

**Claudia Liebrand/Ines Steiner (Hrsg.)**

# **Hollywood hybrid**

Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film

**SCHÜREN**

# Inhalt

<i>Claudia Liebrand/Ines Steiner:</i> Einleitung	7
 <i>1. Genre-Gender-Theorien</i>	
 <i>Irmela Schneider</i> Genre, Gender, Medien. Eine historische Skizze und ein beobachtungstheoretischer Vorschlag	 16
 <i>Gereon Blaseio</i> Genre und Gender. Zur Interdependenz zweier Leitkonzepte der Filmwissenschaft	 29
 <i>Andrea B. Braidt</i> Film-Genus. Zu einer theoretischen und methodischen Konzeption von Gender und Genre im narrativen Film	 45
 <i>2. Genre-Gender-Lektüren</i>	
 <i>Christoph Brecht</i> Teenage Negotiations. Gender als Erzähltechnik in Amy Heckerlings Teen Movie CLUELESS	 67
 <i>Elisabeth Bronfen</i> «You've got a great big dollar sign where most women have a heart». Refigurationen der Femme fatale im Film Noir der 80er- und 90er-Jahre	 91
 <i>Katrin Oltmann</i> (Genre-)Spaziergänge mit Romeo. Gender und Genre im Hollywood-Remake (WEST SIDE STORY, WILLIAM SHAKESPEARE'S ROMEO + JULIET, ROMEO MUST DIE)	 136
 <i>Claudia Liebrand</i> Melodrama goes gay. Jonathan Demmes PHILADELPHIA	 171

<i>Gereon Blaseio</i>	
HEAVEN AND EARTH. Vietnamfilm zwischen Male Melodrama und Women's Film	192
<i>Ines Steiner</i>	
Spectacular! The never-ending story of the epic film. Muskeln und Sandalen digital in Ridley Scotts GLADIATOR	205
<i>Sandra Rausch</i>	
Männer darstellen/herstellen. Gendered Action in James Camerons TERMINATOR 2	234
<i>Franziska Schößler</i>	
Von kommenden Geschlechtern. Gender- und Genre- Turbulenzen in Science-Fiction-Filmen der 90er-Jahre	264
<i>Marcus Erbe/Andreas Gernemann/Ines Steiner:</i>	
Genre-, Gender- und Klangräume in Baz Luhrmanns MOULIN ROUGE!	
I. Verfahren der Zitation in MOULIN ROUGE! (I.S.)	285
II. «The hills are alive with the sound of music».	
Der Klangraum in MOULIN ROUGE! (M.E./A.G.)	297
Hinweise zu den Autorinnen und Autoren	317

## Einleitung

Wenn im klassischen Film Noir – oder im Neo-Noir der 80er- und 90er-Jahre – die schöne, verführerische und geheimnisvolle Heldin auftritt, ist für den männlichen Protagonisten, der meist als «private eye» (nicht selten im Auftrag dieser Schönen) arbeitet, eine Rätselkonfiguration konstelliert, mit deren Lösung er den Film hindurch befasst ist. Die genretypische Schließungsfigur des Film Noir verlangt die Aufdeckung des Geheimnisses der für den detektivischen Helden so faszinierenden wie gefährlichen *Femme fatale*: Der Protagonist wird zum Ödipus, der das Rätsel der Sphinx löst. Das Genre «Film Noir» rekurriert also auf kulturelle Gender-Narrative und Gender-Inszenierungen – und diese Gender-Narrative, Gender-Inszenierungen figurieren als zentrale Kodes und Konventionen, die die Genre-Verortung als Film Noir erlauben. Was für Film Noir gilt, lässt sich für alle Genres konstatieren: Gender-Konfigurationen werden von Genres modelliert; und Gender-Konfigurationen konstituieren Genres.

