

Neue Perspektiven der Medienästhetik

Ivo Ritzer

Peter W. Schulze *Hrsg.*

Transmediale Genre-Passagen

Interdisziplinäre Perspektiven



Springer VS

Neue Perspektiven der Medienästhetik

Herausgegeben von

I. Ritzer, Bayreuth, Deutschland

Die Reihe „Neue Perspektiven der Medienästhetik“ versteht sich als Brückenschlag zwischen Ansätzen von Medientheorie und ästhetischer Theorie. Damit sollen ästhetische Qualitäten weder als determinierende Eigenschaften einer technologisch-apparativen Medialität noch als Effekt dieses medialen Apriori begriffen sein. Stattdessen werden sowohl die Relevanz des Technologisch-Apparativen als auch die im Rahmen der apriorischen Konstellation sich entfaltende Potentialität an ästhetischen Verfahren ernst genommen. Die Frage nach medienästhetischen Qualitäten bedeutet demnach, die einem Medium zur Verfügung stehenden ästhetischen Optionen zu spezifizieren, um ihrer Rolle bei der Konstitution des jeweiligen medialen Ausdrucks nachzuspüren. Dabei projiziert die Reihe insbesondere, entweder bislang vernachlässigte Medienphänomene oder bekannte Phänomene aus einer bislang vernachlässigten Perspektive zu betrachten.

Weitere Bände in dieser Reihe
<http://www.springer.com/series/13443>

Ivo Ritzer · Peter W. Schulze
(Hrsg.)

Transmediale Genre-Passagen

Interdisziplinäre Perspektiven



Springer VS

Herausgeber

Ivo Ritzer
Bayreuth
Deutschland

Peter W. Schulze
Bremen
Deutschland

Neue Perspektiven der Medienästhetik

ISBN 978-3-658-09425-6

DOI 10.1007/978-3-658-09426-3

ISBN 978-3-658-09426-3 (eBook)

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

Springer VS

© Springer Fachmedien Wiesbaden 2016

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen.

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer Fachmedien Wiesbaden ist Teil der Fachverlagsgruppe Springer Science+Business Media (www.springer.com)

Inhaltsverzeichnis

Transmediale Genre-Passagen: Interdisziplinäre Perspektiven	1
Ivo Ritzer und Peter W. Schulze	
Teil I Medientheoretische Perspektiven: Konzepte, Perzepte, Affekte	
Technologien des Spektakels	43
Kati Röttger	
Es geht um... Das heutige Ineinander einsichtiger Einbildungen der politischen Theorie und des Horrorfilms	71
Drehli Robnik	
Badiou to the Head: Zur In-Ästhetik transmedialer Genre-Autoren-Politik oder Wie die Graphic Novel-Adaption <i>Bullet to the Head</i> eine materialistische Dialektik denkt	89
Ivo Ritzer	
Teil II Bild und Klang: Audiovisuelle Genre-Konfigurationen	
Der <i>medium shot</i> in der genrebildenden Malerei Caravaggios	139
Thomas Meder	
Der poetische Film Andrej Tarkovskijs	159
Irina Gradinari	
Filmton, Geschichte und Genretheorie	183
Rasmus Greiner	

„Der Wind hat mir ein Lied erzählt ...“: Diegetische Musik im filmischen Melodram	195
Christian Maintz	
 Teil III Genre-Transfers des Dokumentarischen: Fotografie, Comic, World Wide Web	
 Der Bombenkrieg als dokumentarisches (Sub-)Genre, als Schockerlebnis und als transmediale Inszenierung in Fotografie und Spielfilm, in Geschichtsschreibung und Roman	213
Heinz-Peter Preußner	
 Gesten des Dokumentarischen zwischen Comic und Film	237
Michael Bachmann	
 Von der medialen Hybridisierung zur intermedialen Konvergenz des Dokumentarfilms: Der Fall der Webdokumentation	253
Florian Mundhenke	
 Teil IV Americana transmedial: TV-Soap, Noir-Comic, Road-Movie	
 Continuing <i>Peyton Place</i>: Das Melodrama und seine Bastarde	269
Johannes Binotto	
 <i>Film noir, rural noir, Marvel Noir</i>: Transmediale Interferenzen im Genre-Feld Noir	289
Peter Scheinpflug	
 Intermediale Konstellationen/Transmediale Annexionen: Harmony Korines <i>Spring Breakers</i> als transmediale Genre-Passage	301
Tanja Prokić	
 Teil V (Post)Kolonialismus, Transmedialität, Kulturtransfer: Lateinamerika im Fokus	
 Genre- und Medienwechsel: Die Eroberung Amerikas in Chroniken, Literatur und Film	325
Sabine Schlickers	

Transgenre Tango: Intermediale Bezüge und transmediale Passagen zwischen Literatur, Theater, Musik und Film	339
Peter W. Schulze	
Intermediale Gattungspassagen und kinematografische Serien in Lateinamerika	373
Joachim Michael	
Teil VI Genre-Hybridität: Digitale Medien und Animation	
Behind Media Lines: Von Video/Spiel-Konvergenzen, digitalen Medienkulturen und Rettungsmissionen im Kongo	393
Ivo Ritzer	
Die WG im Netz: Deutschsprachige Webserien-Genres im Spannungsfeld kultureller und medialer Transformationsprozesse ...	431
Markus Kuhn	
Animation: Transgenerisch und intermedial	461
Maike Sarah Reinert	

Transmediale Genre-Passagen: Interdisziplinäre Perspektiven

Ivo Ritzer und Peter W. Schulze

It is worth, at this point, signalling the need for a great deal more research both on cross-media generic formation and circulation, and, as a corollary, on the particular contributions of individual institutions and forms.

Steve Neale (1990, S. 62)

Genre-Strukturen prägen die Medienkultur. Ob in Film, Fernsehen, Computerspiel, Comic oder Hörfunk, stets manifestieren sich medial konfigurierte Formen-repertoires generischer Konventionen, denen als diskursive Größen auf Ebene der Produktion wie der Rezeption große Relevanz zukommt. Dabei fungieren Genres einerseits als gestalterisches Organisationsprinzip von Medienprodukten und andererseits als deren rezeptionsseitiger Erwartungshorizont. Nicht zuletzt auch wirken Genre-Konzepte in der medienwissenschaftlichen Theorie, die mit ihrer Hilfe u. a. klassifikatorische, kulturhistorische, stilanalytische, narratologische oder ideologiekritische Arbeit zu leisten vermag.

Genres sind daher mehrdimensional zu perspektivieren als

I. Ritzer (✉)
Bayreuth, Deutschland
E-Mail: Ivo.Ritzer@uni-bayreuth.de

P. W. Schulze
Bremen, Deutschland
E-Mail: pschulze@uni-bremen.de

© Springer Fachmedien Wiesbaden 2016

I. Ritzer, P. W. Schulze (Hrsg.), *Transmediale Genre-Passagen*,
Neue Perspektiven der Medienästhetik, DOI 10.1007/978-3-658-09426-3_1

- Konfigurationen medialer Artefakte, die sich spezifische ästhetische Merkmale teilen, somit einander zugeordnet und theoretisch wie analytisch reflektiert werden können;
- Konzepte zur Kategorisierung von medialen Artefakten, mit denen sich diese in spezifischen historischen Situationen wie kulturellen Kontexten unter bestimmten Begriffen zusammenfassen lassen.

Zweifelsohne stellen Genres keine inhärenten Qualitäten von Medien dar. Sie sind nicht einfach gegeben, sondern stattdessen Gegenstand unabschließbarer prozessualer Zuschreibungen. Genres werden in Interdependenz zu medialen Erscheinungen und deren Iterationsmustern diskursiv konstruiert. Diese Diskursivierungen, im Sinne einer Referenzierung medialer Produkte in differenten Zeichensystemen, prozessieren mithin Genre-Konzepte, sie lassen sowohl Termini wie deren Signifikanzen in permanenter Negotiation entstehen. Stets handelt es sich im Rekurs auf Genres somit nicht etwa um „objektive“ Gruppierungen von medialen Formen anhand iterativer Strukturen, vielmehr ist von einem interessen geleiteten Konzept zu sprechen, durch das Bedeutung von unterschiedlichen AkteurInnen ausgehandelt wird. Jede Kategorisierung entlang generischer Einteilungen sagt dementsprechend nur bedingt etwas über bestimmte mediale Produktionen aus, vielmehr lassen sie Rückschlüsse auf jene Perspektiven, Fragestellungen und Interessen zu, die die jeweiligen AkteurInnen an ihre Gegenstände anlegen.

Genres sind folglich für die gesamte Medienlandschaft von großer Bedeutung und liefern oft Aufschluss über ästhetische, ökonomische und soziokulturelle Dimensionen der jeweiligen Konstellationen, in denen sie entstehen und die sie repräsentieren. Da Genres stets durch „diskursive Instabilität“ (Hagener 2011a, S. 23) gekennzeichnet sind, d. h. Transformationsprozessen unterliegen und in Wechselbeziehung zu anderen Genres stehen – nicht nur intramedial, sondern in einer medienpluralisierten globalen Gesellschaft immer stärker auch medienübergreifend – lassen sich anhand generischer Strukturen auch komplexe (inter)mediale und (inter)kulturelle Austauschprozesse beobachten und analysieren.

