

Rezeptionssteuerung durch Gattungszuweisung

A literary genre can be attributed to texts implicitly or explicitly, within a text or in paratexts. The most common manner of assigning a genre consists of choosing, for the title, a particular form, a subtitle, or a compound with a genre component, or in activating peritexts such as advertisements, the envelope, or the blurb. Assigning genre concepts is most interesting when it steers the reception noticeably into a direction that contradicts the other features of the literary work. This is already the case when a factual narrative is switched into a fictional one, but is of particular interest when commonplace patterns of reception are subverted by the explicit genre. This can function ironically, by labeling a text with a genre that contrasts its appearance, by contradictory combinations, or even by denominations that follow pseudo-genres. Historicizing or even self-referential titles have the effect that the author's genre consciousness is exhibited and that the reader's genre competence is at least stimulated, with the author's authority corroborated through this process. The conclusion is that a genre assignment, which is often merely an unobtrusive act of identifying the form and function of a literary text, can receive an increased value, becoming a serious poetological statement or even a distant and ironic play on the text. Both attitudes will, however occasionally and temporarily, contribute to strengthening the weakened position of the author. Where the book market has instead chosen to assign a genre to a text by designing its packaging, the outer shape of a book works as an implicit and abridged kind of operating instructions.

Zu den mächtigsten allgemeinen Strukturen der Rezeptionssteuerung zählt die Zuordnung eines literarischen Texts zu einer Gattung. Viele literarische Gattungen¹ funktionieren allerdings als solche eher nach einem selbst-explikativen oder einem deiktischen Prinzip. Ein Erziehungsroman heißt nicht so, sondern erweist sich bei der Lektüre als solcher; eine fantastische Erzählung problematisiert sich aus ihrem Gattungsprinzip selbst, indem sie den Konflikt von Realitätssystemen inszeniert (vgl. Durst 2010, 92). Oder ein Text zeigt unmittelbar aus seinem Kontext oder seiner Optik, was er ist: eine Kalendergeschichte oder ein Figurengedicht. Da bedarf es keiner Zusatzdefinition.

Die explizite Zuweisung aber erfolgt nicht selten in Form eines Untertitels nach dem Modell „Maria Stuart. Ein Trauerspiel“, „Die Blechtrommel. Roman“ oder eines erweiterten Untertitels wie „Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie“ beziehungsweise „Die Schuldlosen. Roman in elf Erzählungen“ (Schiller, Grass, Schiller, Broch). Ohne Zweifel übt eine solche

¹ Nach Dieter Lamping ist die aktuelle gattungstheoretische Diskussion durch zwei Hauptthemen charakterisiert: 1. nach wie vor die „Einteilung der Literatur in Gattungen“ innerhalb eines geschlossenen Systems oder als offenes Konzept; 2. die Unterscheidung gattungsbildender Typen“ (Lamping 2009, XXIIIf.). Dagegen scheint die Wirkung von Gattungskonzepten und Gattungsbewusstsein auf wenig Interesse zu stoßen.

Genrenennung aus der *auctoritas* des Autors eine der stärksten denkbaren Leserlenkungen aus, denn es ist selbst in extrem a-hermeneutischen und auctoritätsskeptischen Kreisen wenig üblich, spontan gegen die durch die Gattung implizierte Rezeptionskonvention zu verstoßen. Man denke als beliebiges Beispiel an das zu wenig bekannte „Buch der Katastrophen“ von Hermann Harry Schmitz (vgl. Schmitz 1978). Dieses nimmt die Leser gleich an zwei Zügel, steuert sie aber in eine Richtung, denn das Buch hält, was der Titel *und auch* der Untertitel versprechen: „Vierundzwanzig tragikomische Geschichten.“ *What you see is what you get.*

Indes muss danach noch im Horizont von Parodie und Metatextualität als nicht seltener Sonderfall herausgestellt werden, wie durch Gattungsnennung gezielt auch eine Irreführung der Rezipienten oder mindestens eine Bewusstmachung, ein *foregrounding* der Konventionen auf deren Seite möglich ist. Besonders fruchtbar erscheint in dieser Hinsicht das Metadrama, und zwar weniger in seinen meistbekanntesten Varianten des „play within the play“ beziehungsweise der illusionsstörenden Verfahren, sondern im offensiven Durchbrechen von Konventionen, die auf der binären Codierung ‚tragisch‘ vs. ‚komisch‘ basieren. Man rezipiert ein „Lustspiel“ (oder einen „Schwank“) als Form des Lachtheaters oder noch direkter: man erwartet von einer Komödie, dass sie komisch sei und rezipiert eine Tragödie als Drama mit tragischem Ausgang.

Wenn hier nicht der Begriff „Gattung“ im Mittelpunkt einer Klärung steht,² ist dies dadurch gerechtfertigt, dass die klassifikatorischen Kategorien für die Frage der Rezeptionssteuerung nur mittelbar eine Rolle spielen. Vielleicht genügt es daher festzuhalten, dass die Gattungstheorie heute unter dem Einfluss biologischer Taxonomie sowie von Wittgensteins Konzept der „Familienähnlichkeiten“ ihre monistischen, essentialistischen Ansätze weitgehend gegen ein „Partizipationsmodell“ eingetauscht hat, das Genres nach „Merkmalsbündel[n]“ beschreibt und klassifiziert (Wenzel 2013, 248). *Hier* geht es aber mehr um eine entsprechende Rezeptionskonditionierung durch Genres, und deren Hintergrund sind, mit Jakobson, „funktionsbezogene Gattungszuschreibungen“ (Wesche 2010, 234). Zunächst bedarf es also einer Reflexion der Art und Weise, in der durch die Gattung eine Leseweise nahegelegt wird, nämlich: hermeneutisch-einengend. Implizite poetologische Regeln werden dabei implizit geprüft und bestätigt, die Normen des Genres werden bis zur Vermutung des Gegenteils als erfüllt vorausgesetzt usw.

Kaum etwas ist geeigneter, das Konzept des „Erwartungshorizontes“ zu illustrieren, als Gattungsbezeichnungen, wenn sie einer Textpublikation unmittelbar hinzugefügt werden (vgl. Antor 2013, 183f.). Die Jaußsche Rezeptionsästhetik kalkuliert die „vorgängige[...] Erfahrung des literarischen Werkes durch seine Leser“ ein (Jauß 1974, 171); und dies heißt verallgemeinert gerade auch: die Verfestigung kollektiver *Erfahrungsmuster* in Gattungen, die als *Schreibmuster* wieder in den kollektiven Kommunikationsprozess eingespeist

² Vgl. zu Präziserungs- und Kategorisierungsvorschlägen Dunker 2010, 25f.

