

Katrin Bornemann

Carneval der Affekte

Eine Genretheorie des
amour fou Films

SCHÜREN

Inhalt

1 Einleitung	10
A. Das Wesen der <i>amour fou</i> im Film	30
2 Stoffgeschichte der <i>amour fou</i>	32
2.1 Erscheinung der <i>amour fou</i> in der späten Antike und im Mittelalter	36
2.1.1 <i>Amour fou</i> -Erzählungen ohne Autorfunktion	36
2.1.2 <i>Amour fou</i> -Erzählungen mit Autorfunktion	41
2.2 Erscheinung der <i>amour fou</i> in der Moderne	45
3 Phänomenologie der <i>amour fou</i> als Sujet	57
3.1 Dramaturgische Standardsituationen	59
3.1.1 Individualisierung	60
3.1.2 Sexualität	62
3.1.3 Liebe	65
3.1.4 Wahnsinn	68
3.1.5 Transgressionen	73
3.1.6 Gewalt	78
3.1.7 Sanktionierung der Helden	80
3.1.8 Tod	81
3.1.9 Verwandlung der Helden	83
3.1.10 Das Tragische	84
3.2 Fakultative Motive des <i>amour fou</i> -Films	87
3.2.1 Lange Phasen der Stille	88
3.2.2 Die Ausstellung des Körpers	90
3.2.3 Die A-Sozialität der <i>amour fou</i>	92
3.3 Die Ikonographie des <i>amour fou</i> -Films	103
3.3.1 Typen, Rollen und die Wahl der Schauspieler	104
3.3.2 Montage	109
3.3.3 Mise en scène	112

3.3.4	Farbsymbolik und Licht	115
3.3.5	Musik	119
3.3.6	Setting der <i>amour fou</i>	124
3.4	Narrative Struktur des <i>amour fou</i>-Films	128
3.4.1	Figuren	131
3.4.2	Semantische Räume	132
3.4.3	Ordnungen	138
3.4.4	Ereignisketten	141
4	Der Anpassungswert der <i>amour fou</i> im Medium Film	150
4.1	Adaption des Stoffes an das Medium Film	150
4.1.1	Radikalität und Wirklichkeitsbruch im <i>amour fou</i> -Film	151
4.1.2	Dilemma der ideologischen Darstellbarkeit der <i>amour fou</i>	154
4.1.3	Der Zuschauer als Voyeur	158
4.1.4	Anpassung an die Zensur	161
4.2	Adaption des Stoffes an den Markt	167
4.2.1	Anpassung an die Zielgruppe	168
4.2.2	Anpassung an das Budget	172
4.2.3	Genremarketing	173
B	Das Wirken des <i>amour fou</i>-Films	179
5	Rezeption des <i>amour fou</i>-Films in den Medien	183
5.1	L'AGE D'OR	185
5.2	LOLITA	193
5.3	DER LETZTE TANGO IN PARIS	195
5.4	IM REICH DER SINNE	201
5.5	DAMAGE	203
5.6	MA MÈRE	208
6	Vorzugsrezeption des <i>amour fou</i>-Films	213
6.1	Kognitive Aspekte der Rezeption	220
6.1.1	Rezeption und narrative Struktur	224
6.1.2	Rezeption und Genre	236

6.2	Somatische Aspekte der Rezeption	245
6.3	Affektive Aspekte der Rezeption	262
7	Gesellschaftliche Bedeutung und Funktion des <i>amour fou</i>-Films	288
7.1	Mythische Bedeutung des <i>amour fou</i> -Films	291
7.2	Ideologische Bedeutung des <i>amour fou</i> -Films	298
7.2.1	Der <i>amour fou</i> -Film ist subversiv	301
7.2.2	Der <i>amour fou</i> -Film ist konservativ	309
7.2.3	Synthese im Karneval	321
8	Theoretische Einordnung des <i>amour fou</i>-Films	328
8.1	Klassifizierung von <i>amour fou</i> -Filmen	332
8.2	Qualifizierung der <i>amour fou</i> -Filme	352
8.3	Verortung im Genresystem	357
9	Digitale Anhänge	
	<i>unter</i> http://www.schueren-verlag.de/paymate/Carneval+der+Affekte_AID2643.html	
9.1	Korpus der <i>amour fou</i> -Filme	
9.2	Referenzfilme	
9.3	Inhaltsangabe der Filmplots	
9.3.1	L'AGE D'OR – DAS GOLDENE ZEITALTER (1930)	
9.3.2	DER LETZTE TANGO IN PARIS (1972)	
9.3.3	IM REICH DER SINNE (1976)	
9.3.4	DAMAGE – DAS VERHÄNGNIS (1992)	
9.3.5	MA MÈRE – MEINE MUTTER (2004)	
9.4	<i>Amour fou</i> Typen	
9.4.1	Weibliche <i>amour fou</i> Typen	
9.4.2	Männliche <i>amour fou</i> Typen	
9.5	Referenz-Kunstwerke	
9.5.1	Auguste Rodin: <i>Der Kuss</i>	
9.5.2	René Magritte: <i>Ceci n'est pas une pipe</i>	
9.5.3	Ary Scheffer: <i>The Ghosts of Paolo and Francesca Appear to Dante and Virgil</i>	
9.6	Lyrics	
9.6.1	Rage Against The Machine: Bombtrack	
9.6.2	Edith Piaf: <i>La Vie en rose</i>	

- 9.6.3 The Turtles: *Happy Together*
- 9.6.4 Eric Clapton: *Layla*
- 9.6.5 Die TotenHosen: *Alles aus Liebe*
- 9.7 Anzeige des Elektroanbieters Saturn**
- 9.8 Amour fou Fälle in realita**
- 9.8.1 Wiliam liebt Anna. Anna liebt Wiliam. Wiliam tötet Anna
- 9.8.2 Töten ohne Mitleid
- 9.8.3 Gefährliche Liebe
- 9.8.4 Liebestolle Astronautin wegen Mordversuchs angeklagt
- 9.8.5 Pakistanisches Liebespaar gesteinigt
- 9.8.6 Sprachgewalt und unerlöste Liebe
- 9.8.7 Lebenslange Haft für deutsche Studentin
- 9.9 Leserbrief**

Du bonheur à l'état pur, brut, natif, volcanique, quel pied! C'était mieux que tout, mieux que la drogue, mieux que l'héro, mieux que la dope, coke, crack, fix, joint, shit, shoot, snif, pét, ganja, marie-jeanne, cannabis, beuh, peyotl, buvard, acide, LSD, extasy. Mieux que le sexe, mieux que la fellation, soixante-neuf, partouze, masturbation, tantrisme, kama-sutra, brouette thaïlandaise. Mieux que le Nutella au beurre de cacahuète et le milk-shake banane. Mieux que toutes les trilogies de George Lucas, l'intégrale des Muppet Show, la fin de 2001. Mieux que le déhanché d'Emma Peel, Marilyn, la Schtroumpfette, Lara Croft, Naomi Campbell et le grain de beauté de Cindy Crawford. Mieux que la face B d'Abbey Road, les solos d'Hendrix, le petit pas de Neil Armstrong sur la lune. Le Space Mountain, la ronde du Père Noël, la fortune de Bill Gates, les trances du Dalai lama, les NDE, la résurrection de Lazare, toutes les piquouzes de testostérone de Schwarzy, le collagène dans les lèvres de Pamela Anderson. Mieux que Woodstock et les rave parties les plus orgasmiques. Mieux que la défonce de Sade, Rimbaud, Morrison et Castaneda. Mieux que la liberté. Mieux que la vie!¹

– Julien aus JEUX D'ENFANTS

Vielleicht wird es eines Tages offenkundig, daß sie [die Erfahrung der Überschreitung, K. B.] für unsere Kultur ebenso entscheidend ist, wie noch vor nicht allzu langer Zeit für das dialektische Denken die Erfahrung des Widerspruchs. Noch sind die Zeichen verstreut; doch die Sprache, in der die Überschreitung ihren Raum und ihre Erhellung finden wird, steht vor ihrer Geburt.²

– Michel Foucault

1 Einleitung

Nicht erst seit der Entdeckung der Kinematographie steht der Themenkreis der wahnsinnigen Liebe im Fokus der künstlerischen Auseinandersetzung. Literatur, Theater und bildende Kunst loten seit der Antike die Untiefen von Liebesbeziehungen aus.³ Sie illustrieren dramatisches Begehren und sinnliche Begierde, die jenseits

1 JEUX D'ENFANTS / LIEBE MICH, WENN DU DICH TRAUST (1:12:36).

2 Foucault, Michel (1987): Vorrede zur Überschreitung. In: (ders.) *Von der Subversion des Wissens*. Frankfurt a.M. < S. 31.

