

# EINE EINFÜHRUNG IN DIE GENRE- THEORIE

von Daniel Chandler

## Das Problem der Definition

Die Genre-Theorie wird von einer Reihe anhaltender Zweifel heimgesucht. Gibt es ›da draußen‹ wirklich Genres, oder sind sie nichts anderes als Konstruktionen von Analytikern? Ist eine endliche Taxonomie, also Vermessung der Genres möglich, oder sind Genres grundsätzlich grenzenlos? Sind Genres zeitlose, platonische Essenzen oder flüchtige, zeitgebundene Erscheinungen? Sind Genres kulturgebunden oder überkulturell? ... Sollten Genre-Analysen beschreibend oder wertend sein? (Stam 2000, 14)

Das Wort *Genre* stammt ab vom französischen (und eigentlich lateinischen) Wort für ›Art‹ oder ›Klasse‹. Der Begriff ist weit verbreitet in der Rhetorik, der Literaturwissenschaft, der Medienwissenschaft und seit jüngerer Zeit in der Linguistik, um eine bestimmte Text<sup>[1]</sup>-Sorte zu bezeichnen. Robert Allen bemerkt, dass »Genre-Studien in den letzten 2000 Jahren überwiegend nominologischen und typologischen Zwecken diene. Das bedeutet, dass man es sich zur grundsätzlichen Aufgabe gemacht hat, die Welt der Literatur in Typen einzuteilen und diesen dann Namen zu geben — ziemlich genau so, wie Botaniker das Reich der Flora in Pflanzenvarianten unterteilen« (Allen 1989, 44). Wie wir noch darlegen werden, legt die Analogie mit biologischer Klassifikation in *Gattung* und *Art* irrigerweise einen ›wissenschaftlichen‹ Prozess nah.

Seit klassisch-antiker Zeit unterteilt man literarische Werke danach, zu welchem allgemeinen Typen sie gehören, und die Beschreibungen dieser Typen war und ist unterschiedlich. Die größte Unterteilung der Literatur erfolgte in Dichtung, Prosa und Drama, die wiederum unterteilt wurden, wie das Drama in Tragödie und Komödie. Shakespeare verweist satirisch auf Klassifikationen wie »Tragödie, Komödie, Historie, Pastorale, Pastoral-Komödie, Historien-Pastorale, Tragik-Historie, Tragik-Komische-Historien-Pastorale...« (»*Hamlet*« II ii). Der formalistische Literaturtheoretiker Northrop Frye bietet in »*The Anatomy of Criticism*« bestimmte universelle Genres und Modi als Schlüssel zur Organisation aller literarischen Werke. Zeitgenössische Mediengenres neigen dazu, sich mehr auf auf bestimmtere Formen zu beziehen und weniger auf Universalien wie Tragödie und Komödie. Filme werden heutzutage (beispielsweise in Programmzeitschriften) routiniert als ›Thriller‹, ›Western‹ und so weiter bezeichnet — Genre mit denen jeder Erwachsene der modernen Gesellschaft vertraut ist, wie beispielsweise auch mit Fernseh-Genres ›Spiel-Show‹ und ›Sitcom‹. Einige Theoretiker behaupten, dass wir zwar für unzählige Genre in vielen Medien Namen haben, es aber darüber hinaus auch viele Genres (und Sub-Genres) gibt, für die wir keine Namen haben (Fowler 1989, 216; Wales 1989, 206). Carolyn Miller schlägt vor, dass »die Anzahl an Genres in einer Gesellschaft ... von der Komplexität und Ausdifferenzierung einer Gesellschaft abhängt« (Miller 1984, in Freedman & Medway 1994a, 36).

Die Klassifikation und hierarchische Taxonomie von Genres ist keine neutrale und ›objektive‹ Angelegenheit. Es gibt für keine Medienform unumstrittene ›Landkarten‹ des Genresystems (obwohl die Literatur vielleicht einen lockeren Konsens für sich reklamierten mag). Darüber hinaus gibt es oft erhebliche theoretische Uneinigkeiten über die Definition bestimmter Genres. »Ein Genre ist letztendlich ein abstraktes Konzept und nicht etwas, das empirisch wirklich existiert«, bemerkt Jane Feuer (1992, 144). Was für den einen Theoretiker ein *Genre* ist, mag für den nächsten ein *Untergenre* oder sogar ein *Überggenre* sein (und sogar: was für den einen Theoretiker *Technik, Stil, Modus, Formel* oder *thematische Gruppierung* ist, wird von einem anderen als *Genre* angesehen). Zumindest Themen scheinen eine unzureichende Grundlage zur Genre-Bestimmung zu sein, denn wie David Bordwell bemerkt »kann jedes Thema in jedem Genre vorkommen« (Bordwell 1989, 147). Er fragt: »Sind Zeichentrick- und Dokumentationsfilme Genres oder Modi? Sind Schauspielfilme oder Komiknummern Genres? Wenn Tragödie und Komödie Genres sind, dann sind bürgerliches Drama und Slapstick vielleicht so etwas wie Formeln«. Nebenbei bietet er ein nützliches Inventar von Kategorien, die in der Filmkritik verwendet werden, und die von verschiedenen Kommentatoren als Genre angesehen werden:

Gruppierung nach Zeit oder Land (amerikanische Filme der Dreissiger), nach Regisseur oder Star oder Produzenten oder Autoren oder Studio, nach technischem Verfahren (CinemaScope-Filme), nach Zyklus (die Filme mit ›gefallenen Frauen‹), nach Reihe (die 007-Filme), nach Stil (deutscher Expressionismus), nach Struktur (narrativ), nach Ideologie (Kino der Reagan-Jahre), nach Gelegenheit (›drive-in Filme‹), nach Zweck (home movies), nach Publikum (›Teenpic‹), nach Stoff oder Thema (Familienfilm, paranoid-politische Filme) (Bordwell 1989, 148).

Ein anderer Filmtheoretiker, Robert Stam, verweist ebenfalls auf gebräuchliche Klassifizierungen von Filmen:

Während einige Genrebezeichnungen auf den Erzählungsinhalt verweisen (der Kriegsfilm), sind andere aus der Literatur (Komödie, Melodrama<sup>[2]</sup>) oder anderen Medien (Musical) entliehen. Einige beziehen sich auf die Darsteller (die Astaire-Rogers-Filme), oder orientieren sich nach dem Budget (Blockbuster), andere beziehen sich auf den künstlerischen Rang (der Kunstfilm), die ethnische Identität (Black cinema), den Ort (der Western) oder die sexuelle Orientierung (Queer cinema) (Stam 2000, 14).

Bordwell schließt damit, »dass man sagen kann, dass keine Anordnung zwingender und hinreichender Bedingungen ein Genre derart klar von Gruppierung anderer Art so abgrenzen kann, dass alle Experten oder das gewöhnliche Filmpublikum dem zustimmen können« (Bordwell 1989, 147). Anwender und das allgemeine Publikum nutzen ihre eigenen Genrebezeichnungen (*de facto* Genres) ziemlich anders, als die akademischen Theoretiker die ihren. Wir können uns also fragen: »Wessen Genre ist es überhaupt?« Weitere Probleme der Annäherung durch Definition werden im Verlauf noch erläutert.

Genres zu definieren mag anfangs nicht besonders heikel erscheinen, aber mittlerweile sollte es klar sein, dass man sich dabei auf ein Minenfeld der Theorie begibt. Robert Stam führt (über Filme schreibend) vier Hauptprobleme bei der Benennung von Genres an: *Ausdehnung* (die Weite oder Enge der Bezeichnung); *Normativismus* (vorgefasste Ideen für die Kriterien der Genrezugehörigkeit); *monolithische Definitionen* (wenn ein Werk nur einem Genre zugesprochen

wird); Biologismus (eine Art von Wesentlichkeit, der zu Folge sich Genres in festgelegten Lebenszyklen entwickeln) (Stam 2000, 128-129).

Oftmals gleichen sich die gebräuchlichen Genreddefinitionen darin, dass sie bestimmte Konventionen des Inhalts (wie Themen oder Settings) und/oder der Form (einschließlich Struktur und Stil) benennen, die den Texten eigen sind, welche man als einem Genre als zugehörig erachtet. Andere Charakterisierungen werden noch angeführt. Der Versuch ein bestimmtes Genre mittels notwendiger und hinreichender Texteeigenschaften zu beschreiben, wird manchmal als theoretisch verlockend betrachtet, aber das bringt auch viele Schwierigkeiten mit sich. Der Filmtheoretiker Robert Stam meint, dass »der Stoff das schwächste Kriterium für Genregruppierungen ist, denn das sagt nichts über die Art und Weise aus, *wie* der Stoff aufbereitet wird« (Stam 2000, 14). Die fundamentalen Probleme der Genre-Identifizierung bei Filmen beschreibend, führt Andrew Tudor das »empiristische Dilemma« an:

Um ein Genre, wie beispielsweise den ›Western‹, zu analysieren und seine wesentlichen Eigenschaften aufzulisten, muss man zuerst einmal alle Filme die zum ›Western‹ gehören in eine Gruppe zusammenfassen. Die Filme können aber nur aufgrund ›wesentlicher Eigenschaften‹ isoliert werden, und diese Eigenschaften kann man nur in den Filmen selbst finden, nachdem man sie ausgewählt hat (Zitiert in Gledhill 1985, 59).

Meist ist es nicht schwer Texte zu finden, die Ausnahmefälle für gegebene Definitionen eines bestimmten Genre darstellen. Es gibt keine »festen Regeln für Einschluß oder Ausschluß« (Gledhill 1985, 60). »Genres ... sind keine diskreten Systeme, die sich aus einer bestimmten Anzahl von auflistbaren Einzelheiten zusammensetzen« (ibid., 64). Es ist schwer, zwischen einigen Genres klare Unterschiede zu bestimmen: Genres überlappen sich, und es gibt »gemischte Genres« (wie Comedy-Thriller). Bestimmte Genres sind intuitiv erst mal leicht zu bestimmen, aber schwerer (wenn nicht unmöglich) zu definieren. Einzelne, für ein Genre charakteristische Eigenschaften, finden sich gewöhnlich auch anderswo; es ist die relative Auffälligkeit, Kombination und Funktion dieser Eigenschaften, die bestimmend ist (Neale 1980, 22-3). Es ist leicht, Unterschiede *innerhalb* eines Genres zu vernachlässigen. Steve Neale behauptet, dass »Genres Instanzen der Wiederholung und Abweichung sind« (Neale 1980, 48). Er sagt weiter, dass »Abweichung absolut wesentlich für das Genregefüge ist« (ibid., 50): pure Wiederholung würde kein Publikum anlocken. Tzvetan Todorov meint, dass »sich jede Genre-Instanz *notwendigerweise* von den anderen unterscheidet« (zitiert bei Gledhill 1985, 60). John Hartley merkt an, dass »die Aufnahme auch nur eines einzigen Filmes zum Genre des Westerns ... das Genre als ganzes verändert—auch wenn der fragliche Western nur wenige der anerkannten Konventionen, Stile oder Stoffe aufzeigt, die traditionell mit dem Genre assoziiert werden« (O'Sullivan et al. 1994). Die Problematik der Abweichung wirft ein Licht auf den Umstand, dass einige Genres ›lockerer‹ als andere, ihre Konventionen nicht so festgelegt oder ihre Grenzen durchlässiger sind. Texte zeigen oft Konventionen von mehr als einem Genre. John Hartley merkt an, dass »der gleiche Text zu verschiedenen Genres gehören kann, je nach Zeit oder Land« (O'Sullivan et al. 1994, 129). Hybride Genremischungen gibt es reichlich (zumindest außerhalb theoretischer Gitterwerke). Van Leeuwen schlägt vor, dass die multiplen Absichten des Journalismus oftmals zu generisch heterogenen Texten führen (zitiert nach Fairclough 1995, 88). Norman Fairclough legt nahe, dass Genremix-Texte in den Massenmedien nicht unüblich sind (Fairclough 1995, 89). Einige Medien mögen zur Genrevielfalt ermuntern: Nicholas Abercrombie merkt an, dass seitdem »das Fernsehen als Programmströmungen aus unterschiedlichen Genrekonventionen zum Zuschauer kommt, es deshalb schwieriger geworden ist, bei der *Seh-Erfahrung* einen klaren Blick für ein Genre zu

bewahren« (Abercrombie 1996, 45; *seine Hervorhebung*). Darüber hinaus mag in allen Medien die Genreklassifikation bestimmter Texte unsicher, oder Gegenstand von Auseinandersetzungen sein.

