

Aus:

OLIVER KOHNS, CLAUDIA LIEBRAND (HG.)

Gattung und Geschichte

Literatur- und medienwissenschaftliche Ansätze
zu einer neuen Gattungstheorie

Mai 2012, 384 Seiten, kart., 36,80 €, ISBN 978-3-8376-1359-9

Die gegenwärtige Literaturtheorie und -wissenschaft behandelt das Thema der Gattungstheorie vornehmlich als »Handbuchwissen«, das kaum grundsätzlich reflektiert wird. Dieser Sammelband möchte die Gattungsfrage dagegen neu aufwerfen. Es geht darum, Gattungen nicht nur als »heuristische Größen« zu denken, sondern als Instrumente einer poetologischen und ästhetischen Selbstreflexion.

Die Beiträger/-innen lesen »klassische« Gattungstheorien von Hegel über Lukács und Benjamin bis Szondi neu und fragen zugleich nach der Möglichkeit von Gattungstheorien »neuer« Medien wie Film oder Comic.

Oliver Kohns ist Leiter des »Attract«-Forschungsprojekts »Ästhetische Figurationen des Politischen« an der Université du Luxembourg.

Claudia Liebrand ist Professorin für Allgemeine Literaturwissenschaft und Medientheorie am Institut für deutsche Sprache und Literatur I der Universität zu Köln.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/ts1359/ts1359.php

Inhalt

Gattung und Geschichte

Zur Einleitung | 7

Claudia Liebrand / Oliver Kohns

I. GATTUNGSTHEORIE

Das Material der Gattung | 19

Martin Roussel

Das Drama als Form

Anschauung, Dialog, Performance | 39

Lutz Ellrich

Die Auflösung des Dramas als Form des Sozialen

(Peter Szondi, Gottfried Keller) | 57

Oliver Kohns

Gezeichnete Romane, gezeichnete Schauspiele, gezeichnete Gedichte. Der Comic und die literarischen Gattungen | 79

Monika Schmitz-Emans

II. GATTUNGSGESCHICHTLICHE ASPEKTE

Der Perspektivismus der Gattung

Gattungstheorie und Diskursanalyse

Wielands *Aristipp* und Tiecks *Aufruhr in den Cevennen* | 105

Ralf Simon

»ein gelobtes Land«

Hölderlins Nüchternheit zu Ende gelesen

(mit Benjamin, Adorno, Szondi, Agamben) | 127

Bart Philipsen

Das Ende der Kunst?

Tragödie und Lyrik bei Hegel und Hölderlin | 151

Achim Geisenhanslüke

Sakrale Ironie
Zum Verhältnis von ›Gattung‹ und ›Stimmung‹
bei Sören Kierkegaard | 175
Angelika Jacobs

Zweckdichtung, zweckentfremdet
Poetologische Dimensionen in Drostes *Geistlichem Jahr* | 205
Thomas Wortmann

Was bisher geschah
Szondis Gattungstheorie und die epische Paradoxie
des langen Dramas in Richard Wagners *Rheingold* | 229
Stefan Börnchen

Francesco Boncianis Novellenpoetik (1574) im deutschen Kontext
Das Muster der *novella* bei Paul Ernst und
Georg Heym | 261
Rolf Füllmann

III. MEDIENTHEORETISCHE PERSPEKTIVEN

Casino Royale
Genre-Fragen und James-Bond-Filme | 293
Claudia Liebrand

***Fantasy* und Ritterroman – ein ›Sitz im Leben‹?** | 313
Heiko Christians

Kristalle
Gattung und Ausdruck in medientheoretischer Sicht | 333
Hanjo Berressem

»the bitch is back!«
***Alien*³ und die Wiederkehr des Weiblichen in den ›Männergenres‹**
des Hollywoodfilms | 359
Asokan Nirmalarajah