Wie eng dieser Wechselbezug von Genre und Gender ist, macht bereits ein Blick auf die Etymologie deutlich. «Genre» und «Gender» leiten sich aus dem lateinischen Begriff «genus» (Gattung, Geschlecht) her. Schon die gemeinsame Wurzel zeigt, dass sich die Konzepte Genre und Gender nicht als jene statischen, unabhängig voneinander bestehenden «Naturformen» begreifen lassen, als welche die Forschung sie bis in die 1990er-Jahre häufig beschrieben hat – gerade auch die Filmforschung. So ergibt sich ein methodisches Desiderat, dem der vorliegende Band verpflichtet ist: Genre- wie Gender-Forschung, die ihren Gegenstand nicht ahistorisch fixieren, sondern dynamisch begreifen, müssen sich theoretisch ergänzen und auf diese Weise voneinander profitieren. Denn Genre und Gender sind Größen, die sich vielfach berühren, einander aber auch durchkreuzen und unterlaufen – und die in ihrer Komplexität zu beschreiben sind. So haben wir es bei Genres eben nicht mit «Urtypen» zu tun, die uns «rein» entgegentreten: Vielmehr ist einerseits die konstitutive Historizität von Genres und andererseits ihre konstitutive Hybridität zu konstatieren. Genres wandeln sich in und mit der Zeit,<sup>1</sup> figurieren

1 Dass Genres sich mit und in der Zeit verändern (auch «verschwinden» können), historischen Wandlungsprozessen unterliegen, ist von Vertretern verschiedenster filmwissenschaftlicher Studien immer wieder konstatiert worden. Christian Metz hat bei-

nicht als transhistorische Größen. Insofern lassen sich Aussagen über Genres nicht en général statuieren, in den Blick kommen muss stets der spezifische historische Ort und die spezifische Ausgestaltung eines Genre-Films. Genre-Konventionen sind mithin sehr viel «fluid» als von Kritikern des Genre-Films in der Regel postuliert. Mit Steve Neale lässt sich konstatieren: «[T]he repertoire of generic conventions [...] is always *in play* rather than simply being *re-played*.»<sup>2</sup> Jeder Film bezieht sich auf Genre-Konventionen, schreibt sie aber gleichzeitig um, modifiziert und *konstruiert* sie. Das Genre (von dem wir doch eigentlich annehmen, dass es dem Film vorgängig ist), ist also immer ein *Effekt* jener Filme, in denen es sich ausdrückt/konkretisiert/dokumentiert. Wir haben es also mit der Schwierigkeit zu tun, dass das Genre nicht Film ist, aber uns nur im Film begegnet: Das Genre geht dem Film (logisch) voraus und ist doch (faktisch) sein Effekt.

Anders formuliert: In Filmen konkretisieren sich Genres, *und* die Filme gestalten, modifizieren diese Genres – setzen sie in Szene. Das Verhältnis von Einzelfilm und Genre ist also kompliziert. Kompliziert auch deshalb, weil die Genre-Filme, die Genres in Szene setzen, nie mit den Genre-Konventionen eines einzelnen Genres (des Actionfilms, des Melodramas et cetera) operieren, sondern immer mit einem (kleineren oder größeren) Bündel von Mustern diverser Genres. Nicht das Genre geht also der Genre-Hybridisierung voraus; «vorgängig» ist vielmehr die Genre-Hybride – und die Fixierung einzelner Genres setzt eine simplifizierende Lektüre einer Konstellation voraus, die immer schon die Einzel-

spielsweise ein Schema entwickelt, das von einem ersten, dem «klassische» Stadium ausgeht. Diesem folgt nach Metz ein Stadium der Selbstparodie der «Klassiker», das Spiel mit Genre-Konventionen. Das letzte Stadium sei dann durch die Selbstreflexivität des Genres bestimmt (vgl. Christian Metz: «The Imaginary Signifier», in: *Screen* 16/2 [Sommer 1975], S. 14-76). Metz' Betrachtung kann zwar für den Western Geltung beanspruchen, lässt sich aber nicht umstandslos auf alle Genres übertragen. Hier sei nur ein Beispiel benannt: Gerade die amerikanische Comedy bedient sich bereits beim Medienumbbruch vom kurzen zum langen «Stummfilm» vom Cinema of Attractions zur narrativ organisierten Komödie der Genre-Parodie, um das längere Format bedienen zu können, ohne die bewährten Verfahren der Slapstick-Comedy zur Generierung komischer Effekte preisgeben zu müssen (vgl. die Genre-Parodien Buster Keatons). Festzuhalten bleibt, dass die historischen Veränderungsprozesse von Genres nicht in einer Terminologie zu beschreiben sind, die «organologisch» und teleologisch infiziert ist: Fungieren Genres doch nicht als «naturwüchsige» Formen, die gedeihen und vergehen. Zur Kritik der Metz'schen Konzeption vgl. auch Tag Gallagher: «Shoot-Out at the Genre Corral: Problems in the «Evolution» of the Western», in: Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre Reader II*, Austin 1995, S. 246-260.

