



## Editorial: Genre und Gender

Zwischen Genre und Gender existieren enge Verbindungen. Bekanntlich sind sowohl Gender als auch Genre begrifflich aus dem lateinischen Wort „genus“ abgeleitet, und beide Diskursformationen stehen in Wechselverhältnis zueinander. Der Nexus von Genre und Gender manifestiert sich einerseits in genrespezifischen Prägungen von Genderkonstruktionen sowie andererseits in geschlechtlichen Codierungen von Genreproduktionen. Als diskursive Größen wirken beide regulativ auf Medienproduktionen sowie auf deren Zirkulation, Rezeption und Analyse ein. Insbesondere auch die „Wahrnehmungsschemata von Gender und Genre“ sind eng miteinander verknüpft, wie Andrea B. Braidt in ihrer kognitivistisch ausgerichteten Studie zum „Film-Genus“ herausgestellt hat (2008: 8). Die Verbindung von Genre und Gender schlägt sich nicht zuletzt darin nieder, dass beide diskursiv und performativ hervorgebracht werden und dabei aufeinander einwirken.

In diesem Zusammenhang diskursprägend sind vor allem Judith Butlers poststrukturalistische Einsichten in die Performativität von Gender und die Konstruktion der Geschlechtsidentität durch regulative Diskurse (2010) sowie Teresa de Lauretis' feministisch perspektivierte Betonung der Bedeutung von medialen Repräsentationen für die diskursive Erzeugung des sozialen Geschlechts (1987). In ähnlicher Weise sind auch Genres durch Performativität sowie geschlechtsspezifische Diskurse und Formen von Medialität geprägt. Aus filmwissenschaftlicher Perspektive spielt bei der Frage nach der Interdependenz von Genre und Gender insbesondere die konstitutive Rolle von Gender in der Ausprägung einzelner Genres eine zentrale Rolle. Christine Gledhill hat dies filmtheoretisch prägnant auf den Begriff des „gendering of genres“ (1997: 350) gebracht. Es gilt mithin, Dynamiken dieses *gendering* in den Blick zu nehmen und zu fragen, unter welchen kulturellen und historischen Konditionen jeweils die Begriffe von Genre und Gender mobilisiert und gekoppelt werden und wie und in welcher Form sie audiovisuelle Phänomene prägen. Der „Genderisierung“ von Genres gilt das Interesse der vorliegenden Ausgabe von *Rabbit Eye*.

Tanja Prokić fokussiert mit „Die ‚Neue Frau‘ als Objekt/iv“ die Medienkultur der Weimarer Republik und ihre bis dato ungekannte Bilderflut, die die Parameter geschlechtlich codierter Identitäts- und Subjektivierungsprozesse verschiebt. Das neue Leitmedium Film als Distributionsstelle für neue Geschlechterbilder gerät auch als gesellschaftsrelevantes Medium in den Fokus der jungen Soziologie. Dabei zeichnet sich jedoch eine eigentümliche

Konzentration auf das Kino als Untersuchungsort von geschlechtlich codierten Publikumsverhalten und -reaktionen ab, die mit einer eigentümlichen Vernachlässigung der dispositiven Anordnung und seiner Wechselwirkung mit dem filmischen Medium einhergeht. Welche Funktion der Film nun für die Geschlechter(de)konstruktion spielt, insbesondere für eine weibliche Zuschauerschaft, bleibt ein blinder Fleck der Soziologie. Erst der Roman besonderen Zuschnitts vermag durch eine ästhetische Reflexion und Aneignung filmischer Techniken Geschlechtlichkeit als Konstruktion herauszustellen und zu verhandeln. Die „Neue Frau“ als der Frauen-Typus, in dem sich nicht nur soziopolitische, sondern auch medienkulturelle Problemfelder der Weimarer Kultur kondensieren, wird dabei vom bloßen Objekt bzw. Gegenstand der (kulturpessimistischen) Beobachtung zum Objektiv bzw. Instrument der Beobachtung, welches ganz neue Sichtbarkeiten ermöglicht. Durch die Gegenüberstellung von Kracauers kinosoziologischer Untersuchung *Die kleinen Ladenmädchen geben ins Kino* (1927/2004) und Irmgard Keuns Romanen *Gilgi – eine von uns* und *Das Kunstseidene Mädchen* zeigt Prokić die Implikationen der jeweiligen „optischen Einstellungen“ (Lázló Moholy-Nagy) der beiden Gattungen, der soziologischen Studie und des Romans, und das jeweilige mediensoziologische Potenzial auf.

