

«Genre is disappearing», titelte der New Yorker im März 2021. In der von Streaming-Diensten dominierten Popmusik, so die amerikanische Musikkritikerin Amanda Petrusich, seien Genres ein Auslaufmodell: einschränkend, «inhärent problematisch» und altmodisch.¹ So ganz taufisch ist diese Diagnose allerdings selbst nicht. In der Kunsttheorie der Moderne hatten Gattungen einen miserablen Ruf. Im 20. Jahrhundert schien einzig ihre Überwindung angezeigt zu sein. Die Malerei warf nach 1900 das System der Bildgattungen, durch das sie jahrhundertlang geprägt gewesen war, wie einen zu klein gewordenen Mantel ab.² Aber auch wer in der Musik, der Literatur oder im Film auf sich hielt, hielt sich nicht an Gattungskonventionen. Ihre Ablehnung scheint zur DNA der ästhetischen Moderne zu gehören.³ Werden sie nun, wie Petrusich schreibt, unter digitalen Bedingungen auch in der Populärkultur «increasingly irrelevant»?

Solche Diagnosen vom Relevanzverlust und Verschwinden der Gattungen in der digitalen Gegenwart häufen sich.⁴ Aber stimmen sie eigentlich? Das vorliegende Themenheft geht dieser Frage nach. Denn nicht nur sind seit den 2000ern zahlreiche neue Genres entstanden, die ihre Existenz erst dem Digitalen verdanken: etwa der Blog, der *Shitstorm*, das Selfie.⁵ Auch an anderer Stelle deutet sich eine vorsichtige Renaissance der Genres an: Ihre poetologischen und epistemischen Potenziale werden gerade wiederentdeckt. Dietmar Daths epische Science-Fiction-Eloge *Niegeschichte* (2019) zeugt genauso davon wie Hartmut Rosas Heavy-Metal-Soziologie (*When Monsters Roar and Angels Sing*, 2023), die seit vielen Jahren zu beobachtende Aufwertung von Genrefilm und -literatur in den Feuilletons ebenso wie das neue Interesse der Literaturwissenschaft an der Gattungstheorie.⁶ Vor allem aber bietet die Populärkultur selbst zahlreiche Hinweise darauf, dass die Bedeutung von Genres in der digitalen Ära eher zunimmt. Die Diskussionen um Beyoncés Album *Cowboy Carter* (2024) drehten sich primär um Gattungsfragen;⁷ auf dem Album werden solche Gattungsfragen sogar explizit thematisiert. Wenn Linda Martell, eine Pionierin des «schwarzen» Country, in einem gesprochenen Beitrag vor dem Song *Spaghettii* Genres als «funny little concept» bezeichnet, durch das sich viele «confined» fühlen würden, dann greift sie einen klassischen Topos der Gattungskritik auf: Gattungsregeln schränken die künstlerische Freiheit ein, können den Zugang zu bestimmten Kunstformen sogar verhindern. Dieser – historisch sicherlich stellenweise zutreffenden – Diagnose steht allerdings das Album selbst entgegen, das seine ästhetische und politische Schlagkraft erst aus seinem Country-Bezug erhält. Dass Auseinandersetzungen über *Race*, *Class*, *Gender* und *Identity* über ein Genre geführt werden können, deutet einerseits darauf hin, dass Genres weit mehr sind als «nur» ästhetische Entscheidungen

(wobei ja ästhetische Entscheidungen *immer* weit mehr sind als nur ästhetische Entscheidungen⁸). Andererseits aber zeigt sich darin die widersprüchliche Qualität von Genres: Sie sind eben nicht nur einschränkend, sondern auch *ermöglichend*.⁹

