media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Michael Niehaus

Was ist ein Genre? Eine Untersuchung in 463 Bemerkungen

2024

https://doi.org/10.25969/mediarep/24013

Veröffentlichungsversion / published version
Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Niehaus, Michael: *Was ist ein Genre? Eine Untersuchung in 463 Bemerkungen*. Hagen: Hagen University Press 2024 (Beiträge zur Literatur- und Medienwissenschaft 12). DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/24013.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
https://hagen-up.de/publikationen/was-ist-ein-genre-eine-untersuchung-in-463-bemerkungen/

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0/ License. For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Was ist ein Genre?

Michael Niehaus



H|B Beiträge zur Literatur- und Medienwissenschaft

Hagen University Press

Michael Niehaus

Was ist ein Genre?

H|B

Beiträge zur Literatur- und Medienwissenschaft

Herausgegeben vom Institut für
Neuere deutsche Literatur- und Medienwissenschaft
der FernUniversität in Hagen

Band 12

Was ist ein Genre?

Eine Untersuchung in 463 Bemerkungen

von
Michael Niehaus

HAGEN
UNIVERSITY
PRESS

Impressum

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Redaktion: Rebekka Röttger
Titelgrafik und Layout: Nils Jablonski

Druck: CPI Druckdienstleistungen GmbH, Ferdinand-Jühlke-Straße 7, 99095 Erfurt

1. Auflage 2024

ISSN 2751-4161 (Print)
ISSN 2751-417X (Online)
ISBN 978-3-98767-480-8 (Print)
ISBN 978-3-98767-009-1 (E-PDF)
DOI 10.57813/20230426-140020-0



Der Text dieser Publikation wird unter der Lizenz Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) veröffentlicht.

Hagen UP (Hagen University Press)
FernUniversität in Hagen
Feithstraße 152
58097 Hagen

Inhalt

Bemerkungen 1 bis 463 7

Literaturverzeichnis 255

Register

A Theoretische Begriffe 265

B Gruppenbildungsbegriffe 270

C Medien und Künste 274

D Einzelbeispiele 275

1. In dem 1945 verfassten Vorwort zu seinen *Philosophischen Untersuchungen* erklärt Ludwig Wittgenstein, dass er „gerne ein gutes Buch hervorgebracht" hätte, dass es aber „nicht so ausgefallen" sei.[1] Nach „mißglückten Versuchen", seine Gedanken zu einem „Ganzen zusammenzuschweißen", habe er sich damit begnügen müssen, seine „Untersuchung" in Form von bloßen „Bemerkungen" zu präsentieren, die „gleichsam eine Menge von Landschaftsskizzen" darstellten.[2] „So ist dieses Buch eigentlich nur ein Album."[3] Diese Schwäche möchten die folgenden Bemerkungen, die einer Untersuchung der Frage *Was ist ein Genre?* gewidmet sind, ebenfalls für sich geltend machen.

2. Eine Untersuchung sollte methodisch sein; Bemerkungen sind sporadisch. Gleichwohl bedingen sie sich gegenseitig.

3. Alles, was man anordnen kann, kann man auch anders anordnen.

4. „Was ist ein Genre?" Wenn man eine solche Frage stellt, was erwartet man da für ein Antwort? Mit welcher Art von Antwort wäre man zufrieden? Gewöhnlich verlangt man mit einer solchen Frage nach einer *Definition*. Diese Definition würde den Begriff des Genres einerseits bestimmen und ihn andererseits von anderen, verwandten Begriffen abgrenzen. Die Definition wäre das Ergebnis

---

1 Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen [1953]. In: Werkausgabe. Bd. 1. Frankfurt a. M. 2006, 225–581, hier: 233.

2 Ebd., 231.

3 Ebd., 232.

der Untersuchung. Eine solche Definition kann hier nicht gegeben werden. Die Bemerkungen treten an die Stelle eines geordneten Gedankengangs, an dessen Ende die Definition stünde.

5. Wozu benötigt man Definitionen? Mit der Definition eines Begriffs wird in der Regel die Erwartung verbunden, dass man dadurch das Gemeinsame aller Gegenstände, die unter diesen Begriff fallen, erfassen würde. Aufbauend auf der Definition könnten wir dann zu neuen Erkenntnissen kommen. Nun gebrauchen wir alle das Wort *Genre* ganz selbstverständlich; wir haben keine Probleme damit. Eine Definition würde daran im besten Fall nichts ändern, sie könnte uns eher Probleme bereiten. Denn eine Definition würde möglicherweise nicht so recht damit übereinstimmen, wie wir das Wort *Genre* gebrauchen, und wir müssten uns dann fragen, ob wir dieses Wort also falsch verwendet haben.
Natürlich können wir Wörter falsch verwenden, aber das Kriterium dafür wäre wohl nicht der Verstoß gegen eine Definition, sondern der Verstoß gegen den gewöhnlichen Gebrauch. Jemand könnte also beispielsweise sagen: „Die Linkshänder sind schon ein merkwürdiges Genre." – Und dann würde man entgegnen können: „Nun, die *Linkshänder* kann man eigentlich nicht als ein *Genre* bezeichnen." Im Anschluss könnte man dann nach Gründen dafür suchen, warum uns ein solcher Gebrauch des Wortes Genre verfehlt vorkommt (und warum uns auch diese Verfehlung keine Probleme bereitet).
Im Grunde bestünde der Nutzen von Definitionen dann nicht darin, dass sie zutreffend sind, sondern darin, dass sie *nicht* mit unserem tatsächlichen Gebrauch übereinstimmen.

Sie würden uns dazu anreizen, genauer darauf zu achten, wie wir ein Wort tatsächlich verwenden und darüber nachzudenken, warum das so ist. Wir wissen, was ein Genre ist, aber wir können es nicht sagen. Und erst recht können wir das, was wir wissen, nicht in eine Definition gießen.

6. Wenn uns eine Definition gegeben wird, weckt sie eher unseren Widerspruchsgeist: Wir suchen dann nach einem *Gegenbeispiel*. Von einem Gegenbeispiel kann ja nur die Rede sein, weil nicht die Verwendungsweise falsch, sondern die Definition unvollständig ist.

7. Die Suche nach einer *vollständigen* Definition, die allen gewöhnlichen Gebrauchsweisen eines Wortes Rechnung trüge, ist nicht nur vergeblich, sondern auch müßig. Wie könnte sie beispielsweise verhindern, dass zukünftige Gebrauchsweisen des Wortes *Genre* gegen die gegebene Definition ‚verstoßen'? In der Mathematik ist es sinnvoll, etwa definitorisch festzulegen, was ein *Punkt* sein soll, in der Kulturwissenschaft ist es nicht sinnvoll, festzulegen, was ein *Genre* sein soll.
Auch deshalb mag es als folgerichtig empfunden werden, wenn der Frage danach, *was ein Genre ist* – Wittgensteins ‚Gebrauchstheorie der Bedeutung' folgend –, in *Bemerkungen* über die tatsächlichen Verwendungsweisen des Wortes nachgegangen wird. Diese tatsächlichen Verwendungsweisen sind nicht regellos; die Regeln des Gebrauchs sind uns vorgegeben. Daher spricht Wittgenstein hier von der *Grammatik* oder auch der „Tiefengrammatik" eines Wortes.[4] Wenn wir darüber nachdenken, was ein Genre ist,

4 Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, 478 (§ 664).

ohne eine Definition zum Ziel zu haben, klären wir über diese Regeln auf.

8. Was ist ein Genre *als solches*? Das fragt zunächst einmal danach, was alle Dinge, die wir als Genres bezeichnen, gemeinsam haben. Genrebezeichnungen sind in sehr vielen Bereichen üblich: im Film, in der Literatur, im Computerspiel, in der Musik, im Fernsehen. Es gibt den Western, den Krimi, das Adventure Game; es gibt Heavy Metal, es gibt Kochshows. Da ist es doch nicht schwer, einige Gemeinsamkeiten zu finden! Wenn man von einem Genre spricht, so geht es offensichtlich immer um mediale Artefakte, von denen mehr als ein Exemplar vorhanden ist. Das hört sich zwar nicht besonders spezifisch, aber immerhin plausibel an. Aber was genau ist ein mediales Artefakt?
Zum Beispiel ist ein *Traum* kein mediales Artefakt, es gibt keine ‚Genres von Träumen', aber die Traum*erzählung* kann ein Genre sein.

9. Und was heißt ‚mehr als ein Exemplar'? Bei einer Serie von Abzügen einer Photographie würden wir kaum sagen, dass es sich um ein Genre handelt, obwohl es sich zweifellos um eine Mehrzahl von medialen Artefakten handelt. Natürlich: So war das mit dem ‚mehr als ein Exemplar' nicht gemeint! Die einzelnen Exemplare des Artefakts müssen einander zwar ähnlich sein, sie müssen sich aber auch unterscheiden. Aber damit sind wir sogleich auf dem unsichersten aller Terrains: Was ist Ähnlichkeit?

10. Wer kann ein Kriterium dafür angeben, in welcher Weise und in welchem Grad sich die Exemplare unterscheiden

dürfen oder müssen, bevor wir ihnen das Etikett, zu einem bestimmten Genre zu gehören, zu- oder aberkennen würden?

11. Der Begriff *Genre* hat eine Ähnlichkeit mit dem Begriff *Sorte*. In Wörterbüchern (etwa im *Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache*) wird „Sorte" zur ‚Synonymgruppe' von „Genre" gezählt (und umgekehrt). Zwar wird das Wort *Sorte* alltagssprachlich in erster Linie nicht auf mediale Artefakte angewendet, wohl aber auf Dinge, von denen es ‚mehr als ein Exemplar' gibt. Das können Buntstifte, Nägel, Münzen, Zigaretten oder Kartoffeln sein, aber man spricht auch von einer Sorte Menschen, einer Sorte Träume oder einer Sorte Musik. Anscheinend kann alles zur Sorte werden.
Bei einer Sorte von Nägeln beispielsweise gehen wir davon aus, dass die Nägel alle gleich sind. Die einzelnen Exemplare einer Sorte *sollen* als nicht-unterschieden angesehen werden. So sollen sie etwa auch alle die gleiche *Qualität* haben: Ein Nagel ist so gut wie der andere. Zwar gleicht keine Kartoffel einer bestimmten Sorte der anderen, aber der Unterschied soll nicht ins Gewicht fallen und möglichst gering sein. Die Exemplare einer Sorte sind austauschbar, die Exemplare eines Genres nicht.

12. Spricht man eigentlich von *Exemplaren* eines Genres, oder nicht eher von *Vertretern* eines Genres? Was ist der Unterschied?

13. Natürlich können sich die Exemplare einer bestimmten Sorte sehr stark unterscheiden. Das Wort *Sorte* (das im 16. Jahrhundert aus der italienischen Kaufmannssprache

ins Deutsche eingewandert ist) entstammt der Welt des Handels: Was als eine Sorte angesprochen wird, kann als Ware gehandelt werden; eine Sorte ist in dieser Beziehung eine ‚Wertgruppe' (man denke auch an das Wort *sortenrein*). Nur im Hinblick auf den Tauschwert muss das, was zu einer Sorte gehört, austauschbar sein. Aber daraus folgt schon, dass ein Höchstmaß an Ähnlichkeit, ein Maximum an Homogenität wünschenswert ist.
Pflanzenarten werden an sich nicht als Sorten bezeichnet (sondern als *species*); aber sie werden zu Sorten, wenn sie als Kulturpflanzen im Hinblick auf Homogenität angebaut, gezüchtet und dadurch gewissermaßen ‚produktfähig' gemacht werden.

14. Man kann eine Produktgruppe in Sorten einteilen. Für jede Sorte gibt es dann gewissermaßen ein Fach. Es handelt sich dabei nicht um eine systematische Unterteilung, sondern um eine Einteilung nach pragmatischen Gesichtspunkten – allen Sorten steht gewissermaßen ein eigenes *Fach* zu. Die Gesamtheit dieser Fächer ist das *Sortiment*. Das Sortiment präsentiert uns eine Auswahl.

15. Es gibt das Wort *Sorte* und die Tätigkeit des Sortierens; beim Wort *Genre* stellt die Sprache eine entsprechende Tätigkeit nicht zur Verfügung. Das ist eine Bemerkung zur Grammatik.

16. Sind die Fächer einmal bereitgestellt – also definiert –, so stellen wir uns das Sortieren als eine einfache Tätigkeit vor. Das ist aber nicht immer so. Manchmal taucht die Frage auf, wie man etwas einsortieren soll. Dann handelt es sich um etwas, wofür man kein Fach vorgesehen hatte

(je mehr Fächer man vorsieht, desto mehr Fächer hat man nicht vorgesehen). Man kann dann einstweilen ein Fach eröffnen (einen Ordner erstellen) mit der Überschrift *Sonstiges*. Könnte es auch bei der Einteilung in Genres ein „Sonstiges" geben?

17. Offenbar gehört es zur *differentia specifica* des Begriffs Genre, dass mit Genrebezeichnungen Gruppen von Gegenständen benannt werden, die einander sowohl ähnlich sein müssen als auch verschieden zu sein haben. Diese Gruppen von Gegenständen bilden kein Sortiment.

18. Eine Definition von *Genre*, die häufig zitiert wird, stammt von Knut Hickethier. Sie lautet: „Als ‚*Genre*' wird eine Produktgruppe bezeichnet, die durch eine als typisch gesetzte soziale oder geografische Lokalisierung, spezifische Milieus, Figurenkonstellationen, Konfliktstrukturen, spezielle Stoffe bzw. durch besondere spezifische emotionale oder affektive Konstellationen zu kennzeichnen ist."[5]
An dieser Definition fällt zunächst einmal auf, dass das Genre – wie die Sorte – als eine „Produktgruppe" definiert wird. Der Unterschied zwischen Genre und Sorte wird zumindest in dieser Beziehung also eingeebnet, und man fragt sich, wie man den Begriff *Produktgruppe* auffassen muss, damit er auch auf Genres anwendbar ist. Gewiss ist ein Krimi (als Paradebeispiel für sogenannte ‚Genreliteratur') ein Produkt, das gehandelt wird und eben zur Produktgruppe *Kriminalroman* gehört. Und der Bucheinzelhandel, der auch *Sortimentsbuchhandel* heißt, hat dann eben

5 Knut Hickethier: Einführung in die Medienwissenschaft. 2., aktualisierte und überarbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar 2012, 151.

diesen Krimi neben anderen Romanen derselben Produktgruppe in seinem Sortiment, d. h. im Regal. Das ist das *Bild*, das die Definition Hickethiers zu transportieren scheint.
Zugleich aber folgt das *Genre* als Produktgruppe eben einer ganz anderen Logik als im Fall der *Sorte*. Wenn der Buchhändler im Regal für Kriminalromane nur Exemplare ein und desselben Krimis vorrätig hätte, dann hätte er der von Hickethier aufgestellten Bedingung ebenfalls Genüge getan: Die Forderung nach „typisch gesetzte[n]" – also sich wiederholenden – Eigenschaften der Elemente der Produktgruppe wäre maximal erfüllt.

19. Hickethiers Perspektive gleicht sozusagen der eines Buchhändlers, der die Bücher nach den Begleitinformationen, die ihm gegeben werden, in seine Genre-Regale einsortiert, ohne eines von ihnen aufzuschlagen, weil sie ja doch ‚eines wie das andere' sind. Natürlich weiß er, dass die Bücher variieren (und dass die Variation für die Kunden das Entscheidende ist), aber das ist für ihn unerheblich.

20. Aus einer solchen Definition erwächst daher ein sehr einseitiges und falsches Bild dessen, was ein Genre ist – ein Bild, das der tatsächlichen Verwendung des Wortes *Genre* zu widersprechen scheint. Das zeigt sich auch in einem weiteren – damit verbundenen Aspekt dieser Definition. Die Variationen, durch die sich die verschiedenen Kriminalromane des Sortiments unterscheiden, könnten mit Hilfe des Begriffs der *Variationsbreite* erfasst werden. Die einzelnen Krimis, die in die Produktgruppe *Kriminalromane* eingeordnet werden, unterscheiden sich *bis zu einem gewissen Grad*. Dieser Grad kann freilich nicht angegeben

werden – aber das ist auch nicht nötig, da die (im Begriff der Variationsbreite implizierte) Streuung zwar unterschiedlich ausfallen kann, ihr Maximum aber stets in der Mitte haben wird. Worauf es ankommt, wäre stets das ‚durchschnittliche' Exemplar eines Genres.
In diesem Modell gibt es keinerlei konkrete Verbindung zwischen den einzelnen Elementen der jeweiligen Produktgruppe. Jeder neu erscheinende Krimi ist gewissermaßen ein unabhängiges Einzelereignis – ein mehr oder weniger guter Treffer in einem Spiel, in dem alle auf die Mitte zielen. Das heißt, dass der Begriff der *Genretradition*, der für den Begriff des Genres unzweifelhaft eine zentrale Rolle spielt, in diesem Modell nicht vorkommt. Weil der Faktor Zeit ausgeblendet wird, kann auch das Entstehen neuer Genres und die Veränderung bestehender Genres in einem solchen Modell nicht gedacht werden.

21. Aber – so könnte man einwenden – entspricht diese Vorstellung nicht doch einer bestimmten Verwendungsweise des Wortes *Genre*? Tun wir, indem wir den Krimi immer weiter ‚Krimi' nennen, nicht so, als hätte das Genre Kriminalroman einen unwandelbaren Kern?

22. Hickethier definiert zwar den Begriff *Genre* im Allgemeinen, tatsächlich ist seine Definition aber auf den Film – und zwar genauer: auf den *narrativen* Film – gemünzt. Die „soziale oder geografische Lokalisierung", die „spezifische[n] Milieus", die „Figurenkonstellationen, Konfliktstrukturen" und die „spezielle Stoffe", und schließlich die „besondere[n] spezifische[n] emotionale[n] oder affektive[n] Konstellationen" – all das passt in erster Linie auf Filme. Unmittelbar im Anschluss wird der Bezug zum Film auch explizit. In einer

weiteren Betonung der Affinität des Genre-Produkts zur Handelsware heißt es: „Ausgangspunkt einer Genreentwicklung ist die *Produktion*. Der Erfolg eines Films soll durch Varianten seines Erzählkonzepts verlängert werden."[6]
Die Theoretisierung der Kategorie Genre hat von Anfang an – ausgehend von Amerika zu Beginn der 1970er Jahre – fast ausschließlich in der Filmwissenschaft stattgefunden. Im *Handbuch Filmgenre* liest man gleich im ersten Satz unter der Überschrift „Was ist ein Genre?" völlig zu Recht: „Genre gehört zu jenen Verständigungsbegriffen, deren jeweilige Definition am unmittelbarsten mit der populären Wahrnehmung vom Film verbunden scheint."[7] Von daher wird optimistisch erklärt, „die Ergebnisse der filmwissenschaftlichen Genre-Theorie" ließen sich „größtenteils auch auf andere Medien übertragen".[8] Aber wieso sollte das so sein? Und was wäre daraus zu schließen? Diese Fragen können nicht von der Filmwissenschaft beantwortet werden (ganz unabhängig davon, dass die filmwissenschaftliche Genretheorie eine außerordentliche Elaboriertheit und ein hohes Maß an Problembewusstsein entwickelt hat).

23. Häufig wird gesagt, *Genre* sei ein „Verständigungsbegriff"; Genrebezeichnungen kursieren „in verschiedenen Diskursfeldern" – sie werden in alltäglichen Gesprächen benutzt, in Fernsehzeitschriften, in Datenbanken, in Programmheften, Online-Foren usw.[9] Die Einführung in die

6 Hickethier: Einführung in die Medienwissenschaft, 151.

7 Marcus Stiglegger: Genrediskurs. In: Ders. (Hg.): Handbuch Filmgenre. Geschichte, Ästhetik, Theorie. Wiesbaden 2020, 3–17, hier: 4.

8 Peter Scheinpflug: Genre-Theorie. Eine Einführung. Münster 2014, 2.

9 Markus Kuhn, Irina Scheidgen, Nicola Valeska Weber: Genretheorien und Genrekonzepte. In: Dies. (Hg.): Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung. Berlin/Boston 2013, 1–36, hier: 3.

Filmwissenschaftliche Genreanlyse von Markus Kuhn, Irina Scheidgen und Nicola Valeska Weber möchte gerne den Weg aufzeigen von Verständigungsbegriff zum „theoretischen Konzept". Wie kommt man beispielsweise zu einem wissenschaftlichen Begriff des Genres *Western*? Naiv wäre der folgende Weg: „Der Wissenschaftler wählt eine Gruppe an Filmen aus, die in einem vorgegebenen Kontext zu einer bestimmten Zeit in einem Diskurs […] mit dem Label Western versehen worden sind, analysiert dies und stellt dadurch formal-ästhetische und inhaltlich-thematische Merkmale fest, die alle diese Filme teilen."[10] Die filmwissenschaftlichen Genretheorien erklären, dass das schon deshalb nicht geht, weil das zugrunde gelegte Korpus auf diese Weise der Zeit enthoben wäre und die konstitutiven Genre-Merkmale ein für alle Mal festgelegt würden.

Im Übrigen muss man hinzufügen, dass der „wissenschaftliche Genrebegriff […] letztlich ebenfalls ein Verständigungs- und Diskursbegriff ist, und zwar des wissenschaftlichen Diskurses", der mit anderen Diskursen „in einem wechselseitigen Einflussverhältnis" steht.[11] Heißt das nun, dass es keinen fachwissenschaftlichen Begriff des *Western* oder eines beliebigen anderen Genres geben kann? Man kann sehr wohl einen fachwissenschaftlichen Begriff festlegen, nur ist er eben nicht entweder zutreffend oder unzutreffend, sondern ein *Instrument*, mit dem man möglicherweise etwas Interessantes beobachten kann.

24. Was über Genrebezeichnungen als Verständigungsbegriffe gesagt wird, lässt sich ja für alle Begriffe geltend

10 Kuhn/Scheidgen/Weber: Genretheorien, 4.

11 Ebd.

machen, insofern sie nicht innerhalb einer Fachwissenschaft klar und eindeutig definiert sind. Zum Beispiel die Begriffe *Tisch*, *Spaziergang* oder *Schrift*. Was ist ein Tisch? Was ist ein Spaziergang? Was ist Schrift? Das sind Worte unserer gewöhnlichen Sprache, die in gewisser Weise nicht auf einen Begriff gebracht werden können (denn ‚Alltagsbegriffe' sind nicht begriffene Begriffe). Sie können von keiner wissenschaftlichen Disziplin verwaltet werden (auch nicht von der Sprachwissenschaft). Und das gilt auch für die Frage, was ein Genre ist. Indem die Filmwissenschaft erklärt, dass *Genre* ein Verständigungsbegriff ist und bleiben muss, erklärt sie sich letztlich für unzuständig, zu sagen, was ein Genre ist (auch wenn sie viel zur Beantwortung dieser Frage beitragen kann).

25. In wessen Kompetenzbereich fällt denn dann die Frage, was ein Genre ist? Zunächst einmal in den Kompetenzbereich der Philosophie. Und zwar in den der *ordinary language philosophy*, wie sie bei Ludwig Wittgenstein angelegt ist. Die Begriffsforschung ist eine Domäne der Philosophie, und nach Wittgenstein ist sie letztlich sogar ihre einzige Domäne. „Die Philosophie darf den tatsächlichen Gebrauch der Sprache in keiner Weise antasten, sie kann ihn am Ende also nur beschreiben. / Denn sie kann ihn auch nicht begründen. / Sie lässt alles, wie es ist."[12]

26. Werner Kogge hat unter der Überschrift *Wittgensteins Philosophie als kritische Philosophie verbegrifflichter Erfahrung* versucht, aus dieser Einsicht eine dreischrittiges Untersuchungsprogramm zu entwickeln. Er schreibt, „Wittgensteins Auffassung des Verhältnisses von Erfahrung und

12 Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, 302 (§ 124).

Begriff" könne „als eine entsubstantialisierende Reform des aristotelischen Denkmodells begriffen werden, die an dessen Grundauffassung des Zusammenhangs von Erfahrung und Begriff positiv anschließt, ohne dessen kosmologisches Vertrauen in eine intelligible universale Ordnung des Universums zu übernehmen."[13] Durch eine „grammatische Untersuchung" könne es gelingen, „wesentliche Züge des Begriffs von der Schlacke bloß schematischer Bestimmungen zu befreien".[14] Das Problem ist die Schematisierung der Begriffe. Die grammatische Betrachtung soll „Mißverständnisse" wegräumen, „die den Gebrauch von Worten betreffen"[15]. Die Untersuchung kann sich nicht auf die „Erscheinungen" richten, sondern nur „auf die *Art der Aussagen*, die wir über die Erscheinungen machen".[16] Die „Schematismen" hingegen, „wie sie als Gemeinplätze, Vorstellungsbilder und Formeln in Definitionen einsinken", ignorieren „den tatsächlichen Gebrauch eines Wortes".[17]

27. Genretheorien laufen Gefahr, den Begriff des Genres zu schematisieren.

28. Im *Blauen Buch* hat Wittgenstein das Problem aus der philosophischen Perspektive folgendermaßen resümiert: „Die Vorstellung, daß man, um sich über die Bedeutung

---

13 Werner Kogge: Experimentelle Begriffsforschung. Philosophische Interventionen am Beispiel von Code, Information und Skript in der Molekularbiologie. Mit einer Abhandlung zu Wissenschaftstheorie nach Wittgenstein. Weilerswist 2017, 85.

14 Ebd., 110.

15 Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, 292 (§ 90).

16 Ebd.

17 Kogge: Experimentelle Begriffsforschung, 114.

einer allgemeinen Bezeichnung klar zu werden, das gemeinsame Element in allen ihren Anwendungen finden muß, hat hemmend auf philosophische Untersuchungen gewirkt; denn diese Vorstellung hat nicht nur zu keinem Ergebnis geführt, sondern darüber hinaus den Philosophen veranlaßt, über konkrete Fälle als irrelevant hinwegzugehen; Fälle, die ihm allein hätten helfen können, den Gebrauch der allgemeinen Bedeutung zu verstehen."[18]

29. Man kann hinzufügen: Die „Fälle", von denen hier die Rede ist, werden durch die Art des Gebrauchs, der von ihnen gemacht wird, zu *Beispielen*.

30. Der erste Schritt des Untersuchungsprogramms nach Kogge ist die *„Befreiung aus bloß formalen Schemata und Analogien"*[19], der zweite Schritt besteht in der *„Beschreibung unproblematischer Gebrauchsfälle"*[20]. Während der erste Schritt den Zweck hat, „bislang unbedachte Alternativen des Wortgebrauchs"[21] ins Feld zu führen, dient der zweite Schritt dazu, die Aufmerksamkeit auf die Situationen – die *Sprachspiele* – zu lenken, in denen man den alltäglichen Gebrauch des betreffenden Wortes gelernt hat: „Sprachspiele sind die Sprachformen, mit denen ein Kind anfängt, Gebrauch von Wörtern zu machen. Das Studium von Sprachspielen ist das Studium primitiver Sprachformen oder primitiver Sprachen."[22] Als dritter Schritt ist die *„Experimentelle Begriffsuntersuchung und das Erschließen von Kriterien"* vorgesehen.

18 Ludwig Wittgenstein: Das Blaue Buch [1958]: Werkausgabe Bd. 5. Frankfurt a. M. 1984, 40f.
19 Kogge: Experimentelle Begriffsforschung, 111.
20 Ebd., 116.
21 Ebd.
22 Wittgenstein: Das Blaue Buch, 37.

Während im alltäglichen Gebrauch eines Wortes eine „prästabilierte Harmonie von Gegenständen, Praktiken und Ausdrucksformen“ gegeben ist, wird durch die „Extraktion“ von Merkmalen, die vor allem durch die theoretische Hinwendung zum jeweiligen Begriff erfolgt, eine Fehlverwendung begünstigt. Insbesondere durch das Entwerfen von ungewöhnlichen oder auch abwegigen Gebrauchssituationen lässt sich in einer Art Gedankenexperiment (und damit auch wieder an einem Beispiel) überprüfen oder ausprobieren, ob wir die Verwendung eines Wortes in diesem Zusammenhang noch akzeptieren könnten oder nicht.

31. Würden wir zum Beispiel sagen, dass eine bestimmte Sorte von amtlichen Schreiben, etwa Abbruchgenehmigungen, ein Genre sein kann? Warum nicht? Was fehlt uns bei dieser Verwendung? Ist es der Umstand, dass es sich nicht um einen fiktionalen Text handelt? Wohl kaum, denn eine Kontaktanzeige, die ja nicht als fiktional angesehen wird, würden wir durchaus als einen „berechtigten Anwendungsfall des Begriffes“[23] akzeptieren können. Jemand könnte sagen: ‚Im Genre der Kontaktanzeigen kenne ich mich nicht so aus.‘ Sträubt sich etwas in uns gegen diese Verwendung des Wortes *Genre*? Liegt unsere Weigerung, die Abbruchgenehmigung als Genre aufzufassen, daran, dass hier keine Variationen (sondern nur Substitutionen in einem Formular) vorgesehen sind? Oder daran, dass es niemanden gibt, der sie variieren können *wollte*?

32. Auf diese Weise gewinnen wir *Kriterien* für die Verwendung eines Begriffs. Noch einmal die Wittgenstein-Auslegung von Werner Kogge: „Kriterien des Begriffs

[23] Kogge: Experimentelle Begriffsforschung, 123.

sind Aspekte oder Merkmale, an denen wir einen Begriff von anderen unterscheiden". Diese Aspekte und Merkmale verweisen keineswegs bloß auf sprachliche Unterschiede, sondern auf „Unterschiede in den Fällen, in der Wirklichkeit. Ein Kriterium ist ein Unterscheidungsmerkmal, nicht eine Unterscheidung. Das Unterscheidungsmerkmal ist ein erfahrbares Phänomen. Es muss sich an den Phänomenen der Wirklichkeit etwas unterscheiden lassen, sonst können wir auch begrifflich nichts unterscheiden."[24] Nur indem wir uns über die Grenzen der akzeptierten Verwendung des Begriffs *Genre* Gedanken machen (und entsprechende Gedankenexperimente anstellen), können wir etwas darüber herausfinden, was Genres sind.

33. Einerseits fällt die Frage, *was ein Genre ist*, in den Bereich der Philosophie, aber andererseits fällt sie auch in den Bereich der Medienästhetik (so, wie ich sie verstehen möchte). Denn in unserem Sprachgebrauch wird das Wort Genre offenbar auf mediale Artefakte angewandt. Und was sind mediale Artefakte? Zunächst einmal sind Artefakte in etwa ‚von Menschen gemachte Gebilde aller Art'. Das ist ebenfalls erklärungsbedürftig (auch wenn man das ‚von Menschen gemacht' erst einmal bei Seite lässt). Was sind *Gebilde*? Das weiß man nicht so genau: „Das, was man Gebilde nennt, ist daher etwas Unbegriffenes. Wenn ‚Gebilde' ein Begriff sein soll, so ist es der Begriff für die Unbegriffenheit eines *Phänomens*."[25]

24 Kogge: Experimentelle Begriffsforschung, 131.

25 Michael Niehaus: Gebilde – Format. In: Robert Matthias Erdbeer, Florian Klinger, Klaus Stierstorfer (Hg.): Literarische Form. Theorien, Dynamiken – Kulturen. Beiträge zur literarischen Modellforschung. Heidelberg 2018, 31–50, hier: 37.

Allerdings soll es sich um *mediale* Gebilde handeln – also um Gebilde, die – irgendwie – etwas *übermitteln*. Und das können wir wiederum nur erkennen, weil es sich nicht nur um ‚Gebilde aller Art' handelt, sondern es auch jeweils mehrere Gebilde *derselben Art* gibt (die also, mit anderen Worten, eine *Form* haben müssen).

34. Mit der *Unschärfe* eines Begriffs können wir uns inzwischen leicht abfinden – man denke an die Fuzzy-Logik. Und das gilt *a fortiori* in der Genretheorie. Hier ist die Unschärfe der Begriffe *common sense*, denn Verständigungsbegriffe funktionieren nur aufgrund ihrer Unschärfe. Die „Unschärfe von Genre-Begriffen", so Peter Scheinpflug, ist „nicht nur produktiv, sondern sie ermöglicht in den meisten Fällen überhaupt erst die erfolgreiche (und effiziente) Kommunikation und bietet darüber hinaus in vielen Situationen die Chance für eine Konsensfindung. Das Varianz-Spektrum der Genre-Konzepte entspricht somit üblicherweise den Bedingungen und Zielen der jeweiligen Kommunikationssituation."[26]

35. Mit der Einsicht in die wesentliche Unschärfe des Genrebegriffs ist die Genretheorie sehr nahe an einer Gebrauchstheorie der Bedeutung (der Genrebegriff *ruft* sozusagen nach der Gebrauchstheorie). Aber sie zieht nicht die notwendigen Schlüsse daraus, denn sie nimmt dann davon Abstand, den Gebrauch des Wortes *Genre* wirklich zu ihrem Ausgangspunkt zu machen. Als seien gewissermaßen die Genrebegriffe unscharf, nicht aber der Begriff des Genres.

---

26 Peter Scheinpflug: Formelkino. Medienwissenschaftliche Perspektiven auf die Genre-Theorie und den Giallo. Bielefeld 2014, 62.

36. In jedem Falle besteht die Aufgabe darin, die *Art* der Unschärfe nachzuzeichnen, *ohne* sie bereinigen zu wollen. Ohnehin ist nicht ausgemacht, was mit Unschärfe überhaupt gemeint ist. Wenn es beispielsweise heißt: „Genres haben keine eindeutigen Grenzen, sondern viele Genres überlappen sich in einzelnen Komponenten“[27], so ist damit wiederum ein bestimmter Gebrauch des Wortes Unschärfe verbunden: Inwiefern entsteht Unschärfe aus ‚Überlappung‘?

Das Beispiel, an dem das konkretisiert werden soll – die Lichtdramaturgie des *film noir*, die sich auch „in Gangsterfilmen und Horrorfilmen der 30er und 40er Jahre“ findet[28] –, weist lediglich *gemeinsame Merkmale* verschiedener Genres nach. Das genügt aber nicht, um unscharfe Grenzen zwischen Genres zu statuieren. Die Grenze zwischen dem Genre Actionkomödie und dem Genre Actionthriller ist nicht schon deshalb unscharf, weil beide das Merkmal eines hohen Action-Gehalts aufweisen. ‚Überlappung‘ definiert zunächst einmal eine Schnittmenge von Merkmalen, was mit Unschärfe nicht unbedingt verbunden ist. Oder werden Grenzen zwischen Genres deshalb unscharf, weil es Filme gibt, bei denen man nicht weiß, welchem Genre man sie zuordnen soll?

Damit wird zugleich eine grundsätzlichere Frage aufgeworfen. Das *Bild* der unscharfen Grenze suggeriert das einzelne Genre als eine Art Bezirk mit einer Umgebung, zu der die Übergänge fließend sind. Aber besteht diese Umgebung notwendigerweise wieder aus verschiedenen Genres? Dann gäbe es mögliche fließende Übergänge zu benachbarten Genres, während es sie zu anderen, nicht

27 Scheinpflug: Genre-Theorie, 13.

28 Ebd., 14.

benachbarten Genres nicht gäbe. Oder sollte es möglich sein, dass ein Genre mit *jedem* anderen Genre eine gemeinsame Grenze hat? Und: Muss denn die Umgebung eines Genres *nur* aus Genres bestehen? Könnte sie nicht auch aus Nicht-Genre bestehen?
Irgendwie klingt das alles schief: Das naheliegende *Bild* vom Genre als einer Zone mit einer unscharfen, mehr oder weniger verschwommenen Grenze, führt zu weiteren Vorstellungen, die möglicherweise nicht mit dem übereinstimmen, wie wir das Wort *Genre* verwenden.

37. Ein roter Fleck kann auf einem weißen Grund verschwommen sein (das wäre ein Genre vor dem Hintergrund von Nicht-Genres), oder er kann eine verschwommene Übergangszone zu benachbarten Farbflecken aufweisen, die gelb, grün oder blau sind usw. (das wäre ein Genre im Verhältnis zu benachbarten Genres). Das kann man mit sämtlichen Farben bewerkstelligen.
Man könnte nun sagen: Mögen die Grenzen auch verfließen, immerhin erkenne ich einen Kernbereich, von dem ich behaupten würde, dass die Farbe in ihm unvermischt ist. Das Bild von den unscharfen Rändern impliziert eben auch das Bild reiner Kernbereiche. Und müsste es dann nicht sogar ein *System* von reinen Farben geben, aus denen sich alle anderen Farben irgendwie ‚ableiten' lassen?

38. Das Bild lässt sich erweitern: Könnte man dem als Farbfleck oder Farbfeld mit unscharfen Rändern verstandenen Genre eine *Kontur* geben? Hierzu eine Überlegung aus Wittgensteins *Philosophischen Untersuchungen*, der über die „Grade der Unschärfe" nachdenkt: „[D]enk dir, du solltest

zu einem verschwommenen Bild ein ihm ‚entsprechendes' scharfes entwerfen. In jenem ist ein unscharfes rotes Rechteck; du setzt dafür ein scharfes." Das könnte man noch zuwege bringen, auch wenn das Rechteck nicht eindeutig bestimmt ist. „Wenn aber im Original die Farben ohne die Spur einer Grenze ineinanderfließen, – wird es dann nicht eine hoffnungslose Aufgabe werden, ein dem verschwommenen entsprechendes scharfes Bild zu zeichnen? Wirst du dann nicht sagen müssen: ‚Hier könnte ich ebenso gut einen Kreis wie ein Rechteck oder eine Herzform zeichnen; es fließen ja alle Farben durcheinander. Es stimmt alles; und nichts'".[29] Und wenn man dann gleichwohl zur Tat schritte, dann hätte man vielleicht kleine Inseln mit festen Konturen definiert, aber das Allermeiste wäre dazwischen, in einem undefinierbaren Meer. Wittgenstein kommentiert anschließend, „in dieser Lage" befände sich „z.B. der, der in der Aesthetik oder Ethik nach Definitionen sucht, die unseren Begriffen entsprechen".[30]

Andererseits: Was wäre daran auszusetzen, wenn es nur ein paar kleine Inseln gibt? Auch an solchen kleinen Inseln könnte man sich orientieren.

39. Aber worüber wird hier eigentlich gesprochen? Betrifft das Bild mit dem Meer und den Farbinseln die begriffliche Ebene oder die phänomenale Ebene? Ich kann beispielsweise damit beginnen, alle Musikstücke, die ich höre, einem Genre zuzuordnen. Hierfür benötige ich Genrebegriffe. Bei manchen Musikstücken könnte ich eine einfache Entscheidung treffen (das ist eindeutig

29 Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, 283 (§ 77).

30 Ebd.

Heavy Metal!) – bei anderen wäre ich unschlüssig (ist das noch *Hip-Hop* oder ist das schon *Trap?)*. Wenn ich unschlüssig bin, so kann das an der Unschärfe meiner Begriffe liegen (so genau weiß ich mir über den Unterschied zwischen *Hip-Hop* und *Trap* gar nicht Rechenschaft abzulegen), oder es liegt an dem Musikstück selbst, das eine Übergangsform darstellt oder Merkmale beider Richtungen miteinander kombiniert. Vielleicht kenne ich den Unterschied zwischen *Hip-Hop* und *Trap* auch überhaupt nicht, und ordne das Musikstück für mich eindeutig, aber nicht ganz korrekt, einfach dem *Hip-Hop* zu. Dann könnte jemand, der sich besser auskennt, mich korrigieren und auf diese Weise mein begriffliches Instrumentarium verfeinern. Es ist auch möglich, dass mir nicht einmal der Begriff *Hip-Hop* geläufig ist und dass ich von ‚Musik mit Sprechgesang' reden würde.
Jemand, der sich besser auskennt als ich, hat eben *genauere* Begriffe. Folgt aber daraus nicht erneut, dass die Genauigkeit der Begriffe ein Ideal darstellt? Und entsteht dann nicht ebenso der Anschein, dass es für den, der über die genauesten Begriffe verfügt, keine Unschlüssigkeit mehr geben muss? Oder ist es umgekehrt so, dass er seine Unschlüssigkeit nur am besten artikulieren kann?

40. In anderen Medien bzw. Künsten kann es sich mit solchen Zuordnungen anders verhalten. In der populären Musik spricht man ebenso häufig wie von Musik*genres* von Musik*stilen*. Das schlägt sich in den Sprachspielen nieder, die auf dem Feld der Musik in dieser Hinsicht gespielt werden.

41. Die englischsprachige *Wikipedia* listet im Artikel *Heavy metal genres* erstaunliche 26 verschiedene Subgenres auf,

wobei viele dieser Subgenres noch weiter unterteilt werden, sodass insgesamt etwa 80 verschiedene *Heavy-metal*-Genres unterschieden werden. Das Subgenre *Grindcore* zum Beispiel hat das Micro-Genre *Pornogrind*, das Subgenre *Folk metal* das Micro-Genre *Celtic metal*. Die Vervielfältigung der Genrebezeichnungen rührt auch daher, dass die Verbindung zweier bereits bestehender Subgenres automatisch ein neu zu benennendes Genre hervorbringt. Diese werden auch als *fusion genres* bezeichnet. So entsteht – um ein einfaches Beispiel zu nehmen – *Rap metal* aus einer Verbindung von *Hip-Hop* und *Heavy metal*.

42. Peter Scheinpflug möchte „eine grundlegende Einführung in die Genre-Theorie" liefern, die zwar „maßgeblich durch die Filmwissenschaft ausgearbeitet worden ist"[31], deren Aussagen aber auch auf andere Medien und Künste übertragbar sein sollen. Über die Einteilung von Genres in Subgenres heißt es in dieser Einführung, sie folgten „einem essentialistischen Ansatz der Genre-Definition und einer evolutionistischen Genre-Geschichtsschreibung".[32]
Es lässt sich nicht leugnen, dass die Unterteilung in Subgenres ein wesentliches (unveränderliches) Genre-Merkmal voraussetzt. Das Genre kann sich dann, nachdem es „voll ausgebildet" ist, „in Sub-Genres verästeln". Die Erstellung von Genrehierarchien würde meist dazu dienen, ein Genre zu „fixieren" und zu „stabilisieren". „Sub-Genres", so wird behauptet, führten „den Genre-Begriff *ad absurdum*: Wenn sich ein Genre restlos in Sub-Genres unterteilen lässt, wird es entleert und als Kategorie zur Gruppierung

31 Scheinpflug: Genre-Theorie, 2
32 Ebd., 39.

von Filmen unnütz.“ Man könne „getrost einfach auf das Präfix ‚Sub‘ verzichten […], da dieses lediglich die (Forschungs-)Perspektive anzeigt“.[33]
Dass der Genrebegriff *ad absurdum* geführt werde, wenn sich ein Genre restlos in Subgenres unterteilen lässt, ist zunächst einmal eine bemerkenswerte Feststellung. Denn so funktionieren Allgemeinbegriffe nun einmal ‚von Haus aus‘: Zum Beispiel gibt es keine höheren Säugetiere (*Plazentatiere*) ‚an sich‘, sondern sie werden in *Xenarthra* und *Epitheria* eingeteilt, letztere dann in *Afrotheria* und *Boreoeutheria* usw. Genres sollen also, mit anderen Worten, Scheinpflug zufolge nicht im Rahmen einer hierarchischen Klassifikation gedacht werden (der Genrebegriff soll den biologischen Kontext, auf den ja das Wort verweist, abstreifen). Dabei wird unterstellt, dass hierarchische Klassifikationen auch starr sein müssen.

43. Am Ende dieser Untergliederung steht in der Biologie die *Art*, die *Spezies*. Die Vertreter einer Spezies sind sich mithin so ähnlich, dass man keine weiteren Wesensunterschiede mehr bestimmen möchte. Gleichwohl gibt es natürlich Unterschiede innerhalb der Art, es gibt Übergänge und es gibt natürlich Ähnlichkeiten mit anderen Arten, sodass man Probleme haben kann, ein bestimmtes Exemplar einer Art zuzuordnen. Die Tätigkeit des Zuordnens nennt man *klassifizieren*. Wenn ein Exemplar zwar zweifelsfrei klassifiziert werden kann, aber doch gewisse Abweichungen aufweist, so sagen wir manchmal, es sei ‚aus der Art geschlagen‘.

---

33 Scheinpflug: Genre-Theorie, 39f.

44. Es sei (im Moment) dahingestellt, ob die Ablehnung des Begriffs *Subgenre* eine für den Film fruchtbare Perspektive birgt, für die Genres in der Musik taugt sie jedenfalls kaum (was einmal mehr deutlich macht, wie unterschiedlich das Wort *Genre* in verschiedenen Medien und Künsten verwendet wird). Allein der Umstand, dass die Benennungen bei *Heavy Metal* in der Regel über eine Spezifikation der Bezeichnung *Metal* gebildet werden, zeigt schon, dass es um Subordinationen geht (*Death metal, Doom metal, Thrash metal, Progressive Metal* usw.). Und diese subordinierenden Bezeichnungen entstammen gerade nicht einem wissenschaftlichen Klassifikationsbegehren. Vielmehr handelt es sich um Selbstbezeichnungen bzw. Selbstbeschreibungen, die sich in einem Aushandlungsprozess zwischen Produzenten und Rezipienten durchsetzen.

Die Genrebezeichnungen sind hier gleichsam *Labels*, die eine *Band* (die dann ‚für dieses Genre steht') sowohl identifizierbar wie auch unterscheidbar machen (wobei sich die unterscheidenden Merkmale auf ganz unterschiedlichen Ebenen ansiedeln können und nicht einmal die Musik betreffen müssen, sondern auch auf den Text bzw. die politische Richtung bezogen sein können). Entsprechend ist es hier weniger das Artefakt (das einzelne Musikstück), das klassifiziert bzw. zugeordnet wird, als der jeweilige Produzent einer Reihe ähnlicher Artefakte (die französische Band Magma beispielsweise steht für das Genre *Zeuhl*, weil sie eine Reihe von Stücken produziert hat, die diesem Genre zuzurechnen sind). Die gleichsam markenführende Funktion erklärt auch, weshalb diese Genre-Logik ‚von innen heraus' eine Proliferation von Bezeichnungen hervorbringt.

45. Die Bezeichnungen der populären Musikgenres (die sich bis zu einem gewissen Grad auch als Musikstile auffassen lassen) folgen aber nur bedingt einer hierarchischen Logik. Das zeigt sich besonders bei den *fusion genres*: Als *Gothic metal* beispielsweise wird – so der deutsche *Wikipedia*-Artikel – ein „zu Beginn der 1990er aus dem Death Doom entstandenes Subgenre des Doom Metals bezeichnet. Als wegweisend gilt der Crossover von Death Doom und Elementen des Dark Wave, insbesondere der Neoklassik und des Gothic Rock." Genretheoretisch ist hier – neben der beeindruckenden Elaboriertheit der Verknüpfung von fraglos verwendeten Genrebezeichnungen – der Begriff *Crossover* von Bedeutung. Ursprünglich bezeichnete er – siehe wiederum den *Wikipedia*-Artikel dazu – die gleichzeitige Platzierung eines Musikstücks eines bestimmten Genres in zwei nach Genre getrennten Hitparaden (*Billboard Charts)* in den 1940er Jahren in den USA. Es ging also, mit anderen Worten, um die Überwindung einer institutionell eingerichteten und gestützten Trennung. In den 1980er Jahren wurde *Crossover* dann zunehmend für die vorsätzliche Verschmelzung verschiedener musikalischer Genres in Anspruch genommen (nicht zuletzt, um durch Adressierung zusätzlicher Rezipientenkreise die Absatzchancen zu erhöhen).
In der populären Musik ist die Verbindung bzw. die Verschmelzung von Genres das Gegenstück zur Bildung von Subgenres: Letztlich können neue Subgenres nur gebildet werden, weil neue Kombinationsmöglichkeiten erschlossen werden. Freilich führen nicht alle Abweichungen zu neuen Genres – nur diejenigen, *die Erfolg haben*.

46. Wenn Genrebezeichnungen in der populären Musik so anders funktionieren als beim Film, und wenn hier auch der Begriff des Musik*stils* (oder der Musik*richtung*) Verwendung findet, sollte man dann vielleicht besser gar nicht von Musikgenres sprechen? Der Genrebegriff *wird* aber verwendet, und deshalb besteht, wenn man darüber nachdenken will, die Aufgabe darin, diese Verwendung zu beschreiben und einsichtig zu machen.

47. In Bezug auf Musik kann das Wort *Stil* so ähnlich gebraucht werden wie das Wort *Genre*, aber nicht in Bezug auf das Medium Film. Ein Filmstil ist etwas völlig anderes als ein Filmgenre. Ein Stil kann etwas Persönliches sein, ein Genre nicht. Stil hat mit Performanz zu tun, Genre nicht. Im Hinblick auf die Kategorie Stil ist es möglich, sich zu fragen, ob man ihn sich mit Bedacht aneignen kann oder ob er gleichsam aus dem Inneren kommt,[34] beim Genre kann man sich diese Frage nicht vorlegen (ein Genre ist immer als eine Option gedacht; ein Genre kann man wählen).
Auch in der Malerei hat die Kategorie des Genres (bzw. der Gattung) kaum etwas mit der des Stils zu tun. Ein impressionistischer Malstil beispielsweise definiert kein Genre. In der Malerei werden meist Werke desselben Stils zusammen ausgestellt, hingegen eher selten Werke desselben Genres. Derselbe Maler kann mit seinem Malstil verschiedene Genres oder Bildgattungen bedienen.

34 Vgl. Hans Sedlmayr: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit [1948]. Salzburg/Wien 1988, 61.

48. Im Spielfilm lässt sich – zumindest auf einer ersten Ebene – eine „Genrezugehörigkeit" durch die Narration „vergleichsweise gut erfassen […], während sich der Stil eines Films dem schnellen kognitiven Zugriff meist verweigert."[35] Man weiß gar nicht so genau, was man als ‚Filmstil' bezeichnen soll. In der populären Musik hingegen weiß man hingegen gar nicht so genau, inwiefern man etwas über ein Genre sagen kann, was *nicht* den Stil meint. Man ist geneigt zu sagen: Sind es nicht alles Musik*stücke*?

49. Die Genres (oder Stile) in der populären Musik sind in besonderer Weise geeignet, sich klarzumachen, wie Genrebegriffe *gelernt* werden (was ja nach Wittgenstein ein entscheidender Punkt ist, um die Bedeutung eines Wortes zu verstehen). Das Wort *Heavy metal* lernt man, indem man mit dieser Musik in Berührung kommt und beim wiederholten Hören dieser Musik gemeinsame Merkmale und Unterschiede feststellt. Um sich mit mehr oder weniger Gleichgesinnten über diese gemeinsamen Merkmale und Unterschiede auszutauschen und weiter zu differenzieren, benötigt man Begriffe, und so kommt man zu einem ausgefeilten begrifflichen Instrumentarium.
Die Begriffe sind also gewiss ‚Verständigungsbegriffe' (und zwar zunächst innerhalb einer ‚Metal-Subkultur') und keine ‚theoretischen Konzepte', keine ‚wissenschaftlichen Begriffe'. Aber daraus folgt mitnichten, wie insbesondere die Genretheorien des Films behaupten, dass

35 Julian Blunk: Zum Transfer kunstwissenschaftlicher Stilbegriffe in die Filmwissenschaft. In: Julian Blunk, Tina Kaiser, Dietmar Kammerer, Chris Wahl (Hg.): Filmstil. Perspektivierungen eines Begriffs. München 2016, 21–39, hier: 23.

diese Genrebegriffe ungenau sind. In Bezug auf den (narrativen) Film wird erklärt, wenn der „Genrebegriff als Verständigungsbegriff in verschiedenen Diskursfeldern verwendet" werde, könne „nicht jede Verwendung des Begriffs exakt das Gleiche" meinen.[36] Im Bereich der populären Musik sind die Genres jedoch auf eine Weise exakt definiert, von der Genretheoretiker des Films nur träumen oder Alpträume bekommen können. Hier eine konzise Definition des Genres *House*:

„*House* ist eine Weiterentwicklung der Discomusik Anfang der 80er Jahre und stellt sich mit über 50 Subgenres von Acid House bis Witch House mit Abstand als die umfangreichste Richtung im Bereich elektronischer Tanzmusik dar. Durch die Erfindung der Drumcomputer (Roland, Alesis) 1982 entstand eine auf Pattern basierte Musik im 4/4 Takt mit einem Tempo um 130 BPM. Weitere Merkmale sind die synthetischen Handclaps, Percussions wie Bongos bzw. Congas, eine sehr rhythmische Keyboard Begleitung (meist Piano) und ein gerader Bassdrum Beat ähnlich dem Techno."[37]

Das Musikgenre *House* lässt sich also nicht nur über sehr distinkte Merkmale (samt historischer Einordnung) bestimmen, es enthält darüber hinaus eine große Anzahl Subgenres, deren Bestimmung notwendigerweise noch distinkter sein muss. Dass es nicht gut möglich ist, von ‚Substilen' zu sprechen (auch hier wäre zu erklären, warum eigentlich nicht!), ist einer der Gründe, weshalb der Genrebegriff Verwendung findet. Hier – als weiteren Beleg – die Definition eines weniger bekannten und deutlich distinkteren Genres:

---

36 Kuhn/Scheidgen/Weber: Genretheorien, 3.

37 Https://www.gemalos.de/info-portal/musikstile/index.php [Zugriff am 05.07.2022].

„*Wonky* ist ein Sammelsurium aus Dubstep, Glitch Hop und IDM. Der englische Name ‚Wonky' (wackelig) deutet schon darauf hin, dass es sich bei dieser elektronischen Musikrichtung um instabile, wackelige Rhythmen handelt, die zusammen mit angestaubten Lo-Fi Klängen und 8-Bit Effekten mit viel Rausch-Potenzial eine gewisse Faszination auslösen, der man sich nicht entziehen kann. Das recht junge Genre entwickelt sich seit dem [sic] 2000er Jahren fortwährend weiter. Einige der bemerkenswertesten Produzenten von ‚Wonky', wie ‚Hudson Mohawke', ‚Rustie' ‚Flying Lotus' und ‚Starkey' prägen die Szene."[38]
Diese Beschreibungen stammen vom Info-Portal zu Musikstilen der Firma *Gemalos*, die als deutscher „Direktanbieter von erstklassiger Gema-freier Musik" auf dem Markt ist (für die Beschallung von Geschäftsräumen etc.). Das ist vor allem deshalb von Interesse, weil die von der Firma behauptete verfahrensmäßige Reproduzierbarkeit der Musikstile bzw. Musikgenres die exakte Definition ihrer wiederkehrenden Merkmale zur Voraussetzung hat.

50. Von der Vorstellung, dass, wenn von einem *Western* die Rede ist, von den Gesprächsteilnehmern nicht unbedingt das Gleiche gemeint wird, sind wir hier sehr weit entfernt. Für die Genres der populären Musik scheint zu gelten: Je mehr Genres benannt werden, desto rigider werden ihre jeweiligen Definitionen sein. Und je exakter die Definition ist, desto begrenzter sind die möglichen Variationen, die *kein* neues Subgenre definieren und zur Bezeichnung freigeben könnten (und desto größer wird

38 Https://www.gemalos.de/info-portal/musikstile/index.php [Zugriff am 05.07.2022].

die Affinität zum industriellen Produkt, also gewissermaßen die ‚Stückhaftigkeit').

51. Der Satz, dass die Vervielfältigung der Genrebezeichnungen zu rigideren Definitionen führt, gilt nur unter bestimmten Voraussetzungen. Die Artefakte, die es mittels Genrebezeichnungen zu ordnen gilt, müssen auf einer bestimmten Ebene sehr *gleichartig* sein; sie müssen, könnte man sagen, einen analogen ‚Sitz im Leben' haben, auf eine ähnliche Weise ‚Ware' sein oder ein bestimmtes *Format* haben (auch dieser Begriff steht im Hintergrund, wenn von Genres die Rede ist). Nur dann können auch die Genrebezeichnungen auf derselben Ebene angesiedelt und ihre Ordnung kann *konsistent* sein. Unter diesen Voraussetzungen sind Genres dann so etwas wie Sorten.

52. Die Genrebezeichnung *Western* wird in „verschiedenen Diskursfeldern" verwendet. „Internet-Filmdatenbanken", „Fernsehprogrammzeitschriften", „Filmkritiker", „Programmplaner von Festivals", „Filmliebhaber" – sie alle verwenden das Wort „Western", und es ist ausgeschlossen, dass sie alle „exakt das Gleiche" meinen.[39] Aber wie stellt es sich überhaupt heraus, dass nicht alle ‚exakt', sondern nur ‚ungefähr' das Gleiche meinen? Die Kommunikation funktioniert nicht nur ebenso gut, wenn wir nur *ungefähr* das Gleiche meinen, sondern wir bemerken ja nicht einmal, dass wir nur ungefähr das Gleiche meinen.

53. Aber der entscheidende Punkt ist noch einmal ein anderer: Wir *meinen* nämlich selber nur ‚ungefähr' etwas, wenn wir das Wort *Western* gebrauchen.

39 Kuhn/Scheidgen/Weber: Genretheorien, 3.

54. Wie Wittgenstein in den *Philosophischen Untersuchungen* gezeigt hat, muss man nicht genau wissen, was man meint, wenn man etwas (oder jemanden) ‚meint'; und daher kann man auch meinen, etwas genau zu wissen.[40] Und für Genrebegriffe, die *als* Genrebegriffe funktionieren, gilt: Man *kann* gar nicht genau wissen, was man meint, wenn man sie verwendet (das ist einer der Gedanken, die diese Bemerkungen zur Frage, was ein Genre ist, umkreisen).

55. Was wir meinen, wenn wir das Wort *Western* verwenden, und dass wir etwas Verschiedenes meinen, dem kommen wir erst dann näher, wenn es eine Ungereimtheit gibt, wenn wir uns an einer bestimmten Verwendung einer Genrebezeichnung *reiben*. Und das wird nur dann der Fall sein, wenn uns eine Zuordnung konkret gegen den Strich geht, wenn wir ein widerständiges *Beispiel* vor uns haben (welches wir nicht als einen unproblematischen *Fall* einstufen können).

56. Letztlich kann man nur anhand von Beispielen über Genres nachdenken.

57. Zum Beispiel könnte jemand sagen: Der Film FIRST COW von Kelly Reichardt aus dem Jahr 2019 sei ein Western. Dominic Schmid hingegen urteilt in einem Überblicksartikel über die *Berlinale* 2020, im Rahmen derer der Film gezeigt wurde: „Der Film ist sanft und gleichzeitig beflügelnd und seine Einordnung als Western entspringt eher dem Drang, sämtlichen Filmen ein schnell greifbares Etikett anzukleben. (So lässt sich natürlich nur schlecht

40 Vgl. Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, 478–484 (§ 661–687).

über neue Formen reden.) FIRST COW spielt zwar im amerikanischen Westen, genauer gesagt in Oregon, während dessen frühen Besiedelung. Mit dem Genre hat er aber sonst so gut wie gar nichts gemein."[41]
Diesen Ausführungen ist zunächst die Auffassung zu entnehmen, dass eine Genrebezeichnung ein *Etikett* sei. Wer sie verwendet, unterstelle automatisch, dass damit etwas Festumrissenes bezeichnet werde. Das steht natürlich im Widerspruch zu den Erklärungen von Genretheoretikern, die nicht müde werden zu betonen, dass Genres sich ändern, dass sie ‚im Fluss' sind. Aber diesen Erklärungen zum Trotz ist gleichwohl festzuhalten, dass Genrebezeichnungen in der gewöhnlichen Sprache durchaus in diesem Sinne verwendet werden *können*. So tritt Dominic Schmid als ein Apologet ‚neuer Formen' auf, die er jenseits von ‚Genrekonventionen' angesiedelt wissen möchte.
Hier eine schlichte Erwägung: Befänden sich ‚neue Formen' stets jenseits von ‚Genrekonventionen', dann würden sich letztere natürlich niemals ändern; tatsächlich ändern sich die Genrekonventionen aber durchaus – nur ändern sie sich eben *allmählich* und sozusagen ‚von innen heraus'. Gemeint wäre daher: Der Film FIRST COW ist so ‚anders', dass er ‚außerhalb' ist und nicht mehr auf diese Genrekonventionen bezogen werden *soll* – ein Autorenfilm, oder genauer: ein Autor*innen*film.

58. Auf diese Weise entsteht der Anschein, als stecke die Genrebezeichnung einen Bereich ab, und ein Film könne sich entweder innerhalb oder außerhalb dieses Bereiches

41 Dominic Schmid: Berlinale 2020 – Unsere Highlights. In: Filmbulletin (28.02.2020) (https://www.filmbulletin.ch/articles/berlinale-highlights-2020/) [Zugriff am 05.07.2022].

befinden – oder, wegen der Unschärfe der Begriffe dazwischen in einer Grauzone, in der dann auch Raum wäre für die allmähliche Veränderung der Konventionen. Auch das ist ein *Bild*.

59. Wer die Auffassung vertritt, FIRST COW sei ein Western, kann immerhin geltend machen, dass die räumliche und zeitliche Situierung typisch für den Western ist, dass „der Mythos der *Frontier*“,[42] der im Western eine zentrale Rolle spielt, die Atmosphäre des Films bestimmt, und dass verschiedene Topoi des Western aufgegriffen werden. Wer so argumentiert, wird zweifellos zugeben, dass dieser Film zugleich ein ‚ganz anderer' Western ist.
Entscheidend ist, dass die Kategorie *Western* durch diese Merkmale (und nicht erst, wie Dominic Schmid meint, durch den vorschnellen Diskurs anderer) gewissermaßen im Raum steht. Der Film fordert uns dazu auf, die Frage nach dem Western-Genre zu stellen. Erst dadurch kann sich ein Dissens über die Genrezugehörigkeit entwickeln. Es geht nicht darum, ob FIRST COW ein Western *ist*, sondern was man beobachten kann, wenn man sich mit dem Film im Hinblick auf diese Genrebezeichnung beschäftigt (und das geschieht bei der Rezeption des Films automatisch). Wenn man über diesen Film nachdenkt, denkt man *zugleich* über das Genre Western nach.