werden. Ein solches „Vorverständnis der Gattung“ (Klausnitzer 2010, 191) ist ein systemischer Teil des Erwartungshorizontes. Oder, wie es schon Wellek und Warren verstanden: Gattungen garantieren zugleich Vertrautheit und Wandel und sind damit in kollektiv-systematischem Sinn Vehikel der Kommunikation zwischen Autoren und Leserschaft (vgl. Klausnitzer 2010, 191).³ Stanley Fishs Abschaffung des individuellen Textsubjekts verlagerte das Gewicht noch stärker auf die „community of readers“ (Fish 1980), die daher bei Genres zugleich via Erwartungshorizont Ko-Produzenten von Gattungsstrukturen und deren Verarbeiter stellt. Wilhelm Voßkamp schließlich konstruierte sozialhistorisch und systemtheoretisch Gattungen als „Bedürfnissynthesen“, bei denen autor- und leserbezogene Erwartungen beziehungsweise *responses* konvergieren (vgl. Klausnitzer 2010, 192; Voßkamp 1977, 32). Die Summe all dieser theoretischen Schwerpunktsetzungen ist erkennbar ein rezeptionsästhetisches Konzept von Gattung. Sogar die konstruktivistische Genre-Konzeption von Siegfried J. Schmidt scheint für eine wirkungsbezogene Perspektive geeignet, denn Schmidt definierte Gattungen als „intersubjektiv verfügbare kognitive Medienhandlungsschemata“ (Schmidt 1988, 148). Diese analytische Begriffsbildung erlaubt es durch ihr Basisnomen, auch die Rezipienten in die aktiven Handlungsrollen einzubeziehen. Das ändert wohl kaum etwas daran, dass die meisten faktischen Rezipienten, aber auch die impliziten Leser der meisten Texte gattungspoetologische Laien sind. Allerdings modelliert die Autorinstanz durch das Gattungsprofil und ggf. durch die Gattungsbezeichnung eine spezifische Funktionsweise des Texts, die sich substantiell – wie sonst? – in dessen Rezeption manifestiert. Will sagen: Die Rezipienten rezipieren in der Regel, wie ihnen geheißen. Mindestens können sie von der Selbstdeklaration der Texte nicht folgenlos absehen, denn es ist evident, dass der Paratext „Gattungsbezeichnung“ eine illokutionäre Wirkung entfaltet, und sei es, dass er widerständiges Lesen provoziert. Die Lese(r)steuerung erfolgt dabei über zwei parallele Konventionsstränge: 1. über eine unmittelbar an die Gattung gebundene Norm, die etwa impliziert, was ungefähr ein Roman ist, und aus der z.B. folgt, dass man die Handlung eines langen narrativen Texts nicht nach dem ersten Fünftel beurteilen soll, dass man eine gewisse Geduld, einen Zeitvorrat mitbringen muss, um diesen Roman adäquat zu lesen, oder dass man bei einer Tragödie nicht dauerhaft erleichtert sein darf, wenn sich am Ende des 2. Akts eine Problemlösung abzeichnet. 2. über eine an den Mittelbegriff gekoppelte Norm, die dann zum Tragen kommt, wenn die substantivische Gattung mit einer adjektivischen Universaleigenschaft verknüpft scheint. Wenn also jemand einen Text als „Groteske“ publiziert, gibt er eine Rezeptionsrichtung vor. Alle anderen Steuerungssignale, markierte Intertextualität etwa oder systemreferente Form- beziehungsweise Strukturzitate, lenken natürlich ebenso die Rezeptionsweise, aber nicht primär über eine Gattungsidentifikation.

Auf einer Skala wäre ein Spektrum unterschiedlich komplexer Zuweisungsmodi zu differenzieren, beginnend eben bei der lakonischen Rubrizierung

³ Vgl. dazu auch Wellek / Warren 1972, 192.

im Untertitel „God. A Play“, „Der Oger. Ein Stück“, „The English Patient. A Novel“, „Herr Lehmann. Ein Roman“ (Woody Allen, Veza Canetti, Michael Ondaatje, Sven Regener) über differenzierende beziehungsweise erweiterte Denominationen, wie sie schon genannt wurden, bis hin zu offensichtlich problematischen Kennzeichnungen wie Agatha Christies „Three Act Tragedy“, wohinter sich ganz sicher ein Kriminalroman verbirgt, dem berühmten, natürlich historisch zu erklärenden Fall von Dantes „Commedia“⁴ oder der absichtlichen Verschränkung der Gattungen wie in Balzacs „Comédie humaine“. Interessanter wird es, wenn Tschechow seine Theaterstücke „Der Kirschgarten“ oder „Die Möwe“ jeweils als „Komödie“ (Original: комедия) bezeichnet oder Dürrenmatt „Der Besuch der alten Dame“ als „Tragische Komödie“. Selbst hier aber lässt sich relativ leicht ein Schluss ziehen, nämlich der, dass die Ambivalenz der Bezeichnung nicht weniger (aber auch nicht viel mehr) leistet, als den Leser auf die Ambivalenz des Lachens und fallweise auch des Weinens aufmerksam zu machen, wie dies schon im 18. Jahrhundert der *comédie larmoyante* als Provokation der Poetik eingeschrieben wurde. Es gehört deshalb im Fall Dürrenmatts zur Vorübung jedes Schul-Theaterbesuchs, dass vom Lehrer auf die pointiert-ironischen Bemerkungen des Autors zu seiner Eigenpoetik hingewiesen und eben darauf hingearbeitet wird, dass der „Besuch der alten Dame“ zwar als Rachetragödie gelesen werden kann, aber eben auch als Extremkomödie. Und gegebenenfalls weiterhin darauf, dass das in Dürrenmatts Theorie nur um so schlimmer wird, weil, wie er bekanntlich ausführt, die Idee des Komischen mit der schlimmstmöglichen Wendung verbunden ist.⁵ Hier muss aber auch direkt an Nivelle de la Chaussée oder Gellert erinnert werden, die ihre Stücke ja nicht für die Literaturgeschichte als „comédies larmoyantes“ rubrizierten, sondern ganz ohne Untertitel oder als „comédies“. „Die zärtlichen Schwestern“ von Christian Fürchtegott Gellert erschien zunächst sogar als „Ein Lustspiel von drey Aufzügen“, wenngleich er sehr wohl in seiner von Lessing übersetzten Abhandlung „Pro comoedia com-movente“ (1751) die Etablierung eines Subgenres betrieb. Kurz: Hier lässt sich nachzeichnen, wie mit dem Genre und den Genre-Erwartungen des Lesers gearbeitet (Gellert) oder gespielt (Dürrenmatt) wird. Noch heikler ist es, wenn die im Fluss befindliche Gattungsdiskussion durch die Deklarationsautorität des Autors beeinflusst oder verzerrt wird: Wer einen extrem kurzen Text als

⁴ Dante Alighieri (1993), *Tutte le opere*, 1182: „Et est comedia genus quoddam poetice narrationis ab omnibus aliis differens. Differt ergo in tragedia in materia per hoc, quod tragedia in principio est admirabilis et quieta, in fine seu exitu est fetida et horribilis [...]. Comedia vero inchoat asperitatem alicuius rei, sed eius materia prospere terminatur [...]. Et hinc consueverunt dictatores quidam in suis salutationibus dicere loco salutis ‚tragicum principium et comicum finem‘. Similiter differunt in modo loquendi: elate et sublime tragedia; comedia vero remisse et humiliter [...]. Et per hoc patet quod Comedia dicitur presens opus. Nam si ad materiam respiciamus, a principio horribilis et fetida est, quia Infernus, in fine prospera, desiderabilis et grata, quia Paradisus; ad modum loquendi, remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris in qua et muliercule comunicant.“

⁵ „Die schlimmstmögliche Wendung, die eine Geschichte nehmen kann, ist die Wendung in die Komödie“ (Dürrenmatt 1996, 95).