Zeitgenössische Theoretiker neigen dazu, Genre anhand von »Familienähnlichkeiten« zwischen Texten zu beschreiben (eine von dem Philosophen Wittgenstein übernommene Haltung), und nicht mit Definitionen (Swales 1990, 49). Wenn überhaupt, dann zeigt ein einzelner Text nur selten alle charakteristischen Merkmale eines Genres (Fowler 1989, 215). Der Ansatz der Familienähnlichkeit verlangt, dass der Theoretiker die Ähnlichkeiten zwischen einigen Texten eines Genres aufzeigt. Dieser Ansatz wurde auf der Grundlage angegriffen, dass »es keine unschuldige Textwahl für illustrative Vergleiche gibt« (David Lodge, zitiert in Swales 1990, 50), und dass solche Theorien so tun, als ob in jedem Text Ähnlichkeiten mit allen anderen Texten vorhanden seien (Swales 1990, 51). Neben der *Definitionsmethode* und dem Beschreiben von *Familienähnlichkeiten* gibt es einen weiteren Ansatz, um Genres zu beschreiben, der von dem psycholinguistischen Konzept der *Prototypenhaftigkeit* ausgeht. Demnach gibt es einige Texte, die allgemein als grundlegendere Vertreter eines Genre gelten, als andere Texte desselben Genre. Bestimmte Merkmale würden also »das Ausmaß beschreiben, wie prototypisch ein Werk für ein bestimmtes Genre ist« (Swales 1990, 52). Dem folgend, lassen sich Genres als »unscharfe« Kategorien verstehen, die nicht durch notwendige oder hinreichende Bedingungen beschrieben werden können.

Wie wir ein Genre beschreiben, hängt von unserer Absicht ab; die Angemessenheit unserer Beschreibung in sozialwissenschaftlicher Hinsicht, hängt sicherlich zumindest von dem Licht ab, welches die Erforschung auf das Phänomen wirft. Wenn wir zum Beispiel untersuchen, wie Genres die Interpretation der Leser formen, dann sollten wir besser darauf achten (und dies ist ein Hauptanliegen von mir), wie die Leser Genres erkennen, und weniger auf theoretische Unterscheidungen. Genres zu definieren mag schwer sein, doch selbst wenn die Theoretiker das Unterfangen sein ließen, würden im Alltag die Menschen weiterhin Texte kategorisieren. John Swales merkt an, dass »die Genrenomenklatur einer Diskursgemeinschaft eine wichtige Verständnisquelle ist« (Swales 1990, 54), auch wenn er, wie viele akademische Theoretiker, später hinzufügt, dass solche Genrebezeichnungen »üblicherweise weitere Begründungen benötigen« (ibid., 58). Einige Genrenamen sind wahrscheinlich weiter verbreitet als andere: es wäre interessant die Bereiche des populären Konsens und Dissens mit den alltäglichen Genreinteilungen der Massenmedien zu vergleichen. Für Robert Hodge und Gunther Kress »gibt es Genres nur so lange, wie eine soziale Gruppe die Regeln des Genres benennt und sich für ihre Einhaltung einsetzt« (Hodge & Kress 1988, 7), obwohl man darüber streiten kann, wie weit die meisten von uns in der Lage sind, für die textuellen Genres die wir gewohnheitsmäßig gebrauchen, explizite »Regeln« zu formulieren: unser Wissen über Genres ist wohl größtenteils ein stillschweigendes. Bezüglich Filmen meint Andrew Tudor, dass ein Genre das ist, »was wir kollektiv dafür halten« (auch wenn das die Frage aufwirft, wer dieses »wir« ist). Robert Allen kommentiert trocken, dass »Tudor sogar andeutet, dass, um zu bestimmen, was das Publikum von einem Western erwartet, wir es fragen sollten« (Allen 1989, 47). Auch Swales spielt darauf an, dass die Menschen über »Repertoires von Genres« verfügen (Swales 1990, 58), und ich meine, dass sich auch hier weitere Forschung wahrscheinlich lohnt. Immerhin gab es, wie David Buckingham anmerkt, »kaum empirische Untersuchungen darüber, auf welche Weise das wirkliche Publikum Genres versteht, noch hat man dieses Wissen angewendet, um bestimmte Texte schlüssig zu lesen« (Buckingham 1993, 137).

Steve Neale hebt hervor, dass »Genres keine Systeme sind: sie sind *Prozesse der Systemat-*

tisierung« (Neale 1980, 51; *meine Hervorhebung*; cf. Neale 1995, 463). Traditionellerweise wurden Genres (vor allem literarische Genres) als feste Formen aufgefasst, die zeitgenössische Theorien betonen aber, dass sowohl die Formen und die Funktionen von Genres dynamisch sind. David Buckingham behauptet, dass »Genres nicht ... einfach durch die Kultur »gegeben« sind: vielmehr sind sie ein andauernder Prozess von Verhandlung und Veränderung« (Buckingham 1993, 137). Nicholas Abercrombie vermutet, dass »sich die Grenzen zwischen den Genres bewegen und durchlässiger werden« (Abercrombie 1996, 45); Abercrombie beschäftigt sich mit dem modernen Fernsehen, von dem er vermutet, dass es mit »dem fortwährenden Zerlegen von Genres« (ibid.) beschäftigt ist, was sich teilweise mit dem wirtschaftlichen Druck neue Publikumsschichten zu erschließen erklären lässt. Man mag das dynamische Fließen der Genres anerkennen, ohne deshalb gleich Genres für einen toten, überholten Interpretationsrahmen zu halten. Im Lauf der Zeit haben sich Genres (und auch die Verhältnisse zwischen ihnen) während ihres unverminderten Wachstums verändert; die Konventionen jedes Genres wandeln sich, neue Genres und Untergenres tauchen auf, andere Genrewege werden »abgebrochen« (doch man sollte beachten, dass bestimmte Genres anscheinend besonders langlebig sind). Tzvetan Todorov hat behauptet, dass »ein neues Genre immer die Transformation von einem oder mehreren alten Genres ist« (zitiert in Swales 1990, 36). Jedes neue Werk innerhalb eines Genres, hat das Potential zu Veränderungen im Genre, oder vielleicht sogar das Auftauchen eines neuen Untergenres zu bewirken (die später zu eigenständigen vollentwickelten Genres erblühen mögen). Solche Betrachtungen neigen jedenfalls dazu, die Bedeutung von Autorenexperimenten zu betonen, welche die Konventionen eines Genres verändern. Dabei ist es jedoch nicht nur wichtig, die gesellschaftliche Natur der Textproduktion im Blick zu haben, sondern darüber hinaus sind auch die Rolle der wirtschaftlichen und technischen Bedingungen, sowie die sich wandelnden Leservorlieben zu beachten.

Die *Interaktion zwischen Genres und den Medien* kann man als Kräfte betrachten, die zum Wandel der Genres beitragen. Einige Genres sind mächtiger als andere: sie unterscheiden sich gemäß ihres Status, der ihnen durch die im Genre arbeitenden Autoren und deren Leserschaft zugeschrieben wird. Wie Tony Thwaites et al. anführt, »können wir in der Interaktion und den Konflikten zwischen Genres die Verbindungen zwischen Textualität und Macht erkennen« (Thwaites et al. 1994, 104). Institutionelle Schlüsselgenres, die »primären Definierer« (wie Nachrichtenmeldungen in den Massenmedien) helfen dabei, die Rahmen festzulegen, innerhalb derer die Sachverhalte definiert werden. Aber auch Genrehierarchien bewegen sich im Lauf der Zeit, und ständig verlieren und gewinnen einzelne Genres verschiedene Nutzergruppen und relativen Status.

Die idealistischen Haltungen gegenüber Genres, die »Idealtypen« nach wesentlichen Texteneigenschaften zu kategorisieren trachten, sind a-historisch. Aufgrund des dynamischen Wesens von Genres als Prozessen, sind Genre-Definitionen, wie Neale schreibt, »immer historisch relativ, und demnach historisch spezifisch« (Neale 1995, 464). Ähnlich beharrt Boris Tomashevsky darauf, dass »keine fixe Klassifikation der Genres möglich ist. Ihre Abgrenzungen sind immer geschichtsabhängig, was bedeutet, dass sie nur für einen bestimmten Zeitpunkt der Geschichte richtig sind« (zitiert in Bordwell 1989, 147). Unerkannt von den zeitgenössischen Produzenten und Zuschauern, werden einige Genres im Rückblick definiert. Man muss Genres als geschichtliche Phänomene studieren; beispielsweise ist die Entwicklung von Konventionen innerhalb eines Genres ein beliebtes Feld bei Filmstudien. Gegenwärtige Genres durchlaufen Phasen oder Kreisläufe der Beliebtheit (wie die Katastrophenfilme in den Siebziger), und schlummern manchmal eine Zeit lang, anstatt zu verschwinden. Selbst fortwährend bestehende Genres und ihre Konventionen verändern sich im Lauf der Zeit. Andrew Tudor bespricht,

bezüglich einiger populärer Filmgenres, drei Merkmale derartiger ›evolutionärer Entwicklungen‹:

Erstens sind solche Entwicklungen kumulativ, indem Neuerungen vielmehr einem vorhandenen Bestand hinzugefügt werden, statt überflüssige Elemente zu ersetzen. Zweitens sind sie ›konservativ‹, da Neuerungen sich in den bisherigen Bestand einfügen müssen. Und da diese Prozesse zur Kristallisation von spezialisierten Untergenres führen, tragen diese {drittens} evolutionären Entwicklungen zur Ausdifferenzierung bei (Tudor 1974, 225-6).

Tudor selbst hütet sich davor, die biologische Entsprechung der Evolution zu anzuwenden, was bedeuten würde, dass jene Genres überleben, die sich am besten an ihre Funktion angepasst haben. Christine Gledhill macht auf die Gefahr des Essenzialismus aufmerksam, wenn definitive ›klassische‹ Beispiele ausgewählt werden, zu denen hin sich die Vorläufer ›entwickelten‹, und ab dem die nachkommende Werke ›abgestiegen‹ sind (Gledhill 1985, 59). Dennoch kann man die Zyklen und Transformationen der Genres als Reaktionen auf politische, gesellschaftliche und wirtschaftliche Umstände verstehen.

