

Jelka Göbel

Neues Jahrtausend, neuer Vampirfilm?

Kontinuität und Wandel eines Genres



Jelka Göbel

**Neues Jahrtausend,
neuer Vampirfilm?**

Jelka Göbel

Neues Jahrtausend, neuer Vampirfilm?

Kontinuität und Wandel eines Genres

Tectum Verlag

Jelka Göbel

Neues Jahrtausend, neuer Vampirfilm?
Kontinuität und Wandel eines Genres

Umschlagabbildung: © www.shutterstock.com | Robert Zywucki
© Tectum Verlag Marburg, 2012

ISBN 978-3-8288-5576-2

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter der
ISBN 978-3-8288-2946-6 im Tectum Verlag erschienen.)

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de
www.facebook.com/tectum.verlag

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

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

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|-----------|
| Einleitung | 7 |
| Genretheorie | 13 |
| <i>Der Genrebegriff und seine Verwendung</i> | 13 |
| <i>Genretheorie</i> | 17 |
| Genese der Genretheorie | 17 |
| Der historische Ansatz der Genretheorie nach Hickethier | 21 |
| <i>Genreentwicklung als Funktionsgeschichte</i> | 24 |
| Entwicklung und Wandel von Genres | 24 |
| Funktionsbeschreibung von Filmgenres: Genre und Gesellschaft | 28 |
| <i>Bestimmung von Genres: Abgrenzung des Vampirfilms</i> | 33 |
| Benennung und Abgrenzung von Genres | 33 |
| Bestimmung des Vampirfilms | 38 |
| Das Genre Vampirfilm | 43 |
| <i>Die Ursprünge der Vampirgeschichten in Mythologie und Literatur</i> | 43 |
| <i>Geschichte der Vampirfilme und ihrer gesellschaftlichen Bezüge</i> | 53 |
| Die Anfänge des Vampirfilms: Krisenmanagement und Angstbewältigung | 54 |
| Boom des Vampirfilms: Der Film als Ersatzbefriedigung | 65 |
| Der Vampirfilm nach dem Boom: Kompensation des Werteverlusts | 77 |
| Forschungsvorhaben | 93 |
| <i>Untersuchungsgegenstand</i> | 93 |
| <i>Filmanalyse im konkreten Fall: Die Analysekategorien</i> | 97 |

| | |
|--|------------|
| Der Vampirfilm ab 2000 | 101 |
| <i>Genrehybride und Genrereferentialität</i> | 103 |
| <i>Der Vampir heute: Bösewichte und Helden</i> | 113 |
| <i>Der dominante Vampir?</i> | 129 |
| <i>Der Vampir und die Liebe</i> | 137 |
| <i>Die Familien im Vampirfilm des 21. Jahrhunderts</i> | 153 |
| <i>Vampire und Werwölfe</i> | 164 |
| <i>Vampire und die Religion</i> | 175 |
| <i>Weitere Erkenntnisse</i> | 183 |
| Vampirbiss und vampirische Ansteckung: Vampirismus als Krankheit | 184 |
| Die Vernichtung der Untoten | 189 |
| Der Vampir und die Mediengesellschaft | 196 |
| Die Ambivalenz der Wissenschaft | 200 |
| Vampire, Schönheit und die ewige Jugend | 206 |
| Fazit | 211 |
| Literaturverzeichnis | 219 |
| Filmografie | 233 |
| Anhang | 235 |

1 Einleitung

Der Vampir ist wieder modern. Vor allem Teenager lesen Vampirbücher, schauen mit Begeisterung die *Twilight*-Filme sowie die aktuellen amerikanischen Fernsehserien, die sich um Vampire drehen.¹ „Vampire sind überall [...] auf Litfasssäulen, in Magazinen, in Büchern, Kinofilmen, Fernsehserien, selbst in Kinderhörspielen und der Sesamstraße“ (Strübe 2006, S. 11).

Doch ist dieser Vampir von heute noch der, der er einmal war? Ein Vergleich von Graf Orlok aus Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu* von 1922 mit dem von Christopher Lee verkörperten Grafen Dracula aus den britischen *Hammer*-Filmen der 1950er bis 1970er Jahre sowie der kämpferischen Vampirheldin Selene aus den *Underworld*-Filmen und dem neuen Teenageridol und Vampir Edward aus der *Twilight*-Reihe des neuen Jahrtausends offenbart augenscheinliche Unterschiede. *Spiegel ONLINE* stellte Ende Dezember 2010 fest: „Einst erschaffen aus Angst vor Seuchen, wurde der Blutsauger zum Sexidol. Heute ist er nur noch ein Schatten seiner selbst“ (Bethge 2010, S. 1).

Das Vampirfilmgenre hat sich offensichtlich seit seinen Anfängen in den 1920er Jahren grundlegend gewandelt und bildet somit ein interessantes Forschungsfeld. So gibt es zum Thema Vampirfilm bereits eine lange Liste der unterschiedlichsten Publikationen. Zu wichtigen Vertretern des Genres wurden Monografien verfasst² und verschiedene Vampirfilme miteinander verglichen³. Des Weiteren wurden Sammelbände mit Ein-

¹ *Vampire Diaries* und *True Blood* sind zwei zurzeit in den USA und in Deutschland laufende Fernsehserien, deren Geschichten sich im ersten Fall um eine junge High School-Schönheit im Liebeschaos zwischen zwei Vampirbrüdern und im zweiten um den Aufbau einer vampirischen Gesellschaft drehen. Beide basieren auf literarischen Vorlagen.

² Es gibt beispielsweise Monografien zu Murnaus *Nosferatu* von 1922. Ein Beispiel ist das Werk von Loy Arnold und anderen. (vgl. Arnold et al. 2000).

³ Oft wurden *Dracula*-Verfilmungen vergleichend betrachtet. Beispiele sind die Werke von James Craig Holte (vgl. Holte 1997) oder Lyndon Joslin (vgl. Joslin 2006).

zelwerksinterpretationen⁴ sowie umfangreiche Werke veröffentlicht, die eine möglichst vollständige Filmografie von Vampirfilmen anstreben⁵. Einige Werke gingen darüber hinaus und versuchten eine Genre-geschichtsschreibung des Vampirfilms⁶. So leistete die Kultur- und Filmwissenschaftlerin Margit Dorn eine Einteilung der Vampirfilmgeschichte in drei Phasen, an der sich diese Untersuchung orientiert⁷.

Trotz der bisherigen Untersuchungen des Vampirfilmgenres ist Forschungsbedarf zu erkennen. Filme, die nach der Jahrtausendwende entstanden, wurden in diesen Untersuchungen meist nicht berücksichtigt oder nur anhand weniger Schlüsselszenen untersucht. Für neuere Vampirfilme, die im 21. Jahrhundert produziert und uraufgeführt wurden, fehlen zumeist sowohl Einzelanalysen als auch Einordnungen in die Geschichte des Genres.

