

Andrea B. Braidt

# Film-Genus

*Gender und Genre  
in der Filmwahrnehmung*

**SCHÜREN**

## Inhalt

Einleitung	7
Teil 1. Gender und Genre in der Filmtheorie	
1. Genres – ohne Geschlecht? Genretheorien in der Filmwissenschaft	17
2. Gender und Genre: Feministische Filmtheorie	45
3. Vom Text zur Rezeption. Lösungsvorschläge zu Film-Genus	91
Teil 2. Krisensituationen. Film-Genus in der Musiknummer	
4. Musiknummer und Überschreitung. Definition und Thesen	123
5. Madonna meets James Bond: Ikonizität in DIE ANOTHER DAY (USA 2002)	129
6. Heterotopie und Sexualität in JE T'AI ME MOI NON PLUS (F 1975)	141
7. Karnevaleske Transgressionen in MOULIN ROUGE (USA 2001)	157
8. Performativität: 8 MILE (USA 2002)	173
Schluss	185
Bibliografie	187
Filmografie	204
Dank	207

## Einleitung

Das Wahrnehmen von narrativen Filmen funktioniert – wie jeder Wahrnehmungsprozess – über mentale Modelle. Zur Verarbeitung der audiovisuellen Reize benötigen wir „Szenarien“, „Frames“, „Scripts“, „Situationsmodelle“ bzw. „Schemata“, die uns die vielschichtigen Inputs, die ein Film anbietet, in einem aktiven kognitiven Prozess zu Sinneinheiten organisieren lassen. Diese mentalen Modelle entwickeln wir aufgrund unserer Erfahrungen, Vorkenntnisse und Handlungsweisen; dadurch unterscheiden sich die Modelle der einzelnen Individuen voneinander, weisen jedoch auch Ähnlichkeiten auf: Nach dem gemeinsamen Kinobesuch gibt es meist Schauererfahrungen, die man mit anderen teilt (z.B.: „Das war eine Liebesgeschichte“), und solche, die man nicht teilt („Die Liebesgeschichte war absolut nachvollziehbar“), je nachdem, mit welchen mentalen Modellen das Gesehene verarbeitet wurde. Was das Sprechen über die Differenzen der Filmrezeption erschwert, ist die Tatsache, dass wir die mentalen Modelle nicht bewusst einsetzen, sondern dass es sich dabei um Automatismen handelt, ohne die wir die rein quantitativen Inputs (audiovisuelle Reize) überhaupt nicht als qualitative (Sinneinheiten) wahrnehmen, also „verstehen“<sup>1</sup>, könnten.

Zwei der wesentlichsten mentalen Modelle, die wir zum Wahrnehmen narrativer Filme<sup>2</sup> einsetzen, sind jene Schemata, die es uns ermöglichen, Geschlecht und Genre

1 „Verstehen“ wird hier im normalsprachlichen Gebrauch verwendet. Vor dem Hintergrund konstruktivistischer Wahrnehmungstheorie (der sich diese Arbeit anschließt) ist der Verstehensbegriff deutlich vom Wahrnehmungsbegriff abgegrenzt: „Sowohl Luhmann als auch radikalkonstruktivistische Theoretiker markieren Verstehen als *Beobachterkategorie*. Die soziologische Systemtheorie kennzeichnet Verstehen neben Mitteilung und Information als eine der drei selektiven Operationen, aus denen jede Kommunikation als Letztelement sozialer Systeme besteht. Verstehen elaboriert die Differenz von Mitteilung und Information, Verstehensprozesse finden statt, wenn die Tatsache, dass ein Sachverhalt kommuniziert wird, für dessen Bedeutung ausschlaggebend ist.“ (Moser 2003b, o.S.) Ein Verstehensprozess in diesem Sinn ist also von der Feststellung des Verstehens gekennzeichnet, z.B.: „Ich verstehe, dass du wütend bist, weil ich dich enttäuscht habe.“