3 Vgl. <http://www.3sat.de/3sat.php?http://www.3sat.de/film/reihen/74448> (letzter Zugriff: 10/9/2008).

tradiierter Moralvorstellungen ganz sich selbst gehorchen und in ihrem Absolutheitsanspruch nichts anderes neben sich bestehen lassen können: Das ist die *amour fou*.⁴

Der unkontrollierte Wahnsinn, die Gewalt, die ekstatische Leidenschaft und vor allem die Unbedingtheit des **Topos**⁵ faszinieren uns, die wir von dem Diktum der Vernunft, Impulskontrolle, Mäßigung und der Relativität von Werten und Ideen geprägt sind.

Das Forschungsobjekt

Die Erzählung der *amour fou* ist auch deshalb ein überaus erfolgreiches Muster, weil sie Möglichkeiten offenbart, das rationale Bewusstsein des humanistischen Subjekts, welches sich wie ein roter Faden durch das Denken der Moderne⁶ zieht, in Frage zu stellen. Herbert Grabes behauptet, dass der Einzelne sich den kolportierten Kontrollmechanismen, die sich in der herrschenden Kultur⁷ niederschlagen, fast völlig ausgeliefert sieht und dies in der jüngeren Vergangenheit vermehrt eine Suche nach Strategien gegen diese alles umfassende, dominante Status-quo-Kultur ausgelöst hat.⁸ Die *amour fou*-Geschichte stellt solch eine Strategie dar.

Es mehren sich die Anzeichen, dass dem *amour fou*-Topos eine neue Popularität widerfährt. *Amour fou* hat Konjunktur, ist Prädikat und Werbeträger geworden, ein Slogan nahezu, der Kunden und Konsumenten anziehen soll. Wenn selbst der Elektronikanbieter *Saturn* in seinen Zeitungsannoncen mit der *amour fou* kokettiert,⁹

4 Der, die oder das *amour fou*? In dieser Arbeit wird entgegen des französischen männlichen Artikels «le» das im Deutschen gebräuchlichere «die» verwendet. So ist die *amour fou* hier als Femininum. Diese Arbeit steht damit in der Tradition von Oliver Jahraus' Arbeit (2004a): *Die Erzählung der Amour fou in Literatur, Oper, Film*. Tübingen/Basel. Als Reminiszenz an die französische Herkunft des Begriffs soll jedoch der Terminus *amour fou* «klein» geschrieben werden. So soll an die Andersartigkeit des Sujets erinnert werden; die *amour fou* ist ein Fremdkörper.

5 Um die Lesefreundlichkeit zu erhöhen, werden die Schlagworte des jeweiligen Abschnitts fett gedruckt.

6 Schmitz, Norbert (2002): *Die «Biologie der Mimesis» als Diskurs der Moderne*. In: Sellmer/Wulff (2002), S. 189. *Kurze Anmerkung zur Zitierweise*: Wird eine Quelle zum ersten Mal in einem Kapitel zitiert, wird stets die vollständige Quelle (Name, Werk, Jahr, Erscheinungsort) angegeben. Alle folgenden, gleichen Quellenangaben werden abgekürzt (Name, Erscheinungsjahr) zitiert.

7 Kultur wird an dieser Stelle verstanden als «(...) ein äußerst komplexes mythenähnliches Artefakt, ein konkurrierendes Welt- und Menschenbilder konstituierendes und dominante, emergente wie residuale Bewertungshierarchien implizierendes Ensemble von Signifikanten, das nur von außen, über die produzierten Signifikanten zugänglich ist.» (Grabes, Herbert (2004): *Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne*. Tübingen/Basel, S. 132.). Vgl. auch: Barthes, Roland (1964): *Mythen des Alltags*. Frankfurt a.M..

8 Vgl. Grabes, Herbert (2003): *Literaturgeschichte/Kulturgeschichte*. In: Nünning, Ansgar/Sommer, Roy (Hrsg.) (2003): *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft*. Tübingen, S. 132.

9 Die Werbeanzeige findet sich im Anhang: Kapitel 10.7 *Anzeige des Elektroanbieters Saturn*.

dann erkennt man: Die *amour fou* ist in der Postmoderne angekommen und genießt mehr denn je unsere Aufmerksamkeit, sie ist zu einem Pop-Phänomen¹⁰ geworden.

So ist auch zu erklären, dass gerade das populäre Medium Film zunehmend *amour fou*-Geschichten inszeniert. Dies zeigt sich aktuell an gleich zwei Wettbewerbsbeiträgen¹¹ für die Filmfestspiele in Venedig 2008,¹² genauso wie an einer momentanen verblüffenden Häufung deutscher Produktionen, die das *amour fou*-Sujet verfilmen.¹³ Auch die bereits zum vierten Mal wiederholten *amour fou*-Filmreihen¹⁴ des öffentlichen Fernsehsenders 3Sat sind ein Indiz dafür, dass hier ein neues Filmgenre im Begriff ist, sich zu manifestieren.

Film wird in dieser Arbeit verstanden als ein Teil der Gesamtkultur. Er ist «(...) an der Etablierung von Konventionen, Tradierung und Veränderung von kulturellen Sinn- und Zeichenbildungen führend beteiligt.»¹⁵ Daher ist es nicht verwunderlich, dass sich gerade der Film für

«(...) anthropologische Grundthemen wie etwa: Liebe, Tod, Rausch, Wahnsinn, (...), Körperlichkeit, Sozialkonventionen, Geschlechterrollen und die dazu gehörenden Kulturtechniken und (...) Konflikte»¹⁶ interessiert.

Geht man diese Merkmale, die Manfred Engel als die zentralen Themen der Humangeschichte aufzählt, durch, so wird einem die verblüffende Ähnlichkeit zu den konstitutiven Elementen klar, deren Synthese den Topos der *amour fou* ausmacht. Der *amour fou*-Film kann daher als eine besondere amalgamierte Verdichtung von zentralen Themen der Anthropologie verstanden werden.

Die Forschungslücke

Filmgenres können bestehen, auch wenn sie (noch) nicht theoretisch definiert oder benannt worden sind.¹⁷ Erstes Indiz für die Existenz eines bisher noch nicht theoretisch erforschten (neuen) Filmgenres ist, dass die Einordnung von Filmen, die ich hier zu dem *amour fou*-Genre zähle, unter etablierte Filmgenres stets Schwierigkeit

10 Vgl. Die Produktionsfirma amour fou: <http://www.amourfou.at> (letzter Zugriff: 9/9/2008). Vgl. weiter: <http://storia.twoday.net> (letzter Zugriff: 9/9/2008).

11 Hierzu zählen die diesjährigen Wettbewerbsbeiträge *L'Autre* und *Jericho*.

12 Offizielle Homepage der venezianischen Filmfestspiele (*La Biennale*): <http://www.labiennale.org/it/cinema/> (letzter Zugriff: 10/9/2008).

13 *WOLKE 9* (2008), *42PLUS* (2008), *DER MOND UND ANDERE LIEBHABER* (2008), *JERICO* (2008) etc.

14 <http://www.3sat.de/3sat.php?http://www.3sat.de/film/reihen/117275/index.html> (letzter Zugriff: 10/9/2008).

15 Engel, Manfred (2001), S. 21.

16 Ebd.

17 Fowler, Alastair (1989): Genre. In: Barnouw, Erik (Hrsg.): *International Encyclopedia of Communications*, Vol. 2. New York, S. 215–217.

ten bereitet.¹⁸ Es wirkt hilflos und ist missverständlich, wenn ein stereotyper *amour fou*-Film wie *L'AGE D'OR* als *Comedy* eingeordnet wird und dadurch in einer Reihe steht mit *EIN SCHWEINCHEN NAMENS BABE*.¹⁹ Hier kann das Genre offenbar nicht mehr als *kulturelles Ordnungsprinzip* und *kommunikativer Verständigungsbegriff*²⁰ dienen. Wenn ein so expliziter und provokanter Film wie *IM REICH DER SINNE* neben *Casablanca* oder *Titanic* als *Melodrama* eingestuft wird, dann werden auf der Rezipientenseite falsche *Gratifikationserwartungen*²¹ geweckt. Ganz offensichtlich kann ein Supergenre wie das *Melodrama* seine genretypische Kategorisierungs- und Orientierungsfunktion nicht mehr erfüllen: «(...) the genre need[s] further validation»²² Und Knut Hickethier postuliert folgerichtig: « (...) es besteht augenscheinlich ein Bedürfnis nach einer Präzisierung von Genrebegriffen.»²³

Die sperrigen *amour fou*-Filme, die einem tradierten Genretyp zugewiesen werden, disharmonieren also auf eigentümliche Weise mit den anderen Filmen, die als Vertreter dieses Genres eingestuft werden und widersprechen sogar, wie sich zeigen wird, Grundmerkmalen des übergeordneten Genres. *«Das passt nicht»*, ist die erste Intuition des Cineasten. Dieser Intuition gilt es auf den Grund zu gehen.

