

SCHRIFTENREIHE ZUR TEXTUALITÄT DES FILMS BAND 11

HEINZ-PETER PREUSSER
SABINE SCHLICKERS (HG.)

GENRE-STÖRUNGEN

IRRITATION ALS ÄSTHETISCHE ERFAHRUNG IM FILM

SCHÜREN

Heinz-Peter Preußer und Sabine Schlickers (Hg.)
Genre-Störungen. Irritation als ästhetische Erfahrung im Film

Schriftenreihe zur Textualität des Films 11
ISSN 2194-3087

Schriftenreihe zur Textualität des Films
Herausgegeben von John A. Bateman, Sabine Schlickers
(Bremer Institut für transmediale Textualitätsforschung, BitT)
und Heinz-Peter Preußner (Bielefeld)

Internationaler Beirat der Schriftenreihe:

Wolfgang Bongers (PUC, Santiago de Chile), Stephen Brockmann (Pittsburgh, PA),
Erica Carter (King's College, CMU London), Jens Eder (FuBKW Potsdam),
Pietsie Feenstra (USN Paris 3), Matteo Galli (Ferrara), Britta Hartmann (Bonn),
Vinzenz Hediger (Frankfurt a. M.), Hermann Kappelhoff (FU Berlin),
Ursula von Keitz (FuBKW Potsdam), Frank Kessler (Utrecht),
Markus Kuhn (Kiel), Claudia Liebrand (Köln),
Fabienne Liptay (UZH Zürich), Karl Sierck (Jena), Hans Jürgen Wulff (Kiel).

BEREITS ERSCHIENEN

- Bd. 1** John Bateman / Matthis Kepser / Markus Kuhn (Hg.): «Film_Text_Kultur.
Beiträge zur Textualität des Films»
- Bd. 2** Oliver Schmidt: «Hybride Räume.
Filmwelten im Hollywood-Kino der Jahrtausendwende»
- Bd. 3** Heinz-Peter Preußner: «Transmediale Texturen.
Lektüren zum Film und angrenzenden Künsten»
- Bd. 4** Heinz-Peter Preußner (Hg.): «Anschauen und Vorstellen.
Gelenkte Imagination im Kino»
- Bd. 5** Jennifer Henke/Magdalena Krakowski/Benjamin Moldenhauer/Oliver Schmidt (Hg.):
«Hollywood Reloaded. Genrewandel und Medienerfahrung nach der Jahrtausendwende»
- Bd. 6** Dominik Orth: «Narrative Wirklichkeiten.
Eine Typologie pluraler Realitäten in Literatur und Film»
- Bd. 7** Jihae Chung: «Das Erhabene im Kinofilm. Ästhetik eines gemischten Gefühls»
- Bd. 8** Heinz-Peter Preußner (Hg.): «Sinnlichkeit und Sinn im Kino.
Zur Interdependenz von Körperlichkeit und Textualität in der Filmrezeption»
- Bd. 9** Heinz-Peter Preußner (Hg.): «Späte Stummfilme.
Ästhetische Innovation im Kino 1924–1930»
- Bd. 10** Heinz-Peter Preußner (Hg.): «Gewalt im Bild.
Ein interdisziplinärer Diskurs»

Heinz-Peter Preußner und Sabine Schlickers (Hg.)

Genre-Störungen

Irritation als ästhetische Erfahrung im Film

SCHÜREN

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

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 • D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2019
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Erik Schüßler
Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Köln
Druck: Booksfactory, Stettin
Printed in Poland
ISBN eBook 978-3-7410-0101-7
ISBN Print 978-3-7410-0335-6

Inhalt

Heinz-Peter Preußner und Sabine Schlickers

Genre-Störungen

Eine Einleitung

7

1 Mögliche Welten – Science-Fiction

Oliver Schmidt

«Whoever heard of a Mexican in space?»

Genrekulturalität und Genreethnizität als Störungsmomente im ethnografischen Science-Fiction-Film

19

Jennifer Henke

Verloren im Weltall

Ein neues Stereotyp der Wissenschaftlerin im Film am Beispiel von CONTACT (1997) und GRAVITY (2013)

33

Heinz-Peter Preußner

Der philosophische Diskurs der Zukunft

Science-Fiction-Filme des 21. Jahrhunderts diesseits und jenseits der Genreerwartungen

55

2 Gewalt-Welten – Western und Horror

Matthis Kepser

Genre-Störungen im Western

Eine Erprobung

87

5

Inhalt

Hans Jürgen Wulff

Die Arbeit, der Tanz

Marginalie zu THE LOG DRIVER'S WALTZ (1979) 107

Rayd Khouloki

Verstörungen

Genretheoretische Überlegungen zum Horrorfilm MARTYRS (2008) 115

Lukas Foerster

Strukturierter Exzess

Die Horrorfilme von Herman Yau und Anthony Wong 141

Marcus Stiglegger

Performative Distorsionen

Zur ästhetischen Subversion von Genredramaturgien in UNDER THE SKIN und NOCTURNAL ANIMALS 157

3 Mediale Verschmelzungen

John Bateman

Verschmolzene Genres?

Verschmolzene Medien! Verwirrende Spiele mit Fakt und Fiktion 177

Sabine Schlickers

Gattungs-Störung durch Medien-Blending

M. T. M. (1994) von La Fura dels Baus, *Cineastas* (2013) und *Arde brillante en los bosques de la noche (Loderndes Leuchten in den Wäldern der Nacht; 2017)* von Mariano Pensotti 203

Benjamin Moldenhauer

Die Welt in Splittern

TWIN PEAKS als Störung serialisierter Behaglichkeitsversprechen 219

Die Autorinnen und Autoren 235

Abbildungsnachweis 240

Heinz-Peter Preußner und Sabine Schlickers

Genre-Störungen

Eine Einleitung

Genre-Störungen entstehen, wenn etablierte Genre-Muster durch narrative, dramaturgische, allgemein ästhetische oder andere Strategien unterlaufen werden. Sie realisieren sich in einer inhaltlich unmittelbaren Darstellung des Gesagten, dem *Was* des Filmtextes (*histoire*), aber auch im formalen Modus, im *Wie* des Gegebenen (*discours*). *Stören* und *Verstören* können Filme also in allen erdenklichen Richtungen: durch gezeigte Handlungen, konkrete, etwa drastische Bilder, Figurenzeichnungen, aber auch durch die formale Organisation, etwa die Abfolgelogik, den Spannungsaufbau und vieles mehr. Die *negative* Konnotation ist zunächst begrifflich vorstrukturiert. Man verbindet eine Beeinträchtigung, Behelligung, Behinderung oder Belästigung mit einer Störung im täglichen Umgang von Menschen untereinander – oder der Terminus wird (primär) technisch verstanden als Unterbrechung (einer Telefon- oder Internetverbindung, einer Übertragung im Fernsehen), als Defekt, Panne, Problem oder Schaden. Eine *Verstörung* orten wir hingegen im pathologischen Segment der Psychologie. Die Abweichung meint hier einen Zustand geistiger oder seelischer Verstörung, jedwede verwirrte Handlung oder Äußerung, aber auch das Delirium, die Fassungslosigkeit oder die permanente Verwirrung kognitiver und emotionaler Muster.

