

2.4 Genre und Gesellschaft

Eine wichtige Rolle bei diesen Transformationen der offenen und geschlossenen Form ab den 1960er-Jahren spielen Braudy zufolge insbesondere der Einfluss von narrativen Prägungen und die formalen Erwartungen:

»The formal force of the most important films since the late 1950s has been in the intensity of open *and* closed, the crossing of the barrier between film and the world, and, as I shall argue, between high and popular culture as well. Both Lang and Renoir ended their careers by returning to older themes and recapitulating past methods. But the new directions of film narrative and style involved further experimentation and innovation. The formal and spatial analysis I have used in this chapter must give way when we come on forms so resolutely committed to mixed form and unlimited space. Another perspective is now necessary, one that will involve the most familiar, supposedly the least ›artistic‹ of all types of film – the genre film.«⁴⁹

Vor allem im Genrefilm ist nun in den darauffolgenden Jahrzehnten neben den hybriden ästhetischen Vermischungen der beiden Formen auch ein bestimmtes Verhältnis der abgeschlossenen Orte zu ihrem Umraum beziehungsweise der eingeschlossenen Protagonisten zum Rest der Gesellschaft zu bemerken. Nach Braudy sind es vor allem die Regisseure geschlossener Formen, die sich für die strukturellen und räumlichen Limitationen der Genres interessieren. Je nach Genre bilden sich die Relationen zwischen offenen Räumen und abgeschlossenen Architekturen unterschiedlich aus und erzeugen spezifische dramaturgische Spannungen.⁵⁰

Im Western sind es Hütten und Kleinstädte im Kontrast zu den unbesiedelten, wilden und gefährlichen Weiten der Prärie;⁵¹ in amerikanischen Roadmovies, wie allen voran *EASY RIDER* (USA 1969, R: Dennis Hopper), suchen die Protagonisten fern einer autoritären Gesellschaft in Autos oder auf Motorrädern nach Freiräumen, wobei im Falle von *EASY RIDER* die breiten Bilder der Motorradfahrten durch das CinemaScope-Format auf den begrenzten Lebensraum der engstirnigen Kleinstädter treffen; in einem Science-Fiction-Horrorfilm wie *THE THING FROM ANOTHER WORLD/DAS DING AUS EINER ANDEREN WELT* (USA 1951, R: Christian Nyby) wird die enge Forschungsstation inmitten einer endlosen Schneewüste zum verhängnisvollen Ort für die eingeschlossenen Charaktere, die nicht wissen, woher das Grauen aus dem weißen, offenen Raum kommt.

Besonders interessant sind die Entwicklungen im Horrorgenre, in welchem mindestens zwei Tendenzen zu beobachten sind: zum einen rückt das Monströse immer näher in die Erfahrungswelt der Zuschauer und kommt von historischen Spukschlössern gewissermaßen in die Wohnungen der normalen Bevölkerung; so beispielsweise in George A. Romeros *NIGHT OF THE LIVING DEAD/DIE NACHT DER LEBENDEN TOTEN* (USA 1968), in dem sich eine heterogene Gruppe in einem Haus verbarrikadiert und ge-

49 L. Braudy: *The world in a frame: What we see in films*, S. 103 (Herv. i. O.).

50 Ebd., S. 117ff.

51 Vgl. ebd., S. 123.

gen eindringende Zombies verteidigen muss.⁵² Zum anderen nimmt auch die Gewalt im Einschluss zu:

»The closed film has generally been the container for violence of all sorts: the historical film distances the great battles and atrocities; the documentary holds its truth at a distance with commentary; the horror film establishes an eerie world within which to elaborate its terror. But the pressure on the frame continues to grow. Just as the amount of violence within genre films has increased over the years, so it has come closer to home.«⁵³

Über verschiedene und auch weniger grausame Genres hinweg lässt sich allgemein feststellen, dass in der geschlossenen Form zumeist Handlungen von Menschen erzählt werden, die aus ihrer individuellen Perspektive heraus mit der Gesellschaft und höheren Ordnungen zurechtkommen und gegen diese ankämpfen müssen. Der offene Raum oder die Gesellschaft im Außen der individuellen Zone übersteigen die abgeschlossene Wirklichkeit und die Perzeption der Protagonisten, die keine Möglichkeit haben, ihr Milieu zu ändern oder die größeren Zusammenhänge zu beeinflussen.

