

Rainer Rother

## Die Lust am Genre

### Vorwort

In der Filmgeschichte erscheinen Genres als durchaus robuste Angebote, die sich gerade aufgrund ihrer Offenheit für formale Variationen und stilistische Mischungen, aber auch für die Integration aktueller gesellschaftlicher Entwicklungen in die Story kontinuierlich erneuern. Dabei kennen sie Hochzeiten ebenso wie Phasen der Schwäche, schließlich auch in manchen Fällen das gänzliche Verschwinden, oder sie erlangen gelegentlich eine Kontinuität dadurch, dass sie im Fernsehen eine neue Basis finden.

Genres sind durch Definitionen entsprechend schwer zu fassen. Sie entwickeln sich im Kontext der populären Kultur, erweisen sich sowohl für ästhetische wie gesellschaftliche Einflüsse offen, überschreiten in ihren Erzählungen scheinbar feststehende Grenzen, vertragen selbstreflexive Wendungen und auch parodistische Übersteigerungen gut. Ein strikt evolutionistisches Modell – dem zufolge sich aus ersten tastenden Anfängen die Blütezeit des klassischen Genres entwickelt, das in die Periode der Selbstreflexion eintritt und schließlich zum Verfall neigt – trifft unter diesen Voraussetzungen nur bedingt zu. Dieses Modell betont an inhaltlichen Veränderungen der »späten« Genre-filme zunächst die Integration bislang ausgeschlossener oder gar tabuisierter Themen und die ungewohnte innere Zerrissenheit der Figuren. Der Abschied vom Genre, der hier erreicht scheint, ist jedoch selten endgültig. Das, was es ausmachte, tritt in neuer Konstellation an und findet sein Publikum.

Zugleich lässt sich die Tendenz zum Genremix und einem Erzählen, das mit den eigenen formalen Mitteln souverän und gelegentlich ironisch umzugehen versteht, als durchaus erfolgreiche, oft als Abschied vom »Klassischen« eingeordnete Strategie der Veränderung begreifen. Das mag Teilen der Kritik als eine Verfallsform des Genres erscheinen – zu manieristisch (Italowestern), zu verspielt (deutscher Kriminalfilm), zu sehr auf Action getrimmt (Gangsterfilm) wirken diese Filme. Doch die »Demolierung des Erzählens«, die nicht zuletzt darin besteht, die filmischen Mittel als solche deutlich auszustellen, muss nicht zwangsläufig als ungeschickte oder gar misslungene Darstellung abgelehnt werden, sondern kann alternativ – je nach dem ästhetischen Vermögen der Inszenierung, aber auch abhängig von der Rezeptionserwartung des Zuschauers –, als selbstreflexives Spiel mit Erwartungen und Konventionen genossen werden. Kaum ein Genre, in dem derartige Veränderungen nicht zu bemerken gewesen wären. Deren Verläufe ähnelten sich: Ebenso wie der Italowestern oder der deutsche Kriminalfilm kannte der Horrorfilm in den 1960er Jahren stilistisch selbstgewisse Spielarten des Schreckens, die sich von den

Vorgängern deutlich abhoben, etwa die britischen Hammer-Produktionen oder Mario-Bava-Filme. Etliche Jahre später wiederum unterlagen einschlägige Genres der Tendenz zur Verstärkung von Action- und Gewaltdarstellungen – wobei die Betonung dieser Elemente zu einem neuen, aus jedem Rahmen typischer Handlungsführungen fallenden Actionkino führen konnte. Für den Horrorfilm bedeutete dies, dass er in der Darstellung expliziter wurde, dabei zugleich dem Publikum offenkundig neben den Schockeffekten auch ironische Brechungen bot, also sozusagen auf ›Medienkompetenz‹ setzte. Gangsterfilme machten den *public enemy* immer interessanter und sahen in ihm ein Faszinosum, ein Indiz für den Zustand der Gesellschaft und nicht bloß deren Feind. Detektive, immer schon Außenseiter, scheiterten auch moralisch, Polizisten ohnehin. Filme, deren stilistische Eigenarten herausgestellt erschienen oder die bewusst die Nähe zum Trash suchten, konnten sich eben dadurch auch als Kult anbieten.

