# Jennifer Henke, Magdalena Krakowski, Benjamin Moldenhauer und Oliver Schmidt

# Hollywood Reloaded

Genrewandel und Medienerfahrung nach der Jahrtausendwende



# Inhalt

Jennifer Henke/Magdalena Krakowski/Benjamin Moldenhauer/Oliver Schmidt Einleitung: Genres zwischen Medienkultur und Kulturkritik	7
1. Theoretische Perspektiven	
Oliver Schmidt Genre Reloaded Lebensgefühl und ästhetische Erfahrung im Post-9/11-Cinema und im smarten Liebesfilm	18
Benjamin Moldenhauer Horror Zur Schwierigkeit, ein Genre zu definieren	44
Katja Hettich Die Melancholische Komödie Zum Wert von Genre-Neologismen und zu einem Trend in ‹Indiewood›	58
2. Gender und Genre	
Rayd Khouloki  Männerliebe auf dem Brokeback Mountain  Der Western zwischen Konvention, Hybridisierung und Transformation	76
Daniel Illger Strahlende Schwärze Vampirliebe im 21. Jahrhundert	96
Sarah-Mai Dang Emma, Elle & Co Der gegenwärtige Woman's Film als ästhetische Erfahrungsmodalität	112
Wieland Schwanebeck «All that murdering and fucking, and no sons!» Martin Scorseses The Departed als Tragödie der Männlichkeit	128

### 3. Nation und Genre

Ralf Michael Fischer Die Reflexion von nationaler Identität und Genre-Identität in Anthony Mar noir-Western Devil's Doorway	nns 146
Michael Lück Mystery, Crime, Thriller Vom Sog dunkler Vergangenheit im Hollywood-Kino der 2000er Jahre	171
4. Intermediale Transformationen	
Markus Kuhn  Der Einfluss medialer Rahmungen auf das Spiel mit Genrekonventionen  Die Webserie Prom Queen als Transformation des Highschool-Films  im Internet	192
Sarah Schaschek Die Ordnung des Begehrens Serialität in der Online-Pornografie	218
Autorinnen und Autoren	232

Jennifer Henke/Magdalena Krakowski/Benjamin Moldenhauer/Oliver Schmidt

## **Einleitung**

#### Genres zwischen Medienkultur und Kulturkritik

Genres fungieren als Folie der Medienerfahrung und stellen ein zentrales Element unserer Medienkultur dar, und dies nicht erst seit Hollywood. Bereits Ende des 19. Jahrhunderts fand im Theater, besonders aber im Printbereich – Romane, Groschenhefte, Zeitungsromane, frühe Comic-Strips, illustrierte Presse – eine starke Ausdifferenzierung von Genres und Formaten statt, die das neu aufkommende Medium Film am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert als Kategorien populärer Künste aufgriff.

Filme wurden nach ähnlichen Mustern, an ähnlichen Schauplätzen, mit ähnlichen Emotions- und Affektdramaturgien und mit denselben oder ähnlichen Stars hergestellt und beworben und führten auf diese Weise schon früh zu einer Standardisierung der Filmproduktion, nicht nur in der US-amerikanischen Filmindustrie, sondern weltweit. Es entstanden Produktionsteams, die sich auf die Herstellung bestimmter Genrefilme spezialisiert hatten und diese immer routinierter, aber auch immer differenzierter und aufwendiger inszenierten.

Forciert wurde diese Entwicklung zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch die rasant steigende Nachfrage einer Arbeiterschicht, die unter den modernen Arbeitsbedingungen ein zunehmendes Bedürfnis nach Zerstreuung und Unterhaltung in den schnell wachsenden Städten entwickelte. Auf diese Weise entstand, wie Kaspar Maase es formuliert, ein System kommerzieller Populärkünste sowie «ein neues Publikum mit Freizeiterwartungen, die vom städtischen Leben und moderner Lohnarbeit geprägt wurden» (Maase 1997, S. 20). Geld, Zeit und Aufmerksamkeit waren für dieses Publikum des Arbeitermilieus stets knapp bemessen. Und

so boten Genres bereits diesem frühen Publikum schnelle und effiziente Orientierung bei der Medienauswahl, weckten Erwartungen und versprachen emotionale Gratifikation. Genres fungierten also bereits damals als «Verständigungsbegriffe» (Hickethier 2002, Casetti 2001), die zwischen Filmproduktion und Filmrezeption das vermittelbar machten, was man als «Medienerfahrung» bezeichnen kann.