1 Genre als Begriff und Taxonomie

„Genre“ als Konzept bzw. als Kategorie hat in diversen Disziplinen – von der Literaturwissenschaft, in der sie ihren Ausgang nahm, bis in die („postmoderne“) Geschichtswissenschaft – je unterschiedliche Begrifflichkeiten und Bedeutungen herausgebildet. Es handelt sich mithin um einen „schillernden“ transdisziplinären Begriff, der im Kontext des vorliegenden Bandes, mit seinem Fokus auf der

Interrelationalität von Genre und Medium, spezifisch medienwissenschaftlich zu konturieren ist. Daher geht es hier keineswegs um eine definitorische Angleichung der heterogenen disziplinären und auch kulturspezifischen Begriffsdimensionen, sondern lediglich um deren Problematisierung und Diskursivierung mit dem Ziel, vor diesem Hintergrund ein Genre-Konzept herzuleiten, das sich für die Analyse „transmedialer Genre-Passagen“ fruchtbar machen lässt.

Beispielhaft für die ausgeprägten begrifflichen Divergenzen existieren einerseits terminologische Differenzen bei weitgehend übereinstimmenden Konzepten – etwa der oftmals fast identische Gebrauch der Termini „Genre“ und „Gattung“ im Deutschen (während z. B. im Französischen oder Englischen derlei Unterschiede nicht bestehen). Andererseits ist der Genre- bzw. Gattungs-Begriff konzeptuell und klassifikatorisch durchaus different besetzt; so galt etwa die „Genremalerei“ ursprünglich als „mindere Gattung“ (etwa gegenüber der „noblen“ Allegorie oder Historienmalerei), während zugleich „Kunstgattungen“ auch unterschiedliche Medien bezeichnen bzw. als Oberbegriffe für differente Medien stehen: Erinnert sei nur an die konventionelle Unterteilung der „Kunstgattungen“ in Bildende Kunst, Darstellende Kunst, Musik und Literatur; ferner die Subsumierung der Architektur, Bildhauerei, Malerei, Grafik etc. unter die Bildende Kunst usw. Diesen hier nur *en passant* angerissenen begrifflichen und definitorischen Divergenzen entsprechen nicht nur differente Konzeptualisierungen von Genre bzw. Gattung in den unterschiedlichen Disziplinen, sondern auch innerhalb der einzelnen Fächer, und zwar sowohl aus diachroner als auch aus synchroner Perspektive. Dies sei vor allem anhand der Literaturwissenschaft und insbesondere am Beispiel der Filmwissenschaft aufgezeigt, handelt es sich bei diesen beiden Disziplinen doch um diejenigen Fächer, die für eine medienbewusste Genre-Theorie besondere Relevanz erlangt haben, wie in den folgenden Ausführungen aufzuzeigen sein wird.

Zunächst scheinen in der Literatur- und Filmwissenschaft – primär im deutschsprachigen Raum – erhebliche Divergenzen zu bestehen, die sich ganz offensichtlich in terminologischen Differenzen manifestieren. So ist bis heute in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft der Gattungs- gegenüber dem Genre-Begriff dominant: „In der Gattungstheorie hat *Genre* sich gegenüber *Gattung* nicht durchsetzen können“, wie Dieter Lamping resümiert (1997/2007, S. 704). Demgegenüber dominiert in der deutschsprachigen Film- und Medienwissenschaft der Genre-Begriff – wobei mit Knut Hickethier der (filmische) Gattungs- vom Genre-Begriff zu differenzieren wäre. Hickethier begreift Gattungen als Formprinzipien, innerhalb derer sich erst spezifische Genres realisieren können. Die Gattung wird demzufolge definiert durch „den darstellenden Modus [...] und durch die Verwendung“ (Hickethier 2002, S. 63), bezieht sich also auf die Differenz zwischen Spiel-, Dokumentar-, Animations- oder Essayfilm einerseits und zwischen Werbe-,

Lehr- oder Experimentalfilm andererseits. Genres hingegen sieht Hickethier durch „eine inhaltliche Struktur“ (2002, S. 63) bestimmt, die sich in ganz unterschiedlichen Gattungen wiederfinden kann. Vergleichbar hierzu, wenn auch einer anderen klassifikatorischen Logik entsprechend, existiert in der Literaturwissenschaft eine Differenzierung zwischen fiktionalen Texten und Sachtexten. In der erstgenannten Kategorie kann die bereits von Aristoteles vorgenommene Unterscheidung zwischen Epik, Lyrik und Drama (vgl. 1982, S. 7 ff.) als eine Unterteilung in „Gattungen“ gelten, die jeweils in einem weiteren Schritt in diverse Genres als Unterkategorien einzuteilen wären, die sich wiederum in Subgenres subsumieren ließen. Derartige klassifikatorische Unterscheidungen bzw. daraus hervorgehende Typologien haben allerdings eher einen geringen heuristischen Wert. Dies gilt umso mehr, als viele Kulturproduktionen den Maßgaben einer solchen „Poetik“ nicht oder nur in Ansätzen Folge leisten – und zwar bereits lange vor der sogenannten Postmoderne mit ihrer proliferierenden Hybridität, insbesondere in der Romantik, die nicht bloß in ihren ästhetischen Produktionen, sondern auch in deren Theoretisierung meist quersteht zu präskriptiven Genre-Grenzen. Dies hat Hayden White prägnant herausgestellt, der Genre-Theorie an den Schnittpunkten von Geschichts- und Literaturwissenschaft produktiv macht: „The mixed genre, the fragment, the para-genre, and the metageneric genre are all celebrated in Romanticist theories of genre“ (2003, S. 598).

Der Komplexität des Untersuchungsgegenstands entsprechend, der sich gerade nicht auf eine Reihe von Strukturmerkmalen reduzieren lässt, existiert eine Gattungs- bzw. Genre-Forschung, die „Gattungen als Problem, als Frage begreif[t] und nicht als immer schon sicheres Wissen“ – so die Literatur- und MedienwissenschaftlerInnen Oliver Kohns und Claudia Liebrand (2012, S. 8) mit Blick auf gewichtige Studien wie Georg Lukács' *Theorie des Romans* (1916), Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925) oder Peter Szondis *Theorie des modernen Dramas* (1956). Diese Studien, die in der Literatur- bzw. Theaterwissenschaft längst eine kanonische Stellung erlangt haben, gehen über formal-ästhetische Fragen weit hinaus. Dementsprechend fordert Hempfer (1973, S. 150) in einem frühen Lehrbuch der literaturwissenschaftlichen Gattungstheorie neben den sprachlichen Dimensionen auch außerliterarische Ebenen zu berücksichtigen, etwa kulturelle Funktionen sowie soziologische oder psychologische Faktoren. In neueren Genre- bzw. Gattungsstudien wird auch bei dezidierter Anknüpfung an spezifische disziplinäre Traditionen häufig ein Kriterien- bzw. Methodenpluralismus für die Untersuchung von Genre-Produktionen stark gemacht. Nicht selten sind dabei inter- bzw. transdisziplinäre Perspektiven geradezu programmatisch eingefordert, beispielsweise von den Anglistinnen/Amerikanistinnen Marion Gymnich und Birgit Neumann (2007, S. 34 f.), die eine „multiperspektivische Be-

trachtungsweise“ durch ein komplementäres vierstufiges Modell anstreben. Dieses Modell zielt darauf, strukturalistisch-semiotische mit kognitiven Ansätzen sowie mit Gattungsgeschichte/Memoriaforschung und mit funktionalen Dimensionen (d. h. feministische, institutionengeschichtliche, postkoloniale Ansätze etc.) zu verknüpfen. In den unterschiedlichen Disziplinen existiert eine ausgeprägte Tendenz, nicht bloß die – jeweils fachspezifischen Diskursen entsprechenden – textuellen Dimensionen von Genre-Produktionen in den Blick zu nehmen, sondern darüber hinaus auch diverse Kontexte und Intertexte zu berücksichtigen, die anderen Disziplinen entstammen. Mithin werden in der Genre-Forschung die disziplinären Grenzen zunehmend poröser, bezeichnenderweise insbesondere seit dem Aufkommen bzw. der Verbreitung poststrukturalistischer Denkansätze, die wiederum maßgeblich dazu beigetragen haben, ein rein typologisch-klassifizierendes, stark normativ besetztes Genre-Verständnis weitgehend ad acta zu legen.

Begreift man die Filmwissenschaft nicht nur als Einzelphilologie, sondern auch als eine der Keimzellen und Gründungsdisziplinen der Medienwissenschaft, dann kommt dem Konzept „Genre“ ebenfalls eine zentrale medienwissenschaftliche Signifikanz zu. Denn legt man eine wissenschaftshistorische Perspektive an, zeigt sich, dass just als die Filmwissenschaft sich Ende der 1960er Jahre in Großbritannien akademisch zu institutionalisieren beginnt, auch die Frage nach der Bedeutung von Genres virulent wird. Frühe schulemachende Aufsätze wie Edward Buscombes „The Idea of Genre in the American Cinema“ (1970) oder Tom Ryalls „The Notion of Genre“ (1970) aber weisen freilich selbst bereits zurück in die Geschichte der Kunst- und Literaturwissenschaft, mithin bis zu Aristoteles’ Differenzierung zwischen Epik, Lyrik und Drama (vgl. 1982, S. 7 ff.). Der lateinische Begriff „genus“, der dem französischen „genre“ zugrunde liegt, wird im Deutschen mit „Gattung“ übersetzt, entsprechend der durch Johann Wolfgang von Goethe im Zuge seiner idealistischen Klassifizierung von Aristoteles übernommenen sog. „Naturformen“ (1981, S. 187).