Autorenverzeichnis | 379

Gattung und Geschichte

Zur Einleitung

Die Beobachtung, die diesen Sammelband initiierte, war weniger ein neuer Trend, dem zu folgen wäre, ein neuer *turn* in welche Richtung und Wendung auch immer, sondern gerade im Gegenteil die Sorge darum, dass bei allen *turns* der letzten Jahre auch Entscheidendes und Interessantes aus dem Blickfeld geraten sein könnte. Die Beobachtung war kurzum, dass die Gattungstheorie kaum noch als ein relevantes und lebendiges Forschungsgebiet wahrgenommen wird, obwohl sie einmal im Fokus der Literaturwissenschaft stand. Natürlich gab es immer und gibt es weiterhin wichtige Forschung zu *einzelnen* Gattungen: zum Roman des 20. Jahrhunderts, zum postmodernen Drama, zur Lyrik der Nachkriegszeit – die Liste ließe sich beliebig verlängern. Die Reflexion über die Ordnung und Systematik der Gattungen jedoch – so die Ausgangsbeobachtung – steht nicht mehr im Fokus der Forschung und wird kaum noch in Veröffentlichungen dokumentiert. Auch ein Blick in aktuelle Einführungen in die Literaturwissenschaft belegt diesen Eindruck: Die Frage nach der Ordnung der Gattungen, also der Ableitung der Gattungsbegriffe aus einer wie auch immer gestalteten Systematik, wird meist schnell abgehandelt – und dann die überlieferte Trias von *Epik*, *Dramatik* und *Lyrik* besprochen, als wäre dies eine unproblematisch gegebene Dreifaltigkeit. Ausgespart bleibt die traditionsreiche Spannung zwischen *Gattungssystematik* und *Gattungsgeschichte*.¹ Diese Spannung scheint verloren, sobald Gattungsfragen aufgelöst werden in Gattungsgeschichten von Einzelgattungen – dabei ist es kaum eine unfruchtbare Spannung gewesen. Nicht wenige theoretische Entwürfe, die noch heute für die Literaturwissenschaft inspirierend geblieben sind, beschäftigen sich zentral mit der Frage, inwiefern und auf welche Art und Weise anhand von geschichtsphilosophisch inspirierten Entwürfen von *Modernität* neue Perspektiven auf die Ord-

1 | Vgl. Dieter Lamping: »Einführung: Literaturwissenschaftliche Gattungsforschung«. In: Ders. (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart 2009, S. XV-XXVI, hier S. XIX.

nung der Gattungen und demzufolge auf Gattungstheorie überhaupt entwickelt werden können. In diesem Zusammenhang wären beispielsweise Georg Lukács' *Theorie des Romans*, Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* und auch Peter Szondis *Theorie des modernen Dramas* zu nennen. Gemeinsam ist diesen Arbeiten, dass sie Modernität als eine Irritation des Gattungsgefüges begreifen – und dass sie diese Irritation für Analysen fruchtbar machen, die möglich sind, weil sie Gattungen als Problem, als Frage begreifen und nicht als immer schon sicheres *Wissen*.

Raffael: Allegorie der Poesie



Schon Raffaels *Allegorie der Poesie*, die zwischen 1509 und 1511 im Auftrag des Papstes Julius II. im Vatikan als Deckenfresko gemalt wurden, wirft die Frage der Gattungen auf. Angelegt ist diese *Allegorie der Poesie* offenkundig als eine Allegorie der Inspiration. »*Numine*« verkündet das Schild des (von der Poesie aus gesehen) rechten Engels, »*Afflatur*« dasjenige des linken Engels. »*Numine afflatur*« heißt soviel wie: vom Göttlichen angehaucht, vom göttlichen Wink behaucht, vom *Hauch* des Göttlichen *angehaucht*.