Das Anliegen dieser Untersuchung ist es deshalb, die Genre-geschichtsschreibung des Vampirfilms fortzuführen. Dabei ist zu beachten, dass die Vampir-Metapher im Film dazu genutzt wird, um auf andere Sachverhalte, wie beispielsweise gesellschaftliche oder soziale Gegebenheiten zur Entstehungszeit eines Films, zu verweisen (vgl. Dorn 1994, S. 35).

Das Genre Vampirfilm hat folglich gesellschaftliche Bezüge und unterliegt gleichzeitig einem historischen Wandel. Es liegt deshalb nahe zu fragen, wodurch dieser Wandel verursacht wird. Diese Untersuchung widmet sich aus diesem Grund folgenden Forschungsfragen:

⁴ Ein Beispiel ist der Sammelband von Stefan Keppler und Michael Will, in dem Klassiker des Genres interpretiert werden (vgl. Keppler/Will 2006).

⁵ Die amerikanischen Filmwissenschaftler Alain Silver und James Ursini bieten in ihrem Werk neben einer umfangreichen Filmografie Kapitel zu der Herkunft der Vampirmythologie, zu männlichen und weiblichen Vampiren sowie zu neueren Tendenzen des Vampirfilms (vgl. Silver/Ursini 2010).

⁶ Hier sind die Werke Margit Dorns (vgl. Dorn 1994), Tim Kanes (vgl. Kane 2006) oder Anna-Ulrike Kostweins (vgl. Kostwein 2010) zu nennen.

⁷ Siehe dazu KAPITEL 3.2 GESCHICHTE DER VAMPIRFILME UND IHRER GESELLSCHAFTLICHEN BEZÜGE.

- Welche Kontinuitäten und Veränderungen lassen sich im Genre Vampirfilm feststellen? Was macht die seit fast 90 Jahren im Film verwendete Vampir-Metapher weiterhin aktuell?
- Welche gesellschaftlichen Bezüge lassen sich heute für das Genre des Vampirfilms feststellen? Ist ein Wandel in den Bezügen feststellbar?

Zur Beantwortung der Forschungsfragen werden in der vorliegenden Arbeit sieben Vampirfilme, die im 21. Jahrhundert entstanden sind, analysiert und interpretiert. Diese sieben Filme sind die bekannten und erfolgreichen Filme der *Underworld*- und der *Twilight*-Reihe sowie *Van Helsing*. Dabei wird herausgearbeitet, ob die neuen Vampirfilme noch den zuletzt von Dorn festgestellten Bezug liefern, dass sie in der vom Individualismus geprägten post-industriellen Gesellschaft Opferbereitschaft, Nächstenliebe und die wahre, nicht-egoistische Liebe propagieren (vgl. Dorn 1994, S. 210). Es wird angenommen, dass die genannten Werte weiterhin relevant bleiben und sich die zeitgenössischen Vampirfilme mit der wahren Liebe, dem Beziehungs- sowie Familienleben auseinandersetzen. Da dem Vampirfilmgenre von mehreren Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern⁸ ein immanenter Konservatismus unterstellt wurde (vgl. Jung 1997, S. 274; Dorn 1994, S. 137), ist davon auszugehen, dass auch die Vampirfilme des 21. Jahrhunderts vorrangig auf traditionelle Werte Bezug nehmen.

Weil die vorliegende Arbeit den Blick auf die Geschichte eines Filmgenres richtet, ist zunächst Vorwissen über Genres erforderlich. Diese dienen in verschiedenen Diskursen, beispielsweise der Filmproduktion, -rezeption und -wissenschaft, als Verständigungsgrundlage über Filme. Den Verwendungen des Genrebegriffs in verschiedenen Diskursen widmet sich das Kapitel 2.1 dieser Arbeit. Anschließend wird darauf eingegangen, wie sich die Filmwissenschaft seit dem Beginn der Filmgeschichte gegenüber den Genres verhalten hat. Diese wurden lange Zeit im

⁸ Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird zur besseren Lesbarkeit nur die maskuline Form verwendet. Diese schließt die feminine Form mit ein.

filmtheoretischen Denken vernachlässigt, weil das Hauptaugenmerk der Forschung auf der Kunstfähigkeit des Films lag und die kulturindustrielle Standardisierung der Genrefilme damit nicht zu vereinbaren war (vgl. Schweinitz 1994, S. 101f.). Auf die Genese der Genretheorie wird im Kapitel 2.2 dieser Arbeit näher eingegangen; anschließend wird der dieser Arbeit zugrunde liegende historische Ansatz der Genretheorie erläutert. Dieser eignet sich zur Beantwortung der gestellten Forschungsfragen, weil er den Blick auf Kontinuität und Wandel von Genres legt. Um dies später auf das Genre Vampirfilm anzuwenden, wird im nächsten Schritt zunächst herausgearbeitet, wie sich ein Genrewandel vollziehen kann. Das Ende des theoretischen Teils bildet in Kapitel 2.4 die Bestimmung und Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes: der Vampirfilm.

Im dritten Kapitel folgt der erste Teil der Untersuchung der Genregeschichte des Vampirfilms. Diese wird in zwei Abschnitten geleistet. Um den Wandel und die Kontinuitäten innerhalb eines Genres sichtbar zu machen, müssten alle dem Genre zugeordneten Filme seit den Anfängen des Kinos vergleichend untersucht werden. Aufgrund der hohen Anzahl der Filme ist dies im Rahmen dieser Untersuchung nicht zu leisten. Deshalb wird die Genregeschichte des Vampirfilms bis zum Ende des 20. Jahrhunderts anhand der Sekundärliteratur nachvollzogen, sodass die theoretische Auswertung bisheriger Forschungsergebnisse den ersten Teil der Genreuntersuchung bildet. Anschließend wird der Geschichtsschreibung des Genres Vampirfilm durch die Analyse und Interpretation ausgewählter Vampirfilme des 21. Jahrhunderts ein neues Kapitel hinzugefügt.

Die theoretische Auswertung bisheriger Forschungsergebnisse widmet sich zu Beginn den Quellen und literarischen Bearbeitungen des Vampirmythos. Danach werden die Entwicklungsstadien des Vampirfilms auf Basis verschiedener Genreuntersuchungen nachvollzogen und in Relation zu gesellschaftlichen Entwicklungen gesetzt.

Die auf diese Weise gewonnenen Erkenntnisse zur Genregeschichte bilden die Basis der folgenden Analyse. Mit Hilfe der Methodik der Filmanalyse sowie der genrespezifischen Filminterpretation nach dem Medienwissenschaftler Werner Faulstich, die im vierten Kapitel kurz vorgestellt werden, werden die zu analysierenden Vampirfilme im fünften Kapitel auf ihre gesellschaftlichen Bezüge hin analysiert und interpretiert. So wird die Entwicklung des Genres nicht nur anhand ästhetischer Kriterien beschrieben, sondern auf ihre sozialhistorischen Kontexte bezogen. Als zentrale Analysekatoren dienen dabei die Figurenanalyse des Vampirs, die Untersuchung der Figurenkonstellation sowie die Betrachtung der zentralen Konflikte des Films. Die Analyse- und Interpretationsergebnisse werden im nächsten Schritt mit gesellschaftlichen und sozialen Gegebenheiten in Bezug gesetzt, die für die Gesellschaft des beginnenden 21. Jahrhunderts relevant waren. Anschließend werden die ermittelten Bezüge mit den aus der Sekundärliteratur erarbeiteten Erkenntnissen zu den bisherigen Phasen des Vampirfilms verglichen. So ergibt sich abschließend ein umfassender Überblick über Wandel und Kontinuitäten im Vampirfilmgenre.