Die Notwendigkeit neue Kategorien zu finden, die erst die Voraussetzung für einen intersubjektiven Austausch über eine bestimmte Filmgruppe schaffen, wächst stetig. In dieser Arbeit soll eine Kategorie entwickelt werden, die Aussagen mittlerer Reichweite zwischen der Makroebene (Theorie des *amour fou*-Genres) und der Mikroebene (Analysen einzelner *amour fou*-Filme) möglich macht.²⁴

Forschungsziel

Diese Arbeit will eine zweckdienliche Klassifizierungshilfe²⁵ leisten und erforschen, ob tatsächlich ein neues *amour fou*-Filmgenre als Spezialisierung des Melodramas theoretisch fundiert werden kann.

Ein Filmgenre ist dann existent, wenn auf unterschiedlichen Ebenen invariante Strukturmerkmale einer Filmgruppe nachgewiesen werden können.²⁶ Sofern sich

18 Schneider, Steven, Jay (2004) (Hrsg.): *1001 Movies You Must See Before You Die*. London, S. 12-25.

19 Vgl. Kennedy, Colin (2006): *Film Guide*. London.

20 Schmidt, Siegfried, J. (1994): Symbolische Ordnungen: Das Beispiel der Mediengattungen. In: Ders.: *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung*. Frankfurt a. M., S. 164-201.

21 Hayward, Susan (2006): *Cinema Studies. The Key Concepts*. New York, S. 185.

22 Swales, John, M. (1990): *Genre Analysis*. Cambridge, S. 58.

23 Hickethier, Knut (2003): Genretheorie und Genreanalyse. In: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Moderne Filmtheorie*. Mainz, S. 64.

24 Vgl. ebd., S. 62.

25 Vgl. Altman, Rick (1999): *Film/Genre*. London, S.8.

26 Vgl. Müller, Eggo (1997): Genre. In: Rother, Rainer (Hrsg.): *Sachlexikon Film*. Hamburg, S. 141.

die Hypothese eines existenten *amour fou*-Genres verifizieren lässt, besteht das Forschungsziel letztlich darin, eine umfassende Definition dieses Genres zu generieren. In dieser Arbeit gilt es also, eine Heuristik des *amour fou*-Films zu schaffen, die «(...) Hinweise auf die Inhalts-, Stil- und Affekt-Qualitäten der [amour fou, K. B.] Filme formuliert.»²⁷

Zum Schluss sollen mit Steve Neale²⁸ die *genre norms*, die Regeln, nach denen ein Genre funktioniert wie auch korrespondierende *genre texts*, also diejenigen Filme, die einem Genre zugeordnet werden können, benannt werden. Diese Arbeit versteht sich somit als eine Organisation von Wissen über *amour fou*-Filme.

Theorie

Eine komplexe Genretheorie muss folgende Aspekte beinhalten: (1) Eine Analyse der Geschichte des Topos, (2) eine systematische Beschreibung permanenter narrativer Muster, (3) die Erstellung einer Phänomenologie mit rekurrenten thematischen Elementen, (4) die Darlegung einer Ikonographie visueller Stereotypen, (5) die Erprobung des Anpassungswertes und der Stabilität des Genrekerns, (6) die Aufdeckung einer idealtypischen Rezeptionsweise und schließlich (7) die Erforschung der gesellschaftlichen Bedeutung, Funktion und Bewertung des Genres.²⁹ Hier findet demnach eine genaue, enzyklopädische Systematisierung des *amour fou*-Films statt.

Die moderne Genretheorie vertritt einen holistischen Ansatz: Der Film wird nicht mehr nur als «ästhetischer Text für sich»³⁰ wahrgenommen, den es zu beschreiben gilt, sondern daneben auch als bedeutungstragendes Zeichen- und Repräsentationssystem, als Medium, als Institution, kulturelles Subsystem und Ausdrucksträger,³¹ als «(...) eine besonders elaborierte und verdichtete Form des Interdiskurses»³² und als «Objektivierung des mentalen Programms «Kultur»».³³

27 Vgl. Wulff, Hans, Jürgen (2006): *Affektivität als Element der Filmrezeption oder Im Kino gewesen, geweint (gelacht, gegruselt...) – wie es sich gehört!* Marburg, S. 30.

28 Vgl. Neale, Steve (1990): *Questions of Genre, Screen*, Vol. 31, No.1, S. 58.

29 Vgl. Hickethier, Knut (2003), S.69–69, 92. Gledhill, Christine (1994): *Melodrama: Stage, Picture, Screen*. London, S 58 ff. Berry, Sarah (1999): Genre. In: Miller, Toby / Stam, Robert (Hrsg.): *The Blackwell Companion to Film Theory*. Malden, S. 25–44.

30 Vgl. Nünning, Ansgar / Sommer, Roy (2002): *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft*. Tübingen, S. 21.

31 Vgl. Nünning, Ansgar (2004) (Hrsg.): *Metzler Lexikon. Literatur und Kulturtheorie*. Stuttgart/Weimar, S. 186.

32 Nünning/Sommer (2002), S. 21.

33 Ebd.

Eine Filmanalyse, die dies anerkennt, kann daher Aufschluss geben über die Werte, das Weltbild, das kulturelle und politische Wissen, über unausgesprochene Grundannahmen und Vorstellungen von Wirklichkeit, die sich in der immer wiederkehrenden Darstellung eines Topos im Genrefilm widerspiegeln.³⁴

Wenn man davon ausgeht, dass der Film also eine *soziale*, eine *materiale* und eine *mentale Dimension*³⁵ offenbart, wird schnell offensichtlich, dass eine reine erzähltheoretische Analyse reduktionistisch wäre. Da es ein strukturalistisches Wesensmerkmal der Filmgenretheorie ist, *Familienähnlichkeiten*³⁶ zwischen Filmen nachzuweisen, kann die Genretheorie als ‹Supertheorie› verstanden werden, die unterschiedliche Zweige der Filmtheorie integriert und mit dem Ziel anwendet, eventuelle Gemeinsamkeiten aus der jeweiligen theoretischen Perspektive zu erkennen. In der Genretheorie entsteht Signifikanz durch die Rekurrenz bestimmter Kennzeichen.

Dementsprechend kann zum Beispiel eine sehr aktuelle filmtheoretische Tendenz, wie die somatische Filmforschung unter besonderer Berücksichtigung der Affizierung des Rezipientenkörpers nach Vivian Sobchack, problemlos in die Genretheorie integriert werden. Durch diese gelingt es, signifikante somatische Gemeinsamkeiten bei der Vorzugsrezeption der *amour fou*-Filme zu erkennen.

Wird die Genretheorie mithin als umspannende ‹Supertheorie› begriffen, können die einzelnen theoretischen, integrierten Zweige (wie zum Beispiel die *ideologische Filmforschung* oder die *Rezeptionsforschung*) jeweils andere Aspekte des Untersuchungsgegenstands aufdecken. Man kann sich das Forschungsobjekt also als dunklen Kubus vorstellen, dessen unterschiedliche Seiten nur von verschiedenen filmtheoretischen Ansätzen illuminiert werden können. Alle theoretischen Ansätze müssen jedoch, um kohärent zu bleiben und die oben postulierte Forschungsfrage am Ende beantworten zu können, stets unter dem Vorzeichen der Aufdeckung etwaiger Ähnlichkeiten der Filme des Korpus³⁷ angewendet werden.

Gründe für die Existenz der Forschungslücke

Wie kommt es, dass ein potentielles Genre wie der *amour fou*-Film bislang noch nicht erforscht wurde? Hierfür gibt es unterschiedliche Erklärungsansätze:

Die Genretheorie wurde in der kontinentaleuropäischen Filmforschung lange Zeit stiefmütterlich behandelt, schien sie doch in Opposition zu der hier lange do-

34 Vgl. Königsberg, Ira (1987): *The Complete Film Dictionary*. London, S. 144-145.

35 Vgl. Posner, Roland (1991): *Kultur als Zeichensystem. Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar.

36 Die Suche nach Familienähnlichkeiten geht auf Ludwig Wittgenstein zurück. Vgl. Wittgenstein, Ludwig (1982): *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt a.M..

37 Eine Liste aller Filme findet sich unter Kapitel 10.1 *Filmkorpus der amour fou-Filme* im Anhang.

minierenden *Auteur*-Theorie zu stehen.³⁸ Nur sehr sporadisch tauchten genretheoretische Arbeiten wie beispielsweise Willi Höfigs³⁹ Untersuchung des Heimatfilmgenres auf. Erst seit kurzem erscheinen auch deutsche genretheoretische Arbeiten wie Hermann Kappelhoffs⁴⁰ Analyse des Melodramas.

Zudem wurden gerade Genres in der deutschen Filmwissenschaft oft verächtlich als Vertreter der Populärkultur abgetan.⁴¹ Dies ist durchaus verständlich, wenn man bedenkt, dass die Filmwissenschaft erst lange Zeit kämpfen musste, um sich als Wissenschaft innerhalb der Geisteswissenschaften zu etablieren.⁴² So herrscht hier ein Manko vor und Hickethiers Forderung nach einer «notwendige(n) Ergänzung»⁴³ der aktuellen deutschen Filmforschungslandschaft um die angloamerikanische Tradition des *genre criticism* ist nachvollziehbar.