Peter W. Schulze untersucht in „*Mi noche triste* und der Genus des Melodramatischen: Geschlechterordnungen und Genrekonfigurationen im ‚Transgenre‘ Tango“ den argentinischen Tangofilm der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts anhand von Adaptionen des genrekonstituierenden Tangoliedes. Wie in dem Beitrag herausgearbeitet wird, war das erste Tangolied *Mi noche triste* als melodramatisches Narrativ eines männlichen lyrischen Ichs, das von seiner Geliebten verlassen wurde, paradigmatisch für die Herausbildung der spezifischen Genre-Gender-Konstellationen des Tangofilms. Unter Bezug auf die soziohistorische Situation in Argentinien stellt der Autor heraus, dass die tendenziell misogynen Texte des *tango canción* zumindest implizit auf den gesellschaftlichen Wandel der Moderne und die neue, stärker selbstbestimmte Rolle der Frau in der argentinischen Gesellschaft verweisen. Im Tangofilm dient die Bekräftigung der moralischen Integrität der männlichen Hauptfiguren offenkundig einer Affirmation der patriarchalen Geschlechterordnung. Dennoch hieße es, die Vielschichtigkeit und Ambiguität des Tangofilms zu verkennen, wenn darin nur die dominante patriarchale Geschlechterhierarchie herausgestellt würde. Durch ihre starke melodramatische Konturierung weisen die Protagonisten Eigenschaften auf, die von der Affektökonomie eher den diskursiven Setzungen über Frauen entsprechen, wie sie im Argentinien der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts üblich waren. So ist in der Konstruktion von Männerfiguren, die in der Geschlechterordnung eine dominante Rolle einnehmen, zugleich auch tendenziell deren Dekonstruktion angelegt. In der melodramatischen Performance männlicher Hauptfiguren, deren extrem affektgeladene Verkörperung von Leid einem als „weiblich“ diskursivierten Rollenverhalten entspricht, lässt sich die Geschlechtsidentität als ein performativer Akt erkennen. Diese Annäherung der Affektökonomien männlicher und weiblicher Figuren stellt die traditionellen dichotomen Geschlechterrollen zur Disposition, auch wenn diese in der Filmerzählung auf narrativer Ebene bekräftigt werden.

Irina Gradinari widmet sich in „Genre, Gender und Lust an der Gewalt: Zum Serienmordfilm“ dem konstitutiven Wechselbezug von Genre und Gender insofern, als dass der Serienmörderfilm sehr stabile generische und geschlechtsspezifische Strukturen aufweist und sich daher bis zu einem gewissen Grad historischen und politischen Entwicklungen widersetzt. Aus einer diskursgeschichtlichen, ästhetischen und gendertheoretischen Perspektive betrachtet, ist seine Stabilität und somit Popularität vor allem der Tatsache geschuldet, dass dieses Genre mit Hilfe bestimmter Gender-Codierungen eine generische Form gefunden hat, um bei den Zuschauenden sexuelle Lust an Gewalt und Mord zu evozieren und damit eben jenen Zusammenhang selbst herzustellen, den Kriminologie und Psychiatrie um 1900 in ihren Erklärungen zum Sexualmord nicht begründen konnten: Der Sexualmord ist ein cineastisches Phantasma, das außerhalb des Kinos kulturell wirksam wurde. Der Serienmörderfilm, der kriminologische und Gender-Diskurse Anfang des 20. Jahrhunderts sedimentiert, erschafft somit bestimmte emotionale Bedürfnisse bzw. ein Begehren und wirft auf diese Weise die Frage nach der Funktion von Genres in kulturellen Sinnstiftungsprozessen auf.

Ivo Ritzer schließt mit „Das Unbehagen der Genres: (Re-)Visionen zu Gender, Race und generischer Differenz“ an seine einschlägige Passage durch die Arbeiten von Walter Hill als Genre-Auteur (2009 u. 2016) an und akzentuiert, wie Hills Oeuvre seit mittlerweile über vierzig Jahren nachgerade programmatisch Intersektionalitäten herauspräpariert, die bislang nicht zuletzt in der afrikanisch-diasporischen Genretheorie notiert worden sind. Dabei trägt er speziell der Kopplung von Diskursen zu Gender und Race besonders Rechnung, ohne aber notwendigerweise auf Konzepte von Repräsentation und Transparenz kultureller Medialität, wie sie etwa die Cultural Studies und auch Judith Butlers Ideologiekritik in *Das Unbehagen der Geschlechter* (1991) sowie in *Körper von Gewicht* (1995) konzipieren, zu vertrauen. Stattdessen wird mit Gilles Deleuze (1997a u. 1997b) vielmehr von einer eigendynamischen Agentur audiovisueller und synästhetischer Bild-Ton-Assemblagen ausgegangen, die stets irreduzible Interventionen bleiben. Es geht Ritzer mithin um eine basale Nicht-Reduzierbarkeit der medialen Erscheinungen, sowohl im Hinblick auf ihre diskursiven Rahmungen wie auch theoretischen Implikationen in Fragen generischer Differenz.