60. Erst im Dissens darüber, ob ein bestimmter Film zum Beispiel ein Western ist, zeichnet sich (erneut) ab, was wir *meinen*, wenn wir das Wort *Western* verwenden. Und es wird (uns) deutlich, dass wir nicht genau wissen, was ein Western ist.

---

42 Dagmar Brunow: Western. In: Kuhn/Scheidgen/Weber: Filmwissenschaftliche Genreanalyse, 39–61, hier: 41.

61. Wie kann man über einen Film nachdenken und sprechen, wenn man nicht *zugleich* über andere Filme nachdenkt und spricht, mit denen er – auf welcher Ebene auch immer – Gemeinsamkeiten aufweist?

62. Der so leichtgängige Begriff *Genrekonventionen* hat schon vielen Missverständnissen Vorschub geleistet, weil er suggeriert, dass wir Bescheid wüssten, was ein Genre ist, wenn wir Konventionen aufzuzählen imstande sind. Es wird insbesondere unterstellt, dass Gemeinsamkeiten Konventionen sind, etwa in dieser Definition: „Unter einem Filmgenre wird zunächst einmal eine Gruppe von Filmen verstanden, die unter einem spezifischen Aspekt Gemeinsamkeiten aufweisen. Diese Gemeinsamkeiten, Genrekonventionen, können in einer bestimmten Erzählform, einer speziellen Grundstimmung, hinsichtlich des Handlungssujets oder in historischen oder räumlichen Bezügen bestehen."[43]

63. Zur Bestätigung kann ein anderer Film ins Feld geführt werden, dessen Handlung sich folgendermaßen zusammenfassen lässt: Ein deutscher Bautrupp unter Leitung eines Ingenieurs soll in einer abgelegenen Gegend Bulgariens im Rahmen eines EU-Förderprogramms ein kleines Wasserkraftwerk bauen; als die Bauarbeiten aus verschiedenen Gründen ins Stocken geraten, kommen die Deutschen in näheren Kontakt mit den Einheimischen, wobei es zu Missverständnissen und Konflikten kommt, die aber – nicht zuletzt aufgrund der großmütigen Haltung der Einheimischen – einigermaßen moderiert werden können.

[43] Stiglegger: Genrediskurs, 4.

Diese Handlung scheint kaum etwas mit der eines Western gemein zu haben, von der räumlichen und zeitlichen Lokalisierung ganz zu schweigen. Der Film von Valeska Grisebach aus dem Jahre 2017 trägt aber den Titel WESTERN. Und dies zwingt uns nun dazu (oder leitet uns dazu an), den Film aus einer Genre-Perspektive zu sehen. Wir müssen erstens Transferleistungen erbringen: Welche Merkmale des Western werden in diesem Film in eine andere Zeit, einen anderen Raum und ein anderes Milieu übersetzt? Inwiefern sind beispielsweise die bulgarischen Einheimischen mit der indigenen Bevölkerung im Western zu vergleichen? Inwiefern spielt die westerntypische „Repräsentation von Nation, Weißsein und Maskulinität“[44] hier eine Rolle? Usw.

64. Die Frage, ob dieser Film namens WESTERN auch ein Western *ist*, ist offensichtlich müßig. Jedenfalls heißt er so, weil er kein Western ‚im gewöhnlichen Sinne' ist. Wenn er die konventionellen Merkmale eines Western aufwiese, wäre es eine Tautologie, ihm die Genrebezeichnung als Titel zu verleihen. Mehr noch: Es darf überhaupt nicht naheliegen, in einem Film, der WESTERN heißt, einfach einen Western zu sehen: Je weniger Ähnlichkeit der Film mit den als konventionell geltenden Merkmalen des Genres hat, desto informativer ist die Genrebezeichnung als Titel. Das gilt auch für einen zweiten Film, der den Titel WESTERN hat, von Michel Poirier aus dem Jahr 1997, und der als ein *Road Movie* (zweier Männer durch das zeitgenössische Frankreich) gehandelt wird.

[44] Stiglegger: Genrediskurs, 45.

65. Ein Film, der WESTERN heißt, leitet nicht nur zu einer komplexen genrebezogenen Rezeption an, er behauptet auch, eine neue *Interpretation* des Western-Genres zu sein, der zu Folge ein Western etwas Allgemeineres, Strukturelleres ist, als diejenigen annehmen, die sich an offensichtliche Merkmale halten. Dieser Interpretation zufolge *wissen* wir im Grunde noch nicht, was ein Western ist, weil wir die Transformationsmöglichkeiten dieses Genres nicht überblicken können.

66. Es ist sehr selten, dass ein Film eine Genrebezeichnung als Titel hat. Ein solcher Film ist kein Genrefilm. Allerdings gibt es Genrebezeichnungen, die zugleich eine bestimmte Handlung charakterisieren und dann als Filmtitel in erster Linie nicht das Genre, sondern die Handlung meinen, wie etwa LOVE STORY (USA 1970, Regie: Arthur Hiller). Hier scheint es umgekehrt, dass der Titel für sich in Anspruch nimmt, die *prototypische* Realisierung einer *love story* zu sein. In Catherine Breillats ROMANCE (F 1997) hingegen wird eher eine Umdeutung dessen vorgenommen, was eine Romanze ist.

67. In der Filmwissenschaft firmiert der Western als Prototyp eines Genres schlechthin, und der Western ist ein Genre mit prototypischen Filmen.

68. Genres, heißt es, sind verschieden *stabil.*[45] Der Western wird zu den Genres mit einer hohen Stabilität gezählt. Woran erkennt man das? Zunächst einmal daran, dass die

[45] Vgl. den Abschnitt: „Die Stabilität von Genres" in: Nils Bothmann: Marginale Genres und Grenzphänomene. In: Stiglegger (Hg.): Handbuch Filmgenre, 71–85, hier: 72.

Bezeichnung *Western* noch immer in Gebrauch ist. Jeder kann mit dieser Bezeichnung etwas anfangen, und es werden immer wieder Filme gemacht und gesehen, auf welche diese Genrebezeichnung Anwendung findet. Da aber Genres sich ändern und weiterentwickeln, ist der Begriff eines Genres umso weniger klar, je stabiler das Genre ist: Die Bezeichnung bleibt sich gleich, aber das, was darunter gefasst werden kann, wird immer undeutlicher und immer komplexer.

69. Andererseits: Eine Genrebezeichnung, die einmal in der Welt ist, kann jederzeit wieder hervorgeholt werden. Das Filmgenre *Blaxploitation* bildet sich (wenn man so sagen darf) Ende der 1960er Jahre aus. Es umfasst Filme mit expliziten (‚reißerischen') Konfliktlagen, die mit geringem Budget aus der Sicht von Amerikanern afroamerikanischer Herkunft gedreht wurden. Diese Umschreibung deutet bereits an, dass das Genre von einem sehr spezifischen politisch-gesellschaftlichen und medienindustriellen Umfeld her verstanden werden muss. Das Genre hatte seine Blütezeit folgerichtig in den 1970er Jahren und verebbte mit der Änderung der Verhältnisse. Es kann insofern nicht die Stabilität des Western für sich in Anspruch nehmen. Aber ist die Ausgangskonstellation im Western im Grunde nicht ebenso spezifisch? Jedenfalls ist auch die Genrebezeichnung *Blaxploitation* in der Welt und kann jederzeit verwendet werden. So wird die Bezeichnung beispielsweise auf den Film DJANGO UNCHAINED von Quentin Tarantino (USA 2012) angewendet. In der IMDb (*Internet Movie Database*) wurde diesem Film die Zuordnung „Drama" und „Western" zuteil – dieselbe Zuordnung wie auch FIRST COW.

70. Um nachzudenken, benötigt man Begriffe; um über Filme nachzudenken, benötigt man Genrebegriffe. Jeder Begriff, der einmal in die Welt gekommen ist, hat etwas für sich.

71. Die Frage nach der Stabilität von Genres lässt sich als eine rein empirische Frage auffassen: Man beobachtet, welche Genrebezeichnungen sich am längsten gehalten haben und immer noch halten. Letztere kann man dann als „major genres" bezeichnen.[46] Steven Neale kommt in seinem einflussreichen Buch *Genre and Hollywood* in etwa auf ein Dutzend dieser „Haupt- bzw. stabileren Genres"[47], zu denen neben dem Horrorfilm, dem Musical, dem Kriegsfilm und anderen natürlich auch der Western gehört. Darstellungen zu Filmgenres, die einen Überblick geben, müssen notgedrungen eine derartige Auswahl solcher Haupt- oder „Metagenres als Orientierungsrahmen"[48] präsentieren. Oft wird etwa ein Dutzend dieser Haupt- und Staatsgenres aufgezählt. Einmal sind es Kapitel über den Western, die Komödie, das Melodrama, den Gangsterfilm, das Musical, den Kriegsfilm, den Horrorfilm, das Biopic, Science Fiction, das Road Movie, den Jugendfilm und den Animationsfilm.[49] Ein anderes Mal werden der Western, das Musical, die Komödie, der Liebesfilm, der Abenteuerfilm, der Phantastische Film, der Horrorfilm, der Fantasyfilm, der Kriminalfilm, der Kriegsfilm und der Erotische Film als „Metagenres" bezeichnet, „die jedoch im einzelnen äußerst streitbar bleiben".[50]

---

46 Steven Neale: Genre and Hollywood. London/New York 2000, 45.
47 Bothmann: Marginale Genres, 72.
48 Stiglegger: Genrediskurs, 9.
49 Kuhn/Scheidgen/Weber: Filmwissenschaftliche Genreanalyse.
50 Stiglegger: Genrediskurs, 9.

72. Das sind keine Genre-Systematiken. Weder wird der Anspruch erhoben, dass alle Spielfilme in diese Haupt- und Staatsgenres eingeordnet werden können, noch stehen die Bezeichnungen auf einer Stufe, noch gibt es prinzipielle Bedenken, eines dieser Genres wegzulassen oder ein weiteres hinzuzufügen. Es handelt sich um Kategorisierungen, wie man sie auch im Handel finden könnte. In diesem Sinne wären insbesondere die stabilen Genres so etwas wie Sorten.

73. Ein Verkäufer steht vor seinen Verkaufsregalen und denkt darüber nach, wo er einen bestimmten Film einsortieren soll. Sagen wir, es ist der Film WESTERN von Valeska Grisebach. Der ahnungslose Verkäufer wird ihn im Fach für *Western* unterbringen; der weniger ahnungslose Verkäufer wird vielleicht ein Fach eingerichtet haben, das mit *Sonstiges* überschrieben ist, und den Film dort unterbringen (denn wer einen Film im *Western*-Regal sucht, *erwartet* etwas anderes).

74. Die Kategorie *Sonstiges* gibt es in der Natur nicht.

75. Das ist ein Unterschied zwischen Genre und *Gattung*: Die literarische Gattungstheorie ist bekanntlich ‚ursprünglich' mit dem Anspruch aufgetreten, den gesamten Bereich der literarischen Äußerungen systematisch durch *Naturformen* abzudecken.[51] Eine Chance auf ‚Sonstiges' gibt es da nicht. Alles ist entweder Epik, Lyrik oder Dramatik oder eine Mischung davon. Diese Idee von den Naturformen, die uns tatsächlich in Fleisch und Blut

[51] Vgl. Axel Dunker: Gattungssystematiken. In: Zymner (Hg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart 2010, 12–15.

übergegangen ist, wurde zu Unrecht schon für die Poetik der Antike geltend gemacht, obwohl es bei Platon und Aristoteles keinen Begriff der Lyrik gibt, und das entscheidende Merkmal das *Redekriterium* ist – entweder redet der Dichter (Dithyrambus), oder es reden die Figuren (Drama), oder es redet mal der Dichter, mal reden die Figuren (Epos). Gérard Genette hat in seiner *Einführung in den Architext* dafür argumentiert, dass über das Redekriterium nur logisch mögliche *Modi*, nicht aber Gattungen unterschieden werden können: „Wie allgemein eine Gattung auch bestimmt sein mag, so sind doch in ihr Natur und Kultur immer untrennbar mit einander verbunden."[52]

76. Sobald Gattungen in irgendeiner Weise als ‚Naturformen' aufgefasst werden – wie es der Begriff Gattung seiner biologischen Konnotation wegen nahelegt –, sind die einzelnen Gattungen etwas *wesensmäßig* Verschiedenes. Und es gäbe sozusagen – wie bei Lebewesen – nur sehr begrenzte Möglichkeiten der *Kreuzung*. Solche ‚Wesentlichkeiten' lassen sich nicht beliebig vervielfältigen. Entsprechend gibt es nicht – wie bei der Einteilung in ‚Hauptgenres' – ein Dutzend oder mehr Gattungen, sondern nur die so genannte Gattungs*trias*. Alle weiteren Gattungen wären nur „*Untergattungen*"[53] (und Mischungen) der drei Hauptgattungen. Aber alle Untergattungen wäre sozusagen gesichert, weil es ja die „*Urgattungen* (archigenres)"[54] gibt.

52 Gérard Genette: Einführung in den Architext. Stuttgart 1990, 83.
53 Dunker: Gattungssystematiken, 14.
54 Genette: Einführung in den Architext, 79.

77. In der Filmwissenschaft findet auch der Gattungsbegriff seit den 1980er Jahren immer wieder Verwendung. Dabei wird zwischen Gattung und Genre kategorial unterschieden.[55] Knut Hickethier differenziert zwischen „einem Modus des Erzählens und Darstellens (Gattung) und einer historisch-pragmatisch entstandenen Produktgruppe (Genre), die ihre Sammelbezeichnung aus einem besonderen Verwendungszeck, einer besonderen Produktionsweise und Vermittlungsintention heraus definiert."[56]

Die Gattung betrifft demzufolge eine andere *Ebene* der Unterscheidung zwischen Medienprodukten, nämlich den Darstellungs*modus*. Auch Scheinpflug spricht – analog zu Genette – von „Modi der Präsentation bzw. Inszenierung".[57] Es werden Animationsfilm, Spielfilm und Dokumentarfilm unterschieden, weil die Art des *Bezugs* zur Wirklichkeit hier verschieden ist (im ersten Fall wird gezeigt, was nie vor einer Kamera war, im zweiten Fall wird eine Fiktion gezeigt, die wirklich von der Kamera aufgenommen werden konnte, im dritten Fall zeigt die Kamera etwas, was als Wirklichkeit aufgefasst werden soll). Es ist hier nicht der Ort, die Probleme dieser Unterscheidung und insbesondere die Frage der Gattungsmischung zu erörtern (da unsere Untersuchungen nicht nach der Gattung, sondern nach dem Genre fragen). Interessant ist jedoch, dass Hickethier die Gattungskategorie zusätzlich auch für die Ebene der unterschiedlichen „Verwendung" in Anspruch nehmen möchte, wofür er den „Werbe-, Lehr-" und „Experimentalfilm" als Beispiele nennt.[58]

---

55 Vgl. Florian Mundhenke: Gattungen und Genres. In: Stiglegger (Hg.): Handbuch Filmgenre, 40–52.

56 Knut Hickethier: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart 2007, 206f.

57 Scheinpflug: Genre-Theorie, 69.

58 Hickethier: Einführung in die Medienwissenschaft, 151.

Man kann die Reihe verlängern: Auch für den „Kurzfilm", den „Propagandafilm" oder den „Industriefilm" kann eine andere „filmische Form" oder ein anderer institutioneller Ort geltend gemacht werden. In der deutschsprachigen *Wikipedia* sind unter der Kategorie „Filmgattung" über 90 verschiedene Gattungen aufgeführt (unter der Kategorie „Filmgenre" sind es etwa 120).

78. Freilich können sich innerhalb all dieser filmischen Formen – all dieser Gattungen – Genres ausbilden (auch wenn sich die Genretheorie des Films mit diesen Formen eher selten beschäftigt). Worauf es ankommt, ist, dass mit dem Gattungsbegriff eine andere Art von *Grenze* ins Spiel gebracht. Auf den Film bezogen soll gelten: Die Genrebegriffe sind wesentlich unscharf, die Gattungsbegriffe hingegen werden als kategorial verstanden. Muss dann auch die Grenze zwischen Gattungsbegriffen und Genrebegriffen scharf sein?

79. Es ist nicht zu leugnen, dass der Unterschied beispielweise zwischen einem Industriefilm und einem Melodram eine andere *Art* von Unterschied ist als zwischen einem Melodram und einem Horrorfilm oder einem Road Movie und einem Western. Einen Industriefilm kann man nicht als Melodrama auffassen, einen Western hingegen unter Umständen als Road Movie. Diese Betrachtungsweise erweckt den Anschein, dass die Genrebezeichnungen für Filme eine gewisse Homogenität aufweisen, und dass die Grenzen zwischen ihnen aufgrund dieser Homogenität verschwimmen können (was dann gerne mit dem Begriff der *Hybridität* belegt wird). Aber das trügt.

80. Wie kann denn *Kurzfilm* eine Gattung sein? Wie kann denn der Kurzfilm ein *Genre* sein?

81. „Gattungen unterscheiden sich bereits grundlegend in der Art des vorfilmischen Materials (real oder inszeniert), ihrer Intention (Unterhaltung oder Information) und natürlich ihrer Laufzeit und des Formates. Im Unterschied sind die Genredefinitionen erheblich inhaltlicher motiviert."[59] Hier wird auf Seiten der Gattung sehr Heterogenes in einer Kategorie untergebracht, während sich auf der anderen Seite die Homogenität der Genres darauf beschränkt „erheblich inhaltlicher motiviert zu sein". Wenn man überhaupt mit dem Begriffspaar Form/Inhalt arbeiten möchte, dann heißt das ja: Sie sind in unterschiedlichem *Grad* durch den Inhalt und daher auch in unterschiedlichem *Grad* durch die Form motiviert. Dann sind sie aber auch weniger homogen, als es den Anschein hat.

82. Ein entscheidender Einwand von Genette gegen den letztbegründenden Status der Gattungstrias besteht darin, dass die Gattungen im Gegensatz zu den Modi immer *auch* inhaltlich bestimmt seien: So hätten das Epos und das Drama *Handlungen* zum Inhalt, während Inhalt der Lyrik ein *Zustand* sei. „Der unterschiedliche Status von Gattungen und Modi", erklärt Genette, „liegt wesentlich darin, daß die Gattungen literarische Kategorien im engeren Sinne sind, während die Modi Kategorien der Linguistik sind, die aus der Linguistik stammen bzw. der *Pragmatik*, wie man heute sagt. Nur in diesem ganz relativen Sinne können wir sie als ‚natürliche Formen' betrachten, und zwar deswegen, weil die Sprache und ihr Gebrauch im

59 Stiglegger: Genrediskurs, 4f.

Vergleich zur bewußten und willentlichen Ausarbeitung ästhetischer Formen als naturgegeben erscheinen können."[60] Dies wäre auf die Frage nach Gattungen und Genres im Film zu übertragen. Und das hieße: Die Gattungen sind nur klar definiert, insofern sie Modi sind.

83. In *La loi du genre (Das Gesetz der Gattung)* – einem Text, auf den in der neueren filmwissenschaftlichen Genretheorie hin und wieder Bezug genommen wird, der sich aber ausschließlich mit Literatur beschäftigt – erklärt Jacques Derrida, er wolle sich in seinen Überlegungen „auf eine *Gattungsartsorte*" beschränken, nämlich eben die „Gattung".[61] Im Original: „je me limite à une sorte d'espèce du genre ‚genre'."[62] Hier werden also drei verschiedene ‚Typen' von Gruppenbildungen kombiniert oder vermischt: Gattung, Art und Sorte.

84. *Gattung*, *Art* und *Sorte* – das sind verschiedene *Sorten* von Gruppenbildungen, aber sind es auch verschiedene *Arten* oder verschiedene *Gattungen* von Gruppenbildungen?

85. Das *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft* erklärt im Artikel über *Gattung* zur Wortgeschichte: „Das Wort Gattung, im 15. Jh. als postverbale Bildung zu *gatten* (‚zusammenkommen, vereinigen') entstanden, bedeutete zunächst ‚(Waren-)Sorte' und diente bereits Luther zur Übersetzung des griech. γένος [génos] (Mt 13, 47) im Sinn von ‚Art'."[63] Da haben wir alles drei zusammen.

---

60 Genette: Einführung in den Architext, 78f.

61 Jacques Derrida: Das Gesetz der Gattung. In: Gestade. Wien 1994, 245–283, hier: 251.

62 Jacques Derrida: La loi du genre. In: Parages. Paris 1976, 249–287, hier: 255.

63 Klaus W. Hempfer: Gattung. In: Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Berlin/New York 1997, 651–656, hier: 652.

86. Klaus W. Hempfer expliziert den Begriff Gattung in seiner *metatheoretischen* Bedeutung „als Oberbegriff zur Benennung der unterschiedlichen Typen von Textgruppenbildungen".[64] Was bedeutet es aber, wenn man *Gattung* als einen solchen Oberbegriff wählt und nicht *Sorte*? Und: Das Wort *Genre* ist gewiss nicht als metatheoretischer Oberbegriff für Typen von Textgruppen in Gebrauch. Man muss daher darauf beharren: *Gattung* und *Genre* sind verschiedene Arten und verschiedene Sorten von Gruppenbildungen, also von Allgemeinbegriffen.

87. Genres sind unrein. Auch Gattungen sind unrein, aber sie mögen den Eindruck erwecken, man könne hier etwas reinigen. *La loi du genre* beginnt mit dem Performieren eines Vorsatzes: „Die Gattungen nicht vermischen."[65] Die Gattungen hätten nämlich eine Affinität zur Reinheit: „Und wenn es vorkommt, daß sie sich vermischen – aufgrund eines Zufalls oder eines Fehlers, so resultiert daraus zwangsläufig eine Bestätigung der wesentlichen Reinheit ihrer Identität, da man ja von ‚Vermischung' spricht. Diese Reinheit gehört zum typischen Axiom, sie stellt ein Gesetz des Gesetzes der Gattung dar, ob diese nun ‚natürlich' ist, wie man glaubt sagen zu können, oder nicht."[66] Die Genres erweisen sich hingegen als Orte der Vermischung. Insofern ist es nicht passend, von Genre-Hybriden und von Hybridisierung zu sprechen, wie es die Genretheorie gerne tut.[67] Denn das setzt ja voraus, dass am Anfang die Reinheit stand.

---

64 Hempfer: Gattung, 651.

65 Derrida: Das Gesetz der Gattung, 247.

66 Ebd., 249.

67 Vgl. etwa Ivo Ritzer, Peter W. Schulze (Hg.). Genre hybridisation. Global cinematic flows. Marburg 2013.

88. Wie man wiederholt festgestellt hat, sind gerade bei den Filmgenres auch die Benennungskriterien heterogen und insofern unrein, denn „selbst die geläufigsten und langlebigsten Genrebenennungen richten sich nach ganz unterschiedlichen Merkmalsdimensionen.“[68] Kriegsfilme heißen so, weil sie ein bestimmtes „Thema“ behandeln; bei Science-Fiction-Filmen steht „der spekulative Status der Filmwelt als Zukunftsfiktion“ im Vordergrund; Horrorfilme oder Thriller „leiten ihre Namen von der intendierten Affektwirkung auf den Zuschauer her“; das Musical wird „formal durch den Einsatz von diegetischer Musik und Tanznummern definiert“, der Actionfilm hingegen „durch spektakuläre Handlungselemente“; der Film Noir wiederum „verdankt seinen Namen einer bestimmten Lichtdramaturgie“.[69] Die Heterogenität der Benennungen verweist also auf die der Zuordnungskriterien. Und bei all dem handelt es sich um Spielfilme, die man im Kino anschauen kann. So ist das eben bei Verständigungsbegriffen: Es ist niemand da, der ihre Verwendung regelt. Das heißt aber: Auch die Verwendungsweise dieser verschiedenen Genrebezeichnungen ist heterogen.

89. In anderen Medien ist das Erscheinungsbild der kursierenden Genrebezeichnungen noch weitaus uneinheitlicher. Zum Beispiel in der Photographie. Das Bedürfnis, Photographien *nach ihrer Art* zu ordnen, also zu gruppieren, entsteht zwangsläufig schon aufgrund der Menge an Photographien; darüber hinaus kann aber auch ein *Begehren* zum Ordnen und Gruppieren von Photographien geweckt werden.

---

68 Katja Hettich: Formen und Funktionen von Genrebenennungen. In: Stiglegger (Hg.) Handbuch Filmgenre, 53–68, hier: 54.

69 Ebd., 55.

Einen Eindruck kann man gewinnen, wenn man sich entsprechende Websites anschaut, die etwa „50 types of photography" auflisten, beginnend mit A: *Abstract Photography, Adventure Photography, Architectural Photography, Astrophotography, Black and White Photography* usw.[70] Einmal ist das definierende Merkmal der photographierte Gegenstand (Architektur, der bestirnte Himmel), einmal der Schauwert (Abenteuer), einmal das Filmmaterial (Schwarzweiß), dann aber wird auch über den Anlass eingeteilt *(Holiday Photography)* oder über die Aufnahmetechnik *(Long Exposure Photography)*. Der Wikipedia-Eintrag zu „Genre der Fotografie" (der etwa 70 Lemmata aufweist) stellt noch weitere Kategorisierungsmerkmale zur Verfügung, wenn er etwa das Klassenfoto, das Brandentstehungsbild oder das Zielfoto anführt. Während die Website Typen von Photographien auflistet, die im Prinzip jeder Mensch mit einer Kamera herstellen kann, werden hier institutionelle Zusammenhänge zum definierenden Kriterium: Man muss *beauftragt* sein, ein Klassenfoto, ein Brandentstehungsbild oder ein Zielfoto aufzunehmen.

90. Und da würden wir sagen: Es liegt eine falsche Verwendung des Wortes *Genre* vor. Ein Klassenfoto mag man noch zur Not als ein Genre bezeichnen, ein Brandentstehungsbild und ein Zielfoto hingegen nicht. Ein Zielfoto ist ein Zielfoto, und nichts weiter. Ein Zielfoto ist eine bestimmte *Sorte* von Fotos. Zwar zeigt jedes Zielfoto etwas anderes, aber es gibt keine Entwicklung, weil es keinen Gestaltungsspielraum gibt. Zwar sehen die Zielfotos aus früheren Zeiten anders aus als die heutigen Zielfotos,

[70] Https://www.stocksy.com/ideas/types-of-photography/ [Zugriff am 11.07.2022].

aber das ist allein der technischen Entwicklung geschuldet.

91. Wen kümmert es denn, wie Photographien eingeteilt werden können? Es ist doch klar, dass das so oder so geschehen kann. Die Wissenschaft scheint es jedenfalls nicht sonderlich zu interessieren. Jedenfalls spielt die Einteilung in Genres in der einschlägigen Literatur über Photographie und berühmte Photographen kaum eine Rolle.
Aber wie kommt das, wo sie doch in der Literatur über Film eine so große Rolle spielt? David Bate wundert sich in *Photography. The key concepts* aus dem Jahr 2009 darüber, dass der Genrebegriff in den wissenschaftlichen Diskurs über Photographie nicht in der Weise aufgenommen worden sei wie in der Filmtheorie (und der Literaturwissenschaft).[71] Als Ausnahme deklariert er sich selbst, da er seinen Einführungsband nach Maßgabe einiger photographischer Genres aufgebaut hat.

92. Mit dem Begriff der *Produktgruppe*, der in der Genretheorie des Films – siehe Hickethier – zentral ist, hat es in Bezug auf die Photographie eine deutlich andere Bewandtnis. Die Filme, die mit Hilfe von Genrebegriffen klassifiziert oder beschrieben werden, sind eine Ware, deren Produktion aufwändig und teuer ist. Der wirtschaftliche Erfolg, der vom einzelnen Warenartikel erhofft wird, führt demzufolge dazu, dass weitere Filme ‚dieser Art' produziert werden und man deshalb von Genres sprechen kann. Indem der einzelne Film als Teil einer Produktgruppe aufgefasst wird, wird er sozusagen nicht als ‚eigenständiges' Werk betrachtet.

71 Vgl. David Bate: Photography. The key concepts. Oxford 2009, 3.

Eine Photographie zu produzieren, ist hingegen *nicht* aufwändig und teuer. Der Siegeszug des photographischen Mediums war schon im 19. Jahrhundert mit der Vorstellung verbunden, dass jeder Zugang dazu hat. Zunächst konnte im Prinzip jeder bei einem Photographen ein Foto von sich, seiner Familie usw. machen lassen, dann konnte im Prinzip jeder einen Fotoapparat besitzen und schließlich ist im Prinzip jeder per Smartphone in der Lage, jederzeit ein Foto zu machen und zu verschicken.
Schon 2016 schätzte man die Zahl der Fotos, die pro Jahr gemacht werden, auf mehr als eine Billion (die Zahl der Kinofilme liegt hingegen in den letzten Jahren konstant bei unter Siebentausend). Nur eine verschwindend geringe Anzahl dieser Fotos hat einen Warenwert bzw. zirkuliert als Ware (und noch viel weniger von ihnen werden mit der Kategorie ‚Kunstwerk' in Verbindung gebracht). Die filmwissenschaftliche Beschreibung, dass Genres entstehen, weil mit ihnen die „Erwartung des Publikums zumindest teilweise befriedigt"[72] wird, passt für Photographien schon deshalb nicht, weil hier von einer Produktgruppe im üblichen Sinn nicht die Rede sein kann.

93. Einerseits muss Photographien aufgrund ihrer technischen Reproduzierbarkeit und ihrer Gleichartigkeit natürlich in besonderer Weise die Warenform attestiert werden. Andererseits erscheint die Zuschreibung eines *Werts* gerade deshalb in zunehmendem Maße als künstlich und problematisch. Sie betrifft dann erstens den minimalen Anteil von Photographien, der (in einer limitierten Anzahl von Abzügen usw.) als Kunst gehandelt wird, und zweitens den minimalen Anteil von Photographien, dem ein

72 Stiglegger: Genrediskurs, 7.

nicht verrechenbarer persönlicher Wert zugeschrieben wird. In beiden Fällen findet eine Art Fetischisierung statt, die im Prinzip alle Genres erfassen kann, im zweiten Fall allerdings mit einem deutlichen Schwerpunkt auf Porträtaufnahmen.

94. Natürlich gibt es zahllose Gruppenbildungsbegriffe, die auf Fotos angewendet werden (sonst könnte man ja gar nicht über Fotos *sprechen*). Aber die Art der Anwendung (die Pragmatik) scheint verschieden. Und daher fragt es sich, inwieweit sie der Logik oder der Grammatik von Genrebegriffen folgen bzw. welche *Gattungsartsorten* sonst noch zur Anwendung kommen könnten.

95. David Bate erklärt, dass erst die Fokussierung auf „genres' of photography" zu sehen erlaube, weshalb diese „types of images" eine solche Bedeutung „in so many different institutional practices" hätten. In der Filmwissenschaft habe die Genretheorie (Bate verweist auf Steve Neale) erstens dazu geführt, den in erster Linie „subjective criticism" durch einen „more systematic type of thinking" zu ersetzen, und sich zweitens der „social and cultural function" von Genres zuzuwenden. Geht das aber auch entsprechend bei der Photographie? Sobald man von Genres spricht, suggeriert man, die Dinge funktionierten irgendwie ähnlich, bzw. auf ähnliche Weise verschieden. Bate: „Different genres have different functions, whether as films, novels or types of photograph."[73] Das zeigt er dann aber nur für die Handvoll Genres, denen er ein Kapitel in seinem Buch widmet: die Dokumentarphotographie (inklusive Storytelling), das Porträt, die

73 Bate: Photography, 3.

Landschaft, das Stillleben, die Kunstphotographie (ein letztes Kapitel widmet sich dann noch der Globalisierung der Photographie im digitalen Zeitalter). Seine Einteilung hat damit überaus klassische Wurzeln in der Geschichte der Malerei: „Landscape, portraiture, still life, domestic scenes and ‚history painting' were all already identified within art academies as modes of discourse for painters to work in."[74]

96. Ist das nun eine weiterführende Einteilung für die Photographie? Nun, es kommt darauf an, wie man damit arbeitet und was man beobachten will. Bate möchte die „mutations" und die „hybrids"[75] in den Blick nehmen, deren Konturen durch die Anwendung dieser Kategorien sichtbar werden. So kann er etwa erkennen, dass die Werbephotographie sehr stark mit dem Stillleben verknüpft ist, indem sie Objekte als begehrenswert darzustellen versucht, oder dass die Logik des Porträts sich durch die Photographie in ganz verschiedenen institutionellen Kontexten auszudehnen vermochte. Freilich scheint gerade deshalb diesen Basiskategorien etwas Überzeitliches und Invariantes anzuhaften. Es ist kein Zufall, dass man in Bezug auf die Gruppenbildungskategorien in der Malerei (die zudem in der französischen Klassik in eine Hierarchie mit der Historienmalerei ganz oben und dem Stillleben ganz unten gebracht wurde) im Deutschen von Bild*gattungen* und nicht von Bild*genres* spricht.

97. Die Bildgenres würden erst dort beginnen, wo es unbestreitbare Veränderungen und Entwicklungen gibt – so

74 Bate: Photography, 4.

75 Ebd., 3 und 4.

würden wir beispielsweise vom Genre des *Herrscherporträts* sprechen oder vom *Vanitas-Stillleben*. Verbunden mit der Genre-Werdung wäre eine Spezifikation dessen, *was* dargestellt wird.

98. Man könnte sogar sagen, ein Genre ist die *Interpretation* einer Gattung, die zwar nicht überzeitlich und invariant ist, aber als gegeben *vorausgesetzt* wird.

99. Sollen wir also sagen: Ein Porträt ist ein Porträt, so, wie ein Zielfoto ein Zielfoto ist? – Ja, aber die Gründe dafür, dass man das sagen kann, sind ganz verschieden.

100. Es wäre gewiss lohnend, eine Geschichte des *Klassenfotos* zu schreiben. Wäre das der Beweis dafür, dass man das Klassenfoto als Genre auffassen kann? Nein. Man kann ja auch eine Geschichte des Zielfotos schreiben, ohne dass darum das Zielfoto zu einem Genre würde.

101. Man könnte sich eine Gesellschaft vorstellen, in der es Schulen gibt und Schulklassen, von denen jeweils zu Anfang oder am Ende eines jeden Schuljahrs immer auf die gleiche Art und Weise ein Klassenfoto gemacht würde (und wahrscheinlich ist es ja Ende des 19. Jahrhunderts, als die Klassenfotos in Europa aufkamen, ein wenig so gewesen). Es gäbe keinerlei Aufmerksamkeit auf dieses Ritual (dem man verschiedene Funktionen zuschreiben kann). Die Fotos würden gleichsam mechanisch nach Regeln hergestellt, sodass sie in dieser Hinsicht ähnlich funktionieren würden wie ein Zielfoto. Unter dieser Voraussetzung einer mehr oder weniger vollständigen

Determiniertheit würde es uns wohl schwerfallen, vom Klassenfoto als einem Genre zu sprechen.

102. Natürlich würden sich die Klassenfotos, die man dann für eine historische Betrachtung des Klassenfotos sichten würde, nicht alle gleichen – nicht nur deswegen, weil es sich ja um verschiedene Schulklassen handelt, auch die Zusammensetzung der Klassen, die Anzahl der Schüler und Schülerinnen und andere Gegebenheiten usw. werden unterschiedlich sein. In diesen Dingen gäbe es zwar eine Variationsbreite (eine Streuung), aber keine Entwicklung in eine bestimmte Richtung.
Aber auch dann, wenn es eine solche Entwicklung gäbe, wenn beispielsweise die Anzahl der Schülerinnen und Schüler sich im Laufe der Zeit verringerte, wenn ihre Kleidung allmählich legerer würde, wenn sich ihre starre Anordnung nach und nach auflöste usw., dann wäre das doch noch immer nicht eine Geschichte der Photographie-Sorte Klassenfoto, sondern sozusagen eine Geschichte der fotografierten Klassen! Die Fotos würden diese Veränderungen in der Gesellschaft und insbesondere im Schulwesen[76] ja lediglich dokumentieren!
Hier liegt ein lehrreiches Missverständnis vor. Das Produzieren einer Photographie besteht nicht nur darin, dass jemand auf den Auslöser drückt. Das Arrangieren dessen, was fotografiert werden soll (die *mise en scène*), gehört ebenso dazu. Zu sagen, ein Klassenfoto würde nur dokumentieren, hieße, dem Umstand des Photographiertwerdens keinerlei Bedeutung beizumessen. Wenn auf einem Klassenfoto nicht mehr alle Schüler in Richtung der Kamera schauen, dann ist das

76 Vgl. Michèle Chauché: La photo de classe et l'expression. Jalons pour une histoire. In: Revue Française de Pédagogie 98 (1992), 7–11.

Klassenfoto zu einer Photographie-Sorte geworden, in der nicht mehr alle Schüler in die gleiche Richtung schauen müssen. Insofern lässt sich der Ausgangspunkt des Gedankenspiels – eine Gesellschaft, in der Klassenfotos immergleich verfertigt werden – nur aufrechterhalten, wenn sich die Gesellschaft immergleich bleibt. Tatsächlich ist das Klassenfoto eher ein Palimpsest, in dem Vieles lesbar ist.[77]

103. Die Schwierigkeit, das Klassenfoto als ein *Genre* aufzufassen, hängt damit zusammen. Sie hat ihre Ursache nicht nur darin, dass ein Klassenfoto ein Klassenfoto ist (dass es einen *institutionellen* Grund hat und nicht durch seinen *Erfolg* wiederholt wird), sondern auch darin, dass der Photograph nicht der ‚Urheber' des Klassenfotos ist, sondern nur ein ‚ausführendes Organ'. Als solches hat er weder die Gelegenheit, das Klassenfoto als Produkt zu vermarkten noch hat er die künstlerische Kontrolle über sein Produkt. Schlussfolgerung: *Indem* man ein Artefakt einem Genre zurechnet, scheint man zu unterstellen, dass das Artefakt von einem Urheber im Hinblick auf ein bestehendes Genre produziert wurde (wobei der Urheber keine Person sein und sich über diesen Genrebezug auch nicht im Klaren sein muss). Dem Genre-Produkt haftet insofern eine Als-Ob-Werkhaftigkeit an und in gewissem Sinne auch eine Als-Ob-Urheberschaft.

104. Wir haben gar keinen Bedarf, dem Begriff *Klassenfoto* eine bestimmte *Gattungsartsorte* zuzuordnen. Wir nennen es einfach: Klassenfoto! Präziser geht es nicht.

---

77 Christine Charpentier: La Photo de classe, palimpseste contemporain de l'institution scolaire. Paris 2009.

105. Es gibt einen Indikator für Genrehaftigkeit: Wenn ein Photograph Klassenfotos künstlich arrangieren, das Klassenfoto also vollständig aus seinem institutionellen Rahmen lösen würde, dann würde er damit die Möglichkeit schaffen, es als Genre aufzufassen. Ein solcher Photograph würde es nicht dabei belassen, ein einziges artifizielles (fiktionales) Klassenfoto zu machen; er würde eine ganze *Serie* solcher Fotos herstellen, in denen die Möglichkeiten dieses Genres sich abzeichnen würden. Es wären Möglichkeiten, deren Voraussetzung ein bestimmtes *Format* ist.

106. Eine Photographie (oder ein Gemälde) umfasst man mit *einem* Blick. Man sieht sogleich, worum es sich handelt. Bei einem Film oder einem literarischen Text ist das anders. Hier kann man enttäuscht werden, wenn man etwas anderes erwartet hat. Das ist eine triviale Feststellung, es hat aber erhebliche Konsequenzen dafür, welcher Stellenwert diesbezüglichen Genrebezeichnungen zukommt und wie sie gebraucht werden. Bei Photographien *lernen* wir die Benennungen auch auf eine ganz andere Art und Weise.

107. Man vergleiche das altehrwürdige Klassenfoto mit dem zeitgenössischen *Selfie*. Beim Selfie hat man keine Schwierigkeit, von einem Genre zu sprechen (wie sich leicht überprüfen lässt).[78] Es ist recht verführerisch, beides einander entgegenzusetzen. Beim Selfie (in seiner Grundform) haben der Urheber oder die Urheberin formal gesehen die volle Kontrolle: Er oder sie macht das Foto, das ihn oder sie selbst

[78] Vgl. etwa Katharina Lobinger: Zwischen Selfie-Shaming und Selfie-Celebration. Kontroverse Perspektiven auf vernetzte Körper-(Selbst)Bilder. In: Tanja Gojny, Kathrin S. Kürzinger, Susanne Schwarz (Hg.): Selfie – I like it. Anthropologische und ethische Implikationen digitaler Selbstinszenierung, 43–47.

zeigt. Eine Produktgruppe im eigentlichen Sinn entsteht auf diese Weise auch nicht, wohl aber ermöglicht oder erzwingt das unmittelbare und von der institutionellen Ordnung entkoppelte Selbstverhältnis ein beschleunigtes Genre-Werden. Dem entspricht die sofortige Aufmerksamkeit sekundärer Beobachter[79]: ein Diskurs über das sich rasant entwickelnde Selfie-Genre, dessen Akteure sich zugleich selbst kommentieren und dabei produktiv sind im Erfinden neuer Subgenres: *Belfie, Footsie, Nudie* usw.[80]

108. Das Selfie ist eingebunden in bereits vorliegende Begriffe für Gruppenbildungen von Medientexten. So muss man es zweifellos mit der Bildgattung Porträt in Verbindung bringen und mit dem Genre des Selbstporträts. Denn die spezifische Mutation des Selfies lässt sich gewiss am besten analysieren, wenn man die Parameter verwendet, die als Codes für die Bildgattung Porträt entwickelt worden sind (Gesicht, Pose, Kleidung, Hintergrund). Das ändert nichts daran, dass die Rahmenbedingungen des Selfies technischer Art sind. Das Genre ist nicht nur flexibel, es ist das, was sich als ‚das Veränderliche' abhebt. Es kann weder die Bildgattungen ändern noch das technische Apriori bzw. das Format.
Wenn das Selfie aber durch diese Rahmenbedingungen begrenzt wird, ist es dann nicht ohne weiteres möglich, zu sagen, *was* ein Selfie *ist?* Wäre es dann nicht so, dass das Genre Selfie nur vorgegebene Möglichkeiten realisiert?

---

79 Vgl. Wolfgang Ullrich: Selfies. Die Rückkehr des öffentlichen Lebens. Berlin 2019.

80 Klaas Huizing: Selfie, Belfie, Footsie und Nudie. Das Wörterbuch der Selbstentblößung. In: Gojny/Kürzinger/Schwarz (Hg.): Selfie – I like it, 57–72.

109. Das Selfie entwickelt sich als Genre unter den Bedingungen eines bestimmten technischen Apriori, die gewissermaßen ausgeschöpft werden. Behauptung: Die Betrachtung eines Artefakts unter der Genre-Perspektive blendet diese technischen Rahmenbedingungen jedoch aus.

Aber ist diese Behauptung nicht kontraintuitiv? Die Rahmenbedingungen ändern sich ja. Selfies gab es schon vor der Smartphone-Technologie nach Maßgabe von Kameras mit Selbstauslöser, sie haben sich mit dem Aufkommen der *Selfie-Sticks* (ab 2014), mit den Möglichkeiten der Bildbearbeitung usw. geändert.

‚Streng genommen' muss man sagen, dass mit jeder dieser Änderungen ein neues Genre entsteht. Wenn man sich konkret auf die ‚Genre-Ebene' bezieht, dann vergleicht man einen Vertreter des Genres mit einem anderen Vertreter desselben Genres. Man vergleicht etwa ein Selfie mit einem anderen Selfie, wofür man ein bestimmtes, mehr oder weniger elaboriertes Vokabular zur Verfügung hat. Zum Beispiel spricht man darüber, wie viel von der *Location* auf dem Selfie eingefangen wird:

– Das sieht man aber kaum, dass ihr in diesem Amphitheater wart. – Ja, hätten wir damals schon eine Selfie-Stange gehabt, wäre uns das besser gelungen.

Mit der Selfie-Stange, so die Argumentation, verändert sich das Genre nicht nur, sondern es macht einen *Sprung*, weshalb man Selfies, die mit diesem Stick aufgenommen werden, nicht *ohne weiteres* mit solchen vergleichen kann, die ohne ihn aufgenommen wurden. Man kann diesen Unterschied machen, *wenn man will*.

Wenn man den Unterschied nicht macht, dann sieht man von den technischen Rahmenbedingungen ab; wenn man

den Unterschied macht, sagt man, dass auch die Genres unterschieden werden müssen. Dann gibt es ein Subgenre: Selfie mit Selfie-Stick.

110. Das heißt: Die Genre-Perspektive ist eine *immanente* Perspektive.

111. Aber ist denn die Entwicklung des Selfie-Genres nicht in erster Linie der Veränderung der Rahmenbedingungen geschuldet? Werden nicht gewissermaßen *ad hoc* von den Millionen und Abermillionen an Nutzern alle Möglichkeiten ausgeschöpft, die ein bestimmtes technisches Dispositiv zu bieten hat? Passt diese Logik überhaupt zum Begriff des Genres? Impliziert die Genrekategorie nicht eigentlich eine bestimmte *Langsamkeit* der Entwicklung? Ist das ‚beschleunigte Genre-Werden' noch ein Genre-Werden?

112. Die Menschen, die Selfies machen, machen Selfies; sie haben deshalb noch lange keinen Begriff vom Selfie *als einem Genre* (sie sprechen auch nicht über Selfies als einem Genre). Diese Perspektive ergibt sich erst aus einer gewissen *Distanz*. Und es ist eine Perspektive, die Verschiedenes beobachtbar macht und anderes ausblenden muss, um es beobachtbar zu machen. Aber es könnte sein, dass die Perspektive, Genres zu identifizieren und ihre historischen Veränderungen zu beobachten und zu beschreiben, dabei ist, zu veralten. Es könnte sein, dass man dort, wo man Genres *identifizieren* möchte, besser daran täte, von *Formaten* zu sprechen.

113. Sobald man von Genres spricht, spricht man von Veränderungen, die sich *nicht in Sprüngen* und daher auch mehr oder weniger unbemerkt vollziehen können. Institutionelle und medientechnische Rahmenbedingungen hingegen ändern sich in Sprüngen.

114. In Bezug auf den Kinofilm stellt man es sich – stark vereinfacht – so vor: Weil ein Film an der Kinokasse großen Erfolg hat, werden hernach ähnliche Kinofilme produziert, von denen man sich einen ähnlich großen Erfolg erhofft; diese Filme sollen zwar ähnlich sein, aber natürlich nicht *zu* ähnlich; sie sollen Erwartungen erfüllen, aber auch Variationen einführen usw. Dieser Vorgang des Entstehens sogenannter Genrefilme braucht seine Zeit. Beim Selfie-Genre sieht das ganz anders aus. Die Leute machen zunächst einmal jeder für sich von der Möglichkeit Gebrauch, Selfies zu machen. Sie orientieren sich dabei teilweise an dem, was andere gemacht und gezeigt haben. Weil das Selfie als Genre aber keine Produktgruppe ist, muss das Kriterium *Erfolg* hier ganz anders definiert werden. Erfolg hat man, wenn das eigene Produkt Aufmerksamkeit erregt (insbesondere *via* soziale Netzwerke) und zur Nachahmung anreizt. Man kann sich fragen, inwiefern ‚Aufmerksamkeit' hier als eine „neue Währung" aufgefasst werden kann[81] – auf jeden Fall funktioniert sie anders, weil sie sich sofort auszahlt. Aber vielleicht ist das der Grund, weshalb sich das Selfie erst aus einer Distanz und erst mit Verzögerung als ein Genre abzeichnet. Denn dazu muss man in der unermesslichen Anzahl von Selfies Muster oder Prototypen identifizieren.

---

81 Vgl. Georg Franck: Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf. München/Wien 1998, 49–74.

115. Möglicherweise erkennen wir das Selfie also erst als Genre an, wenn wir Subgenres (also bestimmte *Arten* von Selfies) ausmachen können. Folglich muss es erst sehr viele *Exemplare* geben, bevor sie nachträglich zu *Vertretern* eines Genres erklärt werden können.

116. Im Gegensatz dazu gibt es im mythischen Modell der Genre-Entstehung zunächst *ein* Artefakt, das ein Genre gewissermaßen *begründet*. Oder genauer: Einem bestimmten Artefakt wird dieser Platz *in einer Erzählung* eingeräumt. Zum Beispiel gibt es zuerst den Roman *Robinson Crusoe* von Daniel Defoe aus dem Jahr 1719, und dann gibt es das Genre der *Robinsonaden*, die sich auf den Gründungstext beziehen, ihn variieren und im Laufe der Zeit immer weiter von ihm abweichen.
Es gehört zum *Begriff* des Genres (im Gegensatz zum Begriff der Gattung), dass eine solche Gründungserzählung angefertigt werden kann. Denn das Wort Genre wird so gebraucht.
Erstes Beispiel: Björn Hayer erklärt am 1.2.2018 in einem *Spiegel*-Artikel über „Leander Steinkopfs Debüt mit dem ironischen Titel *Stadt der Feen und Wünsche*", dieser habe „ein ganz neues Genre begründet: die Anti-Berlin-Erzählung."[82] Das Genre der Anti-Berlin-Erzählung ist natürlich nur in dem Sinne ‚neu', dass es eine neue Kombination von bereits vorhandenen Elementen ist. Ob diese Rekombination Erfolg hat, kann der Urheber des ersten Vertreters dieses Genres nicht wissen. Nur nachträglich kann die *Stadt der Feen und Wünsche* als der erste

82 Https://www.spiegel.de/kultur/literatur/leander-steinkopfs-neue-roman-stadt-der-feen-und-wuensche-berlin-du-bist-so-haesslich-a-1190789.html [Zugriff am 14.07.2022].

Vertreter eines neuen Genres apostrophiert werden – nämlich dann, wenn es zumindest einen zweiten Vertreter dieses Genres gibt. Andernfalls könnte das Buch lediglich als Variation eines bereits bestehenden Genres eingestuft werden.

Das zweite Beispiel stammt aus der Sphäre der Computerspielgenres: Auf der Webseite *GamePro* schreibt Christian Liebert am 9.5.2019 unter der Überschrift „Wie aus einem ‚unglaublich schlechten Spiel' ein gefeiertes Genre wurde": „Mit *Demon's Souls* und den darauffolgenden Welthits *Dark Souls* und *Bloodborne* haben das Entwicklerstudio FromSoftware und dessen Präsident Hidetaka Miyazaki […] ein neues Genre begründet".[83] Erzählt wird in diesem Artikel die klassische Geschichte eines ‚neuen' Spielekonzepts (selbstverständlich auch hier die Rekombination bekannter Elemente), an das fast niemand wirklich glaubte, das zunächst verlacht wurde und erst allmählich – durch Mundpropaganda und nicht durch professionelle Marketingstrategien – zum Verkaufsschlager wurde. Zu der Zeitspanne, die es gebraucht hat, bis sich das Spiel ‚durchgesetzt' hat, kommt dann die bei Computerspielen nicht unbeträchtliche Verzögerung hinzu, bis weitere Vertreter des neuen Genres auf den Markt gebracht werden können.

117. Während diese ersten beiden Beispiele für Genre-Stiftungen typisch sind, ist das folgende ungewöhnlich: In einem mit „Bossi hat ein eigenes Genre begründet" überschriebenen Interview mit dem Juristen Christian Rath in der TAZ vom 24.12.2015 heißt es, der Strafverteidiger

83 Https://www.gamepro.de/artikel/souls-games-wie-das-ganze-genre-fast-ein-reinfall-geworden-waere,3343726.html [Zugriff am 14.07.2022].

Rolf Bossi (der zwei Tage zuvor verstorben war) habe „in Deutschland wohl das Genre des Staranwalts begründet". Aber er sei „schon sehr lange nur noch eine Legende" gewesen und „seine Nachwirkung […] eher gering.[84] Es verwundert, dass man nicht nur durch Herstellung eines Artefakts, sondern auch durch sein Tun als Person ein Genre begründen können soll.

118. Das widerspricht der Festlegung, bei Genres handle es sich um eine Gruppenbildung in Bezug auf mediale Artefakte. Aber dieser abweichende Gebrauch des Wortes *Genre* darf nicht als gleichsam unrechtmäßig ausgeschieden werden, sondern bedarf einer Erklärung.
Dass Menschen als einem Genre *zugehörig* bezeichnet werden, ist nicht erstaunlich, sondern hat im Deutschen eine lange Tradition, die damit zusammenhängt, dass das Wort dem Französischen entlehnt ist, wo das *genre humain* die menschliche Gattung bezeichnet. So heißt es – um ein markantes Beispiel zu nehmen – in Ferdinand Kürnbergers Reisebericht *Der Amerika-Müde* aus dem Jahr 1855 (anlässlich einer Fahrt auf einem Flussdampfer): „Es umgab mich ein Genre von Menschen, das gar nicht zu charakterisiren ist, denn Alles fehlte ihnen, um Menschen zu sein, und Alles besaßen sie, was zur Bestialität gehört."[85] Es ist kein Zufall, dass das Wort hier in pejorativem Sinn gebraucht wird. Auch dort, wo es im 19. Jahrhundert um literarische oder dramatische Genres geht, ist das Wort meist auf gefällige und leichte Erzeugnisse bezogen, die

84 Https://taz.de/Juristische-Jahresbilanz-der-taz/!5263984/ [Zugriff am 14.07.2022].

85 Ferdinand Kürnberger: Der Amerika-Müde. Frankfurt a. M. 1855, 276.

es – wie hier die Mitreisenden – im bloßen Plural gibt. Bezeichnenderweise bleibt in der Schwebe, ob dieses „Genre von Menschen" auf dem Flussdampfer als ein Produkt der Natur oder eher der Kultur zu verstehen ist. Es handelt sich, wie man sagen könnte, um einen *Menschenschlag*, in dem die Natur durch die Kultur *verbildet* worden ist. Auch aus dieser Perspektive ist ein Genre etwas Unreines (natürlich und künstlich zugleich).
Freilich ist es etwas anderes, wenn Rolf Bossi das „Genre des Staranwalts" in Deutschland „begründet" haben soll. Das „Genre von Menschen" auf dem Flussdampfer ist ja in seiner Verbildung eher *degeneriert* – also weit entfernt davon, der Anfang von etwas zu sein. Aber vielleicht ist auch das Genre *Staranwalt* eine Degenerationserscheinung, die dann auch die Gründungsfigur affizieren würde. Entsprechend scheint es sich ja in Deutschland um ein aussterbendes Genre gehandelt zu haben. Im *Amerika-Müden* von Kürnberger findet sich auch der Satz: „Amerikanische Banquerotte sind ein eigenes Genre."[86] Der erste dieser „Banquerotte" war wohl derjenige, der dieses Genre begründet hat.

119. Es lohnt sich, einen „Banquerotte" und einen Staranwalt als mediale Artefakte aufzufassen.

120. Man muss nicht darüber staunen, wie häufig auf dem Gebiet der Literatur, des Films, der Musik, des Computerspiels Leuten nachgesagt wird, ein „eigenes Genre begründet" zu haben: Es gibt ein Begehren und einen Bedarf nach ‚neuen Genres'. Und diese neuen Genres sind stets ‚eigen', denn es muss ihnen attestiert

86 Kürnberger: Der Amerika-Müde, 476.

werden, einer eigengesetzlichen Entwicklung zu gehorchen: Sie sind nicht mehr ihrem Herkommen untertan, nicht mehr der Rekombination verpflichtet, die an ihrem Anfang stand.
Das ist auch der Grund für die Ablehnung des Begriffs *Subgenre* etwa bei Peter Scheinpflug. Der „Slasher" (der *Schlitzerfilm*) habe zunächst „als Zyklus des Horrorfilms" gegolten und „dann als dessen Sub-Genre", werde aber „inzwischen als Genre bezeichnet".[87] In der Abfolge *Zyklus* – *Subgenre* – *Genre* wird die ‚Geburt' eines neuen Genres genauer ausdifferenziert.

121. Jeder Zyklus hat die Möglichkeit, zu einem Subgenre zu werden, jedes Subgenre hat die Möglichkeit, ein ‚eigenes Genre' zu werden – also *abartig* zu werden.

122. Interessant ist hier der Begriff des *Zyklus*, der den eigentlichen Gründungsvorgang eines Genres beim Film in einigen Fällen genauer beschreiben soll. Zu einem Zyklus gehören demzufolge Filme, „die sich über ein eng definiertes, innerhalb einer begrenzten Zeitspanne von meist wenigen Jahren auffällig beliebtes Genremuster als zusammenhängende Gruppe identifizieren lassen".[88] Der *Slasher*-Film, ausgehend von John Carpenters *Halloween* (1978), ist ein beliebtes Beispiel für das „Prinzip der seriellen Variation eines publikumswirksamen Motivs", das „bereits im Frühen Kino als gewinnbringende Strategie erkannt" wurde.[89] Wo es einen Zyklus gibt, steht der Charakter des Genres als Produktgruppe besonders im Vordergrund. Der ‚Geburts-

87 Scheinpflug: Genre-Theorie, 41.
88 Hettich: Formen und Funktionen von Genre-Benennungen, 56.
89 Ebd.

vorgang' eines Genres glückt dann, wenn die Bindung an eine mehr oder weniger feste Formel überwunden wird.

123. Wenn der Begriff des Zyklus so verwendet wird, impliziert er eine bestimmte Temporalität: Etwas *wird* ein Zyklus *gewesen sein*. Denn bevor der Zyklus zu Ende ist, ist er eigentlich eine Reihe. Wie lange soll man da warten? Wie dicht müssen die Elemente eines Zyklus aufeinander folgen? Ist die Reihe der *James-Bond*-Romane von Ian Fleming ein Zyklus? Soll man die Reihe der *James-Bond*-Filme einen Zyklus genannt haben dürfen?

124. Dass die „Grenzen zwischen Zyklen, Subgenres und Genres […] in der Praxis nicht klar zu bestimmen" sind, versteht sich von selbst.[90] Der Begriff des Zyklus ist aber auch deshalb von Bedeutung, weil er in anderen Künsten und Medien – in der Literatur, in der Musik und in der bildenden Kunst – eine Gruppenbezeichnung für eine Werkgruppe ist, die in der Regel denselben Urheber hat (besonders sinnfällig etwa: *Die vier Jahreszeiten* von Antonio Vivaldi, die *Duineser Elegien* von Rainer Maria Rilke oder der Zyklus der *Kathedralen von Rouen* von Claude Monet). Tatsächlich entstanden Zyklen in der Filmindustrie häufig unter der Regie eines bestimmten Studios. So spricht man etwa vom „Universal-Horror-Zyklus" der frühen 1930er Jahre.[91] Die ‚Erfolgsformel', die den jeweiligen Film-Zyklus charakterisiert, steht gewissermaßen im Kraftfeld eines Urheberrechts bzw. Verwertungsrechts, das im Begriff des Genres nicht mehr gegeben ist.

---

90 Hettich: Formen und Funktionen von Genre-Benennungen, 57.

91 Lars Schmeink, Simon Spiegel: Science-Fiction. In: Stiglegger (Hg.): Handbuch Filmgenre, 515–526, hier: 520.

125. An einem Genre gibt es keine Eigentumsrechte. Ein Genre gehört niemandem (das ist eine Bemerkung zur Grammatik des Wortes *Genre*).

126. Wer ein Genre begründet, kann keinen Anspruch auf Alleinverwertung geltend machen. Ohnehin weiß man erst nachträglich, dass man ein Genre begründet hat – nämlich dann, wenn es einem attestiert wird. Ein ‚eigenes Genre' begründen ist etwas völlig anderes, als eine ‚eigene Firma' gründen. Wer eine Firma gründet, deklariert sie als Firma, indem er ihr zum Beispiel einen Namen gibt. Wer ein Genre begründet hat, kann allenfalls versuchen, ihm außerdem einen Namen zu geben. Aber in der Regel besorgen das andere.

127. Dass ein Genre niemandem gehört, ist nicht so selbstverständlich, wie es sich zunächst anhört. Um sich dies vor Augen zu führen, muss man sich einem Medium zuwenden, das auf ganz andere Weise ebenfalls für die Ausweitung der Genrekategorie steht: dem Fernsehen. Im Fernsehen ist die Genrekategorie in die Nähe der Kategorie des *Formats* gerückt. Aber was ist ein Format und wie verhalten sich Format und Genre zueinander?[92]
In der Medienkulturwissenschaft wird das *Format* wie *Gattung* und *Genre* zu den „Gruppenbildungen von Medientexten"[93] gezählt und dem Fernsehen zugeordnet, das, wie Stanley Cavell formuliert hat, unter der „Herrschaft des

92 Vgl. Michael Niehaus: Was ist ein Format? Hannover 2018, insbesondere das Kapitel „Format und Genre", 79–88.

93 Laura Frahm, Wilhelm Voßkamp: Gattung/Genre/Format. In: Claudia Liebrand; Irmela Schneider; Björn Bohnenkamp; Laura Frahm (Hg.): Einführung in die Medienkulturwissenschaft. Münster 2005, 256–267, hier: 256.

