



Hoch versus nieder : eine problematische Dichotomie gestern und heute

Konrad Harrer

► To cite this version:

Konrad Harrer. Hoch versus nieder : eine problematische Dichotomie gestern und heute . Hohe und niedere Literatur. Tendenzen zu Ausgrenzung, Vereinnahmung und Mischung, 2015. hal-02281498

HAL Id: hal-02281498

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02281498>

Submitted on 5 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Hoch versus nieder: eine problematische Dichotomie gestern und heute. Zur Einführung in den Band

Nach den traditionellen Wertmaßstäben der Literaturkritik nehmen gewisse Gattungen, die als „nieder“ bezeichnet werden und unter Oberbegriffen wie Para- oder Trivilliteratur, Volks- oder populäre Dichtung rangieren (ohne dass diese Begriffe völlig synonym wären), eine marginale Position im Bereich der deutschen Literatur ein. In der gesellschaftlichen Wirklichkeit spiegelt sich dies darin, dass sie früher kaum in den schulischen oder akademischen Lehrplänen auftauchten – oder nur als soziokulturelles Zeugnis, nicht als literarische Schöpfung – und dass ihre Lektüre ausschließlich den als ungebildet geltenden unteren sozialen Schichten zugeschrieben wurde.

Und doch ist die „große“, „Hoch-“ oder „Höhenkammliteratur“ wohl in keiner Epoche von diesem Typ literarischer Produktion völlig unberührt geblieben, der zuweilen sogar, wenn nicht als Modell, so doch als Inspirationsquelle diente. So sind in der Literaturgeschichte Bewegungen der Annäherung und der gegenseitigen Befruchtung (und folglich der Aufwertung der marginalen Gattung) zu beobachten, denen oft gegenläufige Tendenzen der Abstandnahme und der Denunziation folgen. Spezifisch für die niederen Gattungen ist also einerseits die Möglichkeit, ihr Außenseitertum bis zu einem gewissen Grad überwinden zu können und andererseits zuweilen später wieder ins Abseits gedrängt zu werden.

Zu berücksichtigen ist bei dieser Fragestellung die Relativität der marginalen Position, ihre Abhängigkeit vom Beobachterstandpunkt: Was ein ästhetisch elitärer Blick als marginal wahrnimmt, mag nach wirtschaftlichen („Konsum“), aber auch nach soziokulturellen Kriterien, etwa dem Einfluss auf bestimmte Bevölkerungsgruppen, von zentraler Bedeutung sein. Ja, auch ästhetische Wertunterschiede werden heute von manchen Literaturwissenschaftlern angezweifelt, so dass sich die Frage stellt, welche Position der elitäre Blick *heute* noch innehat. Er dürfte noch minoritärer als früher geworden sein angesichts der breiten Akzeptanz niederer Gattungen auch bei Intellektuellen – selbst wenn in diesem Fall das Phänomen der „ironischen Rezeption“, des „Camp“, in Rechnung zu stellen ist.

Die Tagung in Nancy (28.-30. November 2013), deren Ergebnisse hier vorliegen, sollte den Blick schärfen nicht nur für das Nebeneinander und die Konkurrenz, sondern auch und vor allem für das Hin und Her der Annäherung und Entfernung zwischen den beiden Literaturen, der Integration oder Ausgrenzung der niederen Gattungen. Dies bedeutete insbesondere, dass die Modalitäten des Nebeneinanders zu untersuchen waren, denn Nebeneinander kann genauso gut Feindschaft bedeuten wie Toleranz und harmonisches Miteinander-Auskommen. Und Nebeneinander heißt nicht unbedingt Gleichgewicht. Wird durch die Übernahme niederer Elemente in die hohe Literatur die Niedrigkeit dieser Elemente annulliert, oder ist eher das Gegenteil der Fall, kompromittiert sich diese gewissermaßen durch die Einbeziehung des Niederen? Die Frage, so wird mancher einwenden, ist falsch gestellt – weil sie so pauschal nicht beantwortet werden kann. Aber sie ist immerhin insofern nützlich, als sie, da sie offen bleiben muss, uns dazu veranlasst, präzisere Fragen zu stellen, genauer hinzublicken auf die Faktoren, die für eine Zuordnung zu hoher oder niederer Literatur zu berücksichtigen sind ... wenn eine solche Zuordnung überhaupt noch machbar – und sinnvoll – ist. Auch darum geht es in diesem Band – dies alles sind Fragen, die gerade, weil sie nicht einfach zu beantworten sind, so spannend bleiben.

Tatsache ist, dass wir heute im „Zeitalter der Vielfalt“ angekommen sind, wie Hervé Glévarec es schon im Titel seines Essays programmatisch formuliert. Glévarec ist Soziologe; was er in den Blick nimmt, ist die neue Komplexität kultureller Praktiken und die fortan bestehende Unmöglichkeit, eine systematische Entsprechung zwischen sozialer Klasse und kultureller Praxis bzw. Geschmack herzustellen. Bourdieus Theorien sind in seinen Augen, was die Gegenwartsgesellschaft anbelangt, verjährt (wie es schon der Untertitel seiner Schrift „Essai critique, trente ans après *La Distinction*“ zeigt). Vielfalt allenthalben: nicht nur im Bereich der Rezeption, im Verhältnis des Produkts und der (vielfältigen...) Zusammensetzung seines Publikums, sondern auch – produktionsästhetisch gewendet – in den Herstellungsmodi, auf Literatur angewandt also: in den Textstrategien. Elemente, die unterschiedlich hoch angesiedelten Gattungen entsprechen, werden gemischt; intertextuelle Verweise lassen Werke und modellhafte Strukturen mehr oder weniger deutlich anklingen. Kurz: aufgrund der zeitgenössischen kulturellen Praktiken haben wir ein besonderes Sensorium entwickelt für die feinen Unterschiede – nicht im Sinne Bourdieus, sondern für die feinen Nuancen, die machen, dass ein Werk, dass ein Autor nicht eindeutig einer Gattung, einem Bereich der Literatur, der hohen oder der niederen, zuzuordnen ist. Um diese Frage nach der problematischen Zuordnung (und damit Wertung) geht es in diesem Band, und diese Frage nach der Zuordnung ist und bleibt aktuell (auch wenn die Beobachtung einer Dichotomie an sich so neu nicht ist).

Was aber ist unter 'hoch' und 'nieder' (die Literaturwissenschaft, selbst die Germanistik, benutzt heute oft die englischen Wörter 'highbrow' und 'lowbrow', wohl um die Negativität des pejorativen 'nieder' abzumildern, jedoch mit der Gefahr, damit die implizit wohl immer mitschwingenden wertenden Untertöne zu vertuschen) zu verstehen? Gewählt wurde das Begriffspaar gerade wegen seiner vagen Semantik, die es erlaubt, sehr verschiedene Aspekte in die Analyse einzubeziehen und deren Beziehungen zueinander zu fokussieren. Einer Ausdifferenzierung solcher Aspekte widmen sich einige der in diesem Band versammelten Beiträge (so Julia Genz und vor allem Arata Takeda). Unabhängig von diesen sollen hier nur skizzenhaft vier Bereiche vorgestellt werden: *Kulturell* unterscheidet die Dichotomie hoch/nieder verschiedene Formen kulturellen Handelns. Wo auf der einen Seite ein enger Bezug zur Religion besteht und der Mensch sich mit den „letzten Dingen“ beschäftigt – Handlungen, die in einem bestimmten, traditionell relativ stark ritualisierten Rahmen stattfinden –, haben wir es auf der anderen Seite mit profanen, „unernsten“, unterhaltenden Aktivitäten zu tun. *Moralisch* hochstehende Kulturpraktiken lehnen sich an die in der Gesellschaft gültige Ethik an und zielen auf die Herausbildung des „Guten“ im Menschen. Niedere Kunst verdirbt in diesem Sinne sein Publikum, spricht Triebe und allgemeiner Tendenzen an, die es eher zu dämpfen gälte (Stichwort: Schund). Der *soziale* Aspekt umfasst außertextliche wie textimmanente Merkmale: Er betrifft die Zugehörigkeit eines Textes, einer Gattung zur kulturellen Praxis einer Klasse genauso wie die textinterne 'Abbildung' einer Klasse. Man denke dabei an die Unterscheidung zwischen Tragödie und Komödie in der französischen Klassik und an die literarische Entwicklung, die zu Zwittergattungen wie der Comédie larmoyante in Frankreich und dem bürgerlichen Trauerspiel in Deutschland führte. Die wichtigste Unterscheidung dürfte heute (!) wohl auf *geistig-intellektueller* Ebene liegen. Wer ein hochliterarisches Werk aufschlägt, erwartet ein gerüttelt Maß an Intellektualität, einen Text, der geistige Anstrengung verlangt und dem Leser nicht reine Sinnlichkeit serviert und/oder geistige Automatismen bei ihm auslöst. Es ist insofern nicht erstaunlich, dass in zahlreichen Beiträgen der Begriff der *Komplexität* eine

1

Hervé Glévarec: *La culture à l'ère de la diversité. Essai critique, trente ans après La Distinction*. La Tour d'Aigues 2013.

zentrale Stelle einnimmt. Werke, die eine Vielfalt semantischer und logischer Verknüpfungsmöglichkeiten anbieten, verlangen dem Leser Anstrengungen ab, zwingen ihn zur aktiven Mitarbeit. Die Vielzahl der möglichen Sinnzuschreibungen wird als Erkenntnisgewinn und damit als Bereicherung empfunden. Da die Sinnzuschreibungen nicht direkt aus dem Text erwachsen, sondern nur durch aktive Beteiligung des Lesers herzustellen sind, wird in einigen Studien (Santha Kumari, Mario Saalbach) auf Wolfgang Isters Begriff der Leerstellen zurückgegriffen, die es seitens des Lesers aufzufüllen gilt. Dabei kann Produktions- und Rezeptionsästhetik verbunden werden: Die Textstruktur ist vom Autor so gestaltet worden (Produktionsästhetik), dass der Leser gezwungen wird, seinen Beitrag zur Sinnkonstitution zu leisten (Rezeptionsästhetik).