2 Unter „narrativem Film“ verstehe ich jedes filmische Kommunikat, das nach den Prinzipien der Narration, wie sie David Bordwell beschreibt, strukturiert ist: „In keeping with a perceptual-cognitive approach to the spectator's work, this theory treats narration as a process which is not in its basic aims specific to any medium. As a dynamic process, narration deploys the materials and procedures of each medium for its ends.“ (Bordwell 1985, 49) Narration ist nach Bordwell ein medienunspezifisches Organisationsprinzip, das von dem Verhältnis zwischen „fabula“ (Story) und „syuzhet“ (Plot) geprägt ist. Die drei Prinzipien „narrative Logik“, „Zeit“ und „Raum“ verbinden, so Bordwell, Story und Plot. Dieses Organisationsprinzip ist nicht nur medienunspezifisch, sondern auch genreunabhängig: Auch Dokumentarfilme sind in den meisten Fällen narrativ. (Das Fiktionalitätskriterium stellt sich nicht über die Frage nach der Narrativität her.)

wahrzunehmen, so die Grundannahme dieser Arbeit. Wie wir einen narrativen Film verstehen, ist zu einem großen Teil davon abhängig, über welches Schema der „Generizität“ wir den Film wahrnehmen. Die Wahrnehmung des Films wird also fundamental davon beeinflusst, ob wir ihn als Western, als Horrorfilm oder als Dokumentarfilm<sup>3</sup> rezipieren. Ob wir das Handeln der Figuren plausibel finden, ob es uns nachvollziehbar erscheint und ob wir uns mit den Figuren identifizieren können (also Empathie empfinden), hängt wesentlich davon ab, in welchem generischen Umfeld wir die Figuren agieren sehen: Eine Figur, die immer wieder unmotiviert zu singen beginnt, wird in einem Musical typischerweise als adäquater Protagonist, dessen Handeln plausibel ist und zur Identifikation einlädt, wahrgenommen werden können; in einem Western wird eine Figur, die immer wieder unmotiviert zu singen beginnt, als Protagonist höchstwahrscheinlich unplausibel sein. Viel eher könnte eine Figur, die als Außenseiter der Westergemeinschaft konstruiert ist (eine typische Nebenfigur), unmotiviert zu singen beginnen. Doch ob die Figuren plausibel und nachvollziehbar sind beziehungsweise zur Identifikation einladen, ist nicht nur von der wahrgenommenen Generizität abhängig, sondern auch davon, über welche mentalen Modelle wir das Geschlecht der Figuren – also Geschlechtszugehörigkeit, Geschlechterrollen, geschlechtliche Selbst- und Fremdbilder – wahrnehmen.

Die Wahrnehmungsschemata von Gender und Genre für den narrativen Film, so die Folgeannahme, hängen eng miteinander zusammen.<sup>4</sup> Genremodelle werden mittels Gendermodellen „gelöst“ – also wahrgenommen – und umgekehrt. Was etwa als „männlich-adäquates“ Verhalten in einem Western als plausibel und nachvollziehbar wahrgenommen wird, wird in einem Musical irritieren. Die Wahrnehmung von Gender (das Geschlecht der im Film handelnden Personen etc.) funktioniert, so meine These, über die Wahrnehmung des Filmgenres. Diesen Wahrnehmungszusammenhang fasse ich im Terminus „Film-Genus“.

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, eine Basis für die empirische Erforschung dieses Zusammenhangs zu schaffen. Es geht also nicht um die Feststellung von Genrekonventionen und geschlechterstereotypen Repräsentationen in *Filmen*, sondern um das Begreifen der Funktion, die Gender und Genre in der *Wahrnehmung des Films* haben. Diese Funktion kann nur mithilfe eines empirischen Forschungsdesigns beschrieben werden und ich schlage – nach einer theoriegeschichtlichen Auseinandersetzung mit dem Phänomen Gender und Genre in der Filmwissenschaft – ein solches Design vor. Folgende Idee liegt diesem Forschungsdesign zugrunde: Die empirische Beobachtung der Rolle von Gender und Genre im Filmverstehensprozess kann aus einer „ex-negativo“-Perspektive erfolgen. Ausgangspunkt für ein derartiges Vorgehen ist die Annahme, dass Kategorien, die so basal und „selbstverständlich“ sind wie Gender und Genre, dann am besten beobachtbar sind, wenn sie – zeitweilig

3 Die Unterscheidung zwischen Filmgenres und Filmsorten wird im Laufe dieser Arbeit thematisiert werden, wenngleich ich sie nicht geltend machen werde.