Erst innerhalb der letzten zehn Jahre sind angloamerikanische kulturwissenschaftliche Tendenzen auch in der deutschen Filmtheorie zu bemerken und populäre Genres werden als besonders aussagekräftig verstanden, weil in ihnen «(...) die kulturspezifischen stereotypen Realitätswahrnehmungen, Wunsch- und Angstszenerien besonders deutlich zu erkennen sind.»⁴⁴ Eine potente Genretheorie muss daher auch versuchen, die Ideologien und Moralvorstellungen aufzudecken, die Genrefilmen zu Grunde liegen.⁴⁵

Die Faszination sich mit dem Mainstream Kino zu beschäftigen, ist die gleiche, die auch zur Beschäftigung mit dem Genrefilm geführt hat. Man will hinter dem Populären etwas von den Geheimnissen des Menschen als kulturellen Wesen erfassen; man will die Geschichte lesen und entschlüsseln, die sich in den Geschichten verbergen, die die Filme erzählen, scheinbar ohne Autoren und als kollektive Selbstäußerung der Kultur.⁴⁶

38 «In der Filmgeschichtsschreibung wird das Genrekonzept vor allem dem amerikanischen Kino und das Autorenkonzept vor allem dem europäischen Kino zugeordnet.» (Hickethier, Knut (2003): In: Felix, Jürgen (Hrsg.), S. 74.).

39 Höfig, Willi (1975): *Der deutsche Heimatfilm. 1947–1960*. München.

40 Kappelhoff Hermann (2004): *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin.

41 Vgl. Neale, Steve (1990).

42 Vgl. Smith, Murray (2005). In: Brütsch, Matthias / Hediger, Vinzenz / von Keitz, Ursula (et al.) (Hrsg.), S. 289 ff.

43 Vgl. Hickethier, Knut (2003). In: Felix, Jürgen (Hrsg.), S. 77.

44 Grabes, Herbert (2003). In: Nünning/Sommer (Hrsg.) (2003), S. 87.

45 «(...) critics understand the importance of studying popular culture, if for no reason than to expose the ideology of its artefacts.» (Bordwell, David. (1985): *Narration in the Fiction Film*. London, S. 6).

46 Hickethier, Knut (2003). In: Felix, Jürgen (Hrsg.), S. 84.

Die Forschungslücke mag auch damit zu begründen sein, dass der *amour fou*-Film dem ›Supergenre‹ *Melodrama* unterzuordnen ist. Lange Zeit herrschte eine mysogyne Skepsis in der männlich dominierten Filmwissenschaft vor, die dem melodramatischen Film wenig Aufmerksamkeit schenkte und ihn als seichten «Frauenfilm» stigmatisierte.⁴⁷ Konsequenterweise fordert Keith Barry Grant daher: «Nevertheless, while some work has been done in recent years on Melodrama (...) much more work needs to be done.»⁴⁸

Einen weiteren wichtigen Hinweis für die bisherige Vernachlässigung eines möglichen *amour fou*-Genres liefert Vivian Sobchack, indem sie auf die Angst vor all jenen Genres verweist, die körperliche Reaktionen im Rezipienten⁴⁹ provozieren, die dieser schwer zu kontrollieren vermag. Sie konstatiert eine Scham, sich mit solchen Filmen auf einer wissenschaftlichen Ebene auseinanderzusetzen, die auch den Zuschauerkörper in die Analyse der Texte einbezieht:

For the most part, then, such carnal responses to the cinema have been regarded as too crude to invite further elaboration. Furthermore, those kinds of films that provoke them and thus collapse the «proper aesthetic distance» between the spectator and the screen are often quarantined (...) or conveniently subsumed as 'primitive'. (...) Crude bodily responses to films and the crude films that provoke them are thus often seen as a sub-set-if not, indeed, a sub-class-of cinema.⁵⁰

Literaturüberblick

Hier wird ein kurzer Überblick über die aktuelle und für diese Arbeit relevante Literatur zur Genretheorie gegeben.

Die Genretheorie hat traditionell einen **angloamerikanischen Ursprung** und wird immer noch vorwiegend in der angloamerikanischen *scientific community* behandelt. Das *British Film Institute* (BFI), die *University of Iowa*, das Filmdepartment der *Oxford University*, die *Austin University* in Texas und die *Brock University* in Ontario/Kanada sind hierbei die führenden Institutionen in der internationalen

47 Vgl. Gledhill, Christine (1987) (Hrsg.): *Home Is Where The Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London. Kappelhoffs wichtige Forschungen zum Melodrama haben sicherlich dazu beigetragen, das *Melodrama* im deutschen wissenschaftlichen Diskurs weiter zu etablieren. (Kappelhoff, Hermann (2004).

48 Grant, Barry Keith (2007): *Film Genre. From Iconography to Ideology*. Lodon, S. 107–108.

49 In dieser Arbeit wird, um den Lesefluss nicht zu stören, das generische Maskulinum im geschlechtsneutralen Sinne verwendet. Die Rezipientinnen, Leserinnen, Zuschauerinnen, etc. sind hierbei ebenso gemeint, werden aber nicht gesondert aufgeführt.

50 Sobchack, Vivian (2000): *What my fingers knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh*. Auf: <http://www.sensesofcinema.com/contents/00/5/fingers.html> (letzter Zugriff: 10/7/2008).

Filmgenreforschung. Die entsprechende Literatur wird folglich meist in englischer Sprache publiziert.⁵¹

Schon mit Will Wrights⁵² Pioniersarbeit über den Western *Six guns and Society* zeigt sich der gesellschaftspolitische Anspruch der angloamerikanischen Genretheorie. Zu den bedeutendsten Genretheoretikern zählt heute Steve Neale,⁵³ der besonders die *spectator exception* – das heißt, die Rezeption der Filme hervorhebt und das *preferred reading* eines Genres aufdeckt.⁵⁴ Robin Wood,⁵⁵ Tessa Perkins⁵⁶ und Barry Keith Grant⁵⁷ verstehen die Genreanalyse immer auch als Gesellschaftskritik und dekodieren die in dem Genre angelegten Ideologien, Ikonographien und Vorstellungen von Welt. Wie das finanzielle Budget und die Produktionsrichtlinien den Phänotyp des Genres prägen können, analysiert Thomas Schatz.⁵⁸ Ira Konigsberg hingegen deckt rekurrente Strukturen auf und verdeutlicht, inwiefern diese mit menschlichen Bedürfnissen, Sehnsüchten und Ängsten zusammenhängen.⁵⁹ Linda Williams untersucht die körperliche Affizierungsfähigkeit von Filmfamilien.⁶⁰ Einen holistischen Genreansatz vertreten besonders Robert Stam⁶¹ und Rick Altman⁶². Zu den Standardwerken der Filmgenreforschung zählt der bereits zum dritten Mal aufgelegte *Film Genre Reader* von Grant.⁶³ Als Beispiel für spezielle Ausprägungen der internationalen Genreforschung, die für den Untersuchungsgegenstand relevant sind, sind Christine Gledhills Werk zum Melodrama: *Home is where the heart is*,⁶⁴ und Torben Grodals⁶⁵ Ausführungen zur Liebe und Begierde im Film wichtig.

51 Dieser angloamerikanischen Provenienz ist es geschuldet, wenn in der vorliegenden Arbeit vermehrt auf englische wissenschaftliche Termini rekurriert wird, da diese häufig einen Aspekt genauer beschreiben oder es schlicht keine geeignete deutsche Übersetzung für den Terminus gibt.

52 Wright, Will (1975): *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley.

53 Neale, Stephen (1990).

54 Neale, Stephen (2002) (Hrsg.): *Genre and Contemporary Hollywood*. London.

55 Wood, Robin (1992): Ideology, Genre, Auteur. In: Baudry, Leo (et al.) (Hrsg.): *Film Theory and Criticism*. Oxford.

56 Perkins, Tessa (2000): Who (and what) is it for? In: Gledhill, Christine / Williams, Linda (Hrsg.): *Reinventing Film Studies*. London: Arnold, S. 84.

57 Grant, Barry, Keith (2007).

58 Schatz, Thomas (1981): *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York.

59 Konigsberg, Ira (1987).

60 Williams, Linda (1991): Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. In: *Film Quarterly* Vol. 44:4 (Sommer 1991), S. 2–13.

61 Stam, Robert (2000): *Film Theory*. Oxford.

62 Altman, Rick (1999).

63 Grant, Barry Keith (2003) (Hrsg.): *Film Genre Reader III*. Austin.

64 Gledhill, Christine (1987).

65 Grodal, Torben (2004): Love and Desire in the Cinema. In: *Cinema Journal* 43:2 (2004), S.26–46.

Wie oben beschrieben, lassen sich auch nicht dezidiert genretheoretische Paradigmen in diese Arbeit integrieren und unter Genreaspekten anwenden. In diesem Sinne sind für die vorliegende Arbeit wichtig die Abhandlung zur Somatik von Vivian Sobchack⁶⁶, die Emotionstheorien von Ed Tan⁶⁷, die Untersuchungen zur kognitiven Rezeption und der narrativen Struktur von Torben Grodal⁶⁸ und die Analysen zur Einfühlung des Zuschauers in Filmcharaktere von Murray Smith⁶⁹.