In den Literatur-, Kommunikations- und Filmwissenschaften ist diese ermöglichende Funktion von Genres seit den 1970er Jahren vor allem als *soziales* Potential verstanden und theoretisch ausgearbeitet worden. Wilhelm Voßkamps «Gattungen als literarisch-soziale Institutionen» (1977), Carolyn R. Millers «Genre as Social Action» (1984) oder Linda Williams' «Film Bodies: Gender, Genre and Excess» (1991) haben Gattungen als gesellschaftliche Kräfte etabliert, die auf allen Ebenen der Kultur – Produktion, Distribution und Rezeption – wirksam sind.¹⁰ Williams' Einsicht etwa ist, dass die Funktion von Gattungen in der «kulturellen Problemlösung» besteht. Das klingt schon ganz anders als die modernistische Überzeugung, Gattungen seien «einschränkend» und müssten überwunden werden. Genres, schreibt Williams in ihrem Aufsatz, in dem es um Melodrama, Horror und Pornografie geht, «gedeihen letztlich aufgrund der Beständigkeit der Probleme, die sie adressieren; aber auch aufgrund ihrer Fähigkeit, diese Probleme umzugestalten.»¹¹ Damit formuliert sie eine starke These, die unseren Blick auf Genre grundsätzlich verändern könnte: Genres *leisten* etwas, sie greifen in die Wirklichkeit ein. Verhandelt wird das etwa zurzeit – um ein Beispiel zu nennen – in den Diskussionen um die Funktionen von *Climate Fiction*.¹² Die Frage – die auch die Autor:innen dieses Heftes beschäftigt – wäre dann nicht so sehr, ob Genres verschwinden, sondern was aus den gesellschaftlichen Problemen, die obsolet gewordene Genres adressiert haben, geworden ist; und auf welche Weise diejenigen Genres, die überdauert haben oder neu entstanden sind, das Soziale ermöglichen oder umgestalten.

Genres erlauben es, den Blick ein wenig von einzelnen (Kunst-)Werken weg- und auf all die anderen Bedingungen der Kulturproduktion hinzulenken: auf das Publikum, auf Produktionsökonomien, auf Institutionen. Erwartungen spielen auf einmal eine Rolle, Subkulturen, kommunikative Formen. Gerade unsere Kommunikationsgewohnheiten haben sich durch digitale Medien und Plattformen am offensichtlichsten in kurzer Zeit radikal verändert. Kann man solche Prozesse an Genre-Evolutionen ablesen?¹³ Tatsächlich tritt im digitalen Zeitalter eine von progressiven Gattungstheorien bereits seit Langem betonte Eigenschaft deutlich hervor: Gattungen sind keine starren Klassifikationsinstrumente, sondern etwas sehr Wandelbares. Sie verändern sich ständig, verschwinden, formieren sich neu, vermischen sich.¹⁴ Und wenn sie persistent sind – und manche Genres (man denke nur an die Komödie) sind das in ganz erstaunlichem Maße –, dann liegt das gerade an ihrer enormen Fähigkeit zu Wandel und Anpassung.¹⁵ Auch Emergenz-Prozesse haben sich im Digitalen nun beschleunigt und sind dadurch besser beobachtbar.¹⁶

Solche Veränderungen auf Gattungsebene signalisieren grundlegende Transformationen. Längst beschränkt sich das nicht mehr auf die Musik oder den Film. Weitgehend unbemerkt von der akademischen Kunstgeschichte sind digitale Verkaufsplattformen wie Singulart gerade dabei, das Feld der Bildenden Kunst umzukrempeln. Verbunden ist das mit einer Wiederkehr traditioneller Bildgenres («Landschaft») genauso wie mit der Aneignung kunstfremder Gattungen («Urban»), die auf veränderte Rezeptionserwartungen, neue Käuferschichten und die Entgrenzung kultureller Sphären hindeuten.

Kein Verschwinden von Gattungen in unserer digitalen Gegenwart also, sondern im Gegenteil deren «konstante und schnelle Vermehrung»?¹⁷ Beobachtbar wäre dann,

so die Hypothese, nicht nur die Gattungsdynamik selbst, sondern vor allem auch die gesellschaftliche Dynamik, die von Genres verhandelt und mitgestaltet wird.

