

Genre als produktive Matrix.
Überlegungen zur Methodik historischer Genreanalyse.

In: *7. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*. Hrsg. v. Britta Hartmann u. Eggo
Müller. Berlin: Verein für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation 1995,
S. 116-122.

EGGO MÜLLER

'Genre' als produktive Matrix

Überlegungen zur Methodik historischer Genreanalyse

Wenn man über die *Entstehung* eines Genres nachdenkt, und noch dazu eines non-narrativen Fernsehgenres, dann kommt man über Genretheorie zwangsläufig ins Grübeln. Mein Ausgangspunkt sind sogenannte "love shows", "Spielshows für Singles", "blind date shows", "Partnerschaftsshow", um nur einige der Genre-Namen aufzuzählen, die Programmzeitschriften diesem Gegenstand geben. HERZBLATT (ARD) gilt als der Prototyp dieser Shows, als das – traditionell gesprochen – gattungsstiftende Beispiel. Ich bemühe das Genrekonzept vor allem aus methodischen Gründen, denn, wie Fredric Jameson feststellt:

Der strategische Wert von Gattungskonzepten liegt für den Marxismus offenkundig in der Vermittlungsfunktion eines Gattungsbegriffs, der die Zusammenführung einer immanenten Formanalyse des individuellen Textes mit der zweifach diachronen Perspektive der Formgeschichte und der Weiterentwicklung gesellschaftlichen Lebens erlaubt (Jameson 1988, 105).

Jenseits einer solchen Perspektive, so glaube ich, kann es kein Verstehen und Erklären von kulturellen Phänomenen geben, wenn auch das Modell, auf dem Jamesons Überlegungen fußen – die parallele Entwicklung von historischen Reihen –, ausgesprochen simpel ist. Meine Überlegungen zum Genreproblem gehen von zwei Grundannahmen aus:

(1) Die erste übertrage ich aus der Mediengeschichte: Wenn sich ein Genre (resp. Medium) historisch entwickelt und durchsetzt, dann muß es spezifische soziale Funktionen übernehmen, die andere Genres (Medien) nicht, nicht so gut oder nicht in dieser Kombination erfüllen, sonst hätte es sich nicht durchgesetzt; und es muß relativ allgemeine Funktionen haben, sonst hätte es sich nicht entwickelt, durchgesetzt und verbreitet. Es müssen also für die Entwicklung eines Genres sowohl Differenz- als auch Allgemeinkriterien hinsichtlich der Funktionen angegeben werden, die seine Entstehung und Durchsetzung erklären können: Der spezi-

fische *soziale Gebrauchswert* eines Genres ist zu bestimmen.

(2) Funktionale Genretheorien denken das Verhältnis von Gesellschaft und Genre in der Regel in einem Abbildverhältnis: Die Gesellschaft entwickelt sich, Genres zeigen das, bilden das ab und, soweit funktional gedacht, sorgen für die Aufrechterhaltung des Status quo. Zumal für historische Untersuchungen bleibt dieser Erklärungsansatz unbefriedigend: Wenn man fragt, zu welchem sozialen Zweck und Gebrauch Gesellschaften Genres "erfinden", dann mag der Foucaultsche Gedanke aus *Sexualität und Wahrheit* (1993) hilfreich sein, daß diskursive, wissenserzeugende Praktiken einen produzierenden, produktiven und nicht repressiven Charakter haben. Die Frage für eine Genreanalyse ist dann, wie sich spezifisches soziales Verhalten durch Produktion und Gebrauch von Genres auch erst herstellt bzw. wie es als kulturelle Praxis Verhalten und Anschauungen hervortreibt oder modifiziert.

Ich werde im folgenden Funktionsbestimmungen ausgewählter Genretheorien darstellen, um Hinweise zu sammeln für eine differenzierte Bestimmung von Genrefunktionen.