Formats“[94] steht. Man kann offenbar, was das Fernsehen betrifft, beide Begriffe mehr oder weniger gleichbedeutend verwenden. Im *Handbuch Unterhaltungsproduktion* etwa spricht Lothar Mikos von „Genre- und Formatstrukturen“ und führt „Reality Shows, Thriller, Comedy Shows, Daily Soaps, Horrorfilme, Boulevardmagazine, Dating Games, Actionfilme oder Melodramen“ auf, „um nur einige zu nennen“.[95] Eine terminologische Unterscheidung von Genre und Format findet sich nicht. Das liegt – vereinfacht gesprochen – daran, dass das Fernsehen ein Programmmedium mit einer seriellen Logik ist. In der „Programmatik“ des Fernsehens hat jede Sendung (im Normalfall) einen festen Platz, an dem sie wiederkehren kann.[96] Von daher fasst Knut Hickethier das Format als ein „medienindustriell optimiertes Genre“ auf.[97] Das „Format“ wolle „gegenüber dem Genre ‚zeitlos' sein und den Erfolg dauerhaft fixieren.“[98] Aber das ist eine schiefe Beschreibung, die nicht erklärt, warum etwas sowohl als Genre wie auch als Format aufgefasst werden kann.

128. Ein Format ist etwas Bestimmtes, ein Genre ist etwas Unbestimmtes.

---

94 Stanley Cavell: Die Tatsache des Fernsehens [1982]. In: Ralf Adelmann u. a. (Hg.): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Konstanz 2001, 125–164, hier: 130.

95 Lothar Mikos: Das Fernsehpublikum und die Qualität der Unterhaltung. In: Kata Lantzsch, Klaus-Dieter Altmeppen, Andres Will (Hg.): Handbuch Unterhaltungsproduktion. Beschaffung und Produktion von Fernsehunterhaltung. Wiesbaden 2010, 81–100, hier: 86.

96 Niehaus: Was ist ein Format?, 65–78.

97 Hickethier: Einführung in die Medienwissenschaft, 152.

98 Ebd., 153.

129. Ein Format hat kein Wesen. Aber ein Genre muss ein Wesen haben, um sich von ihm zu unterscheiden. (Die Frage: *Was ist ein Format?* ist eine andere Art von Scheinfrage als die Frage: *Was ist ein Genre?)*

130. Formate werden festgelegt. Alles, was festgelegt wird, könnte auch anders festgelegt werden. Aber wenn es einmal festgelegt ist, dann bleibt es festgelegt (bis es außer Kraft gesetzt wird). Diese Festlegungen sind etwas *kategorial* anderes als sogenannte Genrekonventionen.

131. Das gilt für Fernsehformate wie für alle anderen Formate. Als Format nehmen wir zunächst einmal das wahr, was sich – etwa in einer periodisch ‚ausgestrahlten' Fernsehsendung – unverändert reproduziert und daher als festgelegt erweist – und zwar unabhängig davon, ob die Inhalte narrativ sind oder nicht, ob sie fiktional sind oder nicht.

132. Zunächst gibt es auf der Oberfläche die unzweifelhaft „unveränderlichen, strukturellen Elemente einer seriellen Produktion wie Moderation, Dramaturgie, Kennungen, Logos, Sendungsdesign, optische wie akustische Signale, Sendeplatz etc., die sicherstellen sollen, dass einzelne Sendungen als Folgen einer Serie wahrgenommen werden".[99] Welche unveränderlichen Merkmale hingegen in der Tiefenstruktur des Formats ausgemacht werden können, steht keineswegs fest. Denn es ist letztlich als das definiert, was den Möglichkeitsspielraum der Veränderungen begrenzt haben wird.

---

99 Hans-Jürgen Bucher, Thomas Gloning, Katrin Lehnen (Hg.): Neue Medien – Neue Formate. Ausdifferenzierung und Konvergenz in der Medienkommunikation. Frankfurt/New York 2010, 20.

133. Anders als Genres können Formate immaterielle Wirtschaftsgüter sein, auf denen Urheberrechte und andere Schutzrechte liegen. Mit Formaten, die jemandem gehören, kann Handel getrieben werden. Möglich ist das nur, weil das Format etwas festlegt. Formathandel ist nur unter sehr spezifischen medienindustriellen Bedingungen sinnvoll. Es gibt ihn erst seit der zweiten Hälfte der 1980er Jahre, in der sich die kommerziellen Fernsehsender in Europa etablierten. Schon zwanzig Jahre später wurden in Europa Schätzungen zufolge mehrere Milliarden Euro pro Jahr im „Formatgeschäft" umgesetzt.[100] Einer geläufigen Definition zufolge ist das handelbare Produkt TV-Format „eine die charakteristischen Merkmale einer Fernsehserie oder Fernsehshow beinhaltende Grundstruktur, die in jeder Serien- oder Showepisode unterschiedlich ausgefüllt wird".[101] Ganz gleich, wie die hier verwendeten Begriffe *Grundstruktur, Episode, Serie, Modell* genau zu verstehen sind – in jedem Fall geht es um „das Zusammenspiel von unveränderlichen und von Folge zu Folge veränderbaren Elementen".[102] Die unveränderlichen Elemente definieren das Format, das ein handelbares Eigentum sein kann, insofern es sich von allen anderen handelbaren Formaten so signifikant unterscheidet, dass es nicht in deren Rechte eingreift.

---

100 Gerd Hallenberger: Fernsehformate und internationaler Formathandel. In: Internationales Handbuch Medien. Hg. vom Hand Bredow-Institut. 28. Auflage. Baden Baden 2009, 155–163, hier: 160.

101 Rüdiger Litten: Der Schutz von Fernsehshow- und Fernsehserienformaten. Eine Untersuchung anhand des deutschen, englischen und US-amerikanischen Rechts. München 1997, 155.

102 Hallenberger: Fernsehformate, 155.

134. In seiner präzisen Verwendung ist ein bestimmtes Format also kein Allgemeinbegriff, sondern es trägt einen *Eigennamen*. Zum Beispiel: *Wer wird Millionär?*

135. Zwar werden die Formate durch den Handel mit ihnen praktisch definiert, aber diese Definition ist nicht unproblematisch. Die Tätigkeit der im Jahr 2000 gegründeten *FRAPA*, die *Format Recognition And Protection Association*, die unter anderem mit dem „Formatklau" befasst ist[103], hat keine triviale Aufgabe, wenn es darum geht, Formate zu erkennen. Verschiedene Formen des Imitationsschutzes spielen hier eine Rolle. Sie können sich auf Einzelelemente beziehen: Lassen sich Wortfolgen oder Titel schützen? Wie steht es mit Grafiken, Logos oder Ausstattungselementen? Wie unähnlich müssen diese Elemente gegenüber dem unterstellten Original sein? Lässt sich gar so etwas wie ein bestimmter Moderationsstil rechtlich schützen?[104] Wann sind die urheberrechtlichen Individualitätsanforderungen bei Einzelelementen erfüllt, wann kann der Markenrechtsschutz greifen, welche Rolle spielen die Gesetze über den unlauteren Wettbewerb?
All diese Fragen stellen sich in Bezug auf *Genres* nicht. Aber die Stellung von Genres im Programm-Medium Fernsehen macht deutlich, dass Genres in diese Sphäre involviert werden können.

136. Besuchen Sie die *FRAPA!*[105] „It's your format. Protect it."

---

103 Katja Lantzsch: Der internationale Fernsehformathandel. Akteure, Strategien, Strukturen, Organisationsformen. Wiesbaden 2008, 141.

104 Vgl. Dirk Spacek: Schutz von TV-Formaten. Eine rechtliche und ökonomische Betrachtung. Zürich 2005, 107ff.

105 Https://frapa.org/ [Zugriff am 17.07.2022].

137. Wo Formathandel betrieben und beschrieben wird, geistert auch der Genrebegriff herum. Denn alles, was gehandelt wird, gehört *irgendwie* zu einem Genre. So wird etwa erzählt: Zunächst „beschränkte sich der Handel weitgehend auf ein Genre, nämlich Gameshows"; dann seien das „damals neue Genre des Reality-TV" und die „Daily Soaps" hinzugekommen.[106]
Entsprechend wird die Entwicklung eines handelbaren Formats wie folgt erläutert: „Zu Beginn steht die Entscheidung, in welchem Genre die Produktion angesiedelt sein soll. Als zweiter Schritt erfolgt die Entwicklung der Idee für die grundlegende Ausgestaltung des Projekts. Diese wird schließlich mit Strukturen und Details […] angereichert, dass ein Gerüst (TV-Format) entsteht".[107]

138. Das, was demzufolge schon da sein muss, bevor das Format entwickelt wird, ist ein Genre. Was ein Genre ist, und was *dieses* Genre ist, kann in diesem Moment ganz unerörtert bleiben. Es muss nur eine Bezeichnung haben, der *kein Eigenname* ist.

139. Ein Format kann in dieser Hinsicht nichts Neues sein, sondern nur etwas Bestehendes *formatieren*, und dieses noch Unformatierte trägt die Bezeichnung *Genre*.

140. Überspitzt formuliert, spielt das Genre hier die Rolle dessen, was *noch nicht handelbar* ist. Nicht von ungefähr kommt daher die Warnung: „Je breiter der Formatschutz ausgelegt ist, desto eher kann […] der Fall eintreten, dass

106 Hallenberger: Fernsehformate, 159.
107 Spacek: Schutz von TV-Formaten, 138.

dieser dem dynamischen publizistischen Innovationswettbewerb sogar schadet. Denn irgendwann wird der Punkt erreicht, an dem der *Format*schutz in einen eigentumsrechtlichen *Genre*schutz übergeht."[108]

141. Natürlich sind auch die Genrebezeichnungen im Fernsehen mannigfach unterteilt. So gibt es zum Beispiel *Reality-TV*, das als Genre auf einer Stufe etwa mit den Genres *Quiz-Show* oder *Talkshow* steht. Reality-TV lässt sich weiter unterteilen: *Reality-Spielshows, Reality-Soaps* und *Hilfeshows* wären Subgenres. Auf der nächsten Differenzierungsebene lassen sich bei den Reality-Spielshows dann wiederum *Reality-Datingshows* und *Reality-Castingshows* unterscheiden, die dann so etwas wie Sub-Subgenres wären.

142. All das sind Genrebezeichnungen. Aber was man im Fernsehen zu sehen bekommt, sind immer Formate. Man kann zwar sagen, dass die *Reality-Datingshow* ein Format ist, aber was man damit meint, ist, dass jede einzelne Reality-Datingshow-Folge in einem *bestimmten* Format gesendet wird, das einen *Eigennamen* hat. Auf der Webseite *Mit Vergnügen* beispielsweise geht Talika Öztürk „11 sehr sehenswerte deutsche Trash-TV-Formate" durch, die man in etwa unter die Genrebezeichnung *Reality-Datingshow* subsumieren kann, da sie alle damit zu tun haben, dass Paare gebildet oder getrennt werden.[109] Allen diesen

---

108 Frank Lobigs, Dirk Spacek, Gabriele Siegert, Ralf Weber: Mehr Rechtsschutz für TV-Formate? Eine medienökonomische und medienrechtliche Untersuchung. In: Medien & Kommunikationswissenschaft 1/2005, 93–119, hier: 114.

109 Https://mitvergnuegen.com/2021/11-sehr-sehenswerte-deutsche-trash-tv-formate/ [Zugriff am 17.07.2022].

Formaten liegen eine komplexe Konzeption und ein wiederkennbares Erscheinungsbild zugrunde, die nicht von jemand anderem kopiert oder imitiert werden dürfen. Sie heißen TEMPTATION ISLAND, PRINCE CHARMING oder BACHELORETTE.
Aber jedem steht es frei, ein weiteres *Reality-Datingshow*-Format zu entwickeln, das in die Rechte der bisher vorhandenen Vertreter *dieses Genres* nicht eingreift. Und natürlich steht es auch jedem frei, durch die Rekombination von Elementen dieses Subgenres mit denen anderer Subgenres ein Format zu entwickeln, das zum Ausgangspunkt eines neuen Genres wird.

143. Das Format, wie es gehandelt und wahrgenommen wird, hat ganz verschiedene Bestandteile. Sie betreffen einerseits ein Set von äußerlichen Merkmalen (das Design) und andererseits die Konzeption (die Ablaufstruktur). Vereinfacht gesagt: Wenn man nicht verklagt werden möchte, darf man weder die Konzeption verändern, aber das Design übernehmen, noch darf man die Konzeption beibehalten, dies aber durch ein anderes Design kaschieren. Man könnte von einer *semantischen* und einer *syntaktischen* Ebene der Formatdefinition sprechen.

144. Einer der einflussreichsten Texte zur Genretheorie des Films stammt von Rick Altman aus dem Jahr 1984 und trägt den Titel *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*. Altman unterscheidet aus einer im weiteren Sinne strukturalistischen Perspektive zwischen Genredefinitionen, die primär von semantischen Elementen ausgehen, und solchen, die eher die Syntax oder die Struktur eines Genres in den Mittelpunkt stellen. Man hat seinen Ansatz

mit dem Argument kritisiert, dass die beiden Ebenen letztlich „in jeder Inszenierung immer interdependent“[110] seien, aber das heißt nicht, dass man sie theoretisch nicht auseinanderhalten sollte.

Altmans Beispiel zur Illustration ist einmal mehr der *Western*: Ansätze, in denen die *semantische* Ebene betont wird, würden etwa (mit Jean Mitry) darauf abheben, dass der Western zwischen 1840 und 1900 im äußersten Westen Amerikas spielt, mit der entsprechenden Atmosphäre, den damaligen Existenzbedingungen und den dazugehörigen Werten; und (mit Marc Vernet) ergänzend wäre zu konkretisieren, dass damit typische Elemente wie Erde, Staub, Wasser und Leder eine Rolle spielten oder auch typische Charaktere wie der harte oder weiche Cowboy, der einsame Sheriff, der treue oder verräterische *native american*.[111] Ein ganz anders gearteter Definitionsvorschlag werde unterbreitet, wenn (mit Jim Kitses) vom Westen als Garten und Wüste gesprochen wird (zwischen Kultur und Natur, Gemeinschaft und Individualität, Zukunft und Vergangenheit), und wenn (mit John Cawelti) die *Frontier*-Situation betont werde sowie ein Held, der sich zwischen zwei Wertesystemen entscheiden soll.[112]

Auf der einen Seite ist ein Western ein Film, in dem Leute mit Cowboy-Hüten und Revolvern unterwegs sind, auf der anderen Seite ist Western ein Film, in dem es um eine strukturelle Problemstellung geht. Natürlich plädiert Altman dafür, beide Ansätze zu kombinieren, um die Logik eines Genres und seine Entwicklungsdynamik zu erfassen.

---

110 Scheinpflug: Genre-Theorie, 10.

111 Vgl. Rick Altman: A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre [1984]. In: Barr Keith Grant (Hg): Film Genre Reader III. Austin/Texas 2007, 29–42, hier: 31f.

112 Vgl. ebd., 132.

In diesem Zusammenhang erklärt er, als besonders langlebig hätten sich im Hollywood-Kino die Genres erwiesen, die eine besonders „coherent syntax“[113] ausgebildet hätten wie eben der Western. Dem muss man widersprechen: Stabil ist der Western, weil er *sowohl* eine markante Semantik *als auch* eine kohärente Syntax ausgebildet hat.

145. Weil der Western ein sehr stabiles Genre ist, hat man auch beginnen können, von einem *Westernformat* zu sprechen.

146. Das Westerngenre lässt sich einerseits in Subgenres ausdifferenzieren, die sich als solche in Bezeichnungen niederschlagen, die weiterhin den Signifikanten Western enthalten (Neowestern, Italowestern, Westernparodie, Westernkomödie usw.). Wenn man andererseits von einem Western*format* spricht, dann möchte man die stabilen Eigenschaften des Genres als von außen gesetzte Formatvorgaben betrachtet wissen. Das Wort wird etwa für TV-Serien verwendet, die sich durch die Reproduktion von Merkmalen dieses Genres charakterisieren lassen, wie etwa RAUCHENDE COLTS.[114] Aber auch in Bezug auf Kinofilme kann das Wort benutzt werden – und zwar dann, wenn ein verändertes Verhältnis zu den sogenannten Genrekonventionen diagnostiziert wird. So wird beispielsweise FROM DUSK TILL DAWN 3 (USA 1999, Regie: P.J. Pesce) als ein „Prequel im Westernformat“ bezeichnet, weil es hundert Jahre früher spielt und andere ‚Genrekonventionen‘ mobilisiert als die beiden Vorgänger-Filme.[115] Eine Webseite kann

113 Ebd., 139.

114 Https://www.tvtoday.de/tv/news/law-amp-order-feiert-tv-wbr-rekord_3762761.html [Zugriff am 18.07.2022].

115 Https://www.kino.de/filme/jahre/2000/januar/ [Zugriff am 18.07.2022].

aber auch den Italowestern als ein seinerzeit „neue[s] Westernformat" begreifen, dem Sergio Leone mit seinen Filmen gewissermaßen sein Markenzeichen aufgedrückt hat.[116]

147. Der Begriff *Format* verhält sich zum Begriff *Serie* wie der Begriff *Genre* zum Begriff *Reihe*. Serien haben Variationen, Reihen können sich entwickeln.

148. Im Prinzip können Genrebezeichnungen mit dem Zusatz „-format" versehen werden. Das hört sich bei einigen Genrebezeichnungen weniger befremdlich an als bei anderen. Unter einem *Horrorfilmformat* kann man sich etwas vorstellen, ebenso unter einem *Musicalformat*, einem *Science-Fiction-Format* und einem *Biopicformat* (für alle vier Wortverbindungen lassen sich Beispiele finden). Ein *Melodramformat* oder ein *Film-Noir-Format* hingegen sind weniger gut vorstellbar. Und das sagt natürlich etwas darüber aus, dass Genrebezeichnungen verschieden funktionieren.

149. Durch den Zusatz „-format" wird das betreffende Format gewissermaßen der Zeit enthoben (es liegt, einmal festgelegt, für immer bereit und kann reaktiviert werden) und zum anderen wird signalisiert, dass es für verschiedene ‚Contents' eine Option darstellt. Die Übersetzung eines Genres in ein Format braucht dabei nicht ausdrücklich zu erfolgen. Ein Westernformat gibt es nicht deshalb, weil die Bezeichnung ‚Westernformat' in Gebrauch kommt, sondern insofern ein Western unter dem Aspekt der Befolgung oder des Bestehens eines Sets starrer semantisch-syntaktischer Regeln produziert und beschrieben werden kann.

116 Https://www.ep.de/blog/italowestern [Zugriff am 18.07.2022].

150. Ein Film, der WESTERN heißt, hat kein Westernformat.

151. Die beliebteste Formatwerdung eines Genres ist der *Krimi*. Krimiformate gibt es aller Orten, und das Wort *Krimiformat* nimmt man besonders leicht in den Mund. Das hängt damit zusammen, dass die Formate, um die es hier geht, Medienformate sind, und den Krimi gibt es in verschiedenen Medien und insofern auch in unterschiedlichen medialen Formaten. Knut Hickethier schreibt: „Krimis, Western, Liebesgeschichten z.B. gibt es nicht nur in Kino und Fernsehen, sondern auch im Roman, im Hörspiel und im Theater".[117] Er möchte daraus schließen, dass der Genrebegriff per se zur *Transmedialität* neigt. Diese offensichtlich aus der Perspektive des narrativen Films getroffene Einschätzung gilt aber auch in diesem Bereich für verschiedene Genres auf unterschiedliche Weise und in unterschiedlichem Ausmaß. Der Western hat deutlich weniger Affinität zum Medienwechsel als der Krimi, und bei der Liebesgeschichte muss man sich ohnehin fragen, ob es sinnvoll ist, sie als Genre zu bezeichnen.

152. Das eigentliche Problem ist aber mit dem Begriff der Transmedialität selbst verbunden. Der Krimi bleibt ja als so aufgefasstes Genre irgendwie invariant gegenüber seiner Realisierung in verschiedenen Medien und Formaten, hätte also gewissermaßen einen ‚zeitlosen Kern'. Ritzer und Schulze sprechen (unter Bezug auf Irina Rajewsky) von einem „Spannungsfeld[ ] zwischen *medienunspezifischen Phänomenen* und deren jeweils *medienspezifischen Aktualisierungen*".[118]

---

117 Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, 203.

118 Ivo Ritzer, Peter W. Schulze (Hg.): Transmediale Genre-Passagen. Interdisziplinäre Perspektiven. Wiesbaden 2016, Einleitung 19f.

Jens Schröter zitierend, verneinen sie, dass es sich hier um einen „medientheoretische[n] Idealismus" handelt, der „eine quasi-platonische Unabhängigkeit der Form vom Medium behauptet"[119].

153. Gleichwohl könnte jemand sagen, es gebe ‚den Krimi' als ‚medienunabhängiges Phänomen' – nur könne er leider nicht auf ihn zeigen, weil er nur in ‚medienspezifischen Aktualisierungen' vorkomme.

154. Man könnte ihm antworten: Ich will dir gar nicht widersprechen, aber du sprichst vom Krimi als *Format*, nicht vom Krimi als *Genre*. Denn was in den verschiedenen medialen Formaten reproduziert wird, sind die als unverändert *gesetzten* Merkmale, nicht die Merkmale des Genres, die sich stets ändern können. Das Format können wir erst verstehen, wenn wir es *als Genre* verstehen. Das Genre aber würden wir erst verstehen, wenn wir den Möglichkeitsspielraum seiner Veränderungen verstünden.
– Damit hast du aber einen recht übertriebenen Begriff von *Verstehen*!
– Nein, ich will nur sagen, dass wir uns keinen vollständigen Begriff machen können.

155. Das Problem, um das es hier geht, zeichnet sich häufig als das Kernproblem der Genretheorie ab: das Problem des *Essentialismus* bzw. *Anti-Essentialismus*. Die neueren Genretheorien des Films müssen immer wieder betonen, dass sie anti-essentialistisch sind, während frühere

[119] Jens Schröter: Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. In: montage AV 2 (1998), 129–154, hier: 137.

Genretheorien noch essentialistisch gewesen seien. „Unter die essentialistischen Genre-Theorien können alle Ansätze gefasst werden, die darum bemüht sind, ein Genre eindeutig zu identifizieren, indem sie dessen Essenz/Wesen/Kern zu bestimmen vorgeben."[120] Heute gelten aber „die anti-essentialistische[n] Ansätze […] als Standard der Genre-Theorie".[121]

156. Freilich kommt es darauf an, was man unter Essenz versteht. Ivo Ritzer formuliert mit Bezugnahme auf Alain Badiou: „Weil Film keine Essenz hat, können valide Aussagen nur situativ am konkreten Beispiel getroffen werden."[122] Der Schlussfolgerung ist vorbehaltlos zuzustimmen. Aber sie setzt nicht voraus, dass Film keine Essenz hat, sondern nur, dass wir seine Essenz nicht begrifflich fassen können.

157. Zum anti-essentialistischen Credo gehört die Feststellung, dass Genres „weder natürliche Phänomene noch Texten wesenhaft immanent"[123] sind, dass sie nicht „als dem Gegenstand intrinsische Größen"[124] begriffen werden können.
Aber was würde es überhaupt bedeuten, dass ein Genre ein ‚natürliches Phänomen' ist? Nehmen wir beispielsweise einen Löwenzahn. In welchem Sinne ist der Löwenzahn ein

120 Scheinpflug: Genre-Theorie, 12.

121 Ebd., 13.

122 Ivo Ritzer: Badiou to the Head: Zur In-Ästhetik transmedialer Genre-Autoren-Politik oder Wie die Graphic Novel-Adaption Bullet to the Head eine materialistische Dialektik denkt. In: Ritzer/Schulze: Transmediale Genre-Passagen, 89–137, hier: 89f.

123 Scheinpflug: Genre-Theorie, 13.

124 Ritzer/Schulze: Transmediale Genre-Passagen, 10.

natürliches Phänomen? Doch wohl nur in dem Sinne, dass eine einzelne Löwenzahn-Pflanze ein natürliches Phänomen ist. Der Gattungs- oder Artbegriff ist schon unsere Zutat. Entsprechend heißt es auch im *Handbuch Gattungstheorie* in Bezug auf literarische Gattungen lapidar: „Gattungen ‚gibt' es nicht. Gattungen werden von Menschen erdacht."[125] Von dieser Feststellung ausgehend kann man dann im Sinne des Universalienstreits darüber nachdenken, welchen ontologischen Status man den Gattungsbegriffen als Allgemeinbegriffen zuerkennen will.

158. Wenn man zum Beispiel erklärt: „Es gibt nicht das Genre Horrorfilm. Sondern lediglich Filme, die als Horrorfilme bezeichnet werden"[126], so kann man das entsprechend für alle Begriffe sagen (wenn man möchte). Zugleich aber widerspricht diese Belehrung unserem Gebrauch des Wortes „Horrorfilm". Denn in unserer Welt gibt es das Genre Horrorfilm – zwar nicht als *brute fact*, aber als *institutional fact* (um mit Searle zu sprechen).

159. Als ein weiteres anti-essentialistisches Credo wird angeführt, dass „Genres […] kein stabiles Set an Konventionen" sind, „sondern hochgradig dynamisch, da jeder einzelne Text Genre-Konzepte aktualisiert"[127]. Oder, etwas genauer, unter Bezugnahme auf den Ansatz von Rick Altman formuliert: „Jeder neue Text schreibt durch die ihm eigene semantisch-syntaktische Organisation an der Geschichte seines Genres mit, dies mag der ‚semantic/syntactic approach' von Altman

125 Harald Fricke: Definitionen und Begriffsformen. In: Zymner (Hg.): Handbuch Gattungstheorie, 7–10, hier: 7.

126 Scheinpflug: Genre-Theorie, 13.

127 Ebd., 13.

zu erfassen. Allerdings basiert Letzterer noch immer auf der essentialistischen Annahme eines textuellen Kerns, durch den sich Semantik und Syntaktik jeweils stabilisieren."[128] Und noch einmal, als Quintessenz: „Genres besitzen […] kein statisches semantisches Zentrum, das transhistorische Validität besäße, vielmehr bilden sie offene Netzwerke an Relationen aus, die durch hochgradig fluide Signifikantenketten gekennzeichnet sind. […] Daher lassen Genres sich essentialistisch nicht bestimmen."[129]

160. Wir sollen demzufolge also nicht sagen können dürfen, *was ein Genre* – z. B. der Western – *ist*. Aber entspricht diese anti-essentialistische Position der Art und Weise, wie wir Genrebezeichnungen und Genrekonzepte in unserer gewöhnlichen Sprache gebrauchen?

161. Mögen die „Signifikantenketten", die den Genres ihr statisches „semantisches Zentrum" rauben, „hochgradig fluide" sein, die Genre*bezeichnung* – auch eine Signifikantenkette – ist es jedenfalls nicht. Merke: *Genres darf man nicht ohne Genrebezeichnungen denken!*

162. Der Befund, dass Genres kein „statisches semantisches Zentrum" besitzen, dass sie kein „stabiles Set an Konventionen" sind, erlaubt die Schlussfolgerung, dass sie überhaupt kein Zentrum haben, eigentlich *nicht*. Wenn man überhaupt die Metapher des Zentrums bemühen möchte: Es könnte durchaus sein, dass die Variationen so etwas wie ein ‚Kraftzentrum' haben.

---

128 Ritzer/Schulze: Transmediale Genre-Passagen, 13.

129 Ebd., 20; gleichlautend Ivo Ritzer: Genre- und Autorentheorie. In: Stiglegger (Hg.): Handbuch Filmgenre, 155–169, hier: 157.

163. Würde jemand sagen, dass die Bildgattung *Porträt*, das Musikgenre *Heavy Metal* oder das Computerspielgenre *Adventure Game* keinen „Kern" oder kein „semantisches Zentrum" haben, weil sie doch ständig Veränderungen unterworfen sind, so würden wir gar nicht verstehen, was er damit genau sagen möchte. Und ähnlich geht es im Horrorfilm anscheinend um *Angst*; sonst würde er nicht so heißen.

164. Porträts hat es nicht immer und nicht überall gegeben. Die allmähliche Entstehung einer solchen Bildgattung hat komplexe kulturelle und technisch-mediale Voraussetzungen. Das ist trivial. Aber wenn das Porträt einmal (als institutionelle Tatsache) in der Welt ist, dann ist es eben in der Welt. Und man kann sich darauf beziehen.

165. Dass es auch Bilder gibt, die *Porträt einer Tulpe* heißen, dass es Bücher gibt, die sich ihrem Untertitel zufolge das *Porträt einer Landschaft* zur Aufgabe gemacht haben, dass das *Porträt* auch ein Genre der Literatur ist – all das verwirrt uns keineswegs, weil wir es ohne weiteres auf die Bildgattung beziehen können, auch wenn diese Verwendungsweisen in deren Definition nicht vorkommen und auch nicht vorkommen können. Es ist also umgekehrt: *Weil* es einen „Kern" gibt, kann es metaphorische und metonymische Verwendungsweisen geben, die sich immer weiter und in verschiedene Richtungen von ihm entfernen. Allerdings lässt sich dieser Kern nicht als „statisches semantisches Zentrum" fassen. Denn er ist kein *begrifflicher* Kern.

166. Den Wörterbüchern zufolge ist ein Porträt die bildliche Darstellung eines bestimmten Menschen. Es ist leicht einzusehen, dass kein Element dieser Definition auf alle Artefakte zutrifft, die wir Porträt nennen. Es muss sich nicht um eine bildliche Darstellung handeln, wie das Porträt als *literarische* Gattung zeigt. Es muss sich nicht um einen Menschen handeln, wie das Porträt einer Tulpe zeigt. Es muss sich auch nicht um einen *bestimmten* Menschen handeln, wie das Bildgenre *Tronie* zeigt. Weder haben wir ein Problem damit, dass keines dieser Merkmale zutreffen muss, noch haben wir ein Problem mit dieser Definition.

167. Als *Tronie* wird ein Bildgenre bezeichnet, das in den Niederlanden Ende des 16. Jahrhundert populär wurde. Man kann vereinfacht sagen: Sie zeigt das Porträt einer Person (meist Kopf und Schultern), ‚die es nicht gibt'. Tronien können einen ganz unterschiedlichen Status haben: Sie können einen Typus darstellen oder eine Idealgestalt, sie sollen vielleicht allegorisch gelesen werden oder sind lediglich als Studien zu verstehen. Ob man eine Tronie als Porträt auffassen möchte, ist offensichtlich davon abhängig, wie man den Begriff des Porträts definiert. Wenn man einem Buch den Titel *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*[130] gibt, geht man offenbar von einer Verschiedenheit dieser beiden Gattungen oder Genres aus. Der Titel macht aber zugleich deutlich, dass man Beides zusammen *denken* muss. Daher heißt es dann: „Obwohl Tronien nicht die gattungsspezifischen Funktionen der Porträtmalerei erfüllten, weisen sie zum

130 Dagmar Hirschfelder: Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Berlin 2008.

Teil enge formale Übereinstimmungen mit Bildnissen auf. Es fragt sich also, aufgrund welcher Kriterien die Bilder von Porträts unterschieden werden können."[131] Das kann man kann ganz konkret nehmen: Vielleicht zeigt die *Mona Lisa (La Gioconda)* gar nicht eine bestimmte Frau (diese These ist vertreten worden); vielleicht zeigt *Das Mädchen mit dem Perlenohrring* von Vermeer doch ein bestimmtes Mädchen? Und inwiefern macht das einen Unterschied? Hieran ließen sich sogleich weitreichende gattungslogische Fragen anschließen. So unterscheidet sich das, was von der Betrachtung der Gemälde her ununterscheidbar sein mag (in der Regel ist es das freilich nicht), im Hinblick auf die institutionelle Dimension ganz gewaltig. Bei der Bildgattung Porträt im eigentlichen Sinne (sehen wir ab von Porträts von Heiligen usw., die niemals Modell gestanden haben) gab es in der Regel einen Auftraggeber, der entweder sich selbst oder Familienmitglieder dargestellt wissen wollte und dafür bezahlte, um ein repräsentatives Bild zu besitzen (oder verschenken zu können). Bei der Verfertigung einer Tronie mag es ebenfalls einen Auftraggeber gegeben haben – aber damit erschöpft sich dessen Beziehung zum Gemälde auch schon.

Das schlägt sich in der Wertigkeit und in der Reputation der Tronien nieder. Sie rangierten im Verkaufspreis und im Ansehen deutlich unter dem der Porträts.[132] Ihre Beliebtheit verdankte sich (im 17. Jahrhundert in Holland) vor allem denjenigen Bevölkerungsschichten, die – im Doppelsinn – nicht genug Geld verdient hatten, um sich in einem Porträt repräsentieren zu lassen. Das macht die Tronien aber auch in anderer Weise zu einer von jedermann

131 Hirschfelder: Tronie und Porträt, 14.

132 Vgl. ebd., 229–241.

gleichermaßen konsumierbaren *Ware*. Eine Tronie verliert logisch gesehen nicht an Wert, wenn sie weiterverkauft wird; ein Porträt hingegen bekommt einen tendenziell anderen Status, wenn es seine angestammte Umgebung verlässt (wenn der Bezug zum Bildreferenten seine Kraft einbüßt).

168. Die Idee, dass die Tronie als „Bildtyp als eigene ‚Gattung' definiert werden kann", wird als „eher abwegig" bezeichnet.[133] Aber man könnte sagen, dass die Tronie abgesehen davon, dass sie dann der Bildgattung Porträt zugeschlagen werden muss, in anderer Weise als das Porträt ein *Genre* ist.

169. Zwar gibt es das Bildgenre *Tronie* nur, weil es die Bildgattung Porträt gibt. Aber wenn der Bezug zur Referenz verschwunden ist, können die Porträts als Tronien überleben.

170. Wieder zeigt sich: Der Begriff des Genres impliziert insofern Warenförmigkeit, als er mit der Vorstellung verbunden ist, dass man zwischen verschiedenen Genres und zwischen verschiedenen Vertretern eines Genres, die man konsumieren möchte, *wählen* kann. Der Begriff der Gattung hat diese Implikation nicht.

171. Ist es nun ein Vorteil, dass die deutsche Sprache zwischen Gattung und Genre unterscheidet?

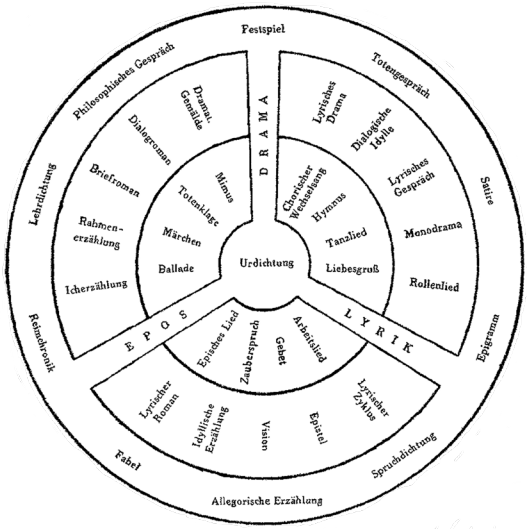
172. Man kann ins Kino gehen, den Fernseher anschalten, die eigene Sammlung von Computerspielen durchgehen,

133 Hirschfelder: Tronie und Porträt, 217.

den Musikanbieter aufrufen, ein Atelier besuchen – und dann kann man, zum Beispiel je nach Stimmung, Geschmack und Vorliebe, *wählen*: einen Actionfilm oder ein Melodram; eine Talkshow oder Datingshow; einen Ego-Shooter oder ein Adventure Game; Heavy-Metal oder Reggae, eine Tronie oder ein Stillleben. Wir können es uns gar nicht vorstellen, dass es diese Situation des Wählens *nicht* gibt. Sie ist ein grundlegender Bestandteil der Pragmatik der Konsumtion (zumal in einer kapitalistischen Gesellschaft). Die meisten Situationen, in denen wir mediale Artefakte konsumieren, sind von der Art, dass wir zwischen verschiedenen Genres wählen können. Das ist aber nicht selbstverständlich. Eine Kultur könnte auch so beschaffen sein, dass man in der Regel nicht zwischen verschiedenen Sorten, sondern nur zwischen verschiedenen Vertretern *einer* Sorte wählen kann. Frage: Würden wir dann noch von *Genres* sprechen wollen? Und: Würden wir dann noch von *Sorten* sprechen?

173. In seiner Kritik an der Vorstellung der Gattungstrias, die er durch den Begriff des *Modus* ersetzen möchte, bezieht sich Genette ausführlich auf das das in den 1930er Jahren von Julius Petersen vorgestellte Konzept des *Gattungsrads*, das auf der Dreiteilung in Lyrik, Epik und Dramatik (mit der Urdichtung als Nabe in der Mitte) beruht, wobei die Lyrik dem Zustand, das Epos dem Bericht und das Drama dem Dialog zugeordnet wird, und Epos und Drama die Handlung, Drama und Lyrik die Darstellung und Epos und Lyrik das Monologische gemein haben[134]:

134 Julius Petersen: Die Wissenschaft von der Dichtung. System und Methodenlehre der Literaturwissenschaft. 2. Aufl. Berlin 1944, 125.



Dieses Modell ist oft als unzulänglicher Versuch – als eine Art umgekehrte Quadratur des Kreises – verworfen und auch belächelt worden. Das *Handbuch Gattungstheorie* gedenkt dieses Gattungsrads nur *en passant* als eines stark an Goethe orientierten und nicht mehr zeitgemäßen Kuriosums – „typologisch bestimmte Begriffe wie ‚Epik', ‚Lyrik' und ‚Dramatik' stünden hier „neben klassifikatorischen Begriffen wie ‚Briefroman' und ‚Epistel'".[135]

Gerade deshalb ist der Ansatz von Julius Petersen aber erhellend für die Frage, was ein Genre ist. Was zunächst an den eingetragenen Gattungsbezeichnungen auffällt, ist ja, dass sie wenig Überschneidungen mit den uns geläufigen Bezeichnungen haben: Was haben wir mit „Vision", „Totengespräch", „Reimchronik" oder „Mimus" zu tun?

135 Dunker: Gattungssystematiken, 13.

Umgekehrt fehlen viele der Gattungsbezeichnungen, die wir erwarten würden. Das liegt daran, dass es Petersen darauf ankommt, die „Übergänge und Wandlungen“[136] zwischen den als Speichen fungierenden drei Hauptachsen durch Gattungsbezeichnungen zu veranschaulichen. Insofern geht es ihm, wenn man so will, um Hybridität. Mehr noch: Aufgrund seines deduktiven Ansatzes und der damit verbundenen Aufgabe, den gesamten Kreis zu füllen, können für ihn im Grunde nur ‚hybride‘ Gattungen gattungstheoretisch relevant sein (nur eine einzige Gattungsbezeichnung des Gattungsrads – nämlich das „Festspiel“ – ist direkt auf einer Achse angesiedelt und erscheint insofern als ‚unvermischt‘).

174. Petersen unterscheidet drei Ringe oder Kreise: Der innere Kreis schreitet die „Vorformen reiner Gattungsformen“ ab, die Petersen unter Hinweise auf die „Einfachen Formen“ von André Jolles expliziert, ohne dessen Liste (die jenseits der Gattungstrias operiert und in der „Sprachgebärde“ vermutlich eine eigene Fusion aller drei Modi gefunden hat) übernehmen zu können. „Totenklage“ (zwischen dem Epischen und dem Dramatischen), „Tanzlied“ (zwischen dem Dramatischen und dem Lyrischen) und „Zauberspruch“ (zwischen dem Lyrischen und dem Epischen) wären mithin protoliterarische Formen. Der mittlere Ring umfasst die „formell ausgeprägten Dichtungsarten“[137], der äußere nennt Gattungen, in denen das Literarische sich mit außerliterarischen Anwendungsbereichen verbindet: Dichterisches wird verwendet, um „theoretische Gedankenentwicklung, Belehrung

136 Petersen: Die Wissenschaft von der Dichtung, 126.
137 Ebd., 125.

moralischer, theologischer oder geschichtlicher Art, sowie Huldigung oder Kritik oder Polemik" auf den Weg zu bringen.[138]

Man könnte sagen: Auf dem inneren Ring sind Dichtung und Institution noch ungeschieden, auf dem mittleren Ring bekommt die Dichtung die Form literarischer Institutionen und auf dem äußeren Ring gibt es Montagen von Literatur und Institutionen. Wesentlich ist, dass die literarischen Gattungen, die auf dem mittleren Ring benannt werden, einen Unterschied in der Form aufweisen (bzw. dass ihre Unterschiedenheit von der Form aus gedacht ist), und dass dieser Formunterschied sich allein aus dem Mischungsverhältnis der drei Achsen ergeben soll (wobei diese letztlich als Modi aufgefasst werden: das Dramatische, das Lyrische, das Epische).

175. Daraus resultiert eine sehr eigentümliche und sehr überraschende Vorstellung von der *Gattungsartsorte*. Petersen schließt das meiste von dem, was man gewöhnlich unter dem Stichwort Gattungen verhandelt, schlicht und ergreifend aus. Weder die „Wirkungsarten der Dichtung" betreffenden Parameter wie „tragisch und komisch, rührend und erhebend, feierlich und niedrig, pathetisch und sachlich" können eine Rolle spielen noch die „Wirklichkeitsbeziehungen" wie „phantastisch, idealistisch, realistisch, naturalistisch" noch die „gesellschaftlichen Klassenbestimmungen wie höfisch, bürgerlich, sozial" noch die „metrischen Formen wie Sonette und Disticha" oder „Stilwerte" wie „klassisch, romantisch, impressionistisch, expressionistisch".[139] Petersen reserviert diese Parameter

138 Petersen: Die Wissenschaft von der Dichtung, 125f.

139 Ebd., 127.

für die beiden weiteren Aspekte der ‚inneren Form', die er in diesem Kapitel behandelt, nämlich *Stimmung* und *Situation*.

176. Es geht nicht darum, ob ein solches Modell richtig oder falsch ist, sondern darum, was man mit seiner Hilfe erkennen kann. Und hier lässt sich feststellen, dass diese Weise der Gattungsbestimmung systematisch all das ausschließt, was es erlauben würde, ein Genre zu definieren. Noch nicht einmal zwischen „Tragödie, Komödie oder Tragikomödie" oder zwischen „Bildungsroman und Abenteuerroman" oder zwischen „Novelle und Anekdote" kann auf dieser Ebene ein Unterschied gemacht werden.[140]

177. Im Prinzip könnte man die ausgeschlossenen Parameter ins Spiel bringen und frei mit dem ‚Gattungsrad' kombinieren. Es könnte also theoretisch eine *dialogische Idylle* geben, die darüber hinaus eine *rührende* Wirkung erzielen möchte, im *bürgerlichen* Milieu spielt, das *naturalistisch* dargestellt wäre, aber im *expressionistischen* Stil und in *Iamben* verfasst wäre. Eine solche Kombination hätte freilich wenig Aussicht, als ein Genre zu bestehen.

178. Petersens Gattungssystematik ist als ganz und gar ungeschichtlich und insofern als typologisch zu verstehen. Sogar die „Vorstufen" – wie etwa das Tanzlied, die Ballade oder das Gebet – können prinzipiell zu jeder Zeit und also auch heute vorkommen. Natürlich bedurfte es einer ganzen Reihe von historischen Voraussetzungen, bevor der *Briefroman* im 18. Jahrhundert Wirklichkeit wurde, aber

140 Petersen: Die Wissenschaft von der Dichtung, 128.

gleichwohl stellt sich Petersen ihn an sich als der Zeit enthobene ‚innere Form' vor. Indem der Briefroman zu einer bestimmten Zeit auf der Bildfläche erschienen ist und Erfolg hatte, wurde er zu einem Genre, das verbunden war mit Erwartungen, die nicht mit der Form des Briefromans selbst, sondern mit den übrigen Parametern zusammenhängen, die sich als typisch für den Briefroman herauskristallisieren (etwa: von der Wirkungsweise her *rührend*, vom Wirklichkeitsbezug her *realistisch*, von der gesellschaftlichen Dimension her *bürgerlich* usw.).

179. Und indem diese Gattungssystematik von der Geschichte absieht sowie von dem Erfolg, der das Werden und Vergehen von Genres bestimmt, siedelt sie sich natürlich auch in einer Sphäre an, in der die Warenförmigkeit eines Artefakts (seine Vertauschbarkeit durch ein anderes Artefakt) keine Rolle spielt.

180. Muss man die so definierte Gattung nicht als *Textsorte* auffassen? Also als eine andere *Gattungsartsorte?*

181. So, wie man etwa das Zielfoto als eine Photographie-Sorte ansehen kann, so lässt sich der Briefroman als eine Textsorte bezeichnen, die durch bestimmte formale Merkmale klassifikatorisch von anderen Textsorten unterschieden ist. Was man so sortieren kann, lässt sich aber auch anders sortieren. Wenn man hingegen von Gattungen spricht und ein ‚Gattungsrad' vor Augen, hat man nicht im Sinn, dass auch ganz andere Einteilungen vorgenommen werden könnten. Die *Gattung* ist durch ihren Platz im ‚Gattungsrad' definiert, die *Textsorte* durch ihren ‚Sitz im Leben'.

182. Aber unabhängig davon, ob man von Gattungen spricht oder von Textsorten – sehr viele Merkmale, die der Briefroman *als Genre* ausgebildet hat, dürfen in der Definition nicht vorkommen.

183. Der Begriff *Textsorte* ist nicht literaturwissenschaftlicher, sondern sprachwissenschaftlicher Provenienz. Allerdings arbeiten die Textlinguisten mit einem gegenüber der Literaturwissenschaft deutlich erweiterten Textbegriff. Für sie ist jede größere kommunikative Einheit, die in sich funktional und geschlossen ist, ein Text. Daher gibt es auch die Textsorte *Verkaufsgespräch* oder *Telefonberatung*, bei der zwei Kommunikationspartner mündlich nach einem *Skript* (das heißt nach mehr oder weniger festgelegten Regeln) interagieren. „Generizität" – das heißt für die Linguisten ‚Textsortenhaftigkeit' – gilt dabei als eine „Bedingung interaktioneller Verständigung" überhaupt: „Es gibt keine Rede, die nicht generisch ist"[141]. Es gibt immer Regeln des Gebrauchs.

184. Aber diese Regeln haben einen ganz unterschiedlichen Status! Wenn man diese Unterschiedlichkeit beiseiteschiebt (und allem ‚Generizität' attestiert), dann versteht man – im Reich der ‚Texte' (und entsprechend in anderen Medien) – den Unterschied zwischen Textsorte und Genre nicht. Die Frage nach dem Status der Regeln ist die nach der institutionellen Dimension: Textsorten können auf ganz unterschiedliche Weise institutionell verankert sein. Dabei sind zwei entgegengesetzte Pole auszumachen,

141 Wolf-Dieter Stempel: Gibt es Textsorten? In: Elisabeth Gülich, Wolfgang Raible (Hg.): Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht. 2. Aufl. Wiesbaden 1975, 175–179, hier: 175.

denen auch unterschiedliche Verwendungsweisen des Wortes *Institution* entsprechen: An dem einen Pol *institutionalisieren* sich die Textsorten durch Habitualisierung von selbst (es bilden sich Regeln bzw. Erwartungen zum Beispiel für das Führen von *Telefongesprächen* aus, die natürlich ihrerseits Veränderungen unterworfen sind); an dem entgegengesetzten Pol gibt es einen rigiden institutionellen *Rahmen*, der den Text genau festlegt (so ist amtlich genau geregelt, wie eine *Abbruchgenehmigung* auszusehen hat).

185. In der Einleitung zu einem wegweisenden linguistischen Sammelband zum Thema Textsorten liest man über die Vorteile eines theoretisch fundierten Textsortenbegriffs: „Dies wäre insbesondere auch für die Literaturwissenschaft von Nutzen, in der die Unterscheidung von verschiedenen Textsorten oder Gattungen von jeher eine zentrale Bedeutung gehabt hat."[142] Man sieht hier gut, dass die Linguistik Gattungen einfach als Textsorten auffasst. Aber was ist dann mit dem Begriff *Genre?*

186. Worin soll denn der Nutzen des Textsortenbegriffs für die Literaturwissenschaft bestehen? In einer kommentierten Forschungsbibliographie hat Kirsten Adamzik im Anhang eine Liste mit ca. 4000 Textsorten von A bis Z zusammengestellt, beginnend mit „*Abänderungsantrag, Abbestellung, Abbruchgenehmigung,* Abdankungserklärung, Abecedarium, Abendblatt, Abendgebet, Abendgespräch, Abendnachrichten, *Abendprogramm*, Abendzeitung, Abenteuerroman […]".[143] Wie man

142 Elisabeth Gülich/Wolfgang Raible (Hg.): Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht. 2. Aufl. Wiesbaden 1975, 1–5, hier: 1.

143 Kirsten Adamzik: Textsorten – Texttypologie. Eine kommentierte Bibliographie. Münster 1995, 258.

sieht, sind die literarischen Gattungen – hier der *Abenteuerroman* – ebenfalls dabei. Und man sieht auch, wie hoffnungslos heterogen eine solche – zudem natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebende – Liste in jeder Hinsicht ist, und dass man sie wiederum nach ganz verschiedenen Kriterien in Unterkategorien einteilen müsste.

187. Bei Petersen ist der *Abenteuerroman* keine eigene Gattung, nach Ansicht dieser Liste ist er aber eine eigene Textsorte. Im Gegensatz zu den Gattungen kann man Textsorten, so scheint es, beliebig vermehren. Darin würden sie dann den Genres gleichen. In der Welt ist mehr Platz als auf dem Gattungsrad. Aber ist auf der Welt *beliebig* viel Platz?

188. Wer definiert denn eine bestimmte Textsorte? Oder: Wodurch ist denn eine bestimmte Textsorte definiert? Wie definiert man beispielsweise eine *Abbruchgenehmigung*? Auf jeden Fall muss auf der Welt ziemlich viel institutionell geregelt sein, damit man sinnvoll von einer Abbruchgenehmigung sprechen kann. Nomaden wüssten nichts damit anzufangen. Aber dort, wo es Abbruchgenehmigungen gibt, erübrigt sich ihre Definition: Man erläutert zur Erklärung einfach auf das institutionelle Gefüge. So geht das beim *Abenteuerroman* nicht.

189. Von dem Literaturwissenschaftler Harald Fricke stammt der Vorschlag, die Begriffe *Textsorte* und *Genre* systematisch und exakt aufeinander zu beziehen und den Begriff der Gattung im Gegenzug der Umgangssprache zu überlassen (nämlich als „unspezifizierten Oberbegriff für

ganz *verschiedenartige* literarische Gruppenbildungen“[144]). Er entwendet also den *linguistischen* Begriff der Textsorte und unterstellt, man könne den Begriff der *literarischen Textsorte* ohne weiteres als „systematische[n] literaturwissenschaftlichen Ordnungsbegriff“ einführen, um ihm den Begriff *Genre* als „historisch begrenzte[ ] literarische *Institution*“ an die Seite zu stellen.[145] Damit geschieht etwas recht Merkwürdiges: Die institutionelle Dimension wird für den Begriff *Genre* reklamiert, während er im Hinblick auf die *Textsorte* unterschlagen wird.

190. Der Vorschlag, Genres als Institutionen aufzufassen, wird in der Literaturtheorie der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer wieder gemacht. In René Welleks und Austin Warrens *Theory of Literature* wird erklärt, „the literary kind“ sei eine „institution“ – „as Church, University, or State is an institution“[146]. Oder, ein anderes Beispiel, Frederic Jameson: „Genres are essentially literary institutions, or social contracts between a writer and a specific public.“[147] Bei Jameson reduziert sich der institutionelle Status also darauf, dass es einen „social contract“ zwischen Sender und Empfänger gibt, das betreffende Artefakt auf eine bestimmte Weise einzuordnen und zu verstehen. Das lässt sich wohl kaum leugnen. Dass der „literary kind“ aber deshalb schon der institutionelle Status einer Kirche, einer Universität oder gar eines Staates

144 Harald Fricke: Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur. München 1981, 133.

145 Ebd., 132.

146 René Wellek, Austin Warren: Theory of Literature. 2. Aufl. New York 1956, 216.

147 Frederic Jameson: The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca 1981, 106.

zugesprochen werden kann, ist damit noch nicht gesagt. Tatsächlich sind es im Sprachgebrauch allerdings eher solche Entitäten, die wir als Institutionen bezeichnen: Sogar dann, wenn wir die Institutionen aus Habitualisierungsprozessen ableiten, treten sie den Beteiligten, wenn sie bestehen, als ein *Drittes* gegenüber, als „etwas, das eine eigene Wirklichkeit hat, eine Wirklichkeit, die dem Menschen als äußeres, zwingendes Faktum gegenübersteht".[148] Der Witz von Institutionen besteht darin, dass sie sich *nicht* in dem Sinne auf einen Kontrakt reduzieren lassen, dass die Vertragspartner sich einigen können, von dessen Erfüllung abzusehen. So auch Niklas Luhmann (als er noch über Institutionen nachdachte): Es sei gerade die „Unbefragbarkeit der relevanten Dritten", welche die „Verläßlichkeit und Homogenität der Institutionen" garantiere und verhindere, „daß die jeweils kommunikativ erreichbaren Beteiligten sie durch Neuabstimmung ihrer Meinungen außer Kraft setzen".[149]

191. Es ist also keineswegs klar, wie es zu verstehen ist, wenn Genres als Institutionen bezeichnet werden. Im deutschen Sprachraum fand der institutionelle Ansatz vor allem durch einen einflussreichen Aufsatz von Wilhelm Voßkamp Verbreitung, dessen Titel *Gattungen als literarisch-soziale Institutionen* bereits die These enthält, wobei der Bezug auf „Gattung" statt auf „Genre" natürlich damit zu tun

148 Peter L. Berger/Thomas Luckmann: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Frankfurt a. M. 1969, 57.

149 Niklas Luhmann: Institutionalisierung – Funktion und Mechanismus im sozialen System der Gesellschaft. In: Helmut Schelsky (Hg.): Zur Theorie der Institution. Düsseldorf 1970, 27–41, hier: 33.

hat, dass es im Deutschen eben diese Unterscheidung gibt. Zugleich deutet sich darin aber an, dass die neueren Gattungstheorien, die Gattungen als Institutionen *sui generis* begreifen, den Begriff der Gattung demjenigen des Genres annähern.

192. Wenn man *Gattung* und *Genre* nicht unterscheidet, unterschlägt man, dass diese beiden Worte nicht auf die gleiche Weise gebraucht werden. Wenn man kategorial zwischen *Gattung* und *Genre* unterscheidet, unterschlägt man, dass sie häufig auf die gleiche Weise gebraucht werden.

193. Voßkamp möchte die Gattungen als Institutionen begreifen, um „die literarhistorische und realgeschichtliche Konstellation genauer anzugeben, um das Verhältnis einer besonderen Gattung etwa zu anderen literarischen Gattungen und Texten oder zur historisch-sozialen Lebenswelt präzise" zu beschreiben.[150] Gattungen sind „geschichtliche ‚*Bedürfnissynthesen',* […] in denen, wie bei literarischen Texten überhaupt, bestimmte Problemstellungen bzw. Problemlösungen oder gesellschaftliche Widersprüche artikuliert und aufbewahrt werden".[151] Voßkamp stellt fest, der „historische Befund literarischer Gattungen" zeige, „daß ihre Geschichte einerseits entscheidend bestimmt wird durch *normbildende Werke (Prototypen)* und andererseits geprägt ist durch die wechselseitige *Komplementarität von Gattungserwartungen und Werkantworten*".[152]

---

150 Wilhelm Voßkamp: Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. In: Walter Hinck (Hg.): Textsortenlehre – Gattungsgeschichte. Heidelberg 1977, 27–44, hier: 29.

151 Ebd., 32.

152 Ebd., 30.

Das klingt in seiner Allgemeinheit sehr plausibel. Natürlich befinden sich Gattungen nicht im luftleeren Raum. In der Tat ist damit weniger eine Erkenntnis formuliert als der Wille kundgetan, Gattungen auf einer bestimmten Ebene zu beschreiben.

194. Aber in der Allgemeinheit solcher (systemtheoretisch inspirierter) Aussagen steckt auch das Problem. Was möchte diese Theorie mit Hilfe des Institutionenbegriffs eigentlich erklären? Voßkamp will vor allem das „dynamische Moment der Gattungsgeschichte" als „Institutionalisierungs- und Entinstitutionalisierungsprozesse" beschreiben. Wenn man Gattungsgeschichte als „literarisch-soziale Institutionengeschichte" begreife, könne man, „von bestimmten Habitualisierungsvorgängen ausgehend, die Geschichte der literarischen Gattungen als Folge eines Auskristallisierens, Stabilisierens, und institutionellen Festwerdens von dominanten Strukturen beschreiben, die durch besondere Merkmale geprägt sind".[153] Eine Gattung bildet sich nach dieser Vorstellung allmählich aus, bleibt eine Zeit lang erhalten und verändert sich. Aber dies geschieht – und das ist entscheidend – in einem Prozess, der gegenüber der sozialen Umgebung (um nicht zu sagen: der Umwelt) durch eine „relative Autonomie"[154] gekennzeichnet ist. Gäbe es diese relative Autonomie nicht, gäbe es keinen Anlass sie als Institutionen zu bezeichnen.

195. Die als Institutionen aufgefassten Gattungen haben demzufolge ein *Eigengewicht*, ein *Beharrungsvermögen*. Sie sind,

153 Voßkamp: Gattungen, 30.
154 Ebd., 30.

könnte man aus dieser Beschreibungsperspektive sagen, zwar ‚Bedürfnissynthesen' aber irgendwie strukturell *verzögerte*. Nur dadurch sind sie als solche wahrnehmbar – nämlich dadurch, dass sie mehr sind als nur ein *Reflex* auf ihre soziale Umgebung. Wenn Voßkamp von „der Ermittlung der Gesetze der Gattungsevolution" als einer „Aufgabe der Gattungsgeschichtsschreibung" spricht, so muss man diesen Punkt im Auge behalten: Wenn Gattungen als Institutionen aufgefasst werden, dann befindet sich die Gattungsevolution aus strukturellen Gründen *nicht* im Gleichtakt mit der Evolution der sozialen Umgebung. Denn Gattungen sind die Antwort auf mehrere Dinge zugleich: auf „andere literarische Texte, Traditionen, Erwartungen, Bedürfnisse und historische Konstellationen".[155]

196. Voßkamp greift zum Begriff der Institution, um die „Gattungsevolution" zu erklären, also um zu beschreiben, *wie Gattungen sich ändern*. Eine Institution ist aber ‚von Haus aus' eine *stehende Einrichtung*, die sich gegen die Veränderung sperrt (die sich nur notgedrungen verändert). Sie ist das Beharrende, auf das man sich beziehen kann. Keine Frage, dass sich Gattungen verändern, aber wenn man sie unter dem Aspekt ihrer Veränderbarkeit beschreibt, dann verwandelt man sie unter der Hand in *Genres*, die gerade nicht mehr als Einrichtungen aufgefasst werden.

197. Wer Gattungen – oder eben Genres – als Institutionen auffasst, befindet sich nicht im Einklang mit unserem Sprachgebrauch. Mag sein, dass sich das ändert.

---

155 Voßkamp: Gattungen, 32.

198. Hempfer (gewissermaßen der Nestor der Gattungstheorie[156]) hat in *Literaturwissenschaft – Grundlagen einer systematischen Theorie* von 2018 gegen die institutionelle Theorie der Gattungen unter anderem mit dem folgenden Argument Stellung bezogen: „Während literarische ‚Gattungen' durch einzelne Werke einzelner Autoren modifiziert werden können, ohne dass sich die ‚Gattung' dagegen wehren kann, bedarf die Veränderung von Institutionen institutionalisierter Prozesse, wie sie paradigmatisch etwa die Konzile der katholischen Kirche oder die Programmparteitage der politischen Parteien darstellen."[157] Die Gattung, das Genre ist nicht in dem Sinne eine Institution, „as Church, University, or State".

199. Voßkamp gibt als Beispiel für eine „Gattungsevolution" den Übergang von der *Robinsonade* zum *Bildungsroman* im 18. Jahrhundert. Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719) firmiert – wie schon der Name deutlich macht – zweifellos als *Prototyp* der Gattung Robinsonade. Defoes Roman selbst ist – so Voßkamp – eine ‚Antwort' auf „eine Reihe von Literaturtraditionen (Reise- und Abenteuerroman, sozialutopische Texte)", die auf eine Weise „umgebildet" werden, dass sich im 18. Jahrhundert eine „exzeptionelle gattungsbildende Rezeptionsmöglichkeit" eröffnet.[158] Im Laufe des 18. Jahrhunderts entsteht eine so große Anzahl von Romanen in der Nachfolge Defoes, dass um 1800 eine umfangreiche *Bibliothek der Robinsone* erscheint, gewissermaßen als äußeres Kennzeichen der

156 Vgl. Klaus W. Hempfer: Gattungstheorie. Information und Synthese. München 1973.

157 Klaus W. Hempfer: Literaturwissenschaft – Grundlagen einer systematischen Theorie. Stuttgart 2018, 189.

158 Voßkamp: Gattungen, 33.

Kanonisierung des Robinson-Romans als Gattung (im Sinne von Voßkamp, natürlich nicht im Sinne etwa von Petersen). Es versteht sich von selbst, dass es zu einer derartigen Flut von Texten nur kommt, weil die neue Romanform irgendwie eine adäquate Antwort auf eine historisch-gesellschaftliche Konstellation ist.

200. Voßkamp definiert das Modell *Robinson Crusoe* als „fiktive Reisegeschichte und Darstellung zeitweiliger insularer Abgeschlossenheit von der europäischen Gesellschaft und Geschichte, erzählt aus der Perspektive des angeblich Selbsterlebten".[159] Aber dabei bleibt es eben nicht.