Geht es um das Ineinander und Miteinander von Hohem und Niederm innerhalb *eines* Werks, so ist als grundlegendes Phänomen die *Intertextualität* in Rechnung zu stellen, die man per se schon als Zeichen einer Intellektualisierung zu werten versucht ist – insofern als ein deutlich sichtbarer Verweis auf andere Texte, ein Zitat, tendenziell distanzierend wirkt: Es macht den Leser stutzig, lenkt auf die eigene Machart und eröffnet damit eine autoreflexive Ebene. Technik hoher Literatur besonders der Gegenwart ist es, durch das Herbeizitieren herkömmlicher Formen diese in den expliziten Bedeutungen und impliziten Werten in Frage zu stellen. Die Modifikation der Prätexte erscheint als Parasitierung (vgl. Franz Hintereder-Emde), Dekonstruktion oder, um mit Deleuze / Guattari zu sprechen, Deterritorialisierung. Wie ernst es den Autoren mit diesen Umschreibungen und Umwertungen ist, muss am einzelnen Werk festgemacht werden. Hier kommen Begriffe wie „Spiel“ und „Ernst“ zum Tragen; die Vielgestaltigkeit von Farce und Burleske (vgl. Cécile Vidal-Oberlé) muss hier ebenso berücksichtigt werden wie die Gefahr eines Abdriftens in den Klamauk (vgl. Sabine Zubarik).

Auch Intertextualität jedoch ist ein Konstrukt, das durch den Blick des Betrachters geformt wird. Gewiss, die Aufmerksamkeit des Lesers wird vom Autor gelenkt. Doch bringt er seine eigene Sensibilität in den Verstehensprozess mit ein, die je nach Lesesituation und politisch-kultureller Sozialisierung unterschiedlich ist: Matthias Aumüller zeigt in seiner kritischen Studie die Folgen eines interpretativen Zugangs auf, der den Blick des zeitgenössischen Lesers nicht nachvollzieht und die Vergleichstexte so auswählt, dass die ästhetischen Bezugspunkte nicht in den Blick geraten. Wer nicht nahe genau herangeht, übersieht die feinen Unterschiede, die die Qualität eines Textes ausmachen (können). So ist es, Aumüller zufolge, das Desinteresse des Lesers (und Literaturwissenschaftlers), welches einen Text als „nieder“ abstempelt. Auch in diesem Sinne ist die Frage nach hoch oder nieder eine Frage der Attribution: Man sieht, was man sehen will – oder zu sehen fähig ist.

Damit wird auch die Frage der „Codierung“ komplexer, als sie auf den ersten Blick scheint. Die einfachste Form einer „Mehrfachcodierung“ liegt in der doppelten Codierung mit „doppelter Adressiertheit“ vor, die, wie Annemarie Weber und Sabine Zubarik zeigen, zum Beispiel von einer ambitionierten Kinder- und Jugendliteratur beansprucht werden kann und als Signum einer Aufwertung anzusehen ist: Das Niedere wird durch eine zweite Sinnebene angereichert. Was der „einfache“ Leser, der Leser mit beschränkter Kompetenz, z.B. das Kind, liebt, kann auch von intellektuellen, „gebildeten“ Lesern geschätzt werden. Zu bedenken ist allerdings, dass im Falle von Literatur das Textverständnis sich nicht nur von Codierung im Sinne von konventioneller, auf intersubjektiven Regeln beruhender Bedeutungszuordnung nährt, sondern die Sinnfindung der Natur literarischer Texte gemäß unbegrenzt, der Sinn uneinholbar ist. Dies mahnt Christoph Menke in seiner Studie *Die Souveränität der Kunst* an, wobei er als grundlegende Denkfigur (den im Untertitel erwähnten Denkern zum Trotz) Roman Jacobsons Verständnis von Poetizität benutzt:

Der Signifikant erzittert ästhetisch zwischen den beiden Polen, die er als automatisch gebildeter zusammenhält: dem Material und der Bedeutung. Da der Signifikant ästhetisch verstehend nie endgültig identifiziert werden kann, sondern sich in einem unendlichen Zaudern verliert, bricht im ästhetischen Erfahren die das verstehbare Zeichen definierende
2
Brücke zwischen den beiden Dimensionen semiotischer Darstellung.

Gewiss, es liegt in der Macht des Autors, die Sinnkonstitution mehr oder weniger deutlich zu lenken – aber es bleibt andererseits im Ermessen des Lesers, den innertextlichen oder paratextuellen Fingerzeigen mehr oder weniger treu zu folgen, den Text gegebenenfalls „gegen den Strich“ zu lesen. Dennoch: Julia Genz weist zu Recht darauf hin, dass Eigenschaften der Kunstwerke eine Lesart als hoch oder niedrig „begünstigen“ – und dass das „Umfeld“ von Artefakten eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt. Besonders provokant – und publikumswirksam – wurde dies durch Dada zur Schau gestellt. Duchamps Ready-mades wie sein Urinal stimulieren durch Zurschaustellung im Museum, dysfunktionale (und damit entfunktionalisierende, entautomatisierende) Position und fantasievolle (vorgeblich sinnstiftende?) Betitelung („Fountain“) eine – nicht einfach zu befriedigende – Sinnzuordnung, und damit eine Komplexifizierung durch ein Herausreißen aus dem konventionellen Rahmen (vgl. auch Mario Saalbach).

Julia Genz nennt neben der als Trivialität bezeichneten Unterkomplexität noch zwei weitere Wertungskriterien, die „Banalität“ und „Kitsch“ als Kennzeichen niederer Kunst
3
festmachen, doch lässt sich wohl auch in dem von diesen Begriffen abgesteckten Bereich ein Bezug zur Frage der Komplexität und Intellektualität herausarbeiten. So dürfte Kitsch, als Kategorie von Artefakten, die an das Gefühl appellieren und reflexartige emotionale Reaktionen auszulösen trachten, als eine Form von Werken anzusprechen sein, die ihre Wirkung eben nicht in der Stimulierung von Reflexion und Suggestion neuer Sinnzusammenhänge, sondern im Gegenteil im Ausschalten geistig-intellektueller Aktivität suchen. Auch hier wird, in Falle einer „Parasitierung“ niederer Kunst, eine Distanzierung und Reflexivierung erzielt, durch die das Werk der höheren Gattung zugeführt wird. Und auch in diesem Fall kann dies schon dadurch erreicht werden, dass das kitschige Werk aus seinem Rahmen herausgerissen oder in ungewohnten (z.B. übersteigerten, man denke an Jeff Koons) Dimensionen präsentiert wird.

Ein wesentliches Merkmal – und, so ist zu hoffen, der Reiz – des vorliegenden Bandes
4
besteht darin, dass im Gegensatz zu vielen anderen Publikationen über das Thema eine epochenübergreifende Perspektive gewählt wurde. In diesem sehr weiten Rahmen lässt sich der Frage nicht entgehen, inwiefern es sich bei der Unterscheidung von hoch und nieder um eine anthropologische Konstante handelt – gab es doch schon, wie Arata Takeda in seinem Beitrag zeigt, in der griechischen Antike Denker, die sich mit der Dichotomie und ihren Implikationen auseinandersetzten. Als Antwort dürfte – auf der Grundlage der hier

2

Christoph Menke: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt am Main 1991, S. 55.

3

Siehe dazu auch ihre grundlegende Untersuchung *Diskurse der Wertung. Banalität, Trivialität und Kitsch*. München 2011.

4

Siehe zum Beispiel Thomas Wegmann / Norbert Christian Wolf (Hg.): *„High“ und „low“*. Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur. Berlin 2012.

versammelten Beiträge – ein zögerndes „ja und nein“ angebracht sein, wobei ein „nein“ und eine entsprechende Haltung der Eruierung geschichtlicher und gesellschaftlicher Differenz mehr Erkenntnisgewinn verspricht: Eine bejahende Antwort kann nur bedeuten, dass es eine Kategorisierung und Wertung kultureller Praktiken immer schon gab und dass sie auch heute noch nicht aus dem gesellschaftlichen Leben verschwunden sind, auch wenn das Niedere nicht mehr verdammt wird und sich auch Intellektuelle die Freuden leichter Unterhaltung gönnen dürfen. Die Dichotomie verschiebt sich, büßt heute wohl auch ihren Stellenwert ein – und lebt in anderer, neuer Form weiter. Insofern ist high/low ein überzeitliches Schema, das je nach Epoche mit verschiedenen Inhalten zu füllen ist.

Epochentypische Merkmale für die Unterscheidung wurden schon erwähnt: Der Bezug auf das Ständische ist heute aus (der Bewertung) der Literatur verschwunden – wenn er nicht durch das Klassenkämpferische ersetzt oder fortgeführt wurde. Ebenso ist es mit dem Moralischen. Dass Literatur in ihrer Leistung als religiöser Verkündigungsdiskurs bewertet wird, gehört ebenfalls längst der Vergangenheit an, ist uns aber noch in philosophisch-mystischen Varianten bekannt: als Diskurs des Volksmäßigen (vgl. Timon Jakli), des Lebens (vgl. Patricia Viallet), der Rückkehr zum Urgrund (vgl. Arata Takeda), wie er insbesondere durch Herder und die Romantiker konzipiert wurde. Wird das Urwüchsige aufgewertet, so erfährt umgekehrt das Hochgezüchtete, die „Bildung“ und „Feinheit“ (vgl. Viallet) kultureller Äußerungen, als ein Entfernen vom Urgrund interpretiert, eine säkulare Abwertung – ein Mechanismus, der in neuromantischen Episoden (Wandervogel) und nicht zuletzt im Blut und Boden-Denken des Faschismus späte – und giftige – Blüten treibt, aber auch manche Gruppen der 68er Bewegung kennzeichnet.