4 Der gemeinsame etymologische Wortstamm von Gender und Genre (lat.: genus) wurde schon mehrfach als Beleg für den klassifikatorischen Zusammenhang beider Kategorien angeführt (Schneider 2004, 16; Bußmann/Hof 1995).

– aufhören, ihre gewohnte Rolle zu spielen. Ich nehme an, dass in Momenten der Filmwahrnehmung, in denen die Kategorien von Gender und Genre „in eine Krise“ kommen, die Schemata, über die normalerweise die Wahrnehmung von Gender und Genre funktioniert, besonders gut beobachtbar sind. Wahrnehmungssituationen, in denen es *in der Wahrnehmung* zu „Überschreitungen“ der Schemata von Gender und Genre kommt, eignen sich, so die Grundannahme für das empirische Forschungsdesign, optimal zum Studium dieser Schemata.

Die Musiknummer im narrativen Film – also eine Sequenz, in der ein Musikstück die Tonspur dominiert – kann als eine derartige Krisensituation begriffen werden. In jenem Moment, in dem wir die Figuren nicht mehr sprechen hören, sondern nur mehr handeln sehen (oder, im Fall des Musicals, singen hören), müssen wir die Genrehaftigkeit und die Geschlechtlichkeit über andere mentale Modelle wahrnehmen als jene Modelle, die wir außerhalb der Musiknummer zum Verstehen des narrativen Films einsetzen. In der Musiknummer gelten andere narrative „Gesetze“ von Gender und Genre und diese bedürfen anderer Wahrnehmungsprozesse. Die Explikation dieses für die empirische Untersuchung ausgewählten filmischen Moments markiert den Schlusspunkt dieser Arbeit und den Ausgangspunkt für die mögliche empirische Anschlussforschung. Ich beschreibe in meiner Arbeit die ersten Schritte, die ein empirisches Forschungsdesign zur wahrnehmungsprozeduralen Funktion von Film-Genus im narrativen Film beinhalten muss.

Der erste Teil meines Buchs, „Gender und Genre in der Filmtheorie“, beinhaltet die theoretische und methodische Auseinandersetzung mit Geschlecht und Gattung. Gender und Genre teilen eine lange Geschichte der Theoretisierung in den Filmwissenschaften, wobei sie erst in den letzten Jahren vermehrt zusammengebracht wurden (vgl. Schneider 2001, 92). Die Auseinandersetzung mit der einen und/oder anderen Kategorie resultierte oft in einem theoretischen Essentialismus, dessen Effekt präskriptive Festschreibungen von *Genrekonventionen* bzw. *Geschlechterdarstellungen* waren. Die verschiedenen filmtheoretischen Konzepte, die Kategorien von Gender und Genre fassen, werden theoriegeschichtlich geordnet und argumentationslogisch systematisiert. Diese Ordnung der Konzepte orientiert sich nicht an dem Ziel, einen möglichst umfassenden Überblick zur Geschichte der Genretheorie und ihrer vielfältigen Ansätze zu geben.<sup>5</sup> Im ersten Kapitel des ersten Teils des Buches geht es vielmehr darum, historisch vor Beginn der klassischen Filmgenredebatte einzusetzen und nach Gattungskonzepten zu suchen – unter anderem bei den „frühen“ FilmtheoretikerInnen wie Emilie Altenloh, Vachel Lindsay und Albert Hellwig, den russischen Formalisten (Piotrovsky), Rudolf Arnheim oder Siegfried Kracauer –, um sie in ein Kontinuum mit den Entwürfen ab den 1970er-Jahren zu bringen. Vor diesem historischen Hintergrund wird eine Kritik an einem der einflussreichsten Genretexte samt seiner aktuellen Überarbeitung (Altman 1984 bzw. 1999) formuliert. Ein kritischer Raster soll die wesentlichsten theoretischen und methodischen Probleme her-

5 Sowohl Steve Neale und Rick Altman als auch Knut Hickethier leisten dies in ihren zuletzt publizierten Arbeiten (Neale 2000; Altman 1999; Hickethier 2002).

ausstellen. Dieser Raster wird des Weiteren zur Besprechung und Einordnung weiterer genretheoretischer Ansätze herangezogen werden.