Im Zuge der poststrukturalistischen Wende in den Geisteswissenschaften hat diese Essentialisierung einer hypostasierten „Natur“ vehemente Kritik erfahren und ist einem Konzept der Gattung als kontingentem Ordnungsprinzip gewichen. Insbesondere Jacques Derrida vertritt in seinem erstmals 1980 erschienenen Aufsatz „La loi du genre“/„Das Gesetz der Gattung“ als These, dass es keinen Text ohne Genre-Strukturen gibt, so wie es für den Text kein Genre ohne konkrete Texte gibt. Diese Teilhabe aber dürfe nicht als Einschluss von Merkmalen verstanden sein. Stattdessen macht Derrida gegen die Begrenzung einer essentialisierenden Zugehörigkeit einen offenen Genre-Begriff stark: „Und zwar nicht nur wegen einer Überfülle an Reichtum oder an freier, anarchischer und nicht klassifizierbarer Produktivität, sondern wegen des Zugs der Teilhabe selbst, wegen der Wirkung des

Codes und der Gattungsmarkierung“ (1994, S. 260). Derrida argumentiert gegen ein purifizierendes Gesetz des Genres, das mit dem Pathos der „Reinheit“ taxonomieren wolle und damit unweigerlich einen legitimierenden Diskurs perpetuiere. Dem Gesetz gegenüber situiert Derrida einen Zug der Teilhabe, der gerade nicht präskriptiv ist, sondern immer „unrein“ anzusiedeln bleibe zwischen Innen und Außen. Dieser Zug wird stets durch sein Gegenteil konstituiert und unterstreicht damit, dass weder eine Endlichkeit der Genres existiert noch alle Genres auf Basis einer definierenden Logik zu deduzieren wären. Für den einzelnen Text bedeutet dies, dass er niemals in einem Genre aufgeht, dennoch immer aber Relationen zu Genres ausbildet. Somit lässt sich ein spezifisches Genre nie an einem einzelnen Text festmachen, ebenso wenig wie an einem einzelnen Text alle Merkmale eines spezifischen Genres zu demonstrieren sind. Stattdessen spielt jeder Text immer mit verschiedenen Genres, ebenso wie er vor der Matrix verschiedener Genres einer Lektüre unterzogen werden kann. Der einzelne Text aktualisiert spezifische Genre-Strukturen, die als Signifikantenketten zirkulieren und nie durch ein eindeutiges Signifikat fassbar werden. Genres bilden aus dieser Perspektive keine „realen“ Entitäten, sondern sind nur als „Spuren“ (vgl. Derrida 1983, S. 77 ff.) erkennbar, deren Bedeutung immer aufgeschoben bleibt.

Genres differieren für Derrida sowohl zueinander als immer auch in und zu sich selbst. Gerade die Unmöglichkeit „reiner“ Genres bildet das „Gesetz der Gattung“ und resultiert in einer prinzipiell unendlichen Vielfalt der Genres. Jeder Text steht stets in einem generischen Kontext, erschöpft sich darin aber niemals vollständig. Diese Interdependenz zwischen Präsenz und Abwesenheit versucht Derrida mit seinem Begriff der *différance* zu fassen. Er versteht darunter einen dynamisch konzipierten Raum, der bewirkt, „daß die Bewegung des Bedeuten nur möglich ist, wenn jedes sogenannte, gegenwärtige Element, das auf der Szene der Anwesenheit erscheint, sich auf etwas anderes als sich selbst bezieht, während es das Merkmal (*marque*) des vergangenen Elementes an sich behält und sich bereits durch das Merkmal seiner Beziehung zu einem zukünftigen Element aushöhlen läßt“ (1988, S. 39). Bedeutung kann so nur entstehen, wenn die Gegenwart eine Relation zum Vergangenen besitzt, das sich ereignet hat, sowie zum Zukünftigen, das sich ereignen kann. Übertragen auf das System der Genres scheint der Moment der Signifikation damit fortwährend gebunden an Konventionen, die sich in der Vergangenheit herausgebildet haben und in der Zukunft umgebildet werden können. Texte gehen hervor aus Traditionen, schaffen aber zugleich Nuancen einer *différance*, die im Konventionalisierten bereits eine alternative Kontextualisierung anlegt. So entsteht eine neue Konstellation als hybrider Zwischenraum, der sich durch eine atopische Struktur auszeichnet. In ihm wird deutlich, dass ein Außen der Genres nicht existiert. Ihr „Gesetz“ umschließt, gedacht mit Derrida, den Raum aller potentiell

len Äußerungen. Genres zu analysieren, bedeutet in diesem Sinne dann unweigerlich, mit der kulturellen Signifikanz generischer Strukturen konfrontiert zu sein.

2 Genre und Struktur

Pioniere der Filmgenreforschung wie Edward Buscombe und Tom Ryall beziehen sich mit dem Begriff „Genre“ auf strukturelle, formale oder inhaltliche Merkmale, die einem bestimmten Korpus von Texten eigen sind. Sie heben dabei jedoch nicht auf den spezifischen darstellenden Modus der Filme als Spielfilm, Dokumentarfilm oder Animationsfilm ab, sondern fokussieren vielmehr Paradigmen des „klassischen“ Hollywoodkinos. Diese werden primär nach einerseits ihren ikonografischen Qualitäten wie andererseits ihren ideologischen Basismodellen voneinander unterschieden. Eine Logik des Textuellen, die an der ästhetischen Gestaltung generischer Strukturen ansetzt, steht somit einer Logik des Ökonomischen gegenüber, die sich auf Produktion, Distribution und Rezeption von Genres konzentriert. Ikonografie und Ideologie werden dabei zu zentralen Untersuchungskriterien einer semiotisch-(post)strukturalistischen Perspektive, die neben Buscombe und Ryall auch zahlreiche weitere FilmwissenschaftlerInnen inspiriert: Stuart Kaminskys *American Film Genres* (1974) ebenso wie Judith Hess Wrights „Genre Films and Status Quo“ (1974), Robin Woods „Ideology, Genre, Auteur“ (1977), Alan Williams „Is a Radical Genre Criticism Possible“ (1984) oder Barbara Klingers „Cinema/Ideology/Criticism Revisited: The Progressive Genre“ (1986). Im Zentrum steht dabei jeweils der Konnex von visuellem System und soziokultureller Signifikanz, der je nach Theorieschule, sicherlich aber auch individuellen Idiosynkrasien unterschiedlich bewertet wird.

Mit dem Konzept des generischen Mythos haben Autoren wie John Cawelti in *The Concept of Formula in the Study of Popular Literatur* (1969), Will Wright in *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western* (1976) und Thomas Schatz in *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System* (1981) versucht, die Relation von Genre und Gesellschaft theoretisch zu fassen. Inspiriert von der Entwicklung einer strukturalen Anthropologie bei Claude Lévi-Strauss (1976) und deren Ritual-Begriff, wird die soziokulturelle Funktion von Genres in der Überbrückung der für eine Gesellschaft konstitutiven Oppositionen gesehen. Durch den generischen Mythos narrativisiert eine Kultur ihre virulenten Diskurse in ebenso reduzierter wie personalisierter Form, um dadurch eine imaginäre Lösung sozialer Kontradiktionen zu leisten: „The concept of genre as a filmic system must be characterized, like that of myth, by its function; its value is determined not according to what it is, but rather to what it does. In its ritualistic capacity, a film

genre transforms certain fundamental cultural contradictions and conflicts into a unique conceptual structure that is familiar and accessible to the mass audience“ (Schatz 2003, S. 97). Genres erwachsen demnach aus bestehenden soziokulturellen Praktiken, die sie sowohl reflektieren als auch diskursivieren. Durch sie versichern Gesellschaften sich nicht nur ihrer Einheit, über sie werden auch Vergangenheit wie Zukunft der sozialen Formation gedacht.

Der Verweis auf die strukturbildende mythische Funktion von Genres kann nicht nur im politisierten Kontext der marxistisch-psychoanalytischen *Screen Theory* als ein wichtiges Korrektiv gegenüber orthodoxen ideologiekritischen Ansätzen gelten, die unter generischen Lösungen soziokultureller Spannungen nur oppressive Re-Affirmation, d. h. „Massenbetrug“ (Horkheimer und Adorno 1986, S. 128 ff.) und „the maintenance of the status quo“ (Hess Wright 2003, S. 41) sehen können – Vorbehalte, die auch frühe deutsche Filmtheoretiker leiten, wenn sie vom „Konfektionsfilm“ (Arnheim 1932, S. 193) oder der „Durchschnittsproduktion“ (Kracauer 1928) sprechen. In Kontrast dazu apostrophieren Theoretiker wie Schatz, Cawelti und Wright mit Lévi-Strauss gerade, dass im generischen Mythos gesellschaftliche Kontradiktionen mitnichten eskamotiert als vielmehr wiederholt, d. h. immer wieder neu verhandelt und somit unweigerlich auch immer wieder neu offen gelegt werden. Diese narrative Kulturalisierung sucht nach Lösungen ideologischer Spannungen durch ein Erzählen individueller Konflikte, das über seine medienästhetische Formung soziokulturelle Erfahrung verdichtet. Gesetze des Genres werden so zum entscheidenden kulturellen Filter, dessen mediale Inszenierungen eine bestimmte Form ästhetischer Erfahrung verspricht. Diese Erfahrung wiederum steht in enger Relation zu Prozessen von Genre-Bildung und Genre-Differenzierung.

