

Neue Perspektiven der Medienästhetik

Ivo Ritzer

Peter W. Schulze *Hrsg.*

# Transmediale Genre-Passagen

Interdisziplinäre Perspektiven



Springer VS

---

# Neue Perspektiven der Medienästhetik

**Herausgegeben von**

I. Ritzer, Bayreuth, Deutschland

Die Reihe „Neue Perspektiven der Medienästhetik“ versteht sich als Brückenschlag zwischen Ansätzen von Medientheorie und ästhetischer Theorie. Damit sollen ästhetische Qualitäten weder als determinierende Eigenschaften einer technologisch-apparativen Medialität noch als Effekt dieses medialen Apriori begriffen sein. Stattdessen werden sowohl die Relevanz des Technologisch-Apparativen als auch die im Rahmen der apriorischen Konstellation sich entfaltende Potentialität an ästhetischen Verfahren ernst genommen. Die Frage nach medienästhetischen Qualitäten bedeutet demnach, die einem Medium zur Verfügung stehenden ästhetischen Optionen zu spezifizieren, um ihrer Rolle bei der Konstitution des jeweiligen medialen Ausdrucks nachzuspüren. Dabei projiziert die Reihe insbesondere, entweder bislang vernachlässigte Medienphänomene oder bekannte Phänomene aus einer bislang vernachlässigten Perspektive zu betrachten.

Weitere Bände in dieser Reihe  
<http://www.springer.com/series/13443>

---

Ivo Ritzer · Peter W. Schulze  
(Hrsg.)

# Transmediale Genre-Passagen

Interdisziplinäre Perspektiven

*Herausgeber*

Ivo Ritzer  
Bayreuth  
Deutschland

Peter W. Schulze  
Bremen  
Deutschland

Neue Perspektiven der Medienästhetik

ISBN 978-3-658-09425-6

DOI 10.1007/978-3-658-09426-3

ISBN 978-3-658-09426-3 (eBook)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Springer VS

© Springer Fachmedien Wiesbaden 2016

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen.

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer Fachmedien Wiesbaden ist Teil der Fachverlagsgruppe Springer Science+Business Media ([www.springer.com](http://www.springer.com))

---

# Inhaltsverzeichnis

<b>Transmediale Genre-Passagen: Interdisziplinäre Perspektiven</b> . . . . .	1
Ivo Ritzer und Peter W. Schulze	
<b>Teil I Medientheoretische Perspektiven: Konzepte, Perzepte, Affekte</b>	
<b>Technologien des Spektakels</b> . . . . .	43
Kati Röttger	
<b>Es geht um... Das heutige Ineinander einsichtiger Einbildungen der politischen Theorie und des Horrorfilms</b> . . . . .	71
Drehli Robnik	
<b>Badiou to the Head: Zur In-Ästhetik transmedialer Genre-Autoren-Politik oder Wie die Graphic Novel-Adaption <i>Bullet to the Head</i> eine materialistische Dialektik denkt</b> . . . . .	89
Ivo Ritzer	
<b>Teil II Bild und Klang: Audiovisuelle Genre-Konfigurationen</b>	
<b>Der <i>medium shot</i> in der genrebildenden Malerei Caravaggios</b> . . . . .	139
Thomas Meder	
<b>Der poetische Film Andrej Tarkovskijs</b> . . . . .	159
Irina Gradinari	
<b>Filmton, Geschichte und Genretheorie</b> . . . . .	183
Rasmus Greiner	