Mit unserem Begriff gibt es hier, in der Zuspitzung auf die *Verstörung*, einerseits Bezüge zum Konzept des *Verstörenden Erzählens* (Schlickers/Toro 2018) und damit zu *narrativen* Verfahren zur Erzeugung von Täuschung, Paradoxien, Überraschung, Rätsel, Verwirrung und Ambiguität. Zum anderen werden aber auch

unkonventionelle oder unerwartete Abweichungen auf der Ebene des visuellen Stils, Schock-Aspekte *et cetera* im vorliegenden Band zu Genre-Störungen im Film einbezogen. Damit ist bereits angedeutet, dass der Terminus positiv umgewertet, die Störung also primär als Irritation, als (formal zu nobilitierende) *Differenz* und *Diskrepanz* aufgefasst werden soll. Der Zustand des Verunsichertseins wird jetzt produktiv gewendet; das Erregtsein, die Verärgerung oder Reizung fließen ein in die Befriedigung ästhetischer Erfahrung, transformieren sich zum Kunstgenuss. Die im Genre hervorgerufene Erwartungshaltung wird unterlaufen durch eine Veränderung, die als Innovation verbucht und deshalb positiv umgewertet wird. Ärger und Verstimmung, Konfusion wie Verunsicherung des Rezipienten werden also letztlich belohnt, weil sie zu deuten sind, das Konzept des Films verstanden und als kognitive Herausforderung begriffen wurde.

Die Norm, von der diese vielfältigen Abweichungen ausgehen, nennen wir hier *Genres*. Sie sind das (nivellierende) Muster, dem allerdings jeweils der Kontrast antwortet: die Verschiedenartigkeit und die Widersprüchlichkeit, der Antagonismus und die Heterogenität, aber auch Inkonsequenz und Inkonsistenz. Im Genre findet man das Herkömmliche, Tradierte, Erwartbare – und eben nicht *per se* die Neuerung als Arbeit am «Material» (Adorno 1998, S. 58–63, 313–316; vgl. Bürger 1979, S. 84–92) und Formbegriff des Films. Die *Genre-Störungen* nun bringen beide Termini zusammen.

Genres selbst sind Konstrukte, die immer prozessual und kontextuell aufzufassen sind, sich dynamisch entwickeln und damit diachron und evolutionär beschrieben werden müssen (Kuhn et al. 2013, S. 14; Ritzer/Schulze 2016, S. 1 f.). Ihre kognitive Funktion liegt im alltäglichen Verstehen und Denken der Rezipienten, die darin wiederum eine mediale Orientierung gewinnen (Kuhn et al. 2013, S. 23). Eben diese Praktikabilität macht das «lebendige Genrebewusstsein» aus (Schweinitz 1994, S. 113 f.). Trotz des dynamischen Aspekts weisen Genres zu einem gegebenen Zeitpunkt bestimmbare textuelle Merkmale auf. Dabei handelt es sich um struktural, inhaltlich oder ästhetisch wiederkehrende Genremuster (charakteristisches Figurenrepertoire und *setting*, Motive, visueller Stil, extra- oder intradiegetische Musik, Montagetechniken, Dramaturgie und anderes), die es überhaupt ermöglichen, einen Film einem bestimmten Genre zuzuordnen. Die Summe dieser Merkmale macht den «Wahrnehmungshorizont» der Genres aus (Faulstich 2002, S. 27–29). Häufig wird eine Erwartungshaltung (Kuchenbuch 2005, S. 112) bei den Rezipienten zunächst paratextuell erzeugt: durch entsprechende Hinweise auf Thriller, Science-Fiction, Horror, Western *et cetera* in den Paratexten selbst (Film-Plakate, DVD-Cover) oder in den Epitexten (Kritiken, Filmdatenbanken, Trailer, Blogs). Diese Orientierung ist auch Garant für den kommerziellen Erfolg von Genrefilmen (ebd., S. 258 f.; Mikos 2008, S. 263 f.). Allenfalls in den verschiedenen Kombinationen der immer gleichen Grundelemente liegt das Vergnügen in der Rezeption des jeweiligen Genres (Monaco 2008, S. 313). Doch auch dieser Pro-

zess ist komplex – und muss verstanden werden. Bordwell (2008, S. 135) hat sich hier auf Metz bezogen und mit ihm konstatiert: «The fact that must be understood is that films are understood.» (Vgl. ebd., S. 136; Korte 2004, S. 21 f., Preußner 2014, S. 11 f., 13, 16.)

Im vorliegenden Band geht es hingegen nicht um diesen immer wirksamen Vorgang des filmischen Kognizierens, sondern vielmehr um Durchbrechungen, Transgressionen und Verschmelzungen, die allesamt ‹störend› auf das jeweilige Filmgenre und damit auf die RezipientInnen einwirken. Der Begriff der ‹Störung› verliert also seine negativen Konnotationen und wird hier verwendet im beschriebenen Sinne der Abweichung von konventionalisierten Genremustern oder der Verschmelzung / des *Blending* von zwei oder mehreren Genres. Die Mehrzahl der vorliegenden Beiträge zu filmischen Genre-Störungen rekurriert auf diese produktiven Mischungen oder Hybridisierungen, die verschiedene Komponenten kombinieren, um einem Film eine besondere ästhetische Wendung zu geben und Genre-Konventionen zu durchkreuzen. Solches Mischen kann auf allen narrativen Ebenen sowie innerhalb und zwischen Medien stattfinden, und es stellt eine wachsende Herausforderung für die Genre-Theorie dar, in der die globale Genre-Fluidität und -Hybridität (vgl. Ritzer/Schulze 2013) einerseits zunehmend als Norm für aktuelle Filmpraktiken und andererseits auch als Bedrohung für die Integrität des Genrebegriffes als effektives theoretisches Konstrukt angesehen werden. Die Verschmelzung von *Medieneigenschaften* kann zudem verwendet werden, um die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion zu unterlaufen oder in Frage zu stellen. Das Pendel schlägt aus zwischen *Verfremdung* einerseits (als Störung) und *Naturalisierung* andererseits (als Einhegung – vgl. Spiegel 2007, S. 197, 209 f. und Spiegel 2013, S. 252–254) – oder zwischen *Unbestimmtheit* und *Bestimmtheit*, *Besonderem* und *Allgemeinem* (Hegel 1999, S. 40 f. und passim; vgl. dazu Feige 2015, S. 18–22, 25 f., sowie den Beitrag von Matthias Kepser in diesem Band). Die Reaktionen von ZuschauerInnen und FilmwissenschaftlerInnen sind entsprechend breit und heterogen; sie changieren zwischen Irritation, Faszination und Enttäuschung und führen mitunter zum Abbruch oder gar zu der Weigerung, sich mit diesem Film oder dieser Serie überhaupt (wissenschaftlich) auseinanderzusetzen (vgl. die einleitenden Bemerkungen von Benjamin Moldenhauer, ebenfalls in diesem Band, zur letzten Staffel von *TWIN PEAKS: THE RETURN*).