Orthodoxe Ideologiekritik ist daher weder im Stande, die jeder Genre-Produktion immanente Polysemie erfassen noch den dynamischen Einfluss soziokultureller Rahmenbedingungen auf generische Ästhetiken gerecht werden zu können. Stephen Neale hat diesen Punkt im Zuge einer genretheoretischen Revision der *Screen Theory* herausgestellt: „Genres are not the product of economic factors as such. The conditions provided by the capitalist economy account neither for the existence of the particular genres that have hitherto been produced, nor for the existence of the conventions that constitute them“ (1980, S. 52). Neale leistet damit eine wichtige Intervention gegen vulgärmarxistische Ideologiekritik, die jeden kulturellen „Überbau“ durch einen ökonomischen „Unterbau“ determiniert glaubt. Er selbst begreift, und dieser Punkt bleibt für die Genre-Theorie bis heute valide, Genres als „systems of orientations, expectations and conventions that circulate between industry, text and subject“ (1980, S. 19). Genres in diesem Sinne als moderne Medienmythen zu begreifen, darf jedoch ebenso wenig heißen, ein

monokausales Reagieren von Genre-Konventionen auf Publikumsinteressen zu hypostasieren. Entgegen Schatzs eher eindimensional und vor allem ahistorisch gedachtem Mythos-Konzept bleibt ein komplexes System von Zusammenhängen zu konstatieren, das Subjektivitäten und soziale Mechanismen gleichermaßen betrifft und beide auf Ebene instabiler Gleichgewichtszustände auspendelt. Genres bilden Assemblagen aus, die für ihr Publikum als gemeinsamer Diskurs fungieren, über den zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort die Frage nach Kulturalität und Sozietät verhandelt wird. Dabei entstehen Subjektivitäten nicht durch ideologische Manipulation, vielmehr sind sie Effekt einer permanenten (Re)-Diskursivierung von Gemeinschaftlichkeit, die stets nur temporär fixierte Konsensstrukturen ausbildet. Genres erscheinen mithin als „invitations to a particular style of epistemology“ (Bruner 1991, S. 15), mehr noch: „genres actively generate and shape knowledge of the world“, wie es der Literaturwissenschaftler John Frow formuliert hat (2006, S. 19).

John Caweltis Bestimmung einer generischen Formel besitzt dabei über den mythischen Kontext hinaus eine bis heute wichtige theoretische Dimension. Unter Formel versteht Cawelti iterative Muster, die sich als intertextuelle Formationen in differenten Texten nachweisen lassen: „[A] formula is a structure of narrative or dramatic convention employed in a great number of individual works“ (1975, S. 5).¹ Der Formel gegenüber situiert Cawelti das Genre als Versuch, die formelhaften Strukturen terminologisch zu fassen. In der Analyse gilt es folglich, in einem ersten Schritt die intertextuellen Muster durch komparatistische Betrachtung einzelner Texte zu identifizieren und damit eine Formel zu bestimmen. In einem zweiten Schritt erst ist diese Formel dann zu benennen und als Genre zu diskursivieren. Cawelti leistet auf diese Weise einen wichtigen – und erst kürzlich wieder aufgegriffenen² – Hinweis darauf, dass Genre-Theorien nicht nur mediale Produktionen und die von ihnen etablierten Iterationsmuster einer spezifischen Formel fokussieren dürfen; vielmehr muss eine komplementäre Perspektive auf ebenjene Genre-Konzepte fallen, mit denen versucht wird, die intertextuellen Strukturen einzelner Formeln auf den Begriff zu bringen. In anderen Worten: Ein

¹ In diesem Sinne werden Genres auch von Jörg Schweinitz als „Konventionalisierungen von erfolgreichen Mustern“ (2002, S. 84) verstanden. Analog zu Cawelti betont Schweinitz ebenfalls den Aspekt der Popularität, mit dem das Genre-Publikum als Agent der Formelselektion verstanden wird. Das Rezeptionsverhalten des Publikums evoziert eine serielle Produktion nach iterativen Mustern, die in der Analyse dann als intertextuelle Muster bzw. Genre-Formeln gefasst werden können.

² Siehe dazu insbesondere Scheinplflug 2014a und 2014b.

strukturalistischer Zugriff ist notwendigerweise durch eine diskursanalytische Herangehensweise zu ergänzen.³

3 Genre und Diskurs

Im Gegensatz zur frühen Genre-Theorie, insbesondere in der Filmwissenschaft, die bei Cawelti (1969), Buscombe (1969), Kaminsky (1974), Wright (1976) oder Schatz (1981) noch davon ausgeht, Genres als dem Gegenstand intrinsische Größen zu begreifen und in Folge dessen ihr Telos darin sucht, invariante textuelle Merkmale an einem gesetzten Kanon herauszupräparieren, dominieren spätestens seit den 1990er Jahren anti-essentialistische Ansätze den Genre-Diskurs, wie hier am Beispiel der Filmwissenschaft dargelegt werden soll. Der von Janet Staiger als „idealist method“ (2003, S. 186) kritisierte Zugang einer Suche nach idealtypischen Genre-„Klassikern“, eindeutigen Grenzziehungen und einer teleologischen Genre-Geschichte weicht einem komplexeren Verständnis von Genres als diskontinuierlichen Zuschreibungseffekten, deren spezifische Lektüre-Regime bestimmte Prozessierungen privilegieren bzw. unterdrücken.⁴ Staigers Aufsatz „Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History“ (2003), der für eine basale „Unreinheit“ aller Genres eintritt, folgt hier auf Steve Neales Essay „The Question of Genre“ (1990) und die darauf aufbauende Monographie *Genre and Hollywood* (2000) sowie Rick Altmans Monographie *Film/Genre* (1999), die Genres als instabile Einheiten begreifen, die sowohl historischen als auch kulturellen Evolutionen unterliegen.⁵ Sie alle reagieren damit auf eine zentrale Aporie

³ Dabei allerdings dürfen freilich nicht – was in der Diskussion seit Caweltis Grundlagenarbeit zusehends aus dem Blick geraten ist – die iterativen Strukturen und intertextuellen Muster der Genre-Produktionen selbst vernachlässigt werden. Ein komplementärer Ansatz findet sich in dem Entwurf einer Genre-Autor-Perspektive (siehe dazu Ritzer 2009).

⁴ Staiger nennt daneben noch eine „empirical method“, eine „a priori method“ und eine „social conventions method“. Mit ihnen sind je unterschiedliche Setzungen verbunden, die Materialelektion und Erkenntnisobjekt determinieren. Während die „empirische Methode“ hier generische Prototypen zu bestimmen versucht und die „a priori-Methode“ von einem Set an konstitutiven Genre-Mustern ausgeht, ist es der auf einer Annahme von „soziokulturellen Konventionen“ basierenden Methode um die Analyse diskursiver Zuschreibungen zu tun. Sie vermeidet daher jenen Zirkelschluss, der die beiden anderen Ansätze kennzeichnet, wenn sie Prototypen respektive Muster als konstitutiv für ein Genre erachten, obgleich erst dessen Analyse sowohl Prototypen wie auch Muster erkennen lässt.

⁵ In diesem Sinne plädiert auch Moine für eine „pluralist conception“ und spricht von den „multiple generic identities“ (2008, S. 129), die unweigerlich jede Genre-Produktion durchziehen.

vorangegangener Ansätze, die von der basalen Stabilität generischer Kategorien ausgehen und dann zirkulär von der Zugehörigkeit spezifischer Einzeltexte auf das Genre respektive von einem prädispositiven Verständnis des Genres auf den Einzeltext schließt. Neale und Altman dekonstruieren diesen bereits von Andrew Tudor als „empiricist dilemma“ (1973, S. 135) charakterisierten Zirkelschluss – „principal characteristics [...] can only be discovered from the films themselves after they have been isolated“ (Tudor 1973, S. 135) – und setzen ihm ein diskursives Genre-Konzept entgegen, indem sie die Perspektive stark erweitern und sich dem Phänomen nicht länger (nur) vom einzelnen Objekt her nähern, sondern nun auch Produktionslogiken, Rezeptionsaneignungen und eine kritische Historisierung der wissenschaftlichen Genre-Konzepte selbst mit einbeziehen. Entscheidend ist nicht länger die normative Frage nach „richtigen“ Definitionen und „korrekten“ respektive „falschen“ Einteilungen. Anstatt der Faktoren von Inklusion und Exklusion wird die historische Logik der spezifischen Anwendungen von Genres in ihrem jeweiligen Kontext wichtig.⁶ Denn der Gebrauch generischer Klassifizierungen erst bringt jene Einteilung hervor, durch die Genres definiert werden.

