



Editorial: Genreflexionen

Genrestrukturen sind in medienkulturellen Produktionen allgegenwärtig und sowohl für Produzenten als auch für Rezipienten von zentraler Bedeutung. Als gestalterisches Organisationsprinzip wie auch als rezeptionsseitiger Erwartungshorizont stellen sie konventionalisierte Darstellungs- bzw. Wahrnehmungsmuster dar, die das Potential zur unbegrenzten Variation genrespezifischer Parameter in der ästhetischen Praxis bieten. Das diskursive Genrewissen, das beständig durch die unterschiedlichen Instanzen von Produktion, Text und Rezeption zirkuliert, bildet die Basis für ein Verständnis von Genres als lebendige medienkulturelle Systeme.

Trotz Wiederholung spezifischer Darstellungsmuster durchlaufen Genresysteme stets auch Phasen der Erneuerung und Selbstreflexion, für die paradigmatische Einzelwerke oft den Ausgangspunkt darstellen. Bestimmten Genreproduktionen wohnt somit selbst bereits das epistemologische Potential inne, ‚Genre‘ als ein medienkulturell wirksames Konzept zu thematisieren, insbesondere dann, wenn sie sich auf reflexive, das heißt auf sich selbst betrachtende und bedeutungsgenerierende, Weise mit den eigenen generischen Formen und Darstellungsmöglichkeiten auseinandersetzen.

Auf der anderen Seite bieten Genrekonzepte der Medienwissenschaft nicht nur ein begriffliches Instrumentarium, um ihre medialen Gegenstände und Phänomene zu klassifizieren und zu analysieren. Weil Genres keinem statischen Regelwerk unterworfen sind, erlaubt das System ihrer Konventionen eine unbegrenzte Varianz an Differenzen. Gerade diese ästhetische Dynamik eröffnet der Medienwissenschaft vielfältige Möglichkeiten der Reflexion, nicht zuletzt auch ihrer eigenen Annahmen, Praktiken und Positionen.

Solchen Verfahren der generischen Selbstthematisierung geht die aktuelle Ausgabe von *Rabbit Eye* nach. Sie widmet sich in den einzelnen Beiträgen eben diesem theoretischen Potential ästhetischer Produktionen im Bereich Bewegtbild. Den thematischen Fokus bilden zum einen filmische Genreflexionen sowie deren Bedeutung und Potential für den theoretischen Genre-Diskurs. Hier stellt sich die Frage, wie einzelne künstlerische (Film-)Produkte die Diskussion um unterschiedliche Genrekonzepte und -auffassungen befeuern, sowohl in theoretischer als auch in historischer Perspektive. Zum anderen wird neben diesem Potential ästhetischer Selbstreflexion für die Wissenschaft – im Sinne der Reflexion

der wissenschaftlichen Praxis selbst – nach dem Aspekt der ‚Verwissenschaftlichung‘ bzw. des wissenschaftlichen Transfers ganzer Genres oder auch einzelner Genre-Produktionen gefragt. Gemeint sind mithin Momente der Fruchtbarmachung bzw. der Vereinnahmung von Genrebezeichnungen innerhalb des medienwissenschaftlichen Diskurses, gerade, aber nicht nur, wenn es sich um Neologismen handelt.

Wir freuen uns, zahlreiche Beiträge präsentieren zu können, die die Genretheorie und die ästhetische Praxis miteinander in einen produktiven Dialog bringen. Einzelanalysen und Fallstudien zu zentralen Filmen finden sich ebenso im Schwerpunkt dieser Ausgabe wie theoretische, historische, medienübergreifende und komparative Betrachtungen spezifischer Genretraditionen und -konzepte.

Die Ausgabe eröffnet Ivo Ritzer mit einer kritischen Reflexion der im filmwissenschaftlichen Diskurs bis heute behaupteten Differenz zwischen *genre cinema* und *art cinema*. Entgegen eines normativen Binärmodells postuliert Ritzer einen offenen Genrebegriff, der gegen essentialisierende Begrenzungen einen dekonstruktivistischen Ansatz stark macht. Ritzer geht davon aus, dass kein Film ohne Genrestrukturen existiert, so wie kein Genre ohne Filme existieren kann. Diese Teilhabe versteht Ritzer nicht im Sinne einer Limitation von Merkmalen, vielmehr folgt er Jacques Derridas Konzept einer *différance*, das es erlaubt, hybride Zwischenräume generischer und zugleich nichtgenerischer Verfasstheit zu skizzieren. Deren atopische Konstellation erläutert er am Beispiel jenes ‚Regie-Autoren‘, der im Diskurs um Qualitäten des *art cinema* noch immer als Inbegriff ‚autorenhafter‘ Subjektivität gilt: Jean-Luc Godard. Godards Spiel mit den Regeln der Genres wird von Ritzer theoretisch perspektiviert und durch das Modell einer *différance* zwischen Genre und Autor medienphilosophisch gefasst.