„Roman“ bezeichnet oder einen extrem langen, unstrukturierten als „Novelle“, gibt der Literaturwissenschaft ernsthafte Probleme auf.⁶ Diese entstehen genau in dem Bereich, in dem darüber entschieden werden muss, ob eine Gattungsbezeichnung „nur“ als Vorschlag für das Erproben eines Lesehorizontes aufgefasst wird oder seriös-selbstnormativ, also als Preisgabe eines Gesetzes, unter dem der Autor seinen Text hergestellt hat. Gattungsgeschichte wird ja auch, wie Boccaccios Einleitung zu seinem „Decameron“ zeigt, aus durch die Autoren gesetzten Termini erzeugt,⁷ und gerade die monolithischen Setzungen Goethes („Märchen“, „Novelle“), in denen Titel und Gattungszuschreibung konvergieren, erheben auf lakonische Weise einen enormen Anspruch, sei es auf nomothetischen Rang, sei es auf Singularität.

Denken wir in diesem Kontext weiter an subversive Pseudo-Gattungsbezeichnungen wie Thomas Bernhards Untertitel „Ein Zerfall“ beziehungsweise „Eine Erregung“ statt der literaturwissenschaftlich monotonen, wengleich unwiderleglichen Rubrizierung „Roman“, die durch den Verlag, spätestens aber durch den Buchhandel oder Katalogeinträge von Nationalbibliotheken doch wieder faktisch hergestellt wird. Thomas Bernhard legte auch einen Prosatext von 147 dichtbedruckten Seiten vor (vgl. Bernhard 2008, 1225-1371). Dieser trägt den Titel „Alte Meister“ und den Untertitel „Komödie“, ist aber wieder abgedruckt in dem Sammelband seiner „Romane“. Andererseits hat Bernhard selbst bekanntlich ebenfalls Theaterstücke geschrieben, die er „Komödie“ nannte. Diese Theaterstücke wiederum haben oft wenig Dramatisches und insofern paradoxerweise eine strukturelle Ähnlichkeit mit seinen als solche deklarierten Erzähltexten.

Titel verweisen auch durch andere Prozeduren auf die bezeichnete Gattung. Situations-, Themen oder Adressatenformeln zeigen im 18. Jahrhundert Epigramme u.ä. an: „Als er...“, „Auf ein...“, „An eine...“. Zwillingformeln des Typs „Der x und der y“ lassen eine Tierfabel erwarten. Und der Name des Protagonisten oder des Handlungsortes plus Suffix *-is* oder *-as* oder *-eia* markiert seit „Ilias“, „Odyssee“ und „Äneis“ die Gattung Epos. Transponiert in das jeweilige nationale Idiom wird daraus eine „Franciade“ oder „Henriade“ usw. Diesen Umstand macht sich vor allem das heroisch-komische Epos zunutze. Von Popes „The Dunciad“ bis zu Oskar Kraus' „humoristischem Epos aus dem Gymnasialleben“ (1892), das seinem Helden gemäß „die Meyeriade“ heißt und aus Echtheitsgründen im Obertitel in griechischer Schrift als „MEYPIAΣ“ figuriert, lebt das Prinzip der *mock-heroic* gerade von der getreuen Imitation des Beiwerks und der standardisierten Gattungselemente wie Proimion, Gleichnis, Katalog, Aretie usw. Klopstock lieferte 1749 noch eine

⁶ Der Artikel „Novelle“ von Horst Thomé und Winfried Wehle (*Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. II, 725-731) definiert die Gattung als „Kurzform offenen Erzählens“ (725) beziehungsweise „Narrative Gattung von dehnbarem Umfang: vom fünfzeiligen Witzwort“ bis zum „Umfang eines kurzen Romans“ (726). Der Artikel „Roman“ von Hartmut Steinecke (ebd., Bd. III, 317-322) erklärt nur, aber immerhin: „Der Roman ist die umfangreichste Gattung der erzählenden Prosa“ (317).

⁷ „[...] novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo“ (Boccaccio 1989, 7).

Verstärkung des Benennungsprinzips, als er die Genrebezeichnung eindeutschte und den „Messias“ seiner Nationalliteratur als „Heldengedicht“ übergab, denn den Appell, Christus als Heros der Heilsgeschichte zu deuten, kann auch eine noch so gründliche sprachhistorische Relativierung nicht unterdrücken.

Das Eigengewicht von Gattungsangaben im Buchtitel, also meist als Untertitel, wird historisch nicht selten aus der französischen Klassik hergeleitet, u.a. von Gérard Genette (vgl. Genette 1989, 95), der bekanntlich in „Seuils“ minutiös über die Funktionen des Titels als Paratext handelt, u.a. über dessen spezifischen Adressaten (vgl. ebd., 76f.), über die Gattungskonnotationen, insbesondere aber auch über die rhematische Variante (vgl. ebd., 86-89), also die, die über tautologische oder lakonische Bezeichnung hinausgeht. Genette generalisiert dabei, dass durch Wiederholung eines thematischen Titels eine Rhematisierung stattfindet („Suite du...“, „Le nouveau...“), wobei man hinzufügen kann, dass damit, dass einem gesetzten Werk ein neuer, aber ähnlicher Aspekt abgewonnen wird, auch der Weg zu einer literarischen Reihe oder Subgattung beschritten ist. Für die eigentliche Rezeptionssteuerung interessiert sich Genette indes weniger.

Rezeption muss nicht zwingend als (vollständige) Aufnahme eines literarischen Texts konzeptualisiert werden. Auch die nicht-lesende, nicht-deutende Wahrnehmung (als „Paralektüre“ oder „anschauende Lektüre“; Schläffer 1999, 5 und 10-12) eines Buchs ist bereits eine elementare Form der Rezeption, die mit der Zuordnung zu einem Genre verbunden sein kann. Lesesubjekte können einen Text a priori verweigern, weil der Titel (vielleicht im Verbund mit der Buchausstattung) signalisiert, dass es sich z.B. um einen historischen Roman handelt oder sogar, weil die Platzierung in der Buchhandlung ein Buch der *chicklit* zuweist. Wer nun *chicklit* oder historische Romane nicht mag, folgt einer (auch) non-verbalen Rezeptionssteuerung durch Gattungsmarkierung. Generell aber ist heute das Bewusstsein für die Bandbreite und Varianz von Gattungen gemeinhin sehr geschwunden. Deshalb gehört Gattungswissen zum Spezialwissen weniger der Leserschaft als der Philologie; völlig asymmetrisch weckt der Werktitel Neugier und Erwartungen des breiten Publikums, während die Gattungsbezeichnung nur zu den *connaisseurs* spricht. In literarischen Sachwörterbüchern ist der Modus der Zuweisung denn auch kaum ein Thema. Gero von Wilpert resümiert bei „moderner Titelgebung umfangreicherer Schriften“ folgende Funktionen: Der Titel „soll erster Hinweis auf Inhalt und Bedeutung des Werkes sein, bereits etwas von seinem Wesen vermitteln, sich gut zitieren lassen und durch rhythmischen Tonfall einprägsam sein“ (Wilpert 1979, 840). Dass oft genug der poetische, abstrakte, rätselhafte oder sprechende Titel zusammenwirkt mit einem Untertitel, dass sowohl der Ober- wie der Untertitel einen Gattungsindex enthalten kann, und dies wiederum direkt oder indirekt, spielt in der Allgemeinen Literaturwissenschaft keine prominente Rolle. Und doch gehört diese Technik zu den elementaren Gegebenheiten der Literatur als Markt und Kontext, nicht zuletzt, weil Rezeption sich auch entfaltet in den vermeintlich banalen Kategorien der Quantität (vgl. Hölter 2015), des Images und eben all dem, was jeder Lektüre vorausliegt, wozu sicher die