Noch eine begriffliche Klärung, bevor ich zu den einzelnen Beiträgen komme: Die Begriffe «Genre» und «Gattung» wurden historisch und werden in den verschiedenen Fachdisziplinen sehr unterschiedlich gehandhabt. Insbesondere in der Kunstwissenschaft, so Wolfgang Kemp, ist «der Gebrauch des Begriffs «Gattung» [...] nicht eindeutig festgelegt.»¹⁸ Obwohl es sich systematisch immer wieder anbietet, die Begriffe zu unterscheiden und zu hierarchisieren (etwa: Malerei als Gattung, Landschaftsmalerei als Genre; Spielfilm als Gattung, der Western als Genre) hat sich in Diskussionen zwischen den Autor:innen dieses Heftes gezeigt, dass solche begrifflichen Festlegungen mehr Probleme erzeugen als sie lösen (u. a. deshalb, weil weitere, konkurrierende Begriffe – für Malerei etwa «Medium» – gebräuchlich sind; siehe dazu auch die grundsätzlichen Überlegungen von Lukas Töpfer in diesem Heft). Es gilt, was Julius Schwarzwälder in seinem Artikel vorschlägt: «definitorische Spitzfindigkeiten fürs Erste lieber beiseitezulegen». Ich habe daher hier den Begriff «Genre» in Analogie zum englischen oder französischen Sprachgebrauch synonym mit «Gattung» benutzt. Ausdrücklich *nicht* gemeint – das muss in einer kunstwissenschaftlichen Zeitschrift vielleicht noch erwähnt werden – ist hier mit «Genre» die Genremalerei (die freilich selbst ein Genre darstellt).

Die Beiträge

Julius Schwarzwälder zielt mit seinem Aufsatz direkt ins thematische Zentrum dieses Hefts, wenn er das Phänomen der Mikrogenres auf TikTok untersucht. «Wenn Genres derart wuchern, dass ihre Vielfalt sich fast limesartig der Nutzer:innenanzahl einer Plattform anzunähern scheint, was wird dann aus den kulturellen Verbindlichkeiten und den Möglichkeiten zu öffentlicher Bezugnahme, die Genresysteme generiert hatten?» Was also können Genresysteme unter den Bedingungen des digitalen Plattformkapitalismus noch leisten? Schwarzwälder interessiert sich nicht nur für die Formen, sondern vor allem für die Funktionen von (Mikro-)Genres. Und so schnell, wie die neuen digitalen Genres auftreten, sich entwickeln und wieder verschwinden, so rasch ändern sich, so der Autor, auch diese Funktionen. Die Frage, die die *Süddeutsche Zeitung* unlängst mit Bezug auf Mikrogenres stellte: «Zerstört Social Media Subkulturen?»,¹⁹ beantwortet er daher implizit: Nein. Aber die Plattformen verändern, was Subkulturen sind, wie Gemeinschaften entstehen und sich deren Mitglieder selbst wahrnehmen. Der These vom Relevanzverlust der Gattungen in der digitalen Gegenwart hält Schwarzwälder entgegen: «TikTok ist eine Genreproduktionsmaschine sondergleichen.»

Manuela Klaut behandelt in ihrem Beitrag mit dem Podcast eines jener Genres, das erst unter digitalen Bedingungen entstanden ist. Sie untersucht, wie der *True Crime*-Podcast in das Rechtssystem eingreift. Dieses Genre erzählt Kriminalfälle nicht nur nach, sondern zielt häufig darauf ab, schon abgeschlossene Fälle wieder aufzurollen. Aus *Cold Cases* werden so zu ermittelnde Rechtsfälle. Doch was passiert, wenn «aus einem Verfahren zur Wahrheitsfindung ein Unterhaltungsmedium wird»? Mit Blick auf die Geschichte der Fallerzählung, die Klaut bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgt, kann sie zeigen, dass die Verbindung von Recht und Literatur, von Fall und Erzählung zum Kernbestand juristischer Verfahren zählt. Liegen dann im Podcast Chancen für eine methodische Aufarbeitung von Fällen? *True Crime*, so Klaut, bediene

sich zwar häufig den klassischen juristischen Wissenskategorien, wie Protokollen, Zeugen-Aussagen und Tatortbeschreibungen – doch sie prozessiere sie nicht. Auch der Podcast komme an Luhmanns «Legitimation durch Verfahren» nicht vorbei.