Die **deutsche Filmgenreforschung** hinkt der anglo-amerikanischen hinterher. Noch 1972 gibt es keinen einzigen Artikel zum *Genre* in Ulrich Kurowskis⁷⁰ Filmlexikon. Hickethier datiert die Konsolidierung des Genrebegriffs in der deutschen Filmwissenschaft sogar erst auf 1995,⁷¹ dem Jahr, in dem Georg Seeßlens überarbeitete Fassung der Rowolth Reihe *Grundlagen des populären Films* mit einigen bedeutenden Genreanalysen abermals aufgelegt wurde.⁷²

Insgesamt ist die deutschsprachige Genreforschung also wesentlich begrenzter als die angloamerikanische und erlebt erst seit den letzten zehn Jahren eine Konjunktur. Besonders erwähnenswert sind hier das Essay von Jörg Schweinitz in *montage/AV*,⁷³ das besonders die Dynamik und die Probleme der Definition von Genres in den Mittelpunkt stellt und, ebenfalls in *montage/AV* erschienen, Francesco Casettis⁷⁴ Beitrag über die Metakommunikation über Filmgenres. Des Weiteren ist Hickethier⁷⁵ als allgemeiner deutscher Genretheoretiker zu erwähnen. Spezielle Aspekte wie das Genremarketing greifen zum Beispiel Vinzenz Hediger und Patrick Vonderau⁷⁶ auf.

Wie auch in der internationalen Genreforschung sind ebenso in Deutschland Analysen erschienen, die Genres untersuchen, die mit dem *amour fou*-Film verwandt sind und daher für diese Arbeit fruchtbar gemacht werden können. Hierzu gehören Hermann Kappelhoffs⁷⁷ Analyse des Melodramas, der Sammelband zum

66 Sobchack, Vivian (2004): *Carnal Thoughts: Embodiment and moving image culture*. Berkeley.

67 Tan, Ed, (1996): *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*. Mahwah.

68 Grodal, Torben (1999): *A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*. Oxford.

69 Vgl. Smith, Murray (1995): *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford.

70 Kurowski, Ulrich (1972): *Lexikon Film*. München.

71 Hickethier, Knut (2003), S. 68.

72 Seeßlen, Georg / Kling, Bernd (1977): *Unterhaltung. Lexikon zur populären Kultur*. 3 Bände. Hamburg.

73 Schweinitz, Jörg (1994): Genre- und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffes und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft. In: *montage/AV* 3/2 (1994), S. 99–118.

74 Casetti, Francesco (2001): Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag. In: *montage/AV* 10/2 (2001), S.155–173.

75 Hickethier, Knut (2003), S. 62–96.

76 Hediger, Vinzenz / Vonderau, Patrick (2005) (Hrsg.): Genre und Filmvermarktung. In: *Demnächst in Ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*. Marburg.

77 Kappelhoff Hermann (2004). Berlin.

erotischen Film von Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus⁷⁸ sowie die Analyse des Liebesfilms von Anette Kaufmann⁷⁹.

Beeinflusst ist diese Arbeit vom angloamerikanischen **Neoformalismus** (im deutschen auch als *Kognitivismus*⁸⁰ bezeichnet). Der Theorie des *Neoformalismus*⁸¹ zufolge soll es in dieser Arbeit darum gehen, (1) die formale Gestaltetheit (das Wesen) des Genres zu erfassen. Dabei finden Spezifika wie Verfremdungsverfahren und Normenverstöße besondere Beachtung, da diese (2) die Rezeption (das Wirken) des Textes maßgeblich beeinflussen und eine spezifische Valenz freisetzen.⁸² Erweitert werden soll der klassische neoformalistische Ansatz durch eine Analyse der sozialen und ideologischen Funktion⁸³ und Bedeutung des *amour fou*-Films.

Ausgeschlossen wird in dieser Arbeit eine zu weit führende Betrachtung der Distributions- und Aufführungskontexte der Filme. Ebenfalls spielen feministische, dekonstruktivistische, psychoanalytische und kommunikationstheoretische Theorien lediglich eine marginale Rolle, da sie nur bedingt dazu geeignet sind, das *amour fou*-Genre zu beschreiben.⁸⁴

Methodik

Die theoretische Analyse des *amour fou*-Genres soll zur besseren Verständlichkeit stets mit bezeichnenden Beispielen aus bekannten Filmen veranschaulicht werden. Auf diese Weise können Theorien und Hypothesen am spezifischen Text belegt und in ihm verankert werden. Die Filme dienen somit als Fallstudien. Diese Arbeit vereint damit theoretische Überlegungen mit praktischer Genrekritik am individuellen Text.

Methodisch wird *deskriptiv hermeneutisch* gearbeitet,⁸⁵ um innerhalb der vorgestellten Genretheorie die oben festgesteckten Forschungsziele zu erreichen. Aus-

78 Jahraus, Oliver / Neuhaus, Stefan (2003) (Hrsg.): *Der erotische Film. Zur medialen Codierung von Ästhetik, Sexualität und Gewalt*. Würzburg.

79 Kaufmann, Anette (2007): *Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres*. Konstanz.

80 Vgl. Hartmann, Britta / Wulff, Hans, Jürgen. (2003): Neoformalismus – Kognitivismus – Historische Poetik des Kinos. In: Felix, Jürgen (Hrsg.) *Moderne Film Theorie*. Mainz, S. 191–216.

81 Vgl. Bordwell, David (1989): *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge. Und: Murray, Smith (1995).

82 Vgl. Thompson, Kristin (1995): Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden. In: *montage/AV* Nr.4, 1, S. 23–62.

83 Vgl. Carroll, Noël (1998): *A Philosophy of Mass Art*. Oxford.

84 Dass diese Aspekte hier ausgeschlossen werden, heißt nicht, dass sie nicht relevant sind. Jedoch spielen sie meines Erachtens für eine primäre Genredefinition keine relevante Rolle im Vergleich zu den in dieser Arbeit erörterten Aspekten. Dennoch ist eine weiterführende Analyse des *amour fou*-Genres zum Beispiel aus feministischer oder psychoanalytischer Perspektive interessant und soll hiermit angeregt werden.

85 Vgl. hierzu: Jahraus, Oliver (2004): *Literaturtheorie*. Tübingen/Basel, S. 246–268. Leiteritz, Christiane (2004): Hermeneutische Theorien. In: Sexl, Martin (Hrsg.): *Einführung in die Literaturtheorie*, Wien, S. 129–160.

gangspunkt ist dabei immer der filmische Text. Von diesem abstrahierend kann beispielsweise die intendierte Vorzugsrezeption erkannt werden. Durch die Analyse des Aufbaus und der Frage *wie*, in *welchem* Kontext Plotelemente inszeniert werden, lässt sich auf ideologische Wertewelten schließen. Die Interpretation der Filme ist an die systematische, qualitative Textanalyse nach Philipp Mayring⁸⁶ angelehnt.

Die Filmgenre-Theoretikerin Janet Staiger⁸⁷ verweist auf differenzierte **Methoden der Genretheorie**. Wie bei der *idealist method*⁸⁸ soll am Ende dieser Arbeit eine Qualifizierung von *amour fou*-Filmen möglich sein. Die im Laufe dieser Arbeit festzustellenden Kriterien des *amour fou*-Genres dienen also dazu, den Reinheitsgrad (*genre purity*) eines individuellen Genretextes zu konstatieren. Je mehr der einzelne Filmtext den für das Genre als signifikant erarbeiteten Merkmalen entspricht, desto höher ist seine *genre purity*.⁸⁹

Auf diese Weise ergeben sich *amour fou*-Filme, die auf Grund ihrer archetypischen Genre-Entsprechung im Folgenden besonders häufig als Beispiele zitiert werden. Hierzu gehören vor allem: L'AGE D'OR, DER LETZTE TANGO IN PARIS,⁹⁰ IM REICH DER SINNE, DAMAGE und MA MÈRE. (Würde für jedes einzelne Genremerkmal hingegen ein anderes Fallbeispiel herangezogen, so könnte man leicht versucht sein zu glauben, es gäbe keinen individuellen Text, der eine signifikante Zahl der Genrekennzeichen vereinte). Die zitierten Filmbeispiele müssen als Stellvertreter verstanden werden. Als signifikant erkannte Merkmale treffen jedoch stets nicht nur auf einen Text zu, sondern auf mehrere, wenngleich diese aus Platzgründen nicht immer erwähnt werden. Ein weiterer Vorzug der oben erwähnten Prototypen ist ihr Bekanntheitsgrad⁹¹, so soll der Nachvollzug von Argumenten für den Leser erleichtert werden.⁹²

Um eine erste **Arbeitsdefinition** des Topos *amour fou* zu erhalten, wird die *a priori method*⁹³ angewandt. Das bedeutet, dass nach der Analyse von dritten Quellen, anderer Medienformen, erste generische, inhaltliche Elemente des Genres festgelegt

86 Mayring Philipp (2007): *Qualitative Inhaltsanalyse*. Weinheim/Basel, S. 34. Vgl. in Hinblick auf die qualitative, systematische Filmanalyse auch Korte, Helmut (2004): *Einführung in die systematische Filmanalyse*. Berlin, S. 16–18.