Sich auf Filme beziehend schreibt Andrew Tudor, dass »ein Genre ... eine moralische und soziale Welt definiert« (Tudor 1974, 180). Tatsächlich kann man ein Genre, egal in welchem Medium, als Verkörperung bestimmter Werte und ideologischer Annahmen auffassen. Wiederum im Zusammenhang mit Filmen, behauptet Susan Hayward, dass sich Genrekonventionen gemäß »des ideologischen Zeitklimas« verändern, und vergleicht dazu John Wayne- und Clint Eastwood-Western, mit ihren zweifelhaften Helden oder Anti-Helden (Hayward 1996, 50). Leo Baudry (zitiert in Hayward 1996, 162) versteht Filmgenre als Barometer für die gesellschaftlichen und politischen Interessen des Kinopublikums; Robert Lichter et al. (1991) zeigt, wie televisuelle Genres die Werte der Programmgestalter widerspiegeln. Einige Kommentatoren betrachten die Genres der Massenmedien aus einer bestimmten Ära als *Reflexionen* der in dieser Zeit dominanten Werte. Ira Königsberg schlägt beispielsweise vor, dass Texte eines Genres die moralischen Werte einer Kultur verkörpern (Königsberg 1987, 144-5). John Fiske erklärt, dass Genrekonventionen »die entscheidenden ideologischen Belange der Zeit, in der sie populär sind, verkörpern« (Fiske 1987, 110). Jedoch betont Steve Neale, dass Genres ebenso dabei helfen können solche Werte zu *formen* (Neale 1980, 16). Thwaites et al. fasst diese Beziehung als reziprok auf: »{E}in Genre entwickelt sich entsprechend der gesellschaftlichen Umstände; Transformationen bei den Genres und Texten können die gesellschaftlichen Zustände beeinflussen und verstärken« (Thwaites et al. 1994, 100).

Einige marxistische Kommentatoren verstehen Genres als ein Instrument der gesellschaftlichen Kontrolle, das die herrschende Ideologie vervielfältigt. Nach diesem Blickwinkel ›positionieren‹ Genres das Publikum, um es an die in den Text eingebetteten Ideologien zu gewöhnen (Feuer 1992, 145). Bernadette Casey weist darauf hin, dass »seit kurzem Strukturalisten, feministische Theoretiker und andere ihren Blick dafür geschärft haben, auf welche Weise durch Genres definierte Strukturen funktionieren, um bestimmte Ideologien und Werte zu konstruieren, und beruhigende und konservative Interpretationen eines Textes zu ermuntern« (Casey 1993, 312). Indes bestehen leserorientierte Kommentatoren darauf, dass die Menschen fähig sind »gegen den Strich zu lesen«. Thomas und Vivian Sobchack bemerken, dass in der Vergangenheit die Macher populärer Filme »der Absicht folgten, eine Geschichte zu erzählen«, sich aber nicht immer »des verborgenen psychologischen und sozialen ... Subtexts«

ihrer Filme bewusst waren, und fügen hinzu, dass moderne Filmemacher und ihr Publikum nun »mit schärferer Aufmerksamkeit, das durch die Filmgenres vollbrachte Mythenmachen beobachten« (Sobchack & Sobchack 1980, 245). Genres können eine Funktion widerspiegeln, auf die Horace Newcombe und Paul Hirsch in Bezug auf das Fernsehen als ›Kulturelles Forum‹ verwiesen haben. Hier verhandeln Industrie und Publikum gemeinsame Annahmen und Werte, helfen dabei die gesellschaftliche Ordnung aufrecht zu erhalten, und unterstützen die Gesellschaft, sich an den Wandel anzupassen (Feuer 1992, 145). Sicher ist, dass Genres alles andere als ideologisch neutral sind. Sonia Livingstone behauptet, dass in der Tat »verschiedene Genres sich damit beschäftigen unterschiedliche Weltbilder zu etablieren« (Livingstone 1990, 155).

Sich auf die ideologischen Dimensionen von Genres beziehend, gibt es eine moderne Neudeutung, welche die *Absichten* der Genres umschreiben will. Auf dem Feld der Literatur behauptet Carolyn Miller, dass »sich eine rhetorisch fundierte Definition von Genre nicht auf die Substanz oder Form des Diskurses konzentrieren sollte, sondern darauf, welche Wirkung ein Genre gewöhnlicherweise hat« (Carolyn Miller 1984, in Freedman & Medway 1994a, 24). An diesen Faden anknüpfend, stellt John Swales fest, dass »eine Reihe gemeinsamer kommunikativer Absichten die grundlegend entscheidenden Merkmale sind, die eine Sammlung von Mitteilungsereignissen zu einem Genre machen« (Swales 1990, 46). Dies kann ein fruchtbarer Ansatz sein, wenn es um Massenmedien geht, aber im Hinblick auf Genre sind nicht nur die Absichten der Produzenten von Texten zu beachten, sondern auch die Absichten der Interpreten (und diese beiden Meinungen sind sich nicht unbedingt einig). Über die grundsätzlichen Absichten einiger Genres (wie Nachrichtenschlagzeilen) — und ihrer Leser — lässt sich leichter eine Meinung sein, als bei anderen Genres (wie dem Western), wo allein schon der Begriff ›Absicht‹ zu instrumentell klingt. Indes haben bereits Forscher ›Verwendungs- und Zufriedenstellungs-Untersuchungen durchgeführt, über die verschiedenen Funktionen, welche die Massenmedien für das Publikum zu erfüllen scheinen, und ethnographische Studien haben ertragreiche Einsichten in diese Dimension gewährt. Miller behauptet, dass wir sowohl beim Schreiben, als auch beim Lesen innerhalb eines Genres, entsprechend dessen Absichten lernen; in Zusammenhang mit den Massenmedien ließe sich sagen, dass einzelne Genre bestimmte Anliegen, Fragen und Vergnügungen entwickeln, einrahmen und rechtfertigen.

Ähnliche Neudeutungen von Genres konzentrieren sich allgemeiner auf die *Beziehung* zwischen den Machern und Lesern von Texten (eine rhetorische Dimension). In unterschiedlichem Ausmaß legen die formalen Merkmale der Genres die Beziehung zwischen den Produzenten und den Interpreten fest. Andrew Tolson definiert bezüglich Texten der Massenmedien Genres neu als »eine Kategorie die zwischen der Industrie und den Zuschauern vermittelt« (Tolson 1996, 92). Man beachte, dass solche Annäherungen die Definition von Genres als rein textuelle Typen (die sogar jeden Bezug auf ein intendiertes Publikum ausschließen) untergraben. Ein Dreiecksverhältnis zwischen Texten, seinen Herstellern und seinen Interpreten ist ein Grundmodell der zeitgenössischen Medientheorie. Aus der Sicht vieler neuen Kommentatoren liefern Genres zuerst einmal Rahmen, in denen Texte hergestellt und ausgelegt werden. Semiotisch gesehen ist ein Genre ein von Herstellern und Interpreten innerhalb des Genres gemeinsam geteilter Code. Alastair Fowler geht soweit vorzuschlagen, dass »ohne ein Einverständnis über den Genrecode Kommunikation unmöglich ist« (Fowler 1989, 216). Innerhalb von Genres, verkörpern Texte die Versuche von Autoren, die Leser durch einen bestimmten ›Mitteilungs-Modus‹ auszurichten. Gunther Kress schreibt:

Jedes Genre richtet diejenigen, die an einem seiner Texte teilhaben, etwa

auf folgende Weise aus: als Interviewer oder Interviewter, als Zuhörer oder Geschichtenerzähler, als Leser oder Autor, als eine an politischen Dingen interessierte Person, als jemand der Anweisungen bekommt oder jemanden der Anweisungen erteilt; jeder dieser Positionen bietet andere Möglichkeiten der Reaktion und des Handelns. Jeder geschriebene Text liefert den Leser eine ›Lesehaltung‹, eine vom Autoren konstruierte Haltung für die ›idealen Leser‹ des Textes (Kress 1988, 107).

In jeden Text sind somit Annahmen über den ›idealen Leser‹ eingebettet, über dessen Haltungen gegenüber dem behandelten Thema und oft auch über seine Klasse, sein Alter, Geschlecht und seine Ethnie.

Gunther Kress beschreibt Genres als »eine Art Text, dessen Struktur durch (häufig wiederholte) gesellschaftliche Anlässe, mit ihren charakteristischen Teilnehmern und deren Absichten, geprägt wird« (Kress 1988, 183). Achtet man bei der Interpretation mehr auf Genre im Gegensatz zu individuellen Texten, kann das dabei helfen, uns an den *gesellschaftlichen* Charakter der Produktion und Interpretation von Texten zu erinnern. Auf Filme bezogen verweisen viele Kommentatoren auf die kommerzielle und industrielle Bedeutung von Genres. Denis McQuail schreibt:

Genre kann man als praktisches Werkzeug verstehen, durch dessen Nutzung die Massenmedien effizient und fortwährend produzieren, und mit dem sie ihre Produkte mit den Erwartungen des Publikums in Beziehung bringen können. Nachdem es für den einzelnen Massenmediennutzer ebenso ein praktisches Instrument ist, das ihm bei seiner Programmwahl hilft, kann man Genres als Mechanismus verstehen, der die Beziehungen zwischen den beiden größten Teilnehmergruppen der Massenkommunikation ordnet. (McQuail 1987, 200)

Steve Neale macht die Beobachtung, dass »Genres innerhalb der Zusammenhänge einer Reihe von wirtschaftlichen Beziehungen und Praktiken existieren«, obwohl er hinzufügt, dass »Genres aber durch die wirtschaftlichen Faktoren verursacht werden. Kein bisher erstelltes, bestimmtes Genre — oder dessen bestimmende Konventionen — wurde durch die Bedingungen der kapitalistischen Ökonomie verantwortet« (Neale 1980, 51-2). Wirtschaftliche Faktoren mögen verantwortlich für den Fortbestand gewinnträchtiger Genres sein. Nicholas Abercrombie bemerkt, dass »Fernsehproduzenten sich aufgemacht haben Genrekonventionen auszubeuten, was solidem wirtschaftlichen Denken entspricht. Kulissen, Rechte und Kostüme können immer wieder verwendet werden. Teams aus Stars, Autoren, Regisseuren und Technikern lassen sich wirtschaftlich maßstabsgerecht aufbauen« (Abercrombie 1996, 43). Er fügt hinzu, dass »Genres die Erschaffung und Pflege eines treuen Publikums ermöglichen, das sich daran gewöhnt Programme innerhalb eines Genres zu sehen« (ibid.). Man kann Genres als »Mittel zur Steuerung der Nachfrage« auffassen (Neale 1980, 55). Die verhältnismäßige Stabilität von Genres erlaubt es den Produzenten Vorhersagen über die Erwartungen des Publikums zu machen. Christine Gledhill merkt an, dass »an den Unterschieden zwischen den Genres bedeutend ist, wie verschiedene Publikumsgruppen identifiziert und beliefert werden können ... was die Standardisierung und Stabilisierung der Produktion erleichtert« (Gledhill 1985, 58). Auf dem Feld der Massenmedien sind Genres Teil des Vorgangs, verschiedene Vermarktungsgebiete anzuvisieren.