Dichtung also als Verkörperung des göttlichen Winkens in der Gestalt des Angehauchtseins durch das Göttliche – das ist eine Aufnahme und Verbildlichung von den Passagen aus Platons Dialog *Ion*, in denen der

Dichter als ein Wesen beschrieben wird, das durch das Göttliche entusiastisiert, *begeistert* wird. So verkündet Platons Sokrates: »Denn ein leichtes Wesen ist ein Dichter und geflügelt und heilig, und nicht eher vermögend zu dichten, bis er begeistert worden ist und bewußtlos und die Vernunft nicht mehr in ihm wohnt.«²

Raffaels Gemälde nimmt selbst die Flügel auf und hängt sie der Poesie an – wodurch sie mit den Engeln links und rechts neben ihr verwandt erscheint. Die *Allegorie der Poesie* ist zugleich eine Allegorie der Inspiration, der göttlichen Begeisterung, aus der allein die Poesie entstehen kann. Aber was geschieht – und damit ist die Frage der Gattungen wieder im Spiel – was geschieht, wenn die Inspiration, die »Anhauchung durch das Göttliche«, sich *in verschiedenen Formen* niederschlägt? Man kann ja unschwer die fast dreihundert Jahre später entwickelte Goethe'sche Gattungstrias in Raffaels Deckenfresko aus den Jahren 1509 bis 1511 wiederentdecken. In der linken Hand hält die »Poesie« eine *Lyra*, ein antikes Saiteninstrument also, aus dessen Name sich unser Begriff für *Lyrik* entwickelt hat. Unterhalb ihres linken Ellenbogens ist eine *Maske* zu entdecken: ein recht deutlicher Verweis auf die dramatische Literatur. In der rechten Hand schließlich hält die Poesie ein recht dickes Buch, aufgestützt auf den rechten Oberschenkel und damit beträchtliches Gewicht andeutend. Wenn man die Utensilien der Lyra auf die Lyrik und die Maske auf das Drama bezieht, erscheint es naheliegend, das Buch auf epische Literatur zu beziehen. Daneben gibt es die Möglichkeit, das Buch als Symbol für die schriftliche Niederlegung der anderen beiden Gattungen, Lyrik und Dramatik also, zu verstehen, dann hätte man es nur mit der Darstellung von *zwei* Gattungen zu tun. Ob man allerdings von zwei Gattungen oder von – das sei zunächst durchgespielt – drei Gattungen ausgeht, die dargestellt werden: Auf jeden Fall ist die *Allegorie der Poesie* zugleich eine Allegorie der *Unterteilung* der Poesie in Gattungen.

Der Umstand, dass die Poesie nun die Maske gewissermaßen *hinter* sich liegen hat, macht es möglich, die Anordnung der Gegenstände temporal zu sortieren und die *Allegorie der Poesie* nicht nur als Allegorie der Unterteilung der Poesie, sondern zugleich auch als eine Allegorie der geschichtsphilosophischen Interpretation von Gattungsbegriffen zu interpretieren. Die geschichtsphilosophische Interpretation hängt nun von der *Richtung* ab, in der man die Gegenstände liest: von links nach rechts ergibt sich die Folge *Epik – Lyrik – Drama*, von rechts nach links gelesen aber *Drama – Lyrik – Epik*. Der Betrachter von Raffaels *Allegorie der Poesie* verstrickt sich, mit anderen Worten, leicht in die gleichen Fragen, die auch Friedrich Schlegel in seinem *Literary Notebook* verfolgt hat. In zwei Notizen aus dem Jahr 1799 ordnet er die Geschichte der Gattungen einmal in der ersteren Reihenfolge (Epos – Lyrik – Drama) an, ein Jahr später

2 | Platon: Ion. In: Ders.: Sämtliche Werke. Übers. von Friedrich Schleiermacher. Auf der Grundlage der Bearbeitung von Walter F. Otto, Ernesto Grassi und Gert Plamböck neu hrsg. von Ursula Wolf. Reinbek bei Hamburg 1994, S. 65–82, hier S. 72f.

dann in der zweiten Reihenfolge (Drama – Lyrik – Epos).³ Peter Szondi kommentiert die Unentschiedenheit Schlegels in seinen Vorlesungen »Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik«, indem er darauf verweist, dass die erste Anordnung (Epos – Lyrik – Drama) einerseits »pragmatisch-literaturhistorisch der Entwicklung der griechischen Poesie« folgt, »in der die Tragödie auf das Epos folgt (und nicht umgekehrt)«, zugleich »spekulativ der Hegelschen Ästhetik«. Die zweite Reihenfolge (Drama – Epos – Lyrik) dagegen sei »antiklassizistisch« (und daher Schlegel viel angemessener), weil »eine solche Höherstellung der epischen Dichtart zugleich deren moderne Erscheinungsform, den Roman, über die Tragödie stellte«. ⁴ Welche Richtung Raffaels Bild nun nahelegen will, ist wohl kaum zu entscheiden.