1. Probleme strukturaler Genretheorie

Sollte man Fernseher, Autos oder Zahnseide definieren, würde man intuitiv ihre Funktionen bestimmen (nicht ihre Struktur beschreiben) und dabei insbesondere ihren Charakter als Gebrauchsgegenstände, als Werkzeuge betonen, der sie besonders macht ("Mit Zahnseide lassen sich Essensreste aus den Zahnzwischenräumen entfernen, aber man kann damit keine Hochrechnung von Bundestagswahlen empfangen und auch nicht nach Passau fahren."). Ebenso würde man auf ihren allgemeinen Nutzen eingehen, der ihre – mehr oder weniger große – soziale Verbreitung erklärt ("Das Entfernen von Essensresten mittels Zahnseide hilft

Karies zu verhindern, ihre Anwendung verlangt allerdings einige Selbstdisziplin, weshalb sie nicht so verbreitet ist wie Fernseher oder Autos").

Diese Intuition versagt angesichts der Problematik, Genres zu bestimmen. Fragen nach Funktion und Geschichte von Genres werden nur zu oft von klassifikatorischen Problemen verdrängt, die sich aus der immanenten Logik empirischer Forschung (Quantifizieren und also zunächst Klassifizieren)¹ oder der Dominanz strukturaler Texttheorie für die Genreanalyse ergeben. Die tendenzielle Ahistorizität von strukturalen Genre-Untersuchungen ist oft genug kritisiert worden. Ich will hier daher nur Rick Altmans polemische Bemerkung zitieren:

Unwilling to compromise their systems by the historical notion of linguistic community, *these theoreticians* [Altman spricht u.a. von Propp, Lévi-Strauss, Todorov; E.M.] *instead substituted the generic context for the linguistic community, as if the weight of numerous "similar" texts were sufficient to locate the meaning of a text independently of a specific audience. Far from being sensitive to concerns of history, semiotic genre analysis was by definition and from the start devoted to bypassing history. Treating genres as neutral constructs, semioticians of the sixties and early seventies blinded us to the discursive power of generic formations. Because they treated genres as the interpretative community, they were unable to perceive the important role of genres in exercising influence on the interpretive community. Instead of reflecting openly on the way in which Hollywood uses its genres to short-circuit the normal interpretive process, structuralist critics plunged headlong into the trap, taking Hollywood's ideological effect for a natural ahistorical cause.*

Genres were always – and continue to be – treated as if they spring full-blown from the head of Zeus. (Altman 1987, 93; Herv.i.O.)

¹ Vgl. z. B. für den Show-Bereich Hallenbergers und Foltins (1990) Klassifikation von Shows nach Typen der dargestellten Spiele, die vor allem der quantitativen Erfassung von Shows im deutschen Fernsehen dient, nicht aber in der Lage ist, darüberhinaus über die Funktion dieser Shows Auskunft zu geben, noch das spezifische quantitative Aufkommen bestimmter Showtypen zu interpretieren. Ein klassifikatorischer Ansatz kann das nicht nur nicht, sondern will es auch gar nicht.

Auf ein weiteres Problem der strukturalen Genretheorie hat Stephen Neale in neueren Artikeln hingewiesen: Über längere Zeiträume sind, wie Jörg Schweinitz jüngst zusammengefaßt hat, "massive semantische Verschiebungen in der Relation Genre-Etikett – Genrekonzept" (1994, 109) festzustellen.² Neale konnte demnach für das Melodrama zeigen,

[...] daß die Begriffsverwendung, was den primär akzentuierenden psychischen Effekt und Handlungstypus betrifft, sich nahezu ins Gegenteil verkehrt hat. Heute wird 'Melodrama' von der Filmtheorie häufig als primär auf Frauen ausgerichtete Kontrastkonzept ('passion film') zum eher männlichen 'Actionfilm' verstanden. [...] Neale macht nun deutlich, daß es in den dreißiger und vierziger Jahren nicht eigentlich dieses Filmkonzept war, das mit dem Terminus Melodrama primär assoziiert wurde, sondern daß seinerzeit mit 'Melodrama' sehr wohl vor allem Spannungsorientiertheit und äußere dramatische Handlung akzentuiert wurde (Schweinitz 1994, 109f).