Unter Genres sind damit stets diskursive Größen zu verstehen, die unterschiedliche kulturelle Felder adressieren. Als konzeptionelle Entwürfe handelt es sich weder um „reale“ Objekte noch ahistorische Entitäten, die in ihrer „Essenz“ zu bestimmen wären. Stattdessen werden sie in der permanenten Zirkulation zwischen Texten und deren soziokulturellem Kontext, d. h. den jeweiligen Produktions-, Distributions-, Exhibitions- und Rezeptionslogiken eines „Genre-Systems“⁷, ausgehandelt. Während Genres dabei auf Ebene ästhetischer Produktion als gestalterisches Organisationsprinzip durch einen Pool an iterativen Mustern fungieren, strukturieren sie über ihre Diskursivierung auf Ebene rezeptionsseitiger Aneignung den Erwartungshorizont ihres Publikums. Genres organisieren dadurch Wissen über eben jenen Gegenstand, den sie generieren und referenzieren. Sie konturieren die Objekte, von denen sie sprechen, von denen sie zugleich aber auch erst sprechen lassen. Jeder Rekurs auf den Genre-Begriff impliziert im Akt der Benennung unweigerlich eine performative Modifikation der generischen Kategorie. Wer Einzeltexte bestimmten Genres zuordnet, erzeugt damit immer erst auch diskursiv die Konzeption des entsprechenden Genres selbst.

⁶ Mit Friedrich Nietzsche lässt sich der epistemologische Einwand formulieren, dass ohnehin nur das „definierbar [sic] ist [...], was keine Geschichte hat“ (1988, S. 316).

⁷ Tom Ryall hat den Begriff des „generic system“ (1998, S. 329 ff.) geprägt, der einen diskursiven Rahmen für einzelne Genre-Konzepte zur Verfügung stellt. Das Genre-System gibt Aufschluss über Strukturen und Praktiken der Produktion, Distribution, Exhibition und Rezeption von medialen Texten.

Was meint der Begriff von Diskursivität in diesem Fall? Mit Michel Foucault fällt darunter ein Aussagesystem, das regelhaft funktioniert. Es referenziert faktisch ergangene Aussagen, die ebenso zu historisieren sind wie die Geschichtlichkeit ihrer Regeln: „Diskurs wird man eine Menge von Aussagen nennen, insoweit sie zur selben diskursiven Formation gehören. Er bildet keine rhetorische oder formale, unbeschränkt wiederholbare Einheit, deren Auftauchen oder Verwendung in der Geschichte man signalisieren (und gegebenenfalls erklären) könnte. Er wird durch eine begrenzte Zahl von Aussagen konstituiert, für die man eine Menge von Existenzbedingungen definieren kann. Der so verstandene Diskurs ist keine ideale und zeitlose Form, die obendrein eine Geschichte hätte. Das Problem besteht also nicht darin, sich zu fragen, wie und warum er zu diesem Zeitpunkt hat auftauchen und Gestalt annehmen können. Er ist durch und durch historisch: Fragment der Geschichte, Einheit und Diskontinuität in der Geschichte selbst, und stellt das Problem seiner eigenen Grenzen, seiner Einschnitte, seiner Transformationen, der spezifischen Weisen seiner Zeitlichkeit“ (Foucault 1981, S. 170). Genres mit Foucault als Diskurse zu verstehen, muss daher bedeuten, sie als historische und kulturelle Phänomene zu begreifen, die zwar einem spezifischen Reglement unterstehen und damit eine nachweisbare Struktur zwischen den einzelnen Diskurselementen besitzen, sich jedoch gerade nicht im Sinne einer Gesetzmäßigkeit fixieren lassen. Diskurse verfestigen sich in losen Assemblagen, die keine absolute Gültigkeit besitzen, aber dennoch in ihren Kristallationspunkten zu beobachten sind. Als eine Menge von faktisch existenten Aussagephänomenen sind damit auch Genres durch ein kollektives Regelsystem verbunden, das den einzelnen Texten erkennbare soziokulturelle Indizes einschreibt. Nicht nur die Rede über bestimmte Genre-Produktionen, auch die Produktionen selbst lassen sich mithin als Diskurse begreifen, deren faktische und historische Existenz den Blick auf ihre intertextuellen Konnekte, d. h. ihre iterative Regelmäßigkeiten lenkt. An diese wiederum koppeln sich dann gleichfalls historisch wie kulturell zu definierende Produktions-, Distributions- und Exhibitionslogiken, die jeweils im Sinne einer diskursiven Formation zu perspektivieren sind.⁸

Eine zentrale Funktion von Genres – im Sinne einer Genre-Funktion, wie sie analog zu Foucaults „Autor-Funktion“ zu spezifizieren ist – besteht dementspre-

⁸ Die Gesamtheit der Diskurse, Institutionen und Praktiken eines generischen Systems wäre mit Foucault als Dispositiv zu fassen: „das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann“ (1978, S. 120). Die Komplexität eines generischen Dispositivs stellt jede Analyse unweigerlich vor pragmatische Probleme: Keine Untersuchung wird all seinen Aspekten gerecht werden können. Aber auch heuristisch ist es sinnvoll, zwischen den Diskursen innerhalb eines Dispositivs zu unterscheiden, da sie jeweils differenten Reglements unterliegen und mit spezifischen Dynamiken operieren.

chend darin, dass zwischen einzelnen Texten „ein Homogenitäts- oder Filiations- oder Beglaubigungsverhältnis“ hergestellt wird, ebenso „ein Verhältnis gegenseitiger Erklärung und gleichzeitiger Verwendung“ (Foucault 2000, S. 210). Aus Foucault'scher Perspektive bleiben für Genres also dieselben Fragen zu stellen, die an alle Funktionen im diskursiven Gebrauch zu richten sind: „Welche Existenzbedingungen hat dieser Diskurs? Von woher kommt er? Wie kann er sich verbreiten, wer kann ihn sich aneignen?“ (Foucault 2000, S. 227) Als diskursive Größen wären Genres mit Foucault als eine von Geschichtlichkeit definierte Größe zu beschreiben, das heißt als durch historische Entwicklungen und soziokulturelle Veränderungen bestimmt, die immer auch Machtausübung implizieren. Das Problem des privilegierten Zugriffs auf Kategorien des Wissens, von denen die Klassifizierung durch Genres einen wichtigen Teil bildet, bleibt damit stets mitzubedenken. Jeder Versuch von Komplexitätsreduzierung, d. h. auch jeder Klassifikationsimpuls bedeutet unweigerlich eine implizite Setzung von – wenn auch unausgesprochenen – Prädispositionen der Klassifizierungssubjekte, die ihr Klassifizierungsobjekt strategisch benennen. Zu fragen ist deshalb nach den Bedingungen der Entstehung des Klassifizierens durch Genre-Begriffe selbst.

Genres, verstanden als diskursive Formationen, stellen zu historisierende Episteme dar. Sie sind daher eine heuristische Kategorie, die als besonders relevant gelten kann, wenn mit Christine Gledhill die Frage danach gestellt wird, „how to understand the life of films in the social“ (2000, S. 221). Das bedeutet nun nicht, dass sich an einzelnen Genre-Produktionen soziokulturelle und historische Bedeutungen schlicht ablesen lassen. Die Geschichtlichkeit von Genres lenkt den Blick auf situative Konstellationen, in denen Aussagen getroffen werden. Als Aussagemodus zu beachten bleibt dennoch auch der im Diskurs lokalisierte Medientext selbst. In ihm manifestieren sich rekursive audiovisuelle Muster, stereotype Handlungsmotive, konventionalisierte Dramaturgien und standardisierte Situationen, die differente funktionale Qualitäten besitzen, also unterschiedlich in einem narrativen Rahmen integriert sind, der Elemente des Sichtbaren und Hörbaren zu Bedeutungsträgern organisiert. Dennoch aber bilden die Konventionen eines Genres nicht etwa dessen wesenhafte Immanenz. Sie sind vielmehr kontingent und stets auf ihren historischen Kontext bezogen: „Einzelne Codes können in den Genre-Filmen verdichtet oder verstärkt in Szene gesetzt werden, um diese Codes in dem Set der historischen Verhandlungen des Genres zu exponieren. Denn jeder einzelne Film aktualisiert dieses Set, kann einzelne Verhandlungsfiguren ebenso fort- wie umschreiben. Jedoch stabilisiert die Iteration eines Musters über mehrere Filme hinweg gewisse Verhandlungsfiguren in ihrer Kopplung an das Iterations-Muster bzw. die Genre-Konventionen. Dass gewisse Verhandlungsfiguren genre-typisch erscheinen, ist also kein essentialistischer Schluss aufgrund der Konventionen

selbst, sondern gleichsam eine Abstraktion der geringen Varianz der Aktualisierungen in Interdependenz zur relativen Stabilität ihrer Kodierungen in mehreren Filmen des Genres oder in einem bestimmten Zyklus“ (Scheinpflug 2014a, S. 112 f.). Was als generische Konvention erscheint, ist als diskursive Verhandlung eines spezifischen historisch-kulturellen Kontextes zu begreifen. Nur in Interdependenz zu diesem Kontext entstehen generische Iterationsmuster, die aber nie konstitutiv für ein Genre sein können. Dennoch bedeutet dies nun nicht, dass historisch-kulturelle Diskurse sich monodirektional in mediale Produktionen einschreiben. Stattdessen gehen vielmehr auch Letztere produktiv mit ihren situativen Rahmenbedingungen um. Generische Iterationen müssen selbst wiederum als diskursive Interventionen verstanden werden, die durch Aushandlung von Diskursen ihrer Zeit eben jene neu relationieren.