Es gibt allerdings noch die – oben erwähnte – Möglichkeit, das Buch in der rechten Hand der Poesie als Darstellung der *verschriftlichten* Form von Lyrik und Drama zu deuten, nicht als eigene Gattung also, sondern als eine *Weiterverarbeitung* der durch die Lyra und die Maske symbolisierten »Dichtungsarten«. Auch dies würde eine zeitliche Dimension in das Bild einfügen, und eine zusätzliche Frage aufwerfen: Was geschieht eigentlich mit dem göttlichen Hauch, der göttlichen Inspiration, wenn sie von der unmittelbaren Darbietung mit Lyra oder Maske abgetrennt zwischen zwei Buchdeckel gepreßt werden? So gesehen ist die *Allegorie der Poesie* auch eine Allegorie der *Abtrennung* des Literarischen von der Inspiration, aus der es hervorgeht. Der traurige Blick der Poesie – nachdenklich in den offenen Himmel gerichtet, von den Engeln abgewendet – scheint zu verraten, dass der Hauch des Göttlichen, in dem Moment, in dem er spürbar ist, schon eigentlich der Vergangenheit angehört. Das Bild erzählt in dieser Perspektive vom Übergang des Poetischen zum Prosaischen – und damit auch vom Problematischerwerden der Gattungen in der Moderne. Diesem Problematischerwerden der Gattungen in der Moderne, der Frage des Bezugsfeldes von Gattung und Geschichte gehen die Beiträge dieses Bandes mit unterschiedlichen Perspektivierungen nach.

Martin Roussel eröffnet das Kapitel *Gattungstheorie* mit dem Artikel *Das MATERIAL DER GATTUNG*. Das »Gesetz der Gattung« fordert, wie Roussel mit Blick auf Jacques Derrida beschreibt, eine Ethik der Reinheit, die Gattung konstituiert sich durch die Reinheit des Identischen. Zugleich aber zeigt sich als »Fluchtpunkt des Gattungsbegriffs«, dass der Begriff eine »Mischform« bezeichnet: Sobald Gattungen historisch beschrieben werden, können sie ihre Einheit nur noch durch die Vermischung von Verschiedenem behaupten. Die für das Gattungskonzept konstitutive Etholo-

3 | Vgl. Peter Szondi: Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik. In: ders.: Poetik und Geschichtsphilosophie II. Hg.v. Wolfgang Ietkau. Frankfurt/Main 1974, S. 7-183, hier S. 133.

4 | Ebd., S. 134.

gie der Zerstreuung weiß Roussel sodann für die exemplarische Lektüre einiger Texte Robert Walsers fruchtbar zu machen.

In seinem Beitrag *DAS DRAMA ALS FORM – ANSCHAUUNG, DIALOG, PERFORMANCE* funktionalisiert Lutz Ellrich Gattungsmerkmale des Dramas, »um die Krise des Theaters zu analysieren und die umlaufenden Lösungsangebote zu beurteilen«. Nicht gefährdet sei das traditionelle Konzept der Gattung durch mediale Unterscheidungen: Andere Medien, Film, Video, Computersimulation, ließen sich durchaus in die Theaterpraxis, in das theatrale Gattungskonzept integrieren. Als gattungstheoretische Abgrenzungskriterien aus den umfangreichen Debatten über Wesen und Form des Theaters nimmt Ellrich den Wahrnehmungsaspekt, die die temporale Ausrichtung, die Ko-Präsenz von Betrachtern und Akteuren sowie das mit ihr verknüpfte Problem der Wissensdifferenz zwischen Zuschauern und Bühnenfiguren und schließlich das Phänomen der Zeugenschaft in den Blick: Der Zuschauer, dessen Rolle für die Bestimmung der Eigenart des Dramas entscheidend sei, werde im Theater zur Passivität verurteilt, könne nur Zeugnis vom Geschick der Figuren ablegen – eine Konfiguration, die noch zu lösende Fragen aufwerfe in Bezug auf das Verhältnis von Involviertheit und Distanz, Mehrwissen und Voyeurismus, Ästhetik und Ethik.