Das US-Kino sicherte sich durch die Etablierung elaborierter Erzählstrukturen und das Starsystem die weitgehende Alleinherrschaft über den Genrefilm und entwickelte sich seit den 1910er Jahren zum Hauptlieferanten für die Wünsche und Vorlieben des Massenpublikums. (Hollywood) wurde zum Inbegriff des populären Kinos, dessen Genrefilme – in Abgrenzung zum künstlerisch wertvollen Autorenfilm – jedoch lange Zeit als ästhetisch minderwertige Industrieware betrachtet wurden.

Spätestens im Laufe der 1960er Jahre aber wurde der amerikanische Film von einer Generation junger Regisseure einer grundlegenden Revision unterzogen. Genretypische Figuren legten mit einem Mal ungewöhnliche Verhaltensweisen an den Tag, die Filme wirkten wirklichkeitsnäher, Helden durften sterben, und das Böse wurde deutlich ambivalenter dargestellt als noch in den 1950er Jahren. Das Neue am *New Hollywood* bestand in der moralischen Ambivalenz der Erzählungen, einer zunehmenden Explizitheit und der Etablierung des Regisseurs als Autor. Die Genrelogik selbst aber blieb im Prinzip unangetastet, wenngleich viele Filme des *New Hollywood* damals bereits als Revisionen etablierter Genremythen verstanden wurden: Bonnie and Clyde war als Gangsterfilm rezipierbar, Apocalypse Now ist zweifellos ein Kriegsfilm, und The Exorcist war der blanke Horror.

In der Rückschau scheint es, als würde die Logik der Genrezuordnung so etwas wie die konstante und unzerstörbare Basis des in Hollywood perfektionierten narrativen Films bilden. Man kann ein Genre und seine Regeln und Konventionen filmisch zwar unterlaufen, ironisieren, kurz: einer Revision unterziehen – außer Kraft setzen kann man sie nicht. Das Genre ist die Prämisse, von der jeder Film ausgehen muss, wenn er, wenn man so will, seine Thesen zur Welt formuliert. Selbst das *Art Cinema*, lässt sich, wie David Bordwell zeigt, als ein eigenes Genre mit eigenen Konventionen und Modi der Zuschaueradressierung betrachten, die von den Regisseuren des *New Hollywood* und somit vom US-amerikanischen Genrefilm dieser Zeit aufgegriffen wurden (Bordwell 1979; vgl. Grant 2007, S. 1).

Dieser konstante Rückgriff auf das, was bereits erzählt und bekannt ist, wurde von der ideologiekritisch gestimmten Filmtheorie nicht als die Voraussetzung von Variation und Transformation gesehen, sondern als ‹Einhämmern des falschen Bewusstseins›: «Bei allem Fortschritt der Darstellungstechnik, der Regeln und Spezialitäten, bei allem zappelnden Betrieb bleibt das Brot, mit dem die Kulturindustrie die Menschen speist, der Stein der Stereotypie» (Horkheimer/Adorno 1998 [1944], S. 171). Diese Perspektive, aus der heraus der Hollywood-Film als der wirkmächtigste Teil eines universellen Verblendungszusammenhangs erschien, sollte zumindest den deutschsprachigen Diskurs über lange Zeit dominieren.