2 Genretheorie

Filme werden oft werkimmanent betrachtet. Die Genretheorie bietet dagegen einen analytischen Untersuchungsrahmen, der über das einzelne Kunstwerk hinausgeht und einen Rückschluss auf gesellschaftliche, soziale und kulturelle Gegebenheiten der Entstehungszeit eines Films zulässt. Der Film wird nicht isoliert betrachtet, sondern in Verbindung mit anderen Filmen eines gemeinsamen Genres gesetzt.

In diesem Kapitel wird zunächst der Genrebegriff erklärt sowie seine Verwendung in verschiedenen Kontexten aufgezeigt. Anschließend wird näher darauf eingegangen, wie sich die filmwissenschaftliche Beschäftigung mit Genres seit den Anfängen der Genreetikettierung gewandelt hat. Außerdem wird der als methodischer Rahmen für die konkrete genrespezifische Filmanalyse dienende historische Ansatz der Genretheorie nach dem Medienwissenschaftler Knut Hackett kurz vorgestellt. Da das Hauptaugenmerk der vorliegenden Arbeit auf Kontinuität und Wandel eines Genres liegt, wird anschließend herausgearbeitet, welche Faktoren zu der Weiterentwicklung oder zum Wandel von Genres führen können. Das Kapitel wird abgeschlossen durch die Bestimmung und Abgrenzung des Untersuchungsgegenstandes des Vampirfilms.

2.1 Der Genrebegriff und seine Verwendung

Genres dienen im filmischen Bereich der Bezeichnung unterschiedlicher Filmgruppen. Der Genrebegriff bildet zum einen bereits seit den Anfängen des Kinos ein Instrument kommerzieller Filmproduktion zur Produktkennzeichnung und eine diskursive Kategorie zur Verständigung zwischen Produzenten und Rezipienten im Distributions- und Rezeptionsprozess. Auf der anderen Seite wird der Genrebegriff als filmwissenschaftliche Kategorie verwendet.

Zunächst ist festzuhalten, dass Genres nicht nur im filmischen Bereich unterschieden werden, sondern in verschiedenen Medien auftreten (vgl. Hickethier 2002, S. 63). Sie gehen zurück auf die Serienproduktion von Trivilliteratur, die auch als Schemaliteratur bezeichnet wurde (vgl. Müller 1997, S. 141). Bereits früh wurden populäre literarische Genres wie das Melodrama oder die Reisebelletristik in den Film übernommen (vgl. Berry 1999, S. 28).

Gängige Muster anderer populärer Medien [...] wurden adaptiert; publikumsträchtige Stoffe, Formen und Erzählweisen [...] umgehend kopiert, variiert und seriell produziert. (Müller 1997, S. 141)⁹

So wurde der Genrebegriff in der schon zu Beginn in hohem Maße standardisierten Filmproduktion Hollywoods früh dem Produktions-, Verteilungs- und Vorführungssystem unterlegt (vgl. Müller 1997, S. 141; Bowser 1990, S. 167). Der amerikanische Filmwissenschaftler Thomas Schatz schreibt dem industriellen Studiosystem Hollywoods deshalb die Etablierung von Genres im Film zu (vgl. Schatz 1981, S. 6). Doch auch im deutschsprachigen Kino wurde bereits nach der Jahrhundertwende mit Genreetikettierungen gearbeitet (vgl. Hickethier 2002, S. 74). Dies zeigt sich an den vielfältigen Bezeichnungen, mit denen Produzenten ihre Filme dem Publikum ankündigten¹⁰ (vgl. Casetti 2001, S. 169). Jedoch war in der cineastischen Genreetikettierung keine konsistente Einteilung feststellbar, vielmehr wurde oft mit Mischbegriffen gearbeitet und auch das Publikum zog eine Vielzahl verschiedener Kategorien zur Beschreibung heran (vgl. Berry 1999, S. 39). Die Genreetikettierung basiert hier auf Produkttypen (vgl. Casetti 2001, S. 169), der Genrebegriff ist in

⁹ Längere Zitate werden in der vorliegenden Arbeit nicht durch Anführungszeichen, sondern durch Einrücken hervorgehoben.

¹⁰ Neben Genrebezeichnungen, Begriffskombinationen oder Eingrenzungen wie z.B. der Pennäler-Komödie (vgl. Schmidt 1996, S. 201) wurden auch die Namen der Regisseure oder der Filmstars verwendet, um Filme anzukündigen. So war beispielsweise von Henny-Porten-Filmen die Rede, wenn die Schauspielerin im Film mitwirkte (vgl. Hickethier 2002, S. 74). Auch heute wird noch mit derartigen Begriffskombinationen gearbeitet, wie z.B. Monumentalfilm, Psycho-Thriller oder Liebesfilm (vgl. Dorn 1994, S. 26).

diesem Zusammenhang folglich eher ein Instrument kommerzieller Filmproduktion als eine wissenschaftliche Kategorie.

Die Kategorisierung kultureller Produkte wie dem Film erfüllt verschiedene Funktionen. Den frühen Filmschaffenden ging es darum, herauszufinden, womit das Publikum angesprochen werden konnte. War ein solches populäres Thema gefunden, wurde es daraufhin standardisiert umgesetzt. So trat an die Stelle von Experimentierfreude am neuen Medium schnell die Standardisierung aus wirtschaftlichen Gründen (vgl. Schatz 1981, S. 4). Dabei musste die Balance gehalten werden: ein Film musste den Zuschauern vertraute Erzählmuster bieten, aber gleichzeitig erfindungsreich genug sein, um im Vergleich zu früheren Filmen etwas Neues zu bieten und Publikum anzuziehen (vgl. Schatz 1981, S. 5f.). Für die Filmproduzenten bedeutete das Vertrauen auf etablierte Muster und Konventionen dabei ein geringeres wirtschaftliches Risiko (vgl. Schatz 1981, S. 5), denn die Genreinteilung erleichterte die Kalkulation (vgl. Müller 1997, S. 141), weil eine Orientierung am Erfolg ähnlicher Filme möglich war. Außerdem war die durch Genres erreichte Standardisierung in der Produktion effizienter und kostengünstiger¹¹ (vgl. Schweinitz 1994, S. 101).