Schweinitz hat diesen Verschiebungsprozeß im Verhältnis von Genre-Etikett und Genrekonzept einleuchtend mit Hilfe eines Prototypen-Ansatzes erklärt. Demnach ist ein alltäglicher Umgang mit Kategorien von Prototypen geprägt und eben nicht von logisch-wissenschaftlichem Klassifikationsbemühen, und so stehen Bezeichnungen oft nur noch in loser Verbindung zu ihren ursprünglichen Objekten:

Ein Filmgenre muß aus dieser Perspektive keine logisch einwandfrei konstituierbare Klasse von Filmen sein, sondern vielmehr geht es darum, daß ein Komplex von Filmen tatsächlich durch ein (vor dem Hintergrund praktischer kulturindustrieller und sozialpsychologischer Zusammenhänge zu sehendes) *filmkulturell verankertes Genrebewußtsein* zusammengehalten wird. Erst das Genrebewußtsein verleiht dem "Genre-Code" als Faktor innerhalb des filmkulturellen Diskurses lebendige Existenz. Erst das praktisch wirksame Genrebewußtsein sorgt dafür, daß das Konzept 'Genre' sowohl bei der Filmproduktion als auch bei der Rezeption als Orientierungsgröße funktioniert (Schweinitz 1994, 113).

² Charles Musser hat z.B. gezeigt, daß die große Popularität von THE GREAT TRAIN ROBBERY (USA 1903, Edwin S. Porter) auf der Integration vieler zeitgenössischer generischer Trends beruhte, während die Genregeschichte diesen Film ex post zum Urbild des 'Western' erhoben hat; vgl. Neale 1990, 54f.

Es liegt also nahe, bei der Genreanalyse von sozialen Funktionen im je historischen Kontext auszugehen, so daß Funktionen und historischer Wandel im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen, also der kulturelle *Prozeß* untersucht wird. Wenn die Strukturanalyse von generischen Texten aber Objekte als zugehörig zur gleichen Familie zählt, obwohl sie historisch in unterschiedlichen Verstehens- und Gebrauchszusammenhängen standen, also als ganz und gar unterschiedliche Genres in der Rezeption konstruiert wurden, dann muß Genretheorie und -geschichte m. E. primär von den Funktionen der Genres her entwickelt werden.

2. Aspekte funktionaler Genretheorien

Funktionale Genretheorien sind Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre entstanden, angeleitet von Lévi-Strauss' Mythen-Analyse und von marxistischer Ideologiekritik am klassischen Hollywood-Kino. Auf diesen beiden Ansätzen, die zusammenfassend als "ritual approach" und "ideological approach" bezeichnet werden, fußen fast alle funktionalen Genretheorien, oft miteinander verbunden und zudem mit pragmatischen Modellen zusammengebracht.³ So stehen z. B. in den Entwürfen der *Cultural Studies* Dimensionen von Verstehens- und Austauschprozessen im Zentrum – man könnte das einen "integrativen Zirkulations-Ansatz" nennen. Ich will die Grundargumentationen dieser Ansätze kurz darstellen.

2.1 Ritual-Ansatz

Der von der Mythentheorie angeregte Ritual-Ansatz stellt den Aspekt der Gemeinschaftsbildung in den Vordergrund: Durch "Mythenbildung", wie Michael Wood (1975) in einer frühen Studie zum amerikanischen Genre-Film beschrieb, schwört sich eine Gesellschaft auf einen gemeinsamen Wertehorizont ein, der auch über soziale und kulturelle Konflikte hinweg Zusammenhalt und Funktionieren der Gesellschaft garantiert. Als Kostprobe dieser Richtung, eher willkürlich ausgewählt, zitiere ich aus Thomas Schatz' Arbeit zum Hollywood-Kino. Die Funktion des Genrefilms, so stellt er fest,

[...] is the ritualization of collective ideals, the celebration of temporality resolved social and cultural conflicts, and the concealment of disturbing cultural conflicts behind the guise of entertainment (Schatz 1986, 97).