Oliver Schmidt lenkt in seinem Beitrag „Genre Reloaded“ den Blick auf die medienkulturelle Bedeutung von Genres, genauer: auf das Wechselverhältnis zwischen ästhetischer und gesellschaftlicher Erfahrung und macht hierzu ein Verständnis von ‚Genres‘ als wandelbare *idealtypische Modelle ästhetischer Erfahrung* stark. Welchen Einfluss gesellschaftliche Veränderungen des Zeitgeistes auf den Genrefilm haben, zeigt Schmidt am Beispiel des Post-9/11-Cinema, speziell an Genrefiguren wie Batman oder James Bond, deren Filmwelten in den letzten Jahren eine radikale Re-Modellierung erfahren haben. Auch im Genre des Liebesfilms werden Filmfiguren wie Rezipienten mit einem veränderten ästhetischen Erfahrungshorizont konfrontiert, der letztlich den gesellschaftlichen Wandel am Übergang vom 20. ins 21. Jahrhundert im Kontext des Genrefilms ästhetisch verhandelt und reflektiert.

Einer detaillierten Bestimmung des Begriff ‚Genrereflexivität‘ widmet sich Katja Hettich in ihrem Aufsatz. Sie unterscheidet im Rückgriff auf den genetischen Begriffskanon zwischen autothematisher, transtextueller und metaisierender Genrereflexivität und öffnet den Blick für die unterschiedlichen Ausformungen dieser Reflexivitätstypen in der Filmgeschichte. Speziell seit den späten 1990er Jahren macht sie im Mainstream-Kino eine Häu-

fung von metaisierenden Genrereflexionen aus, die sich von der spielerischen Selbstbezüglichkeit postmoderner Filme der 1980er und frühen 1990er Jahre deutlich unterscheidet. Hettich unterstreicht damit auch die grundsätzliche Bedeutung von theoretischer und analytischer Genreforschung für Fragen medienkultureller Entwicklung.

In seinem Text „Avengers Assemblage“ wirft Andreas Rauscher einen Blick auf das Superhelden-Genre, speziell auf seine filmischen Manifestationen in den X-MEN- und AVENGERS-Filmen der letzten Jahre. Dabei interessiert er sich in transmedialer Perspektive besonders für Aspekte des *Genre Setting* und des *Worldbuilding*, die unterschiedlichste Genreinflüsse und Figuren in die Diegesen dieser Filme integrieren und diese damit grundsätzlich für Crossover-Phänomene öffnen. Rauscher bezeichnet Comic-Verfilmungen daher auch treffend als eine Art Metagenre, das sich weniger narrativ charakterisieren lässt als vielmehr durch ein transmediales Mythen-Patchwork und ein themenparkähnliches Nebeneinander von unterschiedlichen generischen Erlebniswelten.

Henry M. Taylor setzt sich in seinem Beitrag mit dem Genre des *conspiracy thriller* auseinander. Er begreift es als hybride Formation zwischen Detektivfilm, Thriller und politischem Film, oftmals aber auch mit Anleihen bei der Science Fiction. Zunächst lediglich in Kritik, Fandiskurs und Filmwissenschaft informell existent, hat sich der Terminus inzwischen auch zu einem quasi-offiziellen Begriff entwickelt. Taylor folgt dem Genre entlang seiner historischen Reihen und konstatiert eine durch Brüche markierte Entwicklung von personifizierten und sichtbaren Konspirationen hin zu zunehmend systemischen und unsichtbaren Verschwörungen. Diese Verschiebung deutet er symptomatisch als Übergang von der modernen Disziplinargesellschaft zur postmodernen Kontrollgesellschaft, wobei letztere immer stärker kosmologisch-ontologische Verschwörungsszenarien hervorbrachte und damit das Modell einer verlässlichen Wirklichkeit vollends preisgibt.