Anhand dieser Systematisierung von Genretheorien werden im zweiten Kapitel filmtheoretische Analogisierungsversuche von Genre und Gender beschrieben und kritisiert. Ich analysiere, wie die Kategorie Geschlecht im Zusammenhang mit Gattungsentwürfen in der feministischen Filmtheorie seit dem Ende der 1970er-Jahre entwickelt wurde. Diese Entwicklung lässt sich vor allem anhand einzelner Genres nachvollziehen, die in der Auseinandersetzung mit Gender-fokussierten Fragestellungen im Zentrum standen (und stehen): Horrorfilm, Melodrama, Soap Opera, Porno. Nach einer kritischen Auseinandersetzung mit diesen Entwicklungen versuche ich darzulegen, welche Bestandteile m.E. ein Erklärungsmodell zu Gender und Genre (Film-Genus) umfassen muss, um die von mir ausgewiesenen theoretischen und methodischen Probleme der üblichen Gender- und Genreforschung in den Filmwissenschaften zu überwinden.

Kernpunkt des dritten Kapitels bildet die Entwicklung eines Ansatzes, der Film-Genus theoretisch als kognitive Schemata fasst.<sup>6</sup> Im Gegensatz zu den in Kapitel 1 und 2 dargestellten Ansätzen, die überwiegend Gender und Genre als Bestandteile des Filmtexts konzipieren, verorte ich beide Kategorien in der Filmrezeption. Mithilfe des Schemabegriffs, wie er im Anschluss an kognitionswissenschaftliche Entwicklungs- und Wahrnehmungskonzepte (Jean Piaget 1992 [1970]; Glasersfeld 1997; ders. 2000) unter anderem in der konstruktivistischen Medienforschung (Schmidt 1994) entwickelt wurde, können theoretische Probleme der Essentialisierung, Tautologisierung und Normativierung von Gender und Genre überwunden und die größtenteils vernachlässigten methodologischen Aspekte der Gender- und Genreforschung in den Filmwissenschaften berücksichtigt werden. Schmidt favorisiert einen funktionsorientierten Ansatz zur Gattungstheorie gegenüber einem typologischen. Nicht die „Was-Fragen“ interessieren hier („Was ist ein Western?“), sondern die „Wie-Fragen“: „Wie funktioniert das Genre ‚Western‘ in der Filmwahrnehmung?“ Schmidt fordert, Gattungen als kognitive und kommunikative Phänomene (i.e. als Medienschemata) empirisch zu erforschen. Schemata werden im Laufe der Sozialisation überindividuell und intersubjektiv aufgebaut: Sie entstehen nicht im isolierten Handeln, sondern „durch Interaktion von Handlungs- und Kommunikationspartnern in bestimmten Situationen“ (ebd., 170). Schemata sind also nicht idiosynkratisch generierte Organisations- und Orientierungsprogramme, sondern kulturell und gesellschaftlich geprägte Schematisierungen der (eigenen) Erfahrungswirklichkeit.