[...] The genre film represents a distinct manifestation of contemporary society's basic mythic impulse, its desire to confront elemental conflicts inherent in modern culture while at the same time participating in the projection of an idealized collective self-image (ibid., 99).

Deutlich ist, daß in der mythischen Genretheorie anthropologisch argumentiert wird: Eine Gesellschaft als ganze benutzt Genrefilme als Mythen, die über alle Paradoxien des Menschseins und Widersprüche des gesellschaftlichen Zusammenlebens hinweg eine soziale und kulturelle Einheit stiftet. Die funktionale Begründung enthält zwar den Gedanken des Produktiven: Genrefilme produzieren – symbolisch – eine Homogenität, wo sozial keine ist. Nur, ist sie dann sozial doch da? Ein Paradox: Sie ist gegeben, und sie ist zugleich nicht gegeben. Mit dieser Differenz von Sein und Bewußtsein kann eigentlich nur Ideologiekritik argumentieren.

2.2 Ideologie-Ansatz

Geht dem Ritual-Ansatz zufolge der Impuls von einem Bedürfnis "der Gemeinschaft" aus, so benennt die ideologiekritische Genre-Analyse soziale Akteure in ihrem Kampf um ökonomische und ideologische resp. kulturelle Macht. Der Genrefilm wird gleichgesetzt mit dem industriell produzierten Hollywood-Kino und wird der Kritik an der Kulturindustrie unterzogen. Auch hier eine Kostprobe, zunächst größerer Art:

I think that we may see what genre films are by examining what they do. These films came into being and were financially successful because they temporarily relieved the fears aroused by a recognition of social and political conflicts; they helped to discourage any action that might otherwise follow upon the pressure generated by living with these conflicts. Genre films produce satisfaction rather than action, pity and fear rather than revolt. They serve the interests of the ruling class by assisting in the maintenance of the status quo, and they throw a sop to oppressed groups who, because they are unorganized and therefore afraid to act, eagerly accept the genre film's absurd solutions to economic and social conflicts. When we return to the complexities of

³ Vgl. zusammenfassend u.a. Feuer 1987; Altman 1987, 90ff; Schweinitz 1994, 6ff.

the society in which we live, the same conflicts assert themselves, so we return to genre films for easy comfort and solace - hence their popularity (Hess Wright 1986, 41).

Klar ausgeprägt ist der funktionale Gedanke, wenn auch theoretisch schon alles vorentschieden ist. Etwas differenzierter wird die ideologische Funktion von Genres bei den Theoretikern der *Cultural Studies* gefaßt: Mit einer Strukturbeschreibung von generischen Texten in Verbindung gebracht, wird sie von der politischen auf die symbolische Ebene zurückgeführt und so als Moment der Kontrolle von *möglichen* Bedeutungen beschrieben; so schreibt beispielsweise John Fiske zu Fernseh-Genres:

Genre is part of the textual strategies by which television attempts to control its polysemic potential (1987, 114).

John Hartley stellt dabei deutlich die Momente von Regulierung und Kontrolle heraus:

Audiences' different potential pleasures are channeled and disciplined by genres, which operate by producing recognition of the already known set of response and rules of engagement. Audiences aren't supposed to judge a western for not being musical enough, a musical for not being very horrific, or a sitcom for not being sufficiently erotic. Such is the 'contract' of genre. It entails a loss of freedom, of desire and demand in order to achieve efficiency and properly labeled packaging (Hartley zit. n. Fiske 1987, 114).

Dieses Paradigma der Regulierung⁴ läßt sich als ein Denkmodell beschreiben, das Foucault in seiner *Geschichte der Sexualität* als "Repressionshypothese" kritisiert hat: Eine spontane, ungebändigte Kreativität von Rezipienten wie von Autoren muß mit Macht unter Kontrolle gehalten werden, damit sie nicht einem Vulkan gleich eruptiv alles Gesellschaftliche in einem ästhetischen Ausbruch vernichtet. Das impliziert ein zumal für materialistische Theorien erstaunliches Menschenbild, da die soziale Konstruktion des Subjekts qua Umwelt, und die ist mittlerweile eben zum

erheblichen Teil eine Medienumwelt, nicht reflektiert wird.