Es verwundert daher nicht, dass sich die Filmtheorie lange Zeit kaum mit dem «kulturfeindlichen und fortschrittsfeindlichen Konfektionsfilm» (Arnheim 1932, S. 195) beschäftigte. Zu sehr schien den Kritikern die industrielle Filmproduktion in den Prozess der gesellschaftlichen Modernisierung verstrickt, als dass sie nennenswerte Werke hervorzubringen imstande gewesen wäre. Spätestens jedoch seitdem die Filme von John Ford in den Cahiers du Cinema nicht mehr nur als Western, sondern als «Ford-Western» und damit als individueller Ausdruck filmkünstlerischen Schaffens diskutiert wurden, gelten Genrefilm und Autorenschaft nicht mehr als unvereinbare Gegensätze.

Das Mainstream-Kino – und damit ist im Wesentlichen das US-Genrekino gemeint – ist, wie Thomas Elsaesser feststellt, eine Art lingua franca der Medienerfahrung, «ein Esperanto der Weltkultur, in dem nicht nur junge Menschen miteinander kommunizieren, Erfahrungen (mit)teilen und sich kennenlernen. Lieblingsfilme sagen viel über Vorlieben und Abneigungen aus; sie zeigen, welchen Sinn für Humor oder allgemeine Einstellung zum Leben wir haben» (Elsaesser 2009, S. 14). Mit anderen Worten: Die Verständigung über Filmgenres, so Rick Altman, fußt auf einem allgemeinen «kollektiven» Verständnis, das stets vom soziohistorischen und kulturellen Kontext abhängig ist (vgl. Altman 1999, S. 121f.; Tudor 1977, S. 139). Dass dieses «lebendige filmkulturelle Genrebewusstsein», wie Jörg Schweinitz (2006, S. 84ff., u. 1994) die verinnerlichte Fähigkeit der Filmrezipienten nennt, sich auch in Zeiten zunehmender Genrehybridisierung nach wie vor problemlos zurechtfindet, liegt an dessen axiomatischem Charakter: Bei Genres handelt es sich um bestimmte «stereotype Muster», die «auch deshalb wiederholt werden, weil sie gut funktionieren» (Schweinitz 2006, S. xi).

Genres sind so betrachtet weniger als unveränderliche Kategorien zu verstehen, sondern vielmehr als eine Praxis, als ein ‹doing genre› (Winter/Nestler 2010, S. 100), sowohl der Medienproduktion als auch der Medienrezeption. In diesem Spannungsfeld zwischen Ökonomie und soziokultureller Verfasstheit des Publikums befinden sich Genres seit jeher in einem fortlaufenden Aushandlungsprozess der Anpassung und der Transformation, ausgelöst durch permanenten (ökonomischen) Druck, die ewig gleichen Geschichten stets aufs Neue, aber immer zeitgemäß, den jeweiligen Seh- und Erlebnisbedürfnissen der Zuschauer entsprechend, erzählen zu müssen.

#### Genre und Textualität

Auch wenn sich Filme in der Regel schnell intuitiv einem oder mehreren Genres zuordnen lassen, ist die Frage, wie sich Genres auf der textuellen Ebene konstituieren und definieren lassen, deutlich schwieriger zu beantworten. Benjamin Moldenhauer zeigt in seinem Beitrag diese definitorischen Schwierigkeiten am Beispiel des

Horrorfilms auf und macht deutlich, dass eine wesentliche Hürde bei der Erstellung eines universellen Kriterienkatalogs in der historischen Wandelbarkeit von Genres und in ihren diffusen und zu anderen Genres hin offenen Grenzen besteht. Ein weiteres grundlegendes Problem bei der Suche nach unveränderlichen Genremerkmalen hat Andrew Tudor bereits in den 1970er Jahren als das *empiricist dilemma* beschrieben: Will man ein Genre wie etwa den Western als solches untersuchen und eine Liste von Merkmalen erstellen, durch die sich ein Genre definieren lässt, muss man zuerst einen Korpus von Westernfilmen erstellen, aus dem diese Kriterien abgeleitet werden. Ausgewählt werden können die Filme jedoch nur aufgrund derjenigen Kriterien, die erst durch die Analyse der Filme aufgedeckt werden sollten – ein Zirkelschluss, der die Definition von Genres auf der Basis von ausschließlich textuellen Merkmalen grundsätzlich in Frage stellt.¹