<b>„Der Wind hat mir ein Lied erzählt ...“: Diegetische Musik im filmischen Melodram</b> .....	195
Christian Maintz	
 <b>Teil III Genre-Transfers des Dokumentarischen: Fotografie, Comic, World Wide Web</b>	
<b>Der Bombenkrieg als dokumentarisches (Sub-)Genre, als Schockerlebnis und als transmediale Inszenierung in Fotografie und Spielfilm, in Geschichtsschreibung und Roman</b> .....	213
Heinz-Peter Preußer	
<b>Gesten des Dokumentarischen zwischen Comic und Film</b> .....	237
Michael Bachmann	
<b>Von der medialen Hybridisierung zur intermedialen Konvergenz des Dokumentarfilms: Der Fall der Webdokumentation</b> .....	253
Florian Mundhenke	
 <b>Teil IV Americana transmedial: TV-Soap, Noir-Comic, Road-Movie</b>	
<b>Continuing <i>Peyton Place</i>: Das Melodrama und seine Bastarde</b> .....	269
Johannes Binotto	
<b><i>Film noir, rural noir, Marvel Noir</i>: Transmediale Interferenzen im Genre-Feld Noir</b> .....	289
Peter Scheinpflug	
<b>Intermediale Konstellationen/Transmediale Annexionen: Harmony Korines <i>Spring Breakers</i> als transmediale Genre-Passage</b> .....	301
Tanja Prokić	
 <b>Teil V (Post)Kolonialismus, Transmedialität, Kulturtransfer: Lateinamerika im Fokus</b>	
<b>Genre- und Medienwechsel: Die Eroberung Amerikas in Chroniken, Literatur und Film</b> .....	325
Sabine Schlickers	

---

<b>Transgenre Tango: Intermediale Bezüge und transmediale Passagen zwischen Literatur, Theater, Musik und Film</b> .....	339
Peter W. Schulze	
<b>Intermediale Gattungspassagen und kinematografische Serien in Lateinamerika</b> .....	373
Joachim Michael	
<b>Teil VI Genre-Hybridität: Digitale Medien und Animation</b>	
<b>Behind Media Lines: Von Video/Spiel-Konvergenzen, digitalen Medienkulturen und Rettungsmissionen im Kongo</b> .....	393
Ivo Ritzer	
<b>Die WG im Netz: Deutschsprachige Webserien-Genres im Spannungsfeld kultureller und medialer Transformationsprozesse</b> ...	431
Markus Kuhn	
<b>Animation: Transgenerisch und intermedial</b> .....	461
Maike Sarah Reinert	

---

# Transmediale Genre-Passagen: Interdisziplinäre Perspektiven

Ivo Ritzer und Peter W. Schulze

*It is worth, at this point, signalling the need for a great deal more research both on cross-media generic formation and circulation, and, as a corollary, on the particular contributions of individual institutions and forms.*

Steve Neale (1990, S. 62)

Genre-Strukturen prägen die Medienkultur. Ob in Film, Fernsehen, Computerspiel, Comic oder Hörfunk, stets manifestieren sich medial konfigurierte Formenrepertoires generischer Konventionen, denen als diskursive Größen auf Ebene der Produktion wie der Rezeption große Relevanz zukommt. Dabei fungieren Genres einerseits als gestalterisches Organisationsprinzip von Medienprodukten und andererseits als deren rezeptionsseitiger Erwartungshorizont. Nicht zuletzt auch wirken Genre-Konzepte in der medienwissenschaftlichen Theorie, die mit ihrer Hilfe u. a. klassifikatorische, kulturhistorische, stilanalytische, narratologische oder ideologiekritische Arbeit zu leisten vermag.

Genres sind daher mehrdimensional zu perspektivieren als

---

I. Ritzer (✉)  
Bayreuth, Deutschland  
E-Mail: Ivo.Ritzer@uni-bayreuth.de

P. W. Schulze  
Bremen, Deutschland  
E-Mail: pschulze@uni-bremen.de

© Springer Fachmedien Wiesbaden 2016  
I. Ritzer, P. W. Schulze (Hrsg.), *Transmediale Genre-Passagen*,  
Neue Perspektiven der Medienästhetik, DOI 10.1007/978-3-658-09426-3\_1

- Konfigurationen medialer Artefakte, die sich spezifische ästhetische Merkmale teilen, somit einander zugeordnet und theoretisch wie analytisch reflektiert werden können;
- Konzepte zur Kategorisierung von medialen Artefakten, mit denen sich diese in spezifischen historischen Situationen wie kulturellen Kontexten unter bestimmten Begriffen zusammenfassen lassen.