2.3 Integrativer Zirkulations-Ansatz

Wie man in Anlehnung an Foucault beim Ideologie-Ansatz von einer zugrundeliegenden Repressionshypothese sprechen kann, so könnte man beim Ritual-Ansatz parzellierend von einer "Kohäsionshypothese" sprechen.

Beide Ansätze genügen nicht der Forderung nach Spezifität: Warum, so muß man fragen, gibt es so viele unterschiedliche Genres, wenn sie doch alle dieselbe Funktion haben? Oder sollten sie alle schlicht dieselbe Funktion, jedoch für unterschiedliche Zuschauergruppen, erfüllen? Und beide Ansätze bleiben für die *Genregeschichte* gleichermaßen unbefriedigend: Wie ist Genreentstehung und -wandel erklärbar, wenn Genres doch Status quo garantieren, selber aber wiederum nur Reflex des sozialen Wandels sind?

Beide Ansätze sind mit Kommunikationsmodellen der Textproduktion, -distribution und -rezeption sowie mit Modellen des ökonomischen Austauschs zum "integrativen Zirkulationsansatz" verbunden worden, z. B. von Stephen Neale (1980; 1990), der wie folgt formuliert:

[G]enres are not to be seen as forms of textual codifications, but as systems of orientations, expectations and conventions that circulate between industry, text and subject (Neale 1980, 19).⁵

Im Sinne des pragmatisch-ökonomischen Aspekts dieser Theorie regeln Genres also den Austausch von Produktionsseite und Kon-

⁴ Das Modell läßt sich ebenso in produktionsanalytischen Beschreibungen finden, denen zufolge Genrestrukturen das kreative Potential von Autoren resp. Regisseuren etc. kanalisieren; vgl. Jameson 1988, 105f.

⁵ Und stärker verstehens- bzw. textverarbeitungsbezogen: "[G]enres are not simply bodies of work or groups of films, however classified, labelled and defined. Genres do not consist only of films: they consist also, and equally, of specific systems of expectation and hypothesis which spectators bring with them to the cinema, and which interact with films themselves during the course of the viewing process. These systems provide spectators with means of recognition and understanding. They help render films, and the elements within them, intelligible and therefore explicable. They offer a way of working out the significance of what is happening on the screen [...] (Neale 1990, 46).

sumptionsseite: Sie machen einerseits das potentielle Publikum kalkulierbar und standardisieren (sprich: verbilligen) die Produktion. Andererseits geben sie dem Publikum die Möglichkeit der Orientierung innerhalb des Kinoprogramms, sie steuern Erwartungen an den einzelnen Film. 'Genre' wird so nicht bloß als Strukturmuster, sondern als Form kultureller Praxis beschrieben. Dazu wiederum Fiske:

Genre is a cultural practice that attempts to structure some order into the wide range of texts and meanings that circulate in our culture for the convenience of both producers and audiences (Fiske 1987, 109).

Und weiter:

Genres are intertextual or even pre-textual, for they form the network of industrial, ideological, and institutional conventions that are common to both producer and audiences out of which arise both the producer's program and the audiences' readings (ibid., 111).

Gemeinsam ist all diesen Bestimmungen⁶, auf welcher Ebene auch immer sie die Funktion von Genres ansetzen, ob global gesellschaftlich, ökonomisch, ideologisch oder pragmatisch – also ob Genres Gemeinschaft herstellen, herrschende Ideologie durchsetzen und stabilisieren, ökonomische Zirkulation regulieren, Verstehensprozesse organisieren und kontrollieren –, daß sie erst greifen können, wenn Genres bereits existieren. Bei letzteren beiden Funktionsbestimmungen ist sogar Voraussetzung, daß sie als Handlungskonzepte bzw. -strategien mehr oder weniger bewußt sein müssen.