Genres seien, so Knut Hickethier, «keine statischen Regelsysteme [...], die, einmal definiert, unveränderbar bleiben würden», vielmehr stellten sie «historisch veränderbare Konstruktionen dar, die im Verlauf der Filmgeschichte internen und externen Beeinflussungen unterliegen» (Hickethier 2002, S. 70). Eine textuelle Analyse von Genrephänomenen muss daher, wie Rick Altman in *Film/Genre* feststellt, auch den kulturellen, historischen und gruppenspezifischen bzw. generationsabhängigen Kontext von Genrefilmen berücksichtigen (Altman 1999, S. 207ff.). Erst vor diesem Hintergrund wird «Genre» auch auf textueller Ebene als ein dynamisches, historisch wandelbares System der Bedeutungsproduktion greifbar (vgl. Neale 2000, S. 231ff. u. 254ff.).<sup>2</sup>

Eine Lösung für das Problem, wie textuelle und kontextuelle Aspekte bei der Untersuchung von Genres theoretisch miteinander verknüpft werden können, schlägt Jörg Schweinitz in kognitivistischer Perspektive mit dem Konzept des Stereotyps vor. Stereotypen seien, so Schweinitz, «kulturell bei Produzenten, Distributoren und Rezipienten verankerte, konventionelle Schemata, die im Bewusstsein in emergenten Netzwerken organisiert sind» (Schweinitz 2006, S. 84). Auf diese Weise wird auch plausibel, wie sich Genres als intertextuelle Systeme von Stereotypen in zahlreiche, sich vielfältig überlappende Subgenres aufteilen, «die sich in steter Wandlung und in Wechselwirkung miteinander befinden» (ebd.). Und auch Momente der Genrevermischung und Genrehybridisierung lassen sich in dieser Perspektive nicht nur als kulturelle Phänomene begreifen, sondern auch an strukturelle Merkmale des filmischen Textes rückbinden.

<sup>1</sup> Vgl. Tudor (1977, S. 135) sowie Grant (2007, S. 22). Noch 1985 versuchte Stuart Kaminsky Genres zu definieren als «a body, a group, or category of similar works, this similarity being defined as sharing of a sufficient number of motifs» (Kaminsky 1985, S. 9).

<sup>2</sup> Knut Hickethier hat darauf hingewiesen, dass sich Genreveränderungen zyklisch in Phasen vollziehen: Entstehung – Stabilisierung – Erschöpfung – Neubildung, wobei speziell die Phase der Erschöpfung oft mit einer Häufung von Genreparodien einhergeht (Hickethier 2002, S. 71; vgl. auch Neale 1992 sowie Elsaesser 1992).

### Hollywood am Übergang vom 20. ins 21. Jahrhundert

Die Entwicklung der Genretheorie speziell seit den 1990er Jahren und das wachsende Interesse der Filmwissenschaft an Genrephänomenen sowohl im Hollywood-Kino als auch in anderen nationalen Filmkulturen gehen einher mit einer allgemeinen Aufwertung des Genrefilms im öffentlichen Diskurs. Dies liegt auch daran, dass ein nicht unwesentlicher Teil der filmästhetischen Innovationen seit den 1970er Jahren vom Genrekino selbst ausgegangen ist. Eine der Ursachen für die ästhetische und intellektuelle Aufwertung liegt somit nicht nur in der schwindenden Relevanz einer ideologiekritisch ausgerichteten Kulturtheorie begründet, sondern auch in den Filmen selbst.