Traditionellerweise erachten Literatur- und besonders Filmkritiker ›generische‹ Texte



(womit sie ›formelhafte‹ Texte meinen) als minderwertiger, als Texte von denen sie annehmen, dass sie außerhalb des Genrerahmens hergestellt wurden. Tatsächlich verweisen Filmtheoretiker häufig auf populäre Filme als ›Genrefilme‹, und grenzen sie damit von ›nicht formelhaften Filmen‹ ab. Elitäre Kritiker lehnen die ›Genrefiktionen‹ der Massenmedien ab, da sie sie für kommerzielle Produkte der Popkultur und nicht für ›hohe Kunst‹ halten. Viele hängen an der romantischen Ideologie von der grundlegenden Wichtigkeit der autorialen ›Originalität‹ und ›Vision‹, und betonen dabei individuellen Stil und künstlerische ›Selbstentfaltung‹. Gemäß dieser Tradition wird der Künstler (in allen Medienformen) als jemand gesehen, der die konventionellen Formen sprengt. Für den italienischen Ästhetiker Benedetto Croce (1866-1952) war ein künstlerisches Werk immer einzigartig, und für ihn gab es keine künstlerischen Genres. Seit jüngerer Zeit treten einige Literatur- und Filmtheoretiker der Ideologie vom Primat des Künstlers (oder des ›Autorenfilms‹ wie die Hervorhebung des Regisseurs bei Filmen genannt wird) entgegen, indem sie den Genres mehr Bedeutung zusprechen.

Zeitgenössische Theoretiker neigen dazu, die Bedeutung des semiotischen Begriffs der Intertextualität hervorzuheben, und entsprechend in einem einzelnen Text Beziehungen zu anderen Texten zu sehen. Katie Wales bemerkt, dass »Genres ... ein intertextuelles Konzept sind« (Wales 1989, 259). John Hartley schlägt vor, dass »wir Genres als ein Vermögen der Beziehungen zwischen Texten auffassen sollten« (O'Sullivan et al. 1994, 128). Und Tony Thwaites et al. ist der Meinung, dass »die Art wie ein Text gemacht wird von den Genreregeln beeinflusst wird, die wiederum durch jeden Text beeinflusst werden« (Thwaites et al. 1994, 100).

Roland Barthes (1975) hat behauptet, dass wir bestimmte Ereignisse in einem Text mehr durch das Vergleichen eines Textes mit anderen Texten seines Genres sinnvoll auslegen, und weniger durch Vergleiche mit im tatsächlichen Leben gemachten Erfahrungen. Es gibt hier Entsprechungen mit der Schematheorie der Psychologie, die vorschlägt, dass uns mentale ›Schablonen‹ dabei helfen, vertraute Ereignisse im Alltagsleben zu deuten. John Fiske bietet dieses deutliche Beispiel:

Die Abbildung einer Autoverfolgungsjagd wird nur durch ihre Beziehungen zu allen anderen uns bekannten Autoverfolgungsjagden verständlich — es ist immerhin unwahrscheinlich, dass wir in Wirklichkeit eine Autoverfolgungsjagd erlebt haben, und wenn dem so ist, dann würden wir sie dieser Theorie folgend dadurch verstehen, in dem wir aus ihr einen weiteren Text machen, den wir wiederum intertextuell verstehen, entsprechend den Begriffen die sich aus dem speisen, was wir schon oft auf dem Bildschirm gesehen haben. In diesem Fall liegt dann ein kulturelles Wissen über das Konzept der ›Autoverfolgungsjagd‹ vor, für das jeder Text ein Prospekt ist, und mithilfe dieses Konzepts entschlüsseln die Zuschauer den Text, bzw. verschlüsseln die Produzenten ihn (Fiske 1987, 115).

Gegen die Ansicht der traditionalistischen Literaten, dass ›künstlerische‹ Texte nicht-generisch sind lässt sich einwenden, dass es unmöglich ist einen Text zu schaffen, der keinerlei Beziehungen jedwelcher Art zu etablierten Genres hat. Jacques Derrida hat sogar behauptet, dass »niemals ein Text keinem Genre angehören kann, kein Text ist ohne Genre. Jeder Text ist Teil eines oder mehrerer Genres, es gibt keine genrelosen Texte« (Derrida 1981, 61).

## Innerhalb von Genres arbeiten

John Hartley behauptet, dass »Genre Agenten für ideologische Abschlüsse sind — sie limitieren das Bedeutungspotential eines gegebenen Textes« (O'Sullivan *et al.* 1994, 128). Robert Hodge und Gunther Kress definieren Genres als »typische Textformen, welche die Produzenten, Konsumenten, Themen, Medienformen, Auftritte und Gelegenheiten miteinander verbindet«, und fügen hinzu, dass Genres »das Verhalten der Produzenten und der möglichen Konsumenten solcher Texte kontrollieren« (Hodge & Kress 1988, 7). Genres lassen sich als stillschweigende Verträge zwischen den Autoren und ihren Lesern verstehen.

Der Sichtweise der traditionellen Romantik folgend, gängeln und hemmen Genres die künstlerische Kreativität. Zeitgenössische Theoretiker auch der Literaturwissenschaften lehnen diese Ansicht jedoch ab. (e.g. Fowler 1982: 31). Gledhill schreibt, dass eine Betrachtungsweise dieser Angelegenheit darlegt, dass einige von denen, die innerhalb eines Genres tätig sind, sich in einer kreativen »Spannung« zu den Genrekonventionen befinden, und versuchen ihnen eine persönliche Nuance zu verleihen (Gledhill 1985: 63). Vom Standpunkt der Produzenten von Texten eines Genres aus gesehen, ist ein Vorteil von Genres, dass die Produzenten sich auf Leser verlassen können, die bereits über Wissen und Erwartungen zu Werken aus dem Genre verfügen. Fowler merkt an, dass »das Gefüge an Erwartungen von einem Genre sich zu einem Code verdichtet, durch dessen Anwendung (oder durch Abweichung vom Code) die kompositionelle Gestaltung eines Textes wirtschaftlich vereinfacht wird« (Fowler 1989: 215). Entsprechend kann man Genres als so etwas wie Abkürzungen verstehen, welche die »Effizienz« der Kommunikation steigern. Genres mögen sogar als Werkzeug dienen, um einen Text davor zu bewahren sich in »Individualität und Unverständlichkeit« aufzulösen (Gledhill 1985: 63). Und während das Schreiben innerhalb eines Genres verlangt, dass man sich an bestimmte »gegebene« Konventionen hält, ist es doch auch mit dem Einbringen einiger neuer Elemente verbunden.

Über das *Lesen* innerhalb von Genres vertreten einige die Meinung, dass die Kenntnisse von Genrekonventionen zu einer passiven Konsumhaltung gegenüber Genretexten führt. Andere behaupten, dass das sinnproduzierende Auslegen von Genretexten ein aktiver Vorgang der Bedeutungskonstruktion ist (Knight 1994). Genres liefern wichtige Bezugsrahmen, die den Lesern helfen Texte zu identifizieren, auszuwählen und auszulegen. Bezüglich Werbung behauptet Varda Langholz Leymore, dass die Auslegung der Zuschauer eines einzelnen Textes von der Stellung des Textes gegenüber dem ganzen Genre abhängt (Langholz Leymore 1975, ix). Die psychologischen Schlüsselfunktionen von Genres — wie die Verminderung von Komplexität — sind dabei wahrscheinlich die gleichen, wie bei Kategorisierung allgemein. Womöglich lassen Genrerahmen die *Form* (die Konvention des Genres) »transparenter« für mit dem Genre Vertrauten erscheinen, und rücken den bezeichnenden *Inhalt* eines einzelnen Textes in den Vordergrund. Genretheoretiker mögen viele Gemeinsamkeiten mit den *Schematheoretikern* der Psychologie teilen: ebenso wie ein Genre ein Rahmen ist, mit dessen Hilfe miteinander verwandte Texte sinnvoll gedeutet werden können, stellt ein Schema so etwas wie eine mentale Schablone dar, mit der man den miteinander in Beziehung stehenden Alltagserfahrungen Sinn verleiht. Aus der Sicht der Schematheorie sind Genres textuelle Schablonen.

Jeder Text erfordert vom Publikum etwas, das manchmal »kulturelles Kapital« genannt wird, und womit sich Texte sinnvoll auslegen lassen. Genrekenntnisse sind eine notwendige Kompetenz (Allen 1989: 52, nach Charlotte Brunsdon). Wie vieles von unserem Alltagswissen,

sind unsere Genrekenntnisse üblicherweise stillschweigend, und es würde sich für die meisten Leser als sehr schwer erweisen, das Genrewissen als detailliertes und klares Rahmenwerk zu beschreiben. Sicherlich muss man genügend Beispiele aus einem Genre kennen, um gemeinsame, charakteristische Merkmale ausmachen zu können. Alastair Fowler vermutet, dass »die Leser Genres schrittweise verstehen lernen, üblicherweise durch unbewusste Eingewöhnung« (Fowler 1989: 215). Es gibt wenige Beispiele für empirische Untersuchungen darüber, wie sich Menschen im Alltag Genres als Interpretationsrahmen aneignen oder zu Nutze machen. Jedoch wurden ein paar Studien über die Beziehung von Kindern zum Fernsehen durchgeführt.

In einer ausführlichen Langzeitstudie mit zwölf Kindern im Alter von zwei bis fünf Jahren, haben Leona Jaglom und Howard Gardner (1981a, 1981b) die Entwicklung von Genreunterscheidungen festgehalten. So haben die Zweijährigen den Beginn und das Ende von Sendungen nicht erkannt (Jaglom & Gardner, 1981b). Die Forscher haben entdeckt, dass für die Zweijährigen das Verschwinden von Figuren eine Ursache für Bestürzung ist: »Die Kinder regten sich sehr auf und weinten manchmal sogar, wenn ihre liebsten Fernsehfiguren nicht mehr auf dem Bildschirm auftauchen« (Jaglom & Gardner, 1981a: 42); und sie vermuten, dass dieser Umstand die Kinder zum schließlichen Erkennen des Genres der Werbung führt. Die Reihenfolge des Erwerbs von grundlegenden Genreunterscheidungen werden angeführt: Werbung (3.0 bis 3.6); Cartoons (3.7 bis 3.11, früh im Intervall); »Sesamstraße« (3.7 bis 3.11, spät im Intervall); Nachrichten (4.0 bis 4.6); Shows für Kinder (4.0 bis 4.6, spät im Intervall); Shows für Erwachsene (4.0 bis 4.6) (*ibid.*: 41). Die Forscher legen dar, dass »sich Kinder, in den ersten paar Jahren ihres versuchsweisen Sortieren der verwirrenden Bestandteile der Fernsehwelt, auf Unterscheidungen zwischen Shows konzentrieren« (*ibid.*: 42).