»The problems of class and society in an open film [...] are understood by the characters and are an explicit theme. But society in closed films is iconographic and allegorical, uninterested in history or change. The genre film, like the enclosed film in general, defines both society and history as psychological projections.«⁵⁴

Somit können überschaubare Probleme im begrenzten Raum vielleicht gelöst werden, aber nicht die grundlegenden gesellschaftlichen Strukturen, die sie hervorbringen. Der geschlossene Genrefilm konzentriert sich nicht auf die Realität der Gesellschaft oder ihrer Vergangenheit, sondern auf die persönliche Wahrnehmung. Beispielsweise kann ein Ermittler im Detektivfilm am Ende alle Fäden zusammenziehen, aber er kann niemals das gesamte Netz und die Mächte der ihn umgebenden Welt, in der er seine Fälle aufklärt, überblicken.⁵⁵ Ähnlich verhält es sich mit Helden in einigen Western der 1950er-Jahre, die zwischen einer rohen, wilden Welt und den sozialen Grenzen der Ansiedlungen eine Familie oder einen Mythos aufbauen wollen. Nach Braudy ist diese fundamentale Spannung zwischen offenen Räumen und den geschlossenen Zonen der Hauptfiguren in verschiedenen Variationen zu finden: im Reporter-Zeitungs-Film der 1930er- und 1940er-, im Zirkusfilm der 1940er- oder auch im Gefängnis- und Science-Fiction-Film der 1950er-Jahre.⁵⁶

In seiner weiteren Analyse befasst sich Braudy im Anschluss an diese Neuverortung der offenen und geschlossenen Form ab Ende der 1950er- speziell mit der Entwicklung der Genres im amerikanischen Kino der 1960er- bis Anfang der 1970er-Jahre. Dabei

52 Vgl. ebd., S. 119. Siehe hierzu auch Harun Maye: »The Tension between Nostalgia and Perversion in George A. Romero's *Night of the Living Dead* (1968)«, in: Isabella van Elferen (Hg.): *Nostalgia or Perversion? Gothic Rewriting from the Eighteenth Century until the Present Day*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2007, S. 113-123.

53 L. Braudy: *The world in a frame: What we see in films*, S. 119.

54 Ebd., S. 121f.

55 Vgl. ebd., S. 122.

56 Vgl. ebd., S. 123.

geht er zum einen ausführlicher auf den Western und das Musical ein, die er als die wichtigsten erachtet, da sie besonders langlebig sind und eine hohe narrative Komplexität aufweisen;⁵⁷ zum anderen zeigt er aber auch in anderen Gattungen Parallelen zwischen neuen wie wegweisenden, amerikanischen und europäischen Filmemachern auf, die sich in dieser Zeit intensiv mit der Weiterentwicklung von Genres wie zugleich thematisch mit dem Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft auseinandergesetzt haben. Sowohl bei den Regisseuren der *Nouvelle Vague*, wie Truffaut oder Godard, als auch bei amerikanischen Kollegen, wie beispielsweise Don Siegel oder Arthur Penn, ist dabei eine wesentliche Auffassung bezüglich individualistischer Ambitionen zu bemerken: »The New Wave focus on a passive or impotent central character is therefore paralleled in the American genre film by a focus on either fantasies of escape from impotence in the present or dreams of the end of innocence in the past.«⁵⁸

In vielen Filmen der 1960er- und 1970er-Jahre werden Helden gezeigt, die nach individuellen Lösungen und Auswegen aus gesellschaftlichen Zwängen suchen. Zugleich wird deutlich, dass ein rebellischer Individualismus, subversive Freundschaften oder der Traum vom Ausleben persönlicher Gefühle zum Scheitern verurteilt sind.⁵⁹ Anders als in den Jahrzehnten zuvor, so Brady, bewahrt die Gesellschaft den Individualismus nun nicht mehr, sondern fragmentiert und verzerrt ihn und seine Ideale.⁶⁰ In manchen Filmen wird die Ohnmacht der Individualisten durch Gewalt oder Sex kompensiert.⁶¹ In anderen wird nach dem Verlust individueller Träume nach Alternativen gesucht, beispielsweise im Katastrophenfilm, in dem im Angesicht eines Desasters ein höheres Interesse einer möglichen Gemeinschaft wichtiger wird:⁶² »The genre films of the 1960s and 1970s mix the two basic visual styles of open and closed film as well as the social implications of the two forms: the closed film belief that society is repressive but necessary with the open film desire to find a new community.«⁶³

Brady betont, dass viele gute Regisseure das Filmemachen selbst als eine besondere kollektive Arbeit vieler Menschen verstanden und geschätzt hätten. Im Gegensatz zum isolierten Künstler, dem es mehr um einen ästhetischen Anspruch gehe, liegt die spezielle Möglichkeit des Films vor allem in der Offenheit für alle kulturellen Einflüsse, sodass dieser die Gesellschaft, die ihn hervorbringt, aufnehmen und reflektieren kann. Dies sei Brady zufolge insbesondere in Genrefilmen möglich, da ihre Konventionen ein Vokabular hervorgebracht hätten, das für das Publikum einer bestimmten Epoche eine gewisse Dringlichkeit besitzen kann, das Regisseuren die Gelegenheit bietet, über schmerzhaft oder verworrene gesellschaftliche Probleme zu sprechen, für die