Die Engführung von Genrefilm und Art Cinema hat, wie bereits erwähnt, ihre Wurzeln im New Hollywood-Kino. Doch auch im Kino der Jahrtausendwende, seit etwa Ende der 1990er Jahre, ist eine ästhetische Melange von Hoch- und Populärkultur zu beobachten. So haben sich in dieser Zeit größere Hollywood-Studios dem Independent-Film zugewandt und populäre Genrefilme wie MEMENTO, SOLARIS oder ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND produziert, die sich ohne weiteres als Autorenfilme rezipieren lassen. Für diese Strategie der hybriden Filmproduktion hat sich mittlerweile der Begriff Indiewood durchgesetzt (vgl. Roman 2001). Geoff King (2009, S. 5) weist zudem darauf hin, dass Indiewood nicht nur in produktionstechnischer Hinsicht als ein hybrides Phänomen zu betrachten ist, das Hollywood an seinen Rändern zu anderen Produktionskulturen hin öffnet, sondern dass die Filme selbst oft hybride Erzählformen aufweisen, die auf der einen Seite Bezug zum reichhaltigen Erbe des klassischen Hollywood-Genrekinos nehmen, die sich aber auf der anderen Seite ebenso zu einer Ästhetik des Art Cinema bekennen.

Das Indiewood-Kino steht dabei auch in Verbindung mit einer neuen Generation von Regisseuren, die sich sowohl in produktionstechnischer als auch in ästhetischer Hinsicht dezidiert zwischen Genre- und Kunstkino bewegen. So bezeichnet Derek Hill (2008, S. 34ff.) den Drehbuchautor Charlie Kaufman (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, Being John Malkovich, Adaptation) als einen zentralen Vertreter der American (New) New Wave, einer informellen Bewegung, die sich ebenso auf die Regisseure der französischen Nouvelle Vague der 1950er und 1960er Jahre bezieht (Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette u.a.) wie auf die US-amerikanischen Movie Brats des New Hollywood der 1970er Jahre (Coppola, De Palma, Altman, Scorsese u.a.): Steven Soderbergh wird sowohl als Genreregisseur wie auch als Autorenfilmer wahrgenommen, gleiches gilt in unterschiedlicher Weise für David Fincher, Guillermo del Toro, Michel Gondry, Ang Lee, Christopher Nolan oder Wes Anderson, der, wie Katja Hettich es in ihrem Beitrag beschreibt, als Autor mit einer unverkennbaren Handschrift selbst eine Art Genre, die Melancholische Komödie, mitbegründet hat. Und die New York Times bezeichnete Christo-

pher Nolan, den zurzeit kommerziell erfolgreichsten der genannten Regisseure, gar als «blockbuster auteur» (Itzkoff 2010).

Die Verbindung solcher auf den ersten Blick widersprüchlicher Kategorien ist ein Indiz dafür, dass in der Produktionskultur Hollywoods die Grenzen zwischen Avantgarde, *Art House* und Mainstream und damit auch zwischen unterschiedlichen ästhetischen Strategien zunehmend fließend geworden sind. Und es stellt sich die Frage, wie sich Hollywoods Genrefilme seit Ende der 1990er Jahre verändert haben, welche sozialen, politischen und medienkulturellen Diskurse sie aufgreifen, welche Affekte und Emotionen sich die Zuschauer von ihnen versprechen, kurz: welche medialen Erfahrungspotentiale sie dem spätmodernen Publikum zu Beginn des 21. Jahrhunderts bieten.

#### Hollywood Reloaded

Diesen und weiteren Fragen sind wir mit der Tagung Hollywood Reloaded? Das Spiel mit Genrekonventionen nach der Jahrtausendwende nachgegangen, die am 18. und 19. September 2010 im Rahmen der Doktorandengruppe Textualität des Films und finanziell unterstützt von der Fritz-Thyssen-Stiftung an der Universität Bremen stattfand. Eine unserer Ausgangsthesen war die zunehmende Hybridisierung des Genrekinos seit etwa Ende der 1990er Jahre. Genrefilme scheinen heute wieder verstärkt mit den Konventionen des eigenen wie auch den Konventionen anderer Genres zu spielen, und das nicht mehr nur, wie noch in den 1980er und 1990er Jahren, in der Form des postmodernen pastiche, das einen wissend-ironischen Zuschauer voraussetzt, sondern durchaus mit dem Anspruch des klassischen Genrefilms, den Zuschauern eine filmische Erfahrung zu ermöglichen, die – auf der Basis des bereits Bekannten – die Erfahrung von etwas Neuem ist. Damit hält das Genrekino auch in seinen selbstreflexiven Formen nach wie vor sein basales Versprechen: «the promise of something new based on something familiar» (Bordwell/ Thompson 2008, S. 326).