Diese Kriterien – hoch ist, was den Menschen erbaut, und ähnliche Definitionen – greifen heute nicht mehr, auch in der Beurteilung alter Literatur, so dass manches seinerzeit geachtete Werk heute aus dem Kanon gefallen ist. „On ne fait pas de la bonne littérature avec de bons sentiments“ („Mit guten Gefühlen macht man keine gute Literatur“), lautet das polemische Diktum André Gides. Lässt es sich ausweiten auf die Haltung auch früherer Generationen? Wie mächtig war das Kriterium der Moralität? Allgemeiner formuliert: Wie stark war die, heute würden wir sagen, Heteronomie außerliterarischer Forderungen bei der Beurteilung schriftstellerischen Schaffens? Akut wird diese Frage insbesondere in Epochen, in denen prinzipiell schon die Ausformung eines autonomen literarischen Systems⁵ festzustellen ist: Denn dort herrscht, um es systemtheoretisch zu formulieren, nicht mehr die Leitdifferenz⁶ wahr/unwahr oder gut/schlecht. Qualität hat, was interessant ist, und interessant erscheint nun eben in der Romantik der Bezug zum Urgrund – er lässt Möglichkeiten einer Neukonstitution von Transzendenz aufscheinen, ohne die Beweiskraft einer philosophischen Demonstration zu besitzen. Interessant – und hoch – ist somit das Spekulative und Neue, nicht das Herumreiten auf überkommenen Dogmata und moralischen Richtlinien.

5

Siegfried J. Schmidt: *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main 1989.

6

Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1998 / Christoph Reinfandt: *Der Sinn der fiktionalen Wirklichkeiten*. Heidelberg 1997, insbesondere der Abschnitt „Die 'Wahrheit' der Literatur“, S. 100-106.

Die Forschung scheint sich darüber einig zu sein, dass die populäre Massenkultur in Deutschland mit der Gründung der Zeitschrift *Die Gartenlaube* beginnt.⁷ Dies bedeutet auch für die Dichotomie hoch/nieder einen wichtigen Einschnitt, insofern sich die Semantik des Niedrigkeits-Begriffs ändert (primär natürlich durch die Einbeziehung des „Massenhaften“, das zu dem Begriff des Banalen, leicht Zugänglichen in Julia Genz' Sinn in Beziehung zu setzen ist). Wiederum Neues bringt dann die Weimarer Republik und später in erhöhtem Maße die Konstituierung der Bundesrepublik Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg durch die Herausbildung eines demokratischen Systems, welches mehr oder weniger explizit auf eine „Kultur für alle“ abgestellt ist: einerseits im Sinne einer Öffnung kultureller Barrieren, einer Zugänglichmachung hoher Kultur für alle sozialen Schichten, andererseits, und vor allem, durch eine Neubewertung des früher als nieder eingestuften: Wer sozial und politisch nicht ausgegrenzt werden soll, den bzw. dessen Geschmack darf man auch kulturell nicht schmähen (vgl. dazu Thomas Hecken). Daraus – und aus dem auch in den Medien herrschenden Marktmechanismus, nach dem verkauft und ausgestrahlt wird, was einen Abnehmer findet – folgt die enorme Präsenz „leichter Kost“ in Funk und Fernsehen und auf dem Buch- und Schallplattenmarkt. Doch lässt sich von der heutigen „pluralistisch orientierten Kulturauffassung“ (Thomas Hecken) noch nicht zwingend auf eine Auflösung der alten Dichotomie schließen. Akzeptanz des Niedrigen heißt noch nicht Verschwinden desselben. Dies gilt insbesondere auch für den (post)modernen Umgang mit populären Stoffen oder Werken, wie er etwa für „Camp“⁸ kennzeichnend ist: Der Verdacht bestehe, so heißt es in Ute Dettmars und Thomas Küppers Kitsch-Reader, dass „Abgrenzungen zwischen 'oben' und 'unten' auf subtile Art weitergeführt“⁹ werden. Wie fein, kaum noch sichtbar, ja nur in ihrer reinen Affirmation noch existent die Grenzen sein können, darauf verweist Thomas Hecken in seinem Beitrag (und in seinem Buch zum „Avant-Pop“¹⁰). Genügt schon die Behauptung, nicht für die „Kulturindustrie“ (Adorno) zu arbeiten, um tatsächlich nicht dazuzugehören? Ist damit schon ein Aus-dem-Zusammenhang-Reißen gegeben, das ein Werk in die Tradition von Duchamps „Fountain“ stellt? Oder anders gewendet: Wie stichhaltig müssen Argumente, oder wie überzeugend müssen die gestalterischen Mittel sein, damit Kitsch und Klischee nicht als Verfälschung des Realen, sondern in einer dialektischen Volte als utopische Projektion – und damit das Affirmative als revolutionär – gelesen werden (können)?¹¹ Oder wieder anders: Wie gewinnbringend und durchführbar müssen die Techniken der Rezeption sein, um mit Mainstreamprodukten produktiv umgehen zu können und, wie Hans Otto Hügel es

7

Vgl. z.B. Hans Otto Hügel, *Einführung*, in ebd. (Hg.): *Handbuch Populäre Kultur*. Stuttgart / Weimar 2003, S. 6.

8

Siehe Susan Sontag: *Notes on « Camp »*. In dies.: *Against Interpretation and Other Essays*. New York, Picador, [1996].

9

Ute Dettmar / Thomas Küpper (Hg.): *Kitsch. Texte und Theorien*. Stuttgart 2007, S. 280.

10

Thomas Hecken: *Avant-Pop. Von Susan Sontag über Prada und Sonic Youth bis Lady Gaga und zurück*. Berlin 2012.

11

Siehe dazu Fredric Jameson: *Verdinglichung und Utopie in der Massenkultur*. In Christa Bürger / Peter Bürger / Jochen Schulte-Sasse (Hg.): *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*. Frankfurt am Main 1982, S. 108-141.

unternimmt, ein *Lob des Mainstreams* anzustimmen? Diese Fragen sollen hier nur in den Raum gestellt werden. In der Antwort darauf wird notgedrungen wieder auf das Zusammenspiel von produktionsästhetischen (Textgestalt) und rezeptionsästhetischen (Zurechnungstätigkeit des Lesers) Faktoren sowie auf die Kontextualisierung des Artefakts zu verweisen sein.

Diese Betrachtungen dürfen jedoch den Blick nicht verstellen für die Tatsache, dass sich in verschiedenen politischen Systemen auch ein unterschiedlicher Funktionszusammenhang zwischen hoch und nieder ergibt. Die für totalitäre Systeme

¹³ charakteristische Heteronomie im Kulturellen bietet eine ganz spezifische Ausgangslage für literarisches Schaffen, in der dem „Niederem“ andere Funktionen als in pluralistischen Gesellschaften zukommen. Dass mit Niedrem anders umgegangen wird, Autoren und Leser eine andere Einstellung ihm gegenüber haben, übt selbstverständlich großen Einfluss auf die betreffende literarische Wertung aus und macht, dass das vordergründig Niedere so nieder gar nicht ist ... und andererseits vom Ruf des Niedrigen profitiert, um es klammheimlich zum Sprachrohr diskreten Aufbegehrens umzugestalten (vgl. Matthias Aumüller und Annemarie Weber).

Die meisten Beiträge zu diesem Band beziehen sich – auch wenn in ihnen gattungs- und, allgemeiner, literaturtheoretische Reflexionen nicht fehlen – auf bestimmte Autoren und Texte, so dass sich ab Kapitel 2 eine chronologische Gliederung anbot. Dass es dennoch oft leicht fällt, Querverbindungen zwischen heute und gestern, zwischen verschiedenen Epochen und Autoren herzustellen, wird im Überblick rasch ersichtlich und ermöglicht es, Unterschiede, aber auch Ähnlichkeiten genauer in den Blick zu bekommen.

In einem gewissen Sinn gilt dies schon für die – sehen wir einmal von der punktuell erwähnten griechischen Antike ab – ältesten im vorliegenden Band behandelten Literaturströmungen, die im Mittelpunkt des zweiten Kapitels stehen, haben wir es hier doch, genau wie bei der gerade evozierten Literatur in autoritären Regimes des 20. Jahrhunderts, mit einer Schreibkultur im Zeichen des Heteronomen zu tun. Und dieses Heteronome bricht – in Barock und Klassik – direkt in die Poetik der Epoche ein – namentlich in Form der Ständeklausel. Arata Takeda veranschaulicht am Beispiel Corneilles, wie herausragende Vertreter der Literatur dieser Epoche Versuche zur Abwehr dieser Heteronomie unternehmen. Die Auflösung einer ständischen Ästhetik wird von Dag Hedman am Beispiel Christian Heinrich Postels Tätigkeit an der Hamburger Oper untersucht, wobei hier Soziologie und Poetik enggeführt werden: Wenn (musikalische) Bühnenwerke nicht auf dienende Hofleute, sondern auf zahlendes Publikum (Adel *und* Bürgertum) ausgerichtet werden, stehen nicht mehr standesgebundene Werte im Vordergrund der Aussage, sondern allgemeinemenschliche Regungen. Aus Helden von aristokratischem Zuschnitt werden Liebhaber, mit denen sich jeder zu identifizieren vermag; und um die große Menge anzuziehen, werden eingängige Melodien – Ohrwürmer – in das musikalische Material eingebaut. Zu beobachten ist also eine Art Entkomplexifizierung, gepaart mit einer neuen Sinnlichkeit, die verschiedene Aspekte umfasst: das musikalisch Mitreißende ebenso wie die thematisch und darstellerisch-optisch in den Mittelpunkt gestellte Erotik. Im Sinne von Arata Takedas These der Diversifizierung und

12

Hans Otto Hügel, *Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und populärer Kultur*. Köln 2007.

13

Dem mag man entgegen, dass Heteronomie in kapitalistischen Gesellschaften vorliegt, wenn durch Zwang des Marktgesetzes schwer Eingängiges keinen Absatz findet und Autoren gezwungen sind, marktfähige Gattungen zu bedienen (welche sie gegebenenfalls mit – zwangsweise klein dosierten – Abweichungen und Dekonstruktionen zu unterwandern versuchen).