201. Wie erklärt sich die spezifische *Dynamik* dieser Gattung (bzw. dieses Genres)? Es reicht natürlich nicht, zu sagen, das Schema müsse, um attraktiv zu bleiben, variiert werden. Auf der einen Seite richten sich die Erwartungen der Leserinnen und Leser auf Kontinuität, auf eine Variation des Prototyps. Auf der anderen Seite aber driften die Variationen in eine bestimmte Richtung. Voßkamp zählt verschiedene Merkmale auf. So stellt er fest, dass das *„Reise- und Abenteuermotiv"* in den deutschen Robinsonaden einen zunehmend größeren Raum einnimmt, während die Darstellung des Insellebens an Bedeutung verliert; weiterhin bekommt das zentrale Motiv der *Arbeit* – Robinson muss sich ja bekanntlich alles selbst erarbeiten – „in den deutschen Robinsonaden ein idyllisches Moment"; und schließlich erlebt die deutsche Robinsonade eine „spezifische, sozialgeschichtlich außerordentlich wichtige Modifikation […] unter dem Gesichtspunkt des *Subjektproblems*", insofern der Roman seinen ‚Robinson'

[159] Voßkamp: Gattungen, 33.

auf eine paradigmatische Weise auf einen individuellen *Bildungsweg* schickt.[160] Auf diese Weise trägt die deutsche Robinsonade zur Entstehung des Bildungsromans als einem neuen Romanmodell bei, das Voßkamp nun als „fiktive Darstellung der Bildung eines individuellen Charakters in der konfliktreichen Auseinandersetzung mit der äußeren Realität"[161] umschreibt. Dieser Prozess ist freilich seinerseits nur ein Teil einer komplexen Verschiebung und Ausdifferenzierung des Angebots an Romanformen sowie der Neubewertung der Romanform überhaupt. So entsteht Ende des 18. Jahrhunderts bekanntlich ein neues Lesepublikum mit neuen Erwartungen usw.

202. Das ist alles sehr plausibel. Aber wozu benötigen wir hier eigentlich den Begriff der *Institution*? In welchem Sinne ist die Robinsonade als Gattung oder als Genre eine Institution? Wenn wir eine Robinsonade vor uns haben, dann dürfen wir in einem solchen Roman jene bestimmten Elemente erwarten, die Voßkamp beschrieben hat. Und jemand, der eine Robinsonade schreibt, weiß recht genau, was seine Leser von ihm erwarten. Woher aber weiß der Leser, dass er eine Robinsonade vor sich hat? Nun, wenn er etwa den *Schlesischen Robinson* vor sich hat (1723), dann gibt es keinen Zweifel. Und wenn er in der *Bibliothek der Robinsone* im dritten Band von 1806 Auszüge aus Büchern serviert bekommt, die im Haupttitel *Der österreichische Robinson, Der sächsische Robinson, Der moralische Robinson* usw. heißen, dann gibt es ebenfalls kein Vertun.
Halten wir also fest: Das Institutionelle ist nur greifbar in der Gattungs*bezeichnung*, die sich nicht ändert, die konstant

160 Voßkamp: Gattungen, 34f.
161 Ebd., 36.

bleibt, obwohl sich das, was darunter subsumiert wird, sehr wohl weiterentwickelt. Die Gattungsbezeichnung muss selbstredend nicht im Titel stehen (die Robinsonade ist ja in dieser Hinsicht ein extremer Fall); es genügt, wenn „Robinsonade" ein ‚Verständigungsbegriff' ist, der im geläufigen Diskurs auf den betreffenden Roman angewendet wird.

203. Der Roman *Robinson Crusoe* von Daniel Defoe lässt sich nicht mehr aus der Welt schaffen, solange es Bücher oder andere Speichermedien gibt; und der Begriff *Robinsonade* ebenso wenig. Ganz gleich, wie sehr sich die Robinsonaden verschieben, wie sehr sie sich in Richtung Bildungsroman weiterentwickeln – der einmal in die Welt gekommene Begriff der Robinsonade steht uns zur Verfügung, um mit seiner Hilfe etwas zu beschreiben.

204. Kein Buch, das einst eine Robinsonade war, wird dereinst keine Robinsonade mehr sein. Kein Western, der einmal ein Western war, wird dereinst kein Western mehr sein. Das versteht sich eigentlich von selbst. Es widerspricht aber der Behauptung, dass Genres „kein statisches semantisches Zentrum [besitzen], das transhistorische Validität besäße", und sich „essentialistisch nicht bestimmen" ließen.[162] Wer das behauptet, vergisst, dass sich die Geschichte nicht nur fortschreibt, sondern auch akkumuliert. Er vergisst, wenn man so will, die Funktion von Speichermedien.

205. Genres *gibt* es überhaupt nur deswegen, weil es *Genretraditionen* gibt.

---

162 Ritzer/Schulze: Transmediale Genre-Passagen, 20.

206. Natürlich wird ‚heutzutage' kein Roman wie *Robinson Crusoe* mehr geschrieben. Aber immer noch kann ich *Robinson Crusoe* lesen und danach besser verstehen, was eine Robinsonade ist. Es wird auch kein Western mehr gedreht wie RED RIVER oder THE SEARCHERS, aber ich kann mir diese Filme immer noch anschauen, und danach besser verstehen, was ein Western ist.

207. Aber nun könnte man entgegnen: Wer tut das? Sind es nicht vor allem bestimmte Spezialisten, die sich für diese alten Bücher oder diese alten Filme interessieren? Wird das Alte nicht durch das neue gleichsam *überschrieben*? Und wenn es auch sein mag, dass sich noch Leute RED RIVER anschauen oder *Robinson Crusoe* in der ungekürzten Fassung lesen, so ist das doch bei anderen Medien kaum der Fall. Wer spielt heute noch *Tetris* oder *Digger*? Natürlich gibt es auch die Geschichte des Computerspiels mit ihren verschiedenen Genres, aber das Genrebewusstsein (wenn man das so nennen möchte) speist sich doch ganz und gar aus dem Hier und Jetzt der Spielerinnen und Spieler.

208. Das stimmt. Aber daran kann man ja zunächst wiederum sehen, dass die Kategorie *Genre* in verschiedenen Medien unterschiedlich funktioniert und das Wort unterschiedlich gebraucht wird. Wenn man sich darauf beschränkt, die Genrekategorie als „Produktgruppe" (Hickethier) aufzufassen, dann situiert man sie eben in der Sphäre von Produktion und Konsumption, und fokussiert sich mithin auf die *Warenförmigkeit* der Artefakte. Denn dann ist das Entscheidende nicht, dass die Konsumenten *Rezipienten* sind, sondern dass sie *Käufer* sind.

209. Es gibt sogenannte ‚Genreklassiker'. Sie spielen freilich nicht in allen Medien dieselbe Rolle. Medien jedoch, in denen die Rede von Genreklassikern gar keinen Sinn machen würde, würden auch keine Genres ausbilden. Dass es *Genreklassiker* gibt, gehört zu den Gebrauchsweisen des Wortes *Genre*. Das weiß man auch, wenn man keine Genreklassiker rezipiert. Es gehört zum Genre-Wissen.

210. Genreklassiker gibt es nicht, weil es Menschen gibt, die zum Beispiel auf dem Gebiet des Films wissenschaftlich zur Geschichte eines Genres forschen, sondern weil es Menschen gibt, die sich Filme ansehen, die als Genreklassiker bezeichnet werden. Deswegen werden diese Filme zum Beispiel im Fernsehen wiederholt, werden in Mediatheken bereitgestellt usw. – Freilich, auch das ist ein Markt.

211. Vielleicht waren der Roman *Robinson Crusoe* und die nachfolgenden Robinsonaden historisch gesehen überhaupt erst der Startschuss dafür, dass eine Gattungsbezeichnung (im Sinne von Voßkamp) zu einer Art *Label* werden konnte. Damit ist sie unwiderruflich zu einer Genrebezeichnung geworden. Vielleicht gab es vorher noch keine wirklichen Genres in der Literatur. Jedenfalls ist das Beispiel von Voßkamp alles andere als ein ‚unschuldiges Beispiel'.

212. Wenn eine Gattung bzw. ein Genre als „Institution" betrachtet wird, die innerhalb einer „Gattungsevolution" beschrieben werden muss, unterstellt man sie schon von der Beschreibungsebene her dem Diktat von Angebot und Nachfrage – und zwar eben des jeweils *aktuellen* Angebots

und der *aktuellen* Nachfrage. Die Beschreibungsperspektive, die dem eigenen Anspruch nach zu sehen erlaubt, wie sich Gattungen wandeln und historisch verschieben und entwickeln, ist zugleich eine Beschreibungsperspektive, welche die geschichtliche Dimension gleichsam methodisch kappt. Das ist irritierend.

213. Aber vielleicht ist diese Irritation dem Begriff *Genre* inhärent. Vielleicht gehört es zur Gebrauchsweise dieses Wortes, dass die Historizität von Genres auf der einen Seite betont und auf der anderen Seite ausgeblendet werden kann. Das läge dann daran, dass es *Genrebezeichnungen* gibt.

214. Wenn man sich, von einem „anti-essentialistische[n] Ansatz“[163] aus, ganz und gar der *Fluidität* der einzelnen Genres verschreibt, dann blendet man diese Dialektik aus. Auf der einen Seite wird die „prinzipielle Prozessualität und Historizität von Genres“[164] betont. Vor welchem Hintergrund aber wird die Prozessualität beobachtet? Dieser Hintergrund lässt sich nicht definieren. Daher wird die Historizität von einer reinen konsumptiven Gegenwart verschluckt. Das ist der Nachvollzug des Kapitalismus auf der Ebene der Theorie (wie im Grunde immer, wenn das Fluide gepredigt wird – fluide ist eben vor allem das Kapital).

215. Es ist kein Zufall, dass die eigentliche Genretheorie ihre Herkunft im wissenschaftlichen Diskurs über den Hollywood-Film hat. Der Begriff des Genres wird also zunächst in Bezug auf Artefakte problematisiert, deren Erfolg bzw. Profitabilität *ad hoc* an den Besucherzahlen im

163 Scheinpflug: Genre-Theorie, 15.
164 Ebd.

Kino abgelesen werden kann. Anders als bei Büchern, die jederzeit wiedergelesen oder verliehen werden können, wird jeder im Kino gezeigte Film im Prinzip durch den folgenden Film überschrieben. Filmwissenschaftliche Genretheorie beginnt sozusagen mit dem Versuch, erfolgreiche Genres zu bestimmen, die Gründe ihres Erfolgs zu analysieren und ihnen einen Platz im *generic system*[165] Hollywoods zuzuweisen. Die Genretheorie scheint aber damit in einer Zeit aufzublühen, in der es mit den Genres späteren genretheoretischen Befunden zufolge schon nicht mehr zum Besten steht, denn – so die filmwissenschaftliche Diagnose – „mit der Ära des postmodernen Kinos seit den 1980er-Jahren begannen sich die fragilen Grenzen des Genrekinos zusehends aufzulösen".[166] Insofern die filmwissenschaftliche Genretheorie an der *Bestimmbarkeit* eines Genres arbeitet, hält sie an der Idee fest, dass es ein „semantisches Zentrum" hat (und nicht fluide ist).

216. Im anti-essentialistischen Ansatz der Genretheorie hebt sich der Begriff des Genres im Grunde selbst auf, oder genauer: Es verändert sich sein Status. Er erweist sich sozusagen als ein Reflex auf die konstatierte Auflösung der ‚Grenzen des Genrekinos'. An deren Stelle tritt seit einiger Zeit das Konzept der Genre-Hybridität. Das Hybride, die Amalgamierung mehrerer Genres, erscheint als „der Normalfall großer internationaler Filmproduktionen"[167]. Die Verbindung zwischen dieser Entwicklung

165 Vgl. für diesen Begriff Tom Ryall: Genre and Hollywood. In: John Hill, Pamela Church Gibson (Hg.): The Oxford Guide to Film Studies. Oxford 1998, 327–338.

166 Stiglegger: Genrediskurs, 7.

167 Florian Mundhenke: Hybride Genres. In: Stiglegger (Hg.): Handbuch Filmgenre, 231–248, hier: 247.

und der Genretheorie selbst wird von Peter Scheinpflug explizit konstatiert: „Der Erfolg der Genre-Hybridität ist zu historisieren in der Abkehr von essentialistischen Genre-Theorien, da sich am Beispiel von multi-generischen Filmen besonders leicht zeigen lässt, dass Genres stetig prozessiert werden und sich nicht eindeutig abgrenzen lassen."[168]

217. Aber wie ist das zu verstehen? Hatten früher, als noch die Genrefilme dominierten, die essentialistischen Genretheorien eine Daseinsberechtigung, die sie aber mit der Auflösung der Genregrenzen und der Dominanz der Hybriden an die anti-essentialistischen Genretheorien abgegeben haben?

218. In jedem Fall ist das keine allgemeine Genretheorie, sondern eine Theorie, die für eine bestimmte ‚aktuelle' Entwicklung im Medium Film zugeschnitten ist. Es wird gesagt, dass das „aktuelle Blockbuster-Kino" zwar „häufig mit Genre-Charakteristika" arbeitet, sich aber nicht „auf eine Form festlegen lassen" will.[169] Blockbuster-Kino ist rein ökonomisch definiert, und muss versuchen, ein möglichst breites Publikum jenseits spezifischer Genre-Präferenzen zu adressieren.

219. Robert Stam erklärt, der Blockbuster sei selbst ein „genre", das eben „budget based" wäre (während etwa der Kriegsfilm auf dem „story content" oder das *Queer cinema* auf der „sexual orientation" basiere).[170] So spricht man

168 Scheinpflug: Genre-Theorie, 35f.
169 Mundhenke: Hybride Genres, 232.
170 Robert Stam: Film theory. An introduction. Blackwell 2007, 14.

nicht, wenn man sich die Frage, was ein Genre ist, ernsthaft vorgelegt hat.

220. Das Wort *Blockbuster* bezeichnete ursprünglich eine Fliegerbombe, mit der ein ganzer Wohnblock zerstört werden konnte (sozusagen unabhängig von den Genre-Präferenzen der Bewohner).

221. Fliegerbomben können ihr Ziel verfehlen. Wenn der Blockbuster sein Ziel verfehlt, wenn das *box office* nicht stimmt (im Amerikanischen spricht man dann von einer *box office bomb*), müsste er nach dieser Logik eigentlich einem anderen Genre zugordnet werden.

222. Als eine der größten *box office bombs* gilt Michael Ciminos Film HEAVEN'S GATE von 1980. Er kostete seinerzeit 44 Millionen Dollar, spielte aber weniger als ein Zehntel davon wieder ein (2015 nahm *BBC Culture* den Film unter die besten 100 amerikanischen Filme auf). Der Film lässt sich ohne weiteres einem Genre zuordnen: Er ist ein Western.

223. Was folgt daraus, wenn man sich die folgende Frage vorlegt: Ist der Blockbuster AVATAR von James Cameron (einer der finanziell erfolgreichsten Filme überhaupt) „ein Science-Fiction-Film? Oder ein Kriegsfilm? Oder ein Abenteuer-Film? Ein Indianer-Western? Ein Liebesfilm?"[171] Man kann es sich ja nur fragen, wenn man *fest umrissene* Vorstellungen davon hat, was ein Science-Fiction-Film, ein Kriegsfilm, ein Abenteuer-Film, ein Indianer-Western, ein Liebesfilm *ist*. Gerade dann, wenn die Filme

171 Scheinpflug: Genre-Theorie, 35.

nicht (mehr) eindeutig bestimmten Genres zugeordnet werden können, *muss* man gewissermaßen ‚Essentialist' sein. Um diese Filme (ob in der Wissenschaft oder im Alltag) beschreiben zu können, um Genrekategorien auf sie anwenden zu können, muss man irgendwie eine Vorstellung (eine *Idee*) von der „Essenz", dem „Wesen", dem „Kern" dieses Genres haben.[172] Diese Vorstellung hat man aus der Vergangenheit.

224. Es ist ein großer Unterschied, ob man Genrebezeichnungen dazu verwendet, Filme zu klassifizieren, oder dazu, über Filme nachzudenken und zu sprechen.

225. Im *Handbuch Gattungstheorie* von 2010 (das sich ausschließlich literarischen Gattungen widmet) behauptet Harald Fricke im Artikel *Invarianz und Variabilität von Gattungen* (nicht ganz wahrheitsgemäß), man differenziere „in elaborierteren Gattungstheorien der letzten Jahrzehnte" klar zwischen dem *literarischen Genre* und der *literarischen Textsorte* als zwei „getrennten Grundbegriffen".[173] Die Bestimmung der literarischen Textsorte stellt sich Fricke nach dem Vorbild der Linguisten vor: „Ob ein bestimmtes Werk zu einer gewissen literarischen Textsorte gehört oder nicht, das muss sich allein anhand der Merkmalskonfiguration dieses Werkes, durch textnahe Prüfung auf die definierten notwendigen und alternativen Merkmale […], intersubjektiv und zeitunabhängig ermitteln lassen. Zu den relevanten Textmerkmalen gehören dabei nicht etwa nur sprachliche Ausdrucksphänomene, sondern auch

172 Scheinpflug: Genre-Theorie, 12.

173 Harald Fricke: Invarianz und Variabilität von Gattungen. In: Zymner (Hg.): Handbuch Gattungstheorie, 19–21, hier: 20.

semantische und pragmatische Merkmale wie Motivik, Handlungsstruktur oder dominante Sprechsituationen. Eine literarische Textsorte vereinigt somit gleichartige dichterische Erscheinungen ohne Rücksicht auf ihren Ort und historischen Entstehungszusammenhang (sodass unter Umständen ein alttestamentarischer Weisheitsspruch und ein Graffito aus unseren heutigen Innenstädten zur selben Textsorte gehören können."[174]

226. Da haben wir wieder ein Beispiel – und eigentlich wird erst durch das Beispiel klar, worum es geht, und man kann darüber nachdenken, welche Probleme hier auftauchen. Man könnte das Beispiel aber zunächst einmal vervollständigen und zuspitzen. Es lässt sich ja vorstellen, dass es sogar eine textliche Identität zwischen einem Graffito und einem alttestamentarischen Weisheitsspruch gibt. Beispielsweise „Alle Wasser laufen ins Meer" (*Prediger* 1,7) – das könnte auch an einer Hauswand stehen. Für die Textlinguistik – „Eine Interjektion wie *au!* bildet ebenso einen Text wir die Romantetralogie ‚Joseph und seine Brüder' von Thomas Mann"[175] – ist das zweifellos ein Text. Folgt nun daraus, dass die beiden Texte identisch sind, dass sie auch derselben Text*sorte* angehören? Wenn man „pragmatische Merkmale" zu berücksichtigen hat, ist das nicht selbstverständlich. Ein Sprechakt zumindest kann bei gleichem Wortlaut in unterschiedlichen Situationen etwas sehr Verschiedenes sein.
Inwiefern kann man denn die Umstände, unter denen der Text verfasst und publiziert wurde, überhaupt vergleichen?

---

174 Fricke: Invarianz und Variabilität von Gattungen, 20.

175 Heinz Vater: Einführung in die Textlinguistik. 3. Aufl. München 2001, 14.

Der biblische Spruch ist aus dem Buch *Kohelet* (von Luther mit *Prediger* wiedergegeben), einer Sammlung von Sprüchen, die traditionell König Salomon zugeschrieben wurden, aber aus der hellenistischen Zeit stammen. Schon dadurch, dass der Spruch „Alle Wasser laufen ins Meer" mit dieser hohen Autorität versehen wird, steht er in starkem Gegensatz zur Erscheinungsweise desselben Spruches an einer großstädtischen Häuserwand, die illegal und ohne jeden Autoritätsanspruch erfolgt. Trotzdem figurieren beide Texte *als Spruch* und erheben insofern denselben *Anspruch*.
Es ist nun gleichgültig, wie man die Textsorte *Spruch* definieren kann – inwiefern sie beispielsweise die von André Jolles vom Spruch als Einfacher Form aufgestellten Bedingungen des Aussagehaften, Apodiktischen und Bildhaften erfüllen muss[176] –: Wenn wir „Alle Wasser laufen ins Meer" als Spruch akzeptieren, dann akzeptieren wir ihn eben *beide Male* als Spruch. Und dann können wir uns fragen, wie es *möglich* ist, dass *derselbe* Spruch in der Bibel und an einer Hauswand auftaucht.

227. Man könnte sagen: Der *Witz*, der im Begriff der Textsorte liegt, ist umso schlagender, je unterschiedlicher die Erscheinungsbedingungen derjenigen Texte sind, die mit seiner Hilfe verglichen werden können.

228. Welche Rolle spielt es, ob die Person, die dieses Graffito an der Hauswand hinterlassen hat, sich darüber im Klaren war, dass sie mit ihrem Spruch die Bibel zitiert? Das ist eine andere Frage! Wir sind ja nur der Einfachheit halber davon ausgegangen, dass die beiden Texte dem

176 Vgl. André Jolles: Einfache Formen. 7. Aufl. Tübingen 1999, 163f.

Wortlaut nach identisch sind, um uns auf diese Weise eine Definition der Textsorte *Spruch* zu ersparen (insofern müsste man die Frage umformulieren: Welche Rolle spielt es, ob der Sprayer sich darüber im Klaren war, dass er einen Text der Textsorte Spruch produziert, wie er auch in der Bibel stehen könnte? Irgendwie spüren wir, dass das eine müßige Frage ist).

229. Hier liegt natürlich das Problem. Eine Textsorte muss klar definiert sein. Und eine *literarische* Textsorte (wie Fricke sie versteht), muss *in sich* klar definiert sein (das ist ein kategorialer Unterschied zum Genre – Textsorte und Genre gehören eben nicht zur derselben *Gattungsartsorte*). Das heißt, man kann sie nicht – wie etwa die Abbruchgenehmigung – von ihrem institutionellen Kontext her definieren.

230. Ist eine so definierte Textsorte auch so etwas wie eine Institution? Sie erweckt nur den Anschein, als ob sie eine wäre. Denn derjenige, der die Definition vornimmt, richtet sie aus eigener Machtvollkommenheit ein.

231. In der Linguistik ist es eine Methode der Textsortenbestimmung, von den im allgemeinen Sprachgebrauch verwendeten und im Lexikon vorfindlichen Textsortenbezeichnungen auszugehen und aus ihnen die charakteristischen Merkmale zu ziehen. Funktioniert das immer auf die gleiche Art und Weise? Muss nicht, was ein *Abendgebet* ist, anders definiert werden als eine *Abdankungserklärung* oder eine *Abbruchgenehmigung*, die durch ihren institutionellen Kontext präzise (klar) bestimmt sind?

232. Die Textlinguistik interessiert sich kaum für die *Geschichte* von Textsorten. Einen alttestamentarischen Weisheitsspruch und ein Graffito derselben Textsorte zu subsumieren, käme ihr wohl nicht in den Sinn. Gleichwohl ist die Frage, ob es zu Zeiten des Turmbaus zu Babel bereits Abbruchgenehmigungen gegeben hat, nicht *per se* sinnlos, weil eine gute *Definition* dessen, was eine Abbruchgenehmigung ist, diese Textsorte nicht zeitlich einschränkt. Wer etwa zum Bestandteil der Textsortendefinition macht, dass eine Abbruchgenehmigung *schriftlich* zu erfolgen habe oder gar, dass in ihr immer auch festgelegt werde, welches Abbruchunternehmen mit der Durchführung betraut wird, der liegt falsch. Es könnte Abbruchgenehmigungen aus babylonischer Zeit geben, die diese Merkmale nicht aufweisen. Die Definition der Textsorte – ob *Abendgebet* oder *Abbruchgenehmigung* – muss also eine gewisse *Flexibilität* aufweisen.

233. Um diese Flexibilität bemüht sich auch Fricke. Und auch er geht offenbar von den bereits eingeführten Textsorten (oder Genres?) aus. Sein erstes Beispiel dafür, wie man zu einer Textsortendefinition kommt, ist der *Aphorismus*. Zugunsten „späterer möglicher Genreunterscheidungen", so Fricke, solle die Bestimmung „nicht willkürlich, sondern durch Präzisierung traditioneller Wortverwendungen geschehen", wobei die „bisherigen Aphorismus-Definitionen […] am besten als *Ausgangsbasis* zugrunde gelegt werden können"[177].
Fricke kommt so zu einer Definition der Textsorte Aphorismus, die einerseits „trennscharf" ist und andererseits *„flexibel"*. Einerseits *trennt* sie zahlreiche Aphorismen *ab*,

177 Fricke: Norm und Abweichung, 138.

die dem Genre bzw. der Gattung klassischerweise zugerechnet werden (etwa aus Goethes *Maximen und Reflexionen*), andererseits werden zum Zwecke der *Flexibilisierung* verschiedene *Alternativen* mit in die Definition aufgenommen – ein Aphorismus hat demnach *mindestens* eine der folgenden Bedingungen zu erfüllen: Er muss aus einem einzelnen Satz bestehen *oder* konzis formuliert sein *oder* eine sprachliche Pointe haben *oder* eine sachliche Pointe haben.[178]

234. Bei Fricke wird die Flexibilität großgeschrieben: „*Flexible Definition*". Durch die Aufstellung „notwendiger Merkmale" schaffe sie einerseits „Klarheit über die Zugehörigkeit und Ähnlichkeit von Texten", andererseits lasse sie durch die Aufstellung „alternativer Merkmale" genug Raum „für historische Wandlungen in der Ausgestaltung einer solchen Gattung."[179] (Fricke spricht in diesem Artikel im *Handbuch Gattungstheorie* von Gattung und nicht von Textsorte; aber er meint die Textsorte; dass er hier das eine für das andere nehmen kann, ist freilich auch signifikant.)

235. Was ist das nun für ein Zauberwort: *Flexible Definition*? Nimmt man die Wendung von der historischen „Ausgestaltung einer solchen Gattung" ernst, so müsste man ja eigentlich die Gattung ‚an sich' von ihren Ausgestaltungen unterscheiden. Auch wenn es freilich nicht so gemeint ist: So etwas wie eine *Idee* der Gattung schwingt hier mit. Wenn sich die Definition aber nicht an einer Idee der Gattung orientieren kann, woran orientiert sie sich

178 Vgl. Fricke: Norm und Abweichung, 146.

179 Fricke: Definitionen und Begriffsformen, 9.

dann? Eine flexible Definition legt zwar nicht vollständig fest, aber sie legt natürlich fest. Also kann eine andere flexible Definition andere Festlegungen treffen. Dann fallen beispielsweise etwas andere Texte unter die Textsorte *Aphorismus*. Das ist Definitionsmacht.

236. Es geht nicht darum, ob die eine Definition richtig ist und die andere falsch, sondern es geht darum, zur „angemessensten“[180] Definition zu kommen. Wer definiert, soll seine Machtvollkommenheit möglichst verantwortungsvoll ausüben. Sonst erleidet er am Ende Schiffbruch. Wie gelangt man aber zu einer Vorstellung davon, was *angemessen* ist? Das kommt darauf an, was man eigentlich erreichen möchte.

237. Das Credo lautet: Man benötigt „systematisch zuverlässige[ ] Beschreibungsbegriffe“, um „historische Wandlungen innerhalb eines Gattungszusammenhanges überhaupt erst ermitteln und in ihren Entwicklungsschritten näher bestimmen“ zu können.[181] Wie macht man das plausibel? Fricke versucht es mit dem folgenden Beispiel: „‚Schäferhunde sahen um 1750 ganz anders aus als 2000, denn 1750 gab es noch gar keine Schäferhunde im heutigen Sinne‘ – so ein historischer Vergleich wäre ohne zeitlos feststellbare Merkmale dieser Hunderasse offenkundig sinnlos“.[182]

238. Ist das wirklich „offenkundig“? Wie würden wir vorgehen, wenn wir einen solchen „Vergleich“ anstellen wollten,

180 Fricke: Definitionen und Begriffsformen, 9.
181 Fricke: Invarianz und Variabilität von Gattungen, 19.
182 Ebd.

ohne „zeitlos feststellbare Merkmale“ zu bemühen? Nun, man würde sicher nicht ins Jahr 1750 ‚zurückspringen‘, um dort (in Abbildungen und Beschreibungen) eine Hunderasse zu suchen, die irgendwie so ähnlich aussieht wie ein Deutscher Schäferhund im Jahr 2000. Methodisch würde es sich wohl eher anbieten, in kleinen Schritten rückwärts zu gehen, um so festzustellen, wie sich diese Hunderasse entwickelt hat bzw. entwickelt wurde. Man kann ja überall nachlesen, welche Merkmale ein Deutscher Schäferhund hat. Weiterhin gilt sozusagen die Faustregel, dass ein Deutscher Schäferhund von Deutschen Schäferhunden gezeugt worden ist. Man gelangt dann recht zügig zurück ans Ende des 19. Jahrhunderts, als Max von Stephanitz, der eben als Begründer dieser Hunderasse gilt und der einen dreijährigen, auf den Namen *Horand von Grafrath* getauften Hund als erstes in das *Zuchtbuch* des 1899 gegründeten *Vereins für Deutsche Schäferhunde* eintrug (dessen Vorsitzender er dann bis 1935 war). Man benötigt insofern niemanden, der uns über „zeitlos feststellbare Merkmale dieser Hunderasse“ aufklärt. Diese Aufgabe übernimmt das Zuchtbuch.

239. Auch ein Zuchtbuch ist eine Textsorte (aber natürlich kein Genre!). Zuchtbücher gab es in Ansätzen bereits bei den Hethitern und im engeren Sinne seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert in der englischen Pferdezucht (1873 gab es das erste *stud book* für Hunde). Bei den Hethitern sah ein solches ‚Zuchtbuch‘ gewiss anders aus als im *Verein für Deutsche Schäferhunde*. Gleichwohl kann man mittels einer flexiblen Definition behaupten, dass es sich in beiden Fällen um die Textsorte *Zuchtbuch* handelt. Diese flexible Definition wird nicht auf die äußere Textgestalt

abheben, sondern auf die Funktion und den *Platz* dieser Textsorte innerhalb eines Ensembles institutionalisierter kultureller Praktiken. Daher kann das Zuchtbuch als Textsorte in ähnlicher Weise klar definiert sein wie eine Abbruchgenehmigung (weitgehend unabhängig vom Aussehen, also gewissermaßen vom Phänotyp). Weil man über eine solche (zeitunabhängige) Definition verfügt, kann man diese Textsorte bei den Hethitern und im Deutschen Kaiserreich vergleichen. Und weil man sie vergleichen kann, kann man auch Unterschiede feststellen. Daran ist nicht Geheimnisvolles.

240. Der deutsche Schäferhund ist eine Hunderasse. Der Begriff *Rasse* ist in der Tierzucht die Entsprechung zum Begriff *Sorte* in der Pflanzenzucht.
Bevor der Deutsche Schäferhund als Hunderasse auf diese Weise (durch Zuchtbücher, durch Vereinsgründung) *instituiert* wurde, sah die Sache freilich anders aus. Die Aussage, dass Schäferhunde „um 1750 ganz anders aussahen als 2000, denn damals gab es noch gar keine Schäferhunde im heutigen Sinne", ist insofern *in sich* schief. Das liegt aber nicht daran, dass wir systematisch zuverlässige Beschreibungsbegriffe entwickeln müssten, um sie zu verifizieren oder zu falsifizieren. Vielmehr gab es einen Zeitpunkt, zu dem solche ‚zuverlässigen Beschreibungsbegriffe' festgelegt wurden (was auch zu dem schönen Begriff *Rassestandard* geführt hat). Für die Klassifikation spielen sowohl der Phänotyp wie auch der Genotyp eine Rolle – eine sichtbare oder unsichtbare *Eigenschaft* des betreffenden Exemplars (sein Aussehen, seine Abstammung).

Das Wort *Schäferhund* verweist aber auf eine ganz andere Ebene, nämlich die der Funktion oder des Platzes: Der Schäferhund ist ein Hund, der beim Hüten von Schafen am Platze ist. Solche Hunde nennt man Hütehunde und unterscheidet sie von anderen Aufgaben, mit denen man Hunde betrauen kann. Schon im antiken Rom unterschied man *villatici* (Wachhunde), *pastorales* (Hirtenhunde) und *venatici* (Jagdhunde). Diese Aufgaben sind zwar nicht unabhängig von Phänotyp und Genotyp, aber das ist nicht das Kriterium.

Der Deutsche Schäferhund stammt von Hütehunden ab, die bestimmte charakteristische Merkmale aufwiesen. Es gab und gibt aber natürlich Hütehunde mit ganz anderen äußeren Merkmalen, was man teilweise schon an den Namen ablesen kann: *Harzer Fuchs* oder *Pommerscher Pudel*. Insofern ist es also zweifellos richtig, wenn man sagt, dass es um 1750 noch keine Schäferhunde „im heutigen Sinne" gab; falsch ist es aber in dem Sinne, dass es um 1750 keine Hunde gegeben hätte, denen Schäfer die Aufgabe übertrugen, die Herde zu hüten.

Man müsste eben erst einmal fragen, was der Betreffende mit dem Wort „Schäferhund" meint. Ein Schäferhund sah um 1750 weder ‚ganz anders' aus als im Jahr 2000, noch sah er ‚genauso' aus. Wenn man in einer Abbildung von 1750 einen Hund finden würde, der genauso aussah wie ein Hund, der mit dem Rassestandard eines Deutschen Schäferhundes konform geht, so wäre er gleichwohl kein Deutscher Schäferhund.

241. Ein Deutscher Schäferhund ist ein solcher ganz unabhängig, ob er zum Hüten von Schafen eingesetzt wird oder auch nur dafür geeignet ist. Aus solchen

Selbstverständlichkeiten muss man aber auch die nötigen Schlüsse ziehen. Man benötigt keine „zeitlos feststellbaren Merkmale" der Hunderasse *Schäferhund*, um „historische Wandlungen" zu ermitteln. Vielmehr bestehen die historischen Wandlungen hier nicht zuletzt gerade darin, dass sie die Definition der Hunderasse *Schäferhund* hervorbringen, die institutionell verankert ist (und sich damit als ‚zeitlos' setzt). Der Name *Deutscher Schäferhund* wird damit selbst zu einer Institution. Und *in derselben Bewegung* hört der Schäferhund auf, durch den *Platz* definiert zu sein, den er in einem kulturellen Gefüge einnimmt – dass ein Schäferhund zum Hüten von Schafen dient.

242. Fricke bringt das Beispiel des Schäferhundes als Argument gegen die Auffassung, „Gattungsbegriffe ließen sich nur ‚historisch bestimmen'".[183] Tatsächlich wendet sich das Beispiel in doppelter Weise gegen ihn: Es zeigt erstens, dass eine genaue historische Betrachtung sehr wohl alle Fragen auflöst, und es zeigt darüber hinaus zweitens, dass auch den Begriff der Gattung – bzw. der Textsorte – historisch zu verstehen ist. Es gibt eben verschiedene *Gattungsartsorten*.

243. Andererseits gibt ihm das Beispiel aber auch Recht: Es *gibt* ja eine klare Definition der Hunderasse *Schäferhund*. Nur wird sie nicht aus eigener Machtvollkommenheit ersonnen und mit der nötigen Flexibilität ausgestattet, sondern sie wird vorgefunden, weil die ‚Gattungsgeschichte' selbst diese Definition hervorbringt.

183 Fricke: Invarianz und Variabilität von Gattungen, 19.

244. Sie bringt den Schäferhund gleichsam als ein Artefakt *sui generis* hervor. Aber wie ist das mit ‚wirklichen' Artefakten, die *nicht* nach Art der Abstammung auseinander hervorgehen?

245. Die Notwendigkeit der Kategorie *Textsorte* auf dem Gebiet der literarischen Artefakte lässt sich nicht am Beispiel des Schäferhundes erweisen. Das einfache Phänomen, das mit seiner Hilfe beobachtet werden kann, ist das folgende: Es gibt ein Artefakt A und ein Artefakt B. Zwischen diesen beiden Artefakten besteht eine große Ähnlichkeit. Es gibt aber keinen beobachtbaren kausallogischen Zusammenhang zwischen diesen beiden Artefakten. Sie werden also als unabhängig voneinander betrachtet: Man kann weder ein Abstammungsverhältnis zwischen ihnen namhaft machen noch eine Abstammung von einem gemeinsamen Vorfahren. Wenn ich aber nun herausbekommen will, ob ein Artefakt B einem anderen Artefakt A so *ähnlich* ist, dass ich es unter demselben Begriff subsumieren kann, muss ich über eine Begriffsdefinition verfügen. Dann kann das Graffito eben derselben Textsorte angehören wie der alttestamentarische Weisheitsspruch. Aber eben: je nachdem, welche Definition ich zugrunde lege. Wenn ich eine zu enge Definition zugrunde lege, die beispielsweise ausschließt, dass ein Weisheitsspruch auch mit schriftbildlichen Elementen arbeitet, wie es ein Graffito in der Regel tut, dann gehören der Weisheitsspruch und das Graffito nicht derselben Textsorte an. Wenn ich hingegen eine sehr weite Definition zugrunde lege und beispielsweise nur verlange, dass ein Weisheitsspruch aus einem Satz mit normativem Anspruch besteht, dann werden außer dem Graffito noch

eine Reihe anderer Texte unter diese Textsorte subsumiert (etwa: Gebote).

246. Am „angemessensten“[184] wird dann wohl diejenige Definition sein, die mir am meisten zu denken gibt (vielleicht auch: die mich am meisten stört).

247. Der entscheidende Punkt ist, dass ich Ähnlichkeiten entdecke, die ich nicht auf ‚Abstammung‘ im wörtlichen oder übertragenen Sinne zurückführe. Zwischen dem Artefakt A und dem Artefakt B gibt es keinen genetischen Zusammenhang, keine ‚Traditionslinie‘. Oder genauer: Die beiden Artefakte werden unabhängig von der Frage betrachtet, ob es einen genetischen Zusammenhang gibt.

248. Wenn es tatsächlich keinen genetischen Zusammenhang gibt, dann folgt daraus, dass die strukturellen Ähnlichkeiten gewissermaßen ‚von selbst‘ entstanden sind. Das ist beispielweise der Ansatz von André Jolles: Die *Einfachen Formen* – „Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz“ – bilden sich unabhängig in verschiedenen Kulturen aus, weil sie einer bestimmten „Geistesbeschäftigung“ entspringen, die sich in allen menschlichen Kulturen realisieren kann, weil ihre Mitglieder sprechende Wesen sind.

249. Die Kategorie der Textsorte ist jedoch in erster Linie ein *Instrument* – es erlaubt das Erkennen von Ähnlichkeiten und Unterschieden auf eine methodische Art und Weise. Und dieses Instrument ermöglicht überhaupt erst, die Frage, *was ein Genre ist*, auf Grund laufen zu lassen

184 Fricke: Definitionen und Begriffsformen, 9.

(oder ihr den Grund zu entziehen), insofern es das notwendige Gegenstück zur Genrekategorie ist.

250. Es muss eben auch *logisch* gesehen etwas außerhalb des Genres geben. Sonst würde ich mit jeder Feststellung von Ähnlichkeit einen genetischen Zusammenhang unterstellen. Alles ließe sich *a priori* auf *Genretraditionen* zurückführen.

251. Fricke möchte eine methodisch saubere Möglichkeit bereitstellen, um zu beobachten, „dass zwei Texte derselben *Textsorte* angehören, aber verschiedenen *Genres*“.[185] Wenn wir beispielsweise feststellen, dass es im Mittelalter das Genre „Lehrstück […] mit geistlicher Themenstellung“ gibt, im 20. Jahrhundert aber ein „Lehrstück […] mit politischer Themenstellung“[186], dann können wir dies nur feststellen, wenn die Definition der Textsorte *Lehrstück* wohlweislich *flexibel* genug ist, um diese beiden Varianten einzubeziehen.

252. Aber warum soll man sich bei dieser flexiblen Definition eigentlich um Klarheit und Genauigkeit bemühen, wenn sie vor allem ein *Werkzeug* ist, um einen Vergleich zu bewerkstelligen?

253. Hier noch einmal das Beispiel für ein literarisches Genre *par excellence*. Inwiefern muss man über eine Definition der Robinsonade verfügen, um sich die Frage vorlegen zu können, ob es etwa schon in der altägyptischen Literatur ‚so etwas‘ wie eine Robinsonade gegeben hat?

185 Fricke: Norm und Abweichung, 136.
186 Ebd., 137.

Voßkamps Arbeitsdefinition der Robinsonade lautete: „fiktive Reisegeschichte und Darstellung zeitweiliger insularer Abgeschlossenheit von der europäischen Gesellschaft und Geschichte, erzählt aus der Perspektive des angeblich Selbsterlebten“.[187]

Diese Definition müsste Fricke zufolge einerseits mangelnder Flexibilität geziehen werden, weil sie die Abgeschlossenheit von der *europäischen* Gesellschaft zum Definitionsbestandteil macht. Damit fallen altägyptische Robinsonaden natürlich von vornherein heraus. Das liegt natürlich daran, dass Voßkamp keine Textsortendefinition im Sinn hat, sondern den Startpunkt eines Genres umreißen wollte, für welches der Roman von Defoe eben das „literarische Modell“[188] darstellt. Kann man dieses Kriterium also ohne weiteres streichen? Man könnte argumentieren, es sei durchaus relevant, dass es sich um eine Abgeschiedenheit von einer Hochkultur (nur nicht unbedingt der europäischen) handelt – in dem Sinne, dass die insulare Abgeschlossenheit zugleich als eine Art Regression auf eine niedrigere Stufe darstellt.

Diese Überlegung lenkt die Aufmerksamkeit andererseits leicht auf Unterbestimmtheiten (also Überflexibilitäten), die deutlich machen, dass von einer scharfen Definition im eigentlichen Sinne hier gar keine Rede sein kann (und diese ja auch nicht beabsichtigt sein darf): Es wird ja auf der inhaltlichen Ebene gar nichts darüber gesagt, ob diese Insel unbewohnt sein muss; ob dort nicht vielleicht eine andere Hochkultur beheimatet sein könnte; ob die Insel vielleicht von phantastischen Wesen bevölkert sein könnte; wie groß die Gruppe derer sein darf, die dieses

187 Voßkamp: Gattungen, 33.

188 Ebd.

Inseldasein erleiden – und anderes mehr. Gar nichts wird über die Ebene der Form gesagt: Muss es sich um einen Roman handeln? Darf das Werk auch in Versen verfasst sein?

254. All diese Dinge müssten geklärt werden, wenn man die Robinsonade gewissermaßen als Textsorte definieren wollte, um auf diese Weise Texte zu erfassen, die in keinem genetischen Zusammenhang zum Roman *Robinson Crusoe* stehen. Dann könnte man entscheiden, ob das altägyptische, vor etwa 4000 Jahren entstandene Literaturwerk *Der Schiffbrüchige* (oder *Die Geschichte des Schiffbrüchigen*) auf eine anachronistische Weise der Textsorte Robinsonade zugeschlagen werden könnte.

In dieser Rahmenerzählung im Umfang von 235 Versen berichtet ein Mann davon, wie er als Schiffbrüchiger auf einer Insel strandete, wo er jedoch alles Nötige zum Überleben fand und sich später dem Herrn der Insel gegenübersah, nämlich einer riesigen Schlange, die ihm aber nichts Böses tat, sondern ihm ihre eigene Geschichte erzählte und ihm prophezeite, dass in vier Monaten ein Schiff kommen und ihn zurückbringen werde.

255. Es wäre ein Leichtes, die Definition der Textsorte Robinsonade so zu veranschlagen, dass dieses altägyptische Literaturwerk zu den Robinsonaden gerechnet werden könnte. In der Forschung gibt es ganz verschiedene Meinungen darüber, wie dieser Text einzuordnen ist. Man hat die Auffassung vertreten, er sei „ein Werk der Unterhaltung“ oder „die Darstellung einer bestimmten Lebensphilosophie“ oder „eine in literarische Form gebrachte Darlegung von eschatologischen Gedanken“ oder „eine Abhandlung über den Schicksalsbegriff“ oder einen

„Aufruf zum Loyalismus".[189] Was hätte man nun davon, wenn man ihn mittels einer flexiblen Definition als ‚Robinsonade' bezeichnete?

256. Die Antwort ist: Man hätte nichts von einer solchen Identifikation als ‚Robinsonade'. Man hätte nichts von der Feststellung, dieser Text sei der Robinsonade *zugehörig*. Die Textsortendefinition ist eben lediglich ein Instrument. Man wird mit ihrer Hilfe auf Texte gestoßen, auf die man sonst nicht gestoßen wäre. Und damit kann man natürlich etwas anfangen – und zwar verschieden viel, je nach Textsortendefinition.

257. Zugleich hätte man etwas davon, *dieses* Beispiel mit ‚guten Gründen' *nicht* als ‚Robinsonade' zu identifizieren. Die ‚guten Gründe' könnte man auf diese Weise entdecken. Der altägyptische Text würde dann als *Gegenbeispiel* fungieren, das die Aufmerksamkeit auf weitere, bisher nicht berücksichtigte Parameter bei der Textsortendefinition richtet.

258. Stell dir vor, alle ‚literarischen' Texte wären mustergerecht digitalisiert. Man könnte dann ein Textkorpus erstellen, indem man einen Algorithmus entwickelt, mittels dessen Texte aus dieser Gesamtmenge selektiert werden, die einem Ensemble von notwendigen und fakultativen Bedingungen genügen.
Diesen Algorithmus würde man einer Textsortendefinition möglichst gut annähern. Beispielsweise würde man

[189] Hartwig Altenmüller: Die „Geschichte des Schiffbrüchigen" – ein Aufruf zum Loyalismus? In: Hartwig Altenmüller, Renate Germer (Hg.): Miscellanea Aegyptologica. Hamburg 1989, 7–21, hier: 8.

für eine Robinsonade einen bestimmten Mindestumfang festlegen (Roman), die Frequenz des Wortes „ich" berücksichtigen (Selbsterlebtes), anhand des semantischen Feldes das Thema ermitteln (Schiffbruch, Insel), die Seltenheit wörtlicher Rede als Indikator verwenden (Alleinsein), aus der Häufigkeit Auftretens bestimmter Signifikanten auf den Kampf ums Überleben schließen (Nahrungsmittelbeschaffung, Werkzeuggebrauch, Wetterabhängigkeit) usw.

Auf diese Weise hätte man mit Hilfe eines Algorithmus eine bestimmte Menge von Texten die Zugehörigkeit zu einer Sorte zugewiesen. Dabei wird jeder Text methodologisch als ein unabhängiges Ereignis behandelt und es gibt keine Erklärung dafür, warum diese Texte diese Ähnlichkeiten aufweisen. Die einzelnen Exemplare dieser Sorte (dieses Korpus) würden zunächst einmal nicht in Bezug auf ihren jeweiligen Kontext betrachtet, sondern nur in Bezug auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu anderen Exemplaren. Man könnte zum Beispiel feststellen, dass die Mehrheit der schiffbrüchigen „ich" männlich ist, dass die meisten Inseln im Pazifik liegen, dass die Verweildauer auf der Insel in der Regel mehrere Jahre umfasst oder Ähnliches. Und daraus ließen sich wiederum alle möglichen Schlüsse ziehen. Dabei werden die Schlüsse, die gezogen werden können, nach der jeweiligen Textsortendefinition (die ja flexibel sein soll) variieren.

Zugleich hätte man aber eine Textsorte definiert, die irgendwie mit einem bestimmten Genre zusammenhängt. Denn der Ausgangspunkt dieser algorithmischen Textsortenbildung ist ja nicht beliebig, sondern in diesem Beispiel die *Robinsonade*, die uns interessiert, weil sie ein Genre ist.

259. Die Definition einer Textsorte im literaturwissenschaftlichen Sinn, wie Fricke sie sich vorstellt, sieht also erstens vom institutionellen Kontext ab, in dem der jeweilige Text steht. Es wird nicht nach dem Platz gefragt, welchen der Text einnimmt, wie es etwa bei der Textsorte *Abbruchgenehmigung* der Fall ist, oder, im Falle der altägyptischen *Geschichte des Schiffbrüchigen*, die Frage aufgeworfen, ob es sich um einen Aufruf zum Loyalismus oder um eine Lehrdichtung handelt.
Zweitens sieht die Textsortendefinition von der Genrezugehörigkeit ab. Viele von den durch den Algorithmus ermittelten Exemplaren der Textsorte werden demselben Genre angehören, aber das spielt keine Rolle. Von Ähnlichkeiten, die in einem genetischen Zusammenhang stehen, wird systematisch abstrahiert. Geschichte spielt bei der Textsortenbestimmung eben keine Rolle.

260. Wenn man auf trennscharfe (sozusagen unbestechliche) Textsortendefinitionen abhebt, die sich allein auf objektiv feststellbare Textmerkmale beziehen, befindet man sich automatisch auf dem Weg in algorithmische Verfahren.

261. Die Idee, dass man mit Hilfe eines Algorithmus bestimmen können soll, ob ein Text die Merkmale einer Robinsonade aufweist, mag manchen abwegig erscheinen. Aber in anderen Medien ist das ganz selbstverständlich: Es ist für einen Algorithmus ein Leichtes, die *Bildsorte* Porträt zu identifizieren; und ebenso gibt es Musikanalyse-Algorithmen für die Identifizierung von *Musiksorten*.

262. Allerdings kann ein Algorithmus ein Porträt nicht von einer Tronie unterscheiden (ohne auf den Paratext zurückzugreifen, der im Falle des Porträts für gewöhnlich den Namen des Porträtierten enthält). Tronie und Porträt gehören zu derselben Bildsorte, aber nicht zu demselben Genre.

263. Was die Algorithmen zur Klassifizierung von Musik angeht, so spricht man aber nicht von Musiksorten, sondern von Genres! Solche *Music Genre Classification Systems* haben natürlich eine große Bedeutung, weil sie inzwischen das Rezeptionsverhalten strukturieren. Die Computer der Audio-Streaming-Dienstes *Spotify* beispielsweise identifizieren bzw. definieren mittels Algorithmen, die auf *deep learning* beruhen, ca. 500 verschiedene Genres.
Das ist natürlich etwas ganz anderes als der etwas hausbackene Versuch, mittels zuvor festgelegter Parameter Texte aufzuspüren, die einer einzelnen Textsorte namens Robinsonade zugeordnet werden können. Die lernenden Algorithmen generieren über das Auffinden von Ähnlichkeitsrelationen immer neue Genrezugehörigkeiten. Aber um Algorithmen handelt es sich gleichwohl.

264. Auf dieser Grundlage hat *Spotify* einen *sample cluster space* mit etwa 6000 unterscheidbaren Genres (bzw. Genrebezeichnungen) erstellt, die man sich im Netz anschauen und zu Gemüte führen kann (die aus dem kurrenten Diskurs übernommenen Genrebezeichnungen werden in Nachbarschaften gebracht und sind mit prototypischen Samples verlinkt).[190] Zusätzlich hat das *Spotify*-Team ein Positionspapier zum dahinterstehenden Genrekonzept

[190] Vgl. https://everynoise.com/.

zugänglich gemacht.[191] Die Unterscheidung von Genres und Subgenres, die in der Klassifikation der (populären) Musik so wichtig ist, spielt bei dieser Einteilung in Genres keine Rolle: Die Genres werden eben durch die Algorithmen als *Musiksorten* aufgefasst, wodurch die genetische Perspektive automatisch wegfällt. Sie wird durch ein Reich von Nachbarschaften ersetzt, das in Rücksicht auf Darstellbarkeit als zweidimensionale Karte präsentiert wird (während für die interne Modellierung mit zehn Dimensionen gearbeitet wird, um Ähnlichkeitsrelationen abzubilden).
Eine solche Musiksortenbestimmung ist erklärtermaßen nicht systematisch, sondern „pretty unruly". Es gibt keine „imposed taxonomy" und keinen Grund, warum sich Musiksorten nicht überlappen sollten, ein wenig oder sogar beträchtlich, wenn die unterschiedliche Benennung eine „subtle distinction" repräsentiert, „that somebody, somewhere might care about".[192] Und entsprechend können Künstler und Künstlerinnen natürlich durchaus verschiedenen Genres zugeordnet werden.

265. Die Genres, die in dieser algorithmenbasierten Musiksortenbestimmung unterschieden werden, sind – so wird außerdem hinzugefügt – auch nicht „of the same sort". Hier sind wir wieder bei der Differenzierung der *Gattungsartsorten*. Zum Beispiel kann sich der Namensbestandteil *Metal*, zum Kompositum *Power Metal* erweitert, sowohl mit einer geographischen Bezeichnung verbinden *(Swedish Power Metal),* mit einer weltanschaulichen Bestimmung *(Christian*

191 Https://www.yumpu.com/en/document/read/56683332/how-we-understand-music-genres.
192 Ebd.

Power Metal) sowie mit einer Unterscheidung auf der unmittelbar musikalischen Ebene *(Symphonic Power Metal)*.

266. So hat sich Werner Fricke das mit seiner kategorialen Unterscheidung zwischen Genre und Textsorte natürlich nicht vorgestellt. Man sieht nicht nur erneut, dass der Genrebegriff in den verschiedenen Künsten und Medien ganz unterschiedlich funktioniert und gebraucht wird, man sieht auch, dass der Begriff der Textsorte nicht so ohne weiteres von dem des Genres abgelöst werden kann. Denn auch die literarische Textsortendefinitionen nehmen ihren Ausgang ja von etwas, was schon da ist (und die Machtvollkommenheit des Definierenden begrenzt). Und das ist zum Beispiel ein Genre wie die Robinsonade.

267. Die Unterscheidung zwischen Textsorte und Genre funktioniert umso besser und ist umso aussagekräftiger, je weniger das Genre ein *Genre* ist.

268. Einerseits ist die Unterscheidung zwischen Textsorte (oder Musiksorte oder Bildsorte oder Filmsorte usw.) und Genre unumgänglich, weil sie zwei kategorial zu unterscheidende Perspektiven auf die jeweiligen Artefakte betrifft, andererseits hat sie etwas von einem Taschenspielertrick.

269. Wenn man, wie es im Streamingdienst *Spotify* geschieht, Musiksorte und Genre gleichsetzt, vereitelt man freilich jede genetische Perspektive. Alles ist in einer Synchronie aufgehoben, weil alles gleich zugänglich und ein für alle Mal festgeschrieben ist. Alles hat einen Namen.

Die insbesondere von der filmwissenschaftlichen Genretheorie beschworene Fluidität eines Genres gibt es nicht. Und die historische Dimension gibt es auch nicht.
Auch so wird das Wort *Genre* also verwendet. Auf diese Weise kann man allerdings nicht *verstehen*, was es mit dem betreffenden Genre auf sich hat. Denn das kann man nur, wenn man nachzuvollziehen versucht, wo es herkommt und wie es sich entwickelt.

270. Wenn man eine Textsorte definieren möchte, dann muss das, was definiert werden soll, schon *bezeichnet* sein. Andernfalls müsste sich ein Phänomen, ein Etwas aufdrängen, dass noch keinen Namen hat, aber wohl eine Art Kontur. Dieser Fall ist sehr selten. Beispiel: André Jolles hat eine seiner Einfachen Formen *Memorabile* genannt. Es ist die einzige Bezeichnung einer Einfachen Form, die er nicht bereits vorgefunden hatte. Gleich zu Anfang seiner Ausführungen erklärt er folgerichtig, er wolle diese „andere Form […] unmittelbar aus dem, was wir täglich beobachten, ableiten".[193] Man muss dann eben annehmen, dass die Form, die man nun mit einer Bezeichnung versieht, sich schon ‚von selbst gemacht' hat. Dann müsste es aber doch zumindest so etwas wie ‚Vorboten' einer Bezeichnung geben!
Jolles schreibt: „Ich habe diese Form *Memorabile* genannt – die lateinische Übersetzung eines griechischen Wortes, das etwas umständlich im Gebrauch ist: […] Apomnemoneuma". *Apomnemoneumata* heißen die Erinnerungen an Sokrates, die Xenophon verfasst hat. Xenophon sei „vielleicht der erste" gewesen, der „dieses Wort als Titel eines Buches" benutzt habe – eine Bezeichnung, die Jolles

193 Jolles: Einfache Formen, 200.

zufolge dem von ihm Gemeinten „ziemlich nahe" komme.[194]

271. Auch die Bezeichnungen, auf die man gewöhnlich zurückgreifen muss, wenn man, wie Fricke es vorschlägt, eine Textsorte definiert, haben sich in gewisser Weise ‚von selbst gemacht'. Von diesen Bezeichnungen ist aber damit noch nicht ausgemacht, welcher *Gattungartsorte* sie angehören.

Ein Text gehört laut Fricke genau dann zu einem Genre, wenn er 1. zu *„einer eindeutig abgrenzbaren literarischen Textsorte"* angehört, 2. diese literarische Textsorte *„zur Entstehungszeit des Textes in der jeweiligen Nationalliteratur bereits etabliert"* ist und folglich *„feste Erwartungen"* bezüglich dieser Textsorte bei den Adressaten bestehen, und 3. zur *„Auslösung und Steuerung dieser Erwartungen"* die *„jeweils etablierte Bezeichnung dieser literarischen Textsorte"* im Umkreis des Textes (im Untertitel, im Vorwort, in Verlagsankündigungen, in Rezensionen usw.) auftaucht oder zumindest durch konventionelle Zeichen (z. B. „Es war einmal …") evoziert wird.[195] Denn ein Genre ist ein „literarhistorisch begrenztes und mehr oder weniger kohärentes Phänomen im […] Sinne einer ‚literarisch-sozialen Institution' einer bestimmten Periode im literarischen Leben einer Gesellschaft".[196]

Nach dieser sehr engen Auffassung vom Genrebegriff müsste es folglich sehr viele Texte geben, die keinem Genre angehören, sondern nur einer Textsorte. Es geht nicht darum, ob diese Auffassung richtig oder falsch ist,

194 Jolles: Einfache Formen, 210.

195 Fricke: Norm und Abweichung, 133.

196 Fricke: Invarianz und Variabilität von Gattungen, 20.

sondern darum, ob man etwas mit ihr anfangen kann. Auf den ersten Blick scheint es, als werde hier nicht definiert, was ein literarisches Genre ist, sondern was *Genreliteratur* ist. Dann würde diese Auffassung auf ein sehr viel begrenzteres Phänomen abzielen als die Frage, was ein Genre ist. Für Fricke ist ein literarisches Genre etwas, was man einem Text eindeutig *zuordnen* kann.

272. Viele Überlegungen, die man auf einer genretheoretischen Grundlage anstellen kann, lassen sich unter dieser Voraussetzung mittels des Textsortenkonzepts diskutieren. So ist beispielsweise der sogenannte Schelmenroman (der pikarische Roman) eine Erscheinung, deren Auftakt von der Literaturgeschichte (nicht nur darin der Robinsonade verwandt) recht genau lokalisiert wird, und zwar auf Spanien im 16. Jahrhundert, und insbesondere auf den außerordentlich erfolgreichen, anonym erschienenen Roman *Lazarillo de Tormes* von 1552 bzw. 1554. Stilbildend war weiterhin der zweibändige Roman *La vida del Pícaro Guzmán de Alfarache* von Mateo Alemán (1599 und 1603), der verschiedene Nachahmer hatte. Insofern kann man sagen, dass sich hier ein Genre herausbildet, das sich über ganz Europa ausdehnt, wobei dann durch die starre Fixierung der Genre-Merkmale in der Literaturgeschichtsschreibung die notorische und müßige Diskussion entsteht, ob etwa Grimmelshausens *Simplicius Simplicissimus* von 1668 dem Genre zugeordnet werden kann oder nicht.
Dass der Roman von Grimmelshausen *in der Tradition* des Schelmenromans steht bzw. rezipiert wird, lässt sich ja kaum bezweifeln, auch wenn dem Protagonisten die niedrige Geburt und die kriminelle Energie abgehen, die den Pikaro gewöhnlich – ‚konventionell' – auszeichnen. Die

Diskussion kann überhaupt nur aufkommen, wenn sich die Literaturgeschichtsschreibung eine Textsortendefinition des Schelmenromans zurechtlegt, die es dann erlaubt oder verbietet, den *Simplicius Simplicissimus* unter diese Kategorie zu subsumieren.

273. Auch der *Schelmenroman* ist kein beliebiges (also kein unschuldiges) Beispiel. Einerseits ist der Schelmenroman – im Sinne von Voßkamp – eine sehr spezifische Antwort auf besondere gesellschaftliche Problemlagen der frühen Neuzeit (als solcher ist er ein Genre im engeren Sinn), aber andererseits realisiert er ein *Erzählmodell* (das über eine Textsortendefinition erschlossen wird), das sich durch eine lose Struktur auszeichnet, die offen ist für ‚alles Mögliche'. Das „charakteristische seriell-episodische Erzählen und die aggregative Bauart"[197] des Schelmenromans gestatten im Verein mit einem nicht fest situierten Protagonisten (seltener einer Protagonistin) ganz unterschiedliche Erweiterungen, Verschiebungen und Verbindungen mit anderen Genres. Durch die lose Struktur des Schelmenromans ergibt sich darüber hinaus eine Nähe zum *Schwankroman*, in dem (wie beispielsweise im ‚Volksbuch' vom Till Eulenspiegel zu Beginn des 16. Jahrhunderts) bereits vorhandene Schwänke nachträglich zu einem Buch montiert werden.[198]

---

197 Jan Mohr, Carolin Struwe, Michael Waltenberger: Pikarische Erzählverfahren. In: Dies. (Hg.): Pikarische Erzählverfahren. Zum Roman des 17. und 18. Jahrhunderts. Berlin/Boston 2016, 3–34, hier: 14.