Es ist genau diese Spannung zwischen dem Neuen und dem Bekannten, die sein innovatives Potential und seine historische Wandlungsfähigkeit auszeichnet, wie auch Barry Keith Grant zum Ausdruck bringt: «Put simply, genre movies are those commercial feature films which, through *repetition* and *variation*, tell familiar stories with familiar characters in familiar situations» (Grant 2007, S. 1).

Ein in dieser Weise dialektisch angelegtes Genreverständnis, das die Spannung zwischen dem Bekannten und dem Neuen sowohl als genrehistorischen Innovationsmotor wie auch als zentrales Versprechen des Genrekinos sieht, das eben auch ungeahnte Brüche und Umschreibungen zulässt, widerspricht dem Verständnis der frühen Filmtheorie, in der Genrefilme vor allem als Wiederkehr des Immergleichen betrachtet wurden.

Wir vertreten dementsprechend nicht den Standpunkt, dass die in diesem Band versammelten Einzelphänomene gänzlich neu sind. Momente der Öffnung, der Überschneidung und der Vermischung von Genres hat es in der Filmgeschichte schon immer gegeben. Es scheint jedoch, dass ein steter Genrewandel eher die Ausnahme ist, und ästhetische Transformationen auch im Genrekino vielmehr in Wellen auftreten und Dominanzen ausbilden. Insofern verstehen wir den Titel des Bandes *Hollywood Reloaded* auch eher als ein zyklisches (Nachladen). Wir haben uns entschieden, den letzten Zyklus seit der Jahrtausendwende in den Blick zu nehmen und zu betrachten, was das von Hollywood geprägte Kino in dieser Zeit an Genreexperimenten (abgefeuert) hat.

Ausgegangen sind wir zudem von der These, dass sich das Genrekino nach wie vor in hohem Maße geschichtsbewusst zeigt - bewusst in Bezug auf seine eigene Geschichte, aber auch, wie Michael Lück in seinem Beitrag zu SHUTTER ISLAND, THE CHANGELING und THE BLACK DAHLIA darlegt, in Bezug auf die Geschichte des eigenen Landes, die sich in diesem Fall als eine Geschichte des Verbrechens darstellt. Wieland Schwanebeck zeigt in seiner Analyse von Martin Scorseses THE DEPARTED, wie Männlichkeitskonzepte, ein zentraler Aspekt des Gangsterfilms, zunehmend porös werden, und macht deutlich, dass gerade im Rückbezug auf die Geschichte des eigenen Genres das Potential zur Erneuerung von Genrekonventionen liegt. Ralf Michael Fischer geht filmhistorisch am weitesten zurück und erinnert in seinem Beitrag an einen Noir-Western aus dem Jahr 1950, der den gesellschaftlichen Pessimismus und die Paranoia der US-amerikanischen Nachkriegszeit reflektiert. Welchen Einfluss gesellschaftliche Veränderungen auf den Genrefilm haben, zeigt Oliver Schmidt am Beispiel des Post-9/11-Cinema, speziell an Genrefiguren wie Batman oder James Bond, deren Filmwelten sich in den letzten Jahren radikal gewandelt haben.

Es ging uns bei der Konzeption der Tagung weniger um artifizielle Genrehybride, die häufig als Persiflage auftreten wie etwa WILD WILD WEST Ende der 1990er Jahre oder Cowboys vs. Aliens etwa zehn Jahre später. Vielmehr interessierten wir uns für solche Filme, die die ästhetischen und narrativen Potentiale unterschiedlicher Genres für sich zu nutzen wissen, ohne sie im selben Zug ironisieren zu müssen. Spannend wird es dort, wo mediale Erfahrungshorizonte verschoben werden, etwa im Falle der Aliens in Monsters und District 9, die nicht nur auf der Erde, sondern auch im genrefremden Terrain des Liebes- bzw. des Anti-Apartheid-Films (gestrandet) sind.