David Buckingham hat mit älteren Kindern einige empirische Untersuchungen über das Verständnis von Fernsehgenres im Vereinten Königreich durchgeführt (Buckingham 1993: 135-55). In allgemeinen Gesprächen über das Fernsehen mit Kindern im Alter von acht bis zwölf Jahren, hat Buckingham erfahren, dass »erhebliche Beweise dafür vorliegen, dass Kinder sowohl ausdrücklich als auch stillschweigend Genrebegriffe nutzen«:

Die älteren Kinder verwiesen meist zuerst auf Genrekategorien um über ihre Vorlieben und Abneigungen zu sprechen, bevor sie Einzelbeispiele nannten. Auch schienen sie hier über ein größeres Begriffsrepertoire zu verfügen, oder es zumindest öfter anzuwenden. Es gab auch einige Hinweise darauf, dass sogar die jüngste Altersgruppe Genres als unausgesprochenes Grundprinzip für den Wechsel von einem Thema zum nächsten verstehen. Entsprechend folgten auf Gespräche über ein Comedy-Programm mit größerer Wahrscheinlichkeit eine Diskussion über ein anderes Comedy-Programm, und nicht über Nachrichten oder Seifenoper (Buckingham 1993: 139)

Buckingham hat dann die Kinder in kleinere Gruppen eingeteilt und darum gebeten, 30 Karten mit den Titeln von TV-Sendungen (die alle bereits zuvor in den Gesprächen erwähnt wurden) zu sortieren, und gab den Kindern so wenig Hinweise wie möglich, wie die Karten sortiert werden sollten. Die Kinder zeigten ein Bewusstsein dafür, dass sich die Programme unterschiedlich kategorisieren lassen. Alle Gruppen (auch die mit den Jüngsten) nutzen Genres als eines der Prinzipien zur Lösung der Aufgabe. Mit dem Alter der Kinder wuchs auch deren Repertoire an Genrebezeichnungen. Aber Buckingham betont, dass diese Ergebnisse nicht schlicht einen ständigen Zuwachs der Genrekenntnisse widerspiegeln, und dass die kognitive

Entwicklung allein kein hinreichendes Erklärungsmodell liefert (Buckingham 1993: 149). Er weißt auch darauf hin, dass »es ein Fehler wäre, anzunehmen, dass die Daten anzeigen, bei den Kindern gäbe es ein vorheriges Vorhandensein von ›kognitivem Verständnis‹« (*ibid.*: 154), da er betont, dass die Kategorisierung auch ein sozialer Vorgang ist, und nicht nur ein kognitiver. Dennoch bieten seine Ergebnisse einige Beweise dafür, »dass heranwachsende Kinder schrittweise den Diskurs über Genre erlernen (oder zumindest anwenden) — d. h., eine Reihe von Begriffen, die den Vorgang der Kategorisierung erleichtern, oder zumindest bestimmte Arten der Kategorisierung ermöglichen. Mit dem Anwachsen des Repertoires der Kinder, sind diese in der Lage genauere Unterscheidungen zwischen Programmen zu machen, und diese mit verschiedeneren Mitteln miteinander zu vergleichen« (*ibid.*: 154).

David Morley (1980) bemerkt in Bezug auf das Fernsehen die unterschiedlichen sozialen Zugänge zu einem Genre. Dafür, dass die soziale Klasse ein Faktor ist, hat Buckingham in einer Studie mit jungen Arbeiterkindern einige eingeschränkte Beweise dafür entdeckt, dass diese Kinder über ein besonders stichhaltiges Konzept der Seifenoper verfügen (*ibid.*: 149), und dass ältere Kinder der Mittelklasse die Grenzen der Verständigung über Genres anerkennen, »und ihre Gespräche dazu neigen, die Ähnlichkeiten hervorzuheben und die Unterschiede zu vernachlässigen« (*ibid.*: 154). Die Daten belegen aber dennoch nicht, dass »schlicht die soziale Klasse die Herangehensweise der Kinder zu Genrediskursen bestimmen« (*ibid.*: 149).

Genres sind nicht einfach Eigenschaften von Texten, sondern vermittelnde Rahmen zwischen Texten, Machern und Interpreten. Fowler meint, dass »Genres die Kommunikation über den Inhalt ermöglichen« (Fowler 1989: 215). Welchem Genre ein Text zugeordnet wird, beeinflusst mit Sicherheit die Art und Weise, wie der Text gelesen wird. Genres *beschränken* die möglichen Wege einen Text auszulegen, und führen den Leser zur *bevorzugten Lesart* (die gewöhnlicherweise mit der vorherrschenden Ideologie übereinstimmt) — obwohl das nicht bedeuten soll, dass Leser davon abgehalten werden einen Text »gegen den Strich zu lesen« (Fiske 1987: 114, 117; Feuer 1992: 144; Buckingham 1993: 136). David Buckingham schreibt:

Wir mögen uns dafür entscheiden »*Nachbarn*« [gemeint ist die australische Serie »*Neighbours*«] zum Beispiel als Situationskomödie zu lesen — eine Lesart die ihr Augenmerk weniger auf die psychologischen Dilemmas der einzelnen Charakter richtet, und sich mehr auf Aufführungselemente konzentriert, die den allgemein ›naturalistisch‹ gehaltenen Ton aushebeln. Eine noch gegensätzlichere Strategie würde bedeuten, die generische Lesart zu der ein Text einlädt, zu untergraben — zum Beispiel indem man die Nachrichten als Fiktion, oder sogar als Seifenoper liebt (cf. Fiske 1987). (Buckingham 1993: 136)

Wie David Bordwell es formuliert, »verlangt die referentielle Auslegung eines Filmes einige ›einrahmende‹ Tätigkeiten: als eine Fiktion, als ein Hollywoodfilm, als eine Komödie, als ein Steve Martin-Film, als ein ›Sommerfilm‹ und so weiter« (Bordwell 1989: 146). Genres bieten wichtige Verfahren, um einen Text einzurahmen, was das Verständnis unterstützt. Genrekenntnisse unterrichten den kompetenten Leser eines Genre über die angemessenen Haltungen, Annahmen und Erwartungen zu einem Text, um ihn sinnvoll lesen zu können. Tatsächlich ist »eine Reihe von Erwartungen« eine Art Genres zu definieren (Neale 1980: 51). John Corner bemerkt, dass »Genre ein grundlegender Faktor ist, für die Steuerung der Wahl des Publikums und der Publikumserwartung ist ... und um untergeordnete Systeme an kultureller Kompetenz und Veranlagung zum Schauen, Hören und Lesen von unter-

schiedlichen Dingen zu organisieren« (Corner 1991: 276). Zu erkennen, welchem Genre ein Text angehört kann dabei helfen, z.B. den »Realitätsstatus« eines Textes zu beurteilen (am grundlegendsten darüber, ob ein Text fiktional ist oder nicht). Einen Text einem Genre zuzusprechen, bringt die Anfangserwartungen in Stellung. Einige anfängliche Erwartungen mögen durch einzelne Texte herausgefordert werden (z.B. ein Detektivfilm in dem der Mörder zu Beginn aufgedeckt wird). Kompetente Leser eines Genres werden gewöhnlich nicht verstört, wenn einige ihrer anfänglichen Erwartungen nicht erfüllt werden — den Rahmen eines Genre kann man als Standard-Erwartungshaltungen auffassen, die eher als Ausgangspunkt der Interpretation dienen, und weniger eine Zwangsjacke sind. Dennoch kann eine Herausforderung zu vieler konventioneller Genreerwartungen die Integrität eines Textes bedrohen. Vertrautheit mit einem Genre ermöglicht den Lesern wahrscheinliche Vorhersagen über die Ereignisse in einer Erzählung zu machen. Der Rückgriff auf Kenntnisse aus anderen Texten eines Genres hilft den Lesern, die hervorstechenden Informationen eines einzelnen Textes von den unwichtigen Informationen zu trennen.

Sonia Livingstone behauptet:

Verschiedene Genres kennzeichnen unterschiedliche »Verträge« die zwischen dem Text und dem Leser verhandelt werden ... Verträge, welche die Erwartungen über die Art, Funktion, Epistemologie und den Mitteilungsrahmen der Kommunikation für beide Seiten bestimmen (d.h. die Teilnehmer, die Macht des Betrachters, die Offenheit des Textes und die Rolle des Lesers) (Livingstone 1994: 252-3).

Sie schreibt weiter: »falls verschiedene Genres in unterschiedlichen Modi der Interaktion zwischen Text und Leser münden, dann führen diese verschiedenen Modi womöglich zu verschiedenen Arten von Beteiligungen ...: kritisch oder zustimmend, widerstrebend oder bestätigend, entspannt oder konzentriert, apathisch oder motiviert« (Livingstone 1994: 253).

Die Identifikation eines Textes als Teil eines Genre (wie in einer TV-Programmzeitschrift oder den Unterteilungen einer Videothek), ermöglicht es den potentiellen Lesern zu entscheiden, ob der Text ihnen gefallen könnte. Die Menschen scheinen auf verschiedenste Art *Vergnügen* zu erlangen, wenn sie Texte aus einem der Genre lesen, an dem sich die Unterhaltungsindustrie orientiert. Untersuchungen über »Verwendungen und Zufriedenstellung« haben zwischen vielen dieser Vergnügen und den Massenmedien Beziehung feststellen können. Je nach Genre unterscheiden sich solche möglichen Vergnügen, umfassen aber mindestens folgende:

- Ein Vergnügen mag schlicht darin bestehen, aufgrund der Vertrautheit die Merkmale eines bestimmten Genre zu erkennen. Um einem Plot folgen zu können, ist es notwendig, aufgrund unseres Genrewissens zu erkennen, was wahrscheinlich wichtig ist (und was nicht).
- Genres mögen verschiedene emotionelle Vergnügen bieten, wie Empathie und Eskapismus — eine Eigenschaft die einige Theorikomentatoren scheinbar aus den Augen verloren haben. Aristoteles freilich hat die besonderen emotionalen Reaktionen, die mit verschiedenen Genres verbunden sind, anerkannt. Deborah Knight bemerkt, dass »in einem Genre Befriedigung garantiert wird; die Hinauszögerung des Unvermeidlichen bietet das zusätzliche Vergnügen der anhaltenden/ausgedehnten Vorfreude« (Knight 1994).
- »Kognitive« Befriedigungen mögen geboten werden durch das Lösen von Problemen, durch das Austesten von Hypothesen, durch Schlussfolgerungen

(z.B. über die Motivationen und Ziele von Charakteren), und durch die Vorhersage kommender Ereignisse. In Bezug auf das Fernsehen schlägt Nicholas Abercrombie vor, dass »das Wissen um die Regeln des Genres ein Teil des Vergnügens darstellt, da man weiß, dass die Sendung die Probleme innerhalb des Genrerahmens lösen muss, und man gespannt ist, wie das erreicht wird« (Abercrombie 1996: 43). Er merkt weiter an, dass das Publikum durch die Art wie ihre Erwartungen schließlich erfüllt werden Vergnügen erlangt (*ibid.*). Vergnügen mag sowohl dadurch gewonnen werden, wenn sich unsere Schlussfolgerungen und Vorhersagen als korrekt erweisen, als auch, wenn sie überrascht werden (Knight 1994). Natürlich ist die Vorhersage, was als nächstes passiert, in einigen Genres von größerer Bedeutung als in anderen.