Rick Altman hat in seinem vielzitierten Aufsatz „A Semantic/Syntactic Approach To Film Genre“ (1984) versucht, die Organisationsform der iterativen Formeln durch den methodischen Zugang der textuellen Analyse zu bestimmen. So bezieht er die Semantik eines Genres auf „a list of common traits, attitudes, characters, shots, location, sets“ (1984, S. 10), d. h. das generische Grundvokabular, während die Syntaktik eines Genres „certain constitutive relationships between undesignated and variable placeholders“ (1984, S. 10) beinhaltet, d. h. die generische Relation zwischen Zeichen und Struktur, in der dieses angeordnet ist. Semantik und Syntaktik müssen dabei als hochgradig interdependente Variablen gelten, mithin mehr als Altman's Ansatz dies betont (vgl. dazu Neale 2000, S. 214 f.). Denn die semantische Dimension erfährt erst in ihrer syntaktischen Anordnung einen Sinn, anstatt dieser als Funktion vorauszugehen. Im Prozess der Rezeption ist die generische Semantik stets als Effekt der Syntax zu werten. Beide Kategorien lassen sich deshalb nur heuristisch, nicht aber analytisch separieren.

Altman betont, dass neue Genres privilegiert dann entstehen, wenn eine etablierte Syntax mit einer differenten Semantik kombiniert wird. Genres sehen sich damit keinem statischen Regelwerk unterworfen, sondern zeichnen sich vielmehr durch phänotypische Varianz und offene Strukturen aus. Das System ihrer Regeln ermöglicht eine unbegrenzte Auswahl an einzelnen Äußerungen. Da eine reziproke Relation zwischen Genre-Regeln und Genre-Texten herrscht, können die Regeln nicht zuletzt auch selbst durch den einzelnen Text verändert werden. Genres sind daher als provisorische, weil dynamische, Kategorien zu verstehen, die historisierendes Denken notwendig machen: eine diachrone Analyse, die entgegen einer synchronen Perspektive das prozessuale, immer infinit zu denkende Set generischer Strukturen im Auge behält. Genres formen also keine feste Struktur, sondern besitzen lediglich, im Sinne von Ludwig Wittgenstein, bestimmte Familienähnlichkeiten: „ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen

und kreuzen“ (1967, S. 48). Wie die Wittgenstein'schen Sprachspiele ähneln sich Genres, nicht weil sie ein grundlegendes gemeinsames Merkmal besitzen, sondern weil sie mehrere Eigenschaften teilen.

Altman's der strukturalen Linguistik entnommenes und an Wittgenstein orientiertes Modell aber geht im Punkt der diskursiven Historisierung von Genres für Autoren wie Steve Neale noch nicht weit genug. Jeder neue Text schreibt durch die ihm eigene semantisch-syntaktische Organisation an der Geschichte seines Genres mit, dies mag der „semantic/syntactic approach“ von Altman zu erfassen. Allerdings basiert Letzterer noch immer auf der essentialistischen Annahme eines textuellen Kerns, durch den sich Semantik und Syntaktik jeweils stabilisieren. Neale dagegen plädiert für ein radikal offen gedachtes, multidimensional angelegtes Genre-Konzept, dessen Konstituens in der unhintergehbaren Prozessualität generischer Strukturen liegt: „The process-like nature of genres manifests itself as an interaction between three levels: the level of expectation, the level of the generic corpus, and the level of ‚rules‘ or ‚norms‘ that govern both. [...] The elements and conventions of a genre are always *in play* rather than being, simply, *re-played*; any generic corpus is always being expanded“ (1990, S. 56). Dieses Spiel nicht nur der Fort-, sondern auch der Umschreibung besitzt eine doppelte Signifikanz. Einerseits arbeitet sich jede Genre-Produktion an den ihr vorausgegangenen Texten ab, indem sie sie neu kontextualisiert. Andererseits macht Neale klar, dass Genres nicht aus Texten resultieren, sondern diskursiv zugeschrieben sind. Was als Genre betrachtet wird, unterliegt einer Aushandlung von Positionen, die je nach AkteurInnen ihre eigenen und mitunter höchst heterogenen Logiken, Funktionen und Rhetoriken besitzen. Die bei John Cawelti bereits bedachte und von Neale erneut ins Zentrum gerückte Differenz zwischen iterativen Formen und diskursiven Genres bleibt daher unbedingt zu berücksichtigen. Sie erst lässt erkennen, dass die den jeweiligen Formen attribuierten Genre-Konzepte stets kontingent ausfallen, also immer auch anders konfiguriert sein könnten. Genres sind zu verstehen als Effekte einer Gruppierung, die sich in keiner Identitätsrelation zu den benannten intertextuellen Mustern verhalten, sondern sich nur im prozessualen Vollzug von Zuschreibungen konstituieren.

Auf allen vier Ebenen des Genre-Konzepts – der produktionsseitigen Interessen, der ästhetischen Praxis, der rezeptionsseitigen Appropriation sowie der wissenschaftlichen Theoriebildung – erscheinen Genres als „sets of cultural conventions“ (Tudor 1973, S. 139). Als kulturelle Konzepte stellen sie Gegenstände von Diskursen dar, in denen sie ausgehandelt und generiert werden. Das bedeutet, sie sind ein terminologisches Instrumentarium der Verhandlung, durch das MedienproduzentInnen, MediennutzerInnen und MedienwissenschaftlerInnen gleichsam über signifikante Indikatoren mittelbar miteinander kommunizieren. Um diese

Kommunikation genauer zu bestimmen, ist es notwendig, jene Strukturen zu untersuchen, innerhalb derer Texte als Genres produziert, vermarktet, rezipiert, theoretisiert und analysiert werden.

Genres besitzen mithin eben kein statisches semantisches Zentrum, das transhistorische Validität besäße, vielmehr bilden sie offene Netzwerke an Relationen aus, die durch hochgradig fluide Signifikantenketten gekennzeichnet sind. Mit Hans Robert Jauss (1973, S. 111) sind Gattungen bzw. Genres als diskontinuierlicher „Prozeß fortgesetzter Horizontstiftung und Horizontveränderung“ zu begreifen. Daher lassen Genres sich essentialistisch nicht bestimmen. Sie lassen sich wohl aber pragmatisch nutzen, um einen Komplex von Texten zu beschreiben. Denn auch wenn Genres diskursive Einheiten darstellen, besitzen sie dennoch auch eine „materielle“ Existenz. Anstatt bloß arbiträre Terminologien zu bilden, sind sie stets rückgebunden an kulturelle Konstellationen, die wiederum Texte mit generischen Verfasstheiten hervorbringen. Spezifische Texteigenschaften entstehen so in historischen Kristallisationen von diskursiven Eigenschaften. Genres lassen sich mithin als zwischen Text und Kontext zirkulierende Strukturen begreifen, die Bedeutungspotentiale zur Verfügung stellen. Mit Francesco Casetti sind sie als Agenten eines „kommunikative[n] Vertrag[s]“ (2001, S. 163) zu verstehen, die wiederum auf bestimmte ästhetisch-textuelle Konfigurationen schließen lassen. Erst wenn bestimmt wird, wie ein Genre-Text sich an seine RezipientInnen richtet respektive wie RezipientInnen sich einen Genre-Text aneignen, können dementsprechend Aussagen über die generischen Eigenheiten eines bestimmten Genre-Texts gemacht werden.

Analog zu Casetti postuliert daher auch Steve Neale einen historischen Genre-Begriff, der am Dialog zwischen Produktion und Rezeption ansetzt, stärker aber die diskursiven Verhandlungsprozesse von Bedeutung zwischen Produktion und Rezeption betont. Dies ist nachvollziehbar, weil jeder mediale Text freilich immer nur ein Bedeutungspotential offerieren kann. Weder determiniert er die rezeptionsseitige Auseinandersetzung mit ihm noch kontrolliert er seine Bedeutungsvarianz. An dieser Stelle bieten Ansätze der Cultural Studies ein wichtiges Korrektiv zu ideologiekritischen Positionen, die dem Text eine dominante Stellung gegenüber der Lektüre zusprechen. Insbesondere John Fiskes Hinweis auf das multidiskursive Moment der textuellen Größe ist hier fruchtbar: „The hegemony of the text is never total, but always has to struggle to impose itself against that diversity of meanings that the diversity of readers will produce. But this polysemy is not anarchic and unstructured: the meanings within the text are structured by the differential distribution of textual power in the same way that social groups are related according to the differential distribution of social power“ (1987, S. 93). Für Fiske existiert

damit keine fundamentale Freiheit der Signifikate, weil er textseitig generierte Bedeutung limitiert sieht durch Konflikte innerhalb gesellschaftlicher Machtstrukturen. Diese soziale Auseinandersetzung gibt den Rahmen der Lektüre vor, so dass der Text nur mögliche Sinnangebote zur Verfügung stellen kann, die aber nie eine spezifische Rezeption festlegen: weder durch individuelle Intentionen noch durch ideologische Determinanten. Aus diesem Grund plädiert Fiske zwar für eine textorientierte Wissenschaftspraxis, betont aber zugleich, dass textuelle und soziale Erfahrung der RezipientInnen nicht zu trennen sind.