Eine dekonstruktiv motivierte Auflösung des Begriffs Genre, wie sie durch Berger, Döhl und Morsch versucht wurde (2015, S. 7–9), hilft hier hingegen nicht weiter – noch dazu, wenn der Begriff der Gattung, völlig ungeklärt, als Synonym verwendet und diese Gleichsetzung nicht einmal erwähnt wird (siehe auch Ritzer/Schulze 2016, S. 3 f., 16; dagegen Hickethier 2002, S. 62 f.; Kuhn et al. 2013, S. 11 f.). Ursächlich für diese Vermischung ist vermutlich der Text von Jacques Derrida (1994), *La loi du genre* [1980], der im Deutschen mit *Das Gesetz der Gattung* wiedergegeben wird. Beide Termini leiten sich vom lateinischen *genus* ab – doch hat

sich im Deutschen hier eine Ausdifferenzierung ergeben, die im Französischen so nicht existiert (vgl. hingegen Ritzer/Schulze 2016, S. 5). Hier gelten Gattungen als Großformen, in denen sich primär inhaltlich-thematisch motivierte Genres entfalten können – nicht etwa umgekehrt (vgl. Preußer/Visser 2009, S. 8). Setzungen wie «die Unmöglichkeit reiner Genres bilden das Gesetz der Gattung» und resultierten «aus der prinzipiell unendlichen Vielfalt der Genres», die sich auf das dekonstruktive Theorem der «*différance*» berufen (ebd., S. 6; vgl. S. 18 f.), müssen deshalb doppelt zurückgewiesen werden.

Untersuchungsleitend waren, vor diesem Hintergrund, hingegen Fragen nach den *konkreten* Erwartungshaltungen, die durch ein Genre *präfiguriert* und *durchkreuzt* werden. Wie stark fällt die Irritation aus, wenn eine Störung zu konstatieren ist? Gibt es auch kognitive Überforderungen, die ein Genre stören könnten? Wie verhalten sich Abweichungen und Variationen des Genres hierzu? Kann auch die ästhetische Innovation dauerhaft als Störung empfunden werden? Anders gesagt: Wann schlägt die (positive) Überbietung des Bisherigen um in (Ver-)Störung? Wann wiederum wird diese transformiert in eine neue, dann etablierte Genre-Gewohnheit? Wie verhält sich die Genre-Erwartung zu ethnischen Normierungen, zu Rollen- und Gender-Mustern, zur Kulturation?

Genres sind in ihren ästhetisch-experimentellen Möglichkeiten scheinbar eingeschränkt, weil sie entsprechende Annahmen und Unterstellungen bedienen müssen. Hybridisierungen erweitern diese Optionen: so die klassische Theorie (Bordwell 2006, S. 53) – und nach der Jahrtausendwende nehmen diese Mischungen deutlich zu (vgl. Henke et al. 2013, S. 11 f.). Wir ergänzen sie um neue, störende und verstörende Formen. Dennoch funktionieren diese *Blendings* – und zwar als *neue Spielarten* des Genres, das immer noch als solches zu erkennen ist. Der Begriff hebt sich nicht selber auf (vgl. dagegen Feige 2015, S. 23 f.). Sie sind, anders gesagt, häufig nur Varianten des Genres. STAR WARS bleibt Science-Fiction (trotz des Fantasy-Anteils), STAR TREK ebenfalls (trotz der Western-Anleihen), BLADE RUNNER *dito* (trotz des *noir settings*, Abb. 1), ALIENS wird nicht zum Kriegsfilm, CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND nicht zum Familien-Abenteuer (Abb. 2). Die Genre-Störungen sind in diesen Beispielen zurückgebunden an das mustergebende Genre – und sie transformieren nun die Antizipation. Sie werden dann selbst stilbildend (man denke nur an die *mise en scène* in ALIEN oder BLADE RUNNER). Oder sie fungieren als «Metagenre» – mit den für *blockbuster* eigenwilligen Gesetzen und «Strategien der Hybridisierung» (Mikos 2015, S. 311 f.; S. 309).

Virulente Störungen hingegen setzen primär da an, wo die Zuordnungen nicht mehr gelingen. Das ist nicht zwingend die ästhetisch bessere Lösung. COWBOYS & ALIENS will offenbar zwei Genres kombinieren (Abb. 3) – und funktioniert in keinem von beiden. Auch dieses Scheitern sollte man beschreiben können, statt es vor-schnell als *peripher*, *apokryph* und *liminal* zu werten und in die Nobilitierung zu überführen (vgl. Berger et al., Hg., 2015). Die Störung führt also tendenziell aus

1 BLADE RUNNER (1982).

2 CLOSE ENCOUNTERS
OF THE THIRD KIND (1977).

3 COWBOYS & ALIENS (2015).



dem Genre hinaus, gefährdet zumindest seine Existenz – und ist nicht eben leicht einzuholen. Gelingt die Rückbindung, tritt eine Vitalisierung des Genres ein; die vormalige Abweichung ist als Variante (weitgehend) eingeehgt. Über diesen Prozess entscheidet aber erst die Filmgeschichte (BLADE RUNNER etwa war bekanntlich kein großer Erfolg in der Kino-Erstausswertung; vgl. Sammon 1996, S. 316, 321–325).

Wie nun geht unser Band die Fülle der Optionen an? Wir untersuchen nur wenige Genres ausführlicher: Science-Fiction, Western und Horror. Ganz gleich, wie umfangreich die Listen etablierter Genres auch sein mögen: Diese drei wird man (heute) wohl durchgängig als zentrale ansehen (vgl. Faulstich 2002, S. 5; S. 30–32, 37–39, 42–45) – und mehr als ein Dutzend Genres sind auch kaum funktional. Im Übrigen verhalten sich fachterminologische Ausdifferenzierung und der Alltagsgebrauch von RezipientInnen reziprok-proportional zueinander (vgl. Hickethier 2002, S. 64). Zudem thematisieren wir, in einem eigenen Abschnitt, Medienblen-

dings – obgleich auch Genres multimodal in verschiedenen Medien beleuchtet werden könnten (vgl. Bateman 2008, S. 183 f.; Ritzer/Schulze 2016, S. 18 f.).

Die Beiträge des ersten Teils beschäftigen sich mit Genre-Störungen im Science-Fiction-Film: im Bereich der *möglichen Welten*. *Oliver Schmidt* nimmt das Subgenre des ethnografischen Science-Fiction-Films in den Blick und untersucht anhand seines Korpus⁷, wie genrefremde kulturelle Muster die diegetischen Welten variieren oder stören. Im Unterschied zu *Matthis Kepser* (s. u.) definiert Schmidt den Begriff der Genre-Störung nicht als kommunikative Störung, sondern als auffällige Abweichung von Konventionen, die den Rezipienten irritiert und zur Reflexion anregt. Schmidt legt sein Augenmerk aber nicht auf die textuellen Merkmale, sondern auf die genreuntypische Inszenierung von Kulturen. Er erweitert damit den auf *Bachtin* zurückreichenden Begriff der Hybridisierung um einen globalisierenden Horizont (vgl. dazu bereits *Ritzer/Schulze* 2013, S. 21 f.; auch S. 19).