Nicht zuletzt das Bewusstsein der eigenen Geschichte, des historischen Gewordenseins und der Transformationen, die Genres durchlaufen haben, erlaubt es also den Filmen, Genrekonventionen gleichsam gegen sich selbst zu kehren. Das offensichtlichste Beispiel der letzten Jahre ist Ang Lees Brokeback Mountain, in dem Cowboys und Analverkehr eine im Westernkontext skandalöse Verbindung eingehen, wie Rayd Khouloki in seinem Beitrag deutlich macht. Aber auch subtilere

Verschiebungen lassen sich ausmachen. Sarah-Mai Dang rekonstruiert, inwieweit jüngere Vertreter des gemeinhin als reaktionär verschrienen *Women's Cinema* auch andere, postfeministische Lesarten zulassen. Daniel Illger zeigt, inwiefern die Figur des Vampirs sich durch die Jahre hinweg – von Nosferatu bis Twilight – mehr und mehr romantisiert und damit auch (entzahnt) hat.

Solche Wandlungsprozesse lassen sich nicht mehr nur ausschließlich im Bereich des Kinos beobachten, sondern auch zwischen verschiedenen Medien. Längst schon bedienen sich Computerspiele der Ästhetik des Erzählkinos (und umgekehrt), und auch das Internet adaptiert mehr und mehr Erzählformen, die ursprünglich filmischer Herkunft waren. Markus Kuhn beschreibt in seinem Beitrag, wie die Webserie *PromQueen* ästhetische und narrative Konventionen des Highschool-Films übernimmt und an die Kommunikationsbedingungen des Internets anpasst. Sarah Schaschek beschäftigt sich ebenfalls mit den Genrewandlungsprozessen beim Übergang von Medium Film zum Internet, sie widmet sich der Online-Pornografie und der Frage, wie der Pornofilm in Netzportalen wie *YouPorn* ein eigenes System von Subgenres ausbildet.

Es gibt also angesichts der jüngsten filmästhetischen Entwicklungen des Genrekinos ganz offensichtlich keinen Grund zum Pessimismus. Robin Wood, einer der ersten Verfechter einer aus dem Geist der Ideologiekritik vollzogenen Aufwertung des Genrefilms, beklagt in der 2003 erschienenen Neuauflage seines kanonisch gewordenen Bandes *Hollywood ... from Vietnam to Reagan* den Verfall des Kinos im Allgemeinen und des Genrefilms im Besonderen. Das reichhaltige klassische Repertoire – Western, Musical, Gangsterfilm, Film Noir, Screwball-Komödie, Melodrama und Horrorfilm – werde heute von Science-Fiction, Action und oberflächlichen Komödien verdrängt: «A whole dimension of expression an meaning has been lost» (Wood 2003, S. xxxv).

Die Beiträge in diesem Band zeichnen hingegen ein gänzlich anderes Bild. Sie spannen ein Panorama der Genrewicklung nach der Jahrtausendwende auf und zeigen, wie lebendig und wirklichkeitsbezogen Genrefilme in der Tradition Hollywoods nach wie vor sein können. Genrefilme sind neben ihren Funktionen als Mittel der Gewinnmaximierung, der Unterhaltung und der Verständigung auch Repräsentanten des Zeitgeistes. An ihnen lässt sich ablesen, wie sich unsere Gesellschaft, ihre Träume und Ideale verändern. Und oftmals sind es dabei die kleinen Momente, die uns das Ausmaß gesellschaftlichen und medienkulturellen Wandels vor Augen führen, wenn etwa jemand auf die simple Frage «Geschüttelt oder gerührt?», antwortet: «Seh' ich aus, als ob mich das interessiert?»