198 Vgl. Johannes Klaus Kipf: Episodizität und narrative Makrostruktur. Überlegungen zur Struktur der ältesten deutschen Schelmenromane und einiger Schwankromane. In: Jan Mohr, Michael Waltenberger (Hg.): Das Syntagma des Pikaresken. Heidelberg 2014, 71–101.

Was es mit dem Schelmenroman auf sich hat, lässt sich – und darin liegt das Paradigmatische dieses Beispiels – nur analysieren, wenn man sowohl die Kategorie *Genre* wie auch die Kategorie *Textsorte* verwendet.

Die *Genre-Logik*, die sich aus der engen zeitlichen Nachbarschaft der einzelnen Exemplare der als Schelmenroman wahrgenommenen ‚Produktgruppe' ergibt, lässt sich bestens an der folgenden Charakterisierung von Thomas Althaus bezüglich des frühen deutschen pikarischen Romans entnehmen: „Die Verbreitung, die dieses Erzählen auf dem Weg topischer Ausgestaltung erfährt, wird von dem Impetus fortwährender Akzentuierung und Umakzentuierung getragen. Die literaturgeschichtliche Entwicklung ist hier als solche zunächst durchaus im Sinne einer einfach versatzstückartigen Fortschreibung zu verstehen. Aber schlicht schon aus der Eigendynamik, mit der hier Reproduktion gleichwohl Aufmerksamkeit erheischt, laufen Fortsetzung, Reihung, Variation in der Geschichte pikarischen Erzählens auf Überbietung hinaus."[199]

Umgekehrt verhält es sich, wenn man den Schelmenroman als *Textsorte* betrachtet, deren Struktur durch ein bestimmtes Erzählmodell bestimmt ist. Dann kann man in der Literaturgeschichte nach Texten suchen, die diesem Erzählmodell folgen, ohne dieser Genre-Logik unterworfen zu sein. Solche Texte werden dann gerne als ‚Vorläufer' geführt, etwa das *Satyricon* von Petronius (1. Jahrhundert nach Christus) und der *Goldene Esel* von Apuleius

199 Thomas Althaus: Topische Radikalisierung und allegorische Kontrolle des Pikaresken in den frühen deutschsprachigen Adaptationen. In: Mohr/Struwe/Waltenberger (Hg.): Pikarische Erzählverfahren, 67–93, hier: 69.

(2. Jahrhundert nach Christus). Die Charakterisierung als ‚Vorläufer' ist hier aber problematisch, da sie dem Ganzen einen teleologischen Anstrich verleiht und eine genetische Verbindung suggeriert. Die beiden genannten Werke gehörten zu ihrer Entstehungszeit ebenfalls in einen bestehenden Gattungszusammenhang, in dem sie aber keineswegs unter der Gattungsbezeichnung *Schelmenroman* firmierten.
Es gibt keine Kontinuität, keine Genretradition, die diese beiden Werke der römischen Literatur und das Genre *Schelmenroman* bzw. *pikarischer Roman* seit dem 16. Jahrhundert verbindet. Das heißt nicht, dass es überhaupt keinen genetischen Zusammenhang gibt. Besonders in Deutschland im 17. Jahrhundert war der Roman von Apuleius durchaus präsent.[200] Wenn man diesem Zusammenhang aber zu viel Gewicht verleiht, wenn man glaubt, in ihm eine Erklärung für das Auftauchen und die Besonderheit des Genres Schelmenroman zu haben, dann betreibt man bloße ‚Geistesgeschichte' (statt Diskursanalyse).

274. Häufig ist es beim Nebeneinanderlegen von Texten (und anderen medialen Artefakten) ratsam, aus methodologischen Gründen von einem möglichen genetischen Zusammenhang zu abstrahieren. Andernfalls unterstellt man, literarische Texte (und andere mediale Artefakte) würden von Menschen hergestellt, die einen Überblick darüber hätten, was sie tun.

---

200 Vgl. Rosemarie Zeller: Der *Goldene Esel* des Apuleius und Wolfgang Caspar Printz' *Gueldner Hund.* Vorbild und Spielform des Pikaroromans. In: Mohr/Struwe/Waltenberger (Hg.): Pikarische Erzählverfahren, 111–130.

275. In einer neueren deutschen Ausgabe des *Satyricon* im Manesse-Verlag hat man den Titel durch den Zusatz *ein antiker Schelmenroman* ergänzt.[201] Dies ist unzweifelhaft ein Anachronismus auf der Ebene der Gattungsbezeichnung: Mit diesem Zusatz wird das Werk einer Textsorte zugeordnet (das Wort „Schelmenroman" bekommt einen anderen Status).

276. Man hat auch im außereuropäischen Erzählgut Parallelen zum Schelmenroman entdeckt – in der arabischen Literatur des Mittelalters oder in chinesischen Volksbüchern. Das verwundert nicht, weil es sich einfach um eine mögliche Strukturierung und Aggregierung von Erzählgut zu einer größeren Einheit handelt, die nicht *einmal* erfunden und dann weitergegeben wurde, sondern sich an verschiedenen Stellen unabhängig voneinander ausbilden konnte. Den *Schwank* hat man als einen der (anthropologisch fundierten) *fünf Ströme des Erzählens* beschrieben, und „Schwank-Erzählungen" lassen sich „mühelos auch ganz ohne verbindenden Handlungsfaden aneinanderreihen." In diesem Kontext kann auch der „Schwankroman" entstehen, „der mit dem Roman freilich wenig mehr gemeinsam hat als den Umfang." [202]

277. Das unterscheidet den Schelmenroman von der Robinsonade. Die Robinsonade hat einen eindeutigen Ausgangspunkt, wie der Name schon sagt. Es ist bei der Robinsonade nicht möglich, in derselben Weise ‚Vorläufer'

---

201 Petronius: Satyricon – ein antiker Schelmenroman. Aus dem Lateinischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Kurt Steinmann. Zürich 2004.

202 Michael Neumann: Die fünf Ströme des Erzählens. Eine Anthropologie der Narration. Berlin/Boston 2013, 461.

zu finden wie beim Schelmenroman, weil es sich beim Roman von Defoe um eine sehr künstliche und in sich geschlossene Erzählanordnung handelt (deshalb hat die Robinsonade eine Affinität zum Format[203]). Insofern könnte man in Bezug auf die Robinsonade sagen, dass der Stellenwert der Textsorte gegenüber der Genre-Logik stark zurücktritt.

278. Aber wie verhält es sich, *nachdem* das Genre etabliert und benannt ist? Sowohl Robinsonaden wie Schelmenromane gibt es bis heute. Jedenfalls gibt es einen Diskurs, der bestimmten Romanen bis heute attestiert, sie seien Robinsonaden (etwa Marlen Haushofers *Die Wand*) oder Schelmenromane (etwa Umberto Ecos *Baudolino*). Soll man von diesen Texten nun sagen, sie gehörten zum Genre *Robinsonade* oder *Schelmenroman*? Doch wohl nicht in demselben Sinne, in dem sich diese beiden Genres im 18. bzw. 17. Jahrhundert in Europa verbreitet haben! So sieht es auch unser Gebrauch des Wortes *Genre* nicht vor. Wir würden eher sagen: Marlen Haushofer und Umberto Eco ‚greifen' – zu welchen Zwecken auch immer – ‚auf eine Genretradition zurück', oder zumindest: Es bietet sich an, diese Romane ‚auf der Folie' der jeweiligen Genretradition ‚zu lesen'. In dieser Sichtweise ändert sich die Bezugnahme auf das Genre, das als etwas Abgeschlossenes, als etwas fest Umrissenes vorliegt. Das Genre wird nicht einfach weiterentwickelt oder weitergeschrieben, sondern gewissermaßen als Textsorte aufgefasst.

279. Man könnte auch sagen, es entsteht eine andere Form der Geschichtlichkeit, des genetischen Zusammenhangs.

[203] Vgl. Niehaus: Was ist ein Format, 88–97.

Umberto Ecos *Baudolino* (2000) bedient sich der Form des Schelmenromans, ebenso Ingo Schulze in *Peter Holtz. Sein glückliches Leben von ihm selbst erzählt* (2017). Aber der Roman von Schulze bezieht sich, obwohl er deutlich später verfasst wurde und als ‚in der Tradition des Schelmenromans' stehend betrachtet wird (und werden soll), *nicht* auf den Roman von Eco, weil dieser nicht zu dieser Tradition gehört, sondern sich seinerseits auf sie als etwas Abgeschlossenes (als eine Institution, aus der man ein Format machen kann) bezieht.

280. Aber muss man das so sehen? Nein, das muss man nicht – man kann auch, wenn einem an einer kontinuierlichen Geschichtsschreibung gelegen ist, nachzeichnen, wie sich ein Genre immer weiterentwickelt, wie es sich anpasst, wie es möglicherweise unpopulär wird und dann vielleicht neu erstarkt, weil sich die gesellschaftlichen Bedingungen geändert haben, wie es neue Verbindungen zu anderen Genres eingeht usw. Allerdings ist eine solche Betrachtungsweise blind dafür, dass das Genre-Werden selber ein geschichtlicher Prozess (ein Einschnitt) ist. *Man tut so, als wäre ein Genre immer auf dieselbe Weise Genre.*

281. Kann man das alles auch auf nichtliterarische Genres übertragen? Gibt es ein ähnliches Verhältnis wie zwischen Genre und Textsorte auch im Film, in der Malerei, in der Photographie, in der Musik, im Computerspiel, im Fernsehen? Ist es sinnvoll, analog von Filmsorten, Bildsorten, Photographiesorten, Musiksorten, Computerspielsorten, TV-Sorten zu sprechen? Oder handelt es sich nicht um eine etwas alberne Verdopplung?

282. Nehmen wir den Fall *Filmgenre* und *Filmsorte*. Beim narrativen Film, könnte man zunächst einmal feststellen, gibt es anders als in der Literatur keine einfachen Formen und Erzählmodelle, von denen man annehmen kann, dass sie unabhängig voneinander – also ohne genetischen Zusammenhang – entstanden sind. Den Film gibt es erst etwa seit 1900, er ist ein technisches Medium, dessen Produktion und Verbreitung sehr voraussetzungsreich ist. Auch ein Film, der in Uganda entstanden ist und 200 Dollar gekostet hat wie WHO KILLED CAPTAIN ALEX? (2010, Regie: Isaac Godfrey Geoffrey Nabwana), lässt sich als expliziter *Actionfilm* einem internationalen Genre zuordnen (auf *Youtube* hat der Film inzwischen über sieben Millionen Aufrufe). Aber schon hier lässt sich eine Frage anschließen: Gehört dieser Film eigentlich in die Geschichte des Genres *Actionfilm*, das er auf seine Weise weiterführt? Ist es nicht eher so, dass er sich (zum Beispiel durch seinen komödiantischen Gestus, durch betont amateurhafte Stunts und durch einen *Voice-over*-Kommentar) auf dieses Genre als etwas Abgeschlossenes *bezieht*? Unterscheidet er sich daher nicht kategorial beispielsweise von dem Actionfilm MAD MAX (Australien 1979, Regie: George Miller), der, obzwar ebenfalls eine *Low-Budget*-Produktion, die Möglichkeiten dieses Genres nicht unbeträchtlich erweitert hat? Es ist nicht nötig und wohl auch nicht sinnvoll, hierfür den Begriff *Filmsorte* einzuführen, wichtig ist aber, sich klarzumachen, dass es Unterschiede im Genrebezug gibt, die das, was man einen *Genrefilm* nennt, zu einer uneindeutigen Angelegenheit machen.

283. In der Rede über Filme findet man verschiedentlich den Terminus *Genrezitat* (allerdings eher in der Filmkritik

als in der Filmwissenschaft). Es wird dann etwa erklärt, dass es Genrezitate in AUßER ATEM von Godard gibt[204] oder in der TV-Serie JUSTIFIED[205] usw. Gemeint ist dann nicht, dass ein bestimmter Film ‚zitiert' wird, sondern das Genre ‚als solches'. Das aber, was ‚zitiert' wird, muss *feststehen*; zumindest wird es dadurch, dass es ‚zitiert', fest*gestellt*. Das, was festgestellt wird, kann nicht mehr ‚im Fluss' sein. Aus einer solchen Redeweise spricht – ob man will oder nicht – eine Auffassung, der zu Folge Genres nicht ‚fluide' sind, sondern eben unveränderliche, zitierbare Kennzeichen haben. Und so verwenden wir das Wort Genre ja auch. Es wird dann so verwendet, wie man auch das Wort „Filmsorte" verwenden würde.

284. Wenn man so will, generiert die Genre-Werdung im Medium Film mehr oder weniger automatisch eine Filmsorte. Anders gewendet: Ein Genre, das ‚Klassiker' hervorgebracht hat, definiert gewissermaßen auch eine Filmsorte.

285. In einem einführenden Beitrag zum Western-Genre wird gefragt: „Wenn nun anzunehmen ist, dass heutige Studierende, zumindest zu Beginn ihres Studiums, eher mit BROKEBACK MOUNTAIN vertraut sind als mit Filmklassikern, wie verändert sich dann die Sicht auf das Genre des Western?"[206] Die Antwort könnte schlicht

---

204 Regine Prange: Genre und Genrekritik. Der Western in Jean-Luc Godards À BOUT DU SOUFFLE (1959). In: Ursula Frohne, Lilian Haberer (Hg.): Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst. München 2012, 621–660, hier: 622 und 636.

205 Vincent Fröhlich: Serialität & Genre. Über die entstehende Endlosigkeit zweier transmedialer Ordnungsschemata. In: Ivo Ritzer, Peter W. Schulte (Hg.): Mediale Dispositive. Wiesbaden 2018, 61–88, hier: 72.

206 Brunow: Western, 50.

lauten: Wer beim Westerngenre zunächst an BROKEBACK MOUNTAIN (USA/Kanada 2005, Regie: Ang Lee) denkt, der versteht nicht, was es mit der Filmsorte Western auf sich hat. Umgekehrt kann aber auch BROKEBACK MOUNTAIN (in dem es um die schwule Beziehung zweier Cowboys geht) als eine *Interpretation* des Westerngenres aufgefasst werden, oder zumindest als etwas, das „rückwirkend einen neuen Blick auch auf die Männerbeziehungen der Cowboys im klassischen Western" ermöglicht, „zum Beispiel in RED RIVER".[207]

286. Und das wiederum wäre ein Beispiel dafür, dass die Zeitgenossen eines Genres nicht wirklich wissen können, was dieses Genre ist. Daraus könnte man die Aufforderung an die Zeitgenossen ableiten, in ihrer Rezeption diesem Nicht-Wissen Raum zu geben. Der Begriff des Genres impliziert eine komplexe Zeitlichkeit.

287. Wer Genres allein von der Genre*tradition* aus denkt, tendiert dazu, das zeitliche Nacheinander als eine kausale Relation aufzufassen. Es besteht also die Gefahr des Fehlschlusses *post hoc ergo propter hoc*. Der Begriff des filmischen *Genrezitats* ist dafür besonders anfällig, weil hier keine genaue Übereinstimmung von Zitat und Zitiertem vorliegt, sondern lediglich eine Ähnlichkeit. Wer von einem Genrezitat spricht, unterstellt einen Autor, der die Kontrolle hat und weiß, was er tut, weil Zitation Intentionalität voraussetzt (während das Recht durchaus die Kategorie des *unbewussten Plagiats* und der sogenannten *Doppelschöpfung* kennt[208]). Es

---

[207] Brunow: Western, 50f.

[208] Vgl. Gunda Dreyer, Jost Kotthoff, Astrid Meckel, M.A. Hentsch: Urheberrecht. 4. Aufl. (Heidelberger Kommentar). Heidelberg 2018, 440f.

kann schon aus methodologischen Gründen ratsam sein, Ähnlichkeiten innerhalb eines Genre-Kontextes nicht als Genrezitate aufzufassen, sondern davon auszugehen, dass sie unabhängig voneinander entstanden sind (das ist es, was das Recht als Doppelschöpfung bezeichnet). Man fasst dann das Genre gleichsam unter dem Aspekt der Ausschöpfung eines Möglichkeitsspielraums aus (also als Filmsorte).

288. Die Ähnlichkeit zweier Ereignisse (wie beispielsweise der Herstellung ähnlicher Artefakte) ist *informativer*, wenn sie nicht in einer Kausalbeziehung zueinanderstehen. Der scheinbare Zufall bedarf dann einer weiteren Erklärung.

289. Die Rückführung einer Ähnlichkeit von Artefakten auf eine Kausalbeziehung liegt dabei näher oder ferner, je nachdem, um welches Genre es sich handelt. Man betrachte beispielsweise das Genre der *Firmenlogos* (bzw. man betrachte Firmenlogos als Genre). Es dürfte einigermaßen schwerfallen, ein Firmenlogo zu konzipieren, das *nicht* dem Verdacht einer Plagiierung ausgesetzt ist. Der Möglichkeitsspielraum ist hier durch die Randbedingungen so stark limitiert, dass es kaum möglich scheint, sich etwas Neues auszudenken. Es kann dann (im Sinne des Urheberrechts) nur noch entschieden werden, ob eine unbewusste Entlehnung („Kryptomnesie") vorliegt oder eine wirkliche Doppelschöpfung.[209]

290. Die Unterscheidung zwischen Genre und Sorte liegt im Genrebegriff selbst.

[209] Dreyer/Kotthoff/Meckel/Hentsch: Urheberrecht, 441.

Dieter Lamping schreibt im Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft im Eintrag „Genre" (der sich an Harald Fricke orientiert und Genres als „Historische Gruppenbildung von Texten" definiert): „Genre, so verstanden, ist eine Teilmenge aus allen Texten einer bestimmten Textsorte. Dieses Konzept der […] Gattungsgeschichte ist vor allem für die Beschreibung von Gattungen wie dem Aphorismus oder der Parabel genutzt worden."[210] Das klingt so, als käme zuerst die Textsorte bzw. die Filmsorte. Aber der Gattungsname musste gleichwohl schon da sein, damit eine Textsorte zu definieren war. Das mag bei einer Gattung eher angehen als bei einem Genre.

291. Aber andererseits kann man den Gattungsnamen bzw. die Genrebezeichnung nicht als invariant voraussetzen. Auch Institutionen fallen nicht vom Himmel.

292. Hempfer schreibt in seinen Grundsatzüberlegungen zum Status der (literarischen) Gattungstheorie, als Basis „für eine Gattungsbestimmung" sei „weniger der Gattungsname als solcher geeignet, sondern vielmehr die komplexe und historisch variable Interdependenz zwischen ‚Name' und ‚Sache'." Der Gattungsname sei der „Prädikator", der „auf intensional und extensional bestimmte Ähnlichkeitsrelationen zielt, woraus sich allererst ergibt, welche Textgruppenbildungen aufgrund welcher Kriterien vorgenommen und mit einem bestimmten ‚Namen' bezeichnet werden."[211] Die Frage ist, ob das, was hier für die Kategorie *Gattung* behauptet wird, auch für die

---

210 Dieter Lamping: Genre. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Berlin/New York 1997, 704–705.

211 Hempfer: Literaturwissenschaft, 185.

Kategorie *Genre* postuliert werden kann, oder ob nicht vielmehr das Verhältnis von Genre und Genrebezeichnung eine bestimmte Form dieser Interdependenz darstellt.

293. Zum Beispiel der Western – das paradigmatische Beispiel für eine Genre. Wie kam es zur Genrebezeichnung Western? Auch in dieser Hinsicht ist der Western ein Paradigma.
Anfangs gab es natürlich weder das Genre noch die Genrebezeichnung. Als erster Western wird notorisch (aber inzwischen natürlich nicht mehr unwidersprochen) THE GREAT TRAIN ROBBERY von Edwin S. Porter genannt. Der äußerst erfolgreiche Film datiert aus dem Jahre 1903 und hat eine Laufzeit von 12 Minuten. Es geht um eine Räuberbande, die einen Zug stoppt, indem sie zunächst ein Telegraphenbüro überfällt und den dortigen Angestellten fesselt und knebelt, im Zug geht es dann um das Knacken des Safes im Postwagen, es gibt Tote; derweil wird der Angestellte im Telegraphenbüro befreit, er schlägt Alarm, die inzwischen zu Pferd fliehende Bande wird verfolgt und schließlich erledigt (der berühmte abschließende *emblematic shot* zeigt davon abgesetzt einen der Räuber mit Cowboy-Hut frontal in Nahaufnahme, der mit seinem Revolver in die Kamera zielt und schießt).
Die Frage, ob das nun ein Western ist oder nicht, ist müßig. Weder gab es damals die Bezeichnung *Western* noch wurde der Film als das rezipiert, was später unter dieser Bezeichnung zusammengefasst wurde. Das ist eigentlich selbstverständlich, aber woran erkennt man es? Man erkennt es daran, dass es zu jener Zeit *andere* Bezeichnungen gab, mit denen dieser Film charakterisiert werden konnte.

So heißt es heute, es seien in diesem Film „Einflüsse aus dem Melodrama, dem ‚chase film', dem ‚railway genre' und dem Kriminalfilm verarbeitet".[212]

Welchen Status haben die weiteren Bezeichnungen, die hier ins Spiel gebracht werden? Inwiefern gab es denn um diese Zeit – knapp zehn Jahre nach der Erfindung des Films – bereits das Melodram und den Kriminalfilm? Ist das nicht ebenso rückwirkend konstruiert wie die Bezeichnung *Western*?

Am Medium Film mit seinem eindeutig datierbaren Beginn lassen sich Prozesse des Genre-Werdens besonders gut beobachten. Am Anfang steht dabei, so formuliert Klaus Kreimeier programmatisch, „das Chaos"[213]. Zunächst einmal gibt es das Spannungsverhältnis von „Attraktion und Narration"[214], und die Bezeichnungen, die sich herausbilden, sind entweder Vorgänger-Medien (der Literatur, dem Theater, dem Zirkus) entnommen oder unmittelbare und vorläufige Antwort auf ins Auge springende Eigenschaften des neuen Mediums. Dazu gehören der *chase film* und das *railway genre*: Lokomotiven bzw. Züge spielen aufgrund ihrer Dynamik im frühen Film (bekanntlich schon bei den Lumière-Brüdern) eine besondere Rolle und bieten sich förmlich an für die Ausgestaltung einfacher Narrationen; im *chase film* realisiert sich Tom Gunning zufolge in musterhafter Weise das sogenannte *continuity*-Prinzip, weil das kontinuierlich bewegte Geschehen die Unterbrechungen der gerade erst eingeführten Montage

212 Brunow: Western, 42.

213 Klaus Kreimeier: Am Anfang war das Chaos. Filmgenres und ihre Genese im frühen Kino (1895–1914). In: Stiglegger (Hg.): Handbuch Filmgenre, 17–36.

214 Ebd., 20.

überbrücken könne: „The end of one shot is signalled by characters leaving the frame, while the next shot is inaugurated by by their reappearance.“[215] Verfolgungsjagden sind auch im heutigen Kino ein zentraler Bestandteil verschiedener Genres, besonders natürlich des Actionfilms. Aber gerade deshalb ist der *chase film* kein eigenes Genre mehr. Die Bezeichnung ist ein Indikator dafür, dass die Genrebezeichnungen in Bezug auf den narrativen Film zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch im Werden sind. *Chase film* und *Western* sind Bezeichnungen, die nicht auf derselben Stufe stehen.

294. Was die Entstehung der Genrebezeichnung *Western* angeht, so sei „in den 1910er-Jahren […] durch eine Zunahme an Produktionen von Wild West-Filmen, Verfolgungsjagd-Filmen, Western-Komödien, Western-Melodramen, Western-Romanzen und Western-Epen ein Genre entstanden, das dann ‚Western‘ genannt wurde.“[216] Es wurde also etwas, was vorher ein spezifizierender Zusatz war, zur feststehenden Genrebezeichnung. Der Western ist also etwas zutiefst *Zusammengesetztes*. Die Westernklassiker lassen die ursprüngliche Hybridität dieses Genres allenfalls vergessen.

295. Das eigentlich Undurchschaubare am Western besteht darin, dass er einfach zu sein scheint. Insofern ist der Western das Paradigma für ein Filmgenre, das sich begrifflich nicht fassen lässt (deswegen hat kein anderes

215 Tom Gunning: Non-continuity, continuity, discontinuity. A theory of genres on early films. In: Thomas Elsaesser (Hg.): Early cinema. Space-frame-narrative. London 1990, 86–94, hier: 91.

216 Thomas Klein: Western. In: Stiglegger (Hg.): Handbuch Filmgenre, 451–466, hier: 456.

Filmgenre so viel genretheoretische Aufmerksamkeit auf sich gezogen). Aber es gibt diesen Namen, der eine Institution ist, auf die man sich beziehen kann.

296. Es ist nicht möglich zu sagen, welches Merkmal allen Filmen, die man als Western bezeichnet hat, gemeinsam ist. Insofern haben wir keinen Begriff des Western. Aber wir benötigen auch keinen Begriff. Je besser wir mit den Filmen bekannt werden (je mehr Filme wir uns *anschauen*), die man im Laufe der Geschichte als Western bezeichnet hat, desto besser verstehen wir auch, was ein Western ist. Das lässt eine Begriffsdefinition müßig erscheinen. Für das theoretische – philosophische – Problem, das hier im Spiel ist, hat Ludwig Wittgenstein den Terminus (bzw. das Bild) der *Familienähnlichkeit* als Lösung vorgeschlagen. Die Genretheorie hat diesen Lösungsvorschlag gerne aufgenommen.

297. In Hempfers Eintrag „Gattung" im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* heißt es, „historische Gattungen" ließen sich „am ehesten über den Wittgensteinschen Begriff der ‚Familienähnlichkeit' beschreiben, der kein Klassen-, sondern ein Typusbegriff" sei und nicht voraussetze, „daß alle Mitglieder einer ‚Familie' durch eine bestimmte Menge gemeinsamer Merkmale charakterisiert sind, sondern daß die Ähnlichkeit zwischen den ‚Familienmitgliedern' auf jeweils unterschiedlichen Mengen sich unterschiedlich überlappender Merkmale basiert".[217] Entsprechendes führt Ivo Ritzer in Bezug auf Genres aus: „Genres formen keine feste Struktur, sondern besitzen lediglich, im Sinne von Ludwig Wittgenstein, bestimmte

[217] Hempfer: Gattung, 653.

Familienähnlichkeiten". Es gehe nicht um ein „grundlegendes gemeinsames Merkmal", kein „statisches semantisches Zentrum, das transhistorische Validität besäße": „Daher lassen Genres sich essentialistisch nicht bestimmen", sondern nur „pragmatisch nutzen".[218] Das Konzept der Familienähnlichkeit scheint sich also als Argument für nicht-essentialistische Genretheorien anzubieten.

298. Das Konzept der Familienähnlichkeit wird von Wittgenstein im § 66 der *Philosophischen Untersuchungen* vorbereitet. Dort heißt es: „Betrachte z.B. einmal die Vorgänge, die wir ‚Spiele' nennen. Ich meine Brettspiele, Kartenspiele, Ballspiel, Kampfspiele, usw. Was ist allen diesen gemeinsam? – Sag nicht: ‚Es *muß* ihnen allen etwas gemeinsam sein, sonst hießen sie nicht ‚Spiele" – sondern schau, ob ihnen allen etwas gemeinsam ist. – Denn wenn du sie anschaust, wirst du zwar nicht etwas sehen, was *allen* gemeinsam wäre, aber du wirst Ähnlichkeiten, Verwandtschaften, sehen, und zwar eine ganze Reihe. Wie gesagt: denk nicht, sondern schau!"[219] In Anbetracht dieser Ausführungen liegt es nun nahe, dass man für ‚Spiel' z. B. auch ‚Western' einsetzen könnte. Oder müsste man gewissermaßen eine Ebene höher ansetzen und zum Beispiel sagen, dass es, wenn man unbefangen schaut, kein Merkmal gibt, das allen Computerspielen gemein ist (außer natürlich, dass sie am Computer gespielt werden)?

299. In einem Beitrag in einem Band mit dem Titel *Philosophie des Computerspiels* schließen sich die Verfasser Sebastian

218 Ivo Ritzer: Genre- und Autorentheorie, 157.

219 Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, 277 (§ 66).

Ostritsch und Jakob Steinbrenner dem von ihnen zitierten § 66 der *Philosophischen Untersuchungen* an und führen aus: „Erstens können wir Computerspiele in die Liste der Spiele mit aufnehmen (Kartenspiele, Ballspiele, Rollenspiele, Computerspiele...). Zweitens vereint der Ausdruck ‚Computerspiel' selbst ganz unterschiedliche Spiele (Sportspiele, Point-and-Click-Adventures, Action-Adventures, Rätselspiele, Echtzeitstrategiespiele, Rundenstrategiespiele, Shooter, Rollenspiele, narrative Entscheidungsspiele, Jump-and-Run-Spiele etc.; und quer dazu: Einzel- u. Mehrspielerspiele, Online- und Offlinespiele usw.). Drittens beinhaltet der Terminus ‚Computerspiel' auch computerbasierte ‚Duplikate' von herkömmlichen Spielen (z. B. das bereits vielbeschworene Computerschach, aber auch Sportspiele)."[220] Wenn im Prinzip alle Spiele, die gespielt werden können, auch am Computer gespielt werden können, dann ist es sehr plausibel, dass die von Wittgenstein festgestellte Beobachtung, dass es kein allen ‚Spielen' gemeinsames Merkmal gebe, auch für Computerspiele gilt.

300. Der Beitrag zur „Ontologie" des Computerspiels nimmt zugleich eine (freilich explizit nicht erschöpfende) Aufzählung verschiedener Arten ‚genuiner' Computerspiele vor (unter anderem „narrative Entscheidungsspiele", „Action Adventures" und „Jump-and-Run-Spiele"). Sind das Genrebezeichnungen oder nicht vielmehr Bezeichnungen von *Spielsorten?* Die Notwendigkeit

[220] Sebastian Ostritsch, Jakob Steinbrenner: Ontologie. In: Daniel M. Feige, Sebastian Ostritsch, Markus Rautzenberg (Hg.) Philosophie des Computerspiels. Theorie – Praxis – Ästhetik. Stuttgart 2018, 55–74, hier: 65.

(aber auch die Schwierigkeit) einer solchen Unterscheidung drängt sich auch hier auf. Niemand wird wohl behaupten wollen, dass er kein Merkmal finden könne, das allen *Jump-and-Run-Spielen* gemeinsam ist, da ja schon die Bezeichnung die Gemeinsamkeit benennt. Der Begriff bezeichnet eine bestimmte *Sorte* von Spielen *nicht* unter dem Aspekt, dass sie ein Genre darstellen. Daher spielt die Geschichte der *Jump-and-Run-Spiele* auch keinerlei Rolle (und es ist auch nicht von ihr die Rede). Die Geschichte kann dieser Kategorie gewissermaßen nichts anhaben, die unter sie subsumierten Spiele können höchstens außer Gebrauch kommen. Hinzu kommt, dass die Einteilung (die Klassifikation) der Spiele auch auf einer anderen Ebene allein nach den technischen Rahmenbedingungen erfolgen kann („quer dazu: Einzel-u. Mehrspielerspiele, Online- und Offlinespiele usw."). Das Problem, keine gemeinsamen Merkmale namhaft machen zu können (wenn es denn überhaupt ein Problem ist), taucht auf der Ebene auf, in der man fragt: *Was ist ein Computerspiel?* – nicht aber auf der Ebene der verschiedenen Sorten von Computerspielen.

301. Claus Pias beantwortet die Frage *Was ist ein Computerspiel?* in der Einleitung seiner Untersuchung *Computer Spiel Welten* wie folgt: „Computerspiele ließen sich vielleicht durch die tautologisch klingende Minimaldefinition bestimmen, dass es Spiele sind, die eines Computers bedürfen. Etwas genauer könnte man formulieren: Spiele, an denen mindestens ein Benutzer und ein Computer beteiligt ist; Spiele, die alle Spielelemente und Regeln auf Computerbasis implementieren; Spiele die zu ihrer Spielbarkeit

eines Interfaces bedürfen."[221] Auch aus einer ‚tautologisch klingenden Minimaldefinition' lässt sich etwas gewinnen – hier eine Antwort auf die Frage, was ein *Computer* ist.

302. Durch einen solchen Rückgang wird die Frage, was ein Computer*spiel* ist, auf eine bestimmte Bahn gebracht: Das Feld aller möglichen Computerspiele soll *eingeteilt* werden. Dieser Aspekt der Einteilung, der Ordnung des Feldes – also der ‚klassischen Klassifikation' – spielt in den wissenschaftlichen Beschäftigungen mit dieser Materie eine große Rolle. Dabei lässt sich feststellen, dass das nicht so recht gelingt. Stephan Günzel geht in einem mit *Game Genres. Die Unordnung der Computerspiele* betitelten Aufsatz einige einschlägige Ordnungsversuche durch und stellt fest, dass „Computerspielgenres […] die Merkmale der Metonymie" aufweisen, „insofern die jeweiligen Namen einen Einzelaspekt des Spiels hervorheben, der neben anderen darin *auch* vorkommt."[222] Schon, dass hier ohne weitere Begründung auf die Namen zurückgegriffen wird, ist bezeichnend. Denn diese metonymischen bzw. synekdochischen Namensgebungen hängen damit zusammen, dass der „jeweilige Aspekt […] aufgrund seiner Neuheit herausgegriffen" und zunächst der „aktuellen Vermarktung" und dann auch der umgangssprachlichen „Verständigung über das Spiel sowie einer Familie ähnlicher Spiele" dient.[223] Die „Unordnung" in der Klassifikation

---

221 Claus Pias: Computer Spiel Welten. [Diss.] Bauhaus-Universität Weimar 2000, 6.

222 Stephan Günzel: Game Genres. Die Unordnung der Computerspiele. In: Hanno Berger, Frédéric Döhl, Thomas Morsch (Hg.): Prekäre Genres. Zur Ästhetik peripherer, apokrypher und liminaler Gattungen. Bielefeld 2015, 289–302, hier: 289.

223 Ebd.

der Computerspiele hängt zunächst damit zusammen, dass alltagssprachliche, vermarktungstechnische und wissenschaftliche Beschreibungsebenen (die wiederum von den unterschiedlichen Disziplinen aus erfolgen können) sich zumindest überkreuzen. Die „nicht-kommerzielle, wissenschaftlich und medientheoretisch motivierte Auseinandersetzung mit Computerspielen" sieht sich nach dem Befund Günzels vor „das Problem gestellt, die offenkundige Kontingenz der Genrebezeichnungen zu begründen oder zu korrigieren, um der begrifflichen Entropie entgegenzuarbeiten, die sie aber zugleich fördert."[224] Das, was Günzel als ‚begriffliche Entropie' bezeichnet, lässt sich aber *analysieren*. Die eigentliche Aufgabe besteht nicht darin, Ordnung zu schaffen, indem man den Phänomenbereich klassifiziert, sondern indem man die zwangsläufige Heterogenität der Beschreibungsbegriffe einerseits diskursanalytisch reflektiert und andererseits nutzbar macht, weil sie in jedem Falle Ähnlichkeiten sichtbar macht.

303. Was die Explikation von Computerspielgenres angeht, so sind – deutlicher als bei den Genres anderer Medien, auch andere Interessen im Spiel. Entsprechende Einteilungen finden sich auch (gratis abrufbar) in medienpädagogischen Handreichungen[225] und in Publikationen mit Unterstützung der deutschen Games-Branche.[226]

---

224 Günzel: Game Genres, 292.

225 Vgl. Jürgen Fritz: Wie Computerspieler ins Spiel kommen. Theorien und Modelle zur Nutzung und Wirkung virtueller Spielwelten (Schriftenreihe Medienforschung der Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen. Band 67). Düsseldorf 2011.

226 Olaf Zimmermann, Felix Falk (Hg.): Handbuch Gameskultur: Über die Kulturwelten von Games. Berlin 2020.

304. Auch Stephan Günzel kommentiert, die „akademischen Ansätze" verstrickten sich „nur noch mehr im historischen Dickicht der Spiele- wie auch Begriffsentwicklung", zugleich aber werde dadurch „explizit, in welcher Perspektive und mit welchem Verständnis Computerspiele überhaupt beschrieben werden; und das heißt wiederum, welcher Begriff von Computerspiel jeweils zugrunde liegt."[227] Man gelangt also wieder automatisch zum ‚Begriff des Computerspiels'.

305. Günzel referiert den ‚genealogischen' Ansatz von Claus Pias folgendermaßen: „Für Pias existieren nur drei Arten des Computerspiels, die aber genealogisch betrachtet schon existierten, bevor es überhaupt moderne – sprich: elektronische – Computer gab – diese sind: Action-, Adventure- und Strategiespiele."[228] Diese Dreiteilung kann dann durch weitere Unterteilungen ergänzt werden, vor allem wird sie gleichsam anthropologisch fundiert, nämlich durch den Rückgriff auf Sigmund Freuds Topik des Unbewussten. *Actionspiele* entsprächen dem *Es*, *Adventurespiele* dem *Ich* und *Strategiespiele* dem *Über-Ich*.

306. In seiner Einleitung schreibt Pias selbst, seine „Dreiteilung" lasse sich am einfachsten „durch die Stelle ihres Risikos beschreiben, durch das, was ihr Einsatz ist. *Zeitkritisch* ist die Interaktion im Gegenwärtigen von *Actionspielen*: Sie fordern *Aufmerksamkeit* bei der Herstellung zeitlich optimierter Selektionsketten aus einem Repertoire normierter Handlungen. *Entscheidungskritisch* ist die Navigation durch ein Zuhandenes in Adventurespielen: Sie

227 Günzel: Game Genres, 292.
228 Ebd., 296.

fordern optimale *Urteile* beim Durchlaufen der Entscheidungsknoten eines Diagramms. *Konfigurationskritisch* ist die Organisation eines Möglichen in Strategiespielen: Sie fordern *Geduld* bei der optimalen Regulierung voneinander abhängiger Werte."[229]

Man mag von dieser Dreiteilung begeistert sein oder ihr skeptisch gegenüberstehen: Sie ist auf jeden Fall sehr klug, um nicht zu sagen: *bestrickend*. Und dies deswegen, weil sie das *gesamte Feld* der Computerspiele *systematisch* abdeckt. Sie ist sozusagen das Gegenteil einer beliebigen Aufzählung, deren letzte Glied ein „Sonstiges" wäre. Weitere anthropologische Implikationen dieser Dreiteilung, die Pias dem Aufbau seiner Untersuchung zugrunde gelegt hat, werden ebenfalls bereits in der Einleitung skizziert. Der „Spieler" werde strukturell zum Ausführungsorgan *(„device"),* „dessen Outputs zeitkritisch abgefragt werden (Action), das schon gebahnte Verknüpfungen in einer Datenbank nachvollziehen muß (Adventure) oder das eine Konfiguration variabler Werte zu optimieren hat (Strategie)."[230] In Wahrheit gehe es „um die Benutzbarkeit digitaler Computer selbst (Action), um Navigation und Datenbankmanagement (Adventure) und um Datenerhebung und Tabellenkalkulation (Strategie)", weshalb „Computerspiele schwerlich von sog. ‚ernsten' Applikationen" unterschieden werden könnten und sich „der emphatische Begriff von Zweckfreiheit eines ludischen *hortus conclusus*" als bloßer Schein erweist.[231]

229 Pias: Computer Spiel Welten, 4.
230 Ebd., 6.
231 Ebd.

307. Welches ist der *Status* einer dergestalt *forcierten* Dreiteilung? Pias selbst führt – man weiß nicht genau, in welchem Grade selbstironisch – aus: „Natürlich reizen Dreifaltigkeiten zu gematrischen Spielen, und so ließen sich (nicht nur problemlos, sondern auch mit einiger Berechtigung) weitere Begriffstripel auf diese Probleme abbilden. Beispielsweise (in Anlehnung an Greimas' Aktantenmatrix) das *Subjekt der Handlung* (Action), das *Subjekt der Suche* (Adventure) oder das *Subjekt des Wunsches* (Strategie). Oder (systemtheoretisch) *Zeitdimension*, *Sachdimension* oder *Sozialdimension*."[232]
Diese Aufzählung ließe sich fortsetzen (bei Pias geht sie auch noch ein bisschen weiter). Wie wäre es zum Beispiel mit der Gattungstrias *Epik, Lyrik* und *Drama*? Wie viel Berechtigung hätte das? Zumindest handelt es sich auch hier um eine Systematik, die *alles* abzudecken verspricht.

308. Und deshalb befindet sich Stephan Günzel im Irrtum, wenn er, Pias referierend, der Auffassung ist, dass seine Dreiteilung die *Genres* des Computerspiels betreffe. Bei Pias heißt es ganz explizit, es gehe ihm *nicht* um „Gliederungsversuche, die ihren Gegenstand beispielsweise nach Spielgenres ‚Fantasy'" oder „nach Gattungen ‚Sportspiele'" unterteilen.[233] Genres sind nicht *top down* erfassbar und lassen auch kein *bottom up* zu.
Genres lassen sich *nicht systematisieren*. Sie sind ihrem Wesen nach hochgradig *unrein*. Aber es gibt verschiedene Arten von Unreinheit. Man kann eben auch, ohne es zu bemerken, Genre, Gattung und Modus vermischen.

232 Pias: Computer Spiel Welten, 5.
233 Ebd., 3.

309. Ist *Fantasy* im Reich der Computerspiele das Paradigma eines Genres?

310. Die Dreiteilung von Claus Pias ähnelt allen Dreiteilungen. Daher ist sie auch mit dem *Gattungsrad* von Julius Petersen verwandt, und es ist verlockend, hier einen kurzen Vergleich anzustellen. Im Gattungsrad werden die drei Speichen von *Epos*, *Lyrik* und *Drama* gebildet. Nicht diese ‚Speichen' sind aber der Gegenstand der Darlegung, sondern das, was sich dazwischen befindet. Die Gattungen, die von Petersen *expressis verbis* verortet werden, sind im Grunde Hybride. Insofern ist die Diskussion, ob Epos, Lyrik und Drama selber Gattungen oder Modi nennt, letztlich müßig. Wenn Claus Pias kategorial zwischen *Action*, *Adventure* und *Strategie* unterscheidet, um diese herzuleiten und zu suggerieren, dass alles aus ihnen ableitbar ist, deklariert er letztlich ebenfalls solche ‚Speichen'. Nur ist es ihm in seiner Genealogie des Computerspiels nicht um ein ‚Gattungsrad' zu tun, weshalb er sich für die Verortung der einzelnen Gattungen nicht interessiert. Es wäre aber lohnend, einen solchen Verortungsversuch zu unternehmen, da konkrete Computerspiele *grosso modo* als hybrid in Bezug auf diese drei Kategorien aufgefasst werden müssen (sie weisen meist Anteile von Action, Adventure *und* Strategie auf).

311. Auch wenn wir einen Begriff des Computerspiels haben, verfügen wir noch nicht über einen Begriff der Computerspielgenres.

312. Wittgenstein fordert ganz unmittelbar dazu auf, sich Spiele *anzuschauen* (er betont diesen Charakter des Schauens

sehr stark). Was man auf diese Weise anschaut, das bietet sich irgendwie *gleichzeitig* unseren schweifenden Blicken dar. Davon, dass man versucht, das Gemeinsame aller Spiele dadurch festzustellen, dass man eine *historische* Untersuchung anstellt, ist nicht die Rede. Wenn Wittgenstein sagt, man müsse die Bedeutung über den alltäglichen Gebrauch eines Wortes erschließen, dann bezieht er die historische Dimension dieses Gebrauchs nicht mit ein (wie etwa das Wort *Spiel* vor hundert oder fünfhundert Jahren verwendet wurde). Es geht ihm überhaupt nicht darum, etwas zu *erklären*.

Wenn sich hingegen Hempfer zur Erklärung der Variabilität von Gattungen und Ritzer zur Erklärung der Fluidität von Genres auf Wittgenstein berufen, geht es ihnen um die historische Dimension.

Im folgenden Paragraphen (§ 67) führt Wittgenstein dann den Terminus *Familienähnlichkeit* ein: „Ich kann diese Ähnlichkeiten nicht besser charakterisieren als durch das Wort ‚Familienähnlichkeiten'; denn so übergreifen und kreuzen sich die verschiedenen Ähnlichkeiten, die zwischen den Gliedern einer Familie bestehen: Wuchs, Gesichtszüge, Augenfarbe, Gang, Temperament, etc. etc. – Und ich werde sagen: die ‚Spiele' bilden eine Familie."[234] Was Wittgenstein hier vor Augen hat, sind offensichtlich *sichtbare* (bzw. wahrnehmbare) Ähnlichkeiten in dem Sinne, dass wir sie erkennen können, wenn wir – beispielsweise bei einem Familientreffen – der Aufforderung Wittgensteins Folge leisten: „schau!" Das *Bild*, das sich dann einstellt, ist nicht das genealogische Bild eines Stammbaums. Natürlich hängen die wahrnehmbaren Ähnlichkeiten auch mit Verwandtschaftsgraden zusammen, aber nicht ausschließlich:

234 Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, 278 (§ 67).

Nicht alle, die bei einem Familientreffen beisammen sind, sind miteinander blutsverwandt.[235] Angeheiratete Verwandte sind in das Spiel der Ähnlichkeiten eingebunden, weil sie Ähnlichkeiten mit ihren Kindern haben, die wiederum Ähnlichkeiten mit ihren Großeltern und ihren Cousinen haben usw.

313. Wie weit trägt nun dieses Bild oder dieser Begriff der Familienähnlichkeit für die Frage, was ein Genre ist? Wie wäre er anzuwenden? Wittgensteins Ausgangspunkt besteht darin, dass er ein Bild findet für die Art des Zusammenhalts oder Zusammenhangs von etwas, das wir mit dem gleichen Wort belegen – etwa dem Wort *Spiel* (ein weiteres Beispiel von ihm in diesem Kontext ist das Wort *Zahl)*. Das Gemeinsame aller Spiele besteht darin, dass wir sie Spiele nennen, ohne dass uns das merkwürdig oder künstlich vorkommt. In diesem Sinne gilt: „die ‚Spiele' bilden eine Familie". Wenn man nach dem sachlichen Zusammenhalt der Spiele sucht, trifft man (lediglich) auf ein Netz von „verschiedenen Ähnlichkeiten". Auf die Ähnlichkeiten schaut man nur bzw. die Ähnlichkeiten fallen nur in Betracht, insofern die ‚Familie' durch die Benennung schon definiert ist. Freilich kann das, was wir *Familie* nennen, je nach Kultur und Gepflogenheit sehr differieren, aber das tut nichts zur Sache: Sobald wir die ‚Familie' für uns definiert haben, können wir nach den Familienähnlichkeiten Ausschau halten. Aber diese Ähnlichkeiten gibt es auch zu Menschen außerhalb der jeweils definierten Familie. Das heißt zum einen, dass die Grenzen einer

235 Vgl. Michael Niehaus: Wittgensteins Beispiele. Erste Lieferung („Familienähnlichkeiten"). In: z.B. Zeitschrift zum Beispiel 1 (2018), 35–46.

Familie nach außen hin stets unscharf sein müssen, und es weist zum anderen darauf hin, dass ja jeder Mensch (im Prinzip) mehreren Familien zugehört und mithin an unterschiedlichen Familienähnlichkeiten teilhat (nicht nur die Merkmale ‚überlappen' sich, wie Hempfer sagt, sondern auch die Familien).

314. Überlege: Wenn es Gewohnheit wäre, dass alle Familien einmal im Jahr einen Familientag veranstalten würden, zu wie vielen Familientagen würdest du unter der Prämisse eingeladen werden, dass du dort von erblich bedingten Familienähnlichkeiten erfasst werden könntest (dass die Ähnlichkeiten auf Vererbung beruhen müssen, ist eigentlich nicht gefordert – sie könnten beispielsweise auch auf Gewohnheiten bzw. gemeinsamen Lebensumständen beruhen). Bedenke, dass Vererbung zwar einen Richtungsvektor hat, Ähnlichkeit aber eine symmetrische Relation ist!

315. Wer ein Familientag veranstaltet, muss entscheiden, wen er einladen möchte. Denn das Geflecht der Ähnlichkeiten hat an sich keine Grenze. Das heißt, er muss entscheiden, wo er eine Grenze ziehen möchte. Wittgenstein: „Was ist noch ein Spiel und was ist keines mehr? Kannst du die Grenzen angeben? Nein. Du kannst welche *ziehen*: denn es sind noch keine gezogen."[236] Dieselbe Feststellung – es ist eine grundlegende Bemerkung über das Wesen von Grenzen, die Wittgenstein hier macht – gilt für die ‚Familie'. Wir sind es, die zur Erreichung bestimmter Zwecke zu Grenzziehungen genötigt werden. Die Grenzen, die dann gezogen werden, hat man als „*kriteriale* Grenzen" bezeichnet,

[236] Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, 279 (§ 69).

die „zwischen dem Zweck*dienlichen* und dem Zweck*widrigen* zu unterscheiden gestatten“[237]. Zweckwidrig ist es, das Geflecht der Ähnlichkeiten nicht irgendwo abzuschneiden – ganz gleich, ob es sich nun um die Einladungen zu einem Familientag oder um die Etikettierung als Spiel geht. Und für ‚Spiel‘ kann man auch ein ‚Genre‘ einsetzen, zum Beispiel das Genre *Western*. Aber das gilt nicht für *alle* Genres (nicht für alles, was wir Genre nennen wollen oder uns angewöhnt haben, als Genre zu bezeichnen).

316. In den Kommentaren zu Wittgensteins Familienähnlichkeitskonzept findet sich die Bemerkung, es wäre „nicht richtig […] anzunehmen, man könne für die paradigmatischen Beispiele keine ‚durchgehenden Gemeinsamkeiten‘ angeben“, vielmehr gebe es alle möglichen Merkmale, die aber eben *„höchstens notwendig*, aber *nicht hinreichend“* seien, um eine „Zughörigkeit zur Klasse der Spiele“ zu begründen.[238] Das ist auf eine eher triviale Weise richtig (Computerspiele z. B. haben die Gemeinsamkeit, am Computer gespielt zu werden), aber auch mit Vorsicht zu behandeln, wie man am hinzugefügten Beispiel feststellen kann: Ein „gemeinsame[s] Merkmal“ aller Spiele bestehe darin, *„eine menschliche Tätigkeit zu sein“*.[239] Heutzutage lässt sich ganz zwanglos sagen, dass man (etwa im Schach) zwei Programme bzw. Computer gegeneinander spielen lässt. Der Begriff der Familienähnlichkeit relativiert die

237 Herbert Schnädelbach: Grenzen der Vernunft? Über einen Topos kritischer Philosophie. In: Wolfram Hogrebe (Hg.): Grenzen und Grenzüberschreitungen. XIX. Deutscher Kongreß für Philosophie [2002]. Vorträge und Kolloquien. Berlin 2004, 293–295, hier: 295.

238 Wolfgang Stegmüller: Probleme und Resultate der Wissenschaftstheorie und Analytischen Philosophie. Bd. II,2: Theorie und Erfahrung. Heidelberg/New York 1973, 196f.

239 Stegmüller: Theorie und Erfahrung, 196.

Unterscheidung zwischen notwendigen und hinreichenden Bedingungen.

317. Zwar bewirkt die Familienähnlichkeit, dass die Dinge, die wir ‚Spiele' nennen, kein durchgehendes gemeinsames Merkmal haben, aber das heißt nicht, dass alle Spiele ‚in demselben Grade' Spiele sind. Einige Spiele werden mehr Kriterien dessen erfüllen, was wir mit Spielen verbinden, andere weniger (wäre es anders, wäre jede Grenzziehung vollkommen willkürlich). In diesem Sinne gibt es so etwas wie eine Peripherie. Folgt daraus auch, dass es so etwas wie ein Zentrum gibt?

318. Auf das Beispiel des Familientags bezogen, könnte man sagen: Wer die Einladung ausspricht, sieht sich zumindest im Zentrum und legt die Grenzen fest. Eine solche einladende Instanz gibt es jedoch im Gebrauch von Genrebezeichnungen nicht.

319. Das Konzept der Familienähnlichkeit hat eine Ähnlichkeit mit der Prototypentheorie: Während die Grenzen einer Kategorie am Rand verschwimmen, firmiert der Prototyp „als bestes Exemplar beziehungsweise Beispiel, bester Vertreter oder zentrales Element einer Kategorie".[240] Dass der Prototyp das Genre zusammenhält, gilt allerdings in der Genretheorie freilich als konservatives bzw. essentialistisches Missverständnis. Marcus Stiglegger mahnt in seiner Einleitung zum *Handbuch Filmgenre*: „Die ‚Familienähnlichkeit' verschiedener verwandter Filme und die Prototypenhaftigkeit bestimmter erfolgreicher Filme

[240] Georges Kleiber: Prototypensemantik. Eine Einführung. Tübingen 1993, 31.

und Franchises sollte nicht dazu verleiten, die Vereinfachungen der klassischen Genretheorie dem gegenwärtigen Genrediskurs überzustülpen." Vielmehr müsse es darum gehen, „die Probleme der konservativen Genretheorie zu überwinden: das Kanondenken, die Suche nach Prototypen, nach essenzialistischen Definitionen".[241]

Wie auch an der abweichenden Verwendung des Wortes ‚Familienähnlichkeit' zu erkennen, werden hier verschiedene Dinge miteinander vermengt. Das normativ konnotierte „Kanondenken" hat mit der „Suche nach Prototypen" nicht unbedingt etwas zu tun, und die Opposition essentialistisch *versus* anti-essentialistisch ist ein Missverständnis. Bezeichnenderweise heißt es in demselben Handbuch in dem Artikel über das Genre *Abenteuerfilm*, in dem Stiglegger selbst Ko-Autor ist, einleitend: „Das Genre des Abenteuerfilms kann kaum als abgeschlossenes Genre betrachtet werden. Die Zugehörigkeit zu ihm ist jedoch zuverlässig anhand filmischer Prototypen identifizierbar."[242]

Ohne Prototypen kommt man nicht aus. Es fragt sich aber, welchen Status sie haben. Die Standardversion der Prototypentheorie ist mit dem Konzept der Familienähnlichkeit nicht vereinbar: „Das Fehlen einer zentralen prototypischen Figur im Schema der notwendigen und hinreichenden Bedingungen belegt, dass die Vertreter einer auf der Theorie der Familienähnlichkeit basierenden Kategorie eine fundamentale Bedingung der Standardversion der Prototypentheorie nicht erfüllen müssen: Sie müssen nicht unbedingt ein Merkmal mit dem Prototyp gemein haben."[243]

---

241 Stiglegger: Genrediskurs. In: Stiglegger (Hg.): Handbuch Filmgenre, 7.

242 Hans Jürgen Wulff, Lioba Schlösser, Marcus Stiglegger: Der Abenteuerfilm. In: Stiglegger (Hg.): Handbuch Filmgenre, 636–651, hier: 643.

243 Kleiber: Prototypensemantik, 119.

Die *Erweiterung* dieser Standardversion der Prototypentheorie wird jedoch dann mit dem Konzept der Familienähnlichkeit kompatibel, wenn sie auf die Forderung nach einem *einzigen* ‚besten Beispiel' (mit dem alle Exemplare mindestens ein relevantes Merkmal gemeinsam haben müssen), verzichtet. Unter dieser Voraussetzung gilt: „Der Prototyp als Vertreter der kategoriellen Begriffe und als strukturelle Basis der Kategorie existiert nicht mehr", es gibt „nur noch prototypische Effekte" und die „Relation, die die verschiedenen Vertreter derselben Kategorie verbindet, ist […] die der Familienähnlichkeit".[244]
Und nach dieser *erweiterten* Version verfahren ja auch die Filmwissenschaftler, die sich mit Genres beschäftigen, ohne sich darüber Rechenschaft abzulegen, meist in der Praxis. Niemandem würde einfallen, *einen* Western zum Prototyp und damit zum Zentrum des Genres zu erklären. Gewöhnlich wird eine *nicht genau bestimmbare* Anzahl von prototypischen Filmen benannt. Ein Genre hat nicht nur einen verschwommenen Rand, sondern auch ein verschwommenes Zentrum. Aber es gibt „prototypische Effekte".

320. In welcher Weise eine Genrebezeichnung nicht vom Himmel fällt, lässt sich in einer historischen Rekonstruktion meist nachverfolgen – siehe das Beispiel *Western*. Wie aber verhält es sich, wenn die Bezeichnung dieselbe bleibt, aber das, was sie bezeichnet, sich vollkommen verwandelt? Auch dies lässt sich in einer historischen Konstruktion freilegen. Hempfer möchte gerade dieses Problem mit Hilfe des Begriffs *Familienähnlichkeit* einer Lösung zuführen. Während es Wittgenstein um die Verwendung eines

244 Kleiber: Prototypensemantik, 113.

Wortes im aktuellen Gebrauch geht, möchte Hempfer erklären, wie „die historischen Gattungen auf je unterschiedlichen Mengen von Ähnlichkeitsrelationen zwischen Einzeltexten basieren, wobei nicht vorausgesetzt ist, dass alle Texte mindestens ein gemeinsames, gattungskonstitutives Merkmal aufweisen."[245]

Man könnte einwenden: Wo liegt hier eigentlich das Problem? Wenn schon ein Genre in der synchronen Betrachtung allein durch Familienähnlichkeiten zusammengehalten werden kann, ohne dass es ein durchgehendes Merkmal für das bezeichnete Genre gibt, dann müsste das doch erst recht für die historische Entwicklungen von Gattungen gelten. Hempfer geht es aber um mehr. Er möchte zeigen, dass es unterhalb der gleichbleibenden Gattungsbezeichnung einen vollkommenen Austausch des darunter Bezeichneten geben kann, sodass auch von ‚prototypischen Effekten' nicht mehr die Rede sein kann. Dieser gewissermaßen anti-essentialistischen Sicht auf die historischen Gattungen (in der Literatur) stellt er dann – „da sich der Spielraum historischer Gattungen transhistorisch verfügbaren generischen Konventionen verdankt"[246] – die transhistorischen „Schreibweisen" oder „Kommunikationsmodi" gegenüber, die sich „begrifflich am ehesten als Prototypen bestimmen" ließen, „während die historischen Gattungsbegriffe auf Familienähnlichkeiten im Sinne Wittgensteins basieren".[247]

321. Das Beispiel, mit dem das belegt werden soll, ist die *Elegie*: Geht man vom Gattungsnamen aus und betrachtet

245 Hempfer: Literaturwissenschaft, 209.
246 Ebd., 191.
247 Ebd., 208.

die Texte, auf die von der Antike bis ins 20. Jahrhundert in den verschiedenen europäischen Nationalliteraturen die Gattungsbezeichnung ‚Elegie' angewandt wurde, „dann haben sie ganz ähnlich wie die ‚Spiele' bei Wittgenstein kein Merkmal gemeinsam, außer ‚Elegien' genannt zu werden."[248] Die Elegie sei „in der Antike nur durch ihre Metrik, das elegische Distichon, bestimmt" gewesen, „nicht aber durch eine spezifische Thematik". In der „römischen Elegie" sei es dann „zu einer Engführung auf die erotische und die threnetische Elegie mit einer eindeutigen Dominanz der Liebesthematik" gekommen, während wiederum in der „italienischen und französischen Lyrik seit der Renaissance […] die metrische Identität der Gattung aufgegeben" wurde; vielmehr „wurden heimische Versformen wie die Terzine oder paarreimende Alexandriner verwendet, die als solche nicht mehr distinktiv für eine bestimmte Textgruppe waren". Im französischen 18. Jahrhundert durchlief die Elegie einen „Homogenisierungsprozess im Hinblick auf den erotischen Typus der Gattung", in England hingegen wird der „Traditionsstrang" der „threnetischen" (also klagenden) Elegie zum „Ausgangspunkt eines Gattungsverständnisses".[249] Schließlich müsse man feststellen, dass das, „was wir heutzutage […] mit dem Elegischen verbinden" (die „existentielle Wehmut und Traurigkeit"), schlechterdings „nichts mit dem generellen Ton etwa der römischen Liebeselegie und der hieran anschließenden Gattungstradition gemein hat."[250] Anhand dieses „komplexen Beispiels" könne man sehen, „dass jedes klassifikatorische Gattungsverständnis"

248 Hempfer: Literaturwissenschaft, 209.
249 Ebd.
250 Ebd., 212.

scheitern müsse, was wiederum „die Stärke des Wittgensteinschen Familienähnlichkeitsbegriffs für die Beschreibung komplexer diachroner Filiationen" deutlich mache.[251]

322. Trotzdem vermögen also diejenigen, die sich mit der Geschichte der Elegie beschäftigt haben, auch bei diesem extremen Fall ohne weiteres nachzuvollziehen, wie das eine aus dem anderen – *ohne Sprünge!* – hervorgegangen ist. Muss dann nicht die Möglichkeit dessen, was wir „heutzutage […] mit dem Elegischen verbinden", irgendwie von Anfang an angelegt gewesen sein?

323. Das Problem besteht nicht nur darin, dass Hempfer den Wittgensteinschen Familienähnlichkeitsbegriff für seine Zwecke umdeutet, sondern vor allem darin, dass er voraussetzt, dass der Begriff *Elegie* stets in der gleichen Weise eine *Gattung* meint. Oder anders gewendet: Vielleicht kann ein Text (ein Gedicht), der ein bestimmtes Metrum aufweist („elegisches Distichon"), in einem sehr ungefähren Sinn eine *Gattung* definieren – ein *Genre* lässt sich aus einer bloß *formalen* Vorgabe jedenfalls nicht ableiten.
Ein Genre entsteht stets aus der (oder besteht in der) *Aneignung* einer formalen Vorgabe, einer medialen Voraussetzung oder eines institutionellen Rahmens; und es ist folglich durch die *Kombination* syntaktischer und semantischer Eigenschaften charakterisiert.