Ausgehend von etablierten Taxonomien und Stereotypen des Wissenschaftlers in der Literatur und der Wissenschaftlerin im Film entwickelt *Jennifer Henke* am Beispiel zweier ausgewählter Science-Fiction-Filme einen neuen Typus der Forscherin, die *«lost scientist»*, wobei sie die *«Störung»* des Science-Fiction-Filmgenres als eine produktive Verhandlung stereotyper Vorstellungen des Geschlechts konzipiert. So neu die Figur im Genre auch ist: sie bleibt zugleich defizitär, unverstanden, isoliert und *«verloren»* im unendlichen Raum. Damit korrigiert der Typus die männlich-heldische Domäne des entschlossen zupackenden, selbstbewussten Astronauten nur um den Preis der abermaligen Ontologisierung. Und das wiederum ist erneut eine verstörende Lektüre, die von den Filmen *CONTACT* und *GRAVITY* provoziert wird.

Heinz-Peter Preußner zeigt in seinem Beitrag zum Science-Fiction-Film auf, dass dessen wesentliches Merkmal die Alteritätserfahrung ist, die als Dystopie inszeniert wird. Neu ist der philosophische Diskurs der Zukunft, der in den Produktionen des 21. Jahrhunderts einsetzt und den der Verfasser anhand von vier detaillierten Filmanalysen rekonstruiert, die durch den Gebrauch desselben das Genre unterlaufen, bereichern, neu konturieren, mit anderen Genres vermischen *et cetera*. Abschließend reflektiert *Preußner* erneut über Genre-Störungen im Bereich der Science-Fiction und erkennt, neben der Reflexion des Anderen, die Naturalisierung der diegetischen Verfremdung, womit der Zuschauer die primäre Verstörung aushebelt. Dadurch öffnet sich ein Raum für eine nun subtile Verfremdung im ästhetischen Sinne.

Die Beiträge des zweiten Teils befassen sich mit Genre-Störungen in *Gewalt-Welten* – wie den Western- und Horrorfilmen. In einem ersten Schritt zeigt *Matthis Kepser* die einzelnen Genremerkmale des Westerns anhand zahlreicher Beispiele auf, um sich anschließend, in einem zweiten Schritt, von diesen essenzialistischen Definitionen ab- und dynamischeren Genretheorien zuzuwenden, wobei er kritisch auf das Konzept der Genre-Störung sowie der Genre-Hybridisierung allge-

mein eingeht. Eine Genre-Störung wird schließlich als gestörte Kommunikation zwischen ProduzentInnen, DistributorInnen und dem Publikum aufgefasst.

Die Marginalie von *Hans Jürgen Wulff* zu *THE LOG DRIVER'S WALTZ* geht von den Erwartungen an das Westerngenre aus, die im ausgewählten Film exemplarisch gebrochen werden. Das Flößen von Baumstämmen, eine harte Arbeit für gestandene Männer – soweit die Konvention –, wird verbunden mit einem Walzermotiv, dessen Liedtext die Fertigkeit des Flößers mit dem Tänzer amalgamiert. Wulff beschreibt auch die Übergänge zwischen (einleitendem) Dokumentarbild und gezeichneter Animation, die diese Störung im Kurzfilm unterstreicht.

Rayd Khouloki konzentriert seine Analyse auf einen Text, den Horrorfilm *MARTYRS* von Pascal Laugier. Dieser verwendet heterogene Genreversatzstücke, sodass genrebestimmte Zuschauererwartungen irritiert werden. Nach einführenden theoretischen Überlegungen zur Definition von Genre und insbesondere dem des Horrorfilms, arbeitet Khouloki sowohl die typischen wie auch die untypischen Genrelemente dieses französisch-kanadischen Horrorfilms im Vergleich zu vielen anderen Vertretern des Genres minutiös heraus und reflektiert abschließend über den Unterschied zwischen Genre-Störung und Weiterentwicklung eines Genres.

Lukas Foerster analysiert in seinem Beitrag das Hongkongkino von Anthony Wong, das von Bordwell und anderen als «unnötig wild» charakterisiert worden ist, was der Autor relativiert: einerseits in Bezug auf den Erwartungshorizont, der durch das zeitgenössische amerikanische Actionkino geprägt wird – oder allgemeiner das Genreverständnis Hollywoods; andererseits, weil das Genre des Horrorfilms ebenso wie das des Science-Fiction-Films über ein bestimmtes Konzept definiert werde.

Marcus Stiglegger untersucht – mit den Mitteln der Seduktionstheorie – die «ästhetische Subversion von Genredramaturgien» in zwei Filmen aus dem Jahr 2015: dem experimentellen Horrorfilm *UNDER THE SKIN*, der mit Science-Fiction-Elementen arbeitet, sowie *NOCTURNAL ANIMALS*, der das *Rape-Revenge*-Subgenre des Thrillers mit melodramatischen Elementen mixt. Auch Stiglegger folgert, dass die Durchbrechung des Genreerwartungshorizonts eine Reflexion über die Mechanismen und Funktionsweisen der Genre-Störung auslöst.

Im letzten Kapitel geht es um Verschmelzungen von Medien, Gattungen und Genres (vgl. Ritzer/Schulze 2016, S. 10–22). *John Bateman* führt den Begriff des *Blending* ein, mit dem er bestimmte Verschmelzungen von Genre- und Medieneigenschaften bezeichnet. Er schlägt vor, den Blick von der Genre-Störung auszuweiten – und auf medientransferierende Phänomene zu übertragen. Als verwirrende narrative Strategie zielt das *Blending* ebenfalls auf eine Verunsicherung des Rezipienten – hier aber primär hinsichtlich der Referenzialisierbarkeit und (Un-)Unterscheidbarkeit authentischer und nachgestellter Interviews in Ron Howards *FROST/NIXON* (2008) und *JACKIE: DIE FIRST LADY* (2016) des chilenischen Regisseurs Pablo Larraín. Fakt und Fiktion werden durch das *Blending* undurchdringlich ineinander verwoben – und stellen so eine suggestive Einheit her, die nicht

mehr entflochten werden soll. Das sei kein autopoietischer Reflex, argumentiert der Autor, sondern allererst kritisch zu hinterfragen.

Sabine Schlickers befasst sich in ihrem Beitrag nicht mit Filmen, sondern mit «Filmdramen». Der Terminus bezeichnet performative Inszenierungen, die mit Filmen und filmischen Mitteln substanziell arbeiten – und beide Verfahren amalgamieren. Ausgewählt wurden Aufführungen dramatischer Texte aus Spanien und Argentinien, die eine Gattungsstörung mittels Medien-*Blending* produzieren. Schlickers' positiv konnotierter Begriff der Verstörung ist narratologisch, gattungs- und medientheoretisch fundiert: Verstörendes Erzählen wird textuell modelliert und bezieht sich daher stets auf den je einzelnen literarischen oder filmischen Text eines bestimmten Genres.