Wieland Schwanebeck analysiert im Beitrag „John Wayne geht – die Hochstapler kommen: Männlichkeitspolitik und *confidence games* in Ben Afflecks ARGO“ das im Kino seit der Jahrtausendwende boomende Phänomen des Hochstapler- und *con man*-Films. Dabei steht einerseits die besondere Beziehung zwischen dem Hochstapler-Stoff und dem Kino selbst im Vordergrund, die in etlichen *con man*-Narrativen behauptet wird und fester Bestandteil der amerikanischen Kulturtopographie ist. Sie findet sich nicht nur im vielzitierten Ruf Hollywoods als „Traumfabrik“ realisiert, sondern auch in der metareflexiven Qualität von Hochstaplerfilmen, die mit den stereotypen Erwartungshaltungen ihres Publikums spielen und ihre Protagonisten selbst als allwissende Regisseure auftreten lassen, die vom Skript über die Inszenierung bis hin zu Ausstattung und Casting jeden Aspekt ihres elaborierten

Tricks kontrollieren. So wird *ARGO*, eine Fiktionalisierung der Befreiung von sechs US-amerikanischen Mitarbeitern aus der Teheraner Botschaft im Jahr 1979, bei der das CIA auf Unterstützung aus Hollywood zurückgriff, nicht nur als eine unter berufsmäßigen *con men* (nämlich Filmproduzenten) angesiedelte, milde Satire auf den amerikanischen Filmbetrieb lesbar, sondern auch als ein Hohelied auf vermeintlich amerikanische Tugenden, insofern sich das charakteristische *con man*-Narrativ hier mit liberaler (und in der Umsetzung latent kulturchauvinistischer) Widerstandsrhetorik verbindet. Prototypisch realisiert dies der Film mit seiner Inszenierung von Männlichkeit, trauert er doch unverhohlen um die vermeintlich monolithische, verwerfungsfreie Männlichkeit eines John Wayne, dessen im Film mehrfach erwähnter Tod *pars pro toto* den Verlust von Old Hollywood, traditionellen Tugenden sowie intakten Familienstrukturen indiziert und in dessen Nachfolge *ARGO*'s Hauptdarsteller Ben Affleck als aufrechter *all-American hero* inszeniert wird. Zugleich begeht *ARGO* für Schwanebeck auf einer weiteren Ebene eine filmische Hochstapelei, maskiert sich der Film doch von seiner paratextuellen Rahmung als Vertreter des mit dem kritischen New Hollywood assoziierten Verschwörungsthillers, ohne freilich dessen Verstörungspotenzial jemals abzurufen. Tatsächlich entwirft *ARGO* ein restauratives Ende, das bei der Oscar-Verleihung 2013 nicht nur mit den höchsten Weihen des Filmbetriebs geehrt wurde, sondern sogar die symbolische Zustimmung des Weißen Hauses fand.

Bettina Henzler widmet sich in „Die Fee, der Nachtportier und das Baby: Das Slapstickmärchen *LA FÉE* als Kommentar zu Körperkomik und Gender“ mit dem Slapstick einem Genre, in dem weibliche Hauptfiguren nur selten anzutreffen sind. *LA FÉE* – wie auch andere Filme des zeitgenössischen Komikerinnenpaares Dominique Abel und Fiona Gordon – stellen eine Ausnahme dar: Das Slapstick-Märchen zeigt den komischen Kampf eines Paares um sein gemeinsames Glück und macht auch vor mitunter tabuisierten Aspekten weiblicher Erfahrung wie Schwangerschaft und Geburt nicht halt. In ihrer Analyse zeigt Henzler, wie die Slapstick-Performances in *LA FÉE* Geschlechterkonstellationen herstellen, durchspielen und durchkreuzen. In Bezug zu feministischen Filmtheorien des Blicks und des Körpers wird dabei untersucht, worin die – vielfach behauptete – Unvereinbarkeit von Körperkomik und filmischen Konventionen der Weiblichkeitsdarstellung besteht. Leitende These ist, dass der weibliche Slapstick-Körper in seiner Dynamik, Beweglichkeit und Materialität und in der Umkehrung von stabilen Subjekt-Objekt-Konstellationen die kulturgeschichtliche Konstruktion von Weiblichkeit als Zeichen für das Andere durchkreuzt. Doch *LA FÉE* kann nicht nur als ein Kommentar zu Körperkomik und Gender gelesen werden. In Bezug auf den „dritten Körper“ des Babys strebt *LA FÉE* auch auf eine utopische Angleichung von Geschlecht hin.