In seinem Artikel *DIE AUFLÖSUNG DES DRAMAS ALS FORM DES SOZIALEN* (PETER SZONDI, GOTTFRIED KELLER) geht Oliver Kohns von Peter Szondis These einer Auflösung der Gattung des Dramas im 19. Jahrhundert aus. Eine Lektüre von Gottfried Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe* kann zeigen, dass diese Auflösung bereits in der zeitgenössischen Literatur diskursiviert wird. Die Umstellung vom Drama zur Novelle – lesbar in der Umbesetzung von Shakespeares *Romeo and Juliet* in Kellers Erzählung – macht die Gattung zugleich als die »Form des Sozialen« erkennbar.

Monika Schmitz-Emans nimmt in ihrem Beitrag *GEZEICHNETE ROMANE, GEZEICHNETE SCHAUSPIELE, GEZEICHNETE GEDICHTE. DER COMIC UND DIE LITERARISCHEN GATTUNGEN* den »Comic« als gattungstheoretischen Musterfall in den Blick, insofern die theoretischen und historischen Diskurse über den Comic (den *cartoon*, die *bandes dessinées*, den *fumetto* etc.) exemplarisch die Historizität, die Mobilität und Mutabilität von Gattungsbegriffen illustrieren sowie »den Umstand, dass bei der Entscheidung für eine von mehreren Optionen national- und kulturspezifische Sehweisen mit im Spiel sind und sich zwischen den Sprachräumen teilweise erhebliche Differenzen geltend machen«. Das sich die »neunte Kunst«, die die der Comic gelegentlich bezeichnet werde, von anderen literarischen Formen nicht trennscharf absetzen lasse, könnten Gattungsbestimmungen immer nur vorläufig vorgenommen werden. Schmitz-Emans grenzt den Comic von den ursprünglichen »strip cartoons« aus den Zeitschriften um 1900 ab, ihr Interesse gilt der Expansion des Comics vom *omic strip* zur *graphic novel*, von denen einige als Meta-Comics gelesen werden könnten, die ihre eigenen ästhetischen und inhaltlichen Möglichkeiten herausstellten und ihre Gattungspoetik reflektierten.

Ralf Simons Beitrag DER PERSPEKTIVISMUS DER GATTUNG. GATTUNGSTHEORIE UND DISKURSANALYSE. WIELANDS ARISTIPP UND TIECKS AUFRUHR IN DEN CEVENNEN eröffnet das Kapitel *Gattungsgeschichtliche Aspekte*. Simon erprobt an einem beliebten Sujet diskursanalytischer Literaturwissenschaft, dem Partisanenkampf, Konvergenzmöglichkeiten von Gattungstheorie und Diskursanalyse. In den Blick genommen wird Tiecks *Aufbruch in den Cevennen* (der Konfigurationen von Wielands *Aristipp* aufgreife und remodelliere). Das Erzählmodell des Tieck'schen Textes präsentiert sich als Fortsetzung eines der Kernmodelle aufklärerischen Erzählens, rekurriert auf die Form des polyphonen aufklärerischen Romans, transformiert diese aber – damit schreibt sich der Partisanenkampf gewissermaßen in die Poetologie des *Aufbruchs in den Cevennen* ein. Die implizite Gattungsfolie fungiert als ästhetisches Reflexionsmedium. Es ist der »Perspektivismus der Gattung, der einen Komplexitätsvorteil in *aestheticis* gegenüber den Systemen und Diskursen des Textes, sowie gegenüber seinen Repertoires und Handlungsplänen behauptet«.