⁶ Diesen, man muß wohl sagen recht globalen Funktionen fügt Altman in seiner Musical-Untersuchung eine weitere hinzu: Er spricht von einer "operativen Rolle" von Genres: "Genres have more than symbolic effect on the culture. They contribute expressions to the language, concepts to our thought patterns, toys and games to our children's repertory, as well as clothing fashions, life-style preferences, and leisure time activities. These direct contributions which a film genre makes to the society together constitute what I shall call the genre's *operational role*" (Altman 1987, 345; Herv.i.O.). Abgesehen davon, daß die operative Rolle völlig genre-unspezifisch beschrieben ist – auch Stars oder einzelne Filme können das –, ist dies völlig mechanisch gedacht: etwas, das medial bereits existiert, wird in das soziale Leben transferiert.

Deren Herausbildung aber ist Gegenstand von Genregeschichte, und dieser Problemstellung sind Funktionsfragen traditionell naheliegend, während das bereits existente Objekt der synchronischen Beschreibung keiner Begründung bedarf, da es ja ist. Konstruktivistische Ansätze führen hier weiter, zumal sie notwendig den "Produktionsgedanken" beinhalten.

2.4 Konstruktivistischer Ansatz

Siegfried J. Schmidt geht in seiner "Skizze einer konstruktivistischen Mediengattungstheorie" davon aus,

[...] daß Veränderungen im System von Medienhandlungsschemata [und für ihn sind Genres Medienhandlungsschemata; E.M.] nur im Rahmen von Veränderungen relevanter Realitätskonstrukte insgesamt in einer sozialen Gruppe bzw. in einer Gesellschaft stattfinden (1987, 189).

Schmidt bezieht also außergenerische Faktoren für die Erklärung der Genre-Entwicklung ein. Mit dem Gedanken der Rückkopplung, gut konstruktivistisch als "koevolutive Interaktion" bezeichnet, bricht er tendenziell die Vorstellung von Gesellschaft und ihrer Kultur als zwei getrennte Bereiche auf, selbst wenn auch der Konstruktivismus sprachlich nicht um eine Trennung umhinkommt:

Mit diesen Überlegungen läßt sich auch die oft geäußerte Vermutung spezifizieren, 'Gattungen' und 'Gattungsvorstellungen' 'reproduzierten' in gewisser Weise gesellschaftliche Verhältnisse, Sinnsysteme usw. Im hier entwickelten Erklärungsansatz wird deutlich, daß es sich dabei nicht um eine Reproduktion handelt, sondern um eine koevolutive Interaktion bzw. Kooperation beim Aufbau synreferentieller Bezüge. Medienhandlungsschemata als kognitiv-affektive Bezugssysteme sind ja Instrumente im Prozeß der jeweiligen gesellschaftlichen Realitätskonstruktion, die diesen Prozeß – durch Rückkopplung zueinander in Relation gesetzt – konstituieren und nicht reproduzieren (1987, 189).

Auf Schmidts Entwurf gründet Gebhard Ruschs empirische Untersuchung von "Fernsehgattungen in der BRD" (1993), doch auch hier bleiben die Überlegungen zu "Funktion und Evolution von TV-Genres"⁷ nur Anhängsel einer Unter-

⁷ "Versteht man Medien- und Kommunikationsgeschichte einmal nicht in erster Linie historiographisch als chronologische Folge von Ereignissen in den Bereichen Medien und Kommunikation,

suchung, die empirisch die den Medienhandelnden verfügbaren Genrebezeichnungen, also die bereits im Bewußtsein von Medienhandelnden verankerten Genres erfaßt. Mit seiner funktionalen Definition von Genre als "Gebrauchsformen-Bestände" geht Rusch im Grunde genommen nicht über den integrativen Zirkulations-Ansatz hinaus, da er zwar mit dem Konzept "Realitätskonstruktion" eine produktive Funktion benennt, diese aber nur textverarbeitungsbezogen untersucht.