Genres fungieren in diesem Zusammenhang außerdem als Verständigungsbegriffe (vgl. Hickethier 2002, S. 63), „die einer Übereinkunft zwischen Sender und Empfänger oder zwischen Film und Publikum Vorschub leisten“ (Casetti 2001, S. 162). Die Benennung von Spielfilmen mit Genres schuf auf Rezipientenseite einen bestimmten Erwartungshorizont und prägte Rezeptionshaltungen (vgl. Schweinitz 1994, S. 100). Im frühen Kino gab es allein in Deutschland pro Woche über 500 Neuerscheinungen von Filmen und durch Genrebezeichnungen wurde dem Zuschauer eine Orientierung im vorhandenen Filmangebot ermöglicht (vgl. Klippel 2002, S. 179; Hickethier 2002, S. 63).

¹¹ Eingespielte Teams produzierten nach eingeübten Mustern; Dekorationen, Kostüme etc. konnten wiederverwendet werden (vgl. Schweinitz 1994, S. 101).

Genres werden also in der Kommunikation über Filme herangezogen und organisieren das Wissen über filmische Gestaltung in verschiedenen Kontexten. Sie stehen in Beziehung zu Filmeigenschaften, werden aber auch durch die kommunikative Verwendung in den unterschiedlichen Diskursen geprägt (vgl. Hickethier 2002, S. 63). Die Medienwissenschaftlerin Sarah Berry bezeichnet Genres deshalb als Vehikel für die Zirkulation von Filmen in verschiedenen Diskursen (vgl. Berry 1999, S. 26). So dienen Genres in produktionsbezogenen Diskursen beispielsweise der schnelleren Verständigung über Eigenschaften und Herstellung von Filmen, in Alltagsdiskursen stehen Genrebezeichnungen für Erwartungen, Erfahrungen und Erlebnisse mit den Filmen. Kritiker nutzen den Genrebegriff zur schnellen Zuordnung eines Films zu einer bestimmten Erzähltradition und zur Kanonbildung (vgl. Hickethier 2002, S. 64, 75; Blaseio 2004, S. 33). Dabei ist zu beachten, dass Genres in der Filmtheorie unterschiedlich gekennzeichnet sind:

durch eine typische soziale oder geographische Lokalisierung, durch spezifische Milieus oder Ausstattungsmerkmale, Figuren- und Konfliktkonstellationen oder durch besondere Themen oder Stoffe (Müller 1997, S. 141).

Genrebegriffe sind folglich variabel, in ihrer Bedeutung aber abhängig vom allgemeinen kulturellen Gebrauch (vgl. Hickethier 2002, S. 64). Faulstich nennt sie deshalb ein System kultureller Konventionen, wobei es sich unter anderem um thematische, motivische, symbolische oder Handlungskonventionen handeln kann (vgl. Faulstich 1995, S. 78).

Trotz der Relevanz von Genres im vorrangig kommerziell organisierten Filmbetrieb und der schon früh einsetzenden Genreetikettierungen im Film wurden Genres von der Filmwissenschaft lange Zeit nicht bedacht. Im Folgenden werden die Stationen im Umgang der Filmtheoretiker mit dem Genrekonzept kurz vorgestellt sowie die Theorien umrissen, die Einfluss auf die nähere Beschäftigung mit Genres genommen haben und von denen die heutige Genretheorie profitiert hat.

2.2 Genretheorie

2.2.1 *Genese der Genretheorie*

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem der Populärkultur zugeordneten Genrefilm setzte erst in den 1960er Jahren ein (vgl. Dorn 1994, S. 11). Lange Zeit spielten Genres in der Filmtheorie keine Rolle, denn den „vom Film und [...] [seinen, d. Verf.] Ausdrucksmöglichkeiten begeisterten Theoretikern ging es um die kulturelle und ästhetische Legitimation des Mediums durch die Proklamation seiner Kunstfähigkeit“ (Schweinitz 1994, S. 101). Das junge Medium sollte als Kunstform akzeptiert werden und dieser Anspruch ließ sich nicht mit der kulturindustriellen Standardisierung vereinbaren, wie sie den Genrefilmen zu eigen war¹² (vgl. Schweinitz 1994, S. 102).

Das Hauptaugenmerk der Filmforschung richtete sich auf die Idee des autonomen Kunstwerks und des kreativen Filmschaffenden (vgl. Schweinitz 1994, S. 103). Unter dieser Perspektive wurden die Genrekonventionen meist als Hindernis für die Kreativität des Regisseurs empfunden, der Genrebegriff dementsprechend abgewertet¹³ (vgl. Blaseio 2004, S. 33).

Ursachen, Funktionen oder Kontexte von Genres wurden nicht untersucht und Genrefilme fanden nur in Einzelfällen die Aufmerksamkeit der Kritiker (vgl. Schweinitz 1994, S. 103; Berry 1999, S. 28). Jedoch machten sie gegenüber den Filmen mit künstlerischem Anspruch den überwiegenden Teil der Filmproduktion aus (vgl. Schatz 1981, S. 7). Folglich richtete sich die Konzentration der Filmwissenschaft nur auf einen

¹² Genrefilme wurden als Schemafilme mit „immergleichen Figuren, Handlungen, Themen, Motiven, Symbolen, Aussagen“ (Faulstich 1995, S. 79) abgetan.

¹³ Teilweise wurden in den Beschränkungen für den Regisseur auch Vorteile gesehen. Laut der Medienwissenschaftlerin Christine Gledhill erlauben Genrekonventionen dem Filmemacher eine stärkere Konzentration auf sein Anliegen, da er weniger erklärend tätig werden muss, sowie ein Spiel mit den Konventionen. Letztlich sei der Genrerahmen auch sinnvoll, um die Regisseure von allzu verworrenen Ideen abzuhalten, die möglicherweise vom Publikum nicht mehr verstanden werden können (vgl. Gledhill 1985, S. 63).

geringen Prozentsatz aller Filme und ein breites Forschungsfeld wurde zunächst außer Acht gelassen.

Die 1960er Jahre markierten einen Wendepunkt in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Filmgenres (vgl. Dorn 1994, S. 11). Als die Kritiker der *Cahiers du Cinéma*, einer berühmten französischen Filmzeitschrift, Anfang der 1950er Jahre die Handschrift einzelner Regisseure in amerikanischen Genrefilmen erkannten, wandte sich die Filmkritik in der Folge den Genres näher zu und diese wurden als Filmform aufgewertet (vgl. Hickethier 2002, S. 67). Es ging nun um den persönlichen Stil eines Künstlers, den seine Werke trotz der Zwänge des Studiosystems und der Publikumswünsche erkennen ließen (vgl. Schatz 1981, S. 8). Die individuelle Künstlerleistung innerhalb der standardisierten Genrefilme rückte in den Blickpunkt und es sollte gezeigt werden, wie der Regisseur eine eigene Bedeutungsschicht in den Film einfügt, welche die konventionelle Genre-Narration überlagert oder transzendiert (vgl. Schweinitz 1994, S. 103).