- 2 Steve Neale: *Genre and Hollywood*, London/New York 2000, S. 219. Die Genre-Theorie kann spätestens seit 1970 in den angloamerikanischen Film Studies als neues «Paradigma» gelten, das die vornehmlich auteur-zentrierte Betrachtungsweise von Filmen ablöst.

genres transgrediert. Dieser Befund hat, das hat Steve Neale überzeugend gezeigt,<sup>3</sup> bereits für das frühe Kino Geltung. Die konstitutive Hybridität von Genres lässt sich also keineswegs nur für das postmodern inspirierte Kino seit den 80er-Jahren konstatieren, das der vorliegende Band fokussiert; gerade aber zeitgenössische Mainstream-Filme, insbesondere die Big-Budget-Produktionen des Hollywoodkinos, erlauben einen präzisen Blick auf Genre-Negotiationen und Genre-Hybridisierungen. Um diese Hybridisierungen beschreiben zu können, wird von Genre-Filmen und Genres die Rede sein: Diese Genres werden aber nicht als den – Genre-Hybridisierung prozessierenden – Filmen *vor*gänglich konzeptualisiert.

Behandelt werden Genre-Fragen im Folgenden, wie ausgeführt, in Bezug auf die Kategorie Gender.<sup>4</sup> Die Aufsätze im ersten Teil des Bandes gehen den theoretischen Möglichkeiten und Problemen von Gender-Genre-Interferenzen nach, der zweite Teil präsentiert Filmlektüren, die die Genre-Gender-Relationen am konkreten Material analysieren und die semantischen Effekte, die aus diesen Verwerfungen hervorgehen, aufzeigen: im Melodrama, im Action- und Science-Fiction-Film, im Teen Movie, im Epic-Film, im Vietnamfilm, im Neo-Noir, im Musical et cetera. Ihren Blick richten die Lektüren gleichermaßen auf Blockbuster des Mainstream-Kinos wie auf die so genannten Independent-Filme unabhängiger Produzenten, die nichtsdestotrotz unter den Produktions-, Distributions- und Vermarktungsgesetzen Hollywoods entstehen. Zu den analysierten Filmen zählen unter anderem James Camerons *TERMI-*

3 Ebd., S. 248ff.

4 Zweifellos ließen sich nicht nur die Negotiationen zwischen Genre und Gender in den Blick nehmen: Genres verhandeln viele der Zentralkonzepte, mit denen die Cultural Studies operieren: Age, Class, Race etc. Im vorliegenden Band liegt der Fokus auf Gender (was nicht heißt, dass Gender nicht auch in seinen Interdependenzen zu anderen Kategorien betrachtet wird). Begriffen wird die Kategorie «Gender», die in diesem Band verhandelt wird, nicht biologisch-substanzial, sondern performativ. Gender-Konfigurationen werden mithin als konstitutiv für mediale Performationen bestimmt. Mit dieser Perspektivierung ist auf die Gender-Performance-Theorie von Judith Butler verwiesen, die mit ihrem Buch *Gender Trouble* die seit den 70er-Jahren populäre Unterscheidung zwischen «Sex» und «Gender» auf den Prüfstand stellte. Butler dekonstruiert diese Differenz; sie argumentiert, dass die Kategorie «Gender» intrikaterweise auf das Konzept einer vordiskursiven Natur verweise. «Gender» lasse sich nicht von «Sex» trennen; vielmehr sei beides gleichermaßen als performativ verfasst zu konzeptualisieren (Judith Butler: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York/London 1990, dt. Titel: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991). Die Beschäftigung mit der filmischen Repräsentation von Gender ist insofern besonders instruktiv, als der Vorgang der kinematographischen Gender-Konstruktion nicht begriffen wird «als eindeutiges, in sich abgeschlossenes Produkt [...], sondern als heterogener, krisenhafter Repräsentationsprozess» (Siegfried Kaltenacker: *Spiegelformen. Männlichkeit und Differenz im Kino*, Basel 1996, S. 11).