Meines Erachtens liegt das Problem darin, daß die konstruktivistische Metapher der "koevolutiven Interaktion bzw. Kooperation" ungenügend ausdifferenziert ist: Es fehlen (1) eine genrespezifische Modellvorstellung, (2) eine Verankerung in einer funktionalen Bestimmung von Kultur insgesamt und damit auch innerhalb sozialer Auseinandersetzungen um Macht (konstruktivistisch ist so etwas ja gar nicht denkbar), (3) die Aufsplitterung des Prozessualen in analytisch unterscheidbare Bereiche, Kräfte, Akteure, die an der Entstehung und Formung von Genres beteiligt sind bzw. die diese hervortreiben, und schließlich (4) die Grundannahme potentieller Funktionsvielfalt,

sondern systemtheoretisch-prozessual als integrativen Bestandteil gesamtgesellschaftlicher Dynamik, [...] so stellt sich auf allgemeinsten Ebene die Frage nach Rollen und Funktionen von Medien in Gesellschaften, mit anderen Worten die Frage nach den Leistungen, die Medien im Zusammenwirken mit anderen gesellschaftlichen Faktoren erbringen. Buchstabiert man diese makrologische Fragestellung auf empirische Verhältnisse bezogen aus, so gelangen Menschen in den Blick, die aufgrund bestimmter kognitiver, sozialer, technischer Voraussetzungen (die teilweise universell, teilweise historisch kontingent sind) in ihrem Handeln Kommunikationsmittel unterschiedlicher Art für verschiedenere Zwecke gebrauchen und daran jeweils bestimmte erfahrungsbedingte Erwartungen knüpfen. Solche Gebrauchszusammenhänge für Kommunikationsmittel stellen nun die pragmatischen Rahmenbedingungen dar, innerhalb derer die Repertoires der für kommunikative Zwecke verfügbaren Mittel (Lautsprache, Schriftsprache, Symbolsysteme, visuelle, auditive, elektronische Techniken der Signalübermittlung usw.) verfeinert und erweitert sowie die Gebrauchsformen-Bestände (Genres) ausdifferenziert werden" (Rusch 1993, 315f).

insbesondere für unterschiedliche Ebenen des Kommunikationsprozesses.

3. Definitionsversuch

In Anbetracht des bisher Gesagten möchte ich deshalb folgende Modellvorstellung für die Genreentwicklung zur Diskussion stellen, die den Ausgangspunkt für historische Einzeluntersuchungen bilden können:

- (1) Ein Genre ist eine *Matrix kultureller Produktion*. Sie umfaßt unterschiedliche Funktionskreise, ökonomische, ideologische, textverarbeitungs- und textproduktionsbezogene.
- (2) Kultur gilt dabei als spezifischer gesellschaftlicher Bereich, in dem Menschen aus sozialem Erleben Sinn machen, in dem sie ihr Verhältnis zur Welt *reflektiert* entwickeln und sich und "ihre Welt" damit zugleich konstruieren.
- (3) Ein Genre "regelt" dann in einer Kultur *Gegenstände und Formen kultureller Thematisierung* oberhalb der Einheit von Texten, also wiederholbar und für eine gewisse Zeitspanne stabil. Damit wird das Thematisierte kulturell allererst wahrgenommen, hergestellt und ins kulturelle Bewußtsein gerückt, indem Formen der Thematisierung entwickelt, modifiziert oder synthetisiert werden.
- (4) Das Genre als Matrix dient einer Kultur dazu, in Gegenstand wie Form ein soziales Konfliktfeld ästhetisch zu gestalten, so daß die Mitglieder einer Gesellschaft es als solches *ritualisiert* in "sinnlicher Erkenntnis" wahrnehmen: Sogenannte *Minivorkommunikation* ist ja Teilhabe und Auseinandersetzung im stillen, inneren Dialog.
- (5) Ein Genre entsteht dann, wenn Gegenstände und Formen der Thematisierung im Repertoire kultureller Produktion Dominanz gewinnen, indem sie sich als gleichzeitig operationabel in den unterschiedlichen Funktionskreisen der medialen Kommunikation erweist; ein Genre hat also *historische Signifikanz*.⁸

⁸ Bei Neale (1990, 58) findet sich der Hinweis, daß Genres immer in ein "generic regime", in ein System von Genres eingebunden sind, wohl analog differenzästhetischem Denken.