Auch der Beitrag von *Benjamin Moldenhauer* weicht von den anderen Aufsätzen zu einzelnen Spielfilmen ab, denn er behandelt eine TV-Serie, die dritte Staffel von *TWIN PEAKS*, die sich von den beiden vorangehenden Staffeln David Lynchs deutlich unterscheidet. Moldenhauer untersucht diese hochrätselhafte, streckenweise langatmige Serie, die viele narrative Konventionen auf der Ebene der Handlung und der Erzählung unterläuft, im Verhältnis zum sogenannten *Quality TV*, und konzipiert dabei die Abweichungen als Genre-Störungen – und mediale Differenz. *THE RETURN* ähnelt nicht zufällig einem großen, 18-stündigen Kinofilm.

Nimmt man die Ergebnisse aus den einzelnen Beiträgen noch einmal in den Blick, so könnte man eine Genre-Störung als auffällige, intendierte und einzigartige Abweichung von formalästhetischen und inhaltlichen Konventionen des Genres definieren. Eine (positive) Genre-Störung funktioniert daher nur in dem jeweiligen filmischen Text: bei sehr wenigen Genrevertretern oder sogar nur in einem einzigen Film. Würde diese Störung indes von anderen Vertretern imitiert, implementiert und damit konventionalisiert, handelte es sich um eine Evolution des Genres. Das (ästhetische) Scheitern bei Genre-Störungen hingegen ist bislang noch kaum in den Blick geraten. Unsere Beiträge bringen Hinweise dazu (etwa mit dem Kitsch-Verdikt, der unfreiwilligen Komik und anderem mehr), rücken diesen Aspekt aber nicht ins Zentrum der Untersuchungen.

Der Band geht zurück auf eine von den HerausgeberInnen organisierte filmwissenschaftliche Tagung zu dem Thema *Genre-Störungen*, die am 5. Februar 2018 in Bremen stattfand. Diese bildet den Kern des vorliegenden Forschungsbandes, der gezielt um weitere Beiträge ergänzt wurde. Anlass der Tagung war ein Rückblick auf das DoktorandInnenkolleg *Die Textualität des Films*, das vor zehn Jahren begründet wurde – und dem die TagungsteilnehmerInnen auf unterschiedliche Weise verbunden waren und sind. Unser Dank geht erneut an die Universität Bremen, die das Kolleg großzügig unterstützte, sowie an den Verlag Schüren für die gewohnt gute Zusammenarbeit.

Filmverzeichnis

- ALIEN (USA 1979, ALIEN – DAS UNHEIMLICHE WESEN AUS EINER FREMDEN WELT), Regie: Ridley Scott, Drehbuch: Dan O'Bannon, Ronald Shuset.
- ALIENS (USA 1986, ALIENS – DIE RÜCKKEHR), Regie: James Cameron, Drehbuch: James Cameron, David Giler, Walter Hill.
- BLADE RUNNER (USA/HK 1982), Regie: Ridley Scott, Drehbuch: Hampton Fancher, David Webb Peoples.
- BLADE RUNNER 2049 (USA 2017), Regie: Denis Villeneuve, Drehbuch: Hampton Fancher, Michael Green.
- CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND (USA 1977, UNHEIMLICHE BEGEGNUNG DER DRITTEN ART), Regie und Drehbuch: Steven Spielberg.
- CONTACT (USA 1997), Regie: Robert Zemeckis, Drehbuch: James V. Hart, Michael Goldenberg.
- COWBOYS & ALIENS (USA 2015), Regie: Jon Favreau, Drehbuch: Roberto Orci, Alex Kurtzman, Damon Lindelof et al.
- FROST/NIXON (USA/GB/F 2008), Regie: Ron Howard, Drehbuch: Peter Morgan.
- GRAVITY (USA/GB 2013), Regie: Alfonso Cuarón, Drehbuch: Alfonso Cuarón, Jonás Cuarón, George Clooney.
- JACKIE (RCH/F/USA/HK/D 2016, JACKIE – DIE FIRST LADY), Regie: Pablo Larraín, Drehbuch: Noah Oppenheim.
- THE LOG DRIVER'S WALTZ (CDN 1979), Regie und Animation: John Weldon.
- MARTYRS (F/CDN 2008), Regie und Drehbuch: Pascal Laugier.
- NOCTURNAL ANIMALS (USA 2016), Regie und Drehbuch: Tom Ford.
- STAR TREK – Fernsehserie- und Filmreihe (USA 1966–2017 ff.), Idee: Gene Roddenberry.
- STAR WARS – Filmreihe (USA 1977–2017 ff.), Regie und Drehbuch: George Lucas et al.
- TWIN PEAKS (USA 1990/1991, Staffeln 1 & 2), Regie: David Lynch, Drehbuch: David Lynch, Mark Frost.
- TWIN PEAKS – THE RETURN (USA 2017, Staffel 3), Regie: David Lynch, Drehbuch: David Lynch, Mark Frost.

UNDER THE SKIN (GB 2013, UNDER THE SKIN – TÖDLICHE VERFÜHRUNG), Regie: Jonathan Glazer, Drehbuch: Jonathan Glazer, Walter Campbell.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. (1998): *Ästhetische Theorie* [1969]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann u. a., Bd. 7. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Berger, Hanno / Döhl, Frédéric / Morsch, Thomas (2015): «Einleitung». In: Dies. (Hg.): *Prekäre Genres. Zur Ästhetik peripherer, apokrypher und liminaler Gattungen*. Bielefeld: Transcript, S. 7–15.
- Bordwell, David (2006): *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*. Berkeley, CA [u. a.]: University of California Press.
- Bordwell, David (2008): *Poetics of Cinema*. New York, NY/London: Routledge.
- Bürger, Peter (1979): *Vermittlung – Rezeption – Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (1994): *Das Gesetz der Gattung [La loi du genre]*. In: Ders.: *Gestade. Übers. aus d. Frz. von Monika Buchgeister*. Hg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen, S. 245–284.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1999): *Wissenschaft der Logik* [1816]. In: Ders.: *Hauptwerke in sechs Bänden*, Bde. 3 & 4. Hier Bd. 4: Zweiter Band. *Die subjektive Logik oder die Lehre vom Begriff*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Henke, Jennifer / Krakowski, Magdalena / Moldenhauer, Benjamin / Schmidt, Oliver (2013): «Einleitung. Genres zwischen Medienkultur und Kulturkritik». In: Dies. (Hg.): *Hollywood Reloaded. Genrewandel und Medienerfahrung nach der Jahrtausendwende*. Marburg: Schüren, S. 7–16.
- Faulstich, Werner (2002): *Grundkurs Film-analyse*. München: Fink.
- Feige, Daniel Martin (2015): *Alle Genres sind prekär und kein Genre ist prekär*,