Wahrnehmung einer Genre-Ankündigung gehört, die zunächst eine sozusagen „phatische“ (Jakobson) Funktion hat: ‚dass es da steht‘ oder ‚damit es einmal gesagt ist‘. Präziser gesagt: Dass überhaupt eine Gattung genannt wird, dient mindestens (es sei denn, ein Lektorat trägt dafür die Verantwortung) als Beweis für die poetologische Kompetenz des Autors, und es beleuchtet (und sei es nur für den Moment der ersten Kenntnisnahme) von den diversen Dimensionen des Sprachkunstwerks genau die formale. Die Frage, wer in der Gattungsattribution überhaupt spricht: der empirische Autor oder eine narrative oder lyrische Redeinstanz, bleibt meist genauso ungeklärt wie die Frage, an wen sie sich richtet, an durchschnittlich gebildete Leser oder doch nur an Literaturwissenschaftler.

Aus der Ahnung für die Tiefe dieser Oberflächlichkeiten hat der Dichter Werner Bergengruen sich in seinem Buch „Titulus“ (vgl. Bergengruen 1960, 230-239) in einer Art vorwissenschaftlicher Klassifikation der Titel zahlreicher literarischer Texte, vornehmlicher allerdings deutscher oder ins Deutsche übersetzter, angenommen, und dabei primär die syntaktischen Typen seziiert. Leider versäumte er, die Untertitel in seine aufschlussreiche Phänomenologie einzubeziehen. So entging ihm nicht nur die Tatsache, dass viele Buchtitel erst im Zusammenspiel von Ober- und Untertitel ihren Charakter oder ihre Dimensionen entfalten (Beispiel Doderer: „Die Dämonen. Nach der Chronik des Sektionsrates Geyrenhoff“) oder ihre Besonderheit erst in ihrer ausführlichen Formulierung preisgeben (Beispiel Dickens: „Dombey and Son“, welches eigentlich heißt: „Dealings with the Firm Dombey and Son Wholesale, Retail, and for Exportation“). Bergengruen konnte auch die rezeptionssteuernden Effekte eines Titels nur andeuten, und speziell im Horizont der Gattungszuschreibung nur derjenigen, die das Genre bereits im Obertitel aussprechen oder problematisieren, als da sind: Novellen, die etwa „Traumnovelle“ (Arthur Schnitzler), „Kindernovelle“ (Klaus Mann) oder „Schachnovelle“ (Stefan Zweig) heißen, Romane wie Brechts „Dreigroschenroman“, Raabes „Die Chronik der Sperlingsgasse“, Joseph Roths „Legende vom heiligen Trinker“ usw. Gehen wir weiter und halten fest, dass man es hier im Regelfall mit einer exponierten Tautologie zu tun hat. Rilkes „Sonette an Orpheus“ sind tatsächlich Sonette, Wildes „Ballad of Reading Gaol“ ist tatsächlich eine Ballade, und die meisten Bücher, die „Buch“ im Titel tragen, sind tatsächlich abgeschlossene Bücher (Heine, „Buch der Lieder“). Auch hierin steckt freilich bereits eine subtile Lenkung, denn dieser bis auf die Bibel zurückgehende Terminus verleiht dem Text einen herausgehobenen Werkcharakter, eine Aura bis hin zur Monumentalität. Roths „Trinkerlegende“ hingegen schreibt der Figur doppelt die Heiligkeit eines Märtyrers zu, insofern schon für das Genre Legende ein theologischer Funktionszusammenhang festgelegt ist. Helmut Krausser übrigens erwog laut Tagebuch für eine Novelle die Bezeichnung „Krimipornomelodram“, zumindest vor sich selbst und der Öffentlichkeit, für die er das Diarium schrieb (vgl. Krausser 2003, 53: 7. Jan. 2001). Faktisch sollte der Text dann 2001 als „Schmerznovelle“ erscheinen. Und das sagt ja auch genug.

All diese impliziten Ankündigungen fungieren zumeist im Horizont ästhetischer Ökonomie. Sie transportieren unaufdringlich Leseprogramme, gleichsam stumme Gebrauchsanweisungen, als würde schon der *Name* eines Medikaments die Einnahmевorschriften des Beipackzettels enthalten. Und gerade deshalb kann man mit all diesen Implikationen auch kreativ spielen. Dabei freilich, dies wäre zu betonen, würde die Gattungsdeklaration, möglicherweise unbemerkt, ihren Status wechseln: Von einer wahren paratextuellen Angabe, konform einem unausgesprochenen Einverständnis, das man als „Rezeptionspakt“ bezeichnen könnte (vorstellbar am Beispiel der berühmten „willing suspension of disbelief“ (Coleridge 1987, 169) beim Lesen von Fiktion), zu einer dem Fiktionsvorbehalt unterworfenen möglichen Irreführung. Wenn jemand etwa einen langen Erzähltext mit „Sonett“ überschreibe, würde man dies von vornherein „nur“ metaphorisch verstehen, wenn aber jemand einen 13-zeiligen lyrischen Text so bezeichnete, würde man entweder annehmen, er habe die Regel nicht verstanden oder – bei einem nachweislich formgebildeten Autor – es handle sich um einen bewussten Regelverstoß, eine Abweichung (vgl. Fricke 1981) mit einem zu eruiierenden ästhetischen Mehrwert.

Wenn Oswald Eggers monumentales Opus „Die ganze Zeit“ (2010) ganz ohne Gattungsangabe erscheint, dann ist auch dies ex negativo ein Statement. So wie die Bezeichnung „Schauspiel“ die spezifische Reaktionsweise der Zuschauer bewusst offenlässt, ist der Verzicht auf oder das Vorenthalten einer Gattungsbezeichnung äquivalent mit der Aufforderung, sich selbst aufgrund aller a priori oder beim Lesen erkennbaren Indikatoren ein Bild zu machen (vielleicht ohne definitives Resultat). Der Umfang von Eggers' Buch spricht für einen Roman. Hingegen deutet die Textverteilung auf den Seiten und übrigens auch der Charakter der kurzen Seitentexte eher auf Lyrizität. Es gibt, wie neuerdings häufig in diversen Textsorten, zahlreiche Abbildungen. Aber der Verzicht auf eine zielgerichtete Handlung würde die Identifikation als Roman zweifelhaft erscheinen lassen. Überhaupt kommen Romane oft genug, jedoch ohne feste Regelmäßigkeit, und sogar im 19. Jahrhundert, ohne Gattungsbezeichnung aus. „Kein einziger Roman“, pointiert Genette, „von Balzac, Stendhal oder Flaubert trägt diesen Vermerk“; diese „Diskretion“, wie er es nennt (Genette 1989, 96), bedeutet freilich keinen aktiven Verzicht auf die Gattungsorientierung, zumal diese gleichsam ersatzweise in Vorworten oder an anderen paratextuellen Orten, durch Publikation in einer gattungsspezifischen Umgebung oder Reihe oder sogar durch das Buchformat implizit ausgesprochen werden können (vgl. Genette 1989, 101f.).