(6) Der *Prototyp*, das "gattungsstiftende Beispiel", bezeichnet den Zeitpunkt, zu dem das Genre so ausgebildet ist, daß es ins kulturelle Bewußtsein tritt. Es lassen sich dann in der Regel sogenannte "Vorformen", "Vorläufer" finden, in denen einzelne der Formen ausgeprägt sind, aber noch nicht mit der Dominanz der Konventionen, die die Matrix ausmachen.

(7) Als produktive Matrix, also als hervortreibende (und nicht als verhindernde, repressive) sind Genres gemeinschaftsstiftende Kräfte bzw. "Mächte": nicht als Mythologien, denen alle Gesellschaftmitglieder inhaltlich zustimmen, sondern als Stoffe und Formen, die die Mitglieder einer Gesellschaft resp. einer Kommunikationsgemeinschaft als *Kristallisationspunkte der Auseinandersetzung* anerkennen, akzeptieren, gebrauchen.

(8) Welche Funktionen ein Genre je spezifisch hat, läßt sich nicht global entscheiden, sondern nur in bezug auf die *Interpretationsgemeinschaft* resp. die Interpretationsgemeinschaften, in der oder in denen es kursiert.

(9) In einem Wort: Genres müssen als produktive Elemente im sozialen Prozeß und nicht nur als 'Orte' seiner Widerspiegelung oder eingegrenzt als Strukturmuster betrachtet werden; als Matrix kultureller Produktion sind sie eine Form der *Praxis*, in der sich Sozialität erst spezifisch herstellt. Nur von diesem Ausgangspunkt aus lassen sich Genres und ihre Entstehung *erklären*, alles andere bleibt bloße Beschreibung.

Literatur

- Altman, Rick (1987) *The American Film Musical*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Feuer, Jane (1987) Genre Study and Television. In: *Channels of Discourse Television and Contemporary Criticism*. Ed. by Robert C. Allen. Chapel Hill, N.C./London: University of North Carolina Press, pp. 113-133.
- Fiske, John (1987) *Television Culture*. New York/London: Routledge.
- Foucault, Michel (1993) *Sexualität und Wahrheit*. Bd. 1.: *Der Wille zum Wissen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Grant, Barry K. (ed.) (1986) *Film Genre Reader*. Austin: University of Texas Press.
- Hallenberger, Gerd / Foltin, Hans-Friedrich (1990) *Unterhaltung durch Spiel. Die Quizsendungen und Gameshows des deutschen Fernsehens*. Berlin: Spiess.
- Hess Wright, Judith (1986) Genre Films and the Status Quo. In: Grant 1986, pp. 41-49.
- Jameson, Fredric (1988) *Das politische Unbewusste. Literatur als Symbol sozialen Handelns*. Reinbek: Rowohlt.
- Neale, Stephen (1980) *Genre*. London: British Film Institut.
- Neale, Stephen (1990) Questions of Genre. In: *Screen* 31,1, pp. 45-66.
- Rusch, Gerhard (1993) Fernsehgattungen in der Bundesrepublik Deutschland. Kognitive Strukturen im Handeln mit Medien. In: *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. Bd. 1: Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmggeschichte des Fernsehens*. Hrsg. v. Knut Hickethier. München: Fink, pp. 289-321.
- Schatz, Thomas (1981) *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Philadelphia: Temple University Press.
- Schatz, Thomas (1986) The Structural Influence: New Directions in Film Genre Study. In: Grant 1986, pp. 91-101.
- Schmidt, Siegfried J. (1987) Skizze einer konstruktivistischen Mediengattungstheorie. In: *SPIEL* 6, 1987, pp. 163-205.
- Schweinitz, Jörg (1994) 'Genre' und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft. In: *Montage/AV* 3,2, 1994, pp. 99-118.
- Wood, Michael (1975) *America in the Movies*. New York: Delta.