NATOR 2, Jonathan Demmes PHILADELPHIA, Steven Spielbergs AI, Andrzej Bartkowiaks ROMEO MUST DIE, Amy Heckerlings CLUELESS, Ridley Scotts GLADIATOR, Oliver Stones HEAVEN AND EARTH, Baz Luhrmanns MOULIN ROUGE! und ROMEO + JULIET, Chris Nolans MEMENTO und Joel und Ethan Coens THE MAN WHO WASN'T THERE.

Eröffnet wird der erste, theoretische Überlegungen zu den Genre-Gender-Interferenzen vorlegende Bandteil mit dem Beitrag von Irmela Schneider: «Genre, Gender, Medien. Eine historische Skizze und ein beobachtungstheoretischer Vorschlag», der neben einer historischen Skizze zur Genre-Theorie und -Poetik ein Modell der konstitutiven Nachträglichkeit für Genre- und Gender-Konzeptualisierungen entwickelt. Schneider konstatiert, dass Genres und Genre-Semantiken als Formen der Selbstbeschreibung des Filmsystems aufzufassen sind – mithin der methodischen Aporie nicht entkommen, dass bestimmte Filme als Genre zusammengefasst werden, die doch erst durch die Analyse als einem Genre zugehörig erklärt werden können. Genre-Beschreibungen als Selbstbeschreibungen des Filmsystems (und Gender-Beschreibungen als gesellschaftliche Selbstbeschreibungen) sind mithin durch Rekursion und Retroaktivität gekennzeichnet. Um die Exklusionspraktiken, mit denen Selbstbeschreibungen (von Genres) immer operieren, einer Beobachtung zugänglich zu machen, schlägt Schneider die Koppelung von Genre und Gender vor – als diskursive Strategie, um Genre- und Gender-Fragen zusammenzudenken, ohne Genre zur Normalisierung von Gender und Gender zur Normalisierung von Genre einzusetzen. Gereon Blaseios problemorientierter Forschungsüberblick «Genre und Gender. Zur Interdependenz zweier Leitkonzepte der Filmwissenschaft» fokussiert das historische Zusammenwirken dieser beiden Konzepte in den anglo-amerikanischen Film Studies seit den 70er-Jahren. Eine filmwissenschaftliche Geschichte der Genre-Theorie lässt sich – so Blaseios These – ohne Rückgriff auf die Überlegungen der Gender-Theoretikerinnen und -Theoretiker nicht schreiben (andererseits nehmen Genre-Überlegungen auch für die feministische Filmforschung seit den 70er-Jahren eine zentrale Rolle ein). Blaseio verfolgt die Relationierungen von Gender und Genre bis zu den jüngeren Veröffentlichungen seit den 90er-Jahren (Jeffords, Tasker, Williams) – mit dem Blick auf das innovative Potenzial, das eine Verknüpfung von Gender- und Genre-Analysen für Gender Studies und Genre Studies verspricht. Andrea Braidt versteht in ihrem Beitrag «Film-Genus. Zu einer theoretischen und methodischen Konzeption von Gender und Genre im narrativen Film» Genre und Gender als kognitive Wissenscluster, die den Zuschauern und Zuschauerinnen erlau-

ben, zum Beispiel audiovisuelle Details wahrzunehmen und zu verstehen. Film-Genus wird von ihr als «Subjektive Theorie» rekurrierend auf die Heidelberger Strukturlegetechnik (SLT) konzeptualisiert; ihr geht es nicht um die Erhebung repräsentativen Rezeptionsverhaltens, sondern um die Konfrontation von Gender- und Genre-Theorien mit den «Subjektiven Theorien» ausgewählter Rezipienten, Rezipientinnen. Für die empirische Untersuchung operationalisiert werden könnten – so Braidt – Genre und Gender mit der Perspektive auf Momente im Film, die als genre-respektive gendertransgressiv wahrgenommen werden.