324. Metaphorisch: Mit einem Genre kann man *warm werden* (das ist eine Bemerkung zur Grammatik).

251 Hempfer: Literaturwissenschaft, 211.

325. Mit einer Gattung kann man nicht warm werden (auch das ist eine Bemerkung zur Grammatik).

326. Es entspricht nicht unserem Sprachgebrauch, die Elegie als ein *Genre* zu bezeichnen. Ein Symptom dafür ist auch, dass Hempfer selber vom „Elegischen" spricht. Wäre die Elegie ein Genre, so gäbe es „prototypische Effekte".

327. Es ist auch die fehlende *Warenform*, die uns daran hindert, die Elegie als Genre zu bezeichnen.
Wenn man sich am Modell der Familienähnlichkeit orientiert, kann man geltend machen, dass das einzelne Exemplar eines bestimmten Genres auch als ein Exemplar anderer Genres aufgefasst werden kann. Denn jeder ist (theoretisch) Mitglied verschiedener Familien bzw. ist in die Ähnlichkeitsrelationen verschiedener Familienähnlichkeiten integriert. Es kommt eben nur darauf an, wer zum Familientag einlädt. Was die Genres angeht, gibt es allerdings keine ‚Einladungen': In ‚unserer' Medienkultur haben sich *diese* Genrebezeichnungen ausgebildet; es könnten sich auch andere Genrebezeichnungen ausgebildet haben. Die Genrebezeichnungen sind Teil unserer *Lebensform*, wie Wittgenstein sagen würde, oder sie sind, wie besonders in den amerikanischen Genretheorien des Films verschiedentlich betont wurde, Ausdrucksform eines „generischen Mythos"[252]: So schreibt etwa Thomas Schatz zusammenfassend, Genres müssten, als Bestandteile des „filmic system", „like that of myth, by its function" charakterisiert werden. Wie ein Mythos bearbeite das Genre „certain fundamental cultural contradictions"

252 Ritzer/Schulze: Transmediale Genre-Passagen, 7.

und führe sie einer Art narrativer Lösung zu, die mit einer „mass audience" kompatibel sei.[253] Die dem Genrebegriff inhärente Wiederholungsstruktur wird dann entsprechend im Hinblick auf ihre „ritualistic capacity"[254] gewürdigt.
So lange sich unsere Lebensform nicht grundlegend ändert, haben die Genres nach dieser Auffassung einen ‚Kern', der im weiteren geschichtlichen Verlauf lediglich verschieden *interpretiert* werden kann.[255]

328. Die Auffassung vom ‚generischen Mythos' erklärt wohl umso weniger, je vager der Begriff des Mythos bleibt. Und sie erstreckt sich darüber hinaus auch nur auf Genres der Narration, und hier besonders auf Filme im Format einer üblichen Spielfilmlänge, die einem Genre zugehörig sind (insofern handelt es sich um eine Art Versöhnung von Mythos und Warenform).

329. Man denke an die Bildgattung *Porträt*, für die es zunächst einmal eine formale Vorgabe, eine mediale Voraussetzung und einen institutionellen Kontext gibt: Eine dargestellte Person soll erkennbar sein, dafür müssen die technischen Mittel der Darstellung ausreichen, und diese Form der Repräsentation muss einen Grund in der repräsentierten Person haben.

---

253 Thomas Schatz. The structural influence. New directions in film-genre study. In: Barry Keith Grant (Hg.): Film Genre Reader IV. Austin/Texas 2003, 91–102, hier: 97.

254 Ebd.

255 Vgl. Christine Gledhill: Rethinking Genre. In: Christine Gledhill, Linda Williams (Hg.): Reinventing Film Studies. London 2000, 221–243.

Und nun könnte man sagen: Als Rembrandt eine Reihe von Selbstporträts gemalt hat, ist er mit dieser Gattung *warm geworden* (im Alter, so ätzte Jacob Burckhardt, „malte Rembrandt meist nur noch sich selber, den er immer vorrätig hatte“[256]) und dadurch ist das *Genre* des *Selbstporträts* entstanden (das natürlich zugleich auf komplexen historischen Voraussetzungen beruht). Auch vorher konnten Künstler die Möglichkeit ergreifen, ein Selbstbildnis anzufertigen (wie beispielsweise Albrecht Dürer) oder sich selbst im Rahmen einer Personengruppe auf einem Gemälde darzustellen (wie Filippino Lippi auf dem Fresko in der Brancacci-Kapelle in Florenz). Aber diese früheren Selbstbildnisse haben einen ganz anderen Status; sie bilden kein Genre aus. Erst Rembrandt hat sich das Selbstbildnis *zu eigen* gemacht.
Inwiefern und unter welchen Bedingungen sich das Selbstporträt auch auf dem Markt behaupten konnte, ist eine Frage, die – methodologisch gesehen – getrennt davon zu untersuchen ist.

330. Bisweilen hört man den Satz: ‚Das ist nicht mein Genre‘. Damit soll gesagt werden, dass der oder die Betreffende sich in diesem Genre nicht ‚zuhause‘ fühlt. Und hier ist nun interessant, dass man das sowohl als Rezipient wie auch aus als Produzent sagen kann: ‚Horrorfilme sind nicht mein Genre‘, aber eben auch: ‚Ansprachen sind nicht mein Genre‘ oder ‚Empfehlungsschreiben sind nicht mein Genre‘ usw.

---

256 Jacob Burckhardt: Über die niederländische Genremalerei [1874]. In: Jacob Burckhardt, Emil Dürr (Hg.): Vorträge 1844–1887, Basel 1918, 60–102, hier: 77.

331. Was heißt das überhaupt: dass etwas einem Genre *zugehörig* ist? Was soll es beispielsweise bedeuten, dass die „Zugehörigkeit" eines Films zum Genre Abenteuerfilm „zuverlässig anhand filmischer Prototypen identifizierbar" ist?[257] In *La Loi du Genre (Das Gesetz der Gattung)* formuliert Jacques Derrida diesbezüglich eine „Hypothese", auf die in den neueren deutschsprachigen genretheoretischen Beiträgen zum Film recht häufig verwiesen wird; „ganz apodiktisch formuliert" lautet Derridas Behauptung, „ein Text könne zu keiner Gattung *gehören*. Jeder Text hat Teil an einer oder mehreren Gattungen, es gibt keinen Text ohne Gattungen, aber diese Teilhabe ist niemals Zugehörigkeit."[258]
Häufig wird diese Stelle in der englischen Version zitiert, weil dort *genre* natürlich mit „genre" übersetzt ist, während die Übersetzer ins Deutsche gar nicht anders konnten, als *genre* mit „Gattung" zu übersetzen. Schon deshalb ist es fraglich, ob man diese „Hypothese" als eine genretheoretische Aussage verbuchen kann.

332. Dass in anderen Sprachen kein Unterschied zwischen *Gattung* und *Genre* gemacht wird, bedeutet natürlich, dass etwa das englische Wort *genre* in noch stärkerem Maß Heterogenes unter sich vereinigt. Das ist aber weder ein Nachteil noch ein Vorzug. Als nachteilig könnte man erachten, dass der Begriff *genre* im Englischen noch unschärfer ist als das Wort *Genre* im Deutschen; als vorteilhaft andererseits, dass durch das Fehlen des Unterschiedes *Gattung/Genre* nicht so sehr der Anschein erweckt wird, es gebe hier eine klare begriffliche Unterscheidung und nicht

257 Wulff/Schlösser/Stiglegger: Der Abenteuerfilm, 643.
258 Derrida: Das Gesetz der Gattung, 260.

lediglich ein Netz von Ähnlichkeiten und Unterschieden. Überlege: Ist es ein Nachteil, dass es im Deutschen nur das Wort *Spiel* gibt, im Englischen aber die Worte *game* und *play*? Und was bedeutet es in diesem Zusammenhang, dass man andererseits im Englischen sagt: *to play the game*?

333. Tatsächlich geht es Derrida nicht um ein Problem, für welches die Unterscheidung zwischen Gattung und Genre unmittelbar von Belang wäre. Das geht schon aus dem Kontext hervor. Zuvor hat sich Derrida nämlich mit Genettes Unterscheidung zwischen Gattung *(genre)* und Modus *(mode)* auseinandergesetzt, die Derrida mit dem „Gegensatz von Form und Inhalt“[259] gleichzusetzen scheint. Des Weiteren geht es ihm um das Problem, inwiefern jeder Text eine Markierung *(remarque)* haben muss, die als „Gattungsmarkierung“ aufzufassen ist und „sehr viele Formen annehmen kann“, also „nicht zwangsläufig eine ‚Bezeichnung‘ sein“ muss, „wie man sie unterhalb des Titels bestimmter Bücher lesen kann: Roman, Erzählung, Drama.“[260] Diese Markierungen statuieren gewissermaßen eine Zugehörigkeit *(appartenance),* die aber nicht gegeben sein kann (wobei *appartenance* im Französischen noch ein etwas stärkeres Wort ist als das deutsche „Zugehörigkeit“, insofern es eher in Richtung „Mitgliedschaft“ verwendet wird).

334. Man kann in dieser Hinsicht über den Film mit dem Titel WESTERN in Bezug auf das Genre *Western* sagen: Die Markierung ist sozusagen als Zugehörigkeitsmarkierung falsch (ironisch), aber als Teilhabemarkierung *per se* wahr.

---

259 Derrida: Das Gesetz der Gattung, 256.

260 Ebd., 259.

335. Stark vereinfacht: Ein Text kann (aus logisch-philosophischen Gründen) *nicht* darüber bestimmen, welcher Gattung er *zugehört*, aber das heißt nicht, dass er mit jeder beliebigen Gattung in Verbindung gebracht werden kann – er hat nur an verschiedenen Gattungen Anteil. Und dies gilt nun allerdings *a fortiori* für Genres. In diesem Sinne erklärt Peter Scheinpflug, sich auf Derrida beziehend, „dass der Leser bei seiner Text-Lektüre nicht ein einzelnes (vermeintlich richtiges) Genre wählen muss, sondern er relativ eigenmächtig entscheiden kann, mit welchem Genre er sich einen Text aneignen will."[261]

336. Warum *a fortiori*? Nun, zunächst deshalb, weil Genres sich – ungenau formuliert – auf einer bestimmten Ebene eben sehr viel *ähnlicher* sind als Gattungen. Zwischen Genres kann man in einem anderen Sinne *wählen*. Deswegen kann man – das ist das Beispiel, das Scheinpflug im Anschluss bietet – bis zu einem gewissen Grad *wählen*, in welchem Genre-Rahmen man den Film HOME ALONE (zu Deutsch: KEVIN ALLEIN ZU HAUS) aus dem Jahr 1990 betrachten möchte.
Scheinpflug bezeichnet den Film zunächst als „Weihnachtskomödie", die man folglich mit anderen Weihnachtskomödien vergleichen kann. Ist nun *Weihnachtskomödie* eine Genrebezeichnung? Auf jeden Fall ist es eine Bezeichnung, bei der man ein Merkmal als festen, unverrückbaren Definitionsbestandteil (und somit als ‚semantischen Kern') voraussetzen kann: dass sie nämlich trivialerweise ‚mit Weihnachten zu tun' hat.

261 Scheinpflug: Genre-Theorie, 28f.

337. In ähnlicher Weise weist eine ganze Reihe von Genrebezeichnungen ein *Milieu* als spezifizierenden Namensbestandteil auf – ein Milieu, das dann jeweils weitere Merkmale evoziert, wie etwa die *Krankenhausserie* im Fernsehen. Dass die Folgen einer Krankenhausserie schwerpunktmäßig im Krankenhaus spielen müssen, liegt auf der Hand. Insofern es sich um einen festen – formalen – Definitionsbestandteil handelt, wird mit diesem Merkmal nicht ein Film*genre* definiert, sondern eine Film*sorte*. Insofern das bezeichnete Milieu aber dann mit so vielen weiteren (syntaktisch-semantischen) Eigenschaften erwartungsmäßig verknüpft ist, wird es zu einem Genre. Aber in dem Maße, wie diese wiederkehrenden Eigenschaften dann eine strukturelle Dominanz bekommen, haben sie eine Affinität zum *Format* – die Krankenhausserie ist eben nicht nur ein Genre, sondern auch ein Format. Und auch der Weihnachtsfilm hat ein Format-Potenzial. Zwar wiederholen sich im Weihnachtsfilm nicht dieselben Abläufe und Dramen wie in einer Krankenhausserie, aber *Weihnachten* wiederholt sich (und Hallmark-Weihnachtsfilme gibt es in Serie).

338. Ebenso würden Scheinpflug zufolge – in Bezug auf KEVIN ALLEIN ZU HAUS – wohl „die meisten zustimmen, dass der Film in die Kategorie der Kinderfilme fällt".[262] Dann kann ich ihn mit anderen Kinderfilmen vergleichen und mich fragen, ob es gemeinsame Merkmale aller Kinderfilme gibt. Bezeichnend ist, dass Scheinpflug hier nicht den Terminus *Genre* gebraucht, sondern den Terminus *Kategorie*. Das liegt wohl daran, dass *Kinderfilm* noch weniger eine Genrebezeichnung ist als *Weihnachtskomödie* – denn

[262] Scheinpflug: Genre-Theorie, 29.

ein Kinderfilm ist durch die formale Bedingung definiert, ein Film ‚für Kinder' zu sein. Zu einem Genre werden Kinderfilme erst durch Spezifizierungen: Denn Kinderfilme können an ganz verschiedene Genres anschließen – z. B. an Märchenfilme (aber nicht alle Märchenfilme sind für Kinder!), an Detektivfilme (aber vielleicht nicht als Kriminalfilme?), an Fantasy-Filme (aber für welches Alter?). Man kann sich also fragen, welche *Genres* mit der *Filmsorte* Kinderfilm kombinierbar sind (zum Beispiel Weihnachtskomödien); und man kann sich fragen, was alle Filme, die – über die verschiedenen Genres hinweg – als Kinderfilme betrachtet werden können, gemeinsam haben.

339. Scheinpflug fährt in Bezug auf KEVIN ALLEIN ZU HAUS fort: „Doch wer würde den Film als Western klassifizieren? Aber ist nicht doch die Grundsituation und so manche Szene wie etwa diejenige, in der Kevin mit einem Spielzeuggewehr das Familienhaus verteidigt, durchaus mit diversen Western vergleichbar, die die Verteidigung von Fort Alamo inszenieren? Also lässt sich HOME ALONE doch in der Tradition des Western betrachten."[263]
Hier lässt sich Verschiedenes kommentieren. Zunächst einmal: Es ist eine erkenntnisfördernde Assoziation, wenn einen die „Grundsituation" und „so manche Szene" dieses Films an einen Western denken lässt. Allerdings setzt es voraus, dass man doch prototypische Situationen des Western und Westernklassiker als ‚Kern' dieses Genres im Kopf hat. Aber folgt aus dieser Vergleichbarkeit, dass sich dieser Film „in der Tradition des Western betrachten" lässt? Welche Rolle spielt hier das Wort „Tradition"?

263 Scheinpflug: Genre-Theorie, 29.

Dass KEVIN ALLEIN ZU HAUS in der ‚Westerntradition' steht, wird wohl niemand im Ernst behaupten wollen (und erst recht würde niemand ihn mit der Genrebezeichnung *Western* in Verbindung bringen). Es ist lediglich so, dass im Western-Genre bisweilen ‚Grundsituationen' entworfen werden – wie in diesem Fall der erfolgreichen Verteidigung des Eigenen gegen eine feindliche Übermacht –, die auch in ganz anderen Filmen, anderen Genres und anderem Erzählmedien vorkommen können. Eine *genetische* Verbindung zum Western-Genre herzustellen, ist daher schon aus methodologischen Gründen nicht angezeigt – ganz unabhängig davon, ob sich die ‚Macher' des Films darüber bewusst waren, dass sie eine „Grundsituation" des Western re-inszenieren. Die Herstellung einer genetischen Verbindung erklärt nicht nur nichts, sondern verdeckt auch, dass es etwas zu erklären gibt.

340. Der Mehrwert im Erkennen solcher analogen ‚Grundsituationen' besteht gerade darin, dass sie es gestatten, ihre genreabhängigen Realisierungsmöglichkeiten zu erkennen. Ähnlichkeiten ermöglichen es, Unterschiede zu analysieren und zu erklären. So ist Kevins Kampf gegen die Bösewichte komisch, die Erstürmung von Fort Alamo im Film ALAMO (in der Regie von John Wayne) ist es nicht. Im Film KEVIN ALLEIN ZU HAUS ist es wesentlich, dass Kevin allein zu Haus ist, im Film ALAMO ist wesentlich, dass es sich bei den Verteidigern um eine Gruppe handelt, usw. Jeder Unterschied, den wir erfassen, trägt zu unserem Verständnis eines Genres *und* einer Filmsorte bei.

341. Wer in einem Artefakt ein ‚Genrezitat' ausmacht (von einem ‚Gattungszitat' spricht man übrigens kaum,

und wenn, dann fast nur in Bezug auf Bildgattungen), wer erklärt, dass ein Artefakt eine Genretradition ‚aufgreift', der glaubt bisweilen, dass er damit etwas noch nicht Begriffenes erklärt hat, weil er es mit etwas Bekanntem in Verbindung bringen konnte. Die Schlussfolgerung sollte aber umgekehrt sein: Es zeigt sich, dass man das Bekannte noch nicht begriffen hatte, weil man *diese* Anwendungsmöglichkeit nicht gekannt hat.

342. Man könnte natürlich auch sagen: KEVIN ALLEIN ZU HAUS ist ein Familienfilm, und man könnte ihn als *Familienfilm* ‚lesen'. Vielleicht ist diese Einordnung sogar passender als *Kinderfilm* (und das *Lexikon der Filmbegriffe* führt KEVIN ALLEIN ZU HAUS im Artikel zum Familienfilm tatsächlich als Musterbeispiel auf[264]). Bezeichnet der Terminus Familienfilm eher ein Genre oder eher eine Filmsorte? Auf jeden Fall zielt er in besonderer Weise auf die Pragmatik einer bestimmten Rezeptionssituation: Ein Familienfilm ist nicht nur ein Film für alle Mitglieder einer Familie, sondern ein Film, den sich eine Familie *gemeinsam* anschauen kann. Das können Filme ganz verschiedener Genres sein – und sogar verschiedener Gattungen, da es sich häufig um Animationsfilme handelt.

343. Es fällt mir nicht schwer, vom Familienfilm als einem Genre zu sprechen. Ich habe dann vielleicht eine Reihe von Filmen vor Augen, die ich gesehen habe und als Familienfilme bezeichnen würde, ohne dass ich deren gemeinsame Merkmale genauer benennen könnte. Der Begriff der *Genretradition* wäre auf eine solche Reihe nur in

264 Https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/f:familienkinofamilienfilm-6746.

reduziertem Sinn anwendbar, da ich hierbei keine *chronologische* Reihenfolge vor Augen hätte (keinen genetischen Zusammenhang). Dass aber das Wort *Genre* in dieser Weise (also im Sinne von *Filmsorte*) tatsächlich gebraucht wird, lässt sich leicht an Kinoprogrammen ablesen. Katja Hettich nennt die Bezeichnung *Familienfilm* als ein Beispiel für „Labels, die sowohl in der Filmwerbung als auch in Filmkritiken und Zuschauergesprächen weit verbreitet sind, die sich aber aufgrund ihres diffusen und transgenerischen Charakters üblichen Genredefinitionen entziehen und denen in der Filmwissenschaft kaum Beachtung geschenkt wird".[265]

344. Es ist – nicht nur aus diskursanalytischer Perspektive – kein gutes Zeichen, wenn man die Kategorisierungen medialer Artefakte, die gewöhnliche Sprecher hervorgebracht haben, keiner weiteren Analyse für wert hält.

345. Was ist nun das gemeinsame Merkmal aller Familienfilme? – Nun, dass sie Filme für die ganze Familie sind. – Gut, deswegen heißen sie so. Aber damit ist noch kein gemeinsames Merkmal festgestellt, kein Begriffs*inhalt*, wenn man das Paar Begriffsumfang/Begriffsinhalt bemühen möchte. Das *Lexikon der Filmbegriffe* führt aus, dass in Familienfilmen, „in der Regel harmlose Konflikte so gewählt sind, dass auch Kinder der Handlung folgen können (ohne vielleicht alles zu verstehen), während Erwachsene sich allenfalls milde langweilen". Unter das Label, das in Deutschland erst nach dem zweiten Weltkrieg seine heutige Bedeutung bekommt, werden viele Walt-Disney-Klassiker und Heimatfilme der 1950er subsumiert. Als

[265] Hettich: Formen und Funktionen von Genrebenennungen, 69.

Marketingbegriff firmiert *Familienfilm* erst seit den 1980er Jahren. Heutzutage findet man im Internet natürlich viele Bestenlisten von Familienfilmen, denen eben gemeinsam ist, dass sie *als* Familienfilme *bezeichnet* werden.

346. Der Familienfilm scheint ein gutes Beispiel, um den Begriff der Familienähnlichkeit zu veranschaulichen.

347. In Bezug auf sein Beispiel „Spiel" schreibt Wittgenstein: „Wie würden wir jemandem erklären, was ein Spiel ist? Ich glaube, wir werden ihm *Spiele* beschreiben, und wir könnten der Beschreibung hinzufügen: ‚das *und Ähnliches*, nennt man *Spiele*'. Und wissen wir selbst denn mehr? Können wir etwa nur dem Andern nicht genau sagen, was ein Spiel ist? – Aber das ist nicht Unwissenheit. Wir kennen die Grenzen nicht, weil keine gezogen sind."[266] Genau so wäre es, wenn man jemandem erklären wollte, was ein *Familienfilm* ist.

348. Der Beitrag zu „Familienkino/Familienfilm" im (überaus wertvollen) *Lexikon der Filmbegriffe* enthält einen genretheoretisch interessanten Fehler. Ihm ist eine einzige Literaturangabe beigegeben, nämlich Kurt Karczok: *Familienfilm – klipp und klar! Lehrbuch über die Gestaltung von Kinder-, Ferien-, Weihnachts- und Kurzspielfilmen*. Winterthur/München 1966. Dieses Buch handelt von etwas anderem, nämlich einer anderen Film*gattung*, dem Amateur-Dokumentarfilm, der von der Familie (bzw. dem ‚Familienoberhaupt') für die Familie gemacht wird. Dies ist die ältere Bedeutung des Wortes *Familienfilm*, die von den Nationalsozialisten geprägt wurde. In Band 6 von *Neues Volk* (1938) wird berichtet, dass vom *Rassenpolitischen Amt der NSDAP* nunmehr

266 Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, 279 (§ 69).

ein „Wanderpreis" eingerichtet sei für „den schönsten Familienfilm", der „den Wert der deutschen Sippe, die Freude an gesunden Kindern und Glück und Wert einer großen Geschwistergemeinschaft am besten zum Ausdruck bringt".[267] Ein solcher Bedeutungs*wechsel* (ein solches Umschalten) ist kein Bedeutungs*wandel*. Mit einer Genrebezeichnung könnte so etwas nicht passieren.

349. In der amerikanischen Genretheorie des Films wird bisweilen der Begriff des Modus (*mode)* verwendet, um innerhalb von Genrezuordnungen einen Unterschied zu machen. Der Modus wird dabei jeweils als etwas Transgenerisches aufgefasst. Darin ähnelt er dem Gebrauch dieses Wortes in der literaturwissenschaftlichen Gattungstheorie. Hempfer spricht – unter Verweis auf Genettes Modusbegriff – vom Narrativen, dem Dramatischen und dem Lyrischen als *Kommunikationsmodi*, die er darüber hinaus mit dem von ihm vorgeschlagenen Begriff der *Schreibweise* gleichsetzt.[268]
Der – recht missverständliche – Terminus ‚Schreibweise' wird von ihm aber auch für „makrostrukturelle semantische Kommunikationsmodi" geltend gemacht, wie „das Komische, das Satirische usw.", denen gleichfalls „ein transhistorischer" und ein „transgenerisch[er]" Status zukomme.[269] Das Komische und das Satirische sind in der Literatur sozusagen von Anfang an als Möglichkeit vorhanden und können sich im Roman ebenso wie auf der Bühne oder im Gedicht verwirklichen.

---

267 Für den schönsten Familienfilm. In: Neues Volk. Blätter des rassenpolitischen Amtes der NSDAP, Heft 8, 6. Jahrgang (1938), 30.
268 Vgl. Hempfer: Literaturwissenschaft, 179f.
269 Ebd., 207.

350. Ganz ähnlich hat man in Bezug auf den Film verschiedene Modi der Inszenierung unterschieden. Zum Beispiel befasst sich Nils Bothmann mit dem Umstand, dass eine hohe Dichte an Action-Szenen nicht nur im Actionfilm, sondern auch in anderen Genres vorkommt, weshalb er einen „Hang zur Hybridität" konstatiert: Man könne „Genres", bei denen das der Fall sei, „als Modus auffassen, in dem Filme anderer Genres inszeniert werden".[270]

351. In der Genretheorie des Films ist der Begriff des *mode* vor allem in Bezug auf das Melodram diskutiert worden, ausgelöst durch die Arbeiten von Linda Williams (auf die sich Bothmann auch bezieht). Für Linda Williams ist das Melodramatische weit mehr als nur ein Genre, sondern es ist letztlich der transgenerische und transmediale amerikanische Erzählmodus, sobald moralische Fragen inszeniert werden (auch darüber lohnt es sich nachzudenken).[271]

352. Nun wird das Melodram (wie der Actionfilm, aber auch der Thriller und der Horrorfilm, die ebenfalls eher einen *Narrationsmodus* bezeichnen) allerdings auch als Genrebezeichnung geführt. Aber damit seien die Filmwissenschaftler – so Celestino Deleyto in einem neueren Aufsatz – stets unzufrieden gewesen, und sie hätten die Genrebezeichnung daher spezifiziert und vom „family melodrama", vom „male" oder „female melodrama" gesprochen.[272]

---

270 Bothmann: Marginale Genres, 76.

271 Vgl. Linda Williams: Melodrama revisited. In: Nick Browne (Hg.): Refiguring American Genres. Theory and History. Berkeley u. a. 1998, 42–88.

272 Celestino Deleyto: Film Genres at the Crossroads. What Genres and Films Do to Each Other. In: Grant (Hg.): Film Genre Reader IV, 218–238, hier: 229.

353. Diese Verfahren der Spezifizierung, mit welchem sich *ad hoc* neue Gruppenbezeichnungen bilden lassen, hat Ähnlichkeit mit den Genrebezeichnungen durch Bildung von Komposita, wie vor allem in Fernsehzeitschriften anzutreffen sind. Der Bestandteil *-melodram* ist hier besonders ergiebig: Es gibt dann nicht nur Westernmelodram, das Krimimelodram und das Politmelodram, sondern auch das Beziehungsmelodram, das Ärztemelodram und sogar das Absteigermelodram. Ähnlich ergiebig ist freilich auch der *Western* als Bestandteil des Kompositums: Neben dem Westernmelodram sind unter anderem das Westernabenteuer, die Westernaction, das Westerndrama, das Westernepos, die Westernkomödie und sogar der Westernhorror zu verzeichnen.[273] All diese Komposita nennt die Linguistik endozentrisch, d. h. sie verstehen sich von selbst. Abgesehen davon, dass es verführerisch ist, nach Verkettungsregeln bei solchen Komposita-Bildungen zu suchen, ist zu vermuten, dass es jeweils das Rechtsglied (das Grundwort) ist, das für die Bestimmung des Modus zuständig ist, während das Erstglied (das Bestimmungswort) eher als die eigentliche Genrebezeichnung firmiert. Jedenfalls ist „Western" in der Regel Erstglied, „-melodram" hingegen fast immer Rechtsglied – wie auch die Grundwörter „-komödie", „-satire", „-parodie", „-tragödie" usw. All diese Grundwörter sind nicht nur transgenerisch, sondern auch transmedial.

Aber es gibt auch Gegenbeispiele (die es genauer zu bedenken lohnte). Wenn *Action* ein – durch eine „kinetische Bildsprache in der Darstellung von Spektakel"[274] gekennzeichneter –

---

273 Vgl. Michael Niehaus: Von Abenteuerromanzen und Zockerdramen. Gedanken über Film-Genres. In: merz. Zeitschrift für Medienpädagogik 47/4 (2003), 59–65.

274 Bothmann: Marginale Genres 75f.

Modus ist, so ist er bei der Bildung der einschlägigen Komposita gleichwohl in der Regel Erstglied: Actionthriller, Actionkomödie, Actionparodie, Actiondrama, Actionabenteuer – all das sind nicht ungewöhnliche Bezeichnungen. Es fällt auf, dass auch hier die Grundwörter eher Modi sind, sodass das Kompositum dann aus zwei modalen Bezeichnungen zusammengesetzt wäre. Das ließe sich damit erklären, dass *Action* in anderer Weise modal ist als die Bezeichnungen, mit denen es kombiniert wird: *Action* ist für sich genommen zu wenig aussagekräftig. Wenn man einen Film lediglich als *Actionfilm* bezeichnet, dann weiß man noch zu wenig über ihn als Genre (weshalb er etwa in der *Filmwissenschaftlichen Genreanalyse* von Markus Kuhn, Irina Scheidgen und Nicola Valeska Weber ebenso wenig mit einem eigenen Artikel bedacht wird wie im von Marcus Stiglegger herausgegebenen *Handbuch Filmgenre*).

354. Noch eine Bemerkung zur Grammatik: Mit einem Modus kann man nicht ‚warm werden' – aber wir können einem Modus *verfallen* (hier ist ein *Begehren* involviert).

355. Zwischen Modus und Genre ist zu unterscheiden (und diese Unterscheidung hinterlässt ja auch ihre Spuren im Sprachgebrauch), obwohl sich der Unterschied nicht durchhalten lässt. Er ist so unscharf wie alles andere. Wenn man feststellt, in der „antiessentialistischen […] Genretheorie" seien „die Grenzen zwischen Modus und Genre […] mehr oder weniger aufgehoben"[275], so geht damit ein Problemverlust einher.

[275] Bothmann: Marginale Genres 76.

356. Es ist immer mit einem Problemverlust verbunden, wenn man Unterscheidungsmöglichkeiten fahren lässt. Man kann sich eben nicht den Unterschied zwischen Rot und Blau sparen, weil es einen fließenden Übergang gibt.

357. Andererseits ist es natürlich der Sprachgebrauch selbst, der die Unterschiede fahren lässt, weil so Vieles unterschiedslos als „Genre" bezeichnet wird.

358. Dass der Sprachgebrauch die Unterschiede auf diese Weise unsichtbar macht, weist auf etwas Wesentliches hin. Aber wenn wir den Sprachgebrauch beschreiben wollen, müssen wir all diese Unterschiede wieder einführen.

359. Wie würden wir jemandem erklären, was beispielsweise der ‚melodramatische Modus' im Film ist? Am Ende wird es wieder so sein, dass wir ihm Filmbeispiele geben müssen, und dann hinzufügen: Dies, und Ähnliches, nennt man den melodramatischen Modus. Würde es aber nicht ausreichen, ihm einige melodramatische *Szenen* aus verschiedenen Filmen verschiedener Genres zu zeigen? Vielleicht. Aber damit hätte man ihm noch nicht vermittelt, inwiefern ein *Film* im melodramatischen Modus steht, und welche Beziehung zwischen dem Genre dieses Films und dem Modus besteht.

360. Man könnte sagen, dass das Melodram dem melodramatischen Modus eine *Heimat* gibt.

361. Unter der Prämisse, dass ein Film ohnehin nicht einem Genre *zugehört*, sondern das er an einem Genre *teilhat*, scheint die Unterscheidung zwischen Genre und Modus

müßig. Celestino Deleyto etwa bezieht sich in seinen zusammenfassenden Überlegungen zum Verhältnis von Einzelfilm und Genre sowohl auf Derrida wie auch auf Wittgensteins Konzept der Familienähnlichkeiten, und kommt zu dem Schluss, die „familiar problems" der Genretheorie würden verschwinden, wenn man zugestehe, dass ein Film „can relate to various genres at the same time because the frame of reference used to define each one of them is different".[276]

Dass Filme und Genres zwei verschiedene Paar Stiefel sind – „The generic bag contains conventions, structures, and narrative patterns, but no films"[277] –, ist allerdings leicht zugestanden. Man kann es so ausdrücken: Man kann einen Film als *Vertreter* eines Genres betrachten, aber er ist deshalb nicht ein *Exemplar* dieses Genres. Und der Film kann nicht darüber bestimmen, als der Vertreter welchen Genres er gelten möchte. Aber gerade dann, wenn ein Genre keine Exemplare hat, sondern nur Vertreter, muss man sich einen *Begriff* vom betreffenden Genre gemacht haben können (man muss eben in der Lage sein, die „conventions", die „structures" und die „narrative patterns" aufzuführen und ihre Beziehung zueinander bestimmen). Am Ende wird man doch wieder nur auf Filme zeigen können, die als Beispiele dienen (und so haben wir die Genrebezeichnungen ja letztlich gelernt). Und von den Filmen, auf die man dann zeigt, wird man zwar nicht sagen, dass sie diesem Genre *zugehörig* sind – aber ihre *Teilhabe* am Genre ist durchaus verschieden groß. Es gibt „prototypische Effekte", und sie gehen von Filmen aus, die jeweils in einer bestimmten Phase der ‚Evolution' des

276 Deleyto: Film Genres at the Crossroads, 225.
277 Ebd., 228.

Genres entstanden sind. Das heißt natürlich nicht, dass sie ‚rein' sind (Reinheit ist hier überhaupt keine sinnvolle Kategorie), es heißt jedoch, dass sie *bessere Beispiele* sind.

362. Nicht nur die Genres haben eine Geschichte, sondern auch ihre Genrehaftigkeit hat eine Geschichte. Nicht nur die Genres gibt es nicht ‚in Reinform ', sondern auch die Genrehaftigkeit. Das Problem besteht eben darin, dass wir die Vielfalt in der Verwendung des Wortes *Genre* nicht übersehen.

363. Genrebezeichnungen dienen dazu, über Artefakte zu sprechen. Dadurch begreifen wir die Artefakte besser. Aber wir begreifen auch die Bezeichnungen besser, als wir sie vorher begriffen haben. Die Artefakte, über die wir sprechen, haben den Status von Beispielen.
Im sogenannten *generic system* der Hollywood-Studios[278], das die filmwissenschaftlichen *Genre Studies* zunächst im Blick hatten, spielte die Vorstellung, dass es im Verhältnis von Film und Genre keine Zugehörigkeit, sondern nur Teilhabe gebe, keine Rolle. Die unzweifelhaft richtige Feststellung, dass es nicht „das Genre Horrorfilme" gebe, „sondern lediglich Filme, die als Horrorfilme bezeichnet werden", aber nicht „als Horrorfilme bezeichnet werden" *müssten*[279], erscheint unter diesen Vorzeichen eher als Haarspalterei. Erst dann, wenn Genrebegriffe als *differenzierende Beschreibungskategorien* aufgefasst werden, geht es nicht mehr um Subsumtion und Klassifikation. Dann können in jedem Film Elemente und Merkmale verschiedener Genres diagnostiziert werden.

---

278 Vgl. Ryall: Genre and Hollywood, 327–338; vgl. Scheinpflug: Genre-Theorie, 18–32.

279 Vgl. Scheinpflug: Genre-Theorie, 13.

364. Erst dann gibt es eine *Analyse* ‚im eigentlichen Sinn'. Denn eine Analyse ist ja wörtlich genommen die Auflösung eines Objektes in seine Bestandteile. Die Bestandteile werden identifiziert, und umgekehrt lässt ihr Zusammenbestehen im Objekt Rückschlüsse auf ihre Verbindungsmöglichkeiten zu. Solange ein Genre als etwas wahrgenommen wird, was ‚aus einem Guss' ist, gibt es im Grunde wenig zu analysieren (man erkennt nur etwas wieder bzw. man sieht nur das, was man wiedererkennen kann). Die Elemente scheinen in einer gleichsam ‚natürlichen Verbindung' miteinander zustehen.

365. Wenn man vom „Genresystem" im Bereich des Films spricht, geht man von *Genrefilmen* aus. Das sind die Filme, die ohne größere Hindernisse ins Genresystem passen, Filme, die dazu produziert worden sind, um als einem Genre zugehörig rezipiert zu werden. Dabei steht also die Warenform im Vordergrund. Aber auch das ist nicht so einfach, wie es sich anhört.
Zunächst einmal kann ein Genresystem verschieden aussehen und einen unterschiedlichen Systematisierungsgrad haben. Während beispielsweise das klassische „Hollywood-Genresystem" durch ein hohes Maß an „Selbstreferenzialität" gekennzeichnet ist und „im Zitierverfahren einen zusätzlichen ästhetischen Gewinn aus der Erkennbarkeit" durch das „Spiel mit ikonografischen oder motivischen Genreelementen" gewinnt, hat das „sowjetische Genre-System generell das Streben der Filmschaffenden nach der Entwicklung einer unverwechselbaren Ästhetik" gefördert.[280]

[280] Irina Gradinari: Genres in Russland. In: Stiglegger (Hg.) Handbuch Filmgenre, 412–431, hier: 426.

Aber auch und gerade dort, wo die Genres nach rein kommerziellen Parametern beurteilt werden, spielen andere Aspekte eine wesentliche Rolle. So haben unterschiedliche Genres unterschiedliche Produktionskosten *und* eine unterschiedliche ‚Wertigkeit'. Am deutlichsten kommt das in der Institution der sogenannten B-Movies seit den 1930er Jahren zum Tragen. Horrorfilme beispielsweise hatten ein geringes Ansehen und ein niedriges Budget. Sie sind damit zunächst einmal zwar *a fortiori* Genrefilme, aber die Definition überlagert sich hier mit dem, was man mit David Bordwell als *mode of film practice* bezeichnen kann.[281] Filme unterscheiden sich nicht nur hinsichtlich ihres Genres, sondern auch hinsichtlich der Produktionsbedingungen, ihrer Rezeptionsweise. So wurden B-Movies in den Hollywoodstudios häufig in bereits bestehenden Kulissen gedreht, mussten zu billigen Spezialeffekten greifen usw. Auch solche Produktionsbedingungen wiederum haben zwei Seiten: Unter Umständen war es den Regisseuren von B-Movies (bei denen das finanzielle Risiko viel geringer war) eher möglich, zu experimentieren und andere Themen einfließen lassen. Hierfür werden gewöhnlich Roger Corman und – in geringerem Maße – Jack Arnold als Beispiele genannt, die sich mit B-Movies verschiedener Genres einen Namen gemacht haben.

Es versteht sich von selbst, dass sich die *modes of film practice* nicht nur von Land zu Land unterscheiden, sondern auch historisch starken Wandlungen unterworfen sind. So hat seit den 1950er Jahren die Bedeutung des B-Movies durch das Aufkommen des Fernsehens stark abgenommen. Und damit zusammenhängend hat sich sowohl die

281 Vgl. David Bordwell: The Art Cinema as a Mode of Film Practice. In: Film Criticism 4/1 (1969), 56–64.

Denotation wie auch die Konnotation des Sammelbegriffs B-Movie stark verschoben.[282] Wer weiß heute noch, dass mit diesem Wort in der goldenen Ära Hollywoods der erste, kürzere Film eines *double feature* (also eines Kino-Programms mit zwei Spielfilmen bezeichnet wurde)?

366. Wer meint, dass *Blockbuster* ein – eben „budget based" – Genre sei,[283] der muss auch sagen, dass *B-Movie* eine Genrebezeichnung ist.

367. Dann wäre Roger Cormans HOUSE OF USHER (DIE VERFLUCHTEN), die erste seiner Verfilmungen von Erzählungen Edgar Allan Poes, mit der er 1960 international berühmt wurde, sowohl dem Genre *B-Movie* als auch dem Genre *Horrorfilm* zugehörig. So ist das freilich nicht gemeint, wenn man von Hybridität spricht und feststellt, dass *genre mixing* der Regelfall ist.[284]
Entweder ist ein Film ein B-Movie oder er ist keins. Die Unterscheidung von Zugehörigkeit und Teilhabe verfängt hier nicht. Insofern könnte man auf den Gedanken kommen, nur dann etwas ein Genre nennen zu wollen, wenn diese Unterscheidung sinnvoll ist.

368. Aber ein B-Movie ist HOUSE OF USHER doch nur im Rahmen seiner ursprünglichen Produktions- und Rezeptionsbedingungen gewesen! Wenn wir den Film *jetzt* anschauen, ist er ein Film von Roger Corman! Und mehr noch: Jetzt können wir (wenn wir uns ein wenig auskennen)

282 Vgl. Marcus Stiglegger: B-Movie. In Thomas Hecken, Marcus S. Kleiner: Handbuch Popkultur. Stuttgart 2017, 147–152.
283 Stam: Film theory, 14.
284 Vgl. etwa Rick Altman: Film/Genre. London 1999, 123–143.

außerdem beschreiben, welche – über die verschiedenen Genres hinweg – typischen B-Movie-Merkmale dieser Film aufweist. Insofern hat er sehr wohl Anteil am Filmgenre *B-Movie* (mit dem man auch ‚warm werden' kann). Er ist ein B-Movie-Klassiker.

369. Das stimmt. Aber wenn wir vom B-Movie als einem Genre sprechen wollen, müssen wir zugleich konzedieren, dass man dieses Genre dann auf andere Art und Weise analysieren muss als etwa den Horrorfilm oder die Weihnachtskomödie. Insbesondere geht es hier in erster Linie nicht um Traditionszusammenhänge, sondern um Produktionsbedingungen und ihre Kompatibilität mit bestehenden Genres und Narrationsformen. Die Analyse muss gewissermaßen in höherem Maße strukturalistisch sein. B-Movies lassen sich erst aus der Ferne analysieren.

370. Man kann auch Filme unter dem Aspekt betrachten, inwiefern sie am *Genre* B-Movie (insbesondere an seiner ‚Ästhetik') *teilhaben*. Dann trifft die Feststellung, dass ein Film entweder ein B-Movie ist oder nicht, gerade nicht zu. So ist die Sachlage in Alfred Hitchcocks PSYCHO (1960). Der Film hat nicht nur hinsichtlich des Genres Horrorfilm eine von Hitchcock beabsichtigte Affinität zum B-Movie, sondern auch hinsichtlich der Produktionsbedingungen: Weil Paramount Pictures ihm für dieses B-Movie-Sujet die gewünschte Summe verweigerte, hat Hitchcock ihn mit seiner eigenen Produktionsfirma realisiert, was ihn zu verschiedenen Einsparmaßnahmen zwang. (Davon abgesehen kann man natürlich auch wenig Geld ausgeben, wenn man viel Geld hat.)

371. Es gibt nicht nur sogenannte *Genrefilme*, es gibt auch *Genreliteratur*. Diese steht aber, was die Produktionsbedingungen betrifft, unter ganz anderen Vorzeichen. Es ist deutlich aufwendiger, einen Kriegsfilm zu machen als eine Erzählung von Edgar Allan Poe für die Leinwand zu adaptieren. Aber es ist im Prinzip nicht aufwendiger, einen Kriegsroman zu verfassen als einen Horrorthriller zu schreiben. Schon deshalb stellt sich die Frage, was ein Genre ist, für die Literatur ganz anders als für den Film.

372. Das heißt natürlich nicht, dass die *modes of literature practice*, wenn man das so nennen möchte, unerheblich für das Verständnis literarischer Genres ist. Man muss nur etwa an den Feuilletonroman des 19. Jahrhunderts denken (und daran, wie viele nunmehr kanonische Romane seinerzeit zunächst in Zeitschriften abgedruckt wurden). Und nun könnte man wieder die Frage aufwerfen, ob es sinnvoll ist, den Feuilletonroman als Genre aufzufassen.

373. Wenn man den *Blockbuster* – ebenfalls ein *mode of film practice* – als Genre auffassen will, so muss man (abgesehen von den logischen Widersprüchen, die mit dieser Einstufung verbunden sind) zunächst einmal festhalten, dass er dann keinem Genre zugehört, aber an mehreren Genres teilhat. In diesem Sinne bestätigt er ja die Beobachtung der Genretheoretiker, dass Genres stets hybrid und ‚unrein' sind, auf eine mustergültige Art und Weise. Insofern löst die Fokussierung der dominanten Filmindustrien (vor allem in Amerika, aber auch in Indien – vgl. *Bollywood)* auf Blockbuster-Produktionen das *generic system* ab. Man spricht etwa vom „Genre-Synkretismus" des Blockbuster-Kinos, weil „viele der entstehenden Filme ganz unterschiedliche

Genre-Muster, Mythologien und Traditionen aufgreifen, um ein möglichst breites Publikum anzusprechen".[285] Dies ist das Feld, auf dem Genrebegriffe wirklich nur noch als Beschreibungskategorien funktionieren. Aber das ist nur möglich, weil Genres einmal etwas anderes waren (etwas, womit man ‚warm werden' konnte).

374. Und dann gibt es noch den *Autorenfilm*. Hier ergibt sich eine analoge Schwierigkeit bzw. eine analoge Konfusion der Ebenen wie beim Blockbuster-Film, insofern der Autorenfilm einerseits als ein Genre bezeichnet wird und sich andererseits aus Genres zusammensetzt (die dann aber natürlich nicht ihrerseits zum Genre *Blockbuster* gehören können).
Zunächst gibt es die einfache Vorstellung einer Opposition von *Genrefilm* und *Autorenfilm*. Schon diese Entgegensetzung ist schief und nur historisch begründet, insofern sie den Autor (den *auteur)* an einer Stelle ins Spiel bringt, wo er eigentlich nichts zu suchen hat. In der Malerei, in der Literatur, in der Photographie oder in der Musik gibt es keine Entsprechung für eine solche Entgegensetzung.

375. Dass beispielsweise ein Maler deshalb nicht der Urheber seines Werkes sein sollte, weil es sich um ein Bild handelt, das ohne weiteres einem bestimmten Genre angehört, ist eine befremdliche Vorstellung. Wenn man auch die klassischen Bildgattungen als Genres auffasst, ist sie ohnehin absurd (dass etwa ein Bild, das zur Bildgattung *Landschaft* gehört, keinen *Auteur* haben könne). Es gilt aber auch für Bildwerke, bei denen die Bezeichnung als Genre leichter über die Lippen geht, weil sie durch eine

[285] Mundhenke: Hybride Genres, 247

Kombination von inhaltlich-thematischen und formalen Merkmalen gekennzeichnet sind: Wer wollte einem Früchtestillleben von Paul Cézanne oder einem Reiterporträt von Diego Vélazquez bestreiten, das Werk eines *Auteur* zu sein?

376. Dem Früchtestillleben kann man eine lange Tradition bescheinigen, vom italienischen Manierismus des 16. Jahrhunderts über die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, den Stillleben Jean Siméon Chardins im 18. Jahrhundert und denen der Impressionisten des 19. Jahrhunderts. Man kann sagen, dass Cézannes Stillleben ‚in dieser Tradition' stehen, aber eine ‚Genretradition' ist das höchstens in einem ganz anderen Sinne als in den Definitionen von Harald Fricke (‚institutionelle Erwartungen') oder von Knut Hickethier (‚Produktgruppe') vorausgesetzt wird. Cézannes Wahl ist weder auf das Genre *Früchtestillleben* gefallen, weil Bilder dieses Genres von ihm erwartet wurden, noch deshalb, weil er solche Bilder gut verkaufen konnte.

377. Auch das Früchtestillleben ist eine Gattung im Sinne einer *Bildsorte*. Wenn man diese Bildsorte, wie Fricke es für Textsorten vorschlägt, auf eine einfache, aber ‚flexible' Weise definiert, kann man Bilder unter sie subsumieren, die in keinem Traditionszusammenhang mit dem europäischen Früchtestillleben stehen, und beispielsweise eine Verbindung zum *Zen* entdecken, wie sie in dem berühmten Bild *Die sechs Kaki-Früchte* des chinesischen Mönchs Mu-hsi (aus dem 13. Jahrhundert) deutlich wird. Man kann sagen, dieses Bild sei „kein Früchte-Stilleben, wenn

es auch seinem Sujet nach ein solches zu sein scheint“[286] – dann hat man seine Bildsorten-Definition an der europäischen Tradition des Früchtestilllebens ausgerichtet. Es bleibt einem aber gar nichts anderes übrig, als es mit genau *dieser* Tradition in Verbindung zu bringen, die es dann in einem anderen Lichte erscheinen lassen kann.

378. Je mehr das Genre als Sorte begriffen wird, desto eher kann man sich seiner als Autor *bemächtigen*.

379. Das *Reiterporträt* ist wiederum aus einem anderen Grund kein Genre in dem Sinne, wie es in der Genretheorie des Films und der Literatur vorausgesetzt wird. Velázquez hat mehrere Reiterporträts gemalt. Das hängt aufs Engste mit seiner nahezu beispiellosen Karriere als Hofmaler zusammen, die sich in einer großen Anzahl von Porträts niedergeschlagen hat. Denn gerade Reiterporträts werden nur von herrscherlichen Personen gemalt und in Auftrag gegeben. Reiterporträts kann man auf besonders pointierte Weise ‚nicht einfach so malen‘, sondern es handelt sich um eine ehrenvolle Angelegenheit, die auch den Porträtierenden in die Nähe des Herrschers rückt. Dass es sich um eine Ehrung als *Auteur* handelt, ist damit allerdings noch nicht ausgemacht (in Spanien im 17. Jahrhundert genoss die Malerei bekanntlich kein hohes Ansehen). Das Reiterporträt ist also eine Bildgattung bzw. eine Bildsorte, die es unter Befolgung der zugehörigen Konventionen zu ‚bedienen‘ gilt und von der es nur wenig Exemplare geben kann (denn Herrscher sind ja definitionsgemäß eine Minderheit). Aber diese Konventionen haben aufgrund der

[286] Vgl. Dietrich Seckel: Mu-hsi: Sechs Kaki-Früchte. Interpretation eines Zen-Bildes. In: NOAG 77 (1955), 44–59, hier: 54.

institutionellen Rahmung einen völlig anderen Status als die Erwartungsstruktur, die mit einer erfolgreichen ‚Produktgruppe' verbunden werden kann. Insbesondere ist es ja die dargestellte Person, die etwas erwartet und deren Erwartung nicht enttäuscht werden sollte.

380. Die Entgegensetzung *Genre*/*Auteur* greift insofern auch im Falle eines Reiterporträts von Velázquez nicht. Weder kann man von einem Genre sprechen noch kann man Vélazquez ohne weiteres im emphatischen Sinne als *Auteur* bezeichnen (zumal er für seine vielen Bildnisse in Hofkreisen auch eine Werkstatt benötigte) – und Ähnliches gilt für andere berühmte Maler von Reiterporträts von Tizian über Rubens bis zu Jacques Louis David, die sich nahe am ‚Machtpol' befanden, wie Klaus Theweleit sagen würde.

381. Natürlich kann man heutzutage viele Reproduktionen von Reiterporträts anschauen, man kann vergleichen und Entwicklungen nicht nur im Malstil, sondern auch im Bildaufbau entdecken. Dadurch kann man gewissermaßen ein ‚Genre-Gefühl' bekommen. Aber man sollte nicht vergessen, dass die Zeitgenossen diese Möglichkeit nicht hatten. Weder gab es Reproduktionen noch gab es Museen.

382. In der Zeit von Velázquez – also im 17. Jahrhundert – waren ‚große Gemälde' in der Regel Auftragsarbeiten, bei denen die Gattung bzw. die Bildsorte vorgegeben war. Der *Auteur* kann sich insofern allein dadurch zur Geltung bringen, dass er die Bildsorte auf eine besondere Weise *interpretiert* bzw. für den gestellten Rahmen eine innovative *Bildlösung* findet.

Eine Auftragsarbeit und eine Auseinandersetzung mit dem Machtpol ist auch *Las Meninas* von 1656. Auf diesem Bild inszeniert sich Velázquez als *Auteur*. Von welchem Problem ist dieses Bild eine Lösung? *Las Meninas* ist wohl das komplexeste Gemälde der Kunstgeschichte, und seine Komplexität rührt daher, dass dieses monumentale Gemälde unterschiedliche Bildsorten auf eine unauslotbare Weise verbindet und überlagert: Es ist ein Selbstporträt, ein Porträt der Infantin, ein Gruppenporträt, ein Hoffamilienbild, eine Allegorie der Malerei oder der Treue zur Monarchie[287]. Der *Auteur* agiert nicht jenseits der Gattungen und Genres, sondern er geht auf besondere Weise mit ihnen um.

383. *Las Meninas* ist kein Prototyp, das ein Genre hätte begründen können. Man kann sich ihm allenfalls nähern, indem man es variiert (also interpretiert). Das hat der *Auteur* Pablo Picasso getan, in einer obsessiven Serie aus dem Jahr 1957.

384. Um das Verhältnis von *Genre* und *Auteur* auf einer strukturellen Ebene zu begreifen, empfiehlt es sich, auch ein Beispiel hinzuziehen, das nicht aus der Sphäre der Künste stammt, sondern sozusagen jede und jeden von uns in die Rolle des *Auteur* versetzen kann. Etwa: das *Kondolenzschreiben*. Das Kondolenzschreiben ist gewiss eine eigene Textsorte, die sehr präzise durch ihre Rahmenbedingungen definiert ist. Aber ist es auch ein Genre? Zunächst

287 Vgl. Manuela B. Mena Marqués: Die Spitze am Ärmel der Zwergin Mari-Bárbola im Gemälde Las Meninas von Velázquez. In: Thierry Greub (Hg.): Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte. Berlin 2001, 247–280.

einmal spricht wenig dafür: Es stellt keine Produktgruppe dar, es ist gar nicht an eine Öffentlichkeit adressiert, die einzelnen Kondolenzschreiben stehen in keiner genetischen Verbindung usw. Trotzdem könnte jemand sagen: ‚Kondolenzschreiben sind nicht mein Genre.' Letztlich müsste das jede und jeder sagen, der sich im Verfassen von Kondolenzschreiben nicht *zuhause* fühlt, der nicht *warm* damit geworden ist. Aber das heißt ja nur, dass Kondolenzschreiben ein *unbeliebtes* Genre sind.

Vermutlich ist diese Unbeliebtheit einer der Gründe dafür, dass das Kondolenzschreiben als Relikt gepflegter Bürgerlichkeit vielleicht nicht vom Aussterben bedroht, aber doch auf dem Rückzug begriffen ist. Das Kondolenzschreiben ist eine förmliche Erwiderung auf einen klar definierten Anlass, den Tod einer Person. Es darf sich aber nicht in dieser Förmlichkeit erschöpfen, sondern muss als eine *persönliche* Anteilnahme aufgefasst werden können. Das beginnt damit, dass es sich „empfiehlt […], beim Verfassen des Kondolenzschreibens keinen Computer oder eine Schreibmaschine zu benutzen", wie man auf der Webseite des *Bundesverbandes Deutscher Bestatter* nachlesen kann[288]: das Kondolenzschreiben sollte „handschriftlich verfasst werden, das wirkt wesentlich persönlicher. Dabei kommt es nicht darauf an, ob man eine schöne Handschrift hat. Was wirklich zählt, sind aufrichtig gemeinte Worte". Und das heißt: Man soll innerhalb eines sehr klar vorgegebenen Regimes als *Auteur* auch im übertragenen Sinne mit einer persönlichen Handschrift aufwarten. Es geht darum, die „richtigen Worte […] zu finden, um wirklich auszudrücken, was man fühlt". Man

288 Https://www.bestatter.de/wissen/trauerhilfe-und-trauerbewaeltigung/kondolenzschreiben/.

soll sich die Zeit nehmen, „um eigene Formulierungen zu finden und persönliche Worte aufzuschreiben" usw.
Genau dadurch, dass es nicht ausreicht, der Form zu genügen, wird das Kondolenzschreiben zu einem (nicht geliebten) Genre. Das Persönliche kann sich logisch gesehen nur in der Erfüllung einer Art limitierter *Abweichungserwartung* niederschlagen. Dabei ist es nicht erheblich, um wessen Abweichungserwartung es sich handelt – ob also der Empfänger des Kondolenzbriefs eine ungenügende Erfüllung der Abweichungserwartung registriert, ob der Verfasser von sich selbst erwartet, eine zufriedenstellende Abweichung zu Papier zu bringen und damit möglicherweise eine ganz und gar autorschaftliche Schreibblockade bei sich hervorruft (Schreibblockaden sind der vielleicht zuverlässigste Hinweis darauf, dass sich jemand als *Autor* versteht) oder ob Dritte als Kondolenzschreiben-Kritiker das Wort ergreifen.
Das Beispiel zeigt, dass es strukturell gesehen eine Dialektik von Genrehaftigkeit und Autorschaftlichkeit gibt, die unter etwas anderen Vorzeichen und in anderen Begriffen bereits den Briefstellern des 18. Jahrhunderts bekannt war. Denn sobald Musterbriefe nicht mehr so zu verstehen sind, dass man sie schlicht reproduzieren kann, findet diese Dialektik in ihnen gewissermaßen ihren handfesten Niederschlag. Auch auf der Webseite des *Bundesverbandes Deutscher Bestatter* sind solche Muster wiedergegeben, jeweils spezifiziert nach Art des Todesfalls und nach Art der Beziehung zum Verstorbenen. Handelt es sich beispielsweise um einen Todesfall im Bekannten- oder Freundeskreis, kann man so anfangen: „Lieber […], als ich vom Tod von […] hörte, konnte ich es erst gar nicht glauben. Jeder weiß um den Tod und die menschliche Sterblichkeit,

wenn es aber im Kreis enger Freunde und Bekannte geschieht, lässt es einen richtig erschaudern." Ist jemand aus dem beruflichen Umfeld gestorben, wäre der folgende Einstieg möglich: „Sehr geehrte […], in diesen Tagen habe ich vom Tod unseres […] gehört. Die Zeit dreht sich immer schneller, so empfinden es sehr viele Menschen in der Gegenwart. Umso schneller geht im täglichen Getriebe alles wieder seinen Gang, als ob der Tod gar kein Anlass wäre, auch einmal inne zu halten." Usw.
Wenn man für sein Kondolenzschreiben genau *diese* Worte benützt, dann ist das also ‚persönlich'? Nein, aber es kann *als* ‚persönlich' akzeptiert werden. Aber wenn der Empfänger die Musterbriefe auf der Webseite des *Bundesverbandes Deutscher Bestatter* gelesen hat, dann ist es aus. Dann verfängt auch die Behauptung, man habe das nicht abgeschrieben, sondern sei selbstständig und unabhängig auf diese Formulierungen gekommen, nicht mehr. Ein genetischer Zusammenhang wird jedenfalls unterstellt – der Kondolenzbrief ist eben nicht nur eine Textsorte, sondern auch ein Genre (vielleicht nur im Imaginären, aber das verschlägt nichts).

385. „Genrefilm und Autorenfilm gelten der Filmwissenschaft traditionell als exklusive Kategorien." Mit dieser Feststellung hebt ein Beitrag von Ivo Ritzer mit dem Titel *Genre- und Autorentheorie* an, der diese Frontstellung durch die Analyse einer „komplexe[n] Relation" ersetzen möchte; einerseits gebe es „keinen Film ohne Genrestrukturen", andererseits könne gezeigt werden, dass auch „*genre cinema* selbst Spuren autorenhafter Subjektivität aufweisen kann."[289] Beiden Behauptungen ist vorbehaltlos zuzustimmen, aber

[289] Ritzer: Genre- und Autorentheorie, 156.

sie betreffen ihrerseits nur die eine Seite des Problems, nämlich die des Genrefilms. Die andere Seite ist eben die des Autorenfilms.

386. Ritzer spricht sich gegen die „cinéphile Sehnsucht nach dem Auteur“[290] aus, die in der französischen Filmkritik der *Nouvelle Vague* dazu geführt habe, einzelne Regisseure, die innerhalb des amerikanischen Genresystems tätig waren (wie etwa Howard Hawks und John Ford), herauszugreifen und als *Auteurs* zu nobilitieren. Ritzer möchte gewissermaßen umgekehrt das Genresystem nobilitieren. Das ist in der Nobilitierung der Auteurs innerhalb des Genresystems aber schon angelegt, denn nichts anderes ist ja die Dialektik von *Genre* und *Auteur*, die Ritzer unter Bezug auf André Bazin folgendermaßen zusammenfasst:
„Es ist dieses Ingenium des Systems mit seinen Genres, arbeitsteiligen Prozessen etc., das hier dem einzelnen Filmemachersubjekt zum Horizont seiner Produktivität wird, ohne den es nicht zum Auteur werden könnte. Im Gegenzug aber vermag die individuelle Ästhetik eines Auteurs nur an Kontur gewinnen, wenn sie sich von institutionalisierten Standards abhebt und inszenatorische Differenzen schafft. Das bedeutet, implizit ist das System als Folie der cinéphilen Betrachtung bereits mitgedacht, kann doch nur das Allgemeine das Besondere konturieren.“[291] Wirklich vermittelt wird der Gegensatz von *Genre* und *Auteur* aber erst, wenn zudem deutlich wird, dass auch die „möglichst genaue Erfüllung generischer Standards“ zu bewundern ist und „nicht deren ikonoklastische Subversion“[292], oder dass das

290 Ritzer: Genre- und Autorentheorie, 159.
291 Ebd., 160.
292 Ebd., 162.

„Autor-Subjekt" schließlich als eine „nicht zuletzt industrielle Größe" agieren kann, das „generische Strukturen geschickt für sich instrumentalisiert".[293]

387. Es gilt also, vereinfacht gesprochen, in Genrestrukturen zu *denken*. Damit wäre das Verhältnis von Genre und *Auteur* in etwa auf eine Logik zurückgeführt, wie sie auch in der Malerei und in der Musik herrscht: In der populären Musik versteht es sich mehr oder weniger von selbst, dass innerhalb von Genres gedacht wird.