87 Staiger, Janet (2003): Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History. In: Grant, Barry, (Hrsg.), S. 186–187.

88 Vgl. Altman, Rick (1999), S. 2–4.

89 Ebd.

90 Im Folgenden abgekürzt mit DER LETZTE TANGO.

91 Um zu vermeiden, dass der Plot dieser wichtigen, archetypischen *amour fou*-Filme dem Leser unbekannt ist, findet sich eine Zusammenfassung der Filme im Anhang in Kapitel 10.3 *Inhaltsangabe der Filmplots*.

92 Eine Synopsis der erwähnten fünf Texte findet sich im Anhang.

93 Staiger, Janet (2003), S. 187.

werden. Dies erfolgt durch die Analyse der *Motivgeschichte* in Kapitel 2, die sich auf das Erscheinen des Topos *amour fou* in der Literatur und Geistesgeschichte stützt.

Die *social convention method*⁹⁴ schließlich analysiert die sozialen Konventionen einer Filmgruppe und versucht Gemeinsamkeiten zu erkennen. Diese Methode wird in Kapitel 5 eingesetzt. Hier werden Muster in der Metakommunikation durch die Analyse von Zeitungsartikeln aufgedeckt.

Da jedes von Staiger beschriebene Vorgehen seine Schwächen aufweist, soll durch eine Kombination aller vorgestellten Methoden eine Minimierung der Fehlerquellen erreicht werden. Dies ist möglich, da sich die Methoden untereinander nicht ausschließen, sondern sich – im Gegenteil – ergänzen können.

Probleme der Genretheorie

Nachdem die Leistungsfähigkeit der Genretheorie vorgestellt wurde, soll an dieser Stelle kurz auf die Schwächen der Genretheorie hingewiesen und reflektiert werden, wie diesen zu begegnen ist.

Ein systeminhärentes Problem der Genreforschung ist die Auswahl des Untersuchungsgegenstands, denn «(...) no choice of a text for illustrative purposes is innocent.»⁹⁵

Bei der Auswahl des **Filmkorpus**⁹⁶ existiert die immanente Gefahr eines *hermeneutischen Zirkelschlusses*,⁹⁷ der darin besteht, dass *ex ante* nur solche Filme ausgewählt werden, die *ex post* das Genre bestätigen. Diese Technik der Genredefinition wird von Staiger als *empirische Methode*⁹⁸ bezeichnet und gilt in der Genretheorie trotz der aufgezeigten Schwierigkeit als die etablierteste.

To take a genre such as a «western», analyse it, and list its principle characteristics, is to beg the question that we must first isolate the body of films that are westerns. But they can only be isolated on the basis of the 'principle characteristics' which can only be discovered from the films themselves after they have been isolated.⁹⁹

Das Problem des hermeneutischen Zirkels ist mir bewusst, muss jedoch als strukturelles Dilemma aller Genretheorien in Kauf genommen werden.

Jedoch kann die Gefahr des Zirkelschlusses durch verschiedene Methoden minimiert werden: So finden sich im Korpus nur solche Filme, die in Kapitel 2

94 Ebd.

95 Lodge, David. Zitiert in Swales, John M. (1990), S. 50.

96 Ein Katalog der Filme des Korpus findet sich im Anhang.

97 Vgl. Altman, Rick (1999), S. 6.

98 Vgl. Staiger, Janet (2003), S. 187.

99 Tudor, Andrew (1973): *Theories of Film*. New York/London, S. 135.

(*Motivgeschichte*) extrahierten, konstitutiven Inhaltselemente des Topos *amour fou* aufweisen. Jene Elemente, die diesen Geschichten gemein sind, werden synthetisiert und als erste Arbeitsdefinition für das Sujet der *amour fou* verwandt. Auf diese Weise können die generischen Inhaltselemente durch dritte Quellen eines anderen Mediums gestützt werden.

Tudor¹⁰⁰ schlägt zusätzlich vor, die Filme nach einem gängigen sozialen Konsens auszusuchen, um die Auswahl intersubjektiv zu erhärten. Um dieser Forderung nachzukommen, enthält dieser Korpus vorrangig Filme, die in der Metakritik¹⁰¹ mit dem Sujet der *amour fou* in Verbindung gebracht worden sind.¹⁰²

Es befinden sich 60 Filme im Korpus¹⁰³ dieser Arbeit, die mittelbar oder unmittelbar mit dem *amour fou*-Thema verbunden sind. Während manche sich jedoch durch einen höheren Grad an *genre purity* auszeichnen, sind andere am Rande des Genresystems *amour fou* zu verorten.¹⁰⁴ Diese Anzahl von Filmen mag auf den ersten Blick außergewöhnlich groß wirken, werden doch in den meisten filmanalytischen Studien selten mehr als fünf Filme genauer untersucht. Doch scheint mir eine solche Anzahl nötig, wenn man tatsächlich von der Konstitution eines neuen Genres sprechen will.¹⁰⁵

Bei der Selektion wurde darauf Wert gelegt, Filme verschiedener Kinoepochen wie auch verschiedener Herkunftsländer auszuwählen, um so die Repräsentativität der Aussagen steigern zu können. Es sind daher Filme aus Amerika, Belgien, den Niederlanden, Italien, Spanien, Großbritannien, Korea, Neuseeland, Deutschland, Japan und besonders aus Frankreich vertreten. Zudem wurden Werke ausgewählt, die in ihrer Gesamtheit fast acht Jahrzehnte der Filmkunst abdecken, beginnend 1930 mit *L'AGE D'OR* und endend 2008 mit *DER MOND UND ANDERE LIEBHABER*. In der Liste finden sich sowohl hoch angesehene Autorenfilme wie *ADÈLE H.* (Truffaut) oder *LOLITA* (Kubrick) als auch trivialere Unterhaltungsfilme wie *LIEBE MICH, WENN DU DICH TRAUST*¹⁰⁶ oder *DER LIEBHABER*. Der Korpus besteht dementsprechend aus einer systematisierten Menge von Filmen, die sowohl Forschungsgegenstand als auch Belegquelle für Hypothesen darstellen. Bei der Selektion der

100 Ebd.

101 Vgl. *Kapitel 5 Rezeption des amour fou-Films in den Medien*.

102 «The discourse community is an important source of insight» (Vgl. Swales, John, M. (1990), S. 54.).

103 Zur Erstellung eines Korpus für eine wissenschaftliche Arbeit, vgl. Lodge, David (1990): *After Bakhtin. essays on fiction and criticism*. London, S. 50.

104 Vgl. *Kapitel 8.2 Qualifizierung der amour fou-Filme*.

105 Grabes, Herbert (2001): *Literary History and Cultural History. Relations and Difference*. In: *Real* Nr. 17, S. 12.

106 Im Folgenden abgekürzt mit *LIEBE MICH*.

Filme handelt es sich selbstverständlich nicht um einen abgeschlossenen Katalog aller *amour fou*-Filme, sondern lediglich um eine charakteristische Auswahl.

Tzvetan Todorov¹⁰⁷ benennt ein weiteres Problem der Genreforschung, indem er behauptet, Wissenschaftler produzierten Genres, die folglich lediglich **intellektuelle Konstrukte**¹⁰⁸ darstellten. Er zeigt damit eine Gefahr auf, die in dem Wesen der Geisteswissenschaften begründet liegt. Dieser Skeptizismus macht sich bemerkbar, wenn der Genretheoretiker Daniel Chandler fordert: «[A] genre must be first of all the people's genre.»¹⁰⁹ Daher ist es besonders wichtig, die Genretheorie nicht nur auf die Analyse der textlichen Ebene – wie es lange Zeit üblich war – zu beschränken, sondern auch die Rezeptionseite der Texte zu untersuchen. Ein Genre kann erst dann als solches gelten, wenn es kulturell integriert ist und im alltäglichen Diskurs als Kategorie erkannt wird.¹¹⁰ Aus diesem Grund wird der kulturellen Verfestigung des Genres auf Rezipientenseite in dieser Arbeit Rechnung getragen. Hierbei wird sowohl das Genremarketing als Indikator für den Grad der Tradierung herangezogen, als auch die kritische metakommunikative Praxis der Rezipienten berücksichtigt.¹¹¹

Letztlich muss immer in Erinnerung behalten werden, dass der Genrebegriff (lediglich) eine Klassifizierungshilfe bietet, dabei jedoch stets eine **fuzzy category**¹¹² bleiben muss. Denn wie Staiger¹¹³ überzeugend analysiert hat, sind Genres niemals völlig «pur» oder «rein», da sie stets Elemente anderer Genres inkludieren. Damit ist die oben postulierte *genre purity* stets nur als Näherungswert und nicht als absolutes Kriterium zu verstehen.