Heute ist es Praxis, generische Etiketten allenfalls bei Roman, Erzählung, Novelle zuzuweisen, und ansonsten eher sparsam zu verfahren, was in den meisten Buchhandlungen dazu führt, dass fast jede Art von Fiktion inzwischen unter „Romane“ aufgestellt wird. So erscheint z. B. Günter de Bruyns Prosatext „Preisverleihung“ von 1972, der als Fischer-Taschenbuch 140 Seiten misst, dem Umfang nach als kürzerer Roman, und er heißt dem Untertitel nach auch ausdrücklich „Roman“. Aber mit diesem Volumen und vor allem der Handlungsstruktur, die von einem Tag aus eine Rekonstruktion der Vergan-

genheit vornimmt und in einer misslingenden Rede etwas hinter der Mitte kulminiert, handelt es sich im Sinne des späten Realismus, der ja auch für die Novelle des 20. Jahrhunderts den Maßstab lieferte, um eine typische Novelle. Nun gilt, was der Autor sagt. Gleichwohl liegt auf der Hand, dass lange Zeit (bis nämlich die Auseinandersetzung mit einem klassischen Format eine eigene Art Prestige erzeugen konnte) die Warengruppe „Roman“ für den Verlag und damit für den Autor mehr „Gewicht“ und im Sinne des späten Realismus mehr Geld versprach. Das ist auch heute noch so, weshalb vor allem diffuse Textformen aus dem Computer von Prominenten diese Zuweisung leichtfertig erhalten. Hier rächt sich die aus der Romantik entwickelte Konzeption des Romans als offene Form, in der alles legitim ist. Roman oder eben Nicht-Roman ist daher aktuell sicher die brisanteste und zugleich durch Wirkung der Literaturwissenschaft bis zur Unbrauchbarkeit aufgeweichte Kategorie. Das 2011 erschienene Buch des Schauspielers Michael Degen über Leben und Freitod Michael Manns, Thomas Manns jüngsten Sohn, trägt einen bewusst ambivalenten Titel (was aber auch für ausgewiesene Biographien gängig ist): „Familienbande“, und den Untertitel „Roman“. Faktisch besteht der Unterschied zu einer Lebensbeschreibung nur in den sattsam bekannten poetischen Lizenzen für behutsame Ergänzungen dort, wo Tatsachen oder Protokolle einer Innensicht nicht verfügbar sind beziehungsweise wo der Darstellungsstil umständlich würde. Ganz herkömmlich also. Und doch schützt der Verlag den Autor vor jedem Vorwurf einer laienhaften Literaturwissenschaft a priori durch die Bezeichnung „Roman“. Indes ist das Buch ebenso faktisch weit entfernt von *historical metafiction* oder ähnlich kreativem Umgang mit dem Bruch zwischen Fiktionalität und Faktualität. Die inzwischen erprobte Bezeichnung „nonfiction novel“, wie sie etwa für Truman Capotes „In Cold Blood“ verwendet wird, würde hier nur in einem blassen Sinn zutreffen (vgl. Zipfel 2009). Es scheint alleine die Literaturwissenschaft zu sein, die den Verlagen das Instrument an die Hand gegeben hat, Bücher aus der Schusslinie zu holen, indem sie sie kurzerhand als „Romane“ ausweisen. Das gilt für sinnvoll ergänzte Biographien ebenso wie für Enthüllungsbücher mit unbeweisbaren Thesen, für politische Schlüsselliteratur, im Grunde für alles, was sich der Prüfung vor Gericht (und sei dies die Jurisdiktion der disziplinären Gemeinschaft, also etwa der Thomas Mann-Philologie) entziehen will. Indes geht es nicht immer darum, ein Buch auf der Bestsellerliste ‚Belletristik‘ zu plazieren; nicht selten ist die Umbenennung des Autobiographischen der Auslöser, und die Gattungsbezeichnung „Roman“ der Befehl an den Leser, jeden Dechiffrierimpuls zu unterdrücken, profitierend von den Vorgaben der Philologie, die ja schließlich auch das „lyrische Ich“ und den mit dem Verfasser scheinbar nie identischen „Erzähler“ erfunden hat.

Dementsprechend erschien 2005 ein knapp 800 Seiten starkes Buch mit dem Obertitel „Neue Leben“.⁸ Der pikaresk anmutende Untertitel lautete: „Die Jugend Enrico Türmers in Briefen und Prosa. Herausgegeben und kommentiert

⁸ Vgl. auch Gerold Späths Dante-Titel-Allusion „Commedia“ (1983).

und mit einem Vorwort versehen von Ingo Schulze“. Irritierenderweise oder auch nicht steht darüber als Verfasserangabe ebenfalls „Ingo Schulze“. Rasch ahnt man: Enrico Türrer ist nicht authentisch, sondern ungefähr so sehr Ingo Schulze wie in einer ähnlichen Konstruktion Werther Goethe war; der vorgebliche Herausgeber ist also in Wahrheit der Autor des Buches, und dieses, ähnlich wie die Korrespondenz Werthers, eigentlich ein Roman. Deshalb trägt die dtv-Ausgabe, analog der gebundenen, auf dem Umschlag auch den Titel: „Ingo Schulze, Neue Leben. Roman.“ Genette ist regelrecht sensibel für solche „kalkulierte oder nicht kalkulierte Unstimmigkeiten“ seitens der Verlage, also etwa „Abweichungen zwischen Umschlag und Titelblatt oder Schutzumschlag und Umschlag“ (Genette 1989, 97). Entsprechend kollidiert die Information des „Neue Leben“-Umschlags mit der bibliothekarischen Regel, dass die Titelaufnahme immer vom Titelblatt erfolgen muss und auf dem Umschlag strenggenommen stehen kann, was will. Und insofern gilt bibliothekarisch Ingo Schulze als Autor *und* Editor einer Materialiensammlung zum fiktiven Enrico Türrer. Die Selbstauskunft, ein Roman zu sein, bleibt das Buch dem Nutzer eines Bibliothekskatalogs schuldig. Die Kataloge des Bibliotheksverbands Bayern beispielsweise führen das Buch als „Neue Leben – die Jugend Enrico Türrers in Briefen und Prosa“; die damit verbundenen Schlagworte lauten: „Ausstieg; Belletristische Darstellung; Deutschland, Östliche Länder; Karriere; Journalismus, Theaterregisseur“. Nur durch die zweite Indizierung „Belletristische Darstellung“ wird auf den fiktionalen Charakter des Buches (oder von Teilen des Buches?) hingewiesen; ähnlich in anderen Katalogen. Auch die zahlreichen Übersetzungen, die sogleich erschienen, halten sich genau an die Fiktion einer Dokumentation analog dem „Werther“. Nur die griechische Fassung (Athen 2008)⁹ fügt dem Titel die Bezeichnung „μυθιστόρημα“ hinzu, also „Roman“, und verfügt damit eine eigene Leserlenkung, die ja, wie man angesichts der griechischen Etymologie leicht rekonstruieren kann, per se nicht identisch ist mit der des romanischen Wortes „Roman“. Elizabeth Strouts Buch „Olive Kitteridge“ trägt im englischen Original (London 2008) den Untertitel „fiction“, was in der deutschen Übersetzung (Strout 2012) zur üblichen Angabe „Roman“ geglättet wurde. Hier wäre also der Ort, auf die Tatsache hinzuweisen, dass die weltliteraturwissenschaftliche Lexikographie weit davon entfernt ist, die unterschiedlichen Erwartungshorizonte auch nur ansprechen zu können, die sich mit Gattungskonzepten oder eben -bezeichnungen in den vielen aktiven Literatursprachen verbinden (vgl. Hölter 2012). Interessant sind naturgemäß die Grenzphänomene, dort, wo Irrtümer oder Fehldeutungen aufgrund der Gattungsbezeichnung begegnen. Nach Genette „mangelt es nicht an Beispielen für offizielle Gattungsangaben, die der Leser nur unter innerem Vorbehalt akzeptieren kann“. Eines seiner Exempel ist Corneilles positiv endender „Cid“, offiziell aus Standesgründen eine „tragédie“ (vgl. Genette 1989, 95). Ein anderes wäre eben Ingo Schulze, der uns auf das Terrain der Gattun-