Bart Philipsen zieht in seinem Beitrag »EIN GELOBTES LAND«. HÖLDERLINS NÜCHTERNHEIT ZU ENDE GELESEN eine Verbindungslinie zwischen Friedrich Hölderlins Spätwerk und seinen »spätesten Dichtung«. Deutungen von Walter Benjamin, Peter Szondi, Theodor W. Adorno und Giorgio Agamben aufgreifend zeigt Philipsen, dass in Hölderlins spätesten Texten die moderne »Nüchternheit« zu reflektierter Enttäuschung wird. Während es der modernistischen Poesie um die Auflösung des Ichs zugunsten des »reinen Gedichts« gehe, halte Hölderlin mit seinem Ideal einer »Blödigkeit«, die die selbstgewählte Selbstentmachtung sei, am Verlangen nach einem eigenen Leben des Ichs fest. Die von der Blödigkeit betretene Sphäre der Nüchternheit in der spätesten Dichtung – so Philipsen – »enthält oder besser: »performiert« (in »unglücklichen«, verunglückten, linkischen Sprechakten freilich) eine Wahrheit des Profan-Geschichtlichen, die eben keinem zusteht und sich nicht objektivieren bzw. verkörpern lässt«.

Einem der wirkmächtigsten Texte der Gattungstheorie, Hegels *Ästhetik*, widmet sich Achim Geisenhanslüke in seinem Beitrag DAS ENDE DER KUNST? TRAGÖDIE UND LYRIK BEI HEGEL UND HÖLDERLIN. Hegels – Geschichtsphilosophie und Gattungspoetik verschränkendes – prominentes Diktum vom Ende der Kunst, so Geisenhanslückes These, mache den Blick frei auf eine Poetik der Moderne, die nicht durch Kontinuitäten, sondern durch Zäsuren gekennzeichnet sei, ermögliche mithin eine Einsicht in die Partikularität moderner Kunst, die gerade für die Literatur der Moderne als konstitutiv angesehen werden müsse. In dem Maße allerdings, »in dem Hegels einseitiger Blick auf die seiner Meinung nach vorbildliche Kunst der Antike an der Eigengesetzlichkeit der Poesie in der Moderne vorbeigeht«, erscheine »Hölderlins Poetik als ein Korrektiv, das die negative These vom Ende der Kunst erst produktiv werden lässt«. Erst Hölderlins Lyrik beziehe das eigene Zerbrechen an der Partikularität in die Reflexion mit ein und vollziehe sie an der Form des Gedichtes nach.

Damit werde die These vom Ende der Kunst ernst genommen und dennoch der Einsatzpunkt für eine Poetik der Moderne markiert.

Den für die Gattungstheorie seit langem – spätestens seit Wilhelm von Humboldt – zentralen Begriff der Stimmung behandelt Angelika Jacobs in ihrem Beitrag *SAKRALE IRONIE. ZUM VERHÄLTNIS VON ›GATTUNG‹ UND ›STIMMUNG‹ BEI SÖREN KIERKEGAARD*. In ihrer Lektüre zentraler Texte Kierkegaards kann Jacobs zeigen, wie Kierkegaard die Gattungen systematisch kreuzt, Gattungserwartungen stört und damit eine ironische Gattungspoetik entwirft.

Thomas Wortmann geht in seinem Beitrag *ZWECKDICHTUNG, ZWECKENTFREMDET. POETOLOGISCHE DIMENSIONEN IN DROSTES GEISTLICHEM JAHR* von der zu konstatierenden ›Überlebtheit‹ der Gattung, des Genres der Perikopenlyrik bereits zu Drostes Zeiten aus (ist die Hochzeit der Perikopenzyklen doch im Barock anzusiedeln). In den Blick genommen werden die textuellen Verschiebungen, die Transformationen, die mit der Transponierung des überkommenen Genres Perikopenlyrik in die Moderne, in das 19. Jahrhundert verbunden sind. Zu diesen Verschiebungen gehöre die ›Zweckentfremdung‹ der Zweckdichtung im *Geistlichen Jahr*. Eingeschrieben sei der Zweckdichtung Perikopenlyrik eine poetologische Dimension, die Frage nach der Textproduktion selbst, nach der Legitimation des Schreibens, nach der schriftstellerischen Produktion: So werde aus dem ›frommen Andachtsbuch zum Hausgebrauch‹ ein »ambitioniertes literarisches Großprojekt, ein Versuchsfeld der eigenen Kreativität, dem die Frage nach der Angemessenheit solcher Beschäftigung stets eingeschrieben ist«.