388. Um innerhalb eines Genres denken zu können, muss man einen Überblick über sehr viele Vertreter dieses Genres haben. Das ist in der Musik nicht weiter schwer, im Film schon. Man kann leicht Hunderte von *Death Metal*-Songs überblicken, aber nicht so leicht Hunderte von *Buddy Movies*.

389. Abgesehen davon muss man nicht nur die *Buddy Movies* überblicken (wie auch nicht nur die *Death-Metal*-Songs), sondern auch die Genres, mit denen dieses Genre fusionieren kann, etwa in Gestalt der Slapstick-Komödie wie in den Filmen von Laurel und Hardy, in Gestalt des Road Movie, wie in EASY RIDER (1969) oder in Gestalt der *Buddy-Cop-Movies*, in denen sich „zwei antipodische Figuren – mindestens einer davon Gesetzeshüter – zusammenraufen müssen, um einen Kriminalfall zu klären".[294] Am Ende kann Ivo Ritzer anhand der Filme des Hollywood-Regisseurs Walter Hill zeigen, dass die Genre-Geschichte des *Buddy Movies* das „Anti-Buddy Movie"[295] impliziert: Der Bruch von

293 Ritzer: Genre- und Autorentheorie, 163.
294 Ritzer: Badiou to the Head, 101.
295 Ebd., 108.

Genre-Regeln erweist sich als ihre folgerichtige Weiterentwicklung – als ein Denken *in* und *an* Genres. Hier sieht man die spezifische „Dialektik von Genre- und Autorenpolitik“[296] am Werk, wenn man es vom Genresystem aus denkt.

390. Man kann leicht sehen, wie voraussetzungsreich das *Buddy Movie* ist, wenn man sich darauf einlässt, es als Genre zu betrachten. Aber je voraussetzungsreicher es ist, desto mehr Möglichkeitsspielraum bietet es auch und desto anpassungsfähiger ist es. Allerdings erschließt sich das nur dem, der analysiert.

391. Aber sollte man das Buddy-Movie überhaupt als ein Genre betrachten? Es tritt ja anscheinend nicht isoliert, also in Reinform auf, sondern realisiert sich nur in *anderen* Genres. Vielleicht wäre es hilfreich, es als ein *Strukturmotiv* zu betrachten – als ein Motiv, das in der Lage ist, die Narration in sehr vielen Umgebungen zu strukturieren.[297] Oder, anders gewendet: Genres der Narration können mitunter auch so etwas wie Strukturmotive sein.

392. Solche Strukturmotive sind einerseits sehr allgemein (man kann das *Gilgamesch*-Epos zur Vorgeschichte des Buddy-Movie zählen), sie haben aber mitunter auch die Kraft, einen Zyklus auszulösen, wie es etwa im *Schicksalsdrama* um 1800 der Fall ist (auf den *Vierundzwanzigsten Februar* als Schicksalstag bei Zacharias Werner im Jahr 1808 folgt der *Neunundzwanzigste Februar* als Schicksalstag bei Adolf Müllner im Jahr 1812). Kurzlebige Genrebezeichnungen wie

296 Ritzer: Badiou to the Head. 90.

297 Vgl. Michael Niehaus: Das Buch der wandernden Dinge. München 2009, 31–42.

chase movie oder *railway genre* lassen sich ebenfalls auf Strukturmotive zurückführen.

393. Autoren können also gleichsam im Genrefilm denken. Die komplementäre Frage nach dem Verhältnis des *Autorenfilms* zum Genre führt hingegen in eine ganz andere Richtung. Als Autorenfilm versteht man einen Film, bei dessen Realisierung der Autor oder die Autorin die möglichst vollständige Kontrolle über alle Bereiche hatte. Dieses Ziel strebt die *politique des auteurs* an, wie sie insbesondere in der *nouvelle vague* propagiert wurde. Es handelt sich also um einen *mode of film practice*, der nicht schwer nachzuvollziehen ist: Welcher ‚Filmemacher' möchte nicht möglichst ‚freie Hand' bei der Realisierung ‚seines Films' nach den ‚eigenen Vorstellungen' haben? Man muss nicht der Vorstellung vom ‚genialen Schöpfersubjekt' oder dem „Mythos des Regisseurs als individuelle[r] Kraft"[298] huldigen, um das zu wollen. Auch ein Handwerker möchte nicht, dass ihm jemand in sein ‚Werkstück' hineinpfuscht. Und von daher kann es durchaus sein, dass ein *Auteur*, der frei schalten und walten kann, einen perfekten Genrefilm abliefert.

394. Ein *Autorenfilm* müsste jedoch etwas anderes sein als ein Genrefilm. Er muss sich von ihm irgendwie *sichtbar* abheben, und zwar so, dass zentrale Merkmale des Films auf den Regisseur des Films zurückgeführt werden und nicht auf das Zusammenspiel der Genres. Es wird aber schnell deutlich, dass dieser Gegensatz relativ ist und nicht zuletzt auf Zuschreibungen beruht. Die Erwartungen an einen neuen Film etwa von Woody Allen, Quentin Tarantino

298 Scheinpflug: Genre-Theorie, 54.

oder Jim Jarmusch beruhen darauf, dass sich die Handschrift dieser Regisseure, die den Status von *Auteurs* bekommen haben (und als solche auch beworben werden), auch in diesem Film wiederfindet. Darüber, wie die Filme dieser Regisseure Genres verarbeiten, ist damit noch gar nichts ausgesagt. Als *Auteurs* wahrgenommene Regisseure dieser Art hat es auch im Stummfilm gegeben – Charles Chaplin beispielsweise hatte über längere Zeit in ausgezeichneter Weise die künstlerische Kontrolle über seine Filme. Mit der Produktion von Filmen jenseits von Warenform und Genre-Logik hatte das nichts zu tun. Als Buster Keatons THE GENERAL (1926) – einer der teuersten Filme der Stummfilmzeit – kein Erfolg bei Kritik und Publikum beschieden war, bedeutete dies das Ende seiner künstlerischen Unabhängigkeit.

Im eigentlichen Sinne stellt sich die Frage nach dem *Status* des Autorenfilms erst dann, wenn künstlerische Unabhängigkeit nicht mehr einfach die Folge einer riskanten Investition von Mitteln ist, die entweder vorab zugesichert (wie von RKO im Falle von CITIZEN KANE) oder vom Künstler selbst durch vergangene Erfolge akkumuliert wurden (wie im Falle von Keaton).

Dasselbe gilt, nur im kleinen Maßstab, für den künstlerischen Entfaltungsspielraum, den radikale *Low-Budget*-Produktionen gewähren können. Regisseure wie Satyajit Ray (PATHER PANCHALI, 1955), George A. Romero (NIGHT OF THE LIVING DEAD, 1968) oder David Lynch (ERASERHEAD, 1977) wurden mit Filmen berühmt, deren äußerst geringes Budget gleichwohl schwer aufzutreiben war. Ob man diese Filme als Autorenfilme bezeichnen kann, ist genretheoretisch unerheblich, da es keine Filme außerhalb von Genretraditionen gibt. Jeder, der Filme macht, hat zuvor Filme gesehen.

395. Man bräuchte sich also aus genretheoretischer Perspektive nicht damit beschäftigen, was ein Autorenfilm ist, wenn es nicht den *Status* des Autorenfilms gäbe, und wenn man nicht den Autorenfilm selbst – irgendwie – als ein Genre auffassen könnte. Andrew Tudor hat in einem eher filmsoziologisch argumentierenden Text von 1973 die These vertreten, dass es insbesondere vier europäische Regisseure gewesen seien – Ingmar Bergman, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni und Alain Resnais –, deren Filme Ende der 1950er Jahre dazu gedient hätten, die „Konventionen" des sich entwickelnden „art movie genre" zu definieren: „deliberately and obviously intellectual".[299] Es handelt sich daher um Filme, die ein bestimmtes – ausgewähltes – Publikum ansprechen, das bestimmte Erwartungen an Filme hat. Und zu diesen Erwartungen gehört, dass es sich nicht um Genrefilme handelt. Tudor sieht keine „crucial difference" etwa zwischen dem als bestens bekannt vorausgesetzten Western-Genre und der „art-movie category". Beide Genres haben ihre Konventionen, ihre Produktionsbedingungen und ihr Publikum. Und für beide Fälle gilt: „Conventions change".[300]

396. Worin besteht dann aber die Ähnlichkeit zwischen den Filmen, die als „art movie" kategorisiert werden können? Denn die Kategorisierung kann sich nicht nur darauf berufen, dass es sich um Filme handelt, die von einem bestimmten Publikum rezipiert werden, oder darauf, dass sie ein bestimmtes Etikett erhalten (*Arthouse*-Filme) oder an bestimmten Orten gezeigt werden (Festival-Filme). Gäbe

299 Andrew Tudor: Genre. In: Grant (Hg.): Film Genre Reader IV, 3–11, hier: 9.

300 Tudor: Genre, 10.

es diese Ähnlichkeiten nicht, so würde es sich nicht um ein Genre handeln, sondern lediglich um einen *mode of film practice*.[301] – Nun: Haben wir hier nicht einen ausgezeichneten Anwendungsfall des Familienähnlichkeits-Konzepts vor uns? Es gibt sich überkreuzende Ähnlichkeiten ganz verschiedener Art, aber kein Merkmal, das alle diese Filme gemeinsam hätten.

397. Wenn erklärt wird, dass selbst „der sogenannte Arthousefilm, der vielerorts als Gegenstück des (von Genres geprägten) Mainstreamfilms aufgefasst wird, […] sich in der antiessentialistischen Genretheorie“[302] als ein Genre begreifen lässt, so folgt daraus auch hier, dass die einzelnen Filme an diesem Genre *teilhaben*, nicht aber ihm *zugehören*. Es kann sich dann eben nicht um eine Klassifikation handeln.

398. David Bordwell liefert in seinem Buch *Narration in Fiction Film* von 1985 sozusagen die klassische Variante der Unterscheidung zwischen der „Classical Narration“ der Hollywood-Filme (in Kapitel 9) und der „Art-Cinema Narration“ (in Kapitel 10). Das klassische Erzählen erfolgt linear, mit unsichtbarer Montage und dreht sich um interpersonale Konflikte. Das *art cinema* hingegen erzählt in einem „nonclassical“ Modus, es erzeugt beispielsweise häufig „narrational gaps“ und lenkt die Aufmerksamkeit auf die „processes of Fabula creation“.[303]
Da sind wir wieder an dem Punkt, an dem wir sagen müssen: Eine Erzählweise ist kein Genre, sondern ein Modus

301 Vgl. Bordwell: The Art Cinema as a Mode of Film Practice.
302 Bothmann: Marginale Genres, 82.
303 David Bordwell: Narration in Fiction Film. Madison 1985, 212.

oder ein Verfahren. Und daher scheint es möglich, diesen Modus des *art cinema* mit allen Genres zu kombinieren. Als ein *Genre* erscheint der *art film* nur, insofern er als etwas beobachtet wird, was diesen Modus reproduziert, *um* sich vom Genrefilm abzusetzen.

399. Ein Kompositum mit dem Bestimmungswort „Genre" setzt voraus, dass es auch andere Bestimmungsmöglichkeiten gibt: Es gibt eben den Genrefilm und den Autorenfilm. Es gibt auch Genreliteratur. Die alternativen Spezifizierungen, die hier als erstes in den Sinn kommen, weisen in dieselbe Richtung: Trivialliteratur, Unterhaltungsliteratur oder Schemaliteratur. Das Wort „Unterhaltungsliteratur" entspringt dem 19. Jahrhundert, der Begriff „Trivialliteratur" wird nach dem zweiten Weltkrieg gebräuchlich, „Schemaliteratur" bleibt ein (um Neutralität bemühter) Fachterminus.[304] Von „Genreliteratur" beginnt man erst seit den 1970er Jahren zu sprechen, etwa zeitgleich mit dem Gegenstück (oder der Gegenreaktion), der „Höhenkammliteratur", bei der ein leicht ironischer Unterton mitzuhören ist (im *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft* ist lediglich die Trivialliteratur mit einem Artikel vertreten). Denn letztlich scheinen bei dem Wort „Literatur" alle wertspezifizierenden Gruppenbildungen abträglich zu sein. Eine der Opposition *Genrefilm/Autorenfilm* entsprechende Entgegensetzung gibt es nicht. Es haben ja auch die Bücher der Genreliteratur einen Autor oder eine Autorin, die ebenso auf dem Buchdeckel steht wie

304 Vgl. Martin Genc: Gattungsreflexion/Schemaliteratur. In: Susanne Düwell, Andrea Bartl, Christof Hamann, Oliver Ruf (Hg.): Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien. Stuttgart 2018, 3–13, hier: 4f.

bei dem neuesten Buch von Friederike Mayröcker – ganz unabhängig davon, ob sich die eine an den Erwartungen des Buchmarkts orientiert und die andere nicht.

400. Vielleicht gibt es über „Genreliteratur" ohnehin nicht so viel zu sagen. Das bloß additive und daher uneigentliche ‚generische System' bildet sich in den Regalen der Buchhandlungen ab sowie im Internet überall dort, wo sich die Verwendung von Ordnungsschemata anbietet. Das geschieht nicht zuletzt auf Webseiten, die sich an Autoren und Autorinnen richten. Denn die müssen der herrschenden Doktrin zufolge, wenn sie Erfolg haben wollen, ein Buch schreiben, das sich ohne größere Probleme einem Genre zuordnen lässt. Schon daraus geht hervor, dass Genreliteratur stets den *Roman* meint wie der Genrefilm stets den *Spielfilm*. Entscheidend ist der Moment der Wahl. So, wie der Leser im Buchladen zwischen Genres und zwischen Vertretern eines Genres wählen muss, so muss die angehende Autorin oder der angehende Autor von erfolgversprechender Genreliteratur vorab das Genre wählen, dem der Roman zugeordnet werden kann.
Die Genres, die hierbei am häufigsten genannt werden, haben – zum Beispiel auf der Webseite *Die Schreibtrainerin* – nicht zufällig ihre Entsprechung im Spielfilm: Krimi, Thriller, Liebesroman, Science Fiction, Fantasy, Horror, Historischer Roman. Weniger verbreitete, aber dafür ‚literarischere' Genres ergänzen die Liste: Gesellschaftsroman, Entwicklungsroman, Familienroman, Reiseroman.[305]

[305] Vgl. https://www.die-schreibtrainerin.de/buecher-genre/#fiktionale-literatur.

Den unterschiedlichen generischen Stellenwert kann man auch daran ablesen, dass der Reichtum der Genres der ersten Gruppe durch Aufführung zahlreicher *Subgenres* dokumentiert ist, die teilweise auf ganz aktuelle Entwicklungen rekurrieren. So gibt es beim *Krimi* beispielsweise nicht nur den „Polizeiroman", sondern auch den „Genusskrimi" (in dem „Genussmittel […] eine wesentliche Rolle" spielen); oder im Genre *Liebesroman* das Subgenre „Zeitreisen" („Die Liebenden leben in verschiedenen Epochen"). Viele dieser Subgenres entstehen freilich durch die Kombination mit anderen Genres. So werden dem Genre *Historischer Roman* nur noch diese drei Subgenres zugestanden: Historische Romanze, Historischer Krimi, Historischer Thriller; und der *Reiseroman* hat dann gar kein Subgenre mehr.

401. Die gängigen Einteilungen der Genreliteratur sind zunächst einmal nichtssagend, da sie auf der Grundlage einer vereinheitlichten Form erfolgen. Nicht nur wird genreübergreifend die Romanform vorausgesetzt, sondern es wird auch durchgehend eine *filmische* Schreibweise angestrebt, die sehr stark am *szenischen* Erzählen und an einem Handlungsfortgang orientiert ist, welcher eine *spannende* Lektüre garantieren soll. Die Genreliteratur befindet sich im *Mainstream*, insofern sie diese Bedingungen erfüllt, wobei – analog zum *Blockbuster* – die Tendenz besteht, die Kombinationsmöglichkeiten der verschiedenen Genres auszuschöpfen. Hierbei spielt der *Thriller* die entscheidende Rolle, der zwar einerseits der Kriminalliteratur zugerechnet werden kann[306], andererseits aber in erster Linie ein Wort zur Bezeichnung eines Filmgenres ist, das aber

306 Vgl. Genc: Gattungsreflexion/Schemaliteratur, 9f.

als Genre unterdeterminiert bleibt, weil es eigentlich einen Modus bezeichnet, der allen anderen aufgeführten Genres der Genreliteratur in unterschiedlicher Dosierung beigemischt werden kann.

402. Jeder weiß, was ein Kriminalroman, ein Thriller, ein Fantasy-Roman, ein Historischer Roman ist, insofern er einen allgemeinen Begriff von dieser Genreliteratur hat. Seit diese Genres in die Welt gekommen sind, sind sie eben in der Welt. Aber dieser allgemeine Begriff ist nichtssagend. Man hat sich damit eben noch keinen Begriff vom *Möglichkeitsspielraum* in diesen Genres gemacht – welche Verschiebungen und Verknüpfungen es gibt. Eine Vorstellung davon kann man nur bekommen, wenn man sich den „Subgenres" zuwendet, die überraschende und im besten Falle unwahrscheinliche Merkmale in sich vereinigen, sich aber gleichwohl, mit Wilhelm Voßkamp, als „*Bedürfnissynthesen*" lesen lassen, in denen „bestimmte Problemstellungen bzw. Problemlösungen oder gesellschaftliche Widersprüche artikuliert und aufbewahrt werden".[307]

403. Beispiel: Auf der Webseite *Die Schreibtrainerin* wird als eines der Subgenres des Liebesromans der *Nackenbeißer* aufgeführt, mit der kurzen Erklärung: „Liebesroman, in dem sexuelle Gewalt romantisiert wird".[308] Das kann stutzig machen. Tatsächlich ist „Nackenbeißer" – wie man auf einschlägigen Internet-Portalen leicht nachprüfen kann – ein eingeführter Begriff für Liebesromane meist amerikanischer Provenienz, die in einem historischen

307 Voßkamp: Gattungen, 32.

308 Vgl. https://www.die-schreibtrainerin.de/buecher-genre/#fiktionale-literatur.

Ambiente angesiedelt sind und eine abenteuerliche Handlung mit einigermaßen expliziter Erotik und Happy End verknüpfen. Es gibt diese Romane in großer Zahl, sie werden so gut wie ausschließlich von Frauen verfasst und gelesen. Ihren Namen haben die „Nackenbeißer", weil auf den Covern dieser meist billig gedruckten Taschenbücher häufig Frauen in den Armen von Männern zu sehen sind, die sich anschicken, deren (schwanengleichen) Nacken mit den Lippen zu berühren.

Ist das schon ein richtiges Genre oder ist es ein Fall von *formula literature*, in der Historischer Roman, Abenteuerroman und Thriller-Elemente unter der Ägide des Liebesromans miteinander verzahnt sind?[309] Lohnt es sich, mit anderen Worten, diese „Nackenbeißer" unter dem Aspekt einer Entwicklung zu betrachten? Die Antwort auf diese Frage hängt mit der etwas rätselhaften Charakterisierung zusammen, im Nackenbeißer werde „sexuelle Gewalt romantisiert". Das Wort „Nackenbeißer" hat erst um das Jahr 2000 herum im Deutschen diese Bedeutung als Genrebezeichnung erhalten, und zwar als die Übersetzung des amerikanischen Terminus *bodice ripper*, was wörtlich als Mieder-Aufreißer zu übersetzen wäre, aber etwa im *Pons*-Wörterbuch wortreich umschrieben wird mit: „explizit erotischer Roman vor historischer Kulisse, geprägt auch durch den Buchumschlag, auf dem die vollbusige Heldin in wehendem Kleid von ihrem starken Helden umschlungen wird".

Nach sexueller Gewalt klingt auch das nicht. Gehen wir zurück zum Prototyp des *bodice ripper*, in dessen Gefolge sich diese herablassende Bezeichnung zunächst in der

309 Vgl. John G. Cawelti: Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago 1977.

Verlagswelt verbreitete. 1972 erschien der Debüt-Roman *The Flame and the Flower* von Kathleen E. Woodiwiss, der auch aufgrund der Länge von 600 Seiten bei anderen Verlagen abgelehnt worden war.[310] Der Avon-Verlag hatte erstmals darauf verzichtet, zunächst eine gebundene Ausgabe herauszubringen, sondern den Roman sogleich in einer billigen Taschenbuchausgabe in einer Auflage von 500.000 Exemplaren auf den Markt zu werfen. Die Geschichte ist im 19. Jahrhundert angesiedelt. In England tötet die junge und schöne Heldin, das Waisenkind Heather Simmons, in Notwehr einen Mann, der sie zu vergewaltigen versucht; sie flieht und es verschlägt sie auf ein Schiff, von dessen Kapitän Brandon Birmingham, der sie zunächst für eine Prostituierte gehalten hat, sie nun tatsächlich vergewaltigt wird. Der Vorgang wiederholt sich, Brandon will Heather zu seiner Geliebten machen, dieser aber gelingt die Flucht. Jedoch muss sie feststellen, dass sie schwanger ist. Es kommt zu einer Art Zwangsverheiratung und man reist unter ständigen Auseinandersetzungen in angespannter Atmosphäre nach South Carolina in die Heimat Brandons. Dort werden Heather und Brandon schließlich nach so manchen Verwicklungen und bestandenen Gefahren zu einem glücklichen Paar.

Das ist es, was *bodice ripper* eigentlich meint: Die Protagonistin des Romans hat unfreiwilligen Sex, bevor sie an den Mann kommt; aber es ist Sex mit dem Mann, an den sie kommen wird. Damit hatte der Roman das Genre der *historical romance* neu definiert. Der Roman verkaufte sich bis 1978 mehr als vier Millionen Mal und die neue *Formel* wurde von einer ganzen Reihe von Autorinnen aufgenommen und

310 Kathleen E. Woodiwiss: The Flame and the Flower. New York 1972.

variiert (auf *Wikipedia* findet sich eine *Bodice Ripper/Titelliste*). Der Erfolg, so heißt es, hängt damit zusammen, dass es sich um das erste literarische Genre der Populärkultur handelte, in dem Frauen von expliziten sexuellen (und zudem außerehelichen) Handlungen lesen konnten. Allerdings konnte dies, der Logik des Genres folgend, nur unter der Voraussetzung genossen werden, dass die Protagonistin diese Handlungen als unfreiwillig erleben und die Trennung von Sex und Liebe nur vorläufig bleiben durfte. Insofern musste der *bodice ripper* aus feministischer Perspektive durchaus zwiespältig aufgenommen werden.[311]

Der – wenn man so will – Unzeitgemäßheit des in dieser Formel entworfenen Geschlechterverhältnisses wird durch die Verlegung in eine vergangene Epoche Rechnung getragen, in welcher die Bandbreite gesellschaftlich akzeptierter männlicher Dominanz deutlich größer ist. Das (ja schon in der Genrebezeichnung implizierte) historische Setting ist im *bodice ripper* insofern mehr als eine Kulisse, sondern fungiert als eine Art ‚anderer Schauplatz'. Es dient darüber hinaus dazu, Verwicklungen nach Art des Abenteuerromans einzubauen, in denen auch umfangsmäßig genügend Raum war, um die weiblichen Protagonistinnen als handlungsmächtige Akteurinnen darzustellen. Die „‚Bodice-ripper' heroines", so ließ sich im Vergleich feststellen, würden „portrayed to be much stronger and more active characters than gothic heroines".[312]

Der Vergleich mit den *gothic heroines* macht noch einmal deutlich, dass der *bodice ripper* nur verstanden werden kann,

311 Vgl. Jessica Luther: Beyond Bodice-Rippers: How Romance Novels Came to Embrace Feminism. In: The Atlantic, 18.03.2013.

312 Margaret Ann Johnson: Love's Sweet Return. The Harlequin Story. Ohio 1984, 66.

wenn seine überaus komplexen Genrevernetzungen und Genretraditionen berücksichtigt werden (von den Verbindungen zu Filmgenres und filmischen Erzählverfahren ganz zu schweigen). Zu den vielen Verästelungen der *gothic fiction*, als deren Prototyp bekanntlich Horace Walpole's *The Castle of Otranto* von 1764 gilt, gehört die *Gothic Romance Wave* zu Beginn der 1960er Jahre, in der es ebenfalls um Geschlechterverhältnisse geht,[313] aber auch die seriell im immergleichen Umfang auf den Markt gebrachten Liebesromane, die in Amerika unter dem Verlagsnamen *Harlequin Story* in dieser Zeit ein Millionenpublikum erreichen (und in ins Deutsche übersetzt werden) und selbstredend männliche Dominanz ohne sexuelle Gewaltanwendung zum Erfolg führen lassen.

404. Tania Modleski hat in einem Buch zum Thema erklärt: „Gothics" seien Ausdruck der „‚normal' feminine paranoid personality", während „Harlequins" gewissermaßen Ausdruck des „‚normal' feminine hysterical character" seien.[314] Dann konnte der *bodice ripper* womöglich etwas Drittes sein, das eine genauere Analyse verdiente – eine Formel für die *romance*, welche schon deshalb keinen Bestand haben konnte, weil die in ihr liegenden Widersprüche zunehmend sichtbar zu Tage traten.
John G. Cawelti schrieb 1977, das „coming age of women's liberation" werde mit Sicherheit „new formulas for romance" entwickeln, vielleicht aber auch zu einer „total rejection of the moral fantasy of love triumphant" führen.[315]

---

313 Vgl. Lori A. Paige: The Gothic Romance Wave: A Critical History of the Mass Market Novels, 1960–1993. Jefferson 2018.

314 Tania Modleski: Loving with a Vengeance. Mass produced fantasies for women. New York 2008, 73.

315 Cawelti: Adventure, Mystery, and Romance, 42.

Nun, der *Nackenbeißer* hat sich gehalten und erfreut sich weiterhin großer Beliebtheit[316], nur ist die ‚sexuelle Gewalt' aus der Formel verschwunden – oder zumindest nicht mehr manifest.

405. Der Roman von Kathleen E. Woodiwiss ist ein Einschnitt, und dass sich aus ihm ein Genre entwickelt hat, ist der Beweis dafür, dass er eine neue *Bedürfnissynthese* darstellte. – Aber soll man das ein Genre nennen? Denn auf das, was sich daraus entwickelt hat, scheint eher der Begriff der *Formelliteratur* zuzutreffen. Doch vielleicht ist dies das Kennzeichen der Genreliteratur: dass sie als Formelliteratur wahrgenommen werden kann, bei welcher es nur die Variation des Immergleichen gibt und die Geschichte gleichsam stillgestellt scheint.
Dann bleiben die Verschiebungen, die in diesem Fall dazu führen, dass die manifeste sexuelle Gewalt aus dem *Nackenbeißer* bzw. dem *bodice ripper* unbeobachtet verschwindet. Aber gerade deshalb versteht man Genreliteratur nur, wenn die Genres in ihren diachronen Entwicklungen und in ihren synchronen Beziehungen analysiert werden. Erst dann wird deutlich, dass das einzelne Genre eine komplexe Problemlösung darstellt, dessen Formel aus verschiedenen Bestandteilen zusammengesetzt ist, *die man nicht überblicken kann*.
The Flame and the Flower stellt also zwar einen Einschnitt dar, aber seine Bestandteile weisen zurück auf Kathleen Winsors *Amber* (1944) und Margaret Mitchells *Gone with the Wind* (1936) und dann ins Ungefähre bis zu Kleists *Die Marquise von O…* und Heliodors *Aithiopiká*, weil verschiedene

316 Vgl. https://www.deutschlandfunk.de/immer-in-schottland-100.html.

Strukturmotive dazu bestimmt sind, wiederzukehren. Umgekehrt ist das Genre umso fester umrissen, je bündiger die Formel ist, die aus ihm hervorgeht (wie es auch im sogenannten *Formelkino* der Fall ist[317]). Und je bündiger die Formel ist, desto besser kann man die Bestandteile erkennen, in die das übergeordnete Genre *Liebesroman* involviert ist.

406. Die Bestandteile eines Genres weisen in verschiedene Richtungen; deswegen ist eine Vielzahl von Genres in jedes Genre involviert, und Genrebegriffe sind notwendige Instrumente zur Beschreibung eines Genres.

407. Wenn beispielsweise *Sweet Savage Love* von Rosemary Rogers (1974) die Formel von *The Flame and the Flower* variiert, so handelt es sich um einen grundsätzlich anderen Bezug als derjenige des Romans *The Flame and the Flower* zu ihren Prätexten. Das wird durch den Begriff der Genretradition leicht verdeckt. Im einen Fall ist es übertrieben, von einer Tradition zu sprechen, im anderen Fall ist es untertrieben. Man kann die *Aithiopiká* und *The Flame and the Flower* nebeneinanderlegen, völlig unabhängig davon, ob es einen Traditionszusammenhang gibt. Denn der Liebesroman ist eine Textsorte.

408. Keinem Genre ist die Formelhaftigkeit so sehr eingeschrieben wie demjenigen, das man bezeichnender Weise mit dem Kosenamen *Krimi* bedacht hat. Seine Formel ist so stark, dass das Wort ebenso ein Buch wie einen Film meinen kann (und davon abgesehen gibt es auch Krimis auf der Bühne, Kriminalhörspiele, Krimis als Comics).

317 Vgl. Scheinpflug: Formelkino.

Und zwar ist die Formel so stark, weil sie so einfach ist und deshalb ein großes Potenzial an Variationen bietet. Hier stellvertretend eine auf den Kriminalfilm bezogene Formulierung, die auch den Kriminalroman abdeckt: „Das Krimigenre zeichnet sich durch eine einfache Grundstruktur aus, die Trias aus Mord (Normverletzung) – Detektion (Ermittlung) – Aufklärung (Wiederherstellung der Norm).“[318]

Diese Grundstruktur beansprucht Gültigkeit, auch wenn es durchaus möglich ist, von ihr abzuweichen. Es muss kein Mord sein oder die Normverletzung kann sich als scheinbar erweisen; die Detektion kann ausfallen, weil kein Verbrechen vermutet wurde oder weil die Aufklärung niemanden interessiert; die Aufklärung kann verhindert werden oder die Wiederherstellung der Norm zynisch sein. Solche und andere Ausnahmen bleiben insofern folgenlose *Variationen*, als sie nicht zu einer Evolution des Genres führen, sondern lediglich die Grenzen des Möglichkeitsspielraums austesten, der durch die Grundstruktur festgelegt ist. Das heißt natürlich nicht, dass sich das Genre nicht ändert, dass es sich nicht unablässig veränderten Gegebenheiten und Voraussetzungen anpasst, sondern es heißt nur, dass die *Formel* erhalten bleibt, weil die beginnende Moderne sie anscheinend unveränderlich in unserer Lebensform verankert hat. Sie wird nur immer wieder anders interpretiert – als Komödie, als Farce, als Thriller oder als Märchen. Sie wird mit anderen Genres gekreuzt – mit dem Buddy-Movie, der Milieustudie oder dem Psychodrama. Und sie wird in verschiedene Regionen und Zeiten versetzt – in die zeitgenössische Eifel, in

318 Hendrik Buhl: Der Kriminalfilm. Polizei/Detektiv. In: Stiglegger (Hg.): Handbuch Filmgenre, 467–484, hier: 468.

ein mittelalterliches Kloster oder in das China der Tang-Dynastie.
Der Krimi ist in der Sphäre der Narration das erfolgreichste aller Genres. Das hängt aber damit zusammen, dass er *als* Genre eine Anomalie darstellt. Denn er hat aufgrund seiner besonderen Struktur eine Affinität zur Serialität und damit zum *Format*. Insofern die Normverletzung einen *Fall* definiert, der irgendwie auf verfahrensförmige Art und Weise gelöst oder aufgeklärt werden soll, steht das Organ dieser verfahrensmäßigen Aufklärung eben danach wieder für einen neuen Fall bereit. Die für die Aufklärung zuständig gemachte Figur ist von Anfang an der prädisponierte Serienheld (Auguste Dupin, Sherlock Holmes usw.). Das ist die Möglichkeitsbedingung für den Siegeszug des Krimis als TV-Format.

409. Es gibt *Genrefilme* und *Genreliteratur*, aber es gibt in diesem Sinne kein *Genre-Fernsehen*. Denn das Fernsehen ist ein Format-Medium.[319] Zwar kann man alles, was das Fernsehen sendet, als Genre betrachten, aber das Fernsehen *als Institution* betrachtet das, was es sendet, gerade *nicht* als Genre (und das gilt auch für Sendeformate anderer Medien).

410. Fernseh-Genres sind Serien-Genres. Die englischsprachige *Wikipedia* listet insgesamt 36 (international ausgerichtete) *Lists of television series by genre* auf. Es gibt beispielsweise eine Liste der *teen-drama*-Serien, eine Liste der *cooking shows* oder eine Liste der *television series about school*. In der *List of vampire television series* werden 88 Realfilm-Vampir-Serien und 31 Animationsfilm-Vampir-Serien aufgeführt.

[319] Vgl. Niehaus: Was ist ein Format?, 65f.

Der Kriminalsektor ist unter der *List of police television dramas* erfasst. Hier sind allein unter dem Buchstaben „A" 32 Serien verzeichnet.

411. Die Ausnahmestellung des Krimi-Genres zeigt sich auch darin, dass es möglich ist, sich im Modus der *Negation* zu ihm zu verhalten. Es gibt auch den „Anti-Kriminalroman", den „Anti-Detektivroman" und den „Postmoderne[n] Kriminalroman".[320] Die Frage, ob es sich hierbei um ‚eigene Genres' handelt, ob diese Negationen eine ‚Tradition' ausbilden, ist müßig. Jedenfalls referieren diese Romane und Filme nicht auf den Krimi als veränderliches Genre, sondern auf dessen Form und Grundstruktur. Das gilt etwa für einige Erzählungen von Jorge Luis Borges aus den 1940er Jahren – z. B. *Der Tod und der Kompaß* – ebenso wie für Michel Butors Roman *L'Emploi du Temps* (1956), für Friedrich Dürrenmatts *Der Richter und sein Henker* (1950) ebenso wie für Paul Austers *New-York-Trilogie* (1985–1987) – und viele andere mehr. Solche Texte kann man nicht als Genreliteratur bezeichnen. Sie können auf ganz unterschiedliche Weise eine andere Agenda haben als die Grundstruktur des Kriminalromans bzw. der Kriminalerzählung es vorzusehen scheint. Aber sie können diese Agenda nur verfolgen, indem sie sich auf diese Grundstruktur (auf die *Institution* des Kriminalromans) beziehen und sie dadurch als solche affirmieren.

412. Das Wort „Genrefernsehen" mag noch hin und wieder vorkommen, das Wort „Genremusik" hingegen hört sich völlig widersinnig an. Warum? Weil man gar nicht

320 Vgl. Genc: Gattungsreflexion/Schemaliteratur, 10–12.

wüsste, was Musik außerhalb von Gattungen und Genres eigentlich sein sollte?

413. Aber das stimmt nicht ganz. Zwar ist das Wort „Genremusik" nicht geläufig, aber das Wort „Kunstmusik" – als Entsprechung zu *art film* – ist es schon. Insofern wäre umgekehrt zu schließen, dass der Gegenbegriff zu „Kunstmusik" die Entsprechung zu „Genremusik" wäre. Das ist die *populäre Musik*. Oder man spricht eben von „U-Musik" und „E-Musik" und dann gilt: „U-Musik" ist „Genremusik", während die „E-Musik" als „Gattungsmusik" anzusehen wäre.
Natürlich war die kategoriale Unterteilung in U-Musik und E-Musik, die im Übrigen nicht zuletzt verwertungsrechtliche Ursprünge hat und in dieser Form überdies ein deutsches Spezifikum darstellt, schon immer umstritten und gilt zunehmend als obsolet. Darüber hinaus lässt sie außer Betracht, dass Musikhörer nicht nur die Musik im Sinn haben müssen, wenn sie Musik hören. Musik wird häufig weder ‚zur Unterhaltung' noch ‚im Ernst' konsumiert.

414. Dafür hat man den Begriff der *funktionalen Musik* eingeführt, der nun der sogenannten *autonomen Musik* entgegengesetzt wird. Zunächst galt die funktionale Musik als Unterform der Unterhaltungsmusik, aber dass das die Sache nicht trifft, geht schon aus den Beiträgen hervor, die das *Handbuch funktionale Musik* etwa zu Musik am Arbeitsplatz, in der Gastronomie, im Sport, im öffentlichen Raum, in Videospielen, in der Werbung usw. enthält.[321]

[321] Vgl. Günter Rötter (Hg.): Handbuch funktionale Musik. Psychologie – Technik – Anwendungsgebiete. Wiesbaden 2020.

Bei solchen Unterteilungen fällt es schwer, von Genres oder Gattungen zu sprechen. Man kann höchstens sagen, dass unterschiedliche Arten von Musik verschieden gut geeignet sind, solche Funktionen zu erfüllen. Das Problem der *Gattungsartsorte* stellt sich hier also noch einmal anders: Auf welcher Grundlage sollen Artefakte in Sorten eingeteilt werden, die *nicht* darauf abzielen, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken?

415. Andererseits gibt es in der populären Musik (wenn man an diesem Begriff festhalten will) das inzwischen weit verbreitete und verzweigte Genre *Ambient*, dessen Name auf das Album *Ambient I. Music for Airports* (1978) von Brian Eno zurückgeht. Wenn sich die Aufmerksamkeit auf die Beschaffenheit von etwas richtet, worauf sich die Aufmerksamkeit nicht richten soll, kann auch dies zu einem Genre werden.

416. In der populären Musik gibt es zahllose Genres, die wohldefiniert sind, weil die Bezeichnungen als Verständigungsbegriffe und Selbstverständigungsbegriffe (*Labels*) kursieren. Aber das gilt wiederum nicht für alle Genrebezeichnungen. Denn auch hier können sich die Bezeichnungen auf verschiedenen Ebenen ansiedeln. Dies geschieht beispielsweise (oder insbesondere) in einem Fall, welcher der Entgegensetzung von *Genrefilm* und *art film* bis zu einem gewissen Grad analog ist: Es gibt auch die Bezeichnung *Artrock*. Sie kam Ende der 1960er Jahre auf, als sich in der Rockmusik vermehrt ein ‚Kunstwille' bemerkbar machte, und hat natürlich einen anderen Status als ‚übliche' Genrebezeichnungen. Zum einen wird mit ihrer Vergabe den betreffenden Bands und Musikern (*The Beatles,*

Velvet Underground, Frank Zappa u. a. m.) ein Distinktionswille untergeschoben, der aber nicht zur Selbstetikettierung verwendet wurde (*Artrock* ist eben auch ‚nur' ein Genre). Zum anderen kann eben alles Mögliche ‚Kunst' sein, und es wird mit dieser Bezeichnung zum Ausdruck gebracht, dass diese Musik, die nicht mehr primär kommerziell ausgerichtet scheint, *irgendwie* ‚anders' ist. Aber dieses ‚Anderssein' ist nicht ohne weiteres auf den Begriff zu bringen.

Eine andere Bezeichnung lässt das Problem noch schärfer zutage treten: *Progressive Rock* oder kurz *Prog*. Auch diese Bezeichnung wurde der besagten Entwicklung in der populären Musik Ende der 1960er Jahre angeheftet. Zu einem bestimmten Zeitpunkt kann eine Musik als progressiv empfunden werden. Aber wie kann dieses Merkmal auf Dauer gestellt werden? Ähnlich wie der Begriff *Avantgarde* dürfte der Begriff *Progressive Rock*, wenn man die Bezeichnung ernst nimmt, eigentlich kein Genre bezeichnen können, sondern höchstens eine Phase. Natürlich können Genres ‚aussterben', wie auch biologische Arten zugrunde gehen, wenn sie sich nicht an eine sich verändernde Umwelt anzupassen vermögen. Aber kann man sagen, dass ein Genre an seinen gewissermaßen intrinsischen Eigenschaften zugrunde geht?

In den ersten Jahren (zwischen 1969 und etwa 1974) war es einfach, die Musik, die unter diese Bezeichnung subsumiert wurde, anhand einiger Bands zu charakterisieren: *Emerson Lake & Palmer*, *Yes*, *King Crimson*, *Genesis*. Das war die Zeit, in welcher der *Progressive Rock* eine gewisse Dominanz besaß und weitgehend positiv konnotiert war. Danach schien die Zeit – insbesondere durch das Aufkommen der *Punk*-Musik – bis zu einem gewissen Grad über den *Prog* hinweggegangen zu sein. Einerseits kann man

folgern: Was zu einer bestimmten Zeit progressiv war, das war es zu einer anderen Zeit eben nicht mehr. Aber andererseits ging die Zuschreibung in der Folge nicht auf andere Musikrichtungen über, die nunmehr als ‚progressiv' hätten gelten können. Insofern musste der Anschein entstehen, dass Progressive Rock durch bestimmte Merkmale definiert werden konnte, von denen dann aber zu fragen war, wie sich diese Merkmale weiterentwickelt haben. Dass es eine solche Weiterentwicklung gab bzw. zugeschrieben werden konnte, zeigen Wortschöpfungen wie *Neo-Prog* oder – schon recht paradox anmutend – *Retro-Prog*. *Progressive Rock* gibt es in Hülle und Fülle bis heute.[322]
Es gibt endlose Bemühungen, die Merkmale des Progressive Rock zu fixieren, es gibt zahlreiche Definitionsversuche und immer wieder Feststellungen, dass sie nicht zum Erfolg führen können.[323] Es lässt sich kein positives Merkmal auffinden, das allen Musikstücken des Progressive Rock gemein wäre. Das Bild der Familienähnlichkeit wird hier gewissermaßen auf das Äußerste strapaziert, weil Ähnlichkeitsbeziehungen ins Uferlose gehen. Und es ist nur eine Scheinlösung, den Progressive Rock deshalb als ein Meta-Genre zu bezeichnen.[324]

417. Aber handelt es sich auch nicht nur um ein Scheinproblem? Schließlich ist das Etikett nicht durch diejenigen in die Welt gekommen, die diese Musik gemacht haben

322 Vgl. etwa *Babyblaue Seiten. Die deutschsprachige Prog-Enzyklopädie* mit Rezensionen von über 20.000 Musikalben (https://www.babyblaue-seiten.de/).

323 Vgl. ausführlich den Abschnitt „Begriff" in: Bernward Halbscheffel: Progressive Rock. Die ernste Musik der Popmusik. 3. Aufl. Leipzig 2014, 5–37.

324 Chris Anderton: A many-headed beast: Progressive rock as European meta-genre. In: Popular Music 29/3 (2010), 417–435.

und sich mit ihm nur zum Teil identifizieren konnten. Gleichwohl wird der Begriff als Verständigungsbegriff verwendet – und worüber findet diese Verständigung statt?

Wie immer ist die Sache aus einer genealogischen bzw. genetischen Perspektive keineswegs rätselhaft. Stark vereinfacht: In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre führten verschiedene Faktoren dazu, dass die Rockmusik kompliziert wurde. Dazu gehören soziologische Faktoren (Leute, die eine bildungsbürgerliche Musikerziehung genossen hatten, drangen insbesondere in Großbritannien in die Sphäre der populären Musik ein), die Entwicklung der Studiotechnik (es gab neue Aufnahme- und Manipulationsmöglichkeiten etwa durch Achtspur-Band-Maschinen), die Einführung von neuen Instrumenten (durch Streichinstrumente, Bläser oder Mellotron wurden unter anderem ‚anhaltende Töne'[325] ermöglicht) und die Nutzung der Langspielplatte bzw. des Albums als entscheidender ästhetischer Einheit (die Musikstücke waren nicht mehr auf die Single-Länge beschränkt).

Der Progressive Rock entsteht mithin als ein neuer, unermesslicher, aber dadurch auch entstrukturierter Möglichkeitsraum. *Innerhalb* der populären Musik wird es möglich, über die *Liedform* der populären Musik hinauszugehen – und das heißt: *über die Genrehaftigkeit hinauszugehen*.

418. *In nuce* kann man dies an dem 1967 entstandenen Stück *Good Vibrations* von den Beach Boys erfassen, nicht nur eines der erfolgreichsten Stücke dieser Gruppe, sondern wohl auch eines der bedeutendsten „der Geschichte der Rock- und Popmusik überhaupt": Es ist deutlich

325 Vgl. Halbscheffel: Progressive Rock, 121–144.

länger als eine übliche Single; die elektrische Gitarre spielt keine Rolle; es werden gänzlich ungewöhnliche Instrumente eingesetzt; Verse, Bridge und Chorus werden neu kombiniert; durch den Wechsel zwischen Instrumental- und Vokalteilen entsteht eine neuartige, offene Form.[326]

419. Die Wirkung dieses Möglichkeitsspielraumes – dieser Loslösung nicht nur von den eingeführten Genres, sondern von der Genrehaftigkeit als solcher – ist zunächst ein struktureller *Eklektizismus*. Denn es steht ja alles zur Disposition, um ein Vakuum zu füllen, das man gar nicht erst spüren möchte. Der Rückgriff auf Formelemente der klassischen Musik aller Art wurde besonders in seiner ‚klassischen' Phase als ein dominantes Merkmal des Progressive Rock wahrgenommen, was sich in Bezug auf bestimmte Spielarten etwa in der Bezeichnung *Symphonic Rock* niederschlug. Diese Bezeichnung zeigt auch, dass der Progressive Rock natürlich immer schon von der Genre-Logik eingeholt worden ist.
„Allein, es wird – Wissenschaft hin oder her – letztlich immer im Auge/Ohr des Ausführenden und Betrachters bzw. Zuhörers liegen, was Progressive Rock ist (ein Genre, eine Haltung, eine historisch abgeschlossene Phase, eine Kompositionstechnik) und was nicht."[327]

420. Insofern ist die Bezeichnung *Progressive Rock* ein Symptom. Dieses Symptom insistiert, weil es die Liedform (den *Song*) als dominierende Grundstruktur (als ‚das

326 Halbscheffel: Progressive Rock, 332.

327 Klaus Näumann: In the court of progressive rock kings and entourage. In: Martin Lücke, Klaus Näumann (Hg.): Reflexionen zum Progressive Rock. München 2016, 9–36, hier: 32.

Populäre‹) weiterhin gibt. Unterhalb der Genres, in denen man sich zuhause fühlen kann, gibt es das unbewohnbare Nicht-Genre.

421. Was das Computerspiel angeht, so gibt es dort keine *Nicht-Genres*. Deswegen ist auch die Wortbildung „Genre-Computerspiel" ungebräuchlich.

422. Es gibt aber auch noch die *Genremalerei*. Man muss zunächst auf den Gedanken kommen, dass hier ein ganz anderer Gebrauch des Wortes *Genre* vorliegt. Denn die Genremalerei bezeichnet ja eine von mehreren Bildgattungen. In der konventionellen Hierarchie der Bildgattungen rangiert die Genremalerei hinter der Historienmalerei und dem Porträt, aber vor der Landschaft und dem Stillleben. Das französische Wort *genre* kommt auch hier auf zwei Ebenen vor: einmal als *hiérarchie des genres* als übergeordneter Begriff und einmal als *peinture du genre* oder *scène du genre* als untergeordneter Begriff (im Englischen verhält es sich analog). Genrebilder zeigen – in erster Näherung – Alltagsszenen, Menschen in Interaktion.

423. Der Artikel *Genre* im *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft* weist darauf hin, dass „Genre" ein Lehnwort aus dem Französischen ist, das Ende des 18. Jahrhunderts in der deutschen Sprache gebräuchlich wurde. Weiter heißt es im Abschnitt über die Wortgeschichte: „Über die Kunstwissenschaft, die mit *Genrebild* typische Schilderungen oft idyllischer und heiterer Szenen aus dem Alltagsleben (im Unterschied etwa zu religiösen, mythologischen oder literarischen Darstellungen) bezeichnet, hat das Wort Eingang in die Literaturkritik und Literaturwissenschaft

gefunden, wobei in zunächst nichttechnischer Verwendung *Genredichtung* als Analogiebildung zu *Genrebild* entstanden ist; terminologisch ist der Ausdruck erst im gattungstheoretischen Sinne geworden."[328]

Mit anderen Worten: Das deutsche Wort „Genre" leitet sich vom Gebrauch bezüglich der darstellenden Künste ab. Bevor es Eingang in die „Literaturkritik" und gar in die „Literaturwissenschaft" fand, wurde es für Bilder verwendet und für Artefakte, die im übertragenen Sinne ebenfalls als ‚Bilder' betrachtet werden konnten. Ein *Genrebild* ist etwas, das in verschiedenen Künsten vorkommen kann. Man kann das an Publikationen ablesen, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts gehäuft auftreten: *Bethly* von Ferdinand Denecke und August Conradi von 1848 wird als „Musikalisch-dramatisches Genrebild" bezeichnet;[329] die Erzählung *Das Altargemälde* von Carl Anton Wetterbergh bekommt in der deutschen Übersetzung von 1850 den Untertitel „Ein Genrebild"[330]; Anton Langer versieht einen Einakter mit dem Titel *Ein Wort an den Minister* mit der Gattungsbezeichnung „Genrebild in einem Aufzuge".[331] Das Genre kann sich mit dem gemalten Bild, der Erzählung, aber auch mit dem Schauspiel (mit und ohne Musik) verbinden, ist also gewissermaßen transmedial. Insgesamt wohnt dem Genre, wie es im 19. Jahrhundert zu einer Kategorie wird, eine Affinität zum Szenischen, zur Interaktion zwischen Menschen in sozialen

328 Lamping: Genre, 704.

329 Ferdinand Denecke, August Conradi: Bethly. Musikalisch-dramatisches Genrebild. Berlin 1848.

330 Carl Anton Wetterbergh: Das Altargemälde. Ein Genrebild. Aus dem Schwedischen von Gottlieb Fink. Stuttgart 1850.

331 Anton Langer: Ein Wort an den Minister. Genrebild in einem Aufzuge. Wien 1864.

Situationen, die im Alltag vorkommen können, inne. Das „Genre" ist im 19. Jahrhundert sozusagen etwas ‚Menschliches' (menschliche Verhältnisse, mit denen man ‚warm werden' kann).

424. Die Vorliebe des 19. Jahrhunderts insgesamt und besonders in Deutschland für das ‚Genrehafte' ist immer wieder festgestellt worden. Dolf Sternberger hat in seinem zuerst 1938 erschienenen Buch *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert* dem Begriff des Genres eine zentrale Stellung eingeräumt. „Beim Genre", so schreibt er, sei „das Interesse des Beschauers, des Lesers, des denkenden, gerührten, empörten, begierigen Dritten überall mit im Spiele." Der Rezipient sei als ein „interessierte[r] Betrachter begierig, zu ergänzen, und er drängt sich, sein Gefühl zu betätigen, um mit den herausgeforderten Lüsten oder Tränen die Lücken auszufüllen und die Risse zu schließen, die das Stückwerk des Bildes vorweist."[332] Und er fasst zusammen: „Die Welt der menschlichen Beziehungen im späten bürgerlichen 19. Jahrhundert ist wie ein Getümmel von Genreszenen."[333] Walter Benjamin, der diese Stelle in seiner ausführlichen Rezension von Sternbergers Buch zitiert, hat diese Sichtweise vehement als beschränkt zurückgewiesen. Sternberger habe den „Begriff des Genres" lediglich aufs „Brüchigste" konstruiert. In Wahrheit habe das Bürgertum „im Genre den Augenblick" fixiert, „um das Bild seiner Zukunft loszuwerden".[334]

---

332 Dolf Sternberger: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert. Berlin 1974, 61.

333 Ebd.

334 Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd. III. Frankfurt a. M. 1980, 576f.

425. Ein Genre ist etwas, in dem man nicht sich auszukennen lernen muss (dieses „muss" ist als eine ethische Forderung zu verstehen). Denn man spricht von einem Genre, wenn man es zu kennen meint.

426. Ein Genre ist etwas, wovon man sich *ein Bild gemacht* hat (aber keinen Begriff). Diese Verwendung des Wortes „Bild" macht deutlich, dass das Wort „Genre" im Deutschen nicht zufällig über das Wort „Genrebild" in Gebrauch gekommen ist.

427. Sobald man sich überhaupt ein Bild vom „Genre" gemacht hat, kann man zunächst unterschiedslos von der „pittoreske[n] wie […] poetische[n] Genrebildlichkeit"[335] sprechen (um dann hernach wieder zu differenzieren).

428. Der erste, der sich um einen umfassenden *Begriff* des Genres bemüht hat, scheint Friedrich Theodor Vischer gewesen zu sein. Seine Mitte des 19. Jahrhunderts erschienene *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* widmet sich dem Genre – ihrer an Hegel orientierten Systematik gemäß – im dritten Teil („Die subjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen oder die Kunst"), im zweiten Abschnitt („Die Künste"), in der ersten Gattung („Die objective Kunstform oder die bildenden Künste"), im Abschnitt über die „Bilderkunst", im Unterabschnitt über die „Zweige der Bilderkunst", im §631 („Eintheilung nach den Unterschieden: Thier, allgemein Menschliches, Geschichtlichkeit; Schwierigkeit"). Das „Genre" hat also einerseits einen sehr genauen Ort, aber nicht einmal einen nach ihm

335 Karl Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen. Königsberg 1853, 211.

benannten Paragraphen. Das möge man als Hinweis dafür nehmen, dass man es nicht begrifflich zu fassen vermag.

429. Der Mensch ist Vischer zufolge der „Hauptgegenstand der Kunst, insbesondere der Bildnerkunst". Daher denke man „bei dem sogenannten Genre mehr an das menschliche Leben." An sich ist für Vischer aber auch schon die bildnerische Tierdarstellung „Genre", sofern „es sich nicht um Darstellung bestimmter, von der Sage vermeldeter Thiere handelt, sondern Formen, Bewegungen, Gewohnheiten, Charakter einer Thierart an sich Zweck der künstlerischen Darstellung sind."
Die bildnerische Darstellung eines bestimmten Tiers – etwa von Bucephalos, dem Schlachtross Alexanders des Großen, durch Domenico Maria Canuti – wäre also nicht „Genre", hingegen Albrecht Dürers Darstellung eines unbestimmten Feldhasen schon (das ist aber kein Beispiel von Vischer). Denn nur im Unbestimmten kann das ‚Gattungsmäßige' zum Ausdruck gebracht werden.

430. Wenn man den Titel des Gemäldes *Alexander und Bucephalus* von Domenico Maria Canuti (1625–1684) nicht kennt, könnte man kaum erkennen, dass es sich bei dem Mann, der hier mit einem sich aufbäumenden Pferd zugange ist, um Alexander den Großen handelt, und dass sich das Gemälde folglich auf die Darstellung der Zähmung des Bukephalos bei Plutarch bezieht. ‚An und für sich' könnte das irgendein Pferd und irgendein Mensch sein und mithin ein ‚Genrebild'. Das Genrebild zeichnet sich, wenn man so will, durch einen Mangel an Referenz aus.

431. Man sieht, wie Vischer versucht, den Begriff *Genre* wirklich von dem der *Gattung Mensch* abzuleiten. Und daher erklärt er im Anschluss ganz analog, das Gebiet des „Genre" umfasse in Bezug auf den Menschen eigentlich „allen und jeden Stoff, sofern darin der Mensch nicht dargestellt ist in Personen und Momenten, die entweder die wirkliche Geschichte oder die für Geschichte gehaltene Sage und Mythe aufgezeichnet, in dem Gedächtniß der Menschen festgestellt hat."[336]
Das ist insoweit also eine „negative Grenzbezeichnung", wie Vischer unmittelbar im Anschluss vermerkt: Jede Darstellung menschlicher Interaktionen, die *nicht* historisch ist, kann dem „Genre" zugerechnet werden, weil sie den Menschen gleichsam als Gattungswesen betrifft, das sich durch bestimmte Handlungs- und Verhaltensweisen in bestimmten Milieus und Situationen verwirklicht.

432. Die ‚höheren' Bildgattungen, das Historienbild, die Allegorie, das Porträt scheiden demzufolge aus. Zwischen dem Porträt und der *Tronie* wäre eine Demarkationslinie. Das Genre hätte dann viel mit dem zu tun, was man heute *Fiktion* nennt.

433. Bekanntlich firmiert die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts als die erste Blüte der Genremalerei. Das Wort gibt es allerdings noch nicht. Wer sich der „niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts" zuwendet, beschäftigt sich eigentlich mit dem „was die Menschen der Zeit ‚geselschapje', ‚buitenpartij', ‚bordeeltjen' oder ‚beeldeken' nannten".[337]

---

336 Friedrich Theodor Vischer: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Bd. 3.2.2. Stuttgart 1853, 457.

337 Matthias Memmel: Deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts – Wirklichkeit im poetischen Realismus. München [Diss.] 2013, 13.

Das sind sicher auch Benennungen von Genres, aber sie sind anderer Art (ein wenig von der Art von Strukturmotiven). Zum Beispiel lässt sich ihnen nicht so leicht eine Theorie unterlegen, weil ihr Status als Verständigungsbegriff im Vordergrund steht.
Nicht nur das Wort *Genremalerei* gibt es nicht, es gibt auch den Begriff nicht, insofern dieser in einer Art *terminologischem Feld* situiert sein müsste. In der *hiérarchie des genres*, wie sie ausgehend von André Félibien im 17. Jahrhundert in Frankreich zur Doktrin wurde, kommt die Genremalerei noch nicht vor.

434. In einer Vorlesungsreihe *Über die niederländische Genremalerei* von 1874 bemerkt Jacob Burckhardt, dass das „Phänomen" der Genremalerei erst „im ganzen seit hundert Jahren zu diesem zufälligen Namen gelangt ist"[338]. Zufällig ist der Name allerdings nicht, wie Vischer erklärt.
Das Phänomen gibt es, so Burckhardt, schon viel länger, aber als *Genre* erst seit den Niederländern, da der „zu Grunde liegende Wille […] ein gar zu verschiedener" sei, wenn beispielsweise ein „ägyptische[r] Wandmaler des dritten Jahrtausends v.Chr. […] das Ackern und Ernten" darstellt, und wenn „David Teniers […] Leute auf dem Felde" malt.[339] Wieder stößt man also auf das Phänomen, dass zwischen Bildgenre und Bildsorte unterschieden werden muss, damit Ähnlichkeiten und Unterschiede erfasst werden können.

435. Man kann sowohl die Geschichte einer Bildsorte schreiben wie auch die Geschichte eines Genres.

338 Burckhardt: Über die niederländische Genremalerei, 60.
339 Ebd.

436. Im Holland des 17. Jahrhunderts florierte das Geschäft mit den Bildern, die man später unter dem Namen Genrebild zusammengefasst hat. Es gab einen zunehmenden bürgerlichen Absatzmarkt (abgesehen davon ist der Übergang zur Tronie, zur Tiermalerei, zur Landschaft und zum Stillleben fließend). Genrebilder haben Warenform. Sie haben ihren Tauschwert sozusagen deshalb ‚in sich', weil ihr Gebrauchswert darin besteht, dass jeder sie zuhause aufhängen kann. Und dabei kann er sowohl zwischen verschiedenen Genres wie auch zwischen den verschiedenen Vertretern eines Genres *wählen*.

437. Im Französischen ist der Begriff *peinture de genre* im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts aufgekommen. Er kommt zum Beispiel im Artikel „Genre" in der *Encyclopédie* vor.[340] Sein Gebrauch ist dezidiert mit der Opposition zwischen der höherwertigen Historienmalerei und weniger geachteten Genremalerei verknüpft.
Im Deutschen wird das Wort Genre erst später gebräuchlich. Die Übersetzung von Diderots *Versuchen über die Mahlerey* aus dem Jahr 1797 übersetzt noch mit „Gattungsmahler" und „Geschichtsmahler".[341] Was die ‚Gattungsmaler' so alles malen, wenn sie keine Geschichtsmaler sind, darüber ist man sich in Deutschland auch dann noch nicht so ganz im Klaren, als sich das Wort *Genremaler* eingebürgert hat.

438. In einer deutschen Besprechung der Pariser Salonausstellung von 1837 erklärt der Verfasser: „Das Wort

340 Vgl. Memmel: Deutsche Genremalerei, 15.

341 Vgl. etwa Denis Diderot: Versuche über Mahlerey. Übersetzt von Carl Friedrich Cramer. Riga 1797, 115.

‚Genre' ist nicht sehr alt, aber sein Ursprung ist nichts desto weniger in eben so dicke Nebel gehüllt, als der Ursprung des Menschengeschlechts. Jedermann braucht das Wort ‚Genre' und zwar in einer gewissen Bedeutung, wie es scheint, weil man sich versteht, ohne gerade genau zu wissen, was es heißt und bezeichnet. Wenn wir daher versuchen wollten, es zu erklären, so würde seine Klarheit sofort verschwinden; man thut besser daran, es in jenem vagen Ohngefähr zu lassen, dem zufolge es etwas bedeutet."[342] Als hätte dieser Mensch Wittgenstein gelesen.