Zweifelsohne stellen Genres keine inhärenten Qualitäten von Medien dar. Sie sind nicht einfach gegeben, sondern stattdessen Gegenstand unabschließbarer prozessualer Zuschreibungen. Genres werden in Interdependenz zu medialen Erscheinungen und deren Iterationsmustern diskursiv konstruiert. Diese Diskursivierungen, im Sinne einer Referenzierung medialer Produkte in differenten Zeichensystemen, prozessieren mithin Genre-Konzepte, sie lassen sowohl Termini wie deren Signifikanzen in permanenter Negotiation entstehen. Stets handelt es sich im Rekurs auf Genres somit nicht etwa um „objektive“ Gruppierungen von medialen Formen anhand iterativer Strukturen, vielmehr ist von einem interesseliterten Konzept zu sprechen, durch das Bedeutung von unterschiedlichen AkteurInnen ausgehandelt wird. Jede Kategorisierung entlang generischer Einteilungen sagt dementsprechend nur bedingt etwas über bestimmte mediale Produktionen aus, vielmehr lassen sie Rückschlüsse auf jene Perspektiven, Fragestellungen und Interessen zu, die die jeweiligen AkteurInnen an ihre Gegenstände anlegen.

Genres sind folglich für die gesamte Medienlandschaft von großer Bedeutung und liefern oft Aufschluss über ästhetische, ökonomische und soziokulturelle Dimensionen der jeweiligen Konstellationen, in denen sie entstehen und die sie repräsentieren. Da Genres stets durch „diskursive Instabilität“ (Hagener 2011a, S. 23) gekennzeichnet sind, d. h. Transformationsprozessen unterliegen und in Wechselbeziehung zu anderen Genres stehen – nicht nur intramedial, sondern in einer medienpluralisierten globalen Gesellschaft immer stärker auch medienübergreifend – lassen sich anhand generischer Strukturen auch komplexe (inter)mediale und (inter)kulturelle Austauschprozesse beobachten und analysieren.

---

## 1 Genre als Begriff und Taxonomie

„Genre“ als Konzept bzw. als Kategorie hat in diversen Disziplinen – von der Literaturwissenschaft, in der sie ihren Ausgang nahm, bis in die („postmoderne“) Geschichtswissenschaft – je unterschiedliche Begrifflichkeiten und Bedeutungen herausgebildet. Es handelt sich mithin um einen „schillernden“ transdisziplinären Begriff, der im Kontext des vorliegenden Bandes, mit seinem Fokus auf der

Interrelationalität von Genre und Medium, spezifisch medienwissenschaftlich zu konturieren ist. Daher geht es hier keineswegs um eine definitorische Angleichung der heterogenen disziplinären und auch kulturspezifischen Begriffsdimensionen, sondern lediglich um deren Problematisierung und Diskursivierung mit dem Ziel, vor diesem Hintergrund ein Genre-Konzept herzuleiten, das sich für die Analyse „transmedialer Genre-Passagen“ fruchtbar machen lässt.