Die Hinwendung zu den Genres wurde weiter durch die allgemeine Entwicklung der Geisteswissenschaften begünstigt. Seit den 1980er Jahren zeichnen sich diese durch ihre transdisziplinären Beziehungen aus. Auch die Filmtheorie und mit ihr die Beschäftigung mit Genrefilmen wurde im Zuge dieser Entwicklung kontextuell in übergreifende kultur- und sozialwissenschaftliche Entwicklungen eingebettet. Sie bediente sich nun auch bei anderen Theorien, um sich ihrem Gegenstand zu nähern (vgl. Elsaesser/Hagener 2007, S. 12). Gleichmaßen wandten sich andere wissenschaftliche Disziplinen wie beispielsweise die Soziologie der populären Kultur und dem Film zu (vgl. Dorn 1994, S. 11). Im Gegensatz zu vor allem ästhetisch orientierten Filmstudien fanden Filmanalysen nun vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Veränderungen statt (vgl. Winter 1992, S. 43). Dabei wurde nach dem Bezug eines Films zur Gesellschaft seiner Zeit und nach den gesellschaftlichen Bedingungen hinter den narrativen Mustern gefragt (vgl. Faulstich 2008, S. 196; Hickethier 2002, S. 68). Genrefilme sind in diesem Zusammenhang besonders inte-

ressant, weil angenommen wird, „daß hinter der Genrekonstruktion ein Sinn liegen müsse, eine gesellschaftliche Notwendigkeit, dieselben Geschichten wieder und wieder zu erzählen“ (Hickethier 2002, S. 68). Durch das Aufkommen der Filmsoziologie wurde folglich der Blick auf den Genrefilm durch die gesellschaftliche Perspektive erweitert.¹⁴

Ein gewachsenes Interesse am Funktionieren des Films als soziales, kulturelles, ideologisches bzw. mythologisches Phänomen kreuzte sich mit dem neuen Trend zur semiotischen Analyse. (Schweinitz 1994, S. 104)

Angeregt durch den Strukturalismus gab es seit den 1960er und 1970er Jahren in der Filmwissenschaft Bemühungen, eine Grammatik des Films zu schreiben. Dazu sollten unter Zuhilfenahme von Modellen aus der Linguistik die Analogien von Sprache und Film und die Strukturen eines filmischen Kodes ermittelt werden (vgl. Nöth 2000, S. 500f.). Filmische Kommunikation wurde als mit verbaler Kommunikation vergleichbar angesehen, der Film als ein Zusammenspiel heterogener Zeichensysteme aufgefasst (vgl. Schatz 1981, S. 18; Faulstich 1994, S. 47; Winter 1992, S. 33). Neben dem filmischen Kode enthält das Zeichensystem dabei auch übernommene Zeichensysteme aus anderen Bereichen (vgl. Bentele 1978, S. 371). Diese „Offenheit des Mediums für Botschaften jeglicher Art bedeutet, daß praktisch alle visuell und akustisch manifestierten Kodes die Quelle einer filmischen Botschaft sein können“ (Nöth 2000, S. 505). Der Rezipient wird so mit einer großen Menge an möglichen Bedeutungen konfrontiert, wobei die verschiedenen Lesarten von kulturellen Kontexten abhängig sind (vgl. Winter 1992, S. 33; Gledhill 1985, S. 62).

Das Analogieverfahren, das den Film als eine Sprache behandelt, ist jedoch problematisch. Es verlangt danach, im Film nach Dingen zu suchen, die selbst die Linguistik nicht einheitlich definiert wie beispielsweise Satz oder Syntax. Außerdem bleibt die Filmsemiotik immer auf die aktuellen linguistischen Theorien angewiesen (vgl. Bentele 1978, S. 369). Weiterhin ist problematisch, dass Prozesse der Filmzeichenproduktion

¹⁴ Zum Gesellschaftsbezug von Genrefilmen siehe KAPITEL 2.3 GENREENTWICKLUNG ALS FUNKTIONSGESCHICHTE.

und -rezeption nicht beachtet werden (vgl. Bentele 1978, S. 370). Der Medienwissenschaftler und Soziologie Günter Bentele hält fest, dass die semiotische Filmanalyse nicht die einzige Form der Analyse darstellen kann, dass sie aber in die Filmanalyse mit einbezogen werden muss (vgl. Bentele 1978, S. 369). Faulstich wiederum konstatiert, dass eine Filmanalyse letztlich auch fruchtbar sei, ohne dass Zeichen oder Semiotik zwangsläufig eine Rolle spielen müssten (vgl. Faulstich 1994, S. 55).

Der Einfluss der Semiotik bedeutete eine Wende in der Beschäftigung mit Genres. Neben den ästhetischen Gesichtspunkten rückte nun auch die formale Ebene in den Blickpunkt (vgl. Winter 1992, S. 22). Der Blick auf den Film als Mitteilungssystem weckte außerdem das Interesse am Konventionellen, das in vielen Texten wiederkehrte. Die Filmanalyse widmete sich jetzt Mustern des populären Erzählens und ihrem soziokulturellen Kontext. Somit wurden die klassischen Hollywood-Genres mit ihren Ähnlichkeiten in Struktur und Motiven vermehrt zum Untersuchungsgegenstand (vgl. Schweinitz 1994, S. 104).

Weitere wissenschaftliche Debatten, beispielsweise auch im Zuge des feministischen Diskurses, haben über die Jahre den theoretischen Umgang mit dem Genre vorangebracht (vgl. Schweinitz 1994, S. 105f.).

Während zum einen der Einfluss von Genre-Vorgaben auf die Rezeption bestimmter Zuschauer- und Zuschauerinnengruppen untersucht wurde, gab es zum anderen eine Reihe von Untersuchungen zur Repräsentation von Gender in Filmgenres. (Blaseio 2004, S. 36)

So beschäftigte sich die frühe feministische Filmforschung¹⁵ mit der Darstellung von Frauenbildern und -stereotypen im Film. Dabei ging es vor allem darum, Aufmerksamkeit auf die klischeehafte und diskriminierende Darstellung der Frau in den verschiedenen klassischen Genres zu

¹⁵ Die feministische Filmforschung setzte in den 1970er Jahren ein und hat seitdem wichtige Impulse für die Filmwissenschaft gegeben (vgl. Blaseio 2004, S. 36). Ursprünglich war sie Teil der Frauenbewegung mit dem Ziel, Aufmerksamkeit für die Filmarbeit von Frauen zu wecken. Mit der Zeit wurde daraus eine eigene wissenschaftliche Disziplin (vgl. Klippel 2002, S. 169).

lenken¹⁶ (vgl. Blaseio 2004, S. 36f.). Bevorzugter Untersuchungsgegenstand feministischer Filmanalysen waren dabei das Melodrama sowie der Film Noir¹⁷. Für den Film Noir wurde beispielsweise festgestellt, dass die Gender-Repräsentationen zentrale Konventionen des Genres darstellen würden und sie somit zu den Strukturmustern gehörten, die ein Genre definieren können. Seit Anfang der 1990er Jahre wurden deshalb Gender und Genre vermehrt gemeinsam untersucht (vgl. Blaseio 2004, S. 37-44). So ist Gender als genrekonstituierende Kategorie mit in den Blickpunkt genretheoretischer Filmanalysen gerückt.