57 Vgl. ebd., S. 124ff.

58 Ebd., S. 174.

59 Zur Situation der amerikanischen Gesellschaft dieser Zeit vgl. ebd., S. 174f. Siehe dazu vor allem das Genre des Roadmovies, in welchem dieses Scheitern ab *BONNIE AND CLYDE* (1967) und *EASY RIDER* (1969) sichtbar wird. Zur Einführung in das Genre siehe David Ladermann: *Driving Visions. Exploring the Road Movie*, Austin: University of Texas Press 2002.

60 Dies geht einher mit einem Statusverlust von Filmhelden und Filmstars, vgl. L. Brady: *The world in a frame: What we see in films*, S. 176ff.

61 Vgl. S. 177f.

62 Vgl. S. 179.

63 Ebd., S. 178.

außerhalb des Films keine Formen der Verhandlung existieren.⁶⁴ In der thematischen und ästhetischen Krise des Genrefilms der 1960er- und 1970er-Jahre spiegelt sich somit laut Braudy auch eine soziale Neudefinition.⁶⁵ In dieser Phase verlieren für ihn auch die Unterscheidungen zwischen einem geschlossenen und dem offenem visuellen Modus, aber auch zwischen populären und ernsten kulturellen Produkten ihre einstige Bedeutung. Als vagen Ausblick prophezeit Braudy, dass die aktuellen Regisseure des Genrefilms neue Formen und Themen für das Verhältnis zwischen Gesellschaft und Individuum finden müssen, damit in einem sozialen System, das potenziell Raum für Freiheiten bietet, neue Gemeinschaften begründet werden können. Diese kommenden gemeinschaftlichen Formen waren zu Braudys Zeit noch unklar, doch ihm zufolge liegt weiterhin eine offene Kraft wie Chance allein im kinematografischen Dispositiv, durch welches viele Individuen in Kinosälen Teil eines zugleich persönlichen wie kollektiven Voyeurismus werden, als Mitglieder einer Gesellschaft, die sich in der abgeschlossenen Dunkelheit selbst beobachtet und erforscht.⁶⁶

2.5 Neue Geschlossenheiten

Wie ging es nach Braudy weiter? Wie entwickelten sich die offene und die geschlossene Form und ihre Mischformen im Genrefilm, aber auch unabhängig von diesem? Inwieweit spielte die Frage nach der Relation zwischen Individuum und Gesellschaft, die in Braudys Ausblick in den 1970er-Jahren tendenziell zu neuen filmischen Gemeinschaften führen sollte, dabei weiterhin eine Rolle?

Lorenz Engell, dessen Filmgeschichtsschreibung in seinem Buch *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte* (1992) ebenfalls mit den Filmen des amerikanischen *New Hollywood* endet,⁶⁷ erläutert, dass neben den sozialen und politischen Ereignissen der »Sad Sixties« vor allem auch die Ausbreitung des Fernsehens entscheidend für die ökonomische wie ästhetische Krise Hollywoods verantwortlich war.⁶⁸ Im Gegensatz zum Kino war das Medium Fernsehen zunehmend omnipräsent, es zeichnete sich durch eine Montage von Bildern unterschiedlicher Herkunft aus, von Spielfilmen, Werbeblöcken, Nachrichten, Soaps oder Spielshows, die verstreut betrachtet wurden; es präsentierte Zusammenhänge einer Wirklichkeit, die zufällig, unverbunden, kontingent und kontextlos erschienen. Im Vergleich zum Kino bestimmten die kleineren Fernsehbilder die Wahrnehmung des Rezipienten auf eine neuartige und alltäglichere Weise. Durch das Fernsehen entstand nicht nur eine andere Wirklichkeit der Produktion, sondern auch

64 Vgl. ebd., S. 180f.

65 Braudy geht nicht genauer auf politische Ereignisse ein, aber er erwähnt flüchtig das Jahr 1968 und den Vietnamkrieg, vgl. ebd., S. 174f.

66 Vgl. ebd., S. 181.

67 Vgl. L. Engell: *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*, S. 287f. Im darauffolgenden, letzten Kapitel geht Engell dann auf die Filme Peter Greenaways und auf den Einfluss des Fernsehens im britischen Kino ein.

68 Vgl. ebd., S. 258ff. Als politische Ereignisse sind hier z.B. die Ermordung des Präsidenten John F. Kennedy (1963) oder die Martin Luther Kings (1968) zu nennen.