Bereicherung der Kunst durch die Annäherung von hoch und nieder kann hier von einer Neuausrichtung des Musiktheaters gesprochen werden, von einer Innovation, dank der die Oper lebendig gehalten wird und ein neues Publikum findet.

In diese Richtung geht auch der Beitrag von Stefan Lindinger über Emanuel Schikaneder. Lindinger geht es besonders darum zu zeigen, dass die bedeutende Rolle, die Schikaneder dem Kommerziellen, dem Bestreben, seinem Publikum zu gefallen und die Ränge des Theaters zu füllen, zuerkennt, in einem dialektischen Verhältnis zur literarischen Qualität der Stücke steht. So ist die Erzeugung von „Rührung“ nicht – oder nicht nur ... – ein (moralisch und literarisch) „niedriges“ Trachten nach dem leichten Effekt und dem Geldbeutel des Theaterbesuchers, sondern nach antiker Anleitung eben auch ein Mittel zur Einübung ethischen Verhaltens und ein Verfahren, dessen Favorisierung eine geistige Nähe zu damals aktuellen Entwicklungen in der deutschen Literatur (Sturm und Drang, Empfindsamkeit) zeigt. Damit rückt Schikaneder in die Nähe von Werken der hohen Literatur, welche ihrerseits – so Lindinger mit Blick auf *Emilia Galotti* und *Kabale und Liebe* – gerade durch Elemente, die für die niederen Gattungen typisch sind, große Popularität genossen.

Dass „der Unterschied zwischen hoher und niederer Literatur letztlich ein gradueller ist“, wie Stefan Lindinger formuliert, erhellt auch aus Henriett Lindners Untersuchung der Gattung des „Geheimbundromans“. Sie macht Trivialliterarisches bei Schiller (*Die Geisterseher*) und E.T.A. Hoffmann (*Die Elixiere des Teufels*) ausfindig und weist auf Einflüsse durch die zeitgenössische Schaubudenkultur hin, welche sich wiederum aus dem wissenschaftlichen und pseudowissenschaftlichen Interesse für Sinnestäuschungen nährt. Das scheinbar bzw. angeblich Magische wird auch hier in seinem dialektischen Zusammenspiel wahrgenommen: als effekthascherische Manipulation des Zuschauers / Lesers und tiefgründige Gestaltung einer „Krise der Empirie“.

Timon Jakli stellt in den Mittelpunkt seiner Untersuchung den Volksbegriff, wie er für die Romantik zentral wurde, der jedoch schon vorher, so etwa bei Lessing, nicht unbedeutend war. Jakli beschreibt ihn als „leeren Signifikanten“, dessen semantische Auffüllung von der Strategie abhängt, mit der sich ein Schriftsteller im literarischen Feld zu situieren bemüht. In den Ausführungen zu Lessing wird gezeigt, wie dessen Projekt, sich als freier Schriftsteller einen Namen zu machen, und die dadurch gegebene wirtschaftliche Abhängigkeit von den Mechanismen des literarischen Marktes zu einer Orientierung auf publikumswirksame Texte zwingen und eine „taktische Poetik“ fördern, in der der Volksbegriff durchaus positiv aufgeladen wird. Dies wirkt sich nicht nur auf Lessings eigene Produktionen, sondern auch auf Interpretationen fremder Werke, wie Gleims *Preußische Kriegslieder*, aus, die im Sinne seiner eigenen Poetik gedeutet werden. Eine herausragende Rolle – darauf weist nicht nur Jakli hin – spielt in diesem Zusammenhang natürlich Herder, der das „Volk“ endgültig vom Ruch des Niedrigen und Rohen befreit, es in Gegensatz setzt zum „Pöbel“, während die beiden Begriffe früher oft bedeutungsgleich verwendet wurden. Der Aufwertung volkshafter Dichtung widmen sich verschiedene namhafte Romantiker, an deren erster Stelle wohl Jakob Grimm steht. Jakli gemahnt an dessen Bemühungen um eine „Erneuerung des Urzustandes“ durch die Wiederbelebung von Mythos, Sage und Märchen. Insofern wird auch hier – mehr oder weniger deutlich, und bei einigen Autoren recht vordergründig – ein doppeltes Spiel getrieben, bei dem der Bezug auf das Volk, wie schon in den vorher erwähnten Beispielen, als Marktstrategie gewertet werden kann, andererseits als Modus einer idealen Teilhabe an der göttlichen Ordnung konzipiert ist.

Die Diskussion der Romantiker um die verschiedenen literarischen Formen, mit denen das „Volksmäßige“ in die Dichtung, auch die hohe Dichtung, eingebracht werden kann, wird von Patricia Viallet näher dargestellt, wobei vor allem die Ausdifferenzierung von Volks-, Buch- und Kunstmärchen erläutert wird. Ausgehend von einer Auffächerung der verschiedenen Bedeutungsvarianten des Volksbegriffs beschreibt sie dessen Entwicklung in

der Geistesgeschichte des 18. und frühen 19. Jahrhunderts und zeigt, wie einst als selbstverständlich erachtete Grenzziehungen (hoch/nieder, gebildet/ungebildet usw.) sich aufzulösen begannen – wie jedoch trotz allem die Grenze hoch/nieder in einer gewissen Form weiter bestand, so dass auch hier wohl eher von einer Verschiebung, nicht von einem völligen Verschwinden geredet werden sollte. Zudem muss Viallet zufolge mit Blick auf die Romantiker differenziert werden zwischen jenen, die Volksdichtung achten und sie Produkten „gebildeter“ hoher Kultur als gleichwertig an die Seite stellen, und jenen, für die Volksdichtung höher, oder genauer: wertvoller ist. Es dürfte nicht illegitim sein, in diesem Zusammenhang die Unterscheidung hoch/nieder beizubehalten – doch ist es unerlässlich, sich dabei der spezifischen Semantik der Begriffe im Kontext romantischer Dichtung bewusst zu sein.

Im dritten Kapitel sind Beiträge versammelt, die sich mit der Zeit von der Jahrhundertwende bis zum Zweiten Weltkrieg befassen, einer Zeit großer politischer und geistiger Umwälzungen. Interessant ist für unser Thema die Frage, wie der revolutionäre Impetus in das Schreiben einfließt und ob bzw. wie er auch für die Zuordnung eines Textes zur hohen und niederen Gattung von Bedeutung ist. Solche Überlegungen lassen sich angesichts des Übergangs vom Expressionismus zur Neuen Sachlichkeit anstellen: Nachdem am Ausgang des Ersten Weltkriegs das revolutionäre Pathos verpufft ist, erobert reflexive Nüchternheit das Feld „hoher“ Diskurse. Noch kurze Zeit vor Erscheinen der großen Ismen (und der Weltkriege) – ja, mit Einbußen auf dem literarischen Feld, selbst zur Blütezeit der klassischen Moderne, im Sinne einer „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ – lebt ein Realismus weiter, der nicht selten die konservativen Werte der bürgerlich-aristokratischen Gesellschaft fortschreibt und sich auch ihre politischen Zielsetzungen (Stichwort Imperialismus) zu eigen macht. Von der Entwicklung der Massenerliteratur in jener Periode war schon die Rede. Ihre Wirkung zeigte sie nicht nur „nebenbei“, im Rahmen eines „das Schöne, Wahre und Gute“ in abstracto verherrlichenden klassizistischen Epigonismus, wie er von der

14

nachwachsenden Generation moniert wurde. Sie verfolgte in einigen ihrer Gattungen, wie in dem von Gabriela Frago (am Beispiel von Sophie Wörishöffer und C. Falkenhorst) untersuchten Kinder- und Jugendroman, auch konkret erzieherische Zwecke und stellte sich damit in die Tradition aufklärerischer Literatur für die Jugend. Mehr als für die meisten Gattungen gilt hier eine Poetik des *prodesse et delectare*: Die unterhaltende Wirkung muss effizient sein, um junge Leser anzuziehen, darf aber nicht als Selbstzweck angesehen werden (und deshalb ist es auch fraglich, hier noch von „Unterhaltungsliteratur“ zu sprechen), sondern vielmehr als Mittel zum Zweck der Erbauung – kritischer formuliert: der Manipulation. Der große Unterschied zwischen Aufklärung und spätem 19. Jahrhundert liegt Frago zufolge in den Inhalten und den vermittelten Werten jener belehrenden Literatur. Während die Aufklärung Toleranz und Friedfertigkeit propagierte, pries man später die „Überlegenheit der christlich-abendländischen Kultur“ und arbeitete zu diesem Zweck mit Klischees und Techniken der Schwarzweißmalerei. Gerade hier lassen sich Bezüge zur Dichotomie hoch/nieder herstellen: Während die Aufklärung ideologische (religiöse ebenso wie politische) Schematismen hinterfragt und auf Distanz zur realen Machtpolitik der Herrschenden geht (wie weit Anspruch und Wirklichkeit dabei auseinanderklaffen können, zeigt Friedrich der Große), spielt die von Frago untersuchte Literatur den Machtpolitikern in die Hände. Öffnet Aufklärung die Augen für die Komplexität der Realität, so ist im

14

Man denke etwa an die Seiten in Hermann Hesses *Steppenwolf*, in denen über den Umgang mit einem entschärften Goethe (konkret ist von einer Goethe-Radierung in bürgerlichem Hause die Rede) gespottet wird: „Hier waren schön stilisierte Altmeister und nationale Größen zu Hause, keine Steppenwölfe“ (Hermann Hesse: *Der Steppenwolf*. Frankfurt am Main 1978, S. 88).

ausgehenden 19. Jahrhundert eine Reduktion der Komplexität und damit eine Trivialisierung der Gattung Jugendliteratur zu beobachten: Das Andere – und der / die andere – wird zum Verstummen gebracht.