Stefan Börnchens Artikel *WAS BISHER GESCHAH. SZONDIS GATTUNGSTHEORIE UND DIE EPISCHE PARADOXIE DES LANGEN DRAMAS IN RICHARD WAGNERS RHEINGOLD* diagnostiziert als dramaturgisches Problem des Musikdramas *Rheingold* eines, das auch in Szondis Dramentheorie zentral verhandelt werde – den Konflikt zwischen der Unmittelbarkeit der dramatischen Bühnenhandlung und der epischen Tiefe vergangener Handlungselemente. Wagner reagiere, so Börnchen, auf dieses Problem mit der Form-Innovation des musikalischen Leitmotivs und mit dem dramaturgischen Kunstgriff von Vergegenwärtigungsszenen (in denen sich die handelnden Figuren noch einmal das erzählen, was bereits passiert ist). Gesetzt werde also auf eine rekursive Struktur, die sowohl für den diegetischen Inhalt, als auch für die dramatische und musikalische Form des gesamten *Rings* konstitutiv sei – wobei die vollkommene epische Präsenz im dramatischen Augenblick die völlige Dissemination aller Bedeutung nach sich ziehe. Beim *Rheingold* lasse sich gattungstheoretisch von einer ›epischen Paradoxie des langen Dramas‹ sprechen.

In seinem Beitrag *FRANCESCO BONCIANIS NOVELLENPOETIK (1574) IM DEUTSCHEN KONTEXT. DAS MUSTER DER NOVELLA BEI PAUL ERNST UND GEORG HEYM* rekonstruiert Rolf Füllmann zunächst die in Boncianis *Lezione sopra il comporre delle novelle* entworfene Novellentheorie, um in einem zweiten Schritt die Adaption der *novella* bei Ernst und Heym in den Blick

zu nehmen. Boncianis Bestimmung der Novelle, so Füllmanns Ergebnis, ähnele in zahlreichen Punkten der von deutschen Novellentheoretikern vorgenommenen (*Decamerone* als Modell der Gattung, Bildhaftigkeit der Novelle, relative Kürze und Klarheit, Nähe zum Drama etc.). In seinem Aufgreifen des Musters der *novella* sei es Paul Ernst darum gegangen, die nichtklassische niedere Gattung neuklassisch zu nobilitieren, einen Gegenentwurf zur modernen Literaturwelt zu schaffen. Heym dagegen rekurriere auf die *novella*, um sie durch die Darstellung grotesk pervertierter Emotionen zu destruieren. Damit greife Heym allerdings etwas auf, was in der Gattung bereits angelegt sei: die Destruktion einer Erzählung durch eine andere.

Claudia Liebrands Beitrag *CASINO ROYALE. GENRE-FRAGEN UND JAMES-BOND-FILME* eröffnet das Kapitel *Medientheoretische Perspektiven*. Als Verfilmung des ersten, gleichnamigen Bond-Romans Ian Flemings von 1953 handelt es sich bei Martin Campbells Spionageabenteuer, das 2006 von der internationalen Kritik als fulminante Revitalisierung des James-Bond-Films gefeiert wurde, um ein *Prequel* – ein populäres Phänomen in der zeitgenössischen Kinolandschaft, bei dem nicht die Handlung eines Vorgängerfilms wieder aufgegriffen wird, sondern die Vorgeschichte zum Bezugsfilm, (in diesem Fall) zu der Bezugsfilmreihe erzählt wird. *Casino Royale* fungiert somit als *origin story* einer bereits populären medialen Kultfigur, als die ›Geburtsgeschichte‹ von James Bond. Liebrand nimmt den *Prequel*-Status des Films zum Ausgangspunkt für eine genretheoretische Beschäftigung mit den komplexen Genreverhandlungen, die der Film (nicht nur) in Bezug zu seiner bekannten Filmserie inszeniert. Das *Prequel* zur *Bond-series* inszeniere die Genese, die Geburt des Agentenfilms aus dem *male melo*; das *Prequel* erzähle mithin eine Genre-Gründungsgeschichte.