⁹ Innko Sultse, *Kainurgies zōes: ta neanika chronia tu Enriko Tyrmer se grammata kai peza*. Me epimeleia, scholia kai prologo tu Innko Sultse. Metaphrasē apo ta germanika Giōta Lagudaku, Athen 2008

gen vorgeblich authentischen Schreibens führt, der Briefromane und Romane „aus den nachgelassenen Papieren von“, fingierter Reportagen bis hin zum heutigen filmischen *mockumentary*.

Einen Schritt weiter, zu Wolfgang Hildesheimers „Marbot“ (1981), das den Untertitel „Eine Biographie“ trägt! Das passt gut zu Hildesheimers Mozart-Buch von 1977, genauer: es erzeugt eine ironische Komplementarität, denn diese berühmt gewordene, auch dem nicht vorzeigbaren Mozart, der problematischen Person nachspürende Studie, mehrere Hundert Seiten umfassend, also ein ganzes Leben in Buchdeckel einschließend, heißt einfach nur „Mozart“, monumental gewissermaßen, erratisch, auch eitel, wenn man an die noch umfangreicheren schon vorliegenden Mozart-Lebensbeschreibungen der Musikgeschichte denkt. Aber eines ist doch klar: „Mozart“ (*tout court*) ist eine Biographie, „Marbot“ hingegen ein Roman, eine fiktive Biographie, noch genauer: ein pseudobiographischer Roman über eine fiktive Persönlichkeit, vergleichbar Max Aubs *Vita des erfundenen Moderne-Künstlers Jusep Torres Campalans*, die ebenfalls in der ersten Ausgabe (1958 und auch bis heute in der deutschen Übersetzung) gar keine Gattungsbezeichnung trägt. Nur: Wenn dies bei Hildesheimer oder Aub auf dem Buchdeckel oder dem Titel stünde, wäre das metafiktionale oder metahistoriographische Spiel schon vorbei. Hier steuert also der Untertitel, die Genre-Angabe die Rezeption, nämlich bewusst in die Irre. (Denken wir beim ästhetischen Potential von Irreführungen an Lacher des Publikums, die auch bei nicht-komischen Äußerungen eines Kabarettisten zunächst noch aufgrund der Vorerwartungen erfolgen, bevor die Falle erkannt wird.) Übrigens ist auch die Chronologie von Belang. Der Künstler und *fiction-writer* Hildesheimer war schon als Mozart-Biograph bekannt und umstritten, als er sein Buch über Andrew Marbot vorlegte. Nicht nur das auch bei Aub aufgebotene paratextuelle Beiwerk, Dokumente, Abbildungen, Pseudoreferenzen also, sondern ebenso Hildesheimers eigenes Vor-Werk dirigieren die Rezeption.

Historisierende Gattungsuntertitel verleihen dem Text nicht selten eine deutliche, z.T. deutlich doppelbödiges Leseanweisung. Wer ein Buch nach fünfzig Jahren als „Schauerroman“ (so der Untertitel der 1968 erschienenen deutschen Übersetzung von Maurice Renards „Le docteur Lerne sous-dieu“, 1908) etikettiert, gibt ihm nachträglich eine Leseanweisung, vielleicht auch eine Entschuldigung für alte Schreibklischees mit auf den Weg. Wer heute, wie Judith Schalansky (2012), ein Buch als „Bildungsroman“ veröffentlicht, beweist damit wohl kaum Unbeholfenheit, sondern stellt sich vermutlich gezielt (ironisch) in eine immense literarische Tradition. Antonia Byatts „*Possession. A Romance*“ (1990) ist sicherlich nach Auffassung des 20. Jahrhunderts ein Roman. Darüber hinaus reklamiert die Verfasserin hier eine sentimentale, aber reflektiert-sentimentale, d.h. im historischen Sinn von „romance“ metafiktionale abgefederte Leseweise. Wie John Fowles' „*The French Lieutenant's Woman*“ richtet sich auch dieses Buch an erfahrene Leser britischer Romane zwischen Romantik und Viktorianismus, zwischen den Brontës und Wilkie Collins oder Henry James. Das Modell der Leserlenkung durch Gattung war

aber zweifellos noch älter: Man findet es z.B. bei Walter Scott, der durch den Untertitel „a romance“ seines „Ivanhoe“ und „Kenilworth“ das Mittelalterbeziehungswise Renaissance-Kolorit forciert hatte (vgl. Genette 1989, 95). Strenggenommen sollte sich der Scott-Leser damals vorstellen, der komplette Romantext sei eine Art Prosaversion des Gesangs eines authentischen zeitgenössischen Autors, was quantitativ genauso problematisch ist wie in frühneuzeitlichen Erzählkonstrukten, d’Urfés „Astrée“ etwa, in denen mündlich gemeinte Binnenerzählungen begegnen, deren Länge, also Dauer, jeder naturalistischen Wahrscheinlichkeit zuwiderlaufen. Noch genauer kann man resümieren, dass ein Byatt-Leser eine Scott-Leser-Vergangenheit und eine philologische Identität mitbringen muss, um der Mehrschichtigkeit der Anforderung zu genügen. Und doch: In einem emphatischen Sinn, der wieder mehr an die alltägliche englische Semantik („romance“ = etwa: „Affäre“, „Beziehung“) erinnert, „ist“ Antonia Byatts Roman über die Liebe des fiktiven romantischen Poeten Randolph Henry Ash und der fiktiven romantischen Autorin Christabel LaMotte eine Romanze, d.h. der Roman nimmt im Verlauf seine literaturtypologische Selbstdefinition zugunsten einer authentischen Leseweise zurück. Am Schluss ist das intertextuelle Spiel zwar komplex gelungen, aber auch in einem schlichten Sinn „stimmt“ die Bezeichnung „romance“.