Fruchtbar zu machen wäre diese Erkenntnis mit Rick Altmans Plädoyer für eine pragmatische Genre-Theorie, die den textzentrierten Ansatz seines „semantic/syntactic approach“ entscheidend zu einem diskursiv angelegten „semantic/syntactic/pragmatic approach“ (1999, S. 208) erweitert. Entsprechend einem solchen dynamisch-historischen Verständnis von Genres als prozessualen Instanzen verschränkt der vorliegende Band einen medienästhetischen mit einem medienkulturellen, einen textanalytischen mit einem diskursanalytischen Forschungsansatz. Er begreift Genres als symbolische Formen, durch die differente AkteurInnen miteinander in Dialog treten. Während auf einer ersten Ebene damit die ästhetischen Qualitäten der medialen Texte zu analysieren sind, werden auf einer zweiten Ebene ihre spezifischen Diskursbedingungen untersucht, die Genre-Praxis wie Genre-Wissen als soziokultureller Rahmen der generischen Konventionen signifikant überdeterminieren. Erst im reziproken Ineinandergreifen beider Ebenen ergeben sich spezifische historische Konstellationen, die eine Verständigung über Bedeutungshorizonte und Referenzpotentiale von Genres im Sinne eines kommunikativen Diskurses ermöglichen.

In den Blick treten muss daher ein möglichst umfangreiches Korpus an Produktionen eines Genres aus möglichst zahlreichen Einzelmedien, nicht nur um der Gefahr zu entgehen, reduktive Kausalketten aufzustellen, sondern auch um zu validen Aussagen über die Relation von Genre und Medienkultur gelangen zu können. Wie Steve Neale gefordert hat, wird ein genretheoretischer Blick erst dann produktiv, wenn er seinen Fokus auf „cross-media generic formation and circulation“ (1990, S. 62) legt. Nötig ist mithin ein geschichtsbewusster Blick auf das Material in seiner historischen Varianz, der Entwicklungen aus einer transmedialen Perspektive fokussiert und differente Felder medialer Phänomene wechselseitig perspektiviert. Eben diese Varianz macht Rückschlüsse auf soziokulturelle Prozesse in einem weiteren Rahmen möglich, d. h. generische Sets an Konventionen können dann als Antworten auf Fragen ihres Publikums verstanden werden, deren Gratifikationen, Phantasien und Präokkupationen einerseits auf einen soziokulturellen Rahmen verweisen und sich andererseits in die Ästhetik von Genre-Standards einschreiben.

Dabei ist es sowohl möglich, dass Letztere über längere Perioden konstant bleiben wie auch rasch alternieren. Je nach diskursiver Konstellation bilden Genres ästhetische Cluster aus, die stets in enger Relation zu ihrem soziokulturellen Kontext stehen. Erst aus dieser Verankerung geht mithin eine generische Medienästhetik in der einen oder anderen Form hervor. Genres also lassen sich als Diskursivierungen medienkultureller Zusammenhänge verstehen, die durch jeweils zeitgebundene konventionalisierte Darstellungsmuster auf eben jene Kontexte in sublimierter Weise Bezug nehmen. Anders gewendet: Genres sind nie nur an spezifischen medialen Artefakten festzumachen, erst ihre unweigerlich diskursiv bedingte Produktion, Zirkulation und Rezeption lässt sie in einem spezifischen historischen und kulturellen Kontext in Erscheinung treten. Daher ist in der wissenschaftlichen Betrachtung eine komplementäre Perspektive vonnöten: Zu fragen ist sowohl nach den iterativen Mustern medialer Formen, deren Rezeption als auch der wiederum durch spezifische Genre-Konzepte bedingten Lektüre der jeweiligen medialen Produktionen. Erst die reziproke Perspektivierung von diskursiven Genre-Konzepten und formalen Iterationsmustern macht es möglich, die grundlegende Interdependenz von Text und Kontext zu erfassen. Dabei muss das Verständnis von Genres notwendigerweise nicht nur über eine konzeptionelle, sondern auch über eine mediale Essentialisierung hinausreichen. Es geht um eine Erhellung der Dynamiken von Genres sowohl auf der Ebene zirkulierender Diskurse wie auch den Medien Grenzen überschreitenden intertextuellen Iterationen.

4 Genre und Transmedialität

Genres als transmediale Phänomene zu begreifen, kann nicht nur als Reaktion auf die Herausforderung „durch neue mediale Entwicklungen“ und vor dem „Hintergrund aktueller medialer Phänomene [...] in der digitalen und vernetzten Medienkultur der Gegenwart“ (Kuhn et al. 2013, S. 31 f.) gelten. Immer schon stellt sich mit der Frage nach generischen Zusammenhängen notwendigerweise auch die Frage nach einer medienübergreifenden Perspektive. Denn mediale und generische Konfigurationen durchdringen sich stets wechselseitig, wobei Medien per se Komponenten aufweisen, die jenseits einer „reinen“ Monomedialität anzusiedeln sind, wie W. J. T. Mitchell herausgestellt hat: „All arts are ‚composite arts‘ (both text and image); all media are mixed media, combining different codes, discursive conventions, channels, sensory and cognitive modes“ (1995, S. 94 f.). Diese

gleichsam medienimmanente Intermedialität⁹ wäre demnach weder erst seit dem Aufkommen digitaler Medien gegeben noch seit den – bereits von den „klassischen“ Avantgarden vorweggenommenen – „neuen“ ästhetischen Praxen, wie sie beispielsweise in den Werken von Fluxus-Künstlern zum Ausdruck kommen. Von daher entspricht der 1965 von Dick Higgins lancierte vielbeachtete Begriff „intermedium“ als Bezeichnung eines Raums („a location“) zwischen den Medien nicht dem von Mitchell beschriebenen, stärker allgemeingültigen Phänomen, da der Fluxus-Künstler Higgins den Begriff „intermedium“ auf die zeitgenössische „innovative“ Kunst bezieht, die er in polarisierender Weise und stark normativ einem vermeintlichen „pure medium“ traditioneller Kunstformen wie der „konventionellen“ Malerei gegenübergestellt (vgl. Higgins 2001, S. 49 f.). Im Sinne von Mitchell wäre Intermedialität vielmehr als ein grundlegendes Charakteristikum von Medien zu begreifen, was keineswegs heißen soll, dass damit die Unterscheidbarkeit der differenten Ausprägungen und Dimensionen von Medien zu suspendieren ist. So wie kulturelle Praktiken und Artefakte medialer Vermittlung bedürfen, treten auch Medien nicht per se in Erscheinung, sondern werden in je spezifischer Weise konfiguriert – insbesondere durch Genre-Strukturen, die wiederum medial geprägt sind. Wie Dieter Mersch in seiner „negativen Medientheorie“ herausstellt, lässt sich „das Mediale“ nicht bloß aus seiner Materie ableiten, da es nicht „Form ist, sondern die Formen *empfängt* und *vervielfältigt*“ (2011, S. 22). Hierbei fungieren Medien nicht etwa als neutrale Vermittlungsinstanzen, sondern zeitigen ihrerseits vielfältige Transformationen. Bei den „empfangenen“ Formen handelt es sich insbesondere auch um Genre-Formen. Die Genre-Formen wiederum weisen einerseits medienspezifische Markierungen auf, sind andererseits aber oftmals auch transmedial wirksam und manifestieren sich somit in unterschiedlichen medialen Konfigurationen. Irina O. Rajewsky definiert Transmedialität als „medienunspezifische Phänomene, die in verschiedensten Medien mit den dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können, ohne daß hierbei die Annahmen eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist“ (2002, S. 19). Für den Kontext der Genre-Passagen ist dieses Konzept von Transmedialität besonders brauchbar aufgrund des zumindest impliziten Spannungsfeldes zwischen *medienunspezifischen Phänomenen* und deren jeweils *medienspezifischen Aktualisierungen*.¹⁰ Rajewskys Definition von Transmedialität fällt damit nicht einer Medien-

⁹ Bevor der Begriff „Intermedialität“ in den folgenden Ausführungen spezifiziert wird, ist damit zunächst noch allgemein das „Hyperonym für die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene“ (Rajewsky 2002, S. 12) gemeint.