Auch wenn der Beginn schon im 19. Jahrhundert liegt, fällt die eigentliche Phase der Entwicklung und Verbreitung der neuen Medien (besonders Radio und Film) in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts. Damit verbunden ist eine Experimentierung mit neuen Gattungen und Gattungsmischungen, die auch für die Literatur eine Herausforderung darstellt. Martina Zerovnik beschreibt in ihrem Beitrag die komplizierte Beziehung zwischen Literatur und Film, die „Medienkonkurrenz“ und die entsprechende (Ab-)Wertung des Films durch Schriftsteller, die ihren Platz im kulturellen Feld bedroht sahen, aber auch die wohlwillenderen Reaktionen derer, die die Möglichkeiten einer gegenseitigen Befruchtung der Medien und Gattungen betonten. Der Bezug zur Dichotomie hoch/nieder ist hier dadurch gegeben, dass der Film grundsätzlich dem Vorwurf einer „defizitären Intellektualität“ ausgesetzt war und seine über Bild (und Ton – vergessen wir nicht die Begleitung durch Live-Musik beim Stummfilm, der folglich so stumm gar nicht war ...) und nicht über die Sprache laufende Expressivität eine „emotionale Unmittelbarkeit“ besitze, die das Geistige unterlaufe. Doch wurde gerade dieser Vorwurf, als logische Kippfigur, in ein positives Wesensmerkmal umgewandelt in einer Zeit, da sich im Philosophischen und Literarischen eine Sprachskepsis ausbreitete, die gerade nach Modi einer nichtsprachlichen Kommunikation verlangte. Zerovnik nennt – selbstverständlich – Hugo von Hofmannshals Chandos-Brief und seine Bemühungen um eine (Fort-)Entwicklung der literarischen Pantomime. Etwa in die gleiche Zeit fällt eine Resemantisierung der Primitivität als Unverdorbenheit, reine Menschlichkeit und/oder Lebendigkeit (zu verbinden mit der Entdeckung der *Arts primitifs* durch die moderne Kunst, von Gauguin bis Picasso), während der Sprache als Werkzeug gesellschaftlicher Disziplinierung ein entfremdender Effekt zugesprochen wird.

Über eine „Gattungsproblematik“ anderer Art referiert Cécile Vidal-Oberlé in ihrem Beitrag zu Arthur Schnitzler: Es geht um die Stellung der Burleske zwischen trivialen Theaterformen und dem „hohen“ Drama. Obgleich es auf den ersten Blick so aussehen könnte, als stimme Schnitzler in den Burlesken einen Abgesang auf die hohe Gattung an, als erschüttere er in diesen Stücken die Grundfesten, auf denen die althergebrachte Form steht, relativiert Vidal-Oberlé den „Ernst“ dieser Unternehmung, macht deutlich, inwiefern es sich hier um ein experimentelles „Spiel“ des Autors handelt, welches er in einer Schaffensphase praktiziert, später jedoch wieder aufgibt, um zu traditionelleren Formen zurückzukehren. Zudem – und insbesondere – erläutert sie, dass Schnitzlers Dekonstruktion dramatischer Formen keineswegs so brutal und anarchistisch-destruktiv ist, wie es zunächst den Anschein hat, sondern die Tradition der Alt-Wiener Komödie fortschreibt, die schon immer in einem „vielschichtigen Verhältnis“ zur „hohen“ Literatur stand und ihr „volles Potenzial erst in Anlehnung an hohe Formen“ zur Geltung bringt. Dementsprechend richten sich die Burlesken, wie auch die Alt-Wiener Komödie, eindeutig an ein gebildetes Publikum, welches die autoreflexiven und intertextuellen Bedeutungsnuancen zu verstehen und zu schätzen vermag. Statt eines Rückzugs in das Niedere, aus dem die benutzten Formen ursprünglich kommen, haben wir es also auch hier wohl eher mit einer Diversifizierung und Ausdehnung des Hohen zu tun.

Von den Fragestellungen, die sich aus einem „Gattungswechsel“ in Bezug auf die Dichotomie hoch/nieder ergeben können, berichtet Chiara Maria Buglioni: Ihr Interesse gilt der Dramatisierung von Prosatexten, deren Autorinnen (Marieluise Fleißer und Vicki Baum) sich bei der Umarbeitung für recht gegensätzliche Ästhetiken entschieden, wobei der Einfluss der Theaterleute, die sie unter ihre Fittiche genommen hatten, eine entscheidende Rolle spielte. Interessant ist die Anbindung dieser Problematik an die poetologische Offenheit, wenn nicht Missverständlichkeit des Begriffs Neue Sachlichkeit zur Bezeichnung einer Richtung,

der Fleißer und Baum prinzipiell beide zugehörten. Buglioni fokussiert insbesondere den Begriff der Gebrauchsliteratur, dem zwei Bedeutungen zugewiesen werden können, welche beide eine Rolle in den poetologischen Diskussionen der Epoche spielen: Da ist zunächst die Forderung nach einer Literatur, die elitärer Abgehobenheit abschwört und von Nicht-Intellektuellen genossen werden kann – in einer, um mit Benjamin zu sprechen, nicht-auratischen Alltagssituation. Unterhaltung mit Qualität, könnte man sagen – Literatur, die zwischen dem Niederen und dem elitär Hohen steht: middlebrow literature. Dagegen steht ein anspruchsvollerer Begriff der Gebrauchsliteratur, vertreten insbesondere durch Brecht: Literatur, die gebraucht, das heißt benutzt werden kann und soll im Zuge einer Bewusstmachung bzw. Bewusstwerdung der sozialen und politischen Zustände. In diese Richtung geht dann auch der Einfluss, den Brecht bei der Umarbeitung von Fleißers Roman zu einem Theaterstück ausübt: Sentimentalität wird reduziert, wenn nicht völlig aus dem Stück verbannt; die Intellektualität wird verstärkt, während bei Vicki Baum eher das Gegenteil der Fall ist.

Die Schwierigkeiten, sich im Bereich zwischen hoch und nieder anzusiedeln oder auf beide Karten zu setzen, veranschaulicht Simone Orzechowski am Beispiel von Otto Flake. „Low, aber nicht populär“, lautet ihr Urteil, weil Flake eine Mischung literarischer Techniken betreibt, die keinen Leser zufriedenzustellen vermögen. Während gewisse Elemente, die zum Inventar konventionellen Schreibens gehören (stringente Krimihandlung, Erregung von Empathie seitens des Lesers) fehlen – und eher an Techniken der Verfremdung und Intellektualisierung gemahnen, sind die Texte andererseits durch klischeehafte, stereotypisierende Beschreibungen gekennzeichnet. Es stellt sich also die Frage der inneren Kohärenz. Eine Mischung verschiedener Ingredienzien kann noch lange nicht hinreichen, um das Werk als gelungenes middlebrow-Produkt zu bewerten. Ebenso wenig darf von einem dekonstruktiven Impetus gesprochen werden, der Flake durchaus fremd ist (– diesen bei Flake in Erwägung zu ziehen, würde sowieso einen Anachronismus darstellen). Es wäre insofern nach den „Markern“ zu fragen, die einen Text als mit Absicht dekonstruiert ausweisen – und die bei Flake sicher fehlen: Das Uneigentliche muss als Wille erkennbar werden.

Deutlich erkennbar ist der Wille einer Transzendierung des vorgeblichen Genres in Friedrich Glausers Kriminalromanen, wie Fuminari Niimoto zeigt. Zur Analyse der Distanz, die Glauser zu der von ihm praktizierten Gattung schafft, benutzt Niimoto den Begriff der Parodierung, die nicht auf völlige Zerstörung der Gattungscharakteristiken aus ist, sondern eine „Mehrfachcodierung“ produziert, die es Glauser immerhin erlaubte, trotz der Existenz einer Metaebene als ein „Urvater des deutschsprachigen Krimis“ in die Literaturgeschichte einzugehen. In poetologischen Äußerungen wies Glauser darauf hin, dass für ihn nicht die Handlung wichtig sei, sondern die „Füllsel“, mit denen das kriminalistische Handlungsgerüst angereichert wird. (Man achte auch hier wieder auf Matthias Aumüllers Mahnung, den Blick auf das Sekundäre zu lenken, in dem sich das augenscheinlich Identische ins Individuelle ausdifferenziert – und den je eigenen Reichtum offenbart: In stark „Action“-gesättigten Krimis oder, mehr noch, Thrillern sind das eben die „Füllsel“.) Bei Glauser wird durch verfremdende Elemente und eine spezifische Diskurskritik (zu Modalitäten der Diskurskritik in Texten der Gegenwartsliteratur vgl. insbesondere den Beitrag von Andreas Heimann) eine Dimension eröffnet, die weit über den traditionellen Krimi hinausführt.

Bei einem Landsmann Glausers nehmen die „Füllsel“ (ob der Begriff hier noch angebracht ist, dürfte jedoch zweifelhaft sein) so sehr überhand, dass sie die Handlung ersticken. Dies ist einer der Modi, mit denen Robert Walser die Dekonstruktion traditioneller Erzählweisen betreibt. Es ist die Radikalität und Modernität seines Schreibens, die seinen Platz am Ende des dritten Kapitels und am Übergang zu den Untersuchungen über Autoren der zweiten Jahrhunderthälfte erklärt, obwohl die Hauptwerke seiner letzten, radikalsten

Phase schon in den 1920er Jahren geschrieben wurden. Dazu zählt der von Megumi Wakabayashi untersuchte *Räuber*-Roman. Wakabayashi weist auf das für Walsers Spätwerk kennzeichnende Phänomen des „Geschwätzes“ (das in anderer Form schon in früheren Werken präsent ist) hin, auf das scheinbar unbesonnene Sprechen, das der Autor provokant abstreitet mit der ironischen Selbstwerbung, es handle sich bei diesem Roman im Gegenteil um ein „besonnenes Buch“, ein Werk, das er auf diese Weise für wert erklärt, mit den Hauptwerken der „hohen“ Literatur wetteifern zu können. Sicher wird dadurch die Hochliteratur „ironisiert“, wie Wakabayashi feststellt, gleichzeitig wird man darin doch wohl auch eine programmatische Forderung sehen können, die biedere Rationalität des überkommenen Realismus zu durchbrechen und in einer dialektischen Volte gerade das irrational Unbedachte als neue Besonnenheit, nämlich als neuen Modus der Erkenntnisfindung in Betracht zu ziehen. Das Über-das-Rationale-hinaus-Schreiben ist auch ein Über-die-Rationalen-hinaus-Schreiben. Und das Geschwätz muss auch als Nieder- wenn nicht Brüllen, so doch Reden der von Walser als erdrückend empfundenen Altvordern der deutschen Literatur gelten. Und wenn man, wie Wakabayashi dies zurecht tut, den Walserschen *Räuber* als Randbemerkung zum Schillerschen interpretiert, so muss tatsächlich von einem Versuch der Verdrängung des Haupttexts durch die Glosse – durch eine „große Glosse“, wie Wakabayashi unter Rückgriff auf ein bekanntes *Räuber*-Zitat formuliert – gesprochen werden. Auch darin lässt sich eine „Parasitierung“ erblicken; wie in der Fauna und Flora droht der Parasit zuweilen den Wirt aufzuzehren – und, so könnte man diese Metapher weiterspinnen, durch den Tod des Wirts sein eigenes Fortkommen gefährden.

Seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs, und insbesondere nach dem von Mai 68 ausgelösten Demokratisierungsschub im kulturellen Bereich, hat die Auflösung der Dichotomie hoch/nieder weiter um sich gegriffen – bzw. die Grenzverschiebung zwischen hoch und nieder zu neuen Ausdifferenzierungen geführt. Es ist deshalb nicht erstaunlich, dass viele Beiträge sich der neueren und neusten Entwicklung widmen. Der Übersichtlichkeit halber wurde eine Aufteilung in zwei Kapitel vorgenommen – die natürlich nicht trennscharf unterschieden werden können, jedoch in etwa zwei Tendenzen repräsentieren. Bevor wir im letzten Teil das ganz Neue in den Mittelpunkt stellen – neu nicht nur im Formalen und Inhaltlichen, sondern auch über die Einschaltung neuester Medien –, sollen Werke vorgestellt werden, in denen zwar auf traditionelle Modelle zurückgegriffen wird, diese sich aber durch eine neue Behandlungsweise verändern (müssen), um weiterhin dem Anspruch des Hohen gerecht zu werden. Wenn in so manchen Werken ein Bemühen um Modernisierung sichtbar ist – indem durch Entstandardisierung und Entautomatisierung neue Sinndimensionen eröffnet werden – gewahrt ein kritischer Blick auf andere das Epigonale und Klischeehafte, den Rückgriff auf die Tradition ohne Neuakzentuierungen, der als Qualitätsmangel oder -schwund moniert werden kann – gerade dann, wenn implizit vorhandene höhere Ansprüche nicht eingelöst werden.

In diesem Sinne untersucht und vergleicht Santha Kumari Bölls *Billard um halb zehn* und Grass' *Blechtrommel*, wobei sie, wie oben schon erwähnt, insbesondere Wolfgang Iser und Hans Robert Jauss' Begrifflichkeiten zum Einsatz bringt. Neben der produktiven Herausforderung für den Leser durch die Leerstellen eines literarischen Textes verweist sie auf die von hochwertigen Texten ausgelöste geistige Dynamik, die zu einem „Horizontwandel“ führt, während niedere Literatur – Kumari zitiert den von Walter Höllerer geprägten Begriff – als „Bestätigungsliteratur“ fungiert. Interessant – da provokant – ist die Tatsache, dass Kumari einen Säulenheiligen der Nachkriegsliteratur wenn nicht vom Podest stößt, so doch in eine etwas unbequeme Position bringt – und damit das vermeintlich Hohe relativiert.

Matthias Aumüller präsentiert einen gegenteiligen Ansatz – oder ist es derselbe, nur mit einer anderen Stoßrichtung? Ging es Kumari um eine Relativierung des Hohen, so bricht Aumüller eine Lanze für das Niedere – das so nieder, wie es oft taxiert wird, gar nicht sein muss. Denn, so Aumüller – es war schon davon die Rede –, wer gewissen Gattungen, wie dem Aufbauroman der DDR, an dem die These hier veranschaulicht wird, eine unterkomplexe Schematizität vorwirft, übersieht, dass Komplexität eine „relationale Kategorie“ ist und die Verurteilung von unterkomplexen Texten auf „verdeckten normativen Annahmen“ fußt. Wenn Literatur sich äußern (politischen) Zwängen zu beugen hat, sind für ihre Qualität die Feinheiten entscheidend, dank deren sie sich ein Quantum Freiheit von diesen Zwängen erschreiben kann, die leisen Variationen und Abweichungen, die machen, dass Literatur im Zustand der Heteronomie sich eben nicht zur Blaupause des Politischen reduziert. Aumüller plädiert infolgedessen für ein näheres Hinsehen, wie es der Lesereinstellung in der ehemaligen DDR entsprach. Hier ließen sich sicher Bezüge zur (hohen!) Literatur früherer Epochen herstellen – dominierte doch damals genausowenig wie in den von Aumüller untersuchten Gattungen eine „Abweichungspoetik“, so dass sich das Neue bzw. das Qualitätvolle meist nur in kleinen Veränderungen herauskristallisierte und sich nicht in der großen revolutionären Geste Bahn brach. Und hier wie dort lag dies (auch) an den politischen Systemen, die fundamentale Infragestellungen nicht toleriert hätten.

Von Literatur im Zeichen, und in Zeiten, der Heteronomie ist auch in Annemarie Webers Beitrag zur rumäniendeutschen Kinder- und Jugendliteratur die Rede. Sie richtet ihr Augenmerk auf Modalitäten der Kulturpolitik und die Rolle der Entscheidungsträger bei der Konstitution spezifischer literarischer Formen und Ausdrucksmittel. Der politische Druck motiviert Autoren dazu, auf Randformen wie die Kinder- und Jugendliteratur auszuweichen – wodurch diese wiederum auf ein höheres Niveau gestellt wird. Eine gewichtige Rolle kommt dabei den Verlagsdirektoren und -lektoren sowie Feuilletonredakteuren zu, denen, wie in Rumänien geschehen, ein Kurswechsel in der Verlagsstrategie und eine Neubewertung dieser Literatur in den Zeitschriften und Feuilletons zu verdanken ist. Annemarie Weber spricht von einer „strukturellen Kanonisierung“ der neu entstehenden hochrangigen Kinder- und Jugendliteratur durch den Erscheinungsort bzw. das Publikationsorgan und die Respektabilität der Rezensenten. Parallel dazu weist sie auf die „Mehrfachadressierung“ der Werke hin, denen eine „subversive Doppelbödigkeit“ eigen ist: Konkret motiviert durch die Notwendigkeit, im Rückgriff auf ein „harmloses Medium“ die Zensur zu umgehen, erreicht diese Literatur eine Komplexität, die sie in den highbrow-Bereich hebt.

Auch Walter Moers' „Zamonienromane“, mit denen sich *Sabine Zubarik* auseinandersetzt, lassen sich der Kinder- und Jugendliteratur zuordnen – auf den ersten Blick zumindest. Auf jeden Fall zeichnen sie sich auch durch eine „doppelte Adressiertheit“ aus. Doch diese ist je nach Autor und Werk unterschiedlich dosiert: Was ist bei Moers noch „im ersten Grad“ les- und genießbar? Was wissen Kinder noch daran zu schätzen? Fakt ist, so Zubarik, dass sich Moers-Fans zum größten Teil aus der erwachsenen Leserschaft rekrutieren. Um die vielfältigen rhetorischen Verfahren mit ihrer ausgesprochenen „Metaliterarizität“ zu goutieren, braucht es anscheinend ein Minimum an Leseerfahrung und Reife. Andererseits läuft Moers Zubarik zufolge Gefahr, durch ein Übermaß an rhetorischen Spielereien seine Texte wiederum zu trivialisieren, insofern die Autoreflexivität, die durch diese Verfahren erreicht wird, leerläuft und ad absurdum geführt wird. Literarizität wird zum Klamauk. Moers' Gratwanderung lässt sich in Beziehung setzen zur Schreibweise des späten Robert Walser, von der schon die Rede war: Auch bei ihm taucht als Fluchtpunkt eines spielerischen (und, im Gegensatz zu Moers, stark dekonstruierten) Schreibens der Klamauk auf – als Gefahr und vielleicht letzte Konsequenz: Für die Thematik der Dichotomie hoch/nieder relevant ist in diesem Zusammenhang die schon von Vidal-Oberlé zur Diskussion gestellte Problematik des Spiels und die Frage, wie ernst es dem jeweiligen Schriftsteller mit dem Spiel ist – um es

dialektisch zu formulieren. Die Bewertung von Autoreflexivität bildet einen Aspekt dieser Problematik: Sind autoreflexive Texte von Natur aus schon zur hohen Literatur zu rechnen? Zubariks Arbeit zeigt, dass man es sich mit der Beantwortung der Fragestellung nicht zu leicht machen sollte.

Auch Michel de Boissieu befasst sich mit Jugendliteratur, doch rückt er dabei ganz andere Aspekte – und ein anderes Selbstverständnis des betreffenden Schriftstellers – ins Licht. Es handelt sich um Karl May, der schon in seinen trivialen Abenteuerromanen, aber weit mehr noch in seinem philosophisch ambitionierten Spätwerk ein hehres Ideal verfolgte, das von Hans-Jürgen Syberberg in seinem kritischen Karl-May-Film seines schönen Scheins entkleidet wird. Michel de Boissieu rekurriert bei der Analyse von Mays Werk auf Hermann Brochs Konzeption der Trivilliteratur als Werk der „Imitation“, in der „Realitätsvokabeln durch Klischees ersetzt“ werden und zeigt, wie Syberberg in seinem Film Mays Werk subversiv parasitiert. Ob in Syberbergs Film dadurch Hohes entsteht, wird von de Boissieu in Zweifel gezogen. Durch den Gestus der Prophezeiung, mit dem Mays Werk als Vorbote der Zukunft Deutschlands und allgemeiner des Abendlandes präsentiert wird, greift auch Syberberg zu hoch. Wie im Falle von Flake besteht auch bei ihm die Gefahr einer geistigen Hochstapelei, insofern die hohen Ambitionen nicht völlig eingelöst werden können.