- oder: *Die Logik des Genres im Genre der (hegelschen) Logik*. In: Berger, Hanno / Döhl, Frédéric / Morsch, Thomas (Hg.): *Prekäre Genres. Zur Ästhetik peripherer, apokrypher und liminaler Gattungen*. Bielefeld: Transkript, S. 17–30 [die letzte Seite 30 mit den Fn. 13–18 fehlt durch ein Versehen des Verlags].
- Hickethier, Knut (2002): «Genretheorie und Genreanalyse». In: Felix, Jürgen (Hg.): *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender, S. 62–96.
- Korte, Helmut (2004): *Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch [mit Beispielanalysen [...]]*. 3. Aufl. Berlin: Schmidt.
- Kuchenbuch, Thomas (2005): *Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik* [1978]. 2. Aufl. Wien/Köln/Weimar: Böhlau.
- Kuhn, Markus / Scheidgen, Irina / Weber, Nicola Valeska (2013): «Genretheorien und Genrekonzepte». In: Dies. (Hg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Berlin/Boston, MA: de Gruyter, S. 1–36.
- Mikos, Lothar (2008): *Film- und Fernseh-analyse*. 2. Aufl. Konstanz: UVK.
- Mikos, Lothar (2015): *Film- und Fernseh-analyse*. 3. Aufl. Konstanz: UVK.
- Monaco, James (2008): *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia* [1977]. Übers. aus d. am. Engl. von Brigitte Westermeier und Robert Wohlleben. 10. Aufl., Neuausg. Reinbek: Rowohlt.
- Preußner, Heinz-Peter (2014): «Anschauen und Vorstellen. Gelenkte Imagination im Kino. Eine Einführung». In: Ders. (Hg.): *Anschauen und Vorstellen. Gelenkte Imagination im Kino*. Marburg: Schüren 2014, S. 9–29.
- Preußner, Heinz-Peter / Visser, Anthonya (2009): «Das Banale und seine Nobilitierung zum ästhetischen Prinzip. Eine Einleitung zu *Alltag als Genre*». In: Dies. (Hg.): *Alltag als Genre*. Heidelberg: Winter, S. 7–16.
- Ritzer, Ivo / Schulze, Peter W. (2013): *Genre Hybridisation: Global Cinematic Flow* [Einleitung]. In: Dies. (Hg.): *Genre Hybridisation: Global Cinematic Flow*. Marburg: Schüren, S. 9–36.
- Ritzer, Ivo / Schulze, Peter W. (2016): *Transmediale Genre-Passagen. Interdisziplinäre Perspektiven* [Einleitung]. In: Dies. (Hg.): *Transmediale Genre-Passagen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Wiesbaden: Springer VS, S. 1–40.
- Sammon, Paul M. (1996): *Future Noir – The Making of BLADE RUNNER*. New York, NY: Harper Prism [Harper Collins].
- Schlickers, Sabine / Toro, Vera (2018) «Introduction». In: Dies. (Hg.): *Perturbatory Narration in Film. Narratological Studies on Deception, Paradox and Empuzzlement*. Berlin/Boston, MA: de Gruyter, S. 1–17.
- Schweinitz, Jörg (1994): ««Genre» und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft». In: *Montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* (2), Heft 3, S. 99–118.
- Spiegel, Simon (2007): *Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*. Marburg: Schüren.
- Spiegel, Simon (2013): «Science-Fiction». In: Kuhn, Markus / Scheidgen, Irina / Weber, Nicola Valeska (Hg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Berlin/Boston, MA: de Gruyter, S. 245–265.

1

Mögliche Welten – Science-Fiction

Oliver Schmidt

«Whoever heard of a Mexican in space?»

Genrekulturalität und Genreethnizität als Störungsmomente im ethnografischen Science-Fiction-Film

Einleitung

Das Zusammendenken der Bereiche Kultur und Populärmedien wurde wesentlich durch die an der sogenannten Birmingham School in den 1970er-Jahren ins Leben gerufenen *Cultural Studies* betrieben. Stuart Hall, dem damaligen Direktor, gelang es, mit der Entwicklung seines «encoding/decoding»-Modells deutlich zu machen, dass Bedeutungsproduktion wesentlich auf Seiten der Rezipienten stattfindet und durch deren kulturelles Umfeld geprägt ist.¹ Im Rückgriff auf die Arbeiten von Max Weber und Clifford Geertz entstand eine Vielzahl von ethnografischen Methoden, um diese «Kulturen der Zuschauer» bei der Medienanalyse empirisch dicht zu beschreiben, insbesondere wenn es um populärkulturelle Medienprodukte wie Fernsehsendungen (vgl. Hepp 1998) oder Filmgenres wie den Horrorfilm und dessen Aneignung in unterschiedlichen Fankulturen geht (vgl. Winter 1995). Auf diese Weise haben die *Cultural Studies* das Zusammendenken von Kultur und Populärmedien – und hierzu zählen neben Fernsehsendungen ganz wesentlich Genrefilme – theoretisch und methodisch über Jahrzehnte geprägt.

So bedeutsam der Ansatz der *Cultural Studies* als ein «transdisziplinäres Projekt der kritischen Kulturanalyse» (Hepp/Winter 2006, S. 10) für das Verständnis

1 Zu einer retrospektiven Einschätzung der *Cultural Studies* als politisches Theorieprojekt vgl. Hall 2000.

von Medienaneignung historisch war und noch immer ist, so sehr wird dabei die ästhetische Gestaltung und die medienspezifische Geschichte von einzelnen Genres weitestgehend ausgeblendet. Dies ist methodisch prekär, da hierdurch der Blick auf bestimmte mediale Phänomene verstellt wird, bei denen sich die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Genre und Kultur auf der Ebene textueller Strukturen gänzlich anders stellt. Es geht hier vorrangig nicht so sehr um den kulturellen Kontext der Rezipienten, sondern vielmehr um die Frage, was für ein Erfahrungsangebot Genrefilme den Zuschauern machen, genauer: wie genrefremde kulturelle Muster historisch in bestimmte Filmwelten eindringen und diese auf ästhetischer und textueller Ebene punktuell variieren und stören können.

Der Begriff der Störung soll dabei weniger als eine tatsächliche Beeinträchtigung des Kommunikationsaktes selbst verstanden werden – eine Auffassung, die vor allem durch die Kommunikationswissenschaft seit den 1940er-Jahren geprägt wurde (vgl. Shannon/Weaver 1949). Vielmehr sollen unter dem Begriff der Störung Aspekte der Irritation und der wahrnehmungsauffälligen Abweichung von Genre- und Medienkonventionen auf textueller Ebene konzeptualisiert werden, also Momente der Aufstörung des Rezipienten,² die tendenziell zur Reflexion der historischen Dynamik und der Konstruiertheit von Genrefilmen anhalten.

Es sollen im Folgenden anhand von Einzelbeobachtungen diese bisher wenig beleuchtete Perspektive der Inszenierung von wahrnehmungsauffälligen kulturellen Mustern in Genrekontexten und ihre Bedeutung für das ästhetische Erfahrungspotenzial von Genrefilmen verfolgt und erste Grundsteine für eine Theoretisierung gelegt werden. Im Zentrum stehen der Begriff der *Genrekulturalität* sowie derjenige der *Genreethnizität* als dessen spezifische Ausprägung. Am Beispiel des Science-Fiction-Genres wird dabei der Frage nachgegangen, wie die genreuntypische Inszenierung von Kultur(en) das, was man als Genreerfahrung bezeichnen könnte, stören oder variieren kann.