In seinem Beitrag *FANTASY UND RITTERROMAN – EIN ›SITZ IM LEBEN‹* geht Heiko Christians der Frage nach dem ›Ort‹ der Gattung im Leben, nach dem Wechselspiel von Literatur und Leben überhaupt nach. Im Fokus der angestellten Überlegungen stehen die vom Ritterroman zur Verfügung gestellten Muster, die – eingewandert in die Fantasy-Romane (etwa John Ronald Reuel Tolkiens *Der Herr der Ringe* von 1955) – bis heute breit rezipiert würden. Zum Problem werde das Sich-Versenken in diese fiktiven Welten, wenn Leser, Zuschauer oder Nutzer von ›Fantasy‹ die fiktiven Verhältnisse in den Alltag »einschreiben« wollten – etwa durch Amokäufe, halte der Ritter- und der *Fantasy*-Roman doch das »Muster« bereit, das vom Amokläufer aufgegriffen werden könne (mit Blut dafür zu zahlen, wenn man mit seinem Namen in den Kampf ziehe). Die »Welten des Amok« und die »Welten der Unterhaltung« seien also durchmischt: »Die Durchmischung ist unablässig am Werk und in ihrer Anteiligkeit, in ihrer Reihenfolge oder gar in ihrer Kausalität niemals zu durchschauen.«

Hanjo Berressem fragt in seinem Beitrag *KRISTALLE. GATTUNG UND AUSDRUCK IN MEDIENTHEORETISCHER SICHT*, wie weit der Begriff der Gattung über die Künste hinausreicht und wie sich der Gattungsbegriff zur

Problematik des künstlerischen Ausdrucks verhält. Um diese Fragen zu klären, ersetzt er in einem ersten Schritt die der Gattungstheorie gängige Binnendifferenzierung von *Form – Inhalt* durch die Differenzierung *Form – Medium*, in einem zweiten Schritt exemplifiziert er diese Ersetzung an Werner Herzogs Film *Fitzcarraldo*. Herzogs Film entziehe sich jeder Kategorisierung, er verwiese auf nichts anderes als eine ursprüngliche affektive Multiplizität, gehöre zu den Filmen, die als ›Eigenfilme‹ zu begreifen seien. Beschrieben werden könne *Fitzcarraldo*, ein einzigartiger ›Kristall‹, als Virtualisierung eines realen Ereignisses (des Transportes eines Schiffes über einen Berg), die Logik, der der Film folge, sei der Ökologie des Drehortes. Mit Deleuze spricht Berressem deshalb von einem ›kristallinen Kino‹, das in zu viele Richtungen dränge, um es zu ›genre-alisieren‹.

Asokan Nirmalarajahs Beitrag »THE BITCH IS BACK!« *ALIEN*³ UND DIE WIEDERKEHR DES WEIBLICHEN IN DEN ›MÄNNERGENRES‹ DES HOLLYWOODFILMS thematisiert schließlich auf eine produktive Art und Weise die Verbindung von *genre* und *gender*. Die Protagonistin Lt. Ellen Ripley als weibliche Hauptfigur im männlich codierten Genre des Horrorfilms macht konstitutive Genre-Regeln sichtbar und zeigt ihre Verunsicherung. Nirmalarajah gelingt es zu beweisen, dass sowohl Genre als auch *Gender* in *Alien*³ als »dynamische Bedeutungskontexte« interpretiert werden müssen.

Die Herausgeber danken sowohl dem *Verein der Freunde und Förderer der Universität zu Köln* wie auch dem *Zentrum für Modernforschung* der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln für den gewährten Druckkostenzuschuss.

Köln / Luxemburg im März 2012
Claudia Liebrand und Oliver Kohns