Der zweite Teil des Bandes, der Genre-Gender-Verwerfungen in exemplarischen Filmlektüren nachgeht, wird eröffnet von Christoph Brechts Aufsatz «Teenage Negotiations. Gender als Erzähltechnik in Amy Heckerlings Teen Movie *CLUELESS*». Zur Grundlegung seiner Argumentation erarbeitet der Beitrag zunächst Hauptzüge einer Poetik des von der Kritik gern vernachlässigten Teen Movie, das keineswegs nur als die kommerzielle Spielart des «Jugendfilms» anzusprechen ist, sondern Darstellungsstrategien eigenen Rechts verfolgt: Der Teenager, wie er hier imaginiert und adressiert wird, ist nicht ein «junger Erwachsener»; er ist vielmehr Bewohner einer Heterotopie, in der die Dynamik der Adoleszenz stillgestellt ist und selbstreferenziell umgeleitet wird. *CLUELESS* folgt der daraus entspringenden Poetik konsequent und unterwirft sich den von ihr verfügbaren Beschränkungen vollständig, gewinnt aber, wie Brecht zeigt, eben dadurch Spielräume für eine vom Biologismus, ja vom Realitätsprinzip überhaupt emanzipierte Durchführung der Gender-Rolle «teenage girl». Cher Horowitz, der Protagonistin von *CLUELESS*, wird die Fähigkeit verliehen, sich selbst und anderen ihr Leben so virtuos zu erzählen, dass den im Teen Movie streng zu befolgenden Konventionen gleichsam schwindlig wird und Wirklichkeit statt als fixe symbolische Ordnung als Verhandlungssache erscheint. Elisabeth Bronfen nimmt in ihrem Beitrag ««You've got a great big dollar sign where most women have a heart». Refigurationen der Femme fatale im Film Noir der 80er- und 90er-Jahre» das Wiederaufleben des Film Noir im späten 20. Jahrhundert in den Blick. Sie zeigt an einer Fülle von Neo-Noirs – von Lawrence Kasdans *BODY HEAT* (1981) bis zu Joel und Ethan Coens *THE MAN WHO WASN'T THERE* (2001) –, wie auf der Grundlage des Noir-Scripts der dem Genre zugrundeliegende «gender trouble» verhandelt wird, wie der Femme fatale jedoch auch mit jeder weiteren Umschrift des Genres Gender-Spielräume erschaffen werden. In der Spannweite der Film-Noir-Umschriften, die Bronfen nachzeichnet und theoretisch reflektiert, finden sich sowohl Filme, die – wie Adrian Lynes *FATAL ATTRACTION* (1987) – eine radikale Pathologisierung der Femme



fatale vornehmen, als auch Filme, die das subversive Potenzial der Femme fatale lustvoll feiern – etwa John Dahls *THE LAST SEDUCTION* (1994) und John McNaughtons *WILD THINGS* (1998). Katrin Oltmanns Studie «(Genre-)Spaziergänge mit Romeo. Gender und Genre im Hollywood-Remake» geht von der These aus, dass Genres «immer schon» Remakes in dem Sinne sind, dass sie komplexe kulturelle Verhandlungs- und Rückkopplungsprozesse mit ihren Vorgängerkfilmen eingehen. Der Beitrag verfolgt – bezogen auf *WEST SIDE STORY* (1961), *ROMEO + JULIET* (1996) und *ROMEO MUST DIE* (2000) – die «Genre-Spuren» der Vorgängerkfilme, die generischen Rückkopplungs- und Verschaltungsprozesse zwischen Remake(s) und Premake(s), die sowohl die Genre-Zugehörigkeiten der Filme als auch deren Gender-Konfigurationen nachhaltig hybridisieren. Das «Spektakel Männlichkeit» wird, so Oltmann, quer durch die Genres Musical, Western und Actionfilm ausgetragen – und die Inszenierungsformen dieses «Spektakels» sind modelliert durch die Genres, die interagieren. So übernimmt *ROMEO MUST DIE* die Actionelemente, die *ROMEO + JULIET* im Anschluss an *WEST SIDE STORY* bereits forcierter inszenierte, und differenziert sie aus, macht aus dem Action-Film-Musical *ROMEO + JULIET* einen Musical-Martial-Arts-Film, dessen Kampfchoreographien wie die Production-Numbers eines Musicals in Szene gesetzt sind. Der Remake-Status der filmischen Neuauflagen hat also deutliche Auswirkungen auf die Herstellung (und somit auch auf die Gender-Implikationen) des jeweiligen Genres. Claudia Liebrands «Melodrama goes gay. Jonathan Demmes *PHILADELPHIA*» fokussiert den ersten Aids-Film des Mainstream-Kinos als «Verschaltung» der Genres Melodrama und Courtroom Drama mit Blick darauf, welche narrativen Effekte die Übernahme und gleichzeitige Umschrift von spezifischen Genre-Traditionen freisetzen, welche Gender- und Genre-Negotiationen den Women's Film, als der das Melodrama häufig konzeptualisiert wird, zum Gays' Film machen. *PHILADELPHIA* – so Liebrands These – prozessiert das (mit dem Gerichts-drama hybridisierte) Melodrama als Gegeneinanderführung unterschiedlicher Melodrama-Ausformungen: als Überkreuzung von «melodrama of passion» und «melodrama of action». Oliver Stones einziger bei Publikum und Kritikern erfolglos gebliebener Vietnamfilm steht im Mittelpunkt des Beitrags von Gereon Blaseio, «*HEAVEN AND EARTH*. Vietnamfilm zwischen Male Melodrama und Women's Film». Blaseio begreift Stones Film als Male Melodrama, zugleich zeigt er, dass und wie das Male Melodrama von einem Women's Film «überblendet» wird. Der daraus resultierende «genre trouble» löst «gender trouble» aus, der wiederum «genre trouble» nach sich zieht. Ines Steiner analysiert in ihrem Beitrag

