith (1986) Genre Films and the Status Quo. In: Grant 1986, pp. 41-49.
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W. (1989) *Dialektik der Aufklärung*. Leipzig: Reclam.
- Jauss, Hans Robert (1973) Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters. In: *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*. Bd. 1. Hrsg. v. Hans Robert Jauss & Erich Köhler. Heidelberg: Winter.
- Kaminsky, Stuart M. (1985) *American Film Genres*. Second [revised] edition. Chicago: Nelson Hall.
- Klinger, Barbara (1986) "Cinema/Ideology/Criticism" Revisited: The Progressive Genre. In: Grant 1986, pp. 74-90.
- Lang, Robert (1989) *American Film Melodrama*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Lakoff, George (1987) *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal About the Mind*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lindsay, Vachel (1915) *The Art of the Moving Picture*. New York: MacMillan. [Neuausgabe: New York: Liveright 1970.]
- Manchel, Frank (1973) *Film Study. A Resource Guide*. Rutherford/Madison/Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.
- Mast, Gerald / Cohen, Marshall / Braudy, Leo (eds.) (1992) *Film Theory and Criticism*. 4th edition. New York/Oxford: Oxford University Press.
- McArthur, Collin (1972) *Underworld USA*. New York: Viking Press.
- Metz, Christian (1973) *Sprache und Film*. Frankfurt a.M.: Athenäum.
- Münsterberg, Hugo (1916) *The Photoplay. A Psychological Study*. New York: Appleton. [Deutsch: 'Das Lichtspiel'. Übers. v. Jörg Schweinitz. Wien: Synema 1995; i.Dr.]
- Neale, Stephen (1980) *Genre*. London: British Film Institut.
- (1990) Questions of Genre. In: *Screen* 31,1, pp. 45-66.

- (1992) *Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term 'Melodrama' in the American Trade Press*. Vortrag auf der Melodrama-Konferenz, Madison, Wisconsin. [Zur Veröffentlichung in *The Velvet Light Trap* vorgesehen.]
- Panofsky, Erwin (1993) *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Kino*. Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Propp, Vladimir (1975) *Morphologie des Märchens* [1928]. Hrsg. v. Karl Eimermacher. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Sarris, Andrew (1992) Notes on the Auteur Theory in 1962. In: Mast/Cohen/Bfaudy 1992, pp. 585-588.
- Schatz, Thomas (1981) *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Philadelphia: Temple University Press.
- (1986) The Structural Influence: New Directions in Film Genre Study. In: Grant 1986, pp. 91-101.
- Staiger, Janet (1986) Mass-Produced Photoplays: Economic and Signifying Practices in the First Years of Hollywood. In: *The Hollywood Film Industry*. Ed. by Paul Kerr. London/New York: Routledge & Kegan Paul, pp. 97-119.
- Todorov, Tzvetan (1972) *Einführung in die fantastische Literatur*. München: Hanser.
- (1990) *Genres in Discourse*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Tudor, Andrew (1973) *Theories of Film*. New York: Viking.
- Tynjanow, Juri (1982) Über die literarische Evolution. In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Essays*. Hrsg. v. Ralf Schröder. Leipzig/Weimar: Kiepenheuer, pp. 31-48.
- Wittgenstein, Ludwig (1967) *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Wood, Robin (1986) Ideology, Genre, Auteur. In: Grant 1986, pp. 59-73.
- Wright, Will (1976) *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*. Berkeley [...]: University of California Press.
- Wygotzki, Lew S. (1971) *Denken und Sprechen*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.