In den letzten Jahrzehnten, beginnend wohl in den 1960er Jahren, vollzog sich also etwas, das einerseits als Zersetzung des Genres gedeutet werden konnte und das andererseits doch offenkundig von ihm zehrte und es fortsetzte. Auch Geschichten, die mit Verbrechen und ihrer Aufklärung, mit Kriminellen und ihrer Verfolgung zu tun hatten, treten – abhängig sowohl von den Produktionsmitteln wie vom Eigensinn nationaler Kinematografien – in vielfältigen Varianten auf. Während z.B. die jede Zuordnung zum Spionagefilm oder Thriller schnell hinter sich lassenden und international enorm erfolgreichen James-Bond-Filme ihr Publikum mit der eigenwilligen Mischung aus Ironie, Action und lässig präsentierten Schauwerten jeder Art gewannen, besaßen deutsche Kriminalfilme der 1960er Jahre ihre ganz eigene, wenn man so will: preiswerter herstellbare und meist weniger gewagte Exaltiertheit – das erkennbar artifizielle englische Milieu, als solches schon eine schräge Erfindung, versetzt mit Horrorelementen und typisierten Figuren, die ebenso sehr als Eddi-Arent- oder Klaus-Kinski-Cameo wirkten, wie sie erzählerische Funktionen erfüllten (oder eben auch nicht). Dass mit solchen ausschweifenden Erzählformen die Ökonomie der Storyführung durcheinandergeriet, war offenkundig und gewollt. Den Charme dieser Filme erkennen die Fans gerade darin – so möglicherweise auch Quentin Tarantino in seiner Verehrung für Alfred Vohrer. Ohnehin trägt das sozusagen Nichtperfekte, die im Vergleich zum teuren A-Picture mangelnde Glätte, das schnell Hergestellte vieler Genrefilme zu ihrer Faszination bei und bleibt dabei auch für den Blick auf die von *posthistoire* und Postmoderne noch nicht tangierten Jahrzehnte prägend.

Krimis besitzen im deutschen Kino eine lange Tradition, in der sich die radikalen und oft katastrophalen gesellschaftlichen Umbrüche einer vom Kaiserreich über die Weimarer Republik und den Nationalsozialismus bis zur Gründung der Bundesrepublik und der DDR reichenden Geschichte niederschlugen. Die große Präsenz des Genres im Kino der 1960er Jahre setzte sich jedoch nicht im gleichen Maße fort. Genre wurde im Kontext des Autorenfilms zwar zur Bezugsgröße der Debatten, dabei aber oft ausschließlich zum Gegenpol

eines originellen, eigenständigen, unkonventionellen Filmemachens erklärt. Ganz verschwand die Form auch in der Folgezeit nicht von den Leinwänden, eine vergleichbar kontinuierliche Produktion wie in den ›seriellen‹ Filmen der 1960er Jahre aber gab es nicht mehr. Dagegen erwies sich das Fernsehen als der Ort, an dem das Genre dauerhaft – und man könnte sagen immer stärker – präsent blieb. In dieser parallelen Entwicklung gewannen Kriminalfilme und -serien, in der Regel um eine zentrale Figur, den Kommissar oder die Kommissarin, organisiert, eine fast inflationär zu nennende Präsenz. Serienformate aus den USA, aus Skandinavien und Großbritannien kamen in großer Zahl zu den Eigenproduktionen der deutschen Sender hinzu und garantieren mittlerweile an jedem Wochentag die Gelegenheit, im Programm Geschichten von Verbrechen und ihrer Aufklärung auszuwählen.