«Spectacular! The never-ending story of the epic film» Ridley Scotts Historienfilm *GLADIATOR* auf dem Hintergrund eines Genre-Transfers. Was der historisierende Epic-Film seit jeher für sich beansprucht hatte, das Potenzial zur totalen Illusionierung des Zuschauers, versucht Scotts *GLADIATOR* wieder von Genres wie Science Fiction und Fantasy zurückzuerobern – den Genres, in die dieses Illusionierungspotenzial seit den 1970er-Jahren «ausgewandert» war. Das angestaubte Image des «Sandalenfilms» wird mit neuester digitaler Technik hinsichtlich der Konstruktion der filmischen Räume und der Special Effects «aufpoliert»; zugleich wird ihm, in enger Anlehnung an Rezepte des Actionkinos, die epische Behäbigkeit ausgetrieben; die überkommene Logik der Bildverschwendung ist ersetzt durch strikte narrative Ökonomie. Der Film konzipiert seinen Protagonisten Maximus vermeintlich kritisch, als Anti-Gladiator, und tritt der heroischen Verklärung des Kriegshandwerks entgegen: Der zynische Charakter der in der Arena zur Schau gestellten Männlichkeitsinszenierungen wird mit Nachdruck betont. Dennoch führt – so Steiners Analyse – die Kritik des Strong-Man-Klischees in der male-melodramatischen Narration einer «Passionsgeschichte» geradewegs zurück zu einer hoch traditionellen Gender-Modellierung: zur madonnenikonographisch überhöhten Verklärung von «Mutter Natur». In ihrem Beitrag «Männer darstellen/herstellen. Gendered Action in James Camerons *TERMINATOR 2*» untersucht Sandra Rausch die Inszenierung des männlichen Körpers in James Camerons Film – und zwar mit Fokus auf seine Bezüge zu den Gender-Vorgaben des Westernfilms und die filmwissenschaftliche Diskussion um den männlichen Körper im Rahmen des Körperdiskurses seit den 1980er-Jahren. Die Figur des Schwarzenegger'schen Terminators wird als Transvestit im Sinne Judith Butlers verstanden, der Actionfilm *TERMINATOR 2* als Umschrift des Western, die die Gender-Vorgaben dieses Genres reinszeniert und parodiert. Argumentiert wird, dass diese Umschrift von genrespezifischen Gender-Vorgaben nachträglich auch das Westerngenre selbst umschreibt. Auch Franziska Schößlers Beitrag «Von kommenden Geschlechtern. Gender- und Genre-Turbulenzen in Science-Fiction-Filmen der 90er-Jahre» behandelt Camerons *TERMINATOR 2* – neben *THE MATRIX* und *ARTIFICIAL INTELLIGENCE: AI*. Schößler thematisiert Gender-Genre-Überlagerungen und -Interferenzen, indem sie den künstlichen Körper – Maschine, Android, Cyborg – und seine Prokreationsphantasmen fokussiert. In *TERMINATOR 2*, so ihr Befund, stellt der Titelheld seine Männlichkeit als theatrales Spektakel her, qua Mimikry. Die Gender-Mimikry des Titelhelden beschränkt sich aber nicht auf Männlichkeitsmaskerade; gezeigt wird, wie der von Schwarzenegger ge-