Hier eröffnet sich schließlich, im Kontrast zum frühneuzeitlichen Normalfall der Gattungsnennung im ausführlichen Titel (Christopher Marlowe: „The tragical history of Dr. Faustus“) der Sonderfall des *Spiels* mit der Gattungsbezeichnung, das zunächst eine erkennbare Potenzierung leistet, ohne dass die Semantik dieser Potenzierung sich ebenfalls eindeutig erschlüsse. Basilio Locatello schreibt in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts eine „Commedia in Commedia“, die für uns ein Schema erfüllt, das als solches zur Entstehungszeit keineswegs völlig innovativ, aber auch noch nicht literaturkategorisch beschrieben war: Die Zuschauer durften eine *mise en abyme* erwarten. Aber wie steht es mit einem Stück von Nicolas Dronin, der sich „Dorimond“ nannte und 1660/61 „La Comédie de la Comédie“ in Druck gab? Bei diesem und anderen Dramen des 17. Jahrhunderts wird die Wahl des Schauspielersberufs thematisiert, was also im Falle der Aufführung eine faktische Iteration auslöst, indem Akteure über ihr Akteursein sprechen, ohne aus der Rolle zu fallen. Ob nun „Commedia in Commedia“ oder „La Comédie de la Comédie“ – signalhaft wirkt zunächst die Verdopplung, die einerseits Selbstreferenz markiert und andererseits eine Art leeren Indikator ins Zentrum rückt, ja, zweifach betont, denn die Bezeichnung „Commedia“ oder „Comédie“ akzentuiert nicht so sehr das Komische wie das Genus Schauspiel an sich. Anders gesagt: Hier liegen aus Italien und Frankreich zwei Theaterstücke vor, die auf vertrackte Weise nichts weiter mitteilen, als dass sie Theaterstücke sind und irgendwie ihren Status reflektieren. Man kennt solche phatischen Kunstgriffe von Zeitgenossen, auch ohne dass es bei der provokanten Leerformel bleiben müsste. Ein Dramengenre steht aber genau so im Titel, wenn Molière sein „Impromptu de Versailles“ veröffentlicht, denn spätestens als verfestigter Text ist seine Improvisation keine mehr, sondern ein *gattungshafte* Impromptu. Mit dem eben

erläuterten Schema lässt sich weiterarbeiten: Philippe Quinault schrieb 1655 „La Comédie sans Comédie“. Auch hier geht es um eine Autothematizierung des Theaters und des Schauspielerberufs, aber wichtiger ist auch hier die pure Referenz auf das Schauspiel an sich, ob nun „in“ (commedia), „de la“ oder „sans“ (comédie). Der Widerspruch durch das „ohne“ macht neugierig, kündigt eine inhaltliche Pointe, eine Doppeldeutigkeit an, entscheidend bleibt jedoch, dass man über das Stück, ehe sich der Vorhang hebt, nicht mehr erfährt als das Nomen „Comédie“. Der Vollständigkeit halber sei darauf hingewiesen, dass Georges de Scudéry 1635 und ein Autor namens Gougenot schon 1633 jeweils „La Comédie des Comédiens“ veröffentlichten, wobei das Drama der Schauspieler deutlicher in den Vordergrund trat, so dass erkennbar wird: Es ist weniger das concettistische Spiel mit dem reinen Gattungsterminus als die Selbstreflexion der, mit Thomas Bernhard zu sprechen, „Theatermacher“, aus der diese Art Stück entsteht. Von den zahlreichen frühmodernen Dramen, die ihr Theater-sein thematisieren, sei hier nur noch auf Goldonis „Il teatro comico“ (1750) verwiesen, weil es wiederum zwei generische Begriffe koppelt, die in sich wenig bis nichts aussagen oder verraten, und auf das um 1620 entstandene „Le due commedie in commedia“ von Giambattista Andreini, das die Zuspitzung oder Komplizierung des Stückes von Locatello zu offerieren scheint. (Vielleicht bietet sich hier übrigens eher ein Anhaltspunkt für dessen Datierung knapp vor Andreini.) Aus diesem Zeitraum lässt sich sinnvoll auch die Gegenprobe machen, denn ein bekanntes Specimen des selbstbezüglichen Theaters ist Gryphius' „Herr Peter Squentz“, worin der Autor bekanntlich nach ca. 60 Jahren das Handwerker- oder Rüpelstück innerhalb von Shakespeares „Midsummer Night's Dream“ verarbeitet. Der Obertitel des Stücks lautet „Absurda Comica“, was mit Blick auf das Lachtheater keine schlechte Wahl ist, als Genrehinweis aber blanko fungiert, am ehesten vergleichbar der Praxis, Produktionen für oder von Boulevardbühnen a priori als „Farce“ zu bezeichnen, so dass die reine Funktion, Lachen zu provozieren mit dem Schutz vor zu hohen Ansprüchen des Feuilletons konvergiert. Wir kennen derlei protektive Deklarationen auch von der Selbstbezeichnung als „Satire“, die geeignet ist, negative Reaktionen zu dämpfen, freilich auch, den satirischen Effekt gleich mit zu vereiteln.

Abschließend sei auf die Besonderheiten der gegenwärtigen Situation verwiesen. Gattungen spielen auf dem Buchmarkt eine untergeordnete Rolle, eine mächtige hingegen im Kino. Lothar Miklos formuliert es so: „die Zugehörigkeit eines Films oder einer Fernsehsendung zu einem bestimmten Genre strukturiert bereits die Erwartungen des Publikums vor. Ein Genre ist in diesem Sinn gewissermaßen ein Gebrauchswertversprechen“ (Miklos 2008, 59). Markante Traditionen, PR-Mechanismen, die wachsende Bedeutung des *production designs* (auch im Fernsehen) haben dazu geführt, dass die Vermarktung von Filmen über Stars und eben über Genres erfolgt. Mindestens ein Effekt der Filmrezeption ist aber auch auf den Buchmarkt überggesprungen, nämlich die gezielte Adressierung von Fangruppen. Die automatische Erzeugung von Analogien des Typs „Andere Kunden, die dieses Buch gekauft haben, haben auch

xy gekauft“ im Internethandel generieren, wenn man so will, *empirische Gattungsprofile*. Und die Verlage unterstützen dieses immer schon vorhandene Routineverhalten durch die Buchgestaltung, indem sie das Cover-Design eines Bestsellers als Modell für weitere – formal oder thematisch ähnliche – Neuerscheinungen benutzen und so quer zu den herrschenden Gattungen neue Paradigmen und neue, von diesen abgeleitete Reihen erzeugen.