Beispielhaft für die ausgeprägten begrifflichen Divergenzen existieren einerseits terminologische Differenzen bei weitgehend übereinstimmenden Konzepten – etwa der oftmals fast identische Gebrauch der Termini „Genre“ und „Gattung“ im Deutschen (während z. B. im Französischen oder Englischen derlei Unterschiede nicht bestehen). Andererseits ist der Genre- bzw. Gattungs-Begriff konzeptuell und klassifikatorisch durchaus different besetzt; so galt etwa die „Genremalerei“ ursprünglich als „mindere Gattung“ (etwa gegenüber der „noblen“ Allegorie oder Historienmalerei), während zugleich „Kunstgattungen“ auch unterschiedliche Medien bezeichnen bzw. als Oberbegriffe für differente Medien stehen: Erinnert sei nur an die konventionelle Unterteilung der „Kunstgattungen“ in Bildende Kunst, Darstellende Kunst, Musik und Literatur; ferner die Subsumierung der Architektur, Bildhauerei, Malerei, Grafik etc. unter die Bildende Kunst usw. Diesen hier nur *en passant* angerissenen begrifflichen und definitorischen Divergenzen entsprechen nicht nur differente Konzeptualisierungen von Genre bzw. Gattung in den unterschiedlichen Disziplinen, sondern auch innerhalb der einzelnen Fächer, und zwar sowohl aus diachroner als auch aus synchroner Perspektive. Dies sei vor allem anhand der Literaturwissenschaft und insbesondere am Beispiel der Filmwissenschaft aufgezeigt, handelt es sich bei diesen beiden Disziplinen doch um diejenigen Fächer, die für eine medienbewusste Genre-Theorie besondere Relevanz erlangt haben, wie in den folgenden Ausführungen aufzuzeigen sein wird.

Zunächst scheinen in der Literatur- und Filmwissenschaft – primär im deutschsprachigen Raum – erhebliche Divergenzen zu bestehen, die sich ganz offensichtlich in terminologischen Differenzen manifestieren. So ist bis heute in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft der Gattungs- gegenüber dem Genre-Begriff dominant: „In der Gattungstheorie hat *Genre* sich gegenüber *Gattung* nicht durchsetzen können“, wie Dieter Lamping resümiert (1997/2007, S. 704). Demgegenüber dominiert in der deutschsprachigen Film- und Medienwissenschaft der Genre-Begriff – wobei mit Knut Hickethier der (filmische) Gattungs- vom Genre-Begriff zu differenzieren wäre. Hickethier begreift Gattungen als Formprinzipien, innerhalb derer sich erst spezifische Genres realisieren können. Die Gattung wird demzufolge definiert durch „den darstellenden Modus [...] und durch die Verwendung“ (Hickethier 2002, S. 63), bezieht sich also auf die Differenz zwischen Spiel-, Dokumentar-, Animations- oder Essayfilm einerseits und zwischen Werbe-,

Lehr- oder Experimentalfilm andererseits. Genres hingegen sieht Hickethier durch „eine inhaltliche Struktur“ (2002, S. 63) bestimmt, die sich in ganz unterschiedlichen Gattungen wiederfinden kann. Vergleichbar hierzu, wenn auch einer anderen klassifikatorischen Logik entsprechend, existiert in der Literaturwissenschaft eine Differenzierung zwischen fiktionalen Texten und Sachtexten. In der erstgenannten Kategorie kann die bereits von Aristoteles vorgenommene Unterscheidung zwischen Epik, Lyrik und Drama (vgl. 1982, S. 7 ff.) als eine Unterteilung in „Gattungen“ gelten, die jeweils in einem weiteren Schritt in diverse Genres als Unterkategorien einzuteilen wären, die sich wiederum in Subgenres subsumieren ließen. Derartige klassifikatorische Unterscheidungen bzw. daraus hervorgehende Typologien haben allerdings eher einen geringen heuristischen Wert. Dies gilt umso mehr, als viele Kulturproduktionen den Maßgaben einer solchen „Poetik“ nicht oder nur in Ansätzen Folge leisten – und zwar bereits lange vor der sogenannten Postmoderne mit ihrer proliferierenden Hybridität, insbesondere in der Romantik, die nicht bloß in ihren ästhetischen Produktionen, sondern auch in deren Theoretisierung meist quersteht zu präskriptiven Genre-Grenzen. Dies hat Hayden White prägnant herausgestellt, der Genre-Theorie an den Schnittpunkten von Geschichts- und Literaturwissenschaft produktiv macht: „The mixed genre, the fragment, the para-genre, and the metageneric genre are all celebrated in Romanticist theories of genre“ (2003, S. 598).