Mexicans in space – genrekulturelle Stereotype

Es gibt eine Anekdote, die die mexikanische Schauspielerin Salma Hayek in Interviews immer wieder erzählt: Während eines Castings für einen Science-Fiction-Film Mitte der 1990er-Jahre äußerte sich der Regisseur zu ihrer *Performance* in

2 Die hier unter der Bezeichnung der Genrekulturalität und Genreethnizität behandelten medialen Phänomene halten den Rezipienten im Sinn einer ‹Störung› oder ‹Aufstörung› zwar dazu an, Genres und ihre Konventionen zu reflektieren und eine andere Erwartungshaltung und einen anderen ästhetischen Erfahrungshorizont an einen bestimmten Film anzulegen, aber sie führen in der Regel nicht zu einer ‹Verstörung› des Zuschauers, wie dies etwa beim *verstörenden Erzählen* (*perturbatory narration*) der Fall ist (vgl. hierzu Schlickers 2015; Schlickers/Toro 2018; Schmidt 2018).

ebenso sarkastischer wie ablehnender Weise mit den Worten: «Whoever heard of a Mexican in space?» (zit. n. Grant 2003), womit das Casting für sie beendet war.

Um welchen Regisseur es sich dabei handelt, erwähnt Hayek nicht. Aber es stellt sich die Frage, ob sich seine Reaktion, abgesehen von ihrer diskriminierenden Grundaussage, möglicherweise auch produktiv auswerten lässt, nämlich im Hinblick auf die Funktion und Bedeutung von kulturellen Mustern im Kontext von bestimmten Filmgenres. So ließe sich seine Äußerung in mediensoziologischer beziehungsweise medienkultureller Perspektive im Sinne einer bestimmten «Erwartungserwartung» (Luhmann 1984, S. 166) deuten, also als Erwartung oder Vorstellung von den Erwartungen eines Dritten: nämlich des Publikums Mitte der 1990er-Jahre, dem der Regisseur bei der Produktion eines Films in vielerlei Hinsicht Rechnung zu tragen hat, unter anderem durch die Auswahl der Schauspieler. Dies würde bedeuten, dass der Regisseur seine Entscheidung von bestimmten Stereotypen abhängig macht, die in der Medienerfahrung des US-amerikanischen oder des gesamten westlichen Publikums Anfang und Mitte der 1990er-Jahre anzunehmen sind. Und in dieser Vorstellung scheinen die semantischen Felder «Mexikaner» und «Weltraum» offensichtlich kaum gemeinsame Schnittmengen zu haben. Ein Mexikaner im Weltraum ist, abgesehen vielleicht von Genreparodien, offenbar kein gängiges Genrestereotyp im Kopf der Zuschauer.³

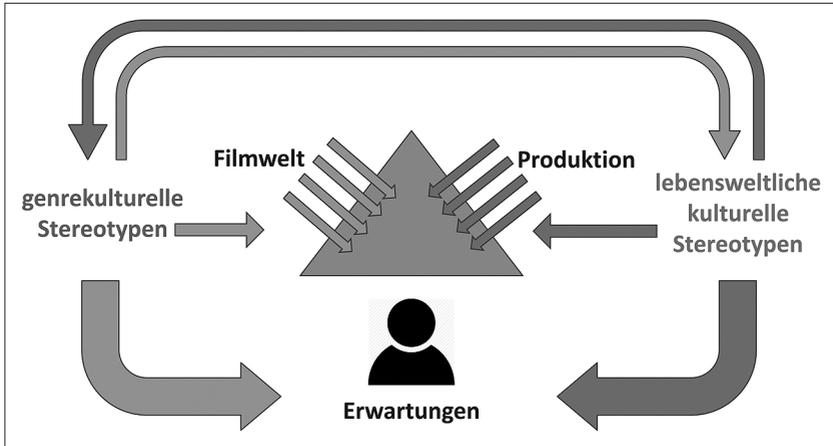
Im Gegenzug lässt sich hieraus schließen, dass unkonventionelle kulturelle Muster potenziell durchaus Eingang in das Set von Genrekonventionen finden können, wenn gesellschaftliche Wandlungsprozesse eine solche Genreveränderung auf Rezipientenseite begünstigen.⁴ Wobei man unterscheiden muss zwischen *lebenswirklichen kulturellen Stereotypen* auf der einen Seite («Mexiko ist keine High-Tech-Nation und war deswegen noch nicht im Weltraum») und *genrekulturellen Stereotypen* auf der anderen Seite («Der erdnahe Weltraum ist filmhistorisch eine Domäne der Amerikaner und, mit Einschränkungen, der Russen»)⁵.

Gleichzeitig können genrekulturelle Stereotype durchaus auf lebensweltliche Stereotype rückwirken, etwa beim sogenannten Kung-Fu-Stereotyp, das heißt

3 Eine Google-Recherche zu den Begriffen «Mexico» und «Space» fördert zutage, dass es seit 2010 tatsächlich eine mexikanische Weltraumbehörde gibt, die sich um alle Belange kümmert, die die Weltraumfahrt betreffen, allerdings ohne ein eigenes Raumfahrtprogramm: Agencia Espacial Mexicana (<https://www.gob.mx/aem>).

4 So sind etwa in den letzten 15, 20 Jahren häufiger Asiaten als Teil der Raumschiff-Crew zu finden, was zum einen aus den Fortschritten des chinesischen Weltraumprogramms resultieren mag, die in der ersten bemannten Weltraummission 2003 kulminierte, und zum anderen auch mit der Erschließung des chinesischen Marktes für die Filmauswertung zusammenhängt. Exemplarisch sei hier auf Danny Boyles *Sunshine* (2007) verwiesen, mit gleich drei asiatisch-stämmigen Schauspielern als Mitglieder der Crew: Michelle Yeoh, Hiroyuki Sanada und Benedict Wong.

5 Zur allgemeinen Prägung dieses Stereotyps auch im nicht-fiktionalen Bereich der Medienberichterstattung über das sogenannte *space race* zwischen den USA und der damaligen Sowjetunion vgl. Grampp 2016.



1 Einfluss verschiedener kultureller Stereotype auf die Erwartung und die Filmerfahrung durch den Zuschauer.

der weit verbreiteten Annahme, dass viele Chinesen die Kung-Fu-Kampftechnik beherrschen würden (vgl. Nikitina/Furuoka 2013, S. 186), ein Stereotyp, das wesentlich durch die Populärkultur und hier insbesondere in den 1970er-Jahren durch das Genre der vornehmlich in Hong Kong produzierten Martial-Arts-Filme befördert wurde. Beide Aspekte, sowohl lebensweltliche als auch genekulturelle Stereotype, fließen letztlich in die Erwartung der Zuschauer sowie über den Aspekt der Erwartungserwartung auf Produktionsseite in die Gestaltung von Genrefilmen mit ein (Abb. 1).