Fassen wir zusammen: Gattungszuweisungen können implizit oder explizit, im Text oder in einem Paratext erfolgen. Die gängigste Art der Gattungsattribution ist letztere: durch die Form des Titels, durch einen Untertitel, insbesondere als Kompositum mit einem Genre-Bestandteil, in Peritexten: auf dem Umschlag, im Klappentext, in der Verlagswerbung. Sogar die Nullstelle, eine nicht erfolgende, und kontextuell dennoch unstrittige Gattungszuweisung, ist eine Option. Interessant werden solche Gattungszuweisungen naturgemäß hauptsächlich, wenn sie die Rezeption merklich in eine andere als die den übrigen Werkmerkmalen entsprechende Richtung steuern. Dazu gehört bereits als Grenzfall die Umcodierung eines faktualen Texts in Fiktion, namentlich aber geht es um die Unterminierung gängiger Rezeptionsmuster. Diese Ironisierung, durch Etikettierung gegen den Augenschein, durch oxymorale Fügungen, durch Pseudo-Gattungsbezeichnungen, aber auch durch historisierende und durch potenzierte Titel bewirkt zumeist, dass das Gattungsbewusstsein des Autors ausgestellt und das des Lesers stimuliert wird, *in summa* aber, dass der Autor in diesem Kommunikationsvorgang die Letztkontrolle reklamiert. Gattungszuweisungen sind in der Publikationspraxis oft selbstverständliche und daher unauffällige Identifikationsakte, können jedoch bis zur Überdeterminierung zu poetologischen Statements aufgewertet werden, mit denen im Rezeptionsprozess die Autorposition vorübergehend gestärkt werden kann. Parallel dazu begünstigt der Markt eine konsumorientierte Gattungsästhetik, in der Genreattribution durch Buchreihen als Kurzform der Gebrauchsanweisung funktioniert.

Bibliographie

- Antor, Heinz, Art. „Erwartungshorizont“, in: Nünning, Ansgar (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 5., aktualisierte u. erweiterte Aufl. Stuttgart / Weimar 2013, 183-184.
- Bergengruen, Werner, *Titulus. Das ist: Miscellen, Kollektaneen und fragmentarische, mit gelegentlichen Irrtümern durchsetzte Gedanken zur Naturgeschichte des deutschen Buchtitels oder Unbetitelter Lebensroman eines Bibliotheksbeamten*, Zürich 1960.
- Bernhard, Thomas, *Die Romane*, hg. u. mit einem Nachwort v. Martin Huber u. Wendelin Schmidt-Dengler, Frankfurt a. M. 2008.
- Boccaccio, Giovanni, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Milano 1989.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, edited, with an introduction, by George Watson, London / Melbourne 1987.

- Dante Alighieri, *Tutte le opere*. Introd. di Italo Borzi. Commenti a cura di Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro, Roma 1993.
- Dunker, Axel, Art. „Terminologien und Gattungsnamen“, in: Zymner, Rüdiger (Hg.), *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart / Weimar 2010, 25-26.
- Dürrenmatt, Friedrich, „Dramaturgische Überlegungen zu den *Wiedertäufern*“ (1967), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd.7, Zürich 1996, 94-105.
- Durst, Uwe, *Theorie der phantastischen Literatur*, 2. Aufl. Berlin 2010.
- Fish, Stanley, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge, MA 1980.
- Fricke, Harald, *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*, München 1981.
- Genette, Gérard, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, a. d. Französischen v. Dieter Hornig, mit einem Vorwort v. Harald Weinrich, Frankfurt a. M. / New York 1989.
- Hölter, Achim, „Mit Averroes auf der Suche. Der unerfüllte Wunsch nach einem universellen Gattungslexikon“, in: *Komparatistik* 2012, 25-35.
- Hölter, Achim, „Skizze einer quantifizierenden Rezeptionsforschung“, in: Fischer, Carolin / Diego Saglia / Brunhilde Wehinger (Hg.), *Konzepte der Rezeption I: Produktive Rezeption*, Tübingen 2015, 115-131.
- Jauß, Hans Robert, „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“ [1967], in: ders., *Literaturgeschichte als Provokation*, 5. Aufl. Frankfurt a. M. 1974.
- Klausnitzer, Ralf, Art. „Sozial- und funktionsgeschichtliche Gattungstheorie“, in: Zymner, Rüdiger (Hg.), *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart / Weimar 2010, 190-192.
- Kraus, Oskar, *MEYPIAΣ* [Die *Meyeriade*, 1892], Leipzig o.J.
- Krausser, Helmut, *Januar. Tagebuch des Januar 2001. Februar. Tagebuch des Februar 2002*, Reinbek 2003.
- Lamping, Dieter / Sandra Poppe / Sascha Seiler / Frank Zipfel (Hg.), *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart 2009.
- Miklos, Lothar, *Film- und Fernschanalyse*, 2. Aufl. Konstanz 2008.
- Renard, Maurice, *Der Doktor Lerne: Ein Schauerroman*, a. d. Französischen v. Heinrich Lautensack, Darmstadt 1968.
- Schalansky, Judith, *Der Hals der Giraffe. Bildungsroman*, Berlin 2012.
- Schlafffer, Heinz, „Der Umgang mit Literatur. Diesseits und jenseits der Lektüre“, in: *Poetica* 31 (1999), 1-25.
- Schmidt, Siegfried J. „Diskurs und Literatursystem. Konstruktivistische Alternativen zu diskurstheoretischen Alternativen“, in: Fohrmann, Jürgen / Harro Müller (Hg.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M. 1988, 134-158.
- Schmitz, Hermann Harry, *Buch der Katastrophen. Vierundzwanzig tragikomische Geschichten*. Mit einem Vorwort v. Otto Jägersberg u. fünfzehn Holzstichmontagen v. Jorst Hüssel, Zürich 1978.
- Späth, Gerold, *Commedia*, Frankfurt a. M. 1983.
- Steinecke, Hartmut, Art. „Roman“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. III, Berlin / New York 2003, 317-322.
- Strout, Elizabeth, *Olive Kitteridge*. Roman, übersetzt v. Sabine Roth, München 2012.
- Sultse, Innko, *Kainurgies zōes: ta neanika chronia tu Enriko Tyrmer se grammata kai peza*. Me epimeleia, scholia kai prologo tu Innko Sultse. Metaphrasē apo ta germanika Giōta Lagudaku, Athen 2008.
- Thomé, Horst / Winfried Wehle, Art. „Novelle“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. II, Berlin / New York 2000, 725-731.

- Voßkamp, Wilhelm, „Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. Zu Problemen sozial- und funktionsgeschichtlich orientierter Gattungstheorie und -historie“, in: Hinck, Walter (Hg.), *Textsortenlehre – Gattungsgeschichte*, Heidelberg 1977, 27-44.
- Wellek, René / Austin Warren, *Theorie der Literatur*, übersetzt v. Edgar Lohner, Frankfurt a. M. 1972.
- Wenzel, Peter, Art. „Gattungstheorie und Gattungspoetik“, in: Nünning, Ansgar (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 5., aktualisierte u. erweiterte Aufl. Stuttgart, Weimar 2013, 246-250.
- Wesche, Jörg, Art. „Funktion – pragmatische Kontexte als Bestimmungskriterium“, in: Zymner, Rüdiger (Hg.), *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart, Weimar 2010, 33-35.
- Wilpert, Gero von, *Sachwörterbuch der Literatur*, 6. Aufl. Stuttgart 1979.
- Zipfel, Frank, Art. „Nonfiction Novel“, in: Lamping, Dieter u.a. (Hg.), *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart 2009, 534-539.
- Zymner, Rüdiger (Hg.), *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart / Weimar 2010.