Aber nicht nur die Wahrnehmung von Genre, auch die Wahrnehmung von Gender kann mit kognitiver Schematabildung beschrieben werden. Sibylle Moser for-

6 Ich folge hier – zumindest teilweise – dem Vorschlag von Irmela Schneider, die ebenfalls im Zusammenhang mit Gender und Genre Letztere (im Anschluss an die „Siegener Medienwissenschaft“) als subjektive Theorien fasst (vgl. Schneider 2001). Ich habe 1998 in meiner Arbeit zur Erlangung des Masters of litterae den Vorschlag gemacht, Filmgenres im Zusammenhang mit Gender als kognitive Medienschemata zu diskutieren (Braidt 1998c).

muliert – ebenfalls vor dem Hintergrund konstruktivistischer Theoriebildung – den Zusammenhang von Geschlechtsschema, Selbstkonzept und Kultur/Gesellschaft als „Wissen der einzelnen, sich im Rahmen einer geschlechtsspezifisch codierten Umwelt erfolgreich (und das heißt unsanktioniert) zu verhalten“ (Moser 1997, 72). Moser weist auf die individuellen, nicht identisch reproduzierbaren Erfahrungszusammenhänge hin, die an der Bildung der Geschlechtskategorie beteiligt sind und die für Differenzen verantwortlich sind (ebd.), ohne die Ebene der gesellschaftlichen bzw. kulturellen Prägung der Kategorie, die durch ihre kommunikative Funktion gegeben ist, außer Acht zu lassen. Und sie thematisiert eine wichtige Gleichzeitigkeit: „Geschlechtsschemata ermöglichen Selbst-Konzepte und verkörpern diese gleichzeitig. Sie sind einerseits die Unterscheidungsprozesse selbst, andererseits deren Resultat.“ (Moser 2003a, Abs. 5)

Ich schlage vor, Film-Genus als kognitive Schemata zu fassen und diese mithilfe einer qualitativen Methode empirisch zu erforschen. Die Methode der Wahl für die Erforschung kognitiver Schemata ist die *Heidelberger Strukturlegetechnik* (SLT), die Anfang der 1980er-Jahre von Brigitte Scheele und Norbert Groeben (Scheele/Groeben 1988) entwickelt wurde. Es handelt sich hierbei um eine sogenannte dialogisch-hermeneutische Methode, um spezifische Teile des Phänomens der Kognition (Schemata)<sup>7</sup> beschreiben und evaluieren zu können. Scheele und Groeben gingen davon aus, dass sogenannte „Subjektive Theorien“ für die Wahrnehmung eine wichtige Rolle spielen, die SLT soll diese Subjektiven Theorien als mentale Modelle beschreibbar machen.

Zentrale Prämisse für dieses Modell – und Grundsatzannahme für die Methode der SLT – ist der angenommene strukturelle Parallelismus zwischen den Alltagstheorien der Menschen (bzw. der Versuchspersonen) und den objektiven, wissenschaftlichen Theorien der VersuchsleiterInnen. Beide Theorien enthalten eine implizit argumentative Struktur, welche die Funktionen von Erklärung, Prognose und Wissensanwendung haben. Der Schlüssel zur Beschreibung der Subjektiven Theorien liegt in der Kommunikation zwischen der Versuchsperson und der/m VersuchsleiterIn. Es wird davon ausgegangen, dass man über die komplexen Kognitionssysteme (= Subjektive Theorien/Schemata) reden und diese somit verstehen lernen kann.

Die Methode zur Beschreibung der Subjektiven Theorien beinhaltet zwei Schritte. Der erste Schritt fokussiert auf das Verstehen des Inhalts der Subjektiven Theorien. Dies versucht man in einem halbstandardisierten Interview zu erreichen: Die/der VersuchsleiterIn führt anhand eines detailliert entworfenen Interviewleitfadens zum Gegenstand des Forschungsvorhabens – in unserem Fall zur Frage nach dem Zusammenspiel von Genre und Gender im narrativen Film – ein Gespräch mit den VersuchspartnerInnen. Das Interview wird aufgezeichnet und protokolliert. In einem zweiten Schritt geht es um die verbale Beschreibung und bildliche Darstellung der Struktur der Subjektiven Theorie. Die Interviewinhalte werden zu diesem Zweck

<sup>7</sup> Scheele und Groeben entwickelten die Methode, um „Subjektive Theorien“ zu erforschen. In Kapitel 3 werde ich näher darauf eingehen, wieso Schemata – grundsätzlich – ebenso mit dieser Methode erforschbar sind.