«Mexikaner im Weltraum» kann also zweierlei Bedeutung haben: 1. *Mexikanische Schauspieler*, die über ihre Person die mexikanische Kultur in einen Film hineinbringen; hier geht es also ganz allgemein um kulturelle Aspekte der Filmproduktion. Und 2.: *Mexikanische Figuren*, die den Aspekt der Kultur auf diegetischer Ebene, also innerhalb der Filmwelt selbst und in Bezug auf ihren Genrekontext, verhandeln. Beide Aspekte sind nicht scharf voneinander zu trennen, sondern fließen zum Beispiel in der konkreten *Performance* einer Figur auf der Leinwand und im Moment der Filmerfahrung auf Zuschauerseite zusammen. Dennoch ist diese Unterscheidung analytisch hilfreich und sinnvoll, macht sie doch deutlich, dass kulturelle Muster auf verschiedene Weisen funktionalisiert und auf unterschiedlichen Ebenen wirksam werden können.

Als Gedankenexperiment könnte man sich vorstellen, dass Salma Hayek die Rolle damals tatsächlich bekommen hätte und eine US-amerikanische Astronautin spielt, sich aber im havarierten *Space Shuttle* als Teil einer frustrierten Crew sehr mexikanisch verhält. Aus anderen Kontexten bekannte genretypische kulturelle Muster, die man hier als «mexikanische Stereotype» erwarten könnte, wären beispielsweise:

- lange Diskussionen um Probleme
- insgesamt eine andere Streitkultur mit anderer Gestik und Mimik
- eine eher fatalistische Grundstimmung
- dafür ein ausgeprägtes Gottvertrauen
- eine intensivere Beschäftigung mit dem Tod
- sowie mangelnder technischer Sachverstand, wodurch sich die Lage dann für alle noch weiter verschlimmert
- aber auch unkonventionelle Lösungen, die oftmals von kulturellen Außenseitern in die Handlung eingebracht werden.

Insgesamt würde sich durch diesen *kulturellen Import* in eine etablierte Genredomäne eine andere Dramaturgie innerhalb des Films ergeben. Leider existiert dieser Film mit Salma Hayek nicht. Aber dafür gibt es einen Film, der zwar nicht Mexikaner, aber Südeuropäer im Weltraum zeigt, nämlich Spanier, Portugiesen und Italiener. 2001 ist im Fahrwasser von US-amerikanischen Filmen wie *MISSION TO MARS* (2000) und *RED PLANET* (2000) der spanische Film *NÁUFRAGOS* entstanden.⁶ Er erzählt die Geschichte einer internationalen Crew, gespielt von Schauspielern mit spanischen, portugiesischen und italienischen Wurzeln,⁷ die auf dem Mars notlanden muss und nun vor dem Problem steht, dass die Ressourcen Wasser, Luft, Nahrung und Energie bis zur Ankunft des Rettungsteams nur für zwei der fünf Crewmitglieder reichen. Und dies führt zu gewissen Spannungen zwischen den Personen. Regie führte die Spanierin María Lidón, die auch die Kommandantin der Mission spielt.

Das Signifikante an diesem Film ist nun, dass er sich tatsächlich dramaturgisch von thematisch ähnlich gelagerten Genrefilmen unterscheidet. Der Schwerpunkt liegt nämlich weniger auf der Erzeugung von Spannung und der Inszenierung eines *Action Plots* als auf einer ausgeprägten Diskussionskultur, die ein nicht unwesentliches Attraktionsmoment dieses Films darstellt und die man eher im Kontext eines spanischen Sozialdramas verorten würde. Auch die Themen, die in bestimmten Situationen diskutiert werden, weichen in auffälliger Weise von den genreüblichen Gesprächen ab. Es geht unter anderem um Sexualität, Inkompetenz, Machismo, aber auch um die starke Frau und den empfindsamen, schwachen Mann.

Ist also dieses «Eindringen» von Spaniern, Portugiesen und Anglo-Italienern in eine US-amerikanisch geprägte Genredomäne jetzt als eine Genrestörung zu werten? Formal durchaus, denn der genretypische Plot einer Havarie im Weltraum und die Frage des Überlebens wird hier immer wieder durch genreuntypische Themen wie

6 Nicht unwesentliche Ursache der Mars-Euphorie auch im Kino war die US-amerikanische Mars-Pathfinder-Mission, die im Juli 1997 auf dem Mars landete und für damalige Verhältnisse spektakuläre Bilder der Marsoberfläche lieferte.

7 María Lidón, Maria de Medeiros, Vincent Gallo, Joachim de Almeida und Danel Aser.

Sex und Masturbation im Angesicht des nahenden Todes und kulturell auffällige Verhaltensweisen wie die bereits erwähnte ausgeprägte Diskussionskultur gestört und eröffnet dem Rezipienten einen veränderten genrekulturellen Erfahrungshorizont.

Genrekulturalität als Genrestörung und Genrevariation

Diese auffällige Inszenierung von genreuntypischen kulturellen Mustern soll im Folgenden als *Genrekulturalität* bezeichnet werden. Dem Begriff der Kulturalität ist die kulturelle Differenz bereits eingeschrieben, sodass mit dieser Bezeichnung insbesondere Abweichungs- und Übergangsphänomene beschrieben werden, also der Bruch mit Genrekonventionen oder die wahrnehmungsauffällige Abwandlung von Genreschemata durch die Inszenierung kultureller Aspekte.

Die Frage, ob solche Beispiele der Inszenierung von Genrekulturalität als Genrestörungen oder Genrevariation wahrgenommen werden, hängt wenigstens von zwei weiteren Aspekten ab: zum einen davon, wie man Genrestörung und Genrevariation definiert – und zum anderen von der Rezeptions- und Erwartungshaltung der Zuschauer.

Genrestörung lässt sich wie folgt definieren: Es ist eine Inszenierungsweise, die die Funktion etablierter Genremuster innerhalb eines Films in dramaturgischer, narrativer und ästhetischer Hinsicht wesentlich beeinflusst, in ihr Gegenteil verkehrt oder – im Extremfall – ihre Decodierung durch den Zuschauer gänzlich scheitern lässt. Es geht hier also um eine Form von schematischer «Heterogenität», was nicht selten die Basis für negative Reaktionen auf Zuschauerseite ist. Negative kognitiv-emotionale Reaktionen auf solch eine Störung können, in gradueller Abstufung, sein:

- Irritation
- eine gestörte Erwartungshaltung
- eine gestörte Affektdramaturgie
- eine gestörte Immersion
- unfreiwillige Komik
- Thematisierung der Produktion / Metareflexion
- und schließlich: der Abbruch des Rezeptionsprozesses.

Und in der Tat gehen die Meinungen über *NÁUFRAGOS* weit auseinander: von fast vernichtenden Urteilen, die durchaus die eben erwähnten Aspekte widerspiegeln, bis zu euphorischen Lobeshymnen, die gerade die Abweichung von genreuntypischen Mustern goutieren.⁸ Dies spricht dafür, dass ein spanischer Science-Fiction-Film mit

8 Siehe hierzu die auffallend disparaten User-Bewertungen des Films in der Internet Movie Database (www.imdb.com). Diese reichen von der schlechtest-möglichen Bewertung (1/10) und