Insgesamt zeigt sich, dass die Genretheorie seit ihrer Entstehung durch verschiedene wissenschaftliche Strömungen beeinflusst und weiterentwickelt wurde. Dadurch kann sie heute von diesen unterschiedlichen Einflüssen profitieren und bietet einen interdisziplinären Zugriff auf den Genrefilm.

2.2.2 *Der historische Ansatz der Genretheorie nach Hickethier*

Es gibt bereits eine große Fülle an verschiedenen theoretischen Arbeiten zu Filmgenres.

Genretheorien lassen sich unterscheiden als Theorien einzelner Genres (Western, Krimi etc.) und als Theorien des Genres als Form (Metatheorien), die übergreifend das mediale und kulturelle Ordnungs-

¹⁶ So setzte sich beispielsweise die Filmtheoretikerin Laura Mulvey in ihrem Aufsatz *Visual Pleasure and Narrative Cinema* von 1975, der richtungweisend für die weitere feministische Filmtheorie war, mit den Identifikationsmöglichkeiten der weiblichen Rezipienten auseinander, indem sie die Kategorien des männlichen und weiblichen Blicks heranzog (vgl. Blaseio 2004, S. 37). Mulvey sah die Filmsprache dabei grundlegend durch die Geschlechterherrschaft strukturiert (vgl. Klippel 2002, S. 170).

¹⁷ Auch der Horrorfilm wurde zum Gegenstand feministischer Filmanalysen. Hier richtete sich das Augenmerk auf die Darstellung monströser Weiblichkeit oder auf das final girl, also das am Ende überlebende Mädchen im Horrorfilm, das durch sein Überleben die Struktur von männlichem Täter und weiblichem Opfer durchbrechen würde und so eine Vielzahl von Identifikationsmechanismen für die weibliche Zuschauerin zulasse (vgl. Braidt 2008, S. 75-82).

prinzip ›Genre‹ erklären sowie das Verhältnis der einzelnen Genres zueinander beschreiben und erklären (Genresystematik).¹⁸ (Hickethier 2002, S. 69)

Im Wesentlichen beschreiben die verschiedenen theoretischen Ansätze die Aufgaben der Genretheorie wie folgt: sie will Definitionen des Genres liefern, narrative Genremuster beschreiben und systematisieren, die Ikonographie beschreiben, das Verhältnis von Ideologie und Geschichte herausarbeiten sowie das Verhältnis von Genre zu filmindustrieller Produktion und Autorenschaft untersuchen (vgl. Hickethier 2002, S. 69; Gledhill 1985, S. 58ff.; Berry 1999).

Richtet sich wie bei dieser Arbeit der Blickpunkt auf Kontinuität und Wandel eines Genres, kann der historische Ansatz der Genretheorie nach Hickethier als genretheoretisch methodisches Konzept zugrunde gelegt werden. Ein solcher Ansatz zeichnet „die Genese einzelner Genres nach“ (Hickethier 2002, S. 81). Dabei liegt der Fokus auf den narrativen Elementen. Genres werden verstanden als bestimmte Konzepte des Erzählens, die seit langem existieren und deshalb beim Publikum bekannt sind. Dabei dienen die narrativen Elemente im Film nicht nur allgemein der Darstellung und Erzählung der Geschichte, sie können darüber hinaus auch innerhalb des Genres kanonisiert und so zu Indikatoren für Genrezugehörigkeit werden (vgl. Hickethier 2002, S. 81). Die einfache und wiedererkennbare Erzählstruktur eines Genres ist Voraussetzung dafür, dass die erzählten Geschichten „mit zusätzlichen Bedeutungen aufgeladen werden können“ (Hickethier 2002, S. 82). Hickethier bezieht sich hier auf den Ansatz von Schatz. Dieser definiert Genres als Systeme, die auf aktuelle gesellschaftliche Widersprüche Bezug nehmen und Lösungen vorschlagen (vgl. Schatz 1981, S. 26). Die Aufladung mit zu-

¹⁸ Werden Hervorhebungen in direkten Zitaten gemacht, entspringen diese immer dem Original. Im Folgenden wird darauf nicht mehr gesondert hingewiesen.

sätzlichen Bedeutungen erfolgt dementsprechend je nach gesellschaftlicher Lage und herrschenden Bedürfnissen¹⁹.

Um die Genese eines Genres nachvollziehen zu können, erweist sich der historische Ansatz nach Hickethier als sinnvolle theoretische Basis. Der Blick wird auf Kontinuitäten und Wandel eines Genres gelenkt, was es ermöglicht, die gestellten Forschungsfragen zu beantworten. Der Ansatz erlaubt außerdem gewissermaßen als Metaansatz, die Zugänge verschiedener Forschungsströmungen auf den Film miteinander zu vereinen, wenn der jeweilige Zugang Erkenntnisse zum Genrewandel liefern kann. Viele wissenschaftliche Richtungen haben wie zuvor gezeigt über die Jahre Einfluss auf die Genretheorie genommen²⁰ und so ermöglicht es dieser theoretische Rahmen, die Vorteile und Erkenntnisse verschiedener wissenschaftlicher Ansätze für die konkrete genrespezifische Filmanalyse zu nutzen. Zu diesen Ansätzen zählen beispielsweise Soziologie, Semiotik oder feministische Filmforschung. Verschiedene Arbeiten zum Horror- und Vampirfilm haben bereits Rekurs auf diese wissenschaftlichen Traditionen genommen und verschiedene Aspekte herausgearbeitet wie die Ausgestaltung der narrativen Elemente im Verlauf der Genreentwicklung²¹ oder den Wandel im Verhältnis vom männlichen Vampir zu seinem weiblichen Opfer sowie der Gender-Repräsentationen. Die Ergebnisse dieser Untersuchungen werden auch in die vorliegende Arbeit mit einfließen.

Im Folgenden wird nun zunächst herausgearbeitet, wie sich ein Genrewandel vollziehen kann und welche Faktoren ausschlaggebend sein kön-

¹⁹ Welche Funktionen Genres in diesem Zusammenhang übernehmen können, wird in KAPITEL 2.3.2 FUNKTIONSBESCHREIBUNG VON FILMGENRES: GENRE UND GESELLSCHAFT näher erläutert.

²⁰ Siehe dazu KAPITEL 2.2.1 GENESE DER GENRETHEORIE.