- Steve Neale behauptet, dass durch »Wiederholung und Variation« Vergnügen bereitet wird (Neale 1980: 48); ohne Abweichungen gäbe es kein Vergnügen. René Wellek und Austin Warren merken an, dass »ein gänzlich vertrautes und repetitives Muster langweilig {ist}; völlig neuartige Formen wären unverständlich—ja undenkbar sind« (Wellek & Warren 1963: 235). Wir mögen Vergnügen daraus ziehen, zu beobachten, wie die Konventionen eines Genres manipuliert werden (Abercrombie 1996: 45). Zudem mögen wir ebenso die Ausdehnung eines Genres in neue Richtungen und den ständigen Wandel unserer Erwartungen genießen.
- Moralische und emotionelle Urteile über die Handlungen der Charaktere zu machen, mag auch gewisses Vergnügen bereiten (auch wenn Knight (1994) behauptet, dass »generische Fiktionen« selbst die Verkörperungen solcher Urteile sind).
- Andere Vergnügungen können erlangt werden, indem wir unsere Erfahrungen zu einem Genre mit anderen in einer »interpretierenden Gemeinschaft«, die sich anhand ihrer Vertrautheit mit bestimmten Genres charakterisieren lässt, teilen (siehe auch Feuer 1992, 144).

Ira Königsberg schlägt vor, dass beständige Genres »universelle Dilemmas« und »moralische Konflikte« widerspiegeln, und tiefliegende psychologische Bedürfnisse ansprechen (Königsberg 1987, 144-5).

## Die Konstruktion des Publikums

Man kann annehmen, dass Genres mit der Erschaffung ihrer Leserschaft beschäftigt sind. John Fiske versteht Genre als »ein Mittel, um sowohl das Publikum, als auch das Thema des Inhalts zu konstruieren« (Fiske 1987, 114). Christine Gledhill behauptet, dass unterschiedliche Genres »verschiedene Positionierungen eines Gegenstands schaffen ... Genauere Angaben zu einem Genre lassen sich zurückverfolgen auf die unterschiedlichen Funktionen von Subjektivität die ein Genre schafft, und auf ihre verschiedenen Modi den Betrachter anzusprechen« (Gledhill 1985, 64). Und Steve Neale behauptet bezüglich des Kinos, dass Genres zur Regulierung von Verlangen, Erinnerung und Erwartung beiträgt (Neale 1980, 55).

Tony Thwaites und seine Kollegen merken an, dass in vielen TV-Krimidramen in der Tradition von »*Simon Temple*«, »*Hart aber Herzlich*«, und »*Mord ist ihr Hobby*«, ...

... vornehme oder gutsituierte Privatermittler für die Wohlhabenden arbeiten, Verbrechen aufklären, die von Charakteren begangen wurden, deren soziale Eigenheiten und Verhaltensmuster sie oftmals als Angehörige der ›kriminellen Klasse‹ ausweisen ... Die Bösewichter bekommen ihre gerechte Strafe weniger deshalb, weil sie das Gesetz gebrochen haben, sondern weil sie sich gänzlich von der gesetzestreuen Bourgeoisie unterscheiden. Dieses TV-Genre vervielfältigt damit eine hegemoniale Ideologie über den Platz des Individuums in der Klassengesellschaft (Thwaites et al. 1994, 158).

Die Genres der Massenmedien spielen eine Rolle bei der Konstruktion von Verschiedenheit und Identität, besonders merklich in Bezug auf *geschlechtliche* Verschiedenheit und Identität (Neale 1980, 56-62). Einige Film- und TV-Genres richten sich traditionell an das männliche oder weibliche Publikum, oder wurden stereotypischerweise von einer der beiden Gruppen bevorzugt. So neigt man z.B. dazu, Kriegs- und Westernfilme als ›maskuline‹, dagegen Seifenopern und Musicals als ›ferminie‹ Genres zu betrachten (was freilich nicht bedeuten soll, dass es einheitliche Zuschauergruppen gibt). Dennoch würden nur wenige zeitgenössische Theoretiker der Annahme einer Mediendeterminiertheit zustimmen, der entsprechend das Publikum passiv die bevorzugten Lesarten, die in einen Text eingebettet sind, akzeptiert: die meisten Theoretiker würden betonen, dass auch ›Verhandlungen‹, Opposition und sogar Ablehnung eine Rolle beim Lesen von Texten spielen.

## Vorteile der Genre-Analyse

Tony Thwaites und seine Kollegen schreiben, dass »Genres die Einflüsse von umgebenden Texten und die Lesarten unserer Reaktionen irgendeinen Text zu verstehen, in den Vordergrund stellen. Noch genauer betrachtet, bestätigen Genres vielmehr die Textualität und Lesart als Funktionen, und weniger als Dinge« (Thwaites *et al.* 1994, 92). Genreanalysen stellen Texte in einen textuellen und gesellschaftlichen Zusammenhang, und betonen die soziale Natur der Herstellung und Aufnahme von Texten.

Eine Betonung von Genre kann nicht nur der Tendenz entgegenwirken, einen einzelnen Text von anderen isoliert zu betrachten, sondern kann auch helfen der Gleichmacherei eines *Mediums* entgegen zu wirken, einer Gleichmacherei, die bezüglich der Massenmedien weit verbreitet ist, denn dort werden z.B. Gemeinplätze über »die Wirkung des Fernsehens« aufgestellt, ohne Betrachtungen über so bedeutende Dinge wie Genres gemacht zu haben.

Nicht nur stellen Genreanalysen einen Text in einen spezifischen kulturellen Zusammenhang, sondern sie dienen auch dazu, um Texte in eine historische Perspektive zu rücken. Somit können Genreanalysen der romantischen Ideologie von der »Originalität« des Autoren und des kreativen Individualismus begegnen.

Im Zusammenhang mit Nachrichtenmedien merkt Norman Fairclough an, dass Genreanalysen »dazu gut sind, die Routinen und das formelhafte Wesen von vielem, was die Medien verbreiten, aufzuzeigen, und uns z.B. dafür aufmerksam zu machen, auf welche Weise die enorme Vielfalt der Vorfälle in der Welt, auf die oftmals rigiden Formate der Nachrichten reduziert werden« (Fairclough 1995, 86).



# Hilfreiche Handreiche für eigene Genre-Analysen

Die folgenden Fragen gebe ich meinen eigenen Studenten als grundsätzliche Leitfäden für das Analysieren von einzelnen Texten in Bezug auf Genre. Man bedenke, dass eine *ausschließlich* in Genrebegriffen unternommene Analyse eines Textes wohl von eingeschränkter Brauchbarkeit ist. Genreanalyse kann natürlich auch bedeuten, sich umfassender mit einem Genre zu beschäftigen: um ein Genre auf lohnenswerte Art zu untersuchen, kann es hilfreich sein zu beachten, wie sich die Konventionen eines Genres im Lauf der Zeit geändert haben.

## Allgemein

- Warum hast du den Text, den du analysierst, ausgewählt?
- In welchem Zusammenhang ist dir der Text untergekommen?
- Welchen Einfluss glaubst du, hat dieser Zusammenhang auf deine Interpretation des Textes?
- Welchem Genre hast du anfänglich den Text zugeordnet?
- Was sind deine Erfahrungen mit diesem Genre?
- Mit welchem Stoff und welchen Grundthemen befasst sich der Text?
- Wie typisch für sein Genre ist dieser Text, bezüglich seines Inhalts?
- Welche Erwartungen hast du über Texte aus diesem Genre?
- Hast du für diesen bestimmten Text formale Genrebezeichnungen gefunden (wenn ja: wo)?
- Welche Genrebezeichnungen wurde dem Text von anderen zugesprochen?
- Welche Konventionen des Genre erkennst du in dem Text?
- In welchem Ausmaß erweitert der Text die Konventionen des Genre?
- Wo und warum weicht der Text von den Genrekonventionen ab?
- Welche Konventionen scheinen eher einem anderen Genre anzugehören (und welches Genre oder welche Genres sind das)?
- Welche vertrauten Motive oder Bilder werden verwendet?
- Welche formalen/stilistischen Techniken die angewendet werden, sind typisch oder untypisch für das Genre?
- Welche althergebrachten Beschränkungen werden durch die Form des Textes widergespiegelt?
- Welches Verhältnis zur ›Wirklichkeit‹ beansprucht der Text für sich?
- Wessen Wirklichkeiten reflektiert der Text?
- Welchen Absichten dient das Genre?
- Auf welche Weise sind diese Absichten in den Text eingebettet?
- In wie weit haben deine Absichten mit denen des Texts übereingestimmt, als du dich auf den Text eingelassen hast?
- Welche ideologischen Annahmen und Werte scheinen in den Text eingebettet zu sein?
- Welches Vergnügen bietet dir persönlich dieses Genre?
- An welches Vergnügungsempfinden scheint sich der Text zu richten (und wie typisch ist das für das Genre)?
- Hast du dich beim Lesen als ›kritisch oder zustimmend, widerstrebend oder bestätigend, entspannt oder konzentriert, apathisch oder motiviert‹ empfunden

(und warum)?

- Was sind wohl, aufgrund deiner Genrekenntnisse, die herausragenden Elemente des Textes?
- Welche Vorhersagen über die geschilderten Ereignisse hast du aufgrund deiner Genrezuordnung des Textes anstellen können (und in wie weit waren diese Vorhersagen richtig)?
- Welche Schlussfolgerungen über Charaktere und ihre Beweggründe wurden angeregt durch deine Zuordnung des Textes zu einem Genre (und in wie weit haben sich diese Schlussfolgerungen bestätigt)?
- Wie sehr und warum weicht deine Interpretation des Textes von der Interpretation anderer ab?

### **Zum Mitteilungs-Modus**

- Was glaubst du, an welche Art von Publikum sich der Text richtet (und wie typisch ist das für das Genre)?
- Wie richtet sich der Text an dich?
- Was nimmt der Text an, was für ein Mensch du bist?
- Welche Annahmen über deine Klasse, dein Alter, Geschlecht und deine Ethnie scheint der Text zu haben?
- Von welchen Interessen die du hast, scheint der Text auszugehen?
- Welche Bedeutung hat der Text tatsächlich für dich?
- Welches Wissen setzt der Text stillschweigend voraus?
- Bis zu welchem Grade entsprichst du dem »idealen Leser«, in dessen Haltung dich der Text zu versetzen trachtet?
- Kommen irgendwelche merkbare Änderungen der Mitteilungsmodi des Textes vor (und wenn ja, womit haben diese Änderungen zu tun)?
- Welche Reaktionen scheint der Text von dir zu erwarten?
- Wie offen für Verhandlung ist deine Reaktion (wirst du eingeladen, unterwiesen oder genötigt auf besondere Art zu reagieren)?
- Folgen irgendwelche Nachteile daraus, wenn man nicht auf die erwartete Weise reagiert?
- In welchem Ausmaß hast du das Gefühl, »gegen den Strich« des Textes und des Genres zu lesen?
- Welche Versuche, dich an dem Text auszurichten, akzeptierst du, lehnt du ab oder verhandelst du (und warum)?
- Wie weit miteinander verbunden ist die Art, wie der *Text* sich an dich richtet, mit der Ausgangshaltung, in die das *Genre* dich versetzt? (Kress 1988, 107)?