Rick Altman warnt sogar davor, dass Genreforscher immer wieder der Gefahr erliegen, ihre Untersuchungsobjekte als ein fixes Faktum zu missdeuten: «(...) traditional genre criticism has the tendency to emphasise «genre fixity» to think of genre as permanent.»¹¹⁴ Vielmehr müssen eine gewisse Ambivalenz und Uneindeutigkeit in der Genreforschung in Kauf genommen werden.¹¹⁵ Genres reagieren auf gesell-

107 Todorov, Tzvetan (1975): *The Fantastic*. Ithaca.

108 Vgl. Altman, Rick (1999), S. 8.

109 Chandler, Daniel (1997): *An Introduction to Genre Theory*. Auf: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre.html> (letzter Zugriff: 11/9/2008).

110 Altman, Rick (1999), S. 9.

111 Vgl. ebd., S. 9ff.

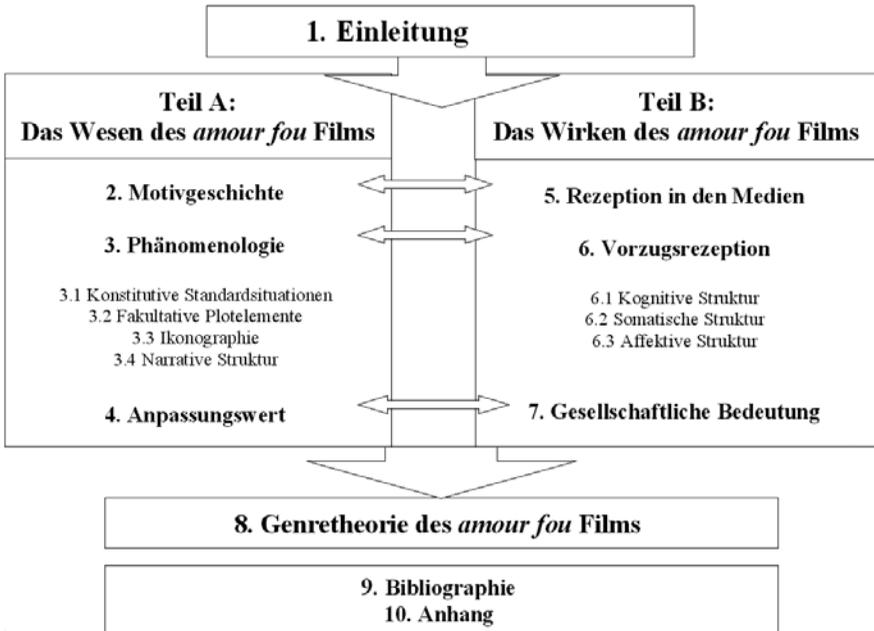
112 Vgl. Chandler, Daniel (1997) (letzter Zugriff: 11/9/2008).

113 Staiger, Janet (2003), S. 186–187.

114 Altman, Rick (1999), S. 50.

115 Diesem Aspekt wird besonders in Kapitel 4 *Anpassungswert* Rechnung getragen.

schaftliche und kulturelle Veränderung. Gerade deshalb kann eine Genreanalyse niemals abschließend sein.



1 Aufbau der Dissertation*

* Diese und alle noch folgenden Graphiken der vorliegenden Arbeit sind eigene Werke. Ein Abbildungsverzeichnis findet sich hinter dem Inhaltverzeichnis.

Aufbau der Dissertation

Diese Arbeit gliedert sich in zwei große Blöcke: Teil A steht in der Tradition der klassischen Genretheorie und untersucht das phänomenologische Wesen des *amour fou*-Films, während Teil B der modernen Genretheorie gewidmet ist und sich auf Basis der Phänomenologie mit der Wirkung der Filmfamilie befasst.

Auf verschiedenen Ebenen, mit Hilfe verschiedener Methoden und unterschiedlichen filmtheoretischen Paradigmen folgend sollen hier in jedem einzelnen Kapitel Indizien für die «Genrehaftigkeit» der Filme des Korpus gesammelt werden. Dabei werden etappenweise unterschiedliche Charakteristika des Genres zusammengetragen. Diese sollen schließlich verdichtet in der abschließenden Genretheorie des *amour fou*-Films zusammenfließen.

Daraus ergibt sich folgender schematischer Aufbau:

Die Motivgeschichte von **Kapitel 2** funktioniert expositiv und ist als Einleitung für die nachfolgenden zwei Kapitel des ersten Blocks zu verstehen. Da anzunehmen ist, dass es sich bei dem *amour fou*-Genre um ein *content based* Genre¹¹⁶ handelt, liefert die Motivgeschichte wichtige Erkenntnisse über die **Evolution** des Topos. Es wird erkannt, dass der *amour fou*-Topos mythische Wurzeln hat. Dies ist bereits ein wichtiges Ergebnis für die spätere Analyse der gesellschaftlichen Funktion der Erzählungen (Kapitel 7). Dabei wird schlaglichtartig aufgezeigt, *wo* das *amour fou*-Sujet in der Geistes- und Kulturgeschichte auftaucht und *wie* es in diesen Texten charakterisiert wird. Auf diese Weise können immer mehr konstitutive inhaltliche Elemente zusammengetragen werden. Folglich zeichnet sich ab, welche rekurrenten inhaltlichen Elemente für den Topos signifikant sind. Der Extrakt dieses Kapitels stellt eine erste Arbeitsdefinition dar, auf deren Basis Filme, die die *amour fou* thematisieren, ausgewählt und beschrieben werden können.

Kapitel 3 Die Phänomenologie ist das Herzstück des Teils A. Hier wird das Wesen des Genres erforscht. Es handelt sich um eine werkimmanente Analyse¹¹⁷. Zunächst werden in Kapitel 3.1 die Standardsituationen eines *amour fou*-Films extrahiert. Zusätzlich findet in 3.2 eine Identifikation der fakultativen Plotelemente statt. In diesen beiden Unterkapiteln wird also die inhaltliche Seite des *amour fou*-Films erforscht.¹¹⁸ Das folgende Kapitel 3.3 ist ganz der Form des Genres gewidmet und versucht typische visuelle und auditive Invarianten aufzudecken. Eine besondere Rolle spielen hier der *Visual Style*, die Auswahl der Schauspieler und die typische Stimmung, die die Filme vermitteln. Auf Grundlage der Ergebnisse der Setting-Analyse kann dann die narrative Struktur der Filmsorte in Kapitel 3.4 offengelegt werden. Das heißt, dass die oben erkannten Plotelemente in ihrer typischen diegetisch-chronologischen Verknüpfung dargestellt werden. Die semiotische Analyse¹¹⁹ decodiert schließlich die musterhaften, semantischen Räume und binären Oppositionen der Texte. Diese Ergebnisse bilden die unerlässliche Grundlage für die

116 Gemeint ist hier ein Genre, das sich vor allem über sein inhaltliches Thema definiert. (Vgl. Hayward, Susan (2006), S. 185–192.)

117 Vgl. Nünning, Ansgar (2004), S. 698–700.

118 Vgl. die Charakterisierung der drei Forschungsschwerpunkte bei Tom Ryall. Ryall, Tom (1998): *Genre and Hollywood*. In: Hill, John / Church, Gibson, Pamela (Hrsg): *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford/New York, S. 327–337.

119 Vgl. Hayward, Susan (2006), S. 285–286.

spätere Untersuchung, *welche Ideologien den amour fou-Texten eingewoben sind*¹²⁰ (Kapitel 6). Kapitel 3 beschreibt folglich den **Genrekern** des *amour fou*-Films.

In **Kapitel 4** wird anschließend gezeigt, inwiefern sich dieser Genrekern unter unterschiedlichen Bedingungen verhält; sein Anpassungswert und seine Dynamik sind Thema dieses Kapitels. An dieser Stelle handelt es sich um eine kontextorientierte Analyse.¹²¹ Die Beobachtungen zielen auf die Veränderungen ab, die dem Sujet widerfahren, sobald es in das Medium Film transportiert wird. Weiter wird geklärt, inwieweit die Produktionsbedingungen,¹²² etwaige Zensur, etc. die Darstellung des Sujets beeinflussen. Überdies ist ein einheitliches Genremarketing ein weiteres Indiz für die Genrehaftigkeit der Filmgruppe.

Da eine Genretheorie mehr leisten muss als simples Kategorisieren, werden im **Block B** die rezeptiven Aspekte des Untersuchungsobjektes analysiert. Wie Neale bemerkt, gehört zu einer Genreanalyse ebenso die Einbeziehung der Rezeption. Diese äußert sich in der Metakritik, in der Vorzugsrezeption der Zuschauer und ihre Erwartungen an den filmischen Text thematisiert werden.¹²³

Kapitel 5 fungiert als Exposition für die folgenden Kapitel und bildet damit das Äquivalent zu Kapitel 2. Nach Richard Dyer¹²⁴ muss eine umfassende Filmanalyse die Zuschauerreaktion auf den Text integrieren. Daher wird an dieser Stelle die Reaktion von Rezipienten anhand der überlieferten Metakommunikation der verschriftlichen – *practices of critics and reviewers*¹²⁵ abgelesen: An dieser Stelle findet die Auswertung von Filmkritiken, Essays und Zeitungsartikeln über den *amour fou*-Film statt.