In einer anderer Tradition stehen die Werke, mit denen sich Mario Saalbach befasst: Es geht um die Frage, wie sich heute qualitativ hochwertige Erinnerungsliteratur (historischer Roman, Biographie, Autobiographie usw.) schreiben lässt, auch und gerade wenn umstrittene Themen und dunkle geschichtliche Perioden im Mittelpunkt stehen. Saalbach präsentiert verschiedene Texte, die sich mit der Vertreibung der Deutschen nach dem Zweiten Weltkrieg auseinandersetzen: Günter Grass' Novelle *Im Krebsgang*, Christoph Heins Roman *Landnahme* und die Buchfassung des Erfolgsfilms *Die Flucht*, von Gabriela Sperl und Tatjana Gräfin Dönhoff. Movens für die Autoren scheint es insbesondere zu sein, „den Rechtsradikalen die Exklusivität des Themas streitig zu machen“ – man begibt sich also hier auf ein gefährliches Terrain, das politische Sensibilität verlangt und hohe Ansprüche an die schriftstellerische Verarbeitung stellt. Wenn (rechtsradikaler) Populismus als Anbiederung durch Unterkomplexität verstanden werden kann, dann muss der Autor durch Reflexivierung der Darstellungsweise und Techniken zur Entautomatisierung der Verstehensprozesse dagegen ankämpfen. Auch Saalbach weist auf die Rolle der Leerstellen im Text hin, die diesem eine Undeterminiertheit verleihen, welche den Leser zur Reflexion zwingt: Die Literarizität ist im Text angelegt und muss vom Leser produktiv mitgestaltet werden. An diesem Maßstab werden die von Saalbach vorgestellten Werke bewertet.

Während Fuminari Niimoto sich für einen der „Urväter“ des deutschsprachigen Kriminalromans interessiert, lenkt Annie Bourguignon den Blick auf die neuesten Entwicklungen dieser inzwischen schon traditionellen Gattung. Auch sie streicht die Reflexivität jener Werke heraus, die dem Krimi seine höheren Weihen sichern. In ihrer Analyse von Texten Mankells und Slupetzky's weist sie insbesondere auf das hohe Sprachbewusstsein und den spezifischen Einsatz von Leerstellen hin, der diesen Kriminalromanen ein eigenes Gepräge gibt: denn gerade in Werken dieser Gattung steht ja gewöhnlich die *Aufklärung* des Dunklen am Ende, während hier eine Erzählstrategie gewählt wird, die „einiges im Dunkeln lässt“ und damit ein Unbehagen im Leser hervorruft. Auch der Polizist oder Detektiv kann die Welt nicht heller – und heiler – machen, als sie ist. Es bleiben am Ende zahlreiche unbeantwortete Fragen – nicht nur kriminalistischer Natur: Die Romane werfen existenzielle Fragen auf und erreichen damit eine Dimension, die dem Genre a priori nicht eingeschrieben ist – oder war.

Françoise Willmann kann in ihrer Untersuchung zur Science Fiction ebenfalls an eine Tradition anbinden, die inzwischen schon recht weit (als einer der Urväter dürfte Jules Verne zu nennen sein) zurückreicht. Auch hier ist der Autor gattungskonstitutiv der Forderung nach

einem *prodesse et delectare* ausgesetzt, und Willmann stellt die Frage, inwieweit diese Kombination in der Science Fiction gelingen kann. Zu verbinden ist diese Forderung mit einer zweiten Notwendigkeit – der dialektischen Verbindung von „Kunst und Wissen“, also dem für die Science Fiction spezifischen Zusammenschmieden der „zwei Kulturen“ (Natur- und Geisteswissenschaften), deren problematische Beziehung leidenschaftlich diskutiert wurde und wird. Willmann insistiert diesbezüglich auf dem demokratischen Impetus, wie er für die heutige Science Fiction charakteristisch ist oder sein sollte: Es geht darum, wissenschaftliche Einsichten „aus Fachkreisen herauszuführen“ und sie „der Gesellschaft zur Verfügung zu stellen“. Da zu diesem Zweck eine gewisse Popularität der Werke „wünschenswert“ ist, muss sich gute Science Fiction zwischen den Polen hoch und nieder aufhalten, im middlebrow-Bereich also – wenn diese Kategorisierungen hier überhaupt noch anwendbar sind.

Der letzte Teil des Bandes versammelt Aufsätze, die sich mit (relativ) neu entwickelten Medien, neuen Medienkombinationen oder neu geschaffenen Ausdrucksformen befassen. Bei Andreas Heimann steht zwar noch der Roman im Mittelpunkt, doch nähert sich dieser in Inhalt und Form den nichtliterarischen Medien und Gattungen der Popkultur (Musik, Bildende Kunst) an und bezieht insbesondere auch eine Reflexion (als Widerspiegelung und Thematisierung) der modernen Massenmedien mit ein. (Pop-)Musik und Texte zur Musik bilden das Untersuchungsobjekt von Ruven Karr; über literarische (Selbst-)Inszenierung mithilfe der Massenmedien referiert Gesa Singer. Über moderne Technologien und die von ihnen gebotenen Mittel, um Altes in neuem Gewand und mit neuen Gewichtungen zu präsentieren, referiert Franz Hintereder-Emde. Jesko Reilings Beitrag schließlich erlaubt es, „zeitnah beobachten zu können, wie sich eine literarische Gattung ausbildet und ihren Platz im literarischen Feld sucht“, und wie sich der alte Roman in Anlehnung an cinematografische Formate ein neues Terrain erschafft.

Andreas Heimanns Analyse des Popromans Jelinekscher Prägung verweist auf die Zweigleisigkeit des Pop, der durch die „Hereinnahme der Alltagskultur“ zunächst einmal das thematische und formale Spektrum literarischen Schreibens bereichert, jedoch vor den entfremdenden Aspekten der Alltagskultur, wie sie in den Massenmedien und insbesondere im Fernsehen dominieren, nicht die Augen verschließen darf. Pop verkommt unversehens zum Mainstream, wenn er dem Leser nicht den „Zerrspiegel des Alltäglichen“ als solchen vorhält und auf eine „Bewusstmachung von Zuständen und Sachverhalten“ durch „Überzeichnung“ abzielt. Heimanns Analyse von Jelineks popliterarischem Schreiben benutzt Denkfiguren des französischen Dekonstruktivismus und zeigt, wie ambitioniert die Jelineksche „Subversion der Sprache“ und ihr Rekurs auf das „Spiel der Signifikanten“ sich ausnimmt. Insofern scheint bei ihr eine ausgesprochene „Höhenkammliteratur“ vorzuliegen. Doch zeigt die von Heimann unternommene Einbindung von Gedanken Stuart Halls, des bekanntesten Vertreters des Birminghamer Centre for Contemporary Cultural Studies, dass der Bezug auf das Niedere nicht fehlt und über das Konzept der Subkultur (oder, wie es bei Deleuze / Guattari heisst, der „Nicht-Kultur“), von der aus der dominierende Kulturapparat angegriffen werden kann, präsent ist.¹⁵

15

Das Verhältnis der Dichotomie hoch/nieder zur Subkultur ist ein Kapitel für sich und kann hier nicht näher untersucht werden. Es dürfte jedoch ersichtlich sein, dass Subkultur eher als Kultur einer Minderheit zu verstehen ist, deshalb sehr wohl (und gerade deswegen) von hoher Komplexität sein kann und somit – wenn letzteres als Kriterium benutzt wird – durchaus dem highbrow-Bereich zuzuordnen ist. Allerdings hat sich die Subkultur inzwischen aufgrund der neuen „fluidity and hybridity“ kultureller Ausdrucksformen zu einer unübersichtlichen „clubculture“ ausdifferenziert. Siehe David Muggleton / Rupert Weinzierl (Hg.): *The Post-Subcultures Reader*. Oxford / New York 2003, S. 6.

Für eine Ausprägung des Pop interessiert sich auch Ruven Karr in seinem Beitrag: Während Mainstream-Popmusik sich nicht nur musikalisch, sondern auch und vor allem textlich durch das leicht Eingehende, geistig Anspruchslose kennzeichnet, überrascht der von Karr präsentierte Diskurspop durch ungewohnte Komplexität. Die Vielschichtigkeit und interpretative Offenheit der Produkte ruft Karr zufolge bei den Zuhörern eine Ratlosigkeit hervor, die auf ihre Art die Modernität einer Gesellschaft widerspiegelt, in der es keine „verbindlichen Sinnzuschreibungen“ mehr gibt. Spezifisch postmodern mutet die „Poetik des Diebstahls“ an, mit der Anleihen bei bekannten Dichtern gemacht werden, ohne dass über das Zitat hinaus immer Sinnzusammenhänge zwischen Original und neuem Kontext auszumachen wären. Handelt es sich nur um eine spielerische Pose? Auch hier stellt sich wieder die Frage nach Spiel und Ernst, von der schon die Rede war. Karr spricht in diesem Zusammenhang von einer „tiefen Oberfläche“, bei der der Leser / Zuhörer bald das Aufblitzen eines Sinns wahrzunehmen scheint, bald über die pure Lust am Wortspiel, über den – mehr oder weniger latent vorhandenen – Klamauk schmunzelt. Der Sinn als Fluchtpunkt, als „ligne de fuite“ (Deleuze / Guattari) – auch hier ist diese Bewegung deutlich sichtbar.