Der Komplexität des Untersuchungsgegenstands entsprechend, der sich gerade nicht auf eine Reihe von Strukturmerkmalen reduzieren lässt, existiert eine Gattungs- bzw. Genre-Forschung, die „Gattungen als Problem, als Frage begreif[t] und nicht als immer schon sicheres Wissen“ – so die Literatur- und MedienwissenschaftlerInnen Oliver Kohns und Claudia Liebrand (2012, S. 8) mit Blick auf gewichtige Studien wie Georg Lukács' *Theorie des Romans* (1916), Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925) oder Peter Szondis *Theorie des modernen Dramas* (1956). Diese Studien, die in der Literatur- bzw. Theaterwissenschaft längst eine kanonische Stellung erlangt haben, gehen über formal-ästhetische Fragen weit hinaus. Dementsprechend fordert Hempfer (1973, S. 150) in einem frühen Lehrbuch der literaturwissenschaftlichen Gattungstheorie neben den sprachlichen Dimensionen auch außerliterarische Ebenen zu berücksichtigen, etwa kulturelle Funktionen sowie soziologische oder psychologische Faktoren. In neueren Genre- bzw. Gattungsstudien wird auch bei dezidierter Anknüpfung an spezifische disziplinäre Traditionen häufig ein Kriterien- bzw. Methodenpluralismus für die Untersuchung von Genre-Produktionen stark gemacht. Nicht selten sind dabei inter- bzw. transdisziplinäre Perspektiven geradezu programmatisch eingefordert, beispielsweise von den Anglistinnen/Amerikanistinnen Marion Gynnich und Birgit Neumann (2007, S. 34 f.), die eine „multiperspektivische Be-

trachtungsweise“ durch ein komplementäres vierstufiges Modell anstreben. Dieses Modell zielt darauf, strukturalistisch-semiotische mit kognitiven Ansätzen sowie mit Gattungsgeschichte/Memoriaforschung und mit funktionalen Dimensionen (d. h. feministische, institutionengeschichtliche, postkoloniale Ansätze etc.) zu verknüpfen. In den unterschiedlichen Disziplinen existiert eine ausgeprägte Tendenz, nicht bloß die – jeweils fachspezifischen Diskursen entsprechenden – textuellen Dimensionen von Genre-Produktionen in den Blick zu nehmen, sondern darüber hinaus auch diverse Kontexte und Intertexte zu berücksichtigen, die anderen Disziplinen entstammen. Mithin werden in der Genre-Forschung die disziplinären Grenzen zunehmend poröser, bezeichnenderweise insbesondere seit dem Aufkommen bzw. der Verbreitung poststrukturalistischer Denkansätze, die wiederum maßgeblich dazu beigetragen haben, ein rein typologisch-klassifizierendes, stark normativ besetztes Genre-Verständnis weitgehend ad acta zu legen.

Begreift man die Filmwissenschaft nicht nur als Einzelphilologie, sondern auch als eine der Keimzellen und Gründungsdisziplinen der Medienwissenschaft, dann kommt dem Konzept „Genre“ ebenfalls eine zentrale medienwissenschaftliche Signifikanz zu. Denn legt man eine wissenschaftshistorische Perspektive an, zeigt sich, dass just als die Filmwissenschaft sich Ende der 1960er Jahre in Großbritannien akademisch zu institutionalisieren beginnt, auch die Frage nach der Bedeutung von Genres virulent wird. Frühe schulemachende Aufsätze wie Edward Buscombes „The Idea of Genre in the American Cinema“ (1970) oder Tom Ryalls „The Notion of Genre“ (1970) aber weisen freilich selbst bereits zurück in die Geschichte der Kunst- und Literaturwissenschaft, mithin bis zu Aristoteles’ Differenzierung zwischen Epik, Lyrik und Drama (vgl. 1982, S. 7 ff.). Der lateinische Begriff „genus“, der dem französischen „genre“ zugrunde liegt, wird im Deutschen mit „Gattung“ übersetzt, entsprechend der durch Johann Wolfgang von Goethe im Zuge seiner idealistischen Klassifizierung von Aristoteles übernommenen sog. „Naturformen“ (1981, S. 187).