Die Analyse der Metakommunikation bildet die Basis für **Kapitel 6**, in dem die Vorzugsrezeption¹²⁶ – das *preferred reading* – der Filme analysiert wird. Es geht da-

120 Vgl. ebd.

121 Vgl. Fohrmann, Jürgen (1997): Textzugänge. Über Text und Kontext. In: Danneberg, Lutz, Schmidt-Biggemann, Wilhelm, (et al.) (Hrsg.): *Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften*1, Berlin/New York, S. 207–223.

122 «[S]pecific institutional discourses that feed and form a generic structure.» (Hayward, Susan (2006) S. 185.). Vgl. auch: Nünning, Ansgar (2004) (Hrsg.), S. 551–552.

123 Vgl. Neale, Steve (1990), S. 48, 49.

124 Dyer, Richard (1992): Entertainment and Utopia. In (ders.): *Only entertainment*. London/New York, S. 17–34.

125 Vgl. Hayward, Susan (2007), S. 185.

126 Vgl. Umberto, Eco (1987): Theorien interpretativer Kooperation. Versuche zur Bestimmung ihrer Grenzen. In: (ders.): *Streit der Interpretationen*. Konstanz, S. 45 ff.

rum, die wahrscheinlichste, idealtypische¹²⁷ Rezeption der Textsorte aufzudecken. Prämisse ist, dass im Text Strategien der Leselenkung¹²⁸ angelegt sind. Dabei wird sowohl auf die Ergebnisse der Phänomenologie rekurriert als auch auf typische Reaktionen auf die Texte, die sich in der Metakommunikation widerspiegeln. Es wird untersucht, ob eine genretypische kognitive, affektive und – erstmals in der Genretheorie – charakteristische somatische Adressierung des Zuschauers durch eingewobene *Cues*¹²⁹ und Trigger-Elemente im Text nachweisbar ist. Dadurch wird erforscht, ob *amour fou*-Filme einen typischen Rezeptionsrahmen vorgeben. Dieses Kapitel bildet den zweiten Schwerpunkt der Arbeit und entspricht damit symmetrisch Kapitel 3 des ersten Blocks.

Die idealtypische Rezeption wiederum birgt wichtige Erkenntnisse für die Aufdeckung der sozialen Bedeutung und mögliche Funktionen¹³⁰ der Filme in **Kapitel 7**. Dieses Kapitel stellt den ideologiekritischen¹³¹ Gesellschaftskommentar zu dem *amour fou*-Genre dar. Die ideologische Ausrichtung der Genres gilt seit dem Musical¹³² oder dem Western¹³³ als wichtiges Gruppierungsmerkmal von Filmen. Die mythologischen Wurzeln¹³⁴ des Genres und seine epochenresistente Tradierung sind indes Indiz für eine signifikante gesellschaftliche Funktion des Genres: Hier werden anthropologische Sehnsüchte und Ängste thematisiert und standardisierte Antworten und Handlungsempfehlungen angeboten. Damit wird ein Bogen zur Motivgeschichte in Kapitel 2 geschlagen und der Kreis schließt sich wieder.

Alle Ergebnisse der vorangegangenen Kapitel fließen letztlich in die Genredefinition des *amour fou*-Films in **Kapitel 8** zusammen. Diese, in den vorherigen Kapiteln zusammengetragenen, Genre-Merkmale – *film's constructional principles and effects*¹³⁵ – bestimmen die Regeln, nach denen das *amour fou*-Genre funktioniert.

127 «Texte streben einen Konsens an» (Umberto, Eco (1987), S. 32., vgl. auch S. 46.).

128 Vgl. Jauß, Hans Robert (1970): Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: (ders.): *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a.M., S. 175 ff.

129 Vgl. Hediger, Vinzenz (2002): Des einen Fetisch ist des anderen Cue. In: Sellmer/Wulff (Hrsg.), S. 46.

130 «Der Skandal ist die Katharsis der bürgerlichen Gesellschaft!» Fo, Dario. Zitiert in: Besser als Hitler. In: *Die Zeit*, (23/11/2006), Nr. 4., S. 4.

131 Vgl. Eagleton, Terry (1995): *Ideology. An Introduction*, London, S. 12 ff.

132 Vgl. Cohan, Steven (2005): *Incongruous Entertainment. Camp, Cultural Value, and the MGM Musical*. Durham.

133 Vgl. Pfeil, Fred (1998): From Pillar to Postmodern: Race, Class, and Gender in the Male Rampage Film. In: Lewis, Jon (Hrsg.): *The New American Cinema*. Durham, S. 146-186.

134 Vgl. Barthes, Roland (1964): *Mythen des Alltags*. Frankfurt a.M.

135 Vgl. Bordwell, David (1989), S. 371.

Damit wird das Diskursuniversum des *amour fou*-Genres offengelegt und die systemischen Zusammenhänge und Beziehungen der *amour fou*-Filme untereinander und des Genres zu anderen Genres können entdeckt werden. Der einzelne *amour fou*-Film kann nun qualifiziert und innerhalb dieses Genresystems verortet werden.¹³⁶ Hier wird der *amour fou*-Film als ein vollwertiges generisches System erkannt. Damit funktioniert Kapitel 8 als Fazit dieser Arbeit.

Was kann durch diese Arbeit erreicht werden?

In der vorliegenden Arbeit wird eine sich in der deutschen Filmforschung erst etablierende Theorie (*genre criticism*) auf ein neues Sujet (den *amour fou*-Film) angewandt. Innovativ und einmalig¹³⁷ ist insbesondere die holistische, integrative Anwendung der verschiedenen Paradigmen der Filmtheorie, um eine Filmfamilie zu definieren. Die Lenkung der Empathie und Sympathie des Zuschauers wird unmittelbar mit der ideologischen Ausrichtung und Funktion der Filme zusammengebracht. So ergeben sich neue Perspektiven für zukünftige Genrekategorisierungen wie auch neue Erkenntnisse über die *spectator-hero*¹³⁸ Beziehung, die die Rezeption beeinflusst.

Durch seine seismographische Funktion¹³⁹ kann ein Genre *Aufschluss über die mentalen Dispositionen*¹⁴⁰ einer Kultur geben. Gerade die Skandalträchtigkeit und die häufige Zensur der *amour fou*-Filme sind Indiz für die kulturelle Signifikanz dieser Textfamilie. Auf diese Weise wird vor Augen geführt, was in einer Gesellschaft gerade noch akzeptabel ist und was schon sanktioniert, beziehungsweise hysterisiert wird. Besonders das sozial sensible Merkmal der Ausgrenzung des Anderen¹⁴¹ ist für den *amour fou*-Film konstitutiv. Durch die Analyse des *amour fou*-Genres können daher letztlich sozialpsychologische Rückschlüsse über uns – das Publikum – gezogen werden und über das, was als ‚normal‘ beziehungsweise ‚pervers‘ verstanden wird: «(...) understanding how previous generations conceived of the ‚normal‘ is often dramatically demonstrated by analyzing their treatment of the ‚other‘.»¹⁴²

136 Vgl. die Charakterisierung der drei Forschungsschwerpunkte bei Tom Ryall. (1998), S. 327-337.

137 Nach bestem Wissen der Verfasserin.

138 Vgl. Smith, Murray (1995).

139 Vgl. Kracauer, Siegfried (1984): *Von Caligari zu Hitler*. Frankfurt a.M., S. 11.

140 Vgl. Nünning/Sommer (2002), S. 19 ff.

141 Hier sei auf Agambens Philosophie der sozialen Ausgrenzung verwiesen: Agamben, Giorgio (2002): *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a.M..

142 McLaren, Angus (1997): *The Trials of Masculinity. Policing Sexual Boundaries, 1870–1930*. Chicago/London, S. 5.

Schließlich können durch diese Arbeit die oben aufgezeigten Schwierigkeiten der Zuordnung des *amour fou*-Films in ein bekanntes Genres behoben werden. Die Einführung eines neuen *amour fou*-Genres in das Genresystem schärft durch eine vergleichende Analyse außerdem das Profil der tradierten Genres. Mittels Differenzierung wird so (zum Beispiel) das Melodrama homogenisiert und erhält dadurch eine neue Präzisierung. Die Verständigungs- und Kommunikationsfunktion des Genrebegriffs kann hiermit restauriert werden. Gleichzeitig wird die Metakommunikation um eine Labelierung bereichert, die erstmals einen theoretisch manifestierten Katalog von *amour fou*-Genremerkmalen verzeichnen kann.

Dies wiederum wird Auswirkungen auf das *amour fou*-Genremarketing und die Gratifikationserwartungen des Rezipienten haben und somit letztlich die Aktualgenese und den tatsächlichen Filmkonsum beeinflussen.