### **Beziehungen zu anderen Texten**

- Was für intertextuelle Verweise (und zu welchen anderen Texten,) gibt es in dem Text den du betrachtetest?
- Welche Texte gleichen dem untersuchten Text generisch (d.h. in Genrebegriffen gedacht) am meisten?
- Welche Schlüsselmerkmale teilen sich diese Texte?
- Was sind die großen Unterschiede zwischen diesen Texten?

## APPENDIX 1: Taxonomie von Genres

Die Grenzen einer Taxonomie der Genres ist bereits erwähnt worden, was aber nicht nahelegen soll, dass solche Unterteilungen wertlos sind. Die am weitesten gefasste Einteilung der Literatur habe ich bereits angeführt: Dichtung, Prosa und Drama. Ich werde hier nicht weiter auf literarische Genres und Untergenres eingehen. Obwohl er sich über die Einschränkungen von Taxonomien im Klaren ist, bietet Fowler (1982) die brauchbarste Lehrunterteilung der Literaturgenres, die mir bekannt ist. Die Genres der Massenmedien entsprechen nicht den etablierten Literaturgenres (Feuer 1992, 140). Nach einer kurzen Betrachtung der grundlegendsten Genre-Rahmenwerke, werde ich hier eine Illustration zur Taxonomie von fiktionalen Filmen bieten.

Die traditionelle Rhetorik unterscheidet vier Arten des Handlungsverlaufes: *Exposition*, *Argument*, *Beschreibung* und *Erzählung* (Brooks & Warren 1972, 44). Diese vier mit fundamentalen Absichten in Beziehung stehenden Formen werden oft als verschiedene Genre beschrieben (Fairclough 1995, 88). Dennoch mag es irreführend sein, sie als Genre anzusehen, zum Teil, weil Texte alle möglichen Kombinationen dieser Formen beinhalten können. Es mag deshalb nützlicher sein, diese Formen als ›Modi‹ zu bezeichnen. Gerade das *Erzählen* ist eine derart grundlegende und allgegenwärtige Form, dass es bei ihm besonders schwierig sein mag, es als ein Genre zu behandeln. Für Tony Thwaites und seine Kollegen ist das Narrative kein Genre.

Da Narrationen in so vielen verschiedenen Textarten und gesellschaftlichen Zusammenhängen gebraucht werden, kann man sie nicht hinreichend als Genre einstufen. Narration ist genau so sehr ein Merkmal von nichtfiktionalen Genres ... wie von fiktionalen Genres ... und wird in verschiedenen Medienformen verwendet ... Man denkt dabei eher an einen textuellen Modus, und weniger an ein Genre (Thwaites et al. 1994, 112).

Einer Vorgabe von John Corner folgend, schlägt Nicholas Abercrombie bezüglich des Fernsehens vor, dass »die wichtigste Genreunterscheidung jene zwischen fiktionalen und nichtfiktionalen Programmen ist« (Abercrombie 1996, 42). Diese Unterscheidung ist grundlegend in allen Bereichen der Massenmedien (über die Wichtigkeit dieser Unterscheidung Kinder betreffend siehe Buckingham 1993, 149-50 und Chandler 1997), und sie bezieht sich auf den *Absicht* eines Genre (z.B. Information oder Unterhaltung). John Corner merkt an, dass »die charakteristischen Merkmale der Text-Zuschauer-Beziehungen bei den meisten nichtfiktionalen Fernsehsendungen überwiegend mit *Wissen* zu tun hat ... auch wenn das Programm als Unterhaltung daher kommt. Die charakteristischen Merkmale der Text-Zuschauer-Beziehungen bei fiktionalen Fernsehsendungen haben überwiegend mit *imaginärem Vergnügen* zu tun« (Corner 1991, 276).

Auch wenn die Unterscheidung zwischen fiktionalen und nichtfiktionalen Genres bedeutsam ist, sollte man aufmerksam dafür sein, dass es verschiedene Hybridformen gibt (wie Dokudrama, ›Faktion‹ und so weiter). Sogar innerhalb der Genre der Massenmedien (wie Nachrichtenmeldungen und Dokumentationen) werden faktische ›Geschichten‹ erzählt — die Absicht der sachinformativen Genre in den Massenmedien ist sowohl zu unterhalten, als auch zu informieren.

Thomas und Vivian Sobchack haben eine nützliche Taxonomie von Filmgenres vorgelegt (Sobchack & Sobchack 1980, 203-40). Unterhalb der Ebene einer Trennung von Fiktion und Nichtfiktion machen sie eine Grundeinteilung zwischen *Komödie* und *Melodrama* (und fügen hinzu, dass die *Tragödie* dazu neigt auf dem Feld der ›nicht-formelhaften‹ Filme zu erscheinen).

Als die Hauptgenre der *Komödie* führen die Sobchacks auf:

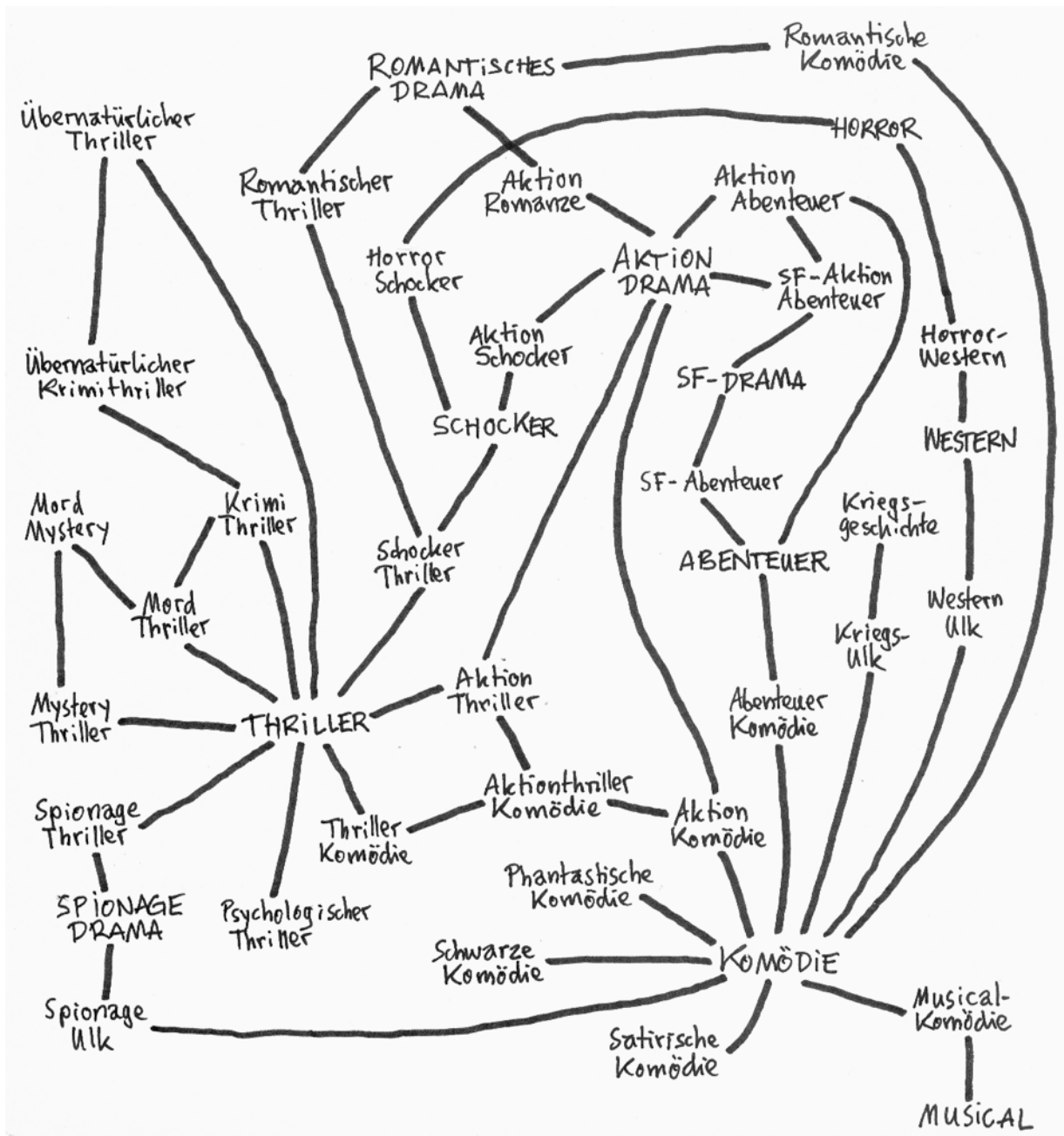
- Slapstick Komödie;
- Romantische Komödie, einschließlich ›Screwball Comedy‹ and Musical Comedy;
- Musikalischer Biographie; und
- Märchen.

Und als Hauptgenre des *Melodramas*:

- Abenteuerfilme, einschließlich des ›Mantel- und Degenfilms‹ und des ›Survival Films‹ (Kriegsfilm, Safarifilm, und Katastrophenfilm);
- der Western;
- ›phantastische Genres‹, einschließlich Fantasy, Horror und Science Fiction; und
- ›Gegengesellschafts-Genre‹, einschließlich des Krimifilms (Gangsterfilm, Privatdetektiv- und Kommissarfilm, der *Film Noir*, Gaunerfilme) und den so genannten ›Taschentuchfilmen‹ (oder ›Frauenfilmen‹).

Während die Sobchacks äußerst nützliche Beschreibungen für die textuellen Eigenschaften von Filmen aus einem Genre liefern, beruht ein Teil des Wertes von solchartigen Taxonomien vielleicht in der Art und Weise, in der sie unmittelbare Nichtzustimmung bei den Lesern provozieren!

Die Genrebezeichnungen, derer sich die Filmkritiker in den Fernsehprogrammzeitschriften bedienen, sind es wert untersucht zu werden. Hier nun mein persönlicher Versuch, assoziativ die Bezeichnungen des britischen TV-Magazins »*Whats On TV*« (über mehrere Monate 1983) zu ordnen.



## APPENDIX 2:

# Textmerkmale von Genre-Film und -Fernsehen

In einigen jüngeren und bereits erwähnten Neudefinitionen von Genre wurden die textuellen Eigenschaften von Genres vernachlässigt oder zurückgestellt, aber dabei besteht die Gefahr das Kind mit dem Bad auszuschütten. Deshalb werden im Folgenden kurz die *textuellen* Schlüsselmerkmale von Genres bezüglich Film- und TV-Narrationen genannt.

Die entscheidenden textuellen Eigenschaften eines Genre, wie sie üblicherweise von Film und TV-Theoretikern aufgeführt werden, sind:

- **Narration** — ähnliche (manchmal formelhafte) Plots und Strukturen, vorhersehbare Situationen, Sequenzen, Episoden, Hindernisse, Konflikte und Lösungen;
- **Charakterisierung** — ähnliche Typen an Charakteren (manchmal Stereotypen), Rollen, persönliche Qualitäten, Motivationen, Ziele, Verhaltensweisen;
- **Grundthemen** — Topoi, Angelegenheiten (soziale, kulturelle, psychologische, professionelle, politische, sexuelle, moralische), Werte und was Stanley Solomon wiederkehrende »Bedeutungsmuster« nennt (Solomon 1995: 456);
- **Setting** — Geographisch und historisch;
- **Ikonographie** (spiegelt die Narration, Charakterisierungen, Themen und Setting wieder) — ein bekannter Fundus aus Bildern oder Motiven, deren Konnotationen im Lauf der Zeit starr geworden ist; zuvörderst, aber nicht ausschließlich visuell, einschließlich Dékor, Kostümen und Requisiten, bestimmte »nach dem Typ ausgesuchte« Darsteller (von denen einige »Ikonen« geworden sind); verwandte Dialogmuster, charakteristische Musik und Klänge, und passende physische Topographie; und
- **Filmische Techniken** — stilistische oder formale Konventionen der Kameraarbeit, Beleuchtung, Tonaufnahme, Farbverwendung, Schnitt ect. (Zuschauer haben oft ein weniger klares Verständnis über solche Konventionen, als über solche des Inhalts).