von der/dem VersuchsleiterIn mithilfe eines von Scheele und Groeben entworfenen Kärtchenkastens in eine Struktur gebracht: Hier werden Definitionen von Begriffen, Beziehungen zwischen Begriffen, gegebene Beispiele, Unterkategorien usw. in ein Strukturbild gelegt. In einer zweiten Sitzung wird die Versuchsperson gebeten, ebenfalls auf Grundlage des Interviewprotokolls ein Strukturbild zu legen. Nun werden die beiden Strukturbilder verglichen, etwaige Unterschiede besprochen und konsensual ausverhandelt. Ein drittes Strukturbild stellt den ausverhandelten Konsens dar. Der Vergleich zwischen den Subjektiven Theorien/Schemata ausgewählter Versuchspersonen und der objektiven Theorie der WissenschaftlerInnen wird mit großer Wahrscheinlichkeit Letztere bezüglich ihrer „zielkriteriale[n] Dimensionen wie Einfachheit, Erklärungskraft, Überraschungswert, Anwendbarkeit, Vereinbarkeit mit (globalen) Weltkonzeptionen etc. verbesser[n]“ (Scheele/Groeben 1988, 78). Dadurch erhält eine wissenschaftliche Theorie jene intersubjektive und vor allem praxisrelevante Dimension, der es vielen filmwissenschaftlichen Genretheorien, aber auch den meisten filmwissenschaftlichen Ansätzen zu Gender mangelt.

Im zweiten Teil des Buches untersuche ich anhand von explorativen Filmanalysen<sup>8</sup> das Moment der Musiknummer im narrativen Film, ein Filmelement, das m.E. einen idealen Ausgangspunkt für die Beobachtung jener Wahrnehmungsprozesse darstellt, welche die Schemata zu Film-Genus beinhalten und als Subjektive Theorien mithilfe der Strukturlegetechnik beschreibbar sind. Der Begriff der Musiknummer wird im Rahmen dieses Buches als eine Filmszene oder -sequenz definiert, in welcher die Tonspur des Filmes von einem Musikstück dominiert wird, und zwar typischerweise so sehr, dass der betreffende Filmabschnitt von den RezipientInnen als eine Einheit innerhalb der Narration wahrgenommen wird. Typisches Beispiel wäre etwa eine berühmte Sequenz aus dem Film *THE GRADUATE* (*DIE REIFEPRÜFUNG*; Mike Nichols, USA 1967): Die von Dustin Hofmann gespielte Figur wird von der von Anne Bancroft gespielten „Mrs. Robinson“ verführt. Mrs. Robinson liegt bereits lasziv auf dem Bett und provoziert ihn: „Aha, es ist also dein erstes Mal!“ Plötzlich wild entschlossen, mit ihr Sex zu haben, schlägt er die bereits zum Abgang geöffnete Hotelzimmertür zu. Während des (somit diegetisch motivierten) folgenden Blackouts beginnt ein

8 Der (in der Filmwissenschaft sehr unterschiedlich verwendete) Begriff der Filmanalyse, den ich im Rahmen dieser Arbeit verwende, orientiert sich an einem neoformalistischen Werkmodell, das eine starke Unterscheidung von Plot und Story vorsieht: Der Plot einer Filmerzählung umfasst all jene repräsentierten Elemente, die dem Rezipienten zur Konstruktion der Story Anlass geben. (Vgl. Bordwell 1985, 24) Die in diesem Sinne vorgeschlagene Filmanalyse versteht sich als Beschreibung ebendieser Elemente, und nicht als hermeneutische Interpretation eines (Film-)Textes. Thomas Kuchenbuch spricht in diesem Zusammenhang von Filmanalyse als Kommunikatnanalyse, wobei in seiner Definition – der ich in weiten Strecken folgen möchte – nicht nur Fragen nach der Gestaltetheit des Plots interessieren, sondern auch Fragen nach intendiertem Publikum, historischem Kontext, Kommunikationssituation etc. „Explorativ“ nenne ich meine Filmanalysen deshalb, weil sie nicht den – ohnehin uneinlösbaren – Anspruch erheben, Filme in ihrer Gesamtheit zu analysieren, sondern nur begründet isolierte Teile, die Musiknummern, beschreiben. Zudem haben die Filmanalysen keinen Zweck an sich, sondern werden zielgerichtet für die Vorbereitung der empirischen Untersuchung gemacht.