Der Aufsatz von Markus Spöhrer interveniert im filmwissenschaftlichen Diskurs um den Film Noir und schreibt diesem ein bislang vernachlässigtes Attribut zu, das die Tendenz des Genres zu Doppeldeutigkeit, Ambivalenz und Instabilität um das Motiv der Homosexualität ergänzt. Homosexuell konnotierte Charaktere und Räume, die Spöhrer als Funktionen „homosexueller Erzählungen“ wertet, treten anhand der Filme *THE MALTESE FALCON* (USA 1941), *LAURA* (USA 1944) sowie *TOUCH OF EVIL* (USA 1959) ins Zentrum des analytischen Blicks. Spöhrer eröffnet der Genretheorie auf diese Weise eine fruchtbare Perspektive, die nicht nur *Film Studies* und *Queer Studies* zusammendenkt, sondern auch die umfangreiche Film-Noir-Forschung um weitere Ansätze bereichert.

Mit dem Tierhorrorfilm widmet sich Hans J. Wulff einem Phänomen, das die Relation zwischen Genre und Motiv in den Blick treten lässt. Wulff will den Tierhorror als Motivkreis verstanden wissen, der nicht nur als ein Subgenre des Horrorfilms fungiert, sondern auch in anderen Genres wie Science-Fiction, Thriller, Abenteuerfilm oder sogar Melodram auftritt und daher mitunter gänzlich unterschiedliche generische Muster bedient. Diese

historische Vielfalt des Motivkreises nimmt Wulff zum Anlass, ein vernetztes Ensemble von ästhetischen Elementen zu konturieren, die sich gegen eine allzu schnelle Unifizierung zu generischen Strukturen sperren. Der Motivkreis erscheint dabei als ein produktiver Mechanismus, der sich zwischen einer komplexen Reihe von generischen Bezügen bewegt, der aber mit seinem Fokus auf Themen wie den jederzeit möglichen Kollaps der Alltagswelt, die Rache der Natur und das Eintreten unwägbarer Folgen eines unverantwortlichen Umgangs mit ökologischen Gegebenheiten dennoch signifikante Kristallisationspunkte findet.

Andreas Ziemann spürt mit seiner Betrachtung des Charles-Bronson-Films *DEATH WISH* (1974) den Anfängen des *Rape-Revenge*-Genres nach. Neben der Reflexion von Gewalt und Mitleid geht es ihm dabei um die Inszenierung der Großstadt als modernes Westerdorf, in der die Werte und Logik des klassischen Western-Genres weiterhin Bestand haben und an die Welt des modernen New York angepasst werden. In theoretischer Hinsicht stehen hier Aspekte der *Genre-Differenz* bzw. *Medien-Differenz* im Mittelpunkt, an denen Ziemann die genreflexiven Bezugnahmen und Abgrenzungen deutlich macht und in Beziehung setzt zu soziologischen Überlegungen zur Legitimität von Gewalt und Selbstjustiz in der spät-modernen Gesellschaft.

Im Text von Iris Frauneder wird der Diskurs um den Essayfilm aus genretheoretischer Perspektive fokussiert. Mit dem Begriff des Essayfilms fasst sie weniger eine Gattungs- oder Genrebestimmung als vielmehr eine diskursive Konstellation, deren ästhetische Verfahrensweisen und Artikulationsformen sich mitunter wesentlich voneinander unterscheiden. Da für Frauneder gerade Abweichung und Individualität das essayistische Moment ausmachen, erscheint es ihr wenig sinnvoll, den Essayfilm als eigenständige Gattung oder Genre zu etablieren. Stattdessen plädiert sie anhand Chantal Akermans *LA FOLIE ALMAYER* (Belgien/Frankreich 2011) dafür, Essayfilme als Rekombinationen bestehender Gattungen und Genres zu begreifen, um auf diese Weise die Vorstellung von in sich geschlossenen Genre- und Gattungsbestimmungen zu relativieren.

Zum Abschluss der Ausgabe beschäftigt sich Sebastian Krehl mit der musikalischen Gestaltung in Jean-Luc Godards Gangsterfilm *PRÉNOM CARMEN* (Frankreich 1983). Krehl begreift den Einsatz der Musik in diesem Film als eine Form der Genrekritik, die die Handlung immer wieder ironisch bricht und das Spektakel eines Bankraubs ironisch unterwandert. Nicht zuletzt zeigt sich in dieser detaillierten Einzelfilmanalyse das eingangs von Ivo Ritzer bereits thematisierte Spiel mit den Regeln des Genres auf besonders frappierende Weise.

In der kommenden siebten Ausgabe, die Ende 2014 erscheinen wird, widmet sich *Rabbit Eye* dem Thema „Nachtfilme – Filmnächte. Die Nacht als filmisches Prinzip“.

Wir wünschen eine spannende und anregende Lektüre der aktuellen Ausgabe, die im Rahmen der *AG Genre Studies* der *Gesellschaft für Mediennwissenschaft (GfM)* entstanden ist.

Ivo Ritzer & Oliver Schmidt