²¹ So hat der amerikanische Autor Tim Kane, der sich wiederholt mit Vampirfilmen beschäftigt hat, in seiner Studie des Vampirfilms von 2006 mit einem strukturalistischen Ansatz verschiedene spezifische Komponenten des Genres, wie den Biss, das Präsentieren des Kreuzes oder den hypnotischen Blick des Vampirs, herausgearbeitet und auf ihre Veränderungen hin untersucht (vgl. Kane 2006).

nen. Anschließend kann dies auf den Vampirfilm angewendet werden, indem Hickethiers Ansatz entsprechend nachvollzogen wird, wie die Genrekonstanten im Lauf der Zeit, je nach gesellschaftlicher Lage, mit verschiedenen Bedeutungen aufgeladen wurden. Dazu muss zunächst bestimmt werden, welche Konstanten den Vampirfilm zu einem Vampirfilm machen, um schließlich im nächsten Kapitel die bisher in der Sekundärliteratur ermittelten Bedeutungen herauszuarbeiten und zu vergleichen, damit so die Entwicklung beziehungsweise der Wandel des Genres herausgearbeitet werden kann²².

2.3 Genreentwicklung als Funktionsgeschichte

2.3.1 *Entwicklung und Wandel von Genres*

Gerade bei der Erforschung des Mediums Film sind Genres wichtig, denn wie bereits erwähnt ist ein Großteil der Filmproduktion kommerziell orientiert. Die Standardisierung durch Ausrichtung am Publikumsgeschmack und die arbeitsteilige Herstellung haben zur Entstehung eines breiten Spektrums verschiedener Genres geführt und schon früh bediente die Filmwirtschaft Kundenbedürfnisse und -ängste immer systematischer und zielstrebig (vgl. Dorn 1994, S. 7, 69).

Doch wie entstehen Genres und wie entwickeln sie sich?

Lange Zeit beachtete die Filmwissenschaft den Wandel von Genres nicht und sah Genres als statisch an (vgl. Braidt 2008, S. 25). Dies war dadurch bedingt, dass das Interesse für Filmgenres vor allem von einzelnen Filmen ausging (vgl. Schweinitz 2006, S. 80).

Die Idee vom Genre läuft in solchem Zusammenhang auf ein allgemeines Schema hinaus, vor dessen Hintergrund der einzelne Film als individuelle Variation lesbar wird. (Schweinitz 2006, S. 80)

²² Das KAPITEL 2.3.1 ENTWICKLUNG UND WANDEL VON GENRES widmet sich näher dem Wandel von Genres.

Weiterhin waren den traditionellen Geisteswissenschaften fließende, nicht fest abgegrenzte Kategorien fremd, da diese den Gesetzen der Logik widersprechen würden. Filmwissenschaftler suchten deshalb nach klaren Indikatoren zur Kategorisierung von Genres (vgl. Schweinitz 2006, S. 81). Problematisch daran ist, dass sich eine evolutionäre Entwicklung von Genres nicht mit einer solchen stabilen Kategorisierung verbinden lässt.

Laut Hickethier sind Genres jedoch „historisch veränderbare Konstruktionen [...], die im Verlauf der Filmgeschichte internen und externen Beeinflussungen unterliegen“ (Hickethier 2002, S. 70). Als solche beruhen sie „auf dem Zusammenspiel variabler und konstanter Elemente“ (Dorn 1994, S. 49). Sie unterliegen einem Wandlungsprozess, der als permanente Veränderung der Oberflächenstruktur begriffen werden kann. Oft wird zur Erklärung ihrer Entwicklung auf das organische Modell von Entstehen, Blütezeit und Verfall zurückgegriffen (vgl. Dorn 1994, S. 49).

Auch Hickethier sieht vier historische Phasen von Genres: Entstehung, Stabilisierung, Erschöpfung und Neubildung (vgl. Hickethier 2002, S. 71).

In der Entstehungsphase werden Motive und Erzählkonstruktionen zu einer Form entwickelt, die dann häufig genutzt und im kulturellen Diskurs mit einem Namen versehen wird²³ (vgl. Hickethier 2002, S. 71). Indem der Zuschauer wiederholt den Genrefilmen und ihren spezifischen Charakteren und Ereignissen begegnet, entwickelt er eine Vorstellung von den typischen Eigenschaften eines Genres: ein Genrebewusstsein entsteht (vgl. Schatz 1981, S. 16; Hickethier 2002, S. 71).

Die Stabilisierung sieht Hickethier durch das Bedürfnis der Gesellschaft gegeben, sich immer wieder mit gleichen oder ähnlichen Geschichten zu beschäftigen. Die Formen der erfolgreichen Filmprototypen finden im-

²³ Wichtig dabei ist, dass sich die neue Form von anderen Formen unterscheidet. Oft entsteht ein Genre als Folge eines Filmerfolgs, der dann zur Vorlage für ähnliche Filme wird (vgl. Hickethier 2002, S. 71).

mer wieder Eingang in Filme und werden dabei leicht variiert (vgl. Hickethier 2002, S. 72).

Zu der Erschöpfung eines Genres kommt es durch kulturelle Veränderungen. Je nach Zeitphase lassen sich unterschiedliche Varianten eines Genres finden, verändert sich aber der kulturelle Kontext dahingehend, „daß Genres als erzählte und dargestellte kulturelle Ordnungssysteme ihre Funktionen für die Regulierung des jeweils aktuellen Selbstverständnisses verlieren“ (Hickethier 2002, S. 73), so droht die Ermüdung des Genres. In einer solchen Phase kommt es oft zu Genreparodien oder Kombinationen mit anderen Genres (vgl. Hickethier 2002, S. 73).

Ältere Phasenmodelle, bei denen diese Phase als Verfallsphase bezeichnet wurde, basierten auf der Annahme, die Filme würden ihre klassischen Vorbilder auf niedrigem Niveau kopieren und nicht an die Originale heranreichen (vgl. Sobchack 2007, S. 105). Hier war immer noch der elitäre Ansatz zu erkennen, der die originale Schöpfung in sein Zentrum stellt und so den Blick auf die populäre Kultur versperrt. Es ist jedoch erstens nicht zu belegen, dass die frühen Filme eines Genres immer die guten Filme sind, während spätere Variationen schlechter sind (vgl. Dorn 1994, S. 49). Zweitens ist der Niedergang eines Genres nicht einzig mit abnehmender ästhetischer Qualität zu erklären, denn immer wieder haben auch von der Kritik als schlecht bewertete Filme großen Erfolg beim Publikum. Die Schwankungen in der Wertschätzung können also nicht ausschließlich durch ästhetische Faktoren bedingt sein (vgl. Dorn 1994, S. 50). Indem Hickethier die Genreerschöpfung nicht ausschließlich auf ästhetische Qualitäten zurückführt, sondern veränderte kulturelle Bedürfnisse nennt, durch die Genres ihre regulierende Funktion verlieren, gleicht er die genannten Schwächen älterer Phasenmodelle aus.

Die Neubildung eines Genres kann laut Hickethier dann erfolgen, wenn das Genre offen gegenüber neuen Gestaltungsmerkmalen oder inhaltlichen Erweiterungen ist. Wenn durch diese Neuerungen kommunikative Bedürfnisse befriedigt werden, können neue Subgenres oder Genres ent-

stehen. Letztlich hat die skizzierte Genreentwicklung eine zunehmende Ausdifferenzierung in immer mehr Genres zur Folge (vgl. Hickethier 2002, S. 73).