Das Phänomen der Verunsicherung, von Karr auf postmoderne Texte bezogen, aber im Rahmen seiner Ausführungen auch als allgemeines Signum der zeitgenössischen Kultur präsentiert, taucht in dieser letzten Form auch bei Gesa Singer auf: als Grundverfassung des Kulturgenießenden unserer Gegenwart. Angesichts der Flut kultureller Produkte – Bücher, Platten, Filme, Gemälde – ist er bei der Auswahl auf Hilfe seitens der Medien angewiesen, die ihm in Form von wertenden Rezensionen zur Seite stehen. Und er ist der medialen (Selbst-)Inszenierung der Kulturschaffenden ausgeliefert, die durch ihre „mediantechnische Präsenz“ ihren Werken zu Popularität verhelfen wollen. In diesem Sinne beschreibt Singer Daniel Kehlmanns Entlarvung der Hohlheit medialen „Ruhms“.

Von der Überführung einer alten Gattung, des Märchens, in neue Medien berichtet Franz Hintereder-Emde. Im Zentrum seiner Darstellung stehen zwar filmische Adaptionen, doch ließen sich die Analysen auf neueste Hightechformate wie das Computerspiel, das Hintereder-Emde cursorisch erwähnt, ausdehnen. Wieder- und Neuerzählen des Märchens, das gab es schon immer, insofern gehört Intertextualität schon fast zum Wesen der Gattung (wie ja auch Patricia Viallets Beitrag zu entnehmen ist) und die neuesten Bearbeitungen setzen eine alte Logik fort. Eingearbeitet werden heute Zitate verschiedenster Provenienz; so wird insbesondere durch den Bezug auf Kultfilme ein cineastischer Bezugsrahmen geschaffen, der diesen Produktionen eine nur für Kenner wahrnehmbare Autoreflexivität verleiht. Auch hier stellt sich infolgedessen die Frage, ob damit schon eine Hebung des ästhetischen Niveaus einhergeht. Ähnlich lässt sich die Beobachtung kommentieren, dass in neueren Bearbeitungen der eingängige und wohlbekannte Märchenstoff „aufgeraut“ wird – und gewisse Bearbeitungstendenzen, zum Beispiel Erotisierung, als „Kitzel“ für den Zuschauer gedacht sind. Die dialektische Qualität des Aufrauens stünde hier zur Debatte: Ist es als Modifikation des Ausgangstextes im Sinne einer größeren Inanspruchnahme intellektueller Rezeptionstätigkeit beim Zuschauer zu verstehen, dürfte es der Popularität des Werks abträglich sein; geht es nur um stärkere Dosierung der Sinnlichkeit, so steigt damit wohl auch die Popularität (wenn sie die moralischen Standards nicht zu sehr verletzt).

Dass die Entwicklung eines neuen Mediums – nämlich des Internets – auch zur Entstehung neuer Gattungen führt bzw. führen kann, zeigt Anneli Fjordevik am Beispiel der „Fan-Fiction“. Mit Bezug auf die Arbeiten von Henry Jenkins fasst sie Fan-Fiction als Form einer „Konvergenzkultur“ auf, in der alte und neue Medien eine enge Verbindung eingehen, und in der „textuelles Wildern“ praktiziert wird: Autoren – meist jugendlichen Alters – bedienen sich in ihren Produktionen eines Vorwurfs – Jugendbücher, aber auch Autoren aus dem Kanon der Hochliteratur –, der von ihnen fort- und/oder umgeschrieben wird. Es liegt hier also auf jeden Fall eine Art der Intertextualität vor, wie man sie aus der Postmoderne

kennt, eine Art des „Aufpfropfens“, der „greffe“, wobei jedoch der Impetus einer – sprachkritischen, ideologiekritischen usw. – „Dekonstruktion“ des Ausgangstextes, wie man ihn in der Postmoderne meist antrifft, fehlen dürfte. Dafür ist ein anderes Phänomen hier von zentralem Interesse: die „partizipative Kultur“ der Fan-Fiction, also die Gepflogenheit, auf den betreffenden Internetseiten Texte zur Diskussion zu stellen und Ratschläge einzuholen, so dass die Produktionen prinzipiell ein *work in progress* darstellen, das immer wieder verändert werden kann – wobei die Veränderungen oft als Verbesserungen präsentiert bzw.

16

wahrgenommen werden. Da diese Technik des Umschreibens nicht nur auf Werke der Jugendliteratur angewandt wird, sondern auch auf Höhenkammliteratur – zum Beispiel Autoren der deutschen Klassik – stellt sich natürlich die Frage, was von diesen übrigbleibt – und ob damit eine Verschiebung der Nachdichtungen von hoch nach nieder einhergeht. Damit ist ersichtlich, in welchem Maße hier Fragestellungen auftauchen, die in ähnlicher Weise alle anderen Formen von Bearbeitungen hoher Literatur betreffen, wie etwa Verfilmungen oder

17

Adaptationen als Graphic Novel.

Als brandneu darf auch die Gattung des Zombie-Romans bezeichnet werden, die Jesko Reiling in seinem Beitrag vorstellt. Der Horrorliteratur zugehörig, wird sie tendenziell als niederes Genre bewertet, besonders wenn hier – im Gegensatz zu Märchenbehandlungen ist es gattungstypisch – der „Kitzel“ und die Schaffung von Spannung das Hauptmerkmal des Produkts darstellen. Auch wenn es Bemühungen seitens einiger Interpreten wie des von Reiling zitierten Dietmar Dath gibt, die „Buchstäblichkeit“ von Gewaltdarstellungen als aufklärerisch im Sinne einer „Eigentlichkeit“ zu verstehen, bei der sich die Opposition von Intellektualität und Materialität „auflöst“, sieht Reiling erst bei größerer intellektueller Komplexität den Aufstieg in den middlebrow-Bereich gegeben. Determinierend ist für Reiling dabei die „Selbstverortung“ des Werks, das durch intertextuelle Referenzen und durch eine komplexe Semantik – wo Zombies zum Beispiel zu „Kippfiguren“ werden, die sowohl als Gefahr für die Gesellschaft wie auch als deren Opfer verstanden werden können – die „Idee der hohen Literatur aufrecht erhält“ und den Anspruch erhebt, dieser anzugehören. Nimmt Reiling hier eine produktionsästhetische Perspektive ein, bei der Selbstbeachtung und -darstellung im Fokus stehen, so lässt sich diese wohl ergänzen durch den Verweis auf eine potentiell konträre Fremdbeobachtung, die die Selbstdarstellung gegebenenfalls als Hochstapelei denunzieren kann – so dass auch in Bezug auf diesen letzten Beitrag wieder die Relevanz des eingangs erwähnten, und von mehreren Autoren dieses Bandes herausgearbeiteten Phänomens der Zuschreibung durch den Leser / Kritiker / Literaturwissenschaftler auch und gerade für die Dichotomie hoch/nieder bestätigt wird: Der literarische Text vermittelt Sinnangebote, die vom Leser angenommen, aber auch abgelehnt werden können.

Hier ist ein letztes Mal ersichtlich, wie rekurrent gewisse Fragestellungen in der Diskussion um hoch und niedrig sind und wie durch sie Verbindungslinien zwischen formal und bisweilen zeitlich entfernt liegenden Gattungen und Werken gezogen werden können. Als grundsätzliches Charakteristikum für den Wertungsprozess dürfte festzuhalten sein, dass

16

Eine ähnliche partizipative Kultur gab (und gibt) es natürlich auch (*cum grano salis*) in einigen Künstlerkreisen der kanonisierten Hochliteratur, zum Beispiel bei den Romantikern. Vgl. dazu z.B. Peter Schmidt, *Statischer Textbegriff und Textprozess*. In: Dieter Breuer u.a. (Hg.): *Literaturwissenschaft. Eine Einführung für Germanisten*. Berlin 1972, S. 95-125.

17

Diese Fragestellungen werden im Mittelpunkt des zweiten Teils der französisch-japanischen Doppeltagung (Yamaguchi, 26.-28. März 2015) stehen, welcher den Titel trägt : *Hohe und niedere Literatur. Interkulturelle und intermediale Perspektiven einer problematischen Dichotomie*. [Die Tagungsakten sind inzwischen unter einem anderen Titel erschienen : *Zwischen Kanon und Unterhaltung*, Berlin, Frank & Timme, 2016.]

dieser sich sowohl auf Elemente des Textes selbst stützt, zugleich aber auch auf einer Interpretationsleistung des Lesers beruht. Die Beziehung Werk-Leser wiederum wird in einem bestimmten, die Sinnzuschreibung beeinflussenden, Kontext hergestellt. Die Tatsache, in einem Museum zu stehen, und noch dazu in einem angesehenen, ist für einen Gegenstand ebenso bedeutungskonstitutiv wie der Ort der Publikation für einen Artikel oder der Verlag für ein Buch. Welch effiziente Rolle dabei die mediale Inszenierung spielen kann, zeigt sich nicht zuletzt dann, wenn in einem literarischen (pikturalen o.ä.) Hoax ein „Meisterwerk“ vorgestellt und der Lobpreis dann als Ulk entlarvt wird – so wie es in Frankreich Roland Dorgelès 1910 mit dem Gemälde *Et le soleil s'endormit sur l'Adriatique* tat, das ein Esel mit seinem Schwanz gemalt hatte.

Der Dank der Veranstalter gilt all jenen, die organisatorisch und vor allem auch finanziell zum Gelingen der Tagung beigetragen haben. Dazu zählen in erster Linie die Universität Lothringen / Université de Lorraine und die dieser angegliederte Forschungsgruppe CEGIL (Centre d'Etudes Germaniques Interculturelles de Lorraine). Ihren Beitrag leisteten außerdem die Universität Yamaguchi, der Kommunalverband Nancy (Communauté Urbaine du Grand Nancy) sowie das der Universität Saint-Etienne angegliederte Centre d'Etudes sur les Littératures Etrangères et Comparées (CELEC). An der Gestaltung des Begleitprogramms beteiligte sich das Goethe-Institut Nancy. Zuletzt soll mit besonderem Nachdruck der Deutsch-Französische Hochschule für ihre großzügige Unterstützung gedankt werden. Mein ganz persönlicher Dank gilt schließlich meinen Freunden und Kollegen Annie Bourguignon und Franz Hintereder-Emde für ihre Mitarbeit und ihr Engagement im Organisationsteam.

Konrad Harrer