

Heinz-Peter Preußner und Sabine Schlickers (Hg.)

# Genre-Störungen

Irritation als ästhetische Erfahrung im Film

**SCHÜREN**

# 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 &amp; 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 Korpus<sup>7</sup>, 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.