Im Zuge der poststrukturalistischen Wende in den Geisteswissenschaften hat diese Essentialisierung einer hypostasierten „Natur“ vehemente Kritik erfahren und ist einem Konzept der Gattung als kontingentem Ordnungsprinzip gewichen. Insbesondere Jacques Derrida vertritt in seinem erstmals 1980 erschienenen Aufsatz „La loi du genre“/„Das Gesetz der Gattung“ als These, dass es keinen Text ohne Genre-Strukturen gibt, so wie es für den Text kein Genre ohne konkrete Texte gibt. Diese Teilhabe aber dürfe nicht als Einschluss von Merkmalen verstanden sein. Stattdessen macht Derrida gegen die Begrenzung einer essentialisierenden Zugehörigkeit einen offenen Genre-Begriff stark: „Und zwar nicht nur wegen einer Überfülle an Reichtum oder an freier, anarchischer und nicht klassifizierbarer Produktivität, sondern wegen des Zugs der Teilhabe selbst, wegen der Wirkung des

Codes und der Gattungsmarkierung“ (1994, S. 260). Derrida argumentiert gegen ein purifizierendes Gesetz des Genres, das mit dem Pathos der „Reinheit“ taxonomieren wolle und damit unweigerlich einen legitimierenden Diskurs perpetuiere. Dem Gesetz gegenüber situiert Derrida einen Zug der Teilhabe, der gerade nicht präskriptiv ist, sondern immer „unrein“ anzusiedeln bleibe zwischen Innen und Außen. Dieser Zug wird stets durch sein Gegenteil konstituiert und unterstreicht damit, dass weder eine Endlichkeit der Genres existiert noch alle Genres auf Basis einer definierenden Logik zu deduzieren wären. Für den einzelnen Text bedeutet dies, dass er niemals in einem Genre aufgeht, dennoch immer aber Relationen zu Genres ausbildet. Somit lässt sich ein spezifisches Genre nie an einem einzelnen Text festmachen, ebenso wenig wie an einem einzelnen Text alle Merkmale eines spezifischen Genres zu demonstrieren sind. Stattdessen spielt jeder Text immer mit verschiedenen Genres, ebenso wie er vor der Matrix verschiedener Genres einer Lektüre unterzogen werden kann. Der einzelne Text aktualisiert spezifische Genre-Strukturen, die als Signifikantenketten zirkulieren und nie durch ein eindeutiges Signifikat fassbar werden. Genres bilden aus dieser Perspektive keine „realen“ Entitäten, sondern sind nur als „Spuren“ (vgl. Derrida 1983, S. 77 ff.) erkennbar, deren Bedeutung immer aufgeschoben bleibt.