(extradiegetisch motiviertes) Musikstück, zwei Männerstimmen: „Hello darkness, my old friend ...“ Die dem Stück Schwarzfilm folgende Montagesequenz zeigt Momente aus der beginnenden Affäre zwischen dem College-Boy und Mrs. Robinson, die Tonspur ist völlig eingenommen vom Song „The Sound of Silence“ von Simon and Garfunkel. Die Montagesequenz dauert ebenso lang wie der Filmsong. Dies ist eine, in meinem Definitionsrahmen typische, Musiknummer, eine Sequenz, die in der Filmwahrnehmung als „Einheit“ – in diesem Fall quasi als „Musikvideo“ – wahrgenommen wird.

Das Musikstück kann instrumental sein oder gesungen, Liedtext kann, muss aber nicht Teil des Musikstücks sein. Das Musikstück, welches als Definitionsmerkmal für die Musiknummer gilt, hat einen Anfang und ein Ende, es verfolgt gewissermaßen eine narrative, musikalische Logik. Damit grenze ich die Musiknummer von klassischer Filmmusik ab, die meist leitmotivisch strukturiert ist und nicht im engeren Sinne „beginnt“ und „endet“.<sup>9</sup> Die Quelle der Musik in der Musiknummer kann Teil der erzählten Welt sein oder auch nicht. Es kann sich also sowohl um extradiegetische Musik handeln, deren Quelle im Film nicht sichtbar und auch nicht Teil der Diegese ist, oder um diegetische Musik, wie in der klassischen Song-and-Dance-Nummer des Musicalfilms, in der wir die Produktion der Musik „sehen“. Diese weit gefasste Definition ist für mein Vorhaben zielführend, da es mir nicht um eine phänomenologische Beschreibung eines Textmerkmals geht, sondern darum, ein Filmmoment zu isolieren, das, und das ist das wichtigste Kriterium, anderen narrativen Gesetzen als der Rest des Films unterliegt.

Die Musiknummer ist nicht das einzige Moment im narrativen Film, das sich als Ausgangspunkt für eine Beobachtung der Wirkungsweise von Film-Genus eignen würde. Jedweder Teil einer Filmnarration, der auf die eine oder andere Weise mit der Kontinuität oder Stringenz einer Erzählung bricht (z.B. eine Montagesequenz, die Zeit in geraffter Weise darstellt und stark elliptisch strukturiert ist), könnte sich für die „ex-negativo“-Perspektive auf Film-Genus eignen. Ich habe die Musiknummer gewählt, da sie eine große phänomenologische Bandbreite aufweist, relativ häufig in narrativen Filmen eingesetzt wird und m.E. eine komplexe Illustration meines Anliegen ermöglicht.

In jedem der vier Kapitel des zweiten Teils fokussiere ich die wichtigsten Musiknummern je eines Filmes.<sup>10</sup> Anhand kulturwissenschaftlicher Modelle, die das Phä-

<sup>9</sup> Ich grenze somit die Musiknummer auch vom zitathaften Einsatz von Liedteilen bzw. dem Anspielen von bekannten Liedern ab: Für mein Vorhaben ist es entscheidend, dass die Musiknummer eine „Einheit“ innerhalb der Narration darstellt. (Ich danke Anton Fuxjäger für diesen Hinweis.)