Fraglich bleibt bei Phasenmodellen immer, ob Genres zwangsläufig einen solchen Verlauf nehmen. Laut Schatz vollenden nicht alle Genres zwangsläufig alle Phasen und halten sich auch nicht notwendigerweise an den Phasenverlauf (vgl. Schatz 1981, S. 40). Dorn zieht deshalb aus einem von Schatz herangezogenen Phasenmodell²⁴ die Schlussfolgerung, dass es verschiedene Filmtypen innerhalb von Genres gibt: den standardsetzenden Klassiker, den typischen Genrefilm, der die Genrekonventionen ungebrochen umsetzt, die ironisierende Parodie, den intellektuellen Genrefilm, der eine Umdeutung der Konventionen vornimmt, und den Multi-Genre-Film, der mehrere Genres miteinander kombiniert (vgl. Dorn 1994, S. 50).

Ungeachtet der Phaseneinteilungen muss der Blick auf den Film durch eine Außenperspektive ergänzt werden, denn die Filmproduktion unterliegt einer Vielzahl ökonomischer und kultureller Bedingungen und angesichts der kostenintensiven Filmproduktion spielen Angebot und Nachfrage eine zentrale Rolle (vgl. Dorn 1994, S. 50f.). Ein Wandel von Genres tritt dann ein, wenn sich im Zusammenspiel von Filmproduktion und Filmrezipienten wesentliche Veränderungen vollziehen oder sich die Genrekonventionen soweit abnutzen, dass sie ihrer Funktion nicht mehr gerecht werden (vgl. Schweinitz 2006, S. 85). Um Veränderungen von Genres erklären zu können, muss deshalb nach dem Nutzen von Genre-filmen für Produzenten und Publikum gefragt werden (vgl. Dorn 1994, S. 50f.). Hier kann der kommunikationswissenschaftliche Uses-and-Gratification-Ansatz herangezogen werden, der die Auswahl von Medienprodukten durch die Rezipienten als durch ihre Bedürfnisse und den

²⁴ Schatz teilt ein in eine experimentelle Phase zur Erprobung der Möglichkeiten, eine klassische Phase, die Phase des refinement, in der vermehrt die Form betrachtet wird und die Konventionen parodiert werden, sowie eine barocke Phase, in der die Form zum relevantesten Faktor wird (vgl. Dorn 1994, S. 49; Schatz 1981, S. 37f.).

versprochenen Nutzen motiviert ansieht. Die Zuschauer versprechen sich von dem Genrefilm Gratifikationen (vgl. Dorn 1994, S. 51).

Der Genrefilm befriedigt folglich aktuell bestehende Bedürfnisse. So ist ein beobachteter Wandel letztlich darauf zurückzuführen, dass sich in der Lebenswelt der Rezipienten soziale, kulturelle oder gesellschaftliche Gegebenheiten geändert haben. Auf diesen Zusammenhang wird im folgenden Abschnitt näher eingegangen.

2.3.2 *Funktionsbeschreibung von Filmgenres: Genre und Gesellschaft*

Es wurde bereits erwähnt, dass Genres den Produktionsprozessen der Filmindustrie entgegenkommen, weil sie die Produktionsrisiken senken und Kosten sparen. Außerdem wecken sie Erwartungen beim Zuschauer²⁵. Dorn spricht hier in Anlehnung an Schatz von einer Wirtschaftlichkeit des Erzählens, weil Genrefilme mit ihren typisierten Figuren weniger Gestaltung im Film und weniger Interpretation vom Zuschauer verlangen (vgl. Dorn 1994, S. 51; Schatz 1981, S. 24).

Warum aber schauen Menschen Filme, die ihnen vertraute Figuren und Handlungen bieten? Welche Art der Bedürfnisbefriedigung versprechen sie sich (vgl. Dorn 1994, S. 51f.)? In der Filmgenretheorie besteht weitgehend Einigkeit darüber, „daß Genres die Aufgabe übernehmen, grundlegende soziale Konflikte, die letztlich alle Rezipienten betreffen, modellhaft zu bewältigen“ (Dorn 1994, S. 52). Die Filme behandeln kulturelle Konflikte, die die gesellschaftliche Stabilität bedrohen, und betonen die Werte und Einstellungen, die diese Konflikte zu lösen imstande sind (vgl. Schatz 1981, S. 29). Verschiedene Genres widmen sich dabei unterschiedlichen Problembereichen. In Genres wie dem Western stehen sich Ordnung und Anarchie als Konfliktparteien gegenüber, während das

²⁵ Zu den Aufgaben des Genrebegriffs siehe KAPITEL 2.1 DER GENREBEGRIFF UND SEINE VERWENDUNG.

Melodrama zwischenmenschliche Konflikte, Liebe oder Ehe behandelt (vgl. Dorn 1994, S. 52).

Oft wird Filmgenres nachgesagt, dass sie auf Erhalt oder Wiederherstellung der traditionellen Ordnung ausgerichtet seien. Ihnen wird in diesem Sinne Konformismus zugeschrieben. Dies wird vor allem durch die Weitergabe von Werten und Normen erreicht, die zum Entstehungszeitpunkt eines Films kulturell dominant sind. Viele Autoren sehen Genres in dieser Funktion in einem Zusammenhang mit Religion, Mythos oder Ritual (vgl. Dorn 1994, S. 52).

These stories express sacred cultural values, perpetuate moral norms, and practically and painlessly instruct each of us in the viewing audience in the rules that govern ideal social behavior. The [...] distinctive genre forms have replaced more obvious ritual activity [...] and fulfill a larger cultural need. (Sobchack 1982, S. 147f.)

Es wurde bereits festgestellt, dass Genres durch ihre einfache Erzählstruktur mit weiteren Bedeutungen aufgeladen werden können. Deshalb wird oft die Existenz einer zugrunde liegenden Basisgeschichte, eines Mythos, für Genres angenommen. Genrefilme erzählen dann zentrale Geschichten der Menschheit immer wieder (vgl. Hickethier 2002, S. 82).

In diesem Zusammenhang sind Genres als kollektiver kultureller Ausdruck zu verstehen (vgl. Schatz 1981, S. 12f.). Die Zuschauer können dabei nicht direkt und unmittelbar Einfluss auf die Filmproduktion nehmen, sie können sie jedoch zu einem gewissen Teil steuern, indem sie den aktuellen Film annehmen oder ablehnen (vgl. Schatz 1981, S. 13). Schon der Filmkritiker und Soziologie Siegfried Kracauer stellte früh fest, dass der populäre Film herrschende Massenbedürfnisse befriedige und auf lange Sicht die Publikumsbedürfnisse die Natur der Filme bestimmen würden (vgl. Kracauer 1984, S. 11f.) So werden Genrefilme als Kooperation zwischen Filmemachern und Publikum verstanden, um gemeinsame Werte und Ideale sowie gelöste soziale und kulturelle Konflikte zu feiern (vgl. Schatz 1981, S. 15).