439. Vischer setzt uns über diese Unschärfe bzw. diese Uferlosigkeit ins Bild, indem er aufzählt: „Genre heißt eigentlich ein Allgemeines, Gattungsmäßiges, und es begreift in sich jede Lebensform, seien es mehr anthropologisch die Formen der Altersstufen, Zustände, Geschlechter, oder mehr bezüglich auf Sitte das Thun und Treiben, Genuß, Spiel, momentane oder stehende Beschäftigung, also das Gebaren der Stände, oder ernster bewegtes Spiel, d. h. Kampfspiel, oder Zustände und Handlungen der Empfindung in Liebe, Ehe, Familie, Freundschaft, oder gewaltsamer Affect, z. B. im kriegerischen Kampfe, oder Erhebung der Seele im Gottesdienst, oder endlich der Charakter und seine Kämpfe in jedem Sinn, auf jeder Stufe: Alles dieß, so groß oder klein es sein mag, in seiner ganzen Eigenthümlichkeit belauscht und so dargestellt heißt Genre."[343]
Alles, was zur Darstellung bringt, ‚wie Menschen so sind', ist „Genre". Daher sind mit der Aufzählung Vischers auch

342 Zit. nach Ute Immel: Die deutsche Genremalerei im neunzehnten Jahrhundert. Heidelberg 1967, 12.
343 Vischer: Ästhetik. Bd. 3,2,2, 457.

die Filmgenres so ziemlich abgedeckt – freilich nur unter genau diesem Aspekt. Um das, was uns in der Genremalerei vor Augen gestellt wird, zu charakterisieren, wählt Vischer den Terminus *Lebensform* (was man in etwa als ‚Sitten und Gebräuche' verstehen kann – und zwar natürlich nicht die ‚wirklichen' Sitten und Gebräuche, sondern die, die *als* ‚wirklich' *gelten*). Auf einer theoretischen Ebene wird die Funktion des singulativ Erzählten darauf reduziert, etwas sich Wiederholendes zum Vorschein zu bringen. Daher gibt es im Genre *Genre* so viele verschiedene Genres, in denen man sich auskennen kann (von denen man sich ein Bild gemacht hat).

440. Genres als solche sind nicht *erhaben*. Denn das Erhabene wird als etwas Einmaliges wahrgenommen, das nicht *zu vergleichen* ist.

441. Band 4 der Reihe *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, der sich der *Genremalerei* widmet, beginnt mit einem Auszug aus der *Poetik* des Aristoteles. Denn – so der Kommentar – obwohl diese „als theoretische Abhandlung der Dichtkunst ausgelegt worden ist, liest sich das Werk über weite Strecken wie eine Gattungstheorie der Malerei" – und „die wenigen erhaltenen Passagen zur Komödientheorie" wie eine vorweggenommene Theorie der Genremalerei.[344]

442. Natürlich kann man von der „Tragödie" als dem „exemplarische[n] Genre des Erhabenen" sprechen. Aber damit stuft man sie gewissermaßen schon herunter als etwas, woran man sich gewöhnen kann. – Aber hat die

344 Barbara Gaethgens (Hg.): Genremalerei. Darmstadt 2003, 53.

Tragödie nicht von Anfang an diesen Weg in Richtung Genre genommen, indem sie aufgehört hat, „in der Vorstellung des Zuschauers etwas Undarstellbares, ja sogar *Undenkbares*" zur Geltung zu bringen zu wollen, „eine Art absoluten Bruch" oder das *„Inhumane",* das nicht verglichen werden kann, wie es Hölderlin in seinen Sophokles-Übersetzungen entworfen hat?[345]

443. Das wäre eine Perspektive, aus welcher einige Genres (nämlich die, die durch ihre Wirkung definiert werden) zu einer Logik des Exzesses und der Überbietung verurteilt wären (einer Art pervertierter Genretradition). Die Überbietung tritt dann an die Stelle der Einmaligkeit, des Nicht-Vergleichens: der Horrorfilm, das Melodram, die Pornographie – das, was Linda Williams als *body genres* bezeichnet hat.[346]

444. Was zur ‚menschlichen Gattung' überhaupt gehört – also zur *Lebensform* –, wiederholt sich in *Variationen.* In dem, was sich wiederholt, kann man sich auskennen. Insofern sprechen Genres den Menschen als ‚Gattungswesen' an. Sie sind eine Warenform der Lebensform. Nicht nur die Genres ändern sich mit den Lebensformen, auch das, was ein Genre ist, ändert sich mit der Lebensform. Aber das können wir nicht überblicken.

---

345 Patrick Primavesi: Gewalt der Darstellung. Zur Inszenierung antiker Tragödien im (post)modernen Theater. In: Bernd Seidensticker, Martin Vöhler (Hg.): Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik, 185–205, hier: 196.

346 Linda Williams: Filmkörper: Gender, Genre und Exzess. In: montage AV 18/2/2009, 9–30.

445. Manchmal gebrauchen wir das Wort *Genre* in unserem gewöhnlichen Reden so, dass wir es durch das Wort *Sorte* ersetzen könnten („Ego-Shooter sind *das Genre/die Sorte* von Computerspielen, der ich am wenigsten abgewinnen kann"); oder durch das Wort *Modus* („bei einem Film *im melodramatischen Genre/im melodramatischen Modus* bleibe ich völlig unbeteiligt"); oder durch das Wort *Gattung* („ich persönlich empfinde *das Genre/die Gattung* des Briefromans tendenziell als langatmig"); oder durch das Wort *Stil* („die Stücke, die *dem Genre/dem Stil* Death Metal zugerechnet werden, klingen in meinen Ohren alle zum Verwechseln ähnlich"); oder durch das Wort *Format* („bei allem, was *zum Genre/zum Format* Quizshow gehört, schalte ich den Fernseher sofort ab"). Daraus folgt aber nicht, dass man das Wort „Genre" jeweils durch eine präzisere Bezeichnung ersetzen sollte oder könnte. Vielmehr ist es *bezeichnend* für die Frage nach dem Genre, dass es diese Gebrauchsmöglichkeiten gibt.

446. Einer der wenigen neueren Versuche, sich der Frage nach dem Begriff des Genres *als solchem* zu nähern (also gewissermaßen *unspezifisch* zu bleiben und gleichwohl zu sagen, *was ein Genre ist*), stammt von dem Philosophen Daniel Martin Feige in dem Aufsatz *Alle Genres sind prekär und kein Genre ist prekär, oder: Die Logik des Genres im Genre der (hegelschen) Logik.*[347]
Er geht in seinen Überlegungen von der schlichten Feststellung Noël Carrolls aus, dass man, wenn man sinnvoll

[347] Daniel Martin Feige: Alle Genres sind prekär und kein Genre ist prekär, oder: Die Logik des Genres im Genre der (hegelschen) Logik. In: Hanno Berger, Frédéric Döhl, Thomas Morsch (Hg.): Prekäre Genres. Zur Ästhetik peripherer, apokrypher und liminaler Gattungen. Bielefeld 2015, 17–30.

über „artworks" sprechen wolle, selbstverständlich „categories" benötige. Schon die Basisunterscheidungen zwischen den Künsten seien solche Kategorien (Musik, Literatur, Theater, Photographie usw.). Aber dann braucht man Carroll zufolge eben „further categories of various sorts": „for example, genres, movements, styles, oeuvres, etc."[348] Man sieht, dass Carroll hier von verschiedenen *Gattungsartsorten* spricht – nur eine von diesen „various sorts" ist das „genre". Es gibt – anders ausgedrückt – verschiedene Arten, wie ein Einzelnes oder Besonderes unter ein Allgemeines ‚gebracht werden' kann. Für Feige tritt in dem Ansatz Carrolls „ein problematisches Verständnis" dessen zutage, „wodurch gegenstandsübergreifend ein Genre konstituiert wird, da er dieses letztlich als etwas denkt, das *vor* den einzelnen Gegenständen liegt". In einer solchen „Konzeption des Verhältnisses von Allgemeinem und Besonderem" fände keine wirkliche *Vermittlung* statt.[349]

Nun hat Feige unter der Hand die anderen „various sorts" beiseitegelassen, und es stellt sich nicht nur die Frage, ob dieses problematische Verhältnis von Besonderem und Allgemeinem auch für die anderen Allgemeinbegriffe geltend gemacht werden soll, sondern es gerät auch aus dem Blick, was das Spezifische der *Gattungsartsorte Genre* im Verhältnis zu anderen *Gattungsartsorten* ist. Oder sollte es das Spezifische der *Gattungsartsorte Genre* sein, dass es dieses Spezifische nicht gibt (hinzu kommt ja wiederum, dass das englische Wort *genre* ja zunächst einmal mit „Gattung" zu übersetzen wäre)?

348 Noël Carroll: On Criticism. New York 2009, 93.

349 Feige: Alle Genres sind prekär, 18.

447. Feige unterstellt Carroll eine „monotone Explikation des Genres", in der das einzelne Artefakt lediglich als „*bloßer Fall des Allgemeinen*" vorkommt (aber Carroll ist eben gar nicht genretheoretisch interessiert, sondern es geht ihm um Begriffe, mit denen man *kritisch* über „artworks" sprechen kann).[350] Stattdessen solle gelten, *„dass jeder Gegenstand, der unter den Begriff eines Genres fällt, an der Konturierung dessen, was dieses Genre gewesen sein wird, mitarbeitet."*[351] Aber welche Gegenstände fallen denn unter den „*Begriff eines Genres*"? Oder anders gefragt: Der Fall welches Allgemeinen sind denn nun die Gegenstände, um die es gehen soll?

448. Feige selbst bleibt in seinen Ausführungen äußerst abstinent, was Beispiele angeht. Es ist allenfalls davon die Rede, dass „einzelne Filme, Videospiele und musikalische Werke als die, die sie jeweils sind, in irgend einer Weise als unverzichtbar für die Bestimmung des Allgemeinen" verstanden werden müssen, „das sie exemplifizieren".[352] Aber was fällt noch unter den Begriff des Genres? Auch Bügeleisen, Hüte, Moscheen, Spielkarten, Raumsonden, Ballspiele oder Häkeldecken sind Allgemeinbegriffe für Artefakte. Sind das Gegenstände, die unter den *„Begriff eines Genres"* fallen oder sind sie – und wenn ja, warum? – davon ausgeschlossen? Und wenn sie davon ausgeschlossen sind, müsste es dann nicht darum gehen, den Allgemeinbegriff *Genre* von anderen Allgemeinbegriffen begrifflich zu unterscheiden?

350 Feige: Alle Genres sind prekär, 19f.
351 Ebd., 23.
352 Ebd., 21.

An einer Stelle wird doch ein Beispiel gegeben: „Was z.B. unter dem Begriff des Horrorfilms oder seiner Subgenres fällt und welchen Sinn diese Begriffe überhaupt haben, lässt sich niemals *vor* den Horrorfilmen, die es gegeben hat festhalten und damit niemals *abschließend* festhalten – worin aber gerade kein Mangel liegt, sondern vielmehr eine spezifische *Produktivität*."[353] Diese Feststellung, die mehr oder weniger zu den geläufigen Topoi der neueren Genretheorien gehört (zu denen die Ausführungen Feiges aber nicht in Kontakt zu stehen scheinen), wird in Bezug auf den Horrorfilme vielleicht auf wenig Widerstand stoßen, aber im Hinblick auf Ego-Shooter, Moscheen oder Häkeldecken schon.

Feige verzichtet also darauf, zu explizieren, welche *Gattungsartsorte* er mit dem Wort *Genre* im Auge hat bzw. aus welchen Arten von Gegenständen Genrebegriffe gebildet werden können. Dafür zieht er aus der in der Genretheorie immer wieder betonten prinzipiellen Offenheit eines Genres – etwa: „Jeder neue Film hat das innovative Potenzial, die Erwartungen an ein Genre zu verändern, indem er dessen Merkmalsrepertoire modifiziert und erweitert"[354] – noch eine weitere Schlussfolgerung, die sich nicht so ohne weiteres versteht, nämlich dass die „Zeitlichkeit" eines Genres „notwendigerweise im Futur 2 gebildet werden" müsse: Denn „auch die Vergangenheit ist kein stabiler Hintergrund, sondern bleibt durch jeden zukünftigen Eintrag in das Genre in dem Sinne in Bewegung, dass neue Eigenschaften, Formen usw. an den Gegenständen der Vergangenheit durch ihn entdeckbar werden."[355]

---

353 Feige: Alle Genres sind prekär, 24.

354 Hettich: Formen und Funktionen von Genrebenennungen, 60.

355 Feige: Alle Genres sind prekär, 24.

Diese Zeitlichkeit ist für Feige entscheidend: Es geht gerade *nicht* darum, „einfach einer vorgängig gegebenen und mit sich selbst identisch bleibenden Offenheit und Unabgeschlossenheit das Wort [zu] reden"; vielmehr müssten „im Lichte zukünftiger Gegenstände auch an Gegenständen der Vergangenheit neue Aspekte entdeckbar werden."[356] Und noch einmal verallgemeinert: „Ein Genre als das, das es ist, zu denken, heißt damit, sein Geöffnet-sein für seine immer neue und weitere Bestimmung durch zukünftige Gegenstände zu denken und zugleich seine Bestimmtheit durch die bisherigen Gegenstände zu denken – was aber eben notwendigerweise heißt, seine Unbestimmtheit zu denken."[357]
Was also (um bei dieser Andeutung eines Beispiels zu bleiben) ein Horrorfilm als solcher gewesen sein wird, bleibt immer unbestimmt, weil die Filme, die in der Zukunft als Horrorfilme betrachtet werden, neue Merkmale an denjenigen Horrorfilmen zum Vorschein bringen können, die in der Vergangenheit als solche betrachtet worden sind.

449. Das ist aber nur so, weil es die Genre*bezeichnung* als eine Institution gibt.

450. Auch diese spezifische Zeitlichkeit ist bisweilen schon konstatiert worden, jedoch ohne sie eigens genretheoretisch zu reflektieren, wenn etwa die schwule Beziehung in dem Western BROKEBACK MOUNTAIN „rückwirkend einen neuen Blick auch auf die Männerbeziehungen der Cowboys im klassischen Western" ermöglicht.[358]

356 Feige: Alle Genres sind prekär, 26.
357 Ebd.
358 Brunow: Western. In: Kuhn/Scheidgen/Weber: Filmwissenschaftliche Genreanalyse, 50f.

451. Von dem, was wir mit einer Genrebezeichnung belegt haben, können wir uns lediglich einen *unbestimmten* Begriff machen; wir haben ein Bild, das wir immer wieder neu, ausgehend von einem Beispiel, zu begreifen suchen.

452. Feige formuliert eine zusätzliche, aber sehr erwartbare Bedingung: Ein Genre gibt es „nicht ohne eine *Tradition* von Gegenständen, die an ihm arbeiten".[359] Aber was heißt das? Ohne die Vorstellung, dass die Gegenstände eine Art *Reihe* bilden, scheint ein Genre gar nicht als eine Einheit begriffen werden zu können. Aber in welcher Weise müssen sich die Gegenstände aufeinander beziehen, wenn sie einem Genre zugeordnet werden sollen? Wie eng muss diese Tradition sein, damit ein genetischer Zusammenhang besteht? Oder anders gewendet (da die Rede von Gegenständen, die an einem Genre „arbeiten", ohnehin metaphorisch ist): Warum kann nicht jeder Gegenstand gewissermaßen ‚für sich' arbeiten?

453. Die Vorstellung von einer Tradition als einer Reihe von Gegenständen ist irreführend. Die Vertreter eines Genres lassen sich nicht in eine solche Reihe bringen. Eher ließe sich sagen, dass ein ‚neuer' Vertreter eines Genres auf der Folie eines *Bildes* entsteht, das man sich von diesem Genre machen kann. Aber warum muss es ein solches – wenn auch stets unscharfes – Bild überhaupt geben?

454. Mit dem Begriff der Tradition notwendig verknüpft ist die Vorstellung, dass jemand eine Tradition *aufnimmt* (um dann dies oder jenes damit zu tun). Es ist ihm bewusst,

[359] Feige: Alle Genres sind prekär, 25.

dass es sich um eine Tradition handelt, in die er sich einschreibt. Wer von einer Genretradition und damit einem Traditionszusammenhang spricht, impliziert damit eine bestimmte Konzeption von Autorschaft bzw. Urheberschaft. Wenn man etwa sagt, dass eine Regisseurin wie Jane Campion in THE POWER OF THE DOG die Tradition des Western ‚aufgreift', mit ihr ‚spielt' oder sie ‚zitiert', dann befindet man sich, was die Beschreibungsebene betrifft, gewissermaßen auf Augenhöhe mit ihr.

455. Wo bleibt, wenn Hervorbringungen auf der Ebene der Genretradition mit Bewusstheit verknüpft sind, das *Unbewusste*?

456. Wer ein Werk akkurat kopiert, muss nichts davon verstehen, kann aber ganz genau darüber Auskunft geben, was er tut. Je enger sich der Urheber eines Artefakts an das hält, was er als die klaren Rahmenbedingungen und die eindeutigen Konventionen des Genres definiert (metaphorisch: je *schärfer* das Bild ist), desto weniger muss er das Genre *begreifen*.

457. Man könnte sich vorstellen, dass sich jemand in unseren Augen in Genretraditionen einschreibt, ohne zu wissen, dass er sich in Genretraditionen einschreibt (dass er also ‚für sich' arbeitet). Das wäre der stärkste Beweis dafür, dass diese Genretraditionen eng mit unserer Lebensform verknüpft sind (dass sie einer für unsere Lebensform spezifischen „Geistesbeschäftigung" im Sinne von André Jolles entspringen). Und das würde die anderen Vertreter dieses Genres in einem anderen Licht erscheinen lassen.

458. Eine Genretradition kann man auch konstruieren. Man kann eine Reihe von Artefakten nach der Reihenfolge ihres Entstehens ordnen und – völlig unabhängig davon, ob eine genetische Verbindung zwischen ihnen besteht – Erkenntnisse daraus gewinnen.

459. In Feiges Gedankengang werden die Arten der Gegenstände, die ihm zufolge mit einer Genre-Logik verbunden sind, nicht spezifiziert. Man kann daher die Frage aufwerfen, bei welchen Artefakten es sinnvoll ist, die Zeitlichkeit des *futurum exactum* in Anschlag zu bringen, also davon auszugehen, dass zukünftige Vertreter des namhaft gemachten Genres neue Merkmale vergangener Vertreter hervortreten lassen. Ist es beispielsweise sinnvoll, diese Zeitlichkeit auf Bügeleisen, Moscheen oder Häkeldecken anzuwenden?

460. Könnten also zukünftige Häkeldecken Merkmale von Häkeldecken der Vergangenheit hervortreten lassen, die wir bislang noch nicht erfasst haben? (Und wer ist eigentlich dieses „wir"?)

461. Die Antwort auf diese Frage ist einfach: *Wenn* „wir" Häkeldecken als ein *Genre* betrachten und bezeichnen wollen, dann *unterstellen* „wir", dass zukünftige Häkeldecken Merkmale von Häkeldecken der Vergangenheit hervortreten lassen können. Und das kann tun, wer will. (Gibt es einen prinzipiellen Grund, weshalb man Häkeldecken nicht als *mediale* Artefakte betrachten kann?)

462. Und so verhält es sich mit allen ‚Bestimmungen', mit denen Feige die Genre-Logik zu erfassen versucht. Es

wird nicht erklärt, *was* (alles) ein *Genre* ist, sondern es wird erklärt, was logisch gesehen impliziert ist, wenn wir etwas *als* ein Genre *betrachten* (es wird, wenn man so will, keine extensionale, sondern ‚nur' eine intensionale Definition gegeben, den *Begriff* des Genres betreffend).

463. Und da könnte man nun fragen: Betrachten wir nicht *das* als Genre, was wir ein Genre *nennen*? Klären uns die genretheoretischen Überlegungen von Feige dann nicht einfach über unseren Gebrauch des Wortes „Genre" auf? Hätte man sich den Umweg über eine mäandernde *Untersuchung* mit ihren vielen *Bemerkungen* zum Stellenwert von Genres in den verschiedenen Bereichen dann nicht ersparen können?
Nein. Das wäre nur dann der Fall, wenn „Genre" ein Begriff im klassischen Sinne mit einer intensionalen Definition wäre. Dass das nicht der Fall ist, lässt sich auch aus den Überlegungen von Feige selbst schließen. Denn da nicht nur die verschiedenen Genrebegriffe unspezifisch als Allgemeinbegriffe aufgefasst werden, die Besonderes unter sich begreifen, muss all das, was über diese Begriffe gesagt werden kann, auch auf den Begriff *Genre* angewendet werden können, der ebenfalls ein Allgemeinbegriff ist. Es ist kein Grund ersichtlich, weshalb eine solche Selbstanwendung auf die Genrekategorie selbst ausgeschlossen sein könnte. Und dann kann man eben die Aussage, *„dass jeder Gegenstand, der unter den Begriff eines Genres fällt, an der Konturierung dessen, was dieses Genre gewesen sein wird, mitarbeitet"*[360], entsprechend ausdehnen bzw. zuspitzen: Alle Gegenstände, die unter den Begriff *Genre* fallen, arbeiten an der Konturierung dessen mit, was der Begriff *Genre* gewesen sein wird.

360 Feige: Alle Genres sind prekär, 23.

Literaturverzeichnis

Adamzik, Kirsten: Textsorten – Texttypologie. Eine kommentierte Bibliographie. Münster 1995.

Altenmüller, Hartwig: Die „Geschichte des Schiffbrüchigen" – ein Aufruf zum Loyalismus? In: Hartwig Altenmüller, Renate Germer (Hg.): Miscellanea Aegyptologica. Hamburg 1989, 7–21.

Althaus, Thomas: Topische Radikalisierung und allegorische Kontrolle des Pikaresken in den frühen deutschsprachigen Adaptationen. In: Mohr/Struwe/Waltenberger (Hg.): Pikarische Erzählverfahren, 67–93.

Altman, Rick: Film/Genre. London 1999.

Altman, Rick: A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre [1984]. In: Barr Keith Grant (Hg): Film Genre Reader III. Austin/Texas 2007, 29–42.

Anderton, Chris: A many-headed beast: Progressive rock as European meta-genre. In: Popular Music 29/3 (2010), 417–435.

Bate, David: Photography. The key concepts. Oxford 2009.

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Bd. III. Frankfurt a. M. 1980.

Berger, Peter L.; Luckmann, Thomas: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Frankfurt a. M. 1969.

Blunk, Julian: Zum Transfer kunstwissenschaftlicher Stilbegriffe in die Filmwissenschaft. In: Julian Blunk, Tina Kaiser, Dietmar Kammerer, Chris Wahl (Hg.): Filmstil. Perspektivierungen eines Begriffs. München 2016, 21–39.

Bordwell, David: The Art Cinema as a Mode of Film Practice. In: Film Criticism 4/1 (1969), 56–64.

Bordwell, David: Narration in Fiction Film. Madison 1985.

Bothmann, Nils: Marginale Genres und Grenzphänomene. In: Stiglegger (Hg.): Handbuch Filmgenre, 71–85.

Brunow, Dagmar: Western. In: Kuhn/Scheidgen/Weber (Hg.): Filmwissenschaftliche Genreanalyse, 39–61.

Bucher, Hans-Jürgen; Gloning, Thomas; Lehnen, Katrin (Hg.): Neue Medien – Neue Formate. Ausdifferenzierung und Konvergenz in der Medienkommunikation. Frankfurt/New York 2010.

Buhl, Hendrik: Der Kriminalfilm. Polizei/Detektiv. In: Stiglegger (Hg.): Handbuch Filmgenre, 467–484.

Burckhardt, Jacob: Über die niederländische Genremalerei [1874]. In: Jacob Burckhardt, Emil Dürr (Hg.): Vorträge 1844–1887, Basel 1918, 60–102.

Carroll, Noël: On Criticism. New York 2009.

Cavell, Stanley: Die Tatsache des Fernsehens [1982]. In: Ralf Adelmann u. a. (Hg.): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Konstanz 2001, 125–164.

Cawelti, John G.: Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago 1977.

Charpentier, Christine: La Photo de classe, palimpseste contemporain de l'institution scolaire. Paris 2009.

Chauché, Michèle: La photo de classe et l'expression. Jalons pour une histoire. In: Revue Française de Pédagogie 98 (1992), 7–11.

Deleyto, Celestino: Film Genres at the Crossroads. What Genres and Films Do to Each Other. In: Barry Keith Grant (Hg.): Film Genre Reader IV. Austin/Texas 2003, 218–238.

Denecke, Ferdinand; Conradi, August: Bethly. Musikalisch-dramatisches Genrebild. Berlin 1848.

Derrida, Jacques: La loi du genre. In: Parages. Paris 1976, 249–287.

Derrida, Jacques: Das Gesetz der Gattung. In: Gestade. Wien 1994, 245–283.

Diderot, Denis: Versuche über Mahlerey. Übersetzt von Carl Friedrich Cramer. Riga 1797.

Dreyer, Gunda; Kotthoff, Jost; Meckel, Astrid; Hentsch, M.A.: Urheberrecht. 4. Aufl. (Heidelberger Kommentar). Heidelberg 2018.

Dunker, Axel: Gattungssystematiken. In: Zymner (Hg.): Handbuch Gattungstheorie, 12–15.

Feige, Daniel Martin: Alle Genres sind prekär und kein Genre ist prekär, oder: Die Logik des Genres im Genre der (hegelschen) Logik. In: Hanno Berger, Frédéric Döhl, Thomas Morsch (Hg.): Prekäre Genres. Zur Ästhetik peripherer, apokrypher und liminaler Gattungen. Bielefeld 2015, 17–30.

Frahm, Laura; Voßkamp, Wilhelm: Gattung/Genre/Format. In: Claudia Liebrand; Irmela Schneider; Björn Bohnenkamp; Laura Frahm (Hg.): Einführung in die Medienkulturwissenschaft. Münster 2005, 256–267.

Franck, Georg: Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf. München/Wien 1998.

Fricke, Harald: Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur. München 1981.

Fricke, Harald: Definitionen und Begriffsformen. In: Rüdiger Zymner (Hg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart 2010, 7–10.

Fricke, Harald: Invarianz und Variabilität von Gattungen. In: Rüdiger Zymner (Hg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart 2010, 19–21.

Fritz, Jürgen: Wie Computerspieler ins Spiel kommen. Theorien und Modelle zur Nutzung und Wirkung virtueller Spielwelten (Schriftenreihe Medienforschung der Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen. Band 67). Düsseldorf 2011.

Fröhlich, Vincent: Serialität & Genre. Über die entstehende Endlosigkeit zweier transmedialer Ordnungsschemata. In: Ivo Ritzer, Peter W. Schulte (Hg.): Mediale Dispositive. Wiesbaden 2018, 61–88.

Gaethgens, Barbara (Hg.): Genremalerei. Darmstadt 2003.

Genc, Martin: Gattungsreflexion/Schemaliteratur. In: Susanne Düwell, Andrea Bartl, Christof Hamann, Oliver Ruf (Hg.): Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien. Stuttgart 2018, 3–13.

Genette, Gérard: Einführung in den Architext. Stuttgart 1990.

Gledhill, Christine: Rethinking Genre. In: Christine Gledhill, Linda Williams (Hg.): Reinventing Film Studies. London 2000, 221–243.

Gradinari, Irina: Genres in Russland. In: Stiglegger (Hg.) Handbuch Filmgenre, 412–431.

Gunning, Tom: Non-continuity, continuity, discontinuity. A theory of genres on early films. In: Thomas Elsaesser (Hg.): Early cinema. Space-frame-narrative. London 1990, 86–94.

Gülich, Elisabeth; Raible, Wolfgang (Hg.): Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht. 2. Aufl. Wiesbaden 1975, 1–5.

Günzel, Stephan: Game Genres. Die Unordnung der Computerspiele. In: Hanno Berger, Frédéric Döhl, Thomas Morsch (Hg.): Prekäre Genres. Zur Ästhetik peripherer, apokrypher und liminaler Gattungen. Bielefeld 2015, 289–302.

Halbscheffel, Bernward: Progressive Rock. Die ernste Musik der Popmusik. 3. Aufl. Leipzig 2014.

Hallenberger, Gerd: Fernsehformate und internationaler Formathandel. In: Internationales Handbuch Medien. Hg. vom Hand Bredow-Institut. 28. Auflage. Baden Baden 2009, 155–163.

Hempfer, Klaus W.: Gattung. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Berlin/New York 1997, 651–656.

Hempfer, Klaus W.: Gattungstheorie. Information und Synthese. München 1973.

Hempfer, Klaus W.: Literaturwissenschaft – Grundlagen einer systematischen Theorie. Stuttgart 2018.

Hettich, Katja: Formen und Funktionen von Genrebenennungen. In: Stiglegger (Hg.): Handbuch Filmgenre, 53–68.

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart 2007.

Hickethier, Knut: Einführung in die Medienwissenschaft. 2., aktualisierte und überarbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar 2012.

Hirschfelder, Dagmar: Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Berlin 2008.

Huizing, Klaas: Selfie, Belfie, Footsie und Nudie. Das Wörterbuch der Selbstentblößung. In: Gojny/Kürzinger/Schwarz (Hg.): Selfie – I like it, 57–72.

Immel, Ute: Die deutsche Genremalerei im neunzehnten Jahrhundert. Heidelberg 1967.

Jameson, Frederic: The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca 1981.

Johnson, Margaret Ann: Love's Sweet Return. The Harlequin Story. Ohio 1984.

Jolles, André: Einfache Formen. 7. Aufl. Tübingen 1999.

Kipf, Johannes Klaus: Episodizität und narrative Makrostruktur. Überlegungen zur Struktur der ältesten deutschen Schelmenromane und einiger Schwankromane. In: Jan Mohr, Michael Waltenberger (Hg.): Das Syntagma des Pikaresken. Heidelberg 2014, 71–101.

Kleiber, Georges: Prototypensemantik. Eine Einführung. Tübingen 1993.

Klein, Thomas: Western. In: Stiglegger (Hg.): Handbuch Filmgenre, 451–466.

Kogge, Werner: Experimentelle Begriffsforschung. Philosophische Interventionen am Beispiel von Code, Information und Skript in der Molekularbiologie. Mit einer Abhandlung zu Wissenschaftstheorie nach Wittgenstein. Weilerswist 2017.

Kreimeier, Klaus: Am Anfang war das Chaos. Filmgenres und ihre Genese im frühen Kino (1895–1914). In: Stiglegger (Hg.): Handbuch Filmgenre, 17–36.

Kuhn, Markus; Scheidgen, Irina; Weber, Nicola Valeska (Hg.): Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung. Berlin/Boston 2013.

Kuhn, Markus; Scheidgen, Irina; Weber, Nicola Valeska: Genretheorien und Genrekonzepte. In: Dies. (Hg.): Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung. Berlin/Boston 2013, 1–36.

Kürnberger, Ferdinand: Der Amerika-Müde. Frankfurt a. M. 1855.

Lamping, Dieter: Genre. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Berlin/New York 1997, 704–705.

Langer, Anton: Ein Wort an den Minister. Genrebild in einem Aufzuge. Wien 1864.

Lantzsch, Katja: Der internationale Fernsehformathandel. Akteure, Strategien, Strukturen, Organisationsformen. Wiesbaden 2008.

Litten, Rüdiger: Der Schutz von Fernsehshow- und Fernsehserienformaten. Eine Untersuchung anhand des deutschen, englischen und US-amerikanischen Rechts. München 1997.

Lobigs, Frank; Spacek, Dirk; Siegert, Gabriele; Weber, Ralf: Mehr Rechtsschutz für TV-Formate? Eine medienökonomische und medienrechtliche Untersuchung. In: Medien & Kommunikationswissenschaft 1/2005, 93–119.

Lobinger, Katharina: Zwischen Selfie-Shaming und Selfie-Celebration. Kontroverse Perspektiven auf vernetzte Körper-(Selbst)Bilder. In: Tanja Gojny, Kathrin S. Kürzinger, Susanne Schwarz (Hg.): Selfie – I like it. Anthropologische und ethische Implikationen digitaler Selbstinszenierung, 43–47.

Luhmann, Niklas: Institutionalisierung – Funktion und Mechanismus im sozialen System der Gesellschaft. In: Helmut Schelsky (Hg.): Zur Theorie der Institution. Düsseldorf 1970, 27–41.

Luther, Jessica: Beyond Bodice-Rippers: How Romance Novels Came to Embrace Feminism. In: The Atlantic, 18.03.2013.

Memmel, Matthias: Deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts – Wirklichkeit im poetischen Realismus. München [Diss.] 2013.

Mena Marqués, Manuela B.: Die Spitze am Ärmel der Zwergin Mari-Bárbola im Gemälde Las Meninas von Velázquez. In: Thierry Greub (Hg.): Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte. Berlin 2001, 247–280.

Mikos, Lothar: Das Fernsehpublikum und die Qualität der Unterhaltung. In: Kata Lantzsch, Klaus-Dieter Altmeppen, Andres Will (Hg.): Handbuch Unterhaltungsproduktion. Beschaffung und Produktion von Fernsehunterhaltung. Wiesbaden 2010, 81–100.

Modleski, Tania: Loving with a Vengeance. Mass produced fantasies for women. New York 2008.

Mohr, Jan; Struwe, Carolin; Waltenberger, Michael: Pikarische Erzählverfahren. In: Dies. (Hg.): Pikarische Erzählverfahren. Zum Roman des 17. und 18. Jahrhunderts. Berlin/Boston 2016, 3–34.

Mundhenke, Florian: Gattungen und Genres. In: Stiglegger (Hg.): Handbuch Filmgenre, 40–52.

Mundhenke, Florian: Hybride Genres. In: Stiglegger (Hg.): Handbuch Filmgenre, 231–248.

Näumann, Klaus: In the court of progressive rock kings and entourage. In: Martin Lücke, Klaus Näumann (Hg.): Reflexionen zum Progressive Rock. München 2016, 9–36.

Neale, Steven: Genre and Hollywood. London/New York 2000.

Neumann, Michael: Die fünf Ströme des Erzählens. Eine Anthropologie der Narration. Berlin/Boston 2013.

Niehaus, Michael: Von Abenteuerromanzen und Zockerdramen. Gedanken über Film-Genres. In: merz. Zeitschrift für Medienpädagogik 47/4 (2003), 59–65.

Niehaus, Michael: Das Buch der wandernden Dinge. München 2009.

Niehaus, Michael: Gebilde – Format. In: Robert Matthias Erdbeer, Florian Klinger, Klaus Stierstorfer (Hg.): Literarische Form. Theorien, Dynamiken – Kulturen. Beiträge zur literarischen Modellforschung. Heidelberg 2018, 31–50

Niehaus, Michael: Was ist ein Format? Hannover 2018.

Niehaus, Michael: Wittgensteins Beispiele. Erste Lieferung („Familienähnlichkeiten"). In: z.B. Zeitschrift zum Beispiel 1 (2018), 35–46.

Ostritsch, Sebastian; Steinbrenner, Jakob: Ontologie. In: Daniel M. Feige, Sebastian Ostritsch, Markus Rautzenberg (Hg.) Philosophie des Computerspiels. Theorie – Praxis – Ästhetik. Stuttgart 2018, 55–74.

Paige, Lori A.: The Gothic Romance Wave: A Critical History of the Mass Market Novels, 1960–1993. Jefferson 2018.

Petersen, Julius: Die Wissenschaft von der Dichtung. System und Methodenlehre der Literaturwissenschaft. 2. Aufl. Berlin 1944.

Petronius: Satyricon – ein antiker Schelmenroman. Aus dem Lateinischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Kurt Steinmann. Zürich 2004.

Pias, Claus: Computer Spiel Welten. [Diss.] Bauhaus-Universität Weimar 2000.

Prange, Regine: Genre und Genrekritik. Der Western in Jean-Luc Godards À BOUT DU SOUFFLE (1959). In: Ursula Frohne, Lilian Haberer (Hg.): Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst. München 2012, 621–660.

Primavesi, Patrick: Gewalt der Darstellung. Zur Inszenierung antiker Tragödien im (post)modernen Theater. In: Bernd Seidensticker, Martin Vöhler (Hg.): Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik, 185–205.

Ritzer, Ivo: Badiou to the Head: Zur In-Ästhetik transmedialer Genre-Autoren-Politik oder Wie die Graphic Novel-Adaption Bullet to the Head eine materialistische Dialektik denkt. In: Ivo Ritzer, Peter W. Schulze (Hg.): Transmediale Genre-Passagen. Interdisziplinäre Perspektiven. Wiesbaden 2016, 89–137.

Ritzer, Ivo: Genre- und Autorentheorie. In: Stiglegger (Hg.): Handbuch Filmgenre, 155–169.

Ritzer, Ivo; Schulze, Peter W. (Hg.). Genre hybridisation. Global cinematic flows. Marburg 2013.

Ritzer, Ivo; Schulze, Peter W. (Hg.): Transmediale Genre-Passagen. Interdisziplinäre Perspektiven. Wiesbaden 2016.

Rosenkranz, Karl: Ästhetik des Häßlichen. Königsberg 1853.

Rötter, Günter (Hg.): Handbuch funktionale Musik. Psychologie – Technik – Anwendungsgebiete. Wiesbaden 2020.

Ryall, Tom: Genre and Hollywood. In: John Hill, Pamela Church Gibson (Hg.): The Oxford Guide to Film Studies. Oxford 1998, 327–338.

Schatz, Thomas: The structural influence. New directions in film-genre study. In: Barry Keith Grant (Hg.): Film Genre Reader IV. Austin/Texas 2003, 91–102.

Scheinpflug, Peter: Formelkino. Medienwissenschaftliche Perspektiven auf die Genre-Theorie und den Giallo. Bielefeld 2014.

Scheinpflug, Peter: Genre-Theorie. Eine Einführung. Münster 2014.

Schmeink, Lars; Spiegel, Simon: Science-Fiction. In: Stiglegger (Hg.): Handbuch Filmgenre, 515–526.

Schmid, Dominic: Berlinale 2020 – Unsere Highlights. In: Filmbulletin (28.02.2020) (https://www.filmbulletin.ch/articles/berlinale-highlights-2020/).

Schnädelbach, Herbert: Grenzen der Vernunft? Über einen Topos kritischer Philosophie. In: Wolfram Hogrebe (Hg.): Grenzen und Grenzüberschreitungen. XIX. Deutscher Kongreß für Philosophie [2002]. Vorträge und Kolloquien. Berlin 2004, 293–295.

Schröter, Jens: Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. In: montage AV 2 (1998), 129–154.

Seckel, Dietrich: Mu-hsi: Sechs Kaki-Früchte. Interpretation eines Zen-Bildes. In: NOAG 77 (1955), 44–59.

Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit [1948]. Salzburg/Wien 1988.

Spacek, Dirk: Schutz von TV-Formaten. Eine rechtliche und ökonomische Betrachtung. Zürich 2005.

Stam, Robert: Film theory. An introduction. Blackwell 2007.

Stegmüller, Wolfgang: Probleme und Resultate der Wissenschaftstheorie und Analytischen Philosophie. Bd. II,2: Theorie und Erfahrung. Heidelberg/New York 1973.

Stempel, Wolf-Dieter: Gibt es Textsorten? In: Elisabeth Gülich, Wolfgang Raible (Hg.): Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht. 2. Aufl. Wiesbaden 1975, 175–179.

Sternberger, Dolf: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert. Berlin 1974.

Stiglegger, Marcus: B-Movie. In Thomas Hecken, Marcus S. Kleiner: Handbuch Popkultur. Stuttgart 2017, 147–152.

Stiglegger, Marcus (Hg.): Handbuch Filmgenre. Geschichte, Ästhetik, Theorie. Wiesbaden 2020

Stiglegger, Marcus: Genrediskurs. In: Ders. (Hg.): Handbuch Filmgenre. Geschichte, Ästhetik, Theorie. Wiesbaden 2020, 3–17.

Tudor, Andrew: Genre. In: Barry Keith Grant (Hg.): Film Genre Reader IV. Austin/Texas 2003, 3–11.

Ullrich, Wolfgang: Selfies. Die Rückkehr des öffentlichen Lebens. Berlin 2019.

Vater, Heinz: Einführung in die Textlinguistik. 3. Aufl. München 2001.

Vischer, Friedrich Theodor: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Bd. 3.2.2. Stuttgart 1853.

Voßkamp, Wilhelm: Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. In: Walter Hinck (Hg.): Textsortenlehre – Gattungsgeschichte. Heidelberg 1977, 27–44.

Wellek, René; Warren, Austin: Theory of Literature. 2. Aufl. New York 1956.

Wetterbergh, Carl Anton: Das Altargemälde. Ein Genrebild. Aus dem Schwedischen von Gottlieb Fink. Stuttgart 1850.

Williams, Linda: Filmkörper: Gender, Genre und Exzess. In: montage AV 18/2/2009, 9–30.

Williams, Linda: Melodrama revisited. In: Nick Browne (Hg.): Refiguring American Genres. Theory and History. Berkeley u. a. 1998, 42–88.

Wittgenstein, Ludwig: Das Blaue Buch [1958]: Werkausgabe Bd. 5. Frankfurt a. M. 1984.

Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen [1953]. In: Werkausgabe. Bd. 1. Frankfurt a. M. 2006, 225–581.

Woodiwiss, Kathleen E.: The Flame and the Flower. New York 1972.

Wulff, Hans Jürgen; Schlösser, Lioba; Stiglegger, Marcus: Der Abenteuerfilm. In: Stiglegger (Hg.): Handbuch Filmgenre, 636–651.

Zeller, Rosemarie: Der *Goldene Esel* des Apuleius und Wolfgang Caspar Printz' *Gueldner Hund*. Vorbild und Spielform des Pikaroromans. In: Mohr/Struwe/Waltenberger (Hg.): Pikarische Erzählverfahren, 111–130.

Zimmermann, Olaf; Falk, Felix (Hg.): Handbuch Gameskultur: Über die Kulturwelten von Games. Berlin 2020.

Zymner, Rüdiger (Hg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart 2010.

Register

A. THEORETISCHE BEGRIFFE

Die Begriffe *Genre* und *Gattung* werden nur als Teil von Komposita berücksichtigt.

Ähnlichkeit (siehe auch Familienähnlichkeit) — 9, 12, 17, 51, 64, 234, 245, 247–250, 258, 259, 263, 264, 287, 288, 289, 292, 298, 315, 332, 340, 396, 434

Anti-Essenzialismus — 157, 159, 160, 214, 216, 217, 319, 320, 355, 397

art film (art movie, art cinema) — 395–398, 413, 416

auteur — 374, 375, 379–387, 393, 394

Autorenfilm — 57, 374, 385, 393–395, 399

Bedürfnissynthese — 193–195, 402, 405

Begriff (als solcher) — 4, 24–27, 30–34, 39, 42, 134, 147, 165, 296, 341, 345, 402, 426, 447, 448, 463

Beispiel — 29, 30, 36, 55, 56, 211, 226, 242, 243, 257, 273, 293, 319, 361, 353, 451

Bild (versus Begriff) — 18, 20, 36–38, 58, 312, 313, 426, 427, 439, 451, 456

Bildgattung — 47, 96, 108, 163–169, 329, 375, 379, 422, 432

Bildsorte — 261, 262, 268, 377, 379, 382, 434, 435

Crossover — 45

Definition (siehe auch Flexible Definition) — 4–7, 18, 20, 22, 26, 38, 42, 49–51, 62, 81, 135, 143, 144, 165, 166, 182, 188, 228, 230–246, 252, 255–260, 272, 273, 296, 301, 319, 337, 377, 462, 463

Ego-Shooter — 172, 445, 448

Eigenname — 134, 138, 142, 262

Eigentumsrecht — 125, 133, 136, 140,

Erfolg — 22, 34, 45, 92, 103, 114, 116, 124, 127, 178, 179, 215, 216, 223, 272, 293, 319, 379, 394, 400, 403, 408, 416, 418

Essentialismus — 42, 155, 156, 204, 216, 217, 223, 297, 319

Etikett — 10, 57, 315, 397, 416, 417

Evolution (einer Gattung, eines Genres) — 42, 195, 196, 199, 212, 361, 408

Exemplar — 8–13, 18, 20, 43, 115, 240, 258, 259, 273, 319, 327, 361, 379, 448

Fach — 14, 16, 73

Familienähnlichkeit — 296–298, 312–321, 323, 327, 346, 361, 396, 416

Fetischisierung — 93

Filmsorte — 268, 282–285, 287, 290, 337, 338, 340, 342, 343

Flexible Definition — 234, 235, 239, 243, 251–253, 255, 258, 377

Format — 51, 105, 108, 112, 127–152, 154, 277, 279, 328, 337, 408, 445

Formel — 26, 122–124, 403–408

fusion genre — 41, 45

Gattungsartsorte — 83–85, 94, 104, 175, 180, 229, 242, 265, 414, 446, 448

Gattungsgeschichte — 194–199, 243, 290

Gattungsmischung — 77

Gattungsname — 125, 126, 199, 241, 269, 270, 290–292, 295, 392, 321, 337, 403, 436

Gattungsrad — 173–181, 187, 310

Gattungstheorie — 75, 157, 173–182, 191–204, 225, 292

Gattungstrias — 76, 82, 173, 174, 305, 307, 308, 310

Gebilde — 33

Gebrauch (siehe auch Verwendung) — 5, 7, 25, 26, 28–30, 33, 35, 36, 47, 53, 68, 82, 86, 106, 116, 118, 149, 150, 160, 183, 190, 192, 197, 208, 209, 213, 231, 266, 278, 312, 318, 320, 326, 232, 355, 357, 358, 422, 423, 426, 437, 445, 463

Gebrauchstheorie — 7, 35

Gegenbeispiel — 6, 257, 353

Genrebegriff — 23, 35, 49, 54, 70, 78, 137, 151, 266, 290, 327, 363, 373, 406, 448, 463

Genre-Begründung — 116, 117, 120–122, 125, 383

Genrebezeichnung — 8, 17, 23, 24, 44–46, 51, 52, 55, 66, 68, 69, 71, 79, 88, 89, 106, 141, 142, 148, 160, 161, 211, 213, 224, 264, 291–294, 302, 318, 320, 327, 336–339, 348, 352, 353, 361, 363, 392, 416, 449, 451

Genrefilm — 66, 114, 217, 282, 365, 371, 374, 385, 393–400, 409, 416

Genrehaftigkeit — 105, 362, 384, 417, 419

Genrehierarchie, Gattungshierarchie — 42, 45, 96, 422

Genrekonvention, Gattungskonvention — 57, 58, 62, 64, 130, 146, 159, 162, 272, 320, 379, 395, 456

Genreliteratur — 18, 271, 371, 399–405, 409, 411

Genremalerei — 422–441

Genretradition — 20, 205, 250, 273, 278, 285, 341, 343, 376, 394, 407, 443, 454–458

Genre-Werden — 97, 107, 111, 120, 280, 284, 293

Genrezitat — 283, 287, 341

Grammatik — 7, 15, 26, 84, 125, 324, 325, 354

Gruppenbildung — 82, 83, 86, 94, 96, 108, 116, 118, 127, 189, 290, 292, 399

Hybridität — 79, 87, 96, 173, 216, 217, 294, 310, 350, 367, 373

Institutionalität — 45, 77, 89, 95, 96, 103, 105, 113, 164, 167, 174, 184, 188–191, 194–198, 202, 212, 229–231, 239, 295, 323, 329, 365, 376, 379, 409, 411, 449

Interpretation — 65, 98, 285, 327, 382, 383, 408

Kern (eines Genres) — 21, 37, 152, 155, 159, 163, 165, 223, 327, 336, 339

Klassifizieren — 42–44, 92, 224, 263, 302, 339

Korpus — 23, 258

Kreuzung — 76, 302, 312, 396, 408

Kriterium — 10, 30, 32, 315

Kunstmusik — 413

Label — 23, 44, 211, 343, 345, 416

Lebensform — 248, 328, 408, 439, 444, 457

Menschenschlag — 118

mode of film practice — 365, 373, 393, 396

Modus — 75, 77, 82, 173, 174, 308, 310, 320, 333, 349–355, 359–361,398, 401, 445

Music Genre Classification System — 263–265

Musiksorte — 261, 263–265, 268

Naturformen — 75, 76

Produktgruppe — 13, 18, 20, 50, 77, 92, 93, 107, 122, 208, 273, 376, 379, 384

Progressive Rock — 416–420

Prototyp — 66, 67, 114, 192, 199, 201, 264, 319, 320, 326, 331, 339, 361, 383, 403

Rasse — 237–241, 243

Redekriterium — 75

Reihe — 44, 123, 147, 329, 343, 452, 453

Reinheit — 87, 361

Rezipient — 44, 45, 208, 330, 424

semantic-syntactic approach — 143, 144, 149, 159, 323, 337

Semantisches Zentrum — 159, 161–163, 165, 204, 215, 297, 336

Serie — 105, 122, 127, 132, 134, 147, 337, 383, 403, 408, 410

Sonstiges — 16, 73–75, 306

Sorte (siehe auch Textsorte, Filmsorte, Bildsorte, Musiksorte, Gattungsartsorte) — 11–15, 18, 31, 72, 90, 102, 172, 181, 240, 258, 261, 264, 281, 289, 300, 378, 414, 445

Sortiment — 14, 17, 18, 20

Sprünge — 109, 113, 322

Stabilität — 42, 68–72, 144–146, 159, 162, 194

Stil — 40, 45–49, 175, 177, 381, 445

Subgenre — 41, 42, 44, 45, 49, 50, 107, 115, 120, 124, 141, 142, 146, 264, 400, 402, 403, 448

Systematik (einer Einteilung) — 14, 72, 75, 178, 179, 189, 198, 237, 240, 264, 306–308, 365

Textsorte — 180–189, 225–235, 239, 242, 245, 249, 251, 253–260, 266–273, 275, 277, 278, 281, 290, 377, 385, 407

Transmedialität — 151–153, 351–353, 423

Unschärfe — 34–39, 58, 78, 313, 332, 355, 439, 453

Urgattung — 76

Urheber, Urheberrecht — 103, 107, 116, 124, 133, 135, 289, 375, 454, 456

Variation, Variabilität — 19–21, 31, 50, 102, 114, 116, 122, 147, 162, 201, 225, 251, 312, 383, 384, 405, 408, 444

Vermischung — 87

Verschmelzung — 45

Verständigungsbegriff — 22–24, 34, 49, 88, 202, 416, 417, 433

Vertreter (eines Genres) — 12, 43, 109, 115, 116, 142, 170, 172, 319, 361, 388, 400, 436, 453, 457, 459

Verwendung — 5–7, 20, 21, 30–32, 36, 44, 46, 49, 54, 55, 57, 60, 77, 90, 134, 165, 184, 233, 269, 273, 283, 319, 362, 426

Verzögerung — 114, 116, 195

Wählenkönnen — 14, 47, 170, 172, 335, 336, 400, 436

Warenform, Ware — 13, 22, 51, 85, 92, 93, 167, 170, 179, 208, 327, 328, 365, 394, 436, 444

Zugehörigkeit — 48, 59, 118, 234, 256, 258, 259, 263, 319, 328, 331, 333, 334, 361, 363, 365, 367

Zyklus — 120–124, 392

B. GRUPPENBILDUNGSBEGRIFFE

Aufgeführt werden erstens nur Gruppenbildungsbegriffe, die nicht lediglich einmal – etwa im Rahmen von Aufzählungen – im Text erwähnt werden, und zweitens keine Ordnungsbegriffe von einem zu hohen Allgemeinheitsgrad (wie etwa *Text, Film, Roman* oder *Spielfilm*)

Abbruchgenehmigung — 31, 184, 186, 188, 229, 231, 232, 239, 259

Abenteuerfilm — 71, 319, 331

Action, Adventure, Strategy — 305–310

Actionfilm — 88, 127, 172, 282, 293, 350, 352, 353

Actionkomödie — 36, 353

Adventure Game — 8, 163, 172

Animationsfilm — 71, 77, 343, 410

Anti-Berlin-Erzählung — 116

Aphorismus — 233, 235, 290

Artefakt, mediales — 8, 9, 11, 33, 44, 51, 103, 109, 116–119, 166, 172, 179, 190, 203, 215, 244, 245, 247, 268, 274, 288, 289, 341, 344, 363, 414, 423, 447, 448, 456, 458, 459, 461

Astrophotographie — 89

Bankrotteur — 118, 119

Bildungsroman — 176, 199, 201, 203

Biopic — 71, 148

Blaxploitation — 69

Blockbuster — 218–223, 366, 373, 374, 401

B-Movie — 365–70

bodice ripper — 403–405

Brandentstehungsbild — 89, 90

Briefroman — 173, 178, 181, 182

Buddy Movie — 388–392, 408

chase film — 293, 392

Death Metal — 44, 388, 389, 445
Dokumentarfilm — 77, 348
Dokumentarphotographie — 95
Doom Metal — 44, 45
Elegie — 321–327
Familienfilm — 342–348
Feuilletonroman — 372
Film Noir — 36, 88, 148
Früchtestillleben — 375–377
Gangsterfilm — 36, 71
Gebet — 178, 186, 231, 232
Genrebild — 423–436
Graffito — 225–228, 232, 245
Häkeldecke — 448, 459–461
Heavy Metal — 8, 39, 41, 44, 49, 163
Hip-Hop — 39, 41
Historiengemälde — 95, 96, 422, 432, 437
Historischer Roman — 400–403
Horrorfilm — 36, 71, 79, 88, 120, 148, 158, 163, 352, 365, 367–370, 443, 448
House — 49
Industriefilm — 77, 79
James-Bond-Roman — 123
Jump-and-Run-Spiele — 299, 300
Klassenfoto — 89, 90, 100–106, 107
Klassiker — 209, 210, 284, 294, 339, 345, 368
Komödie (siehe auch Weihnachtskomödie) — 71, 146, 176, 294, 353, 389, 408
Kondolenzschreiben — 384
Kontaktanzeige — 31
Krankenhausserie — 337
Kriegsfilm — 71, 88, 219, 223, 371

Krimi (Kriminalfilm, Kriminalroman) — 8, 18, 20, 21, 151–154, 400, 408, 411

Kurzfilm — 77, 80

Landschaftsbild — 95, 165, 376, 436

Lehrstück — 251

Liebesfilm — 71, 223

Linkshänder und Linkshänderinnen — 5

Melodram — 71, 79, 127, 148, 172, 293, 294, 351–353, 359, 360, 443, 445

Memorabile — 270

Mensch (als Genre, als Gattungswesen) — 117, 118, 423, 424, 429, 431, 433, 439, 444

Musical — 71, 88, 148

Nackenbeißer — 403–405

Porträt — 93, 95–99, 108, 163–169, 261, 262, 329, 376, 379–382, 422, 432

Quiz-Show — 141, 445

railway genre — 293, 392

Reality-TV — 137, 141, 142

Reiterporträt — 375, 379–381

Road Movie — 64, 71, 79, 389

Robinsonade — 116, 199–206, 211, 253–258, 251, 263, 266, 272, 277, 278

Romanze, *romance* — 66, 294, 400, 403–405

Schäferhund — 237–245

Schelmenroman — 272–279

Schwankroman — 273, 276

Science Fiction — 71, 88, 148, 400

Selbstporträt — 108, 329, 382

Selfie — 107–115,

Slasher — 120, 122

Spruch (Weisheitsspruch) — 225–228, 245, 248

Staranwalt (als Genre) — 117–119

Stillleben — 95–97, 172, 375–377, 422, 436

Talkshow — 141, 172

Thriller (Actionthriller, Horrorthriller) — 36, 88, 127, 352, 353, 371, 400–405

Trap — 39

Tronie — 166–169, 172, 262, 432, 436

Vanitas-Stillleben — 97

Weihnachtsfilm — 336–338, 369

Werbephotographie — 96

Western — 8, 23, 50, 52, 53, 55–60, 63–69, 79, 144–146, 149–151, 160, 204, 206, 222, 223, 285, 293–296, 298, 315, 319, 320, 334, 339, 353, 395, 450, 454

Wonky — 49

Zeuhl — 44

Zielfoto — 89, 90, 99–101, 181

Zuchtbuch — 238, 239

C. Medien und Künste

Computerspiel — 116, 207, 299–311, 316, 421,

Film — 22, 23, 36, 42, 47, 48, 50–73, 77–81, 88, 92, 94, 114, 120–123, 144–150, 157–162, 210, 216–224, 282–285, 293–296, 331, 334, 336–353, 359–361, 363–374, 385–398, 443, 450, 454

Literatur — 76, 83–87, 116, 173–207, 211–216, 225–237, 245, 248, 251–262, 270–281, 290, 292, 321–323, 326, 327, 361, 399–408, 411, 423, 442

Malerei — 47, 97–99, 164–170, 329, 375–383, 422–441

Musik — 39–41, 44–46, 49, 263–269, 412–420,

Photographie — 89–115

TV — 127–143, 227, 409, 410, 412

D. EINZELBEISPIELE

Aufgenommen wurden individuelle Artefakte wie auch Personen, die mit ihren Artefakten als Beispiel genannt werden.

Aithiopiká (Heliodor) — 405
ALAMO (John Ford) — 340
Alexander und Bucephalus (Domenico Canuti) — 430
Ambient I. Music for Airports (Brian Eno) — 415
AUßER ATEM (Jean-Luc Godard) — 283
AVATAR (James Cameron) — 223
BACHELORETTE (ITV Studios Germany u. a.) — 142
Baudolino (Umberto Eco) — 278, 279
Bethly (Ferdinand Denecke, August Conradi) — 423
Bloodborne (From Software) — 116
BROKEBACK MOUNTAIN (Ang Lee) — 285, 450
Cézanne, Paul (Früchtestillleben) — 376
Chardin, Jean Siméon (Stillleben) — 376
CITIZEN KANE (Orson Welles) — 394
Dark Souls (From Software) — 116
Das Altargemälde (Carl Anton Wetterbergh) — 423
Das Mädchen mit dem Perlenohrring (Jan Vermeer) — 167
David, Jacques Louis (Reiterporträts) — 380
Demon's Souls (From Software) — 116
Der goldene Esel (Apuleius) — 272
Der Neunundzwanzigste Februar (Adolf Müllner) — 392
Der Richter und sein Henker (Friedrich Dürrenmatt) — 411
Der Tod und der Kompaß (Jorge Luis Borges) — 411
Der Vierundzwanzigste Februar (Zacharias Werner) — 392
Die Geschichte des Schiffbrüchigen (anonym) — 254–259
Die Marquise von O… (Heinrich von Kleist) — 405
Die sechs Kaki-Früchte (Mu-hsi) — 377

Die vier Jahreszeiten (Antonio Vivaldi) — 124
Die Wand (Marlen Haushofer) — 278
Digger (Windmill Software) — 206
DJANGO UNCHAINED (Quentin Tarantino) — 69
Duineser Elegien (Rainer Maria Rilke) — 124
Dürer, Albrecht (Feldhase) — 429
EASY RIDER (Dennis Hopper) — 389
Ein Wort an den Minister (Anton Langer) — 423
Emerson Lake & Palmer — 416
ERASERHEAD (David Lynch) — 394
Filippino Lippi (Fresko in der Brancacci-Kapelle) — 329
FIRST COW (Kelly Reichardt) — 57, 59
Frank Zappa — 416
From Dusk Till Dawn 3 (P.J. Pesce) — 146
Genesis — 416
Gilgamesch-Epos (anonym) — 392
Gone with the Wind (Margaret Mitchell) — 405
Good Vibrations (The Beach Boys) — 418
HALLOWEEN (John Carpenter) — 122
HEAVEN'S GATE (Michael Cimino) — 222
HOME ALONE (Chris Columbus) — 334, 336–342
Horand von Grafrath (Schäferhund) — 238
HOUSE OF USHER (Roger Corman) — 367, 368
James Bond (Ian Fleming) — 123
Joseph und seine Brüder (Thomas Mann) — 226
JUSTIFIED (Graham Yost) — 283
Kathedrale von Rouen (Claude Monet) — 124
King Crimson — 416
L'Emploi du Temps (Michel Butor) — 411
La vida del Pícaro Guzmán de Alfarache (Mateo Alemán) — 272
Las Meninas (Velázquez) — 382, 383
Lazarillo de Tormes (anonym) — 272

LOVE STORY (Arthur Hiller) — 66
Maximen und Reflexionen (Johann Wolfgang Goethe) — 233
Mona Lisa (Leonardo da Vinci) — 167
New-York-Trilogie (Paul Auster) — 411
NIGHT OF THE LIVING DEAD (George A. Romero) — 394
PATHER PANCHALI (Satyajit Ray) — 394
Peter Holtz (Ingo Schulze) — 279
PRINCE CHARMING (Seapoint Productions) — 142
PSYCHO (Alfred Hitchcock) — 370
RAUCHENDE COLTS (John Meston) — 146
RED RIVER (Howard Hawks) — 206, 207, 285
Rembrandt (Selbstporträts) — 329, 330
Robinson Crusoe (Daniel Defoe) — 116, 199, 200–207, 211, 254
Rolf Bossi — 117, 118
ROMANCE (Catherine Breillat) — 66
Rubens (Reiterporträts) — 380
Satyricon (Petronius) — 272
Simplicius Simplicissimus (Hans Jakob von Grimmelshausen) — 272
Stadt der Feen und Wünsche (Leander Steinkopf) — 116
Sweet Savage Love (Rosemary Rogers) — 407
TEMPTATION ISLAND (Banijay Productions Germany) — 142
Teniers, David (Genremalerei) — 434
Tetris (Alexej Paschitnow) — 206
The Beatles — 416
The Castle of Otranto (Horace Walpole) — 403
The Flame and the Flower (Kathleen E. Woodiwiss) — 403–405, 407
THE GENERAL (Buster Keaton) — 394
THE GREAT TRAIN ROBBERY (Edwin S. Porter) — 293
THE POWER OF THE DOG (Jane Campion) — 455
THE SEARCHERS (John Ford) — 206
Till Eulenspiegel (Volksbuch) — 273
Tizian (Reiterporträts) — 380

Velvet Underground — 416
WER WIRD MILLIONÄR? (Endemol) — 134
WESTERN (Michel Poirier) — 63
WESTERN (Valeska Grisebach) — 63–65, 73, 334
Yes — 416