Es ist schwieriger, *Stimmung* und *Tonfall* (die Schlüsselmerkmale des *Film Noir* sind) innerhalb der traditionellen Kategorien zu verorten. Zudem gibt es noch eine besonders wichtige Eigenschaft, die dazu neigt, sich nicht in die traditionellen Darstellungen zu fügen, und die oft eher als *Text-Leser-Verhältnis* bezeichnet wird, und weniger den textuellen Merkmalen der aktuellen Darstellung entspricht. Das ist der *Adressierungsmodus*, der mit eingebetteten Annahmen über das Publikum zu tun hat, z.B., dass der »ideale« Zuschauer männlich ist (die üblichen Kategorien hier sind: Klasse, Alter, Geschlecht und Ethnie); wie Sonia Livingstone es beschreibt: »Texte versuchen den Leser als ein bestimmtes Subjekt zu positionieren, indem sie einen spezielle Adressierungsmodi einsetzen« (Livingstone 1994, 249).

Einige Filmgenre werden hauptsächlich durch ihr *Thema* (z.B. Detektivfilme) definiert, einige von ihrem *Setting* (z.B. der Western) und andere durch ihre *erzählerischen* Form (z.B. das Musical). Eine exzellente Auseinandersetzung mit den textuellen Merkmalen von »Genre Filmen« lässt sich in Kapitel 4 von Thomas und Vivian Sobchack's »*Introduction to Film*« (1980) finden.

Über die bereits genannten *textuellen* Merkmale hinaus, beschäftigen sich verschiedene Genres mit unterschiedlichen Absichten, Vergnügungen, Arten der Einbeziehung, Interpretationsstilen und Text-Leser-Beziehungen.

[1] Daniel Chandlers Anmerkung: In diesen Ausführungen werden manchmal Wörter wie Text, Leser und Autor als allgemeine Begriffe für ›Texte‹ (usw.) gebraucht, ungeachtet welche Medienform behandelt wird: keine Bevorzugung des geschriebenen Wortes (*Graphozentristik*) ist beabsichtigt. Während es schwer ist einen alternativen Begriff für das Wort Text zu finden, werden Begriffe wie Macher und Interpreten manchmal hier gebraucht, die anders als die Ausdrücke Autoren und Leser auf keine bestimmte Medienform verweisen.

[2] MOLOS Anmerkung: Der Begriff Melodrama kommt aus der Bühnenwelt, und bezeichnete ursprünglich ein von Musik begleitetes Schauspiel, ohne Gesang.

## Quellen und empfohlene Lektüre

- Abercrombie, Nicholas (1996): »*Television and Society*«. Cambridge: Polity Press
- Allen, Robert (1989): »*Bursting bubbles: »Soap opera« audiences and the limits of genre*«. In Ellen Seiter, Hans Borchers, Gabriele Kreutzner & Eva-Maria Warth (Eds.): »*Remote Control: Television, Audiences and Cultural Power*«. London: Routledge, pp. 44-55
- Altheide, D L & R P Snow (1979): »*Media Logic*«. Beverly Hills, CA: Sage
- Barthes, Roland (1975): »*S/Z*«. London: Cape
- Bignell, Jonathan (1997): »*Media Semiotics: An Introduction*«. Manchester: Manchester University Press
- Bordwell, David (1989): »*Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*«. Cambridge, MA: Harvard University Press
- Brooks, Cleanth & Robert Penn Warren (1972): »*Modern Rhetoric*« (Shorter 3rd Edn.). New York: Harcourt Brace Jovanovich
- Buckingham, David (1993): »*Children Talking Television: The Making of Television Literacy*«. London: Falmer Press (Chapter 6: »*Sorting Out TV: Categorization and Genre*«, pp. 135-55)
- Casey, Bernadette (1993): »*Genre*«. In Kenneth McLeish (Ed.): »**Key Ideas in Human Thought**«. London: Bloomsbury
- Chandler, Daniel (1997): »*Children's understanding of what is »real« on television: a review of the literature*«, *Journal of Educational Media* 23(1): 65-80
- Corner, John (1991): »*Meaning, genre and context: the problematics of »public knowledge« in the new audience studies*«. In James Curran & Michael Gurevitch (Eds.): *Mass Media and Society*. London: Edward Arnold
- Derrida, Jacques (1981): »*The law of genre*«. In W J T Mitchell (Ed.): *On Narrative*. Chicago: University of Chicago Press
- Fairclough, Norman (1995): »*Media Discourse*«. London: Edward Arnold (Chapter 5)
- Feuer, Jane (1992): »*Genre study and television*«. In Robert C Allen (Ed.): »*Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*«. London: Routledge, pp. 138-59
- Fiske, John (1987): »*Television Culture*«. London: Routledge (Chapter 7: »*Intertextuality*«)
- Fowler, Alastair (1982): »*Kinds of Literature*«. Oxford: Oxford University Press [exclusively literary]
- Fowler, Alastair (1989): »*Genre*«. In Erik Barnouw (Ed.): »*International Encyclopedia of Communications*«, Vol. 2. New York: Oxford University Press, pp. 215-7
- Freedman, Aviva & Peter Medway (Eds.) (1994a): »*Genre and the New Rhetoric*«. London: Taylor & Francis
- Freedman, Aviva & Peter Medway (Eds.) (1994b): »*Learning and Teaching Genre*«. Portsmouth, NH: Boynton/Cook
- Frye, Northrop (1957): »*The Anatomy of Criticism*«. Princeton, NJ : Princeton University Press
- Gledhill, Christine (1985): »*Genre*«. In Pam Cook (Ed.): »*The Cinema Book*«. London: British Film Institute
- Hayward, Susan (1996): »*Key Concepts in Cinema Studies*«. London: Routledge
- Hodge, Robert & Gunther Kress (1988): »*Social Semiotics*«. Cambridge: Polity
- Jaglom, Leona M & Howard Gardner (1981a): »*Decoding the worlds of television*«, *Studies in »Visual Communication*« 7(1): 33-47
- Jaglom, Leona M & Howard Gardner (1981b): »*The preschool television viewer as anthropologist*«. In Hope Kelly & Howard Gardner (Eds.): »*Viewing Children Through Television*« (New Directions for Child Development 13). San Francisco,CA: Jossey-Bass,



pp. 9-30

- Jensen, Klaus Bruhn (1995): »*The Social Semiotics of Mass Communication*«. London: Sage
- Knight, Deborah (1994): »*Making sense of genre*«, Film and Philosophy 2 [WWW document] URL [http://www.hanover.edu/philos/film/vol\\_02/knight.htm](http://www.hanover.edu/philos/film/vol_02/knight.htm)
- Konigsberg, Ira (1987): »*The Complete Film Dictionary*«. London: Bloomsbury
- Kress, Gunther (1988): »*Communication and Culture: An Introduction*«. Kensington, NSW: New South Wales University Press
- Langholz Leymore, Varda (1975): »*Hidden Myth: Structure and Symbolism in Advertising*«. New York: Basic Books
- Lichter, S Robert, Linda S Lichter & Stanley Rothman (1991): »*Watching America: What Television Tells Us About Our Lives*«. New York: Prentice Hall
- Livingstone, Sonia M (1990): »*Making Sense of Television: The Psychology of Audience Interpretation*«. London: Pergamon
- Livingstone, Sonia M (1994): »*The rise and fall of audience research: an old story with a new ending*«. In Mark R Levy & Michael Gurevitch (Eds.) »*Defining Media Studies: Reflections on the Future of the Field*«. New York: Oxford University Press, pp. 247-54
- McQuail, Denis (1987): »*Mass Communication Theory: An Introduction*« (2nd Edn.). London: Sage
- Miller, Carolyn R (1984): »*Genre as social action*«, Quarterly Journal of Speech 70: 151-67; reprinted in Freedman & Medway (1994a, op. cit.), pp. 23-42
- Morley, David (1980): »*The »Nationwide« Audience: Structure and Decodings*«. London: British Film Institute
- Neale, Stephen (1980): »*Genre*«. London: British Film Institute [solely concerned with film]; an extract can be found in Tony Bennett, Susan Boyd-Bowman, Colin Mercer & Janet Woollacott (Eds.) (1981): »*Popular Television and Film*«. London: British Film Institute/Open University Press
- Neale, Stephen ([1990] 1995): »*Questions of genre*«. In Oliver Boyd-Barrett & Chris Newbold (Eds.) »*Approaches to Media: A Reader*«. London: Arnold, pp. 460-72
- O'Sullivan, Tim, John Hartley, Danny Saunders, Martin Montgomery & John Fiske (1994): »*Key Concepts in Communication and Cultural Studies*«. London: Routledge
- Sobchack, Thomas & Vivian C Sobchack (1980): »*An Introduction to Film*«. Boston, MA: Little, Brown & Co.
- Solomon, Stanley J ([1976] 1995): »*Extract from Beyond Formula: American Film Genres*«. In Oliver Boyd-Barrett & Chris Newbold (Eds.) »*Approaches to Media: A Reader*«. London: Arnold, pp. 453-9
- Stam, Robert (2000): »*Film Theory*«. Oxford: Blackwell
- Swales, John M (1990): »*Genre Analysis*«. Cambridge: Cambridge University Press [primarily linguistic in focus]
- Thwaites, Tony, Lloyd Davis & Warwick Mules (1994): »*Tools for Cultural Studies: An Introduction*«. South Melbourne: Macmillan (Chapter 5)
- Tolson, Andrew (1996): »*Mediations: Text and Discourse in Media Studies*«. London: Arnold (Chapter 4: »*Genre*«)
- Tudor, Andrew (1974): »*Image and Influence: Studies in the Sociology of Film*«. London: George Allen & Unwin
- Wales, Katie (1989): »*A Dictionary of Stylistics*«. London: Longman
- Wellek, René & Austin Warren (1963): »*Theory of Literature*«. Harmondsworth: Penguin (Chapter 17: »*Literary Genres*«)
- Williams, Raymond (1977): »*Marxism and Literature*«. Oxford: Oxford University Press

Daniel Chandler  
August 1997

Empfohlene Form des Verweises auf die Originalfassung dieses Textes:

- Chandler, Daniel (1997): *»An Introduction to Genre Theory«* [WWW document] URL <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre.html> [Date of Visit]

**Deutsche Fassung:** Alexander ›molosovsky‹ Müller, Juli 2009

Molochronik-Eintrag No. 571, XX. Juli 2009: Daniel Chandler: *»Eine Einführung in die Genre-Theorie«*, URL: <http://molochronik.antville.org/stories/1916022/>