Lukas Töpfer nimmt Installationsansicht und digitale Kunstausstellung als Genres in den Blick. Worin zeigt sich deren Spezifik? Von welchen Konventionen sind diese beiden Genres bestimmt und wie setzen sie jeweils Raum und Fläche, Objekt und Bild zueinander ins Verhältnis? Was also passiert auf dem Weg von der traditionellen, räumlichen Ausstellung in den digitalen Raum? Zur Beantwortung dieser Fragen macht sich Töpfer grundlegende Gedanken zur historischen Relation der Konzepte Gattung, Genre und Medium. Dabei steht ein zunächst überraschender Befund am Anfang seiner Überlegungen: Die flache Erscheinungsweise des Internets scheint sich mit Clement Greenbergs berühmter Medienspezifik der Malerei zu decken. Zugespitzt: «Kennzeichnen ›flatness‹ und ›delimitation of flatness‹ [...] vielleicht die ebenso banale wie unheimliche und abgründige Oberfläche des Internets?» Am Beispiel von *The Last Museum* zeigt Töpfer, dass selbstbewusste digitale Ausstellungen weder konsequent flach noch konsequent räumlich sind, sondern die beiden Pole von Browser und Realraum wechselseitig thematisieren und problematisieren. Im besten Falle vermag es das Genre ›digitale Ausstellung‹, ihr materielles Substrat – die technische, hochkomplexe Infrastruktur des Internets, die hinter dem flachen Browserbild normalerweise verborgen bleibt – mitzudenken und so erfahrbar zu machen.

Eine andere Form der digitalen Ausstellung untersucht **Dennis Jelonnek**: Instagram-Accounts, die einen intimen Blick in die Wohnungen von Sammler:innen versprechen. Berühmte Kunstwerke, für die Öffentlichkeit sonst unzugänglich, hängen dort über dem Kamin oder stehen neben dem Designer-Sofa. Wie verhalten sich die Nutzer von Social Media angesichts solcher Interieurs? Was motiviert sie, sich die privaten Kunstsammlungen anzusehen? Jelonnek analysiert dafür die textliche Kommunikation, die sich in den Kommentaren entfaltet und entdeckt Formen eines Kunstgesprächs. Das Genre «Kunstsammlungs-Interieur» bildet also eine diskursive Praxis aus, deren Eigenschaften der Autor mit Bezug auf die lange Geschichte des Kunstgesprächs herausarbeitet. Gerade die Tatsache, dass es sich um Digitalisate der Originale handelt, eröffneten einen erweiterten Diskursraum. Auch in diesem Beitrag geht es mithin um die Frage, was Genres leisten. Gegenüber der kapitalistischen Logik, die die Produzenten der Instagram-Accounts motiviert, deutet Jelonnek die hier aufscheinende Möglichkeit zum digitalen Kunstgespräch als «Akt geringfügigen Aufbegehrens» der Nutzer:innen, die sich zumindest «punktuell» einer Diskursgemeinschaft» vorarbeiteten.

Auch **Tobias Ertl** interessiert sich für solche Genre-Funktionen im Spätkapitalismus. Die Diagnose des Bedeutungsverlusts von Gattungen differenziert er noch einmal: Während Gattungslogiken in der Populärkultur nach wie vor äußerst relevant seien, spielten sie im Kunstkontext kaum eine Rolle mehr. Wie ist dann das Interesse zu verstehen, welches populärkulturellen Genres von Künstler:innen der Gegenwart entgegengebracht wird? Ertl untersucht dies am Beispiel der Videoinstallation *Popular Unrest* (2010) von Melanie Gilligan. Die entscheidende Frage ist natürlich, wie jeweils auf Genres Bezug genommen wird, auf welche Weise sie verarbeitet und umfunktioniert werden. Klassische TV- und Serien-Genres werden von Gilligan, so Ertls Argument, als Instrumente der Gesellschaftskritik adaptiert. Es geht hier also nicht, wie so oft in der Kunst der Moderne, um eine ironische Brechung oder Dekonstruktion von Genres – vielmehr werden Genres hier sehr