¹⁰ Letztlich handelt es sich bei den „medienunspezifischen Phänomenen“ um eine Abstraktion, da diese ohne mediale „Vermittlungen“, die unhintergebar medienspezifisch sind, gar nicht erst in Erscheinung träten. Dies schmälert jedoch nicht den heuristischen Wert des

vergessenheit anheim, wie sie Jens Schröter (1998, S. 137) an dem Begriff zu-recht als „medientheoretische[n] Idealismus“ kritisiert, der „eine quasi-platonische Unabhängigkeit der Form vom Medium behauptet“. Schröter recurriert auf Paech (1997, S. 336), der wiederum mit Luhmann auf der Untrennbarkeit von Medium und Form insistiert. Wie erwähnt, entspricht Form in dem vorliegenden Kontext vor allem den „Genre-Formen“, auch wenn der Form-Begriff darin nicht vollständig aufgeht. Trotz seiner Kritik betrachtet Schröter (1998, S. 137) den Transmedialitäts-Begriff insofern als gerechtfertigt, „als sich sehr wohl nachträglich konkrete Analogien zwischen medialen Artefakten konstruieren lassen“. Als nachträgliche – und je nach Perspektive zugleich vorgängige – Konstruktionen sind nach dem hier dargelegten Verständnis auch Genres zu begreifen. Rajewsky zählt neben Mythen und Stoffen explizit Genres zu den transmedialen Phänomenen (allerdings ohne dies im Detail auszuführen oder die grundsätzliche Interrelation von Genre und Medium weiter zu berücksichtigen). Der Begriff der Transmedialität ist auch insofern für die hier fokussierten Phänomene geeignet, als er – nach Meyer et al. (2006, S. 10) – den Transfer betont bzw. die „beteiligten Medien *im Prozess* des Übergangs“ zum Gegenstand hat. Ohne dieser Definition gänzlich zu folgen, trifft die darin betonte dynamische, prozesshafte Dimension auf transmediale Phänomene in hohem Maße zu und ist ferner geeignet als Korrektiv zu essentialistischen Festschreibungen von „Genre“, wie sie hier eingangs schon dargelegt und kritisiert wurden.

In der Filmwissenschaft hat bereits Knut Hickethier auf die Notwendigkeit nicht nur eines intertextuellen, sondern dezidiert intermedialen Genre-Konzepts hingewiesen. Genres adressieren demnach nicht nur die für den jeweiligen Genre-Begriff konstitutiven Iterationen bzw. Genre-Konventionen innerhalb eines Mediums, sie sind stets auch auf die Relationen zwischen unterschiedlichen Medien hin zu perspektivieren. Zwar bilden Genres, wie Hickethier argumentiert, „innerhalb der einzelnen Medien eigene Traditionen aus, die in jeweils eigenen Genre-Historiografien dargestellt werden“ (2002, S. 63), als Kategorie der Intermedialität weisen sie aber immer auch über einen medienspezifischen Horizont hinaus. In einer Doppelperspektive wären somit zum einen die distinkten Genre-Rekurse der jeweiligen Einzelmedien wie auch die transmediale Zirkulation von Genre-Parametern in den Blick zu nehmen. Dementsprechend will der vorliegende Band sowohl den für spezifische Medien charakteristischen Genre-Diskurs als insbesondere auch den medienübergreifenden Adaptionsprozessen von Genres in unterschiedlichen medialen Kontexten nachspüren.

Begriffs, wenn – wie im Fall der transmedialen Genre-Passagen – die spezifischen medialen Konfigurationen berücksichtigt werden.

Einen wichtigen Schritt zur medienwissenschaftlichen Erweiterung des Genre-Konzepts hat der Fernsehwissenschaftler Jason Mittell mit seinem Aufsatz „A Cultural Approach to Television“ (2001) sowie mit seiner Monographie zu *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture* (2004) geleistet. Mittell macht wie Altman und Neale einen dynamisch-prozessualen Genre-Begriff stark und spricht in diesem Zusammenhang von generischen Clustern. Darunter versteht er eine hybride Struktur, die sowohl ästhetische Verfestigungen als auch diskursive Parameter in Rechnung stellt und dabei eine dezidiert transmediale Dimension besitzt: „Although the gathering and linking of meanings create the appearance of a generic core, this center is as contingent and fluid as more ‚fringe‘ discourses. At any given moment, a genre might appear quite stable, static, and bounded; however that same genre might operate differently in another historical or cultural context. Using this approach to generic clusters, we can see how genres are simultaneously fluid and static, active processes and stable products. Thus, genre historiography should provide a genealogy of discursive shifts and rearticulations to account for a genre’s evolution and redefinition, not just a chronology of changing textual examples“ (Mittell 2001, S. 11). Mittell lehnt also die Postulierung invarianter Genre-Essenzen ab und unterstreicht stattdessen die Variabilität der generischen Formen und Diskurse. Dabei ist es der jeweilige kulturelle Kontext, der differente generische Strukturen auf Ebene von Produktion, Distribution und Rezeption konturiert. Er bündelt verschiedene Texte anhand übergreifender, aber letztlich immer kontingenter Merkmale zu generischen Clustern, ohne den Einzeltexten jedoch ihre Singularitäten zu nehmen. Zugleich ist den Clustern eine Qualität als Assemblage eigen, d. h. sie fassen Texte stets nur temporär zusammen und lassen immer eine Möglichkeit anderer Bündelungen offen. Generische Cluster konstituieren sich stets in veränderlichen Zusammenschlüssen, die kulturellen Einflüssen jenseits ihrer selbst unterliegen. Von Medienwissenschaftlern wie Malte Hagener (2011a) oder Ivo Ritzer und Peter W. Schulze (2013) sind diese Impulse bereits aufgenommen worden.

Im Rahmen des vorliegenden Bandes wird Genre dezidiert transmedial perspektiviert. Er möchte eine Plattform bieten, um verschiedene Forschungsansätze miteinander zu verbinden, die sich in Bezug auf Genre-Muster in unterschiedlichen Medien traditionell eher isoliert entwickelt und auch unterschiedlich konzipierte Terminologien hervorgebracht haben. Ein zentrales Anliegen des Bandes ist neben der Begriffsreflexion daher, Genres nicht nur als einzelmediale, sondern insbesondere als transmediale Phänomene zu betrachten und damit den interdisziplinären Austausch über Genre-Strukturen zu fördern, deren Dynamik längst mediale Grenzen überschreitet. Die unterschiedlichen disziplinären Perspektiven sollen dadurch nicht aufgehoben, sondern vielmehr in einen fruchtbaren Dialog gebracht werden.

Ausgesprochen produktive Anregungen für das Verhältnis von Genre und Medium bietet das von den Romanisten Joachim Michael und Markus Klaus Schäffauer (2004) vorgelegte Konzept der „intermedialen Gattungspassage“, wobei die Autoren wohlgemerkt den literaturwissenschaftlich etablierten Gattungs-Begriff verwenden. Unter Rekurs auf den richtungweisenden Aufsatz „El pasaje a los medios de los géneros populares“/„Die Medienpassage der populären Gattungen“ des argentinischen Semiologen Oscar Steimberg entwickeln Michael und Schäffauer einen Ansatz, der die Interrelationalität von Genres/Gattungen und Medien zu fassen vermag und dieser Wechselbeziehung in ihrer Komplexität und Dynamik – etwa unter Berücksichtigung generischer und medialer Hybridität – gerecht wird. Den Autoren ist es mithin darum zu tun, „die wechselseitige Bedingtheit von Generizität und Medialität zu untersuchen“, wobei sie diesen beiden Ausdrucksformen eine fundamentale Bedeutung beimessen, indem sie dafür plädieren, „Kultur als eine Dynamik generischer und medialer Transpositionen zu verstehen“ (Michael und Schäffauer 2004, S. 290). Am Beispiel lateinamerikanischer Telenovelas zeigt Michael in seiner grundlegenden Studie zu dem Thema exemplarisch intertextuelle, intermediale und intergenerische Dimensionen von „Gattungspassagen“ im Medium Fernsehen auf. Dabei wird deutlich, dass Genres/Gattungen immer in Interdependenz zu Fragen der Medialität gefasst werden müssen: „Die Medien bieten den Gattungen einen Spielraum der Übertragung und der Performanz – die Gattungen bilden den sinnstiftenden Anknüpfungsraum des medialen Geschehens“ (Michael 2010, S. 87). Genres sorgen mithin dafür, dass Medien auf eine spezifische Art und Weise zur Erscheinung kommen. Entscheidend für die Wahrnehmung eines Mediums ist stets seine Verknüpfung im generischen Kontext. Zugleich wiederum durchziehen mediale Performanzen die erst über Medien zur Anschauung kommenden Genres. Medien eignen sich Genres an und adaptieren sie ihren dispositiv-apparativen Strukturen. Genres sind daher als instabile Entitäten zu begreifen, die im Medienwechsel zwar gewisse textuelle Kontinuitäten beibehalten, aber auch durch die Produktion signifikanter Differenzen gekennzeichnet sind. Jede transmediale Passage eines Genres zwischen verschiedenen Mediendispositiven erzeugt Brüche und potentielle Neukonfigurationen. Reproduktionen können sich nur partiell ereignen: „Gattungspassagen sind zugleich immer differenz erzeugende Alteritätsbewegungen. Sie bilden medienübergreifend keine kontinuierlichen Linien sondern Verzweigungen, Spaltungen, sogar Rupturen. Jede Transition verlängert den Kontext, unterbricht ihn jedoch gleichzeitig, indem sie im Zusammengehen mit anderen einen neuen Kontext aufbaut. Die Bruchlinie, die sich auftut, ist medialer Art. Sie wird markiert durch die neue Performanz, die das Zielmedium der Gattung verleiht“ (Michael 2010, S. 89). Die Passage separiert das Genre von seinem Medium und konstituiert es in einem differenten medialen Setting neu. Per-