Genres differieren für Derrida sowohl zueinander als immer auch in und zu sich selbst. Gerade die Unmöglichkeit „reiner“ Genres bildet das „Gesetz der Gattung“ und resultiert in einer prinzipiell unendlichen Vielfalt der Genres. Jeder Text steht stets in einem generischen Kontext, erschöpft sich darin aber niemals vollständig. Diese Interdependenz zwischen Präsenz und Abwesenheit versucht Derrida mit seinem Begriff der *différance* zu fassen. Er versteht darunter einen dynamisch konzipierten Raum, der bewirkt, „daß die Bewegung des Bedeutens nur möglich ist, wenn jedes sogenannte, gegenwärtige Element, das auf der Szene der Anwesenheit erscheint, sich auf etwas anderes als sich selbst bezieht, während es das Merkmal (*marque*) des vergangenen Elementes an sich behält und sich bereits durch das Merkmal seiner Beziehung zu einem zukünftigen Element aushöhlen läßt“ (1988, S. 39). Bedeutung kann so nur entstehen, wenn die Gegenwart eine Relation zum Vergangenen besitzt, das sich ereignet hat, sowie zum Zukünftigen, das sich ereignen kann. Übertragen auf das System der Genres scheint der Moment der Signifikation damit fortwährend gebunden an Konventionen, die sich in der Vergangenheit herausgebildet haben und in der Zukunft umgebildet werden können. Texte gehen hervor aus Traditionen, schaffen aber zugleich Nuancen einer *différance*, die im Konventionalisierten bereits eine alternative Kontextualisierung anlegt. So entsteht eine neue Konstellation als hybrider Zwischenraum, der sich durch eine atopische Struktur auszeichnet. In ihm wird deutlich, dass ein Außen der Genres nicht existiert. Ihr „Gesetz“ umschließt, gedacht mit Derrida, den Raum aller potentiell-

len Äußerungen. Genres zu analysieren, bedeutet in diesem Sinne dann unweigerlich, mit der kulturellen Signifikanz generischer Strukturen konfrontiert zu sein.

---

## 2 Genre und Struktur

Pioniere der Filmgenreforschung wie Edward Buscombe und Tom Ryall beziehen sich mit dem Begriff „Genre“ auf strukturelle, formale oder inhaltliche Merkmale, die einem bestimmten Korpus von Texten eigen sind. Sie heben dabei jedoch nicht auf den spezifischen darstellenden Modus der Filme als Spielfilm, Dokumentarfilm oder Animationsfilm ab, sondern fokussieren vielmehr Paradigmen des „klassischen“ Hollywoodkinos. Diese werden primär nach einerseits ihren ikonografischen Qualitäten wie andererseits ihren ideologischen Basismodellen voneinander unterschieden. Eine Logik des Textuellen, die an der ästhetischen Gestaltung generischer Strukturen ansetzt, steht somit einer Logik des Ökonomischen gegenüber, die sich auf Produktion, Distribution und Rezeption von Genres konzentriert. Ikonografie und Ideologie werden dabei zu zentralen Untersuchungskriterien einer semiotisch-(post)strukturalistischen Perspektive, die neben Buscombe und Ryall auch zahlreiche weitere FilmwissenschaftlerInnen inspiriert: Stuart Kaminskys *American Film Genres* (1974) ebenso wie Judith Hess Wrights „Genre Films and Status Quo“ (1974), Robin Woods „Ideology, Genre, Auteur“ (1977), Alan Williams „Is a Radical Genre Criticism Possible“ (1984) oder Barbara Klingers „Cinema/Ideology/Criticism Revisited: The Progressive Genre“ (1986). Im Zentrum steht dabei jeweils der Konnex von visuellem System und soziokultureller Signifikanz, der je nach Theorieschule, sicherlich aber auch individuellen Idiosynkrasien unterschiedlich bewertet wird.

Mit dem Konzept des generischen Mythos haben Autoren wie John Cawelti in *The Concept of Formula in the Study of Popular Literatur* (1969), Will Wright in *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western* (1976) und Thomas Schatz in *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System* (1981) versucht, die Relation von Genre und Gesellschaft theoretisch zu fassen. Inspiriert von der Entwicklung einer strukturalen Anthropologie bei Claude Lévi-Strauss (1976) und deren Ritual-Begriff, wird die soziokulturelle Funktion von Genres in der Überbrückung der für eine Gesellschaft konstitutiven Oppositionen gesehen. Durch den generischen Mythos narrativisiert eine Kultur ihre virulenten Diskurse in ebenso reduzierter wie personalisierter Form, um dadurch eine imaginäre Lösung sozialer Kontradiktionen zu leisten: „The concept of genre as a filmic system must be characterized, like that of myth, by its function; its value is determined not according to what it is, but rather to what it does. In its ritualistic capacity, a film