<sup>10</sup> Die nun getroffene Filmauswahl berücksichtigt eine möglichst große Bandbreite der möglichen Funktionen der Musiknummer im Rahmen der allgemeinen Narration des Films. Das heißt, das besprochene Material umfasst Musiknummern, die (a) diegetisch motiviert (MOULIN ROUGE, 8 MILE) bzw. diegetisch nicht motiviert (DIE ANOTHER DAY, JE T'AI ME MOI NON PLUS) sind; (b) textbasiert narrativ (DIE ANOTHER DAY, MOULIN ROUGE, 8 MILE) bzw. instrumental „narrativ“ (JE T'AI ME MOI NON PLUS) sind; (c) Song-and-Dance-Nummern (MOULIN ROUGE, 8 MILE) bzw. Filmsongs (JE T'AI ME MOI NON PLUS, DIE ANOTHER DAY); (d) Originalmusik (DIE ANOTHER DAY, 8 MILE) bzw. Arrangements (MOULIN ROUGE, JE T'AI ME MOI NON PLUS).

nomen der Grenzüberschreitung, der Krise von Film-Genus, auf je unterschiedliche Weise formulieren, versuche ich, durch eine Beschreibung der Musiknummern die Grundlage für Operationalisierungen von Film-Genus zu schaffen.

In Kapitel 5 analysiere ich anhand des zeichentheoretischen Konzepts der *Ikoni-zität* die Musiknummer im James-Bond-Film DIE ANOTHER DAY (Lee Tamahori, USA 2002). Extrafilmisches Material erweitert den filmischen Ausdruck und macht dadurch die Grenzen von Gender und Genre sichtbar. So konstituiert sich Film-Genus in der Titelsequenz des Films DIE ANOTHER DAY, die den Hauptdarsteller Pierce Brosnan als den von nordkoreanischen Geheimdienstschergen gefolterten James Bond einführt, vor allem über den dabei zu hörenden „Bond-Song“ „Die Another Day“ von Madonna. Die Erinnerung an das Musikvideo des Songs, welches unmittelbar vor dem Kinostart des Blockbusters an die prioritäre Zielgruppe des Films via MTV ausgestrahlt wurde – als Werbetrailer für den Film –, konstituiert eine Wahrnehmungssituation, in der das Gesehene (die James-Bond-Titelsequenz) vor allem auf der Folie des zuvor Gesehenen und Gehörten rezipiert wird.

In Kapitel 6 diskutiere ich mithilfe des Foucault'schen Konzepts der *Heterotopie* zwei Musiknummern aus dem Film JE T'AI ME MOI NON PLUS (Serge Gainsbourg, F 1975), um die Konfigurationen von Sexualität und Geschlecht zu beschreiben. In den Musiknummern dieses Filmes, so argumentiere ich, wird durch die Konstruktion von Sexualität als Heterotopie eine Krise der Wahrnehmung von Film-Genus herbeigeführt.

Kapitel 7 steht im Zeichen der *Transgression* im Sinne von Bachtins Karneval. Die Musiknummern im Film MOULIN ROUGE (Baz Luhrmann, USA 2001) zeigen in Form des Grotesken, wie Film-Genus in eine Krisensituation gestürzt werden kann.

Kapitel 8 schließlich widmet sich dem für die Kulturwissenschaften zentralen Konzept der *Performativität*. Anhand einer Analyse der zentralen Musiknummer im Film 8 MILE (Curtis Hanson, USA 2002) soll herausgestellt werden, wie die Performativität und die mediale Performanz von Film-Genus konzipiert werden können.

Diese Konzeptionen von Film-Genus in der Musiknummer ermöglichen m.E. einen Einblick in die Wahrnehmungsprozesse von Gender und Genre im narrativen Film. Anhand dieser vier Krisensituationen von Film-Genus können die Wahrnehmungsschemata Gender und Genre operationalisiert werden, wodurch es möglich wird, Fragen für einen Interviewleitfaden zu entwickeln. Diese Auseinandersetzung bildet die Voraussetzung dafür, dass die Rolle von Film-Genus in der Wahrnehmung narrativer Filme beschreibbar wird. Erst durch die theoriegeleiteten Hypothesen, die aus den Filmanalysen generiert werden können, wird ein konkretes und systematisches Sprechen über den Zusammenhang von Gender und Genre in der Filmwahrnehmung möglich.