gebene Terminator vom Film nicht nur in der Vater-, sondern auch in der *Mutter*rolle positioniert wird. Damit reinszeniert TERMINATOR 2 – so Schößler – den Topos der (mütterlichen) Femme machine, der auch in THE MATRIX wirksam ist, können die Menschen im Film der Wachowski-Brüder doch nur durch eine Geburt, die sie von ihren Anschlüssen löst, dem «Menschenpark» der maschinellen Megamutter entkommen. Und wie THE MATRIX prozessiert auch Spielbergs ARTIFICIAL INTELLIGENCE: AI das Phantasma der Mutterschaft. Nach Schößler installiert AI, ein Film der unterschiedlichste Genre-Muster verschaltet, zunächst die Mutter als Herrin über Leben und Tod, um sie am Filmende zum Objekt der Schöpfung ihres Sohnes zu erklären. Die «Genre-, Gender- und Klangräume in Baz Luhrmanns MOULIN ROUGE!» werden in einer Doppelperspektive in den Blick genommen. Ines Steiner gibt einen Einblick in die «Verfahren der Zitation in MOULIN ROUGE!» und beschreibt sie als Gender-Crossing und Culture-Crossing. Das Zitationsverfahren, mit dem MOULIN ROUGE! operiert, verweist auf die unhintergehbare vielfache Vermitteltheit kultureller und medialer Praktiken: So wird das male-melodramatische Narrativ des Rahmens permanent durch selbstreferenzielle Volten des Spektakels konterkariert und ironisierend in Frage gestellt. Die Verfahren der Zitation produzieren ein Culture-Crossing zwischen der populären Tanz- und Musikkultur des Fin de Siècle und der musikalischen und tänzerischen Pop Culture der Gegenwart *und* ein Gender-Crossing zwischen den aus einer (kulturell «männlich» semantisierten) okzidentalen Tradition hervorgehenden narrativen Verfahren des Rahmens und der (kulturell «weiblich» semantisierten) orientalischen (Spektakel-)Kultur. Marcus Erbe und Andreas Gernemann gehen in ihrer Studie ««The hills are alive with the sound of music». Der Klangraum in MOULIN ROUGE!» auf die Surroundtongestaltung des Films MOULIN ROUGE! (genauer: dessen Tonabmischung für die DVD) ein. Die tonale Gestaltung von Baz Luhrmanns Film rekurriert auch auf Standards im Surroundtondesign (u.a. Dolby SR, SDDS, DTS im Kino – und ihrer Gegenstücke auf dem «Heimkinomarkt», darunter Dolby Digital 6.1 ES, DTS EX), die insbesondere für die akustische Inszenierung der so genannten BLAMs (Big Loud Action Movies) der 80er- und 90er-Jahre bedeutsam waren. Technikbedingte Genre-Konventionen (hier des Actionfilms) nehmen also auch Einfluss auf die tonale Gestaltung anderer (und mit anderen Gender-Konfigurationen operierender) Genres (in diesem Fall auf das Musical MOULIN ROUGE!).

Die vorliegenden Beiträge thematisieren die Produktion bestimmter Gender-Inszenierungen durch Genres wie auch die (Neu-)Definition von Genres durch konventionalisierte Gender-Performanzen und Gen-

der-Stereotypen. Die Aufsätze verweisen auf einen historischen Prozess: Da sich Genre-Konventionen immer unter konkreten filmhistorischen Bedingungen und in spezifischen kulturell-historischen Kontexten ausbilden, befinden sie sich seit dem frühen Film im permanenten Wandel. Das Gleiche gilt für die sich in Wechselwirkung aus den Genre-Konventionen ergebenden Gender-Konfigurationen: Auch sie befinden sich im Fluss stetiger historischer Modifikation. Werden (wie in den folgenden Beiträgen) Genre-Gender-Interdependenzen verhandelt, ist eine Vorentscheidung der Prädominanz des Kulturellen (Gender) beziehungsweise Medialen (Genre) zu vermeiden. Vielmehr ist es sinnvoll, von einem Wechselspiel von Gender(s) und Genres auszugehen. Semantische Besetzungen von Gender verdanken sich medialen Limitationen, verdanken sich Genre-Vorgaben; die Erarbeitung alternativer Gender-Kodierungen zwingt zu medientechnischen Innovationen, die sich in neuen Filmgenres ausdrücken. Gender und Genre sind also Größen, die nicht stillstehen, sondern sich wechselseitig generieren.