Joséphine Gambade leistet mit „*ROSEMARY'S BABY: The Rise of a Satanic Society in the 1970s*“ eine Analyse von Roman Polanskis Horrorfilmklassiker im Sinne der New Film History. Sie analysiert den sozialen Kontext der damaligen Zeit, wobei der Untersuchungsfokus auf jener expliziten und impliziten Faszination liegt, welche die US-amerikanische

Bevölkerung während der 1970er Jahre für die Figur des „Satan“ hegte. *Gambade* zeigt, wie *ROSEMARY'S BABY* nicht nur eine persönliche Erfahrung Polanskis reflektiert, sondern auch eine bestimmte Gesellschaftsordnung spiegelt, deren Ängste in einer Zeit der Unsicherheit zu einer Faszination am Okkultismus führten. Diese Faszination korreliert mit Dispositionen des Horrorfilms, der von Polanski nicht zuletzt in seiner gegenderten Variante aufgegriffen wird. Diskurse von Weiblichkeit und Schwangerschaft stehen mithin im Zentrum von *ROSEMARY'S BABY*.

Den vielfältigen Schnittstellen und Spannungsfeldern zwischen Gender und Genre, ihren epistemologischen Verbindungen und wechselseitigen Verflechtungen sowie den praktischen Effekten auf mediale Phänomene durch Regime von Geschlechterordnungen wird in den folgenden Beiträgen nachgegangen. Die 10. Ausgabe von *Rabbit Eye* basiert auf der zweiten Jahrestagung der AG Genre Studies der *Gesellschaft für Medienwissenschaft* zum Thema *Genre und Gender: Interdisziplinäre Perspektiven auf Medienphänomene und Geschlechterordnungen*, die im Dezember 2015 an der Universität Bremen stattfand.

Zudem enthält die aktuelle Ausgabe von *Rabbit Eye* ein Gespräch zwischen Kayo Adachi-Rabe und Silke Martin über den Film *KIRSCHBLÜTEN – HANAMI*. In dem Gespräch entwickeln die beiden Autorinnen ausgehend von dem im Film angelegten Diskurs über östliche und westliche kulturelle Traditionen Gedanken, in denen Praktiken aus der traditionellen japanischen Kultur mit ästhetischen Erscheinungsweisen des Films verbunden werden. Dieser Gedankengang geht vom Kirschblütenfest über den Butō-Tanz zu Hokusais Holzschnitten und fördert schließlich eine Perspektive auf die Praxis und die Ästhetik des *Kimonos* zutage, die eine überraschende Parallele zur Praxis und Ästhetik des Films aufweist. Somit schließt der Text an die Themenausgabe zu *Film und ostasiatischer Ästhetik* an (*Rabbit Eye* 008, 2016).

Ivo Ritzer (Bayreuth) und Peter W. Schulze (Bremen)

## Literatur

- Braidt, Andrea B. (2008): *Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung*. Marburg: Schüren.
- Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Butler, Judith (1995): *Körper von Gewicht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Butler, Judith (2010): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. With an Introduction by the Author. New York/London: Routledge.
- Deleuze, Gilles (1997a): *Das Bewegungs-Bild: Kino 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1997b): *Das Zeit-Bild: Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Gledhill, Christine (1997): Genre and Gender: The Case of Soap Opera. In: Stuart Hall (Hg.): Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. London: Sage, S. 337-386.

Kracauer, Siegfried (2004): Film und Gesellschaft [Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino, 1927]. In: Ders.: Werke. Hrsg. v. Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke. Bd. 6.1: Kleine Schriften zum Film 1921-1927. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 308-322.

Lauretis, Teresa de (1987): The Technology of Gender. In: Dies.: Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction. Bloomington: Indiana University Press, S. 1-30.

Ritzer, Ivo (2009): Walter Hill. Welt in Flammen. Berlin: Bertz + Fischer.

Ritzer, Ivo (2016): Am Nexus des Weltkinos. Zu Theorie und Ästhetik von Walter Hills orientalem Genre-Auteurismus. In: Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung, Nr. 8, S. 135-151, URL: [http://www.rabbiteye.de/2016/8/ritzer\\_hill.pdf](http://www.rabbiteye.de/2016/8/ritzer_hill.pdf).