Möglicherweise deutet sich im deutschen Kino und Fernsehen vor dem Hintergrund der vielfältigen Veränderungen der Filmgenres nun abermals eine neue Tendenz an, in der die Grundgeschichten und -konflikte zeitgemäß gefasst werden, während die filmische Präsentation im Vergleich zu den Filmen, die von der Kritik der *posthistoire* (1960er und 70er Jahre) oder der Postmoderne (1990er Jahre) zugerechnet wurden, nun stilistisch zwar selbstbewusst, dabei aber eher nüchtern, fern von Manierismen ausfällt. Jedenfalls konnte man z.B. bei der Berlinale 2010 zu einem solchen Eindruck kommen. Waren hier doch mit Benjamin Heisenbergs *DER RÄUBER*, Thomas Arslans *IM SCHATTEN* und Dominik Grafs für das Fernsehen produzierten, aber im Internationalen Forum des jungen Films uraufgeführten Mehrteiler *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS* gleich drei Beispiele zu finden, die große Aufmerksamkeit für ein Erzählen gewannen, das sich bewusst und stilistisch konsequent auf Genretraditionen bezog. Die Filme und der TV-Mehrteiler stehen dabei in den letzten Jahren auch in der deutschen Filmproduktion nicht allein. Davon zeugen Filme und Fernsehproduktionen z.B. von Christian Petzold, Fatih Akin, Detlev Buck und anderen.

Von einer Konjunktur, wie sie in Hollywoods intaktem Studiosystem oder der westdeutschen Filmindustrie einmal herrschte, kann jedoch keine Rede sein. Im Hinblick auf das Fernsehen kann man dagegen von einer Fülle der Produktionen sprechen, wenn auch nicht unbedingt zugleich von einem neuen Zugriff auf das Genre. Zu berücksichtigen sind hier die völlig anderen Produktionsbedingungen in den USA und in Deutschland. Auch im amerikanischen Fernsehen sind innovative Formate nicht die Regel, doch gibt es auf diesem Markt Modelle, in denen experimentierfreudige Formen als Alleinstellungsmerkmal beworben werden können. Im Pay-TV-Sender HBO z.B., der mit *THE WIRE* (2002–08) eine stilbildende Serie produzierte, können sie gelegentlich gedeihen. Die Bedingungen in Deutschland unterstützen solche Formen eher selten, allerdings kann es unter diesen Verhältnissen durchaus zu entsprechenden, vom amerikanischen Beispiel inspirierten Wagnissen kommen. Dabei entstanden imponierende Ausnahmen, wie die von Orkun Ertener geschriebenen *KDD-Staffeln* (2007–10) oder die schon genannte Miniserie *IM ANGESICHT*

DES VERBRECHENS. Prägend bleibt jedoch die Dominanz anderer Formen, die mit den Anforderungen eines prominenten Sendeplatzes zur Hauptsendezeit umzugehen haben und dabei auch Rücksicht auf die Zusammensetzung des Publikums nehmen müssen – wie jüngst die mit Argumenten des Jugendschutzes begründete Verschiebung des von Hans Steinbichler inszenierten, von Christian Jeltsch geschriebenen POLIZEIRUFS 110 mit dem Titel DENN SIE WISSEN NICHT, WAS SIE TUN belegte.

Den vielfältigen Facetten des Kriminalfilms in Deutschland, unter Einbeziehung des Fernsehens, ging im Oktober 2010 ein Symposium in der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen nach. Die hier veröffentlichten Beiträge sind überarbeitete und gelegentlich erweiterte Fassungen der Vorträge sowie ergänzende Studien. Die Reflexion über die Schwierigkeiten einer konsistenten Definition von Genres, über ihre Grenzen ebenso wie über ihre wesentlichen Eigenschaften; Überblicke über historische Entwicklungen des Kriminalfilms und Diskussionen um den Genrebegriff in Deutschland; Studien zu Motiven und schließlich Fallstudien zu einzelnen Regisseuren, Filmen oder Krimiserien geben eine Vorstellung, wie sich die ›Lust am Genre‹ hierzulande entwickelte.

Auszug aus: Rainer Rother / Julia Pattis (Hg.):  
Die Lust am Genre. Verbrechergeschichten aus Deutschland  
© Bertz + Fischer Verlag. ISBN 978-3-86505-211-7  
<http://www.berth-fischer.de/lustamgenre.html>