ernst genommen, ihr »epistemisches Potential zur Erkenntnis sozialer Objektivität« im digitalen Zeitalter ausgelotet. Mit dem Bezug auf massenmediale Genres könne die Künstlerin das Kunstwerk »gegen die singuläre Logik künstlerischer Autorschaft und Werkschöpfung« positionieren.

So heterogen die von den Autor:innen untersuchten Gegenstände auch sind – gemeinsam ist den Beiträgen, dass sie Genres etwas zutrauen. Darin zeigt sich ein völlig anderes Gattungsverständnis als jenes modernistische, das Gattungen lange nur als etwas Problematisches und zu Überwindendes ansah. Lauren Berliner and Jonathan Cohn haben unlängst bemerkt, dass nicht selten in den inzwischen zahlreichen Meldungen vom Verschwinden der Genres Schadenfreude mitschwingt. Genres würden als harte Barrieren präsentiert, die Kulturprodukte langweilig machten, während ihr Niederreißen als utopischer und befreiender Akt idealisiert würde. Den alten Vorurteilen gegenüber Gattungen ist offenbar schwer beizukommen. »Genre is not only alive and well«, lautet ihre Antwort darauf, »but is indeed one of the more thought-provoking aspects of contemporary media«. ²⁰ So – als herausfordernd, anregend und quicklebendig – verstehen auch die Autor:innen dieses Heftes digitale Genres.

Anmerkungen

1 Amanda Petrusich: Genre is Disappearing. What Comes Next?, in: The New Yorker 8.3.2021, <https://www.newyorker.com/magazine/2021/03/15/genre-is-disappearing-what-comes-next>, Zugriff am 29.11.2024

2 Gottfried Boehm: Das bildnerische Kontinuum. Die Transgression der Gattungsordnung in der Moderne, in: Gerhard Neumann/Rainer Warning (Hg.), Transgressionen. Literatur als Ethnographie, Freiburg 2003, S. 19–38.

3 Wichtig dafür war Benedetto Croce: Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Linguistik, Leipzig 1905. Siehe dazu auch Paul Keckeis/Werner Michler: Einleitung: Gattungen und Gattungstheorie, in: dies. (Hg.): Gattungstheorie, Berlin 2020, 7–48.

4 Eine Reihe dieser Diagnosen versammelt Lauren S. Berliner/Jonathan Cohn, Introduction to the Special Issue Genre After Media, in: Television & New Media, Vol. 24 (5), 2023, S. 479–487.

5 Vgl. Carolyn R. Miller/Dawn Shepherd: Blogging as social action. A genre analysis of the Weblog, University of Minnesota 2004, Digital Conservancy, <https://hdl.handle.net/11299/172818>; Rupert Gaderer, Shitstorm. Das eigentliche Übel der vernetzten Gesellschaft, in: ZMK Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung, H.2 (2018), S. 27–42; Wolfgang Ullrich: Selfies. Die Rückkehr des öffentlichen Lebens, Berlin 2019.

6 Siehe etwa den Band Keckeis/Michler 2020 (wie Anm. 3).

7 Siehe die Rezension in der New York Times: »On the bold, sprawling Cowboy Carter, the superstar

plays fast and loose—and twangy—with genre«. Jon Pareles: Beyoncé's Country Is America, in: New York Times, 1.4.2024, Section C, S. 1.

8 Vgl. Terry Eagleton: Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie, Stuttgart 1994.

9 Diese doppelte Bestimmung verdanken Genres und Gattungen, so würde ich behaupten, ihrem normativen Charakter. Siehe dazu neuere Diskussionen über Normen, etwa: Christoph Möllers: Die Möglichkeit der Normen. Über eine Praxis jenseits von Moralität und Kausalität, Berlin 2018

10 Wilhelm Voßkamp: Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. Zu Problemen sozial- und funktionsgeschichtlich orientierter Gattungstheorie, in: W. Hinck (Hg.), Textsortenlehre – Gattungsgeschichte, Heidelberg 1997, S. 27–44; Carolyn R. Miller: Genre as social action, *Quarterly Journal of Speech*, Vol. 70 (1984), 2, S. 151–167; Linda Williams: Film Bodies: Gender, Genre, and Excess, in: *Film Quarterly*, Vol. 44 (1991), 4, S. 2–13. Soweit ich das sehe, hat nur Wolfgang Kemp solche Ansätze für die Kunstgeschichte produktiv gemacht: Wolfgang Kemp: Ganze Teile. Zum kunsthistorischen Gattungsbegriff, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 76 (2002), S. 294–299.

11 Hier zitiert nach der deutschen Übersetzung: Linda Williams: Film Bodies. Geschlecht, Gattung und Exzess, in: Keckeis/Michler 2020 (wie Anm. 3), S. 323–343, hier S. 342.

12 Siehe die Beiträge im Sonderheft der Science Fiction Studies, Vol. 45 (2018), No. 3 (Special Issue SF and the Climate Crisis, hg. v. Brent R. Bellamy/

Veronica Hollinger); Andrew Milner/J. R. Burgmann, *Science Fiction and Climate Change. A Sociological Approach*, Liverpool 2020. Vgl. auch Eva Horn: *Klima. Eine Wahrnehmungsgeschichte*, Frankfurt a. M. 2024.

13 Eine solche Verbindung zwischen (neuen) Genres und den «radical changes in our communicative households» stellt her: Eva M. Eckkrammer, *Genre Theory and the Digital Revolution. Towards a Multidimensional Model of Genre Emergence, Classification and Analysis*, in: Alexander Brock u. a. (Hg.), *Genre Emergence. Developments in Print, TV and Digital Media*, Berlin 2019, S. 163–189.

14 Zu Prozessen der Hybridisierung siehe Ivo Ritzer/Peter Schulze (Hg.): *Transmediale Genre-Passagen. Interdisziplinäre Perspektiven*, Wiesbaden 2016.

15 Vgl. Carolyn R. Miller/Amy J. Devitt/Victoria J. Gallagher: *Genre: Permanence and Change*, in: *Rhetoric Society Quarterly*, 48:3 (2018), 269–277, <https://doi.org/10.1080/02773945.2018.1454194>.

16 «What is arguably different now, however, is the pace of change. Digital technology appears to have accelerated genre innovation, with affordanc-

es, for instance, for direct audience participation and creative design options quite unlike what was available pre-digitally.» Diane D. Belcher: *Digital genres: What they are, what they do, and why we need to better understand them*, in: *English for Specific Purposes*, Vol. 70, April 2023, S. 33–43, hier: 36.

17 Janet Giltrow/Dieter Stein: *Genres in the Internet. Innovation, Evolution, and Genre Theory*, in: Janet Giltrow/Dieter Stein (Hg.): *Genres in the Internet. Issues in the Theory of Genre*, Amsterdam 2009, S. 1–26, hier S. 9. Meine Übersetzung; den Hinweis auf diesen Text verdanke ich Julius Schwarzwälder.

18 Wolfgang Kemp: *Stichwort «Gattung»*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart 2011, S. 135–138, hier S. 135.

19 Michael Moorstedt: *Ich möchte Teil einer Jugendbewegung sein. Statt Punk und Indie bietet das Internet jungen Menschen nur noch Mikrotrends an. Zerstört Social Media jugendliche Subkultur?*, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 15. April 2024, S. 9.

20 Berliner/Cohn